

Matthias Fechner / Nikolas Immer /
Henrieke Stahl (Hrsg.)

Wiederkehr des Subjekts?

Perspektiven auf Philosophie, Poetik
und die Lyrik der Gegenwart



Matthias Fechner / Nikolas Immer / Henrieke Stahl (Hrsg.)

Wiederkehr des Subjekts?

Das Subjekt ist in der Gegenwart geradezu omnipräsent. Ideengeschichtlich hat es zahlreiche Transformationen durchlaufen und ist immer wieder kontrovers diskutiert worden. Trotz der These vom „Verschwinden des Subjekts“ begegnet es derzeit nicht nur in neuartigen Ausformungen, sondern auch als Referenzbegriff in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen. Der vorliegende Band widmet sich der Frage, in welchen Formationen und Diskursen das Subjekt in der Gegenwart Präsenz gewinnt. Der Fokus liegt dabei auf Konfigurationen des Subjekts in theoretischen Konzepten, poetologischen Reflexionen und lyrischen Gestaltungen. Die untersuchten Texte entstammen der russischen, ukrainischen, deutschen, chinesischen, japanischen, brasilianischen, chilenischen und arabischen Gegenwartslyrik.

Die Herausgeber sind Mitglieder der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603: „Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“. *Matthias Fechner* ist wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Forschungsinitiative Rheinland-Pfalz. *Nikolas Immer* ist Privatdozent für germanistische Literaturwissenschaft. *Henrieke Stahl* ist Professorin für slavische Literaturwissenschaft und Leiterin der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603.

Wiederkehr des Subjekts?

NEUERE LYRIK

Interkulturelle und interdisziplinäre Studien

Herausgegeben von

Henriette Stahl, Dmitrij Bak, Hermann Korte †,

Hiroko Masumoto und Stephanie Sandler

BAND 13



PETER LANG

Matthias Fechner / Nikolas Immer / Henrieke Stahl (Hrsg.)

Wiederkehr des Subjekts?

Perspektiven auf Philosophie,
Poetik und die Lyrik der Gegenwart



PETER LANG

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.



**DFG-Kolleg-Forschungsgruppe
FOR 2603**

Die Aufsätze entstanden im Rahmen der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603
„Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit
Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa,
Asien und Amerika“ (2017–2022).

Umschlagabbildung:
Wasserfall bei Kobe/Japan
© Henrieke Stahl

ISBN 978-3-631-88283-2 (Print)
E-ISBN 978-3-631-88313-6 (E-Book)
E-ISBN 978-3-631-88314-3 (EPUB)
DOI 10.3726/b19886

© Matthias Fechner / Nikolas Immer /
Henrieke Stahl (Hrsg.), 2022

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative
Commons Namensnennung 4.0 Internationalen Lizenz (CC-BY)
Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

Inhalt

- Matthias Fechner (Trier) / Nikolas Immer (Trier) / Henrieke Stahl (Trier)*
Einleitung: Produktive Transformationen. Zur Konjunktur des
Subjekts in der Philosophie, Poetik und Lyrik der Gegenwart 9

I. Philosophische und theoretische Perspektiven

- Harald Schwaetzer (Bernkastel-Kues)*
Subjektivität als Erfahrung höherer Art. Essay eines historischen
Streifzugs 23
- Tilman Borsche (Hildesheim)*
„in te ipsum redi“. Der Rückgang des Subjekts ins Selbst 35
- Rüdiger Zymner (Wuppertal)*
Subjekt und Lyrikologie 49
- Ralph Müller (Fribourg)*
Wer hat Angst vor dem Lyrischen Subjekt? Anmerkungen zur
Lyrikologie des < sujet lyrique > und des ‘textual subject’ 65
- Willem G. Weststeijn (Amsterdam)*
Leser – Abstrakter Autor – Autorbild – Interpretation in der Lyrik 87
- Christian Soffel (Trier)*
Subjekt und Selbst in der chinesischen Tradition und in neueren
Untersuchungen zur chinesischen Lyrik von 1980 bis 1995 99
- Yi Chen (Heidelberg) / Boris Steipe (Toronto)*
From Transcendental to Transformative Subject: Encountering
Recent Chinese Poetry 113

II. Poetologische und transgressive Perspektiven

- Alessandro Achilli (Cagliari)*
Zwischen „Ich“ und „Wir“. Zur Problematik des Subjekts in der
ukrainischen Lyrik von der Romantik bis nach der Postmoderne 133

<i>Anna Fees (Trier)</i>	
Poets at War in Ukraine: Between Poetics and Ideology	159
<i>Ekaterina Friedrichs (Trier)</i>	
Spiele mit Perspektive und „Subjektconstitution“: Einige Beobachtungen zur Deixis in der Gegenwartslyrik	177
<i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
Das poetische Subjekt und der Körper in russischer und deutscher Lyrik der Gegenwart	193
<i>Adrian Wanner (Pennsylvania)</i>	
Russisch-amerikanische Gegenwartsdichter als Selbstübersetzer	227
<i>Adalberto Müller (Rio de Janeiro / Trier)</i>	
The Broken Mirror of Subjectivity in Contemporary Brazilian Poetry	239
<i>Macarena Urzúa Opazo (Santiago de Chile)</i>	
Two Typewriters Travelling across the Atlantic (Chile and the United Kingdom): Cecilia Vicuña's and Anamaria Briede's Performances, Artistic and Poetic Practices	257
<i>Bernhard Schmalenbach (Alfter bei Bonn)</i>	
Lyrik und Autismus: Potentiale und Perspektiven	277

III. Exemplarische und vergleichende Perspektiven

<i>Juliana Kaminskaja (St. Petersburg)</i>	
„Hölderlin“ als Stimme des poetischen Subjekts in der zeitgenössischen deutschsprachigen Poesie: Friederike Mayröcker und Gerhard Falkner	311
<i>Matthias Fechner (Trier)</i>	
Das zuverlässig unzuverlässige Subjekt. Gerhard Falkners „Apokalypse“ (2016) im literaturgeschichtlichen Kontext des Berlinromans	321

- Hiroshi Yamamoto (Tokyo)*
Hohn-ich-Protokoll. Idiotische Dekonstruktion des Subjekts bei
Monika Rinck 339
- Juliana Kaminskaja (St. Petersburg)*
„Ich weiß, was ich schreibe...“ Auf den Spuren des Subjekts in
der Poesie von Arkadij Dragomoščenko 351
- Hiroko Masumoto (Kobe)*
Das andere Ich im exophonen Schreiben: Überlegungen mit
Beispielen von Minae Mizumura und Yoko Tawada 373
- Miho Matsunaga (Tokyo)*
Das eingeklammerte Ich – Über das lyrische Ich in Yoko Tawadas
japanischem Gedichtband „Die Leiche des Regenschirms und
meine Frau“ 383
- Huiru Liu (Trier)*
Die symbiotische Beziehung zwischen Körper und Sprache am
Beispiel der Lyrik Du Fus und Zheng Xiaoqions 393
- Noha Abdelrassoul (Saarbrücken)*
„Ich bin, was davon übrig bleibt“ – «أنا ما تبقى من ذلك»: Die Konsti-
tuierung des weiblichen Subjekts in der Lyrik von Iman Mersal 407

Einleitung: Produktive Transformationen. Zur Konjunktur des Subjekts in der Philosophie, Poetik und Lyrik der Gegenwart

*Matthias Fechner (Trier) / Nikolas Immer (Trier) /
Henriette Stahl (Trier)*

Die Frage nach dem Subjekt ist seit der griechischen Antike immer wieder aufgegriffen und neu reflektiert worden. Schon bei Hesiod, Herodot und später auch bei Plutarch beginnt sich „ein intensives Interesse am Individuellen“ herauszubilden.¹ Als prägend erweist sich die Kategorienlehre des Aristoteles, in der zwischen Subjekten und Dingen, die zu den Subjekten gehören, unterschieden wird. Mit der Differenz zwischen ‚res cogitans‘ und ‚res extensa‘ etabliert Descartes ein dualistisches Modell, das für die neuzeitliche Subjektphilosophie des 17. und 18. Jahrhunderts paradigmatische Bedeutung gewinnt (Locke, Leibniz, Hume u.a.). Ebenso wie Descartes vertreten noch Kant, Fichte und Hegel die Position, dass erstens „die menschliche Subjektivität letztlich den Quellgrund aller Wirklichkeit und Wahrheit bildet“ und dass es zweitens gewiss sei, „daß sich die menschliche Subjektivität im Denken als solches vollzieht“.² Diese Annahmen werden im 19. und 20. Jahrhundert zunehmend diskutiert und in Frage gestellt: Das Subjekt wird nicht mehr als „Quellgrund“ aufgefasst, sondern vielmehr als Medium, das von Machtkonstellationen und Triebimpulsen bestimmt ist.³ Diese Dezentrierung des Subjekts wird mit der im Poststrukturalismus aufkommenden Rede vom ‚Tod des Subjekts‘ rhetorisch überhöht.⁴ Das Postulat vom „Verschwinden des Subjekts“, das Michel Foucault Anfang der 1980er Jahre in seinen Vorlesungen am Collège de France formuliert,⁵ erweist sich keineswegs als irreversibel. Vielmehr bleibt die Diskussion um die Stellung des Subjekts bis in die Gegenwart kontrovers und lebendig. So stellt Rüdiger Zymner im Rekurs auf Peter Bürger fest, dass die „Schriftsteller und Autoren der Romania als repräsentative Zeitanzeiger in der Geschichte der Moderne fungieren“⁶ – ein Befund, der selbstverständlich auf die Postmoderne zu erweitern ist. Seit einigen Jahren ist dabei allerdings eine Verlagerung des Diskurses nach Nordamerika zu beobachten, eine Bewegung, die Ralph Müller in seinem Beitrag nachvollzieht.⁷

1 Hagenbüchle (1998, S. 24).

2 Zit. nach Beck (1991, S. 49).

3 Vgl. Zima (2017, S. 4).

4 Vgl. Reckwitz (2021, S. 15 f.).

5 Foucault (2001).

6 Vgl. den Beitrag Rüdiger Zymners in diesem Band sowie Bürger (1998).

7 Vgl. den Beitrag Ralph Müllers in diesem Band.

So ist das Subjekt niemals verschwunden, sondern vielmehr permanent in Transformation begriffen. Eine solche Verwandlung des Subjekts veranschaulicht exemplarisch Alain Robbe-Grillet's Film « Trans-Europ-Express » (1966),⁸ in dem vorgeführt wird, wie der Schauspieler Jean-Louis Trintignant gleichsam vier Mal ‚verschwindet‘: Er selbst geht im Schauspieler auf (1), der wiederum seiner Rolle im laufenden Film (2) zu folgen hat, die in den dortigen Dialogen jedoch dramaturgische Veränderungen (3) erfährt und in mehreren Versionen das Verschwinden ihres Subjekts (4) vorsieht. Auch aus der Perspektive Robbe-Grillet's löst sich der Autor vier Mal auf: Der Mensch Alain Robbe-Grillet (1) tritt hinter den Drehbuchautor Robbe-Grillet (2) zurück, dessen Werk wiederum durch den Regisseur Robbe-Grillet (3) übernommen wird, um sich in der Rolle im Gespräch (4) mit dem Produzenten zu verändern. Angesichts dieser Interferenzen und Transformationen ist es den Rezipient*innen aufgegeben, zwischen den verschiedenen Subjektformen zu differenzieren und sie deutend auf die Handlung zu beziehen.⁹

Bemerkenswerterweise hat Roland Barthes zwei Jahre später am Beginn seines Essays « La mort de l'auteur » (1968) ähnliche Beobachtungen angestellt, um das Verschwinden der Stimme in der Schrift zu beschreiben.¹⁰ Dort rekurriert er auf Honoré de Balzac's Novelle « Sarrasine » (1830) und fragt mit Bezug auf die Figur eines Kastraten, der als Frau verkleidet ist:

Wer spricht hier? Ist es der Held der Novelle, [...] der sich hinter der Frau verbirgt? Ist es das Individuum Balzac mit seiner persönlichen Philosophie über die Frau? Ist der Autor Balzac, der ‚literarische‘ Ideen über das Weibliche verkündet? Ist es die Weisheit schlechthin? Die romantische Psychologie?¹¹

8 Vgl. Robbe-Grillet (1966). Der Anfang des Films « Trans-Europ-Express » (1966) handelt davon, wie der Schriftsteller und Drehbuchautor Robbe-Grillet an einem Maimorgen des Jahres 1966 mit seinem Produzenten (gespielt von Paul Louyet) und dem (sogenannten) „Scriptgirl“ Lucette (Catherine Robbe-Grillet) in einem Abteil des « Trans-Europ-Express » nach Antwerpen sitzt, der am Pariser Gare du Nord auf Abfahrt wartet. Gemeinsam entwirft man eine Kriminalgeschichte, die nicht nur synchron dargestellt wird, sondern auch permanent von den Anwesenden kommentiert, kritisiert und umgestellt wird. Als der Schauspieler Jean-Louis Trintignant zufällig im Abteil auftaucht, wird er sogleich als Drogenkurier Elias in den Handlungsverlauf integriert, der wiederum zusehends in sich selbst gespiegelt wird.

9 Freilich nimmt Robbe-Grillet mit seiner die (Konzept-)Kunstformen transzendierenden Bearbeitung der Thematik keineswegs eine singuläre Position ein. Vgl. dazu Claire Bishop's umfangreichen Reader, der im Auftrag der Whitechapel Art Gallery zahlreiche Ansätze aus Literaturtheorie und Kunst vereint. Vertreten sind u.a. Guy Debord, Joseph Beuys und Graciela Carnevale. Bishop (2006).

10 Der Essay erschien zuerst 1967 unter dem Titel "The Death of the Author".

11 Barthes (2007, S. 185).

Auch wenn Barthes anschließend auf die ‚Flucht des Subjekts‘ eingeht,¹² betonen seine Fragen die Komplexität insbesondere jener Subjektformen, die in literarischen Texten vorkommen. Dabei legen sowohl das Beispiel Robbe-Grilllets als auch das von Barthes aufgegriffene Balzac-Beispiel die Erforderlichkeit der Präzisierung des mehrdeutigen und vielgestaltigen Subjektbegriffs nahe.¹³

Schon Hans Michael Baumgartner hat unter der Leitfrage „Welches Subjekt ist verschwunden?“ jene zentralen Aspekte resümiert, die für die Konstitution eines Subjekts unentbehrlich bleiben: den indexikalischen Aspekt (Personalpronomina als Bezeichnung der Selbstreferenz des Redenden im Hier und Jetzt); den Aspekt der Identität und Synthesis (Festhalten der Identität des Wissens); den Personalitäts-Aspekt (das Ich als vernünftiges Wesen) sowie den Intersubjektivitäts-Aspekt (das kommunizierende Subjekt); lediglich bei dem Aspekt der Erhebung des Ich zum Absoluten kann von einem Verschwinden des Ich bzw. Subjekts gesprochen werden.¹⁴

Trotz der von Baumgartner skizzierten Kontinuitäten, die den Kern des Subjektbegriffs ausmachen, befindet sich das künstlerische Subjekt des 21. Jahrhunderts in einem völlig neuen Spannungsfeld, das vor allem durch die Aufhebung der Grenzen zwischen Sprachen, Kulturen und Kunstformen sowie die Kurz- und Gleichzeitigkeit der daraus resultierenden Transformationsprozesse verstärkt innovative Impulse erhält. Das Subjekt kann sich kreativer zwischen seinen angestammten Referenzfeldern – Text, Autor*in, Leser*in – bewegen, um sich in neuen, wandelbaren Konstellationen wiederzufinden. Im vorliegenden Band zeigt etwa Rainer Grübel, wie das Subjekt in der – leider nicht (mehr) ausgeführten – Performance «Вознесение» („Elevation“) Dmitrij Prigovs Gestalt gewinnt. Dort sollte es in der Rolle Prigovs in einem Schrank vom untersten Geschoss des Gebäudes der Moskauer Staatlichen Universität (MGU) ins oberste, 22. Stockwerk expediert werden und dabei Puškins «Евгений Онегин» („Eugen Onegin“) deklamieren, selbstverständlich – samt Text – nach Prigovs Dramaturgie. Wir finden das Subjekt aber auch in einer ungewöhnlichen Schnittmenge zwischen konträren Positionen der Literatur, der radikalen Trennung vom und der höchsten Symbiose mit dem Autor: im Shishōsetsu, dem japanischen Ich-Roman. Zentrales Charakteristikum dieses in der Moderne entstandenen Genres ist eine autobiographisch geprägte Perspektive, die jedoch bewusst durch fiktionale Elemente ergänzt wird. In Hiroko Masumotos Beispiel rechnet die Autorin Minae Mizumura in „Shishōsetsu from left to right“ (1995) durch ihre Stellvertreterin, die Studentin Minae, mit ihrem Leben in den Vereinigten Staaten ab. Mizumura selbst bezeichnet ihren Roman als „basically an autobiographical novel“ und stellt sich in eine

12 „Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht“ (Barthes 2007, S. 185).

13 Zum Bedeutungsspektrum des Subjektbegriffs vgl. Hagenbüchle (1998, S. 6).

14 Baumgartner (1994). Zur Kritik an Baumgartners Systematisierung vgl. Zima (2017, S. 3).

europäische Tradition, die bis zu Marcel Prousts « À la recherche du temps perdu » zurückreicht.¹⁵ Damit ist eine Selbsteinordnung formuliert, die aus japanischer Perspektive zwar durchaus wirksam bleibt, die aber aus westlicher Sicht, bei zumeist strenger Trennung von Autor und Subjekt, Fragen provoziert und neue Spannungsfelder schafft.

Der vorliegende Band versucht, diesen neuen, pluralen Prämissen gerecht zu werden und die Veränderungen der Literaturtheorie im 21. Jahrhundert anzuerkennen, denen Vincent Leitch eine globale Zukunft prophezeit:

Theory has gone global. It may be expected to continue going global, furthermore, by incorporating “foreign” elements, both classic and contemporary. At present, theory in North America and Europe does not usually include Arabic, Chinese, Indian, Japanese, Persian, or other non-European traditions. In the future, it will increasingly do so.¹⁶

Die Beiträge gehen dabei aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven auf die von Leitch beschriebene Konstellation ein. In der ersten Sektion, in der das Subjekt in philosophischen und theoretischen Perspektiven behandelt wird, wenden sich die Philosophen Harald Schwaetzer und Tilman Borsche den Fundamenten der Subjektivität in der europäischen Geistesgeschichte zu. Auf dieser Grundlage wird die Gattung der Lyrik in den Folgebeiträgen näher fokussiert: im Hinblick auf das lyrische Subjekt bei Rüdiger Zymner, Ralph Müller und Willem G. Weststeijn und im Hinblick auf die chinesische Lyrik bei Christian Soffel sowie Yi Chen und Boris Steipe. In der zweiten Sektion werden poetologische und transgressive Perspektiven entfaltet, die sich auf das Subjekt und seine literarischen Konfigurationen beziehen. Zunächst behandeln Alessandro Achilli, Anna Fees, Ekaterina Friedrichs und Rainer Grübel poetologische Fragestellungen, zu denen etwa das Verhältnis von lyrischem Subjektentwurf und ideologisch-politischen Ambitionen zählt, anhand von Beispielen aus der ukrainischen, russischen und deutschen Gegenwartsliryk. Das transgressive Moment kommt in den auf Südamerika ausgerichteten Beiträgen von Adalberto Müller und Macarena Urzúa Opazo vorwiegend in geographischer Hinsicht zur Geltung, während Adrian Wanner und Bernhard Schmalenbach phänomenologische Grenzerweiterungen präsentieren: Selbstübersetzungen von Lyriker*innen einerseits und Gedichte autistischer Menschen andererseits. Die dritte Sektion versammelt eine Reihe von Fallstudien aus unterschiedlichen kulturellen Räumen und bietet somit exemplarische und vergleichende Perspektiven. Spannen Juliana Kaminskaja, Matthias Fechner und Hirsohi Yamamoto den Bogen ihrer Untersuchungen von Frie-

15 Mizumura (2004).

16 Vgl. Leitch (2014). Leitch gibt den wahrscheinlich breitesten Überblick auf die stark gewachsene Zahl neuer Analysefelder und konstatiert eine Auflösung traditioneller Schulen in der Literaturtheorie.

derike Mayröcker über Gerhard Falkner bis zu Monika Rinck, widmen sich Hiroko Masumoto und Miho Matsunaga der Konstitution des Subjekts in der Lyrik Yoko Tawadas. Erweitert werden diese Beiträge um Huiru Lius Beobachtungen zur Lyrik Du Fus und Zheng Xiaoqions sowie um Noha Abdelrassoul Darstellung zur arabischen Gegenwartslyrik, mit dem Fokus auf den Gedichten Iman Mersals.

Die erste Sektion, die „Philosophische und theoretische Perspektiven“ eröffnet, beginnt mit dem Beitrag HARALD SCHWAETZERS, der ausgewählte geistesgeschichtliche Stationen der Genese des Ichbegriffs mit Fundierung in der Transzendenz skizziert. Dieser gewinnt zunächst das Subjekt aus dem Gottesbezug, fundiert es dann transzendental, um schließlich in einer Transformation der transzendentalen Wende erneut zur Transzendenz vorzustoßen, jetzt allerdings im Existenzvollzug der Selbsterkenntnis. Schwaetzer sensibilisiert für die historische Wandelbarkeit von Begriffen und Bewusstseinsformen sowie für die Vielschichtigkeit der mit dem Ich-Begriff verbundenen Ebenen und Aspekte.

Während sich Schwaetzer auf die Entwicklung eines Subjektbegriffs mit Transzendenzbezug konzentriert und einen Bogen von der Antike bis zur Gegenwart schlägt, rückt TILMAN BORSCHKE die Begriffsgeschichte anhand der Begriffsnamen ‚Subjekt‘ und ‚Selbst‘ seit der Neuzeit bis zur Verabschiedung des Subjekts in der Postmoderne in den Fokus. Borsche zeigt dabei, dass die Bezeichnung ‚Subjekt‘ für das selbstbestimmte menschliche Individuum „ein[en] Sonderweg der deutschsprachigen Philosophie durch und seit Kant“ repräsentiert und die Begriffsgeschichte eine andere Bezeichnung für diesen Sachverhalt anbietet: das „Selbst“, welches den Menschen von seinem Gegenüber her und damit dialogisch und sozial zu denken nahe legt. Zugleich integriert der Begriff des ‚Selbst‘ die für den Subjektbegriff konstitutiven Aspekte wie leibhafte Präsenz und Selbstbestimmung, schließt aber die ursprüngliche Wortbedeutung von Subjekt für „Untergestell“ oder „Unterliegendes“ aus, die in anderen Sprachen erhalten geblieben sind.

RÜDIGER ZYMNER knüpft an die historische Wandelbarkeit von Begriffen an und betont, dass die Frage nach dem Subjekt in der Lyrik zunächst eine Frage nach Konzepten darstellt: Konzepte entstehen, wandeln und lösen sich auf. Aus dieser Perspektive erklärt sich auch die Rede vom Verschwinden und der möglichen Wiederkehr des Subjekts – es geht um die Absage an bestimmte Begriffsnamen und mit ihnen verbundene Konzepte. Zymner weist aber auch auf Aspekte des Subjektbegriffs hin, die gegenüber diesem Wandel relativ beharrlich sind wie z.B. die Existenz von Personalpronomina; allein das ‚absolute Subjekt‘ im Sinne des Transzendentalen Idealismus hält er im Hinblick auf die Gegenwart für obsolet. Die enge Bindung der Lyrik an Namen und an den Begriff des ‚Subjekts‘ sieht er historisch begründet, zunächst durch die alte Verbindung von Lyrik mit der Musik, dann durch das romantisch-idealistische

Erbe in der Theoriebildung. Die neuere Lyrik hingegen könne Formen der Problematisierung des Subjekts zeigen – oder auch nicht.

Ebenso betont RALPH MÜLLER die Historizität, damit die Wandelbarkeit und Vielheit von Subjektkonzepten in der Lyriktheorie. Er fokussiert seinen Überblick über die Verwendung des Subjektbegriffs auf die neuere französische, nordamerikanische und deutsche Lyriktheorie und arbeitet die nationalphilologischen Differenzen und Verflechtungen der Diskurse heraus. Als tragfähig erweist sich für ihn der Subjektbegriff für die rezente Lyriktheorie und -analyse, wenn er einen Mehrwert gegenüber anderen Begriffen wie einerseits dem (ichhaften oder ichlosen) Adressanten, dem Sprecher oder der Stimme und andererseits dem Autor selbst bringt. Diesen Mehrwert erkennt er in einem Subjektbegriff, der sich sowohl von Autor wie Adressant als auch von der zwischen diesen Polen angesiedelten Instanz des ‚Textsubjekts‘ (Burdorf) absetzt, das mit dem in der Narratologie entwickelten Begriff des ‚abstrakten Autors‘ verwandt ist. Dieses Konzept des ‚lyrischen Subjekts‘ bildet vielmehr einen Spielraum zwischen realem Autor und mit diesem in einer distanzierten, aber relationierbaren Beziehung stehenden Adressanten aus, die sich einer eindeutigen Referenzierbarkeit entzieht. Gleichzeitig bietet diese Relation, weil sie ein jeweils auszulotendes Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion eröffnet, dem Leser einen gleichsam ‚offenen‘ Raum an.

WILLEM G. WESTSTEIJN votiert für die Verwendung eines weiteren Subjektkonzepts für die Lyrik, welches in der Narratologie entstanden ist, allerdings mit einer Korrektur: Der Begriff des „abstrakten Autors“ sei nicht im Sinne des Textkonstrukts oder – mit Burdorf – „Textsubjekts“, weiter zu verwenden, sondern als Bild des Autors, welches die Leser*innen entwerfen und auf das Gedicht beziehen. Weststeijn versteht unter dem „abstrakten Autor“ das Bild, das sich die Leser*innen vom Autor machen, und zwar einerseits anhand eines literarischen Textes und andererseits mithilfe sonstiger Quellen. Die Kenntnis der Person und der Biographie kann, wie an Beispielen gezeigt wird, die Interpretation des Textes stark verändern oder sogar umkehren in einem Sinn, wie es der Wortlaut des Textes selbst nicht nahelegt – analog etwa zur Deutung, wie sie eine Performance einem Text auflegen kann, indem etwa durch Tonfall, Gestik, musikalische Unterlegung, Choreographie, Kostümierung, Bühnenbild oder Aufführungsort neue Aspekte zum Text hinzukommen. Insbesondere Lyrik legt die Möglichkeit einer Performance nahe, welche sich anhand der Vorstellung vom Autor konkretisieren lässt.

Die traditionelle chinesische Literatur weist, wie CHRISTIAN SOFFEL ausführlich, in der Lyrik keine starke Präsenz eines Subjektes auf, weil es erst mit der Modernisierung der Lyrik nach westlichen Vorbildern sichtbar ausgeprägt wird. Doch selbst wenn sowohl die klassische chinesische Philosophie als auch die Dichtung keine Lexeme und Begriffe bezüglich der Subjektivität in Analogie zu europäischen Traditionen ausgebildet haben, lassen sich Aspekte

des modernen europäischen Subjektbegriffs durchaus nachweisen. Dennoch bleibt festzuhalten, dass sowohl die Terminologie als auch die Konzeptbildung zum Themenkomplex ‚Subjektivität‘ erst durch die Rezeption westlicher Traditionen in der Lyrik selbst sowie ihrer Forschung ausgebildet wurden.

YI CHENS und BORIS STEIPES Beitrag fokussiert die Entwicklung vom transzendentalen zum transformativen Subjekt. Der rezeptive Zugang zu Lyrik verzichtet in der chinesischen Kultur auf dichotomische Sichtweisen, also auf eine Zweiteilung von Gut und Böse, eine intellektuelle Unterscheidung zwischen dem Selbst und dem Anderen. Chen und Steipe ergründen nun, wie dieser Zugang, d.h. wie das *Dào*, sich auf das Rezipieren (und das Verfassen) von Gedichten auswirken könnte. Dazu betrachten sie unter anderem das Gedicht 大地 (Erde) von Li Shijiang, dessen Sprecher die Erde als Ort von Verwertungskreisläufen sieht, aber auch als Mutter, selbst im Vergleich mit einer Biomülltonne. Die Ambiguität von Lyrik wird von der Autorin, dem Autor dabei in Relation zur Uneindeutigkeit des Daoismus gesehen. In der Begegnung der Lesenden mit dem Gedicht vollziehe sich darüber hinaus eine Transformation, im Spannungsfeld von Self-ness (Emotionen) und Self Scope (Fähigkeiten), die mit der analytischen Rigidität der Naturwissenschaften in einem Diagramm visualisiert wird.

Die zweite Sektion, die „Poetologische und transgressive Perspektiven“ umfasst, wird von einem Beitrag ALESSANDRO ACHILLIS eingeleitet, der eine literarhistorische Erklärung für die Präsenz eines starken Subjekts gerade in der politischen Lyrik der Ukraine bietet. Die Identifikation von lyrischem Ich und Autor, der wiederum metonymisch für die Gesellschaft steht, wird zum *nation building* eingesetzt. Die Emanzipation des Individuums steht nicht nur für die kulturelle und politische Emanzipation der Ukraine, sondern soll diese auch befördern. Achillis Nachweis dieser Entwicklung setzt im späten 18. Jahrhundert bei Ivan Kotljarevskij ein und greift über Taras Ševčenko bis ins 20. Jahrhundert zu Vasyl' Symonenko und Vasyl' Stus aus. Gezeigt wird außerdem, wie diese Linie in der Gegenwart bei dem vielleicht international bekanntesten Gegenwartsliriker der Ukraine, Serhij Žadan, ihre Weiterführung findet.

ANNA FEES behandelt mit ihrem Beitrag über die Lyrik der beiden ukrainischen Dichter*innen Iya Kiva und Borys Humeniuk gleichzeitig eines der drängendsten politischen Probleme Europas: die militärischen und kriegerischen Spannungen zwischen der Ukraine und Russland. Dabei weist Fees anhand eines kulturhistorischen Zuganges nach, dass Humeniuk eine eher männlich geprägte Perspektive anwendet, die durch populistische Elemente verhärtet wird, ohne jedoch den Gegner Russland in offensichtlicher Weise zu schmähen. Umgekehrt löst die auf Russisch schreibende Iya Kiva genau solche Verhärtungen auf, indem sie in ihrer Lyrik, aus einer Sichtweise, die Fees als weiblich bezeichnet, grundsätzlich das Schicksal aller Betroffenen des Krieges thematisiert.

EKATERINA FRIEDRICHS beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit den Bezügen und Bezüglichkeiten in Texten der Gegenwartslyrik, die in der als nicht-narrativ verstandenen, hermetischen und mitunter selbstreferentiellen Lyrik auch und gerade durch liminale Regelbrüche neu geschaffen werden. Dazu zählt sie insbesondere den „Verzicht auf bestimmte Sprachnormen, die Verletzung distributiver Reihen, die Instabilität syntagmatischer Grenzen und Wortgrenzen, sowie die kumulative Dynamik der Sinngehalte“.

Der Verbindung von Subjektkonstruktion, Körper und Dichtung geht RAINER GRÜBEL anhand von Gedichten aus der russisch- und deutschsprachigen Lyrik nach. Dabei bewegt er sich durch die neuere Literaturgeschichte beider Sprachen, indem er Lyrik von Sergej Birjukov, Vera Pavlova, Anna Al'čuk, Dmitri Prigov oder Jurij Lejderman einerseits behandelt, andererseits – und ergänzend dazu – Gedichte von Ernst Jandl, Durs Grünbein oder Martina Hefter analysiert. Während die deutsche Gegenwartslyrik einen eher medizinischen und naturwissenschaftlichen Kontext aufruft, rekurriert die russische auf eine lange, bis in die Antike zurückgehende philosophische und theologische Tradition. Vor diesem Hintergrund wird die Separierung von Leib und Subjekt bzw. verschiedenen Subjektformen betont.

Auf die Frage der Selbstübersetzung (aus dem Russischen), die „otsebjatina“ («отсебятина»: abgeleitet von „ot sebja“ – „von sich selbst“), geht ADRIAN WANNER in seinem Beitrag über russisch-amerikanische Gegenwartsdichter*innen ein. Das vergleichsweise neue Forschungsfeld stellt Wanner dabei anhand zweier unterschiedlicher Beispiele dar, den Gedichten «ШЕПЕМЕТЬЕВО» (1998) bzw. „MOSCOW INTERNATIONAL AIRPORT“ (1998) von Andrey Gritsman und «АВТОНАТЮРМОПТ В ПИЖАМЕ» (2002) bzw. „Self-Portrait in Pajamas“ (2004) von Katja Kapovich. Augenfällig wird dabei, dass Selbstübersetzer größere Freiheiten in der Übersetzung für sich beanspruchen (können), das übersetzte Gedicht folglich eine neue Version darstellt, die sich stellenweise deutlich vom Ausgangstext entfernt. Mehrsprachige Menschen, folgert Wanner, schreiben daher, je nach Verwendung der Sprache, mit einer gefühlt anderen Identität, die wiederum die Definition des Subjekts beeinflusst.

In seinem Beitrag „The Broken Mirror of Subjectivity“ skizziert ADALBERTO MÜLLER den Weg des Subjekts durch die brasilianische Lyrik der Moderne (seit 1922) bis in die unmittelbare Gegenwart hinein. Der zerbrochene Spiegel der Subjektivität konfrontiert sowohl Lyriker*innen als auch Leser*innen mit ihren jeweils eigenen, subjektiven Perspektiven, die sich nicht mehr im Gesamtbild der brasilianischen Nation wiederfinden. Sein Essay bezieht dabei auch wichtige Ereignisse der neueren brasilianischen Geschichte und künstlerische Ausdrucksformen jenseits von Lyrik ein. In stark verdichteter Weise führt Adalberto Müller seine Leser vom *Modernismo* zur Konkreten Poesie (*Concretismo*), die er mit dem vor allem musikalisch ausgeprägten *Tropicalismo* verbindet, indem er beispielsweise die lyrischen Texte Caetano Velosos

würdigt. Damit zieht er einerseits eine vertikale, historische Zeitlinie der Avantgarden, andererseits eine horizontale Verbindung, die sich auf die mannigfaltige Breite progressiver Künste in Brasilien erstreckt.

MACARENA URZÚA OPAZO erweitert Adalberto Müllers südamerikanische Perspektive mit einer akribischen Studie zur künstlerischen Arbeit der chilenischen Gegenwartslirikerinnen Cecilia Vicuña and Anamaría Briede. Auch sie arbeiten in der Schnittmenge weiterer Künste – Performance, Musik, Bildende Kunst –, in der inzwischen historischen Auseinandersetzung mit Diktatur, genauer: dem Pinochet-Regime, was insbesondere am Beispiel von Vicuñas frühem Gedichtband «Sabor a mí» (1973) in literaturgeschichtlich relevanten Detaillierungen ausgeführt wird. Im Schreiben der beiden feministischen Lyrikerinnen wird unter anderem die Schreibmaschine zu einem Instrument, einem Scharnier, das Physis, Performance, Kunst, Zeit, Raum, Klang und Poesie auf je unterschiedliche Weise verbindet.

BERNHARD SCHMALENBACH geht in seinem Beitrag auf das Verhältnis von Lyrik und Autismus ein. In seiner grundlegenden Darstellung erklärt er im ersten Teil das Phänomen des Autismus, seine psychologischen Theorien, aber auch die besonderen Voraussetzungen und Ausprägungen künstlerischer Praxis bei Menschen in besonderen Lebenslagen. Im zweiten Teil seines Aufsatzes arbeitet Schmalenbach an poetischen Texten von Axel Brauns, Sarah Cobbe, Daniela Gonschorek sowie Kornelius und Konstantin Keulen heraus, wie sich Autismus in der literarischen Sprache zeigt bzw. welche Erkenntnisse wir über das hohe Potential von Autist*innen aus ihrer Literatur gewinnen können.

Die dritte Sektion, in der „Exemplarische und vergleichende Perspektiven“ entfaltet werden, beginnt mit einem Beitrag JULIANA KAMINSKAJAS zur Stimme Hölderlins in der Dichtung Friederike Mayröckers („Scardanelli“, 2007) und Gerhard Falkners („HÖLDERLIN REPARATUR“, 2008). Darin zeigt sie, dass mit der Freisetzung poetischer Kreativität auch das Subjekt zurückkehrt, wenngleich seine Erscheinungsformen indirekt, sublim und verborgen sein können. In diesem Prozess gestaltet sich das poetische Subjekt selbst: in imaginierten Stimmen und Personen auch historischen Ursprungs sowie dem Zusammenklängen in einem „Wir“, auch mit Bezug auf den realen Autor.

Mit der Fokussierung des „zuverlässig unzuverlässigen“ Subjekts unternimmt MATTHIAS FECHNER eine Exkursion in die lyrische Prosa von Gerhard Falkners Berlin-Roman „Apokalypse“ (2016). Dabei stellt er, orientiert am Konzept des impliziten Autors, die Frage nach der demokratischen Verfasstheit des Subjekts im politisch motivierten Berlin-Roman von der Gründerzeit (Wilhelm Hegeler) bis zur unmittelbaren Gegenwart (Bude / Munk / Wieland).

Anschließend legt HIROSHI YAMAMOTO die poetischen Strategien der Deonstruktion von Subjekt und Identität in den Essays und Gedichten von Monika Rinck frei. Insbesondere an ihrem Prosagedichtband „Honigprotokolle“

(2007), genauer: dem Gedicht „UNIO WIESEL“, demonstriert Yamamoto, wie die Subjektdekonstruktion mithilfe von Verfahren sprachlicher Zersetzung und Montage poetisch vollzogen wird. So verselbständigen sich etwa Silben und bringen neue, dem Wort fremde Bedeutungen in den Text hinein, oder es werden etymologische und fachsprachliche Bedeutungen oder semantische Konnotationen aufgerufen. Auch hier wird die Zersetzung gewohnter Grenzen als Entfaltung kreativen Potentials vorgeführt.

In ihrem zweiten Beitrag behandelt JULIANA KAMINSKAJA Gedichte Arkadij Dragomoščenkos, den sie zwischen Lev Rubinštejn und Psoj Korolenko verortet. Dragomoščenko, der vor allem hermetische Gedichte veröffentlichte, positioniert sich in poetischer Selbsterkundung zwar am Rand der Gesellschaft, eröffnet seinen Rezipient*innen damit jedoch eine offenere Lesart, die umgekehrt auch deren Ich-Perspektive(n) zu stärken vermag. Diese wiederum vitalisiert das Ich als Stimme und Sprache des Gedichtes, als ein in der Komposition verborgenes Textsubjekt.

Ein verwandtes Thema behandelt HIROKO MATSUMOTO in ihrem Beitrag über das exophone Schreiben bei Minae Mizumura und Yoko Tawada. Der in den Texten der beiden Schriftstellerinnen behandelte Raum ist nicht geographisch, sondern kulturell definiert. Tawada integriert die Veränderung ihres lyrischen Subjektes gezielt in die Sprache, offenbart einen inhaltlich und formal konstruktiven Prozess, der eurozentristische Perspektiven durch exophone Perspektiven hinterfragt. Tawadas erster Gedichtband, „Nur da wo du bist da ist nichts“ (1987) wurde deshalb bilingual – in Text und Layout – veröffentlicht und bildete damit bei Tawada den Auftakt eines poetischen Umgangs mit zwei Sprachen, die auf sehr menschliche Weise in einem gleichberechtigten, sich stets aufs Neue hinterfragenden Verhältnis stehen. Dies kontrastiert Matsumoto mit Mizumuras oben erwähntem bilingualem Ich-Roman „Shishohsetsu from left to right“, der eng an die Biographie der Autorin angelehnt ist. Darin wird die Geschichte des Scheiterns eines Subjekts zwischen der nordamerikanischen und der japanischen Kultur aufgerollt. Die Lösung in diesem bilingualen Roman, der erst 26 Jahre nach der japanischen Erstveröffentlichung in einem amerikanischen Verlag erschienen ist,¹⁷ besteht am Ende in der Rückwendung zur japanischen Kultur.

MIHO MATSUNAGA ergänzt den vorangehenden Beitrag mit einer ebenso konzisen wie präzisen Studie zum lyrischen Ich in Yoko Tawadas japanischsprachigem Gedichtband „Die Leiche des Regenschirms und meine Frau“ [「傘の死体とわたしの妻」] (2006). Matsunaga – die Tawada auch durch ihre

17 Genauer: bei Columbia University Press, New York, im Februar 2021. Information auf der Webseite der Autorin: <http://mizumuraminae.com/eng/index.html> (22/11/2020).

gemeinsame Tätigkeit an der Waseda Universität kennt¹⁸ – konzentriert sich dabei auf eine textimmanente Lesart, welche vor allem die Rolle der Personalpronomina im Gedicht erschließt. Konkret wird dabei ihre Bedeutung bei der Darstellung des Weges zweier Frauen in eine Ehe behandelt; wobei Matsunaga dabei die Rolle des von der Autorin bewusst experimentell gestalteten Subjekts freilegt.

HUIRU LIU nimmt in seinem Beitrag Maurice Merleau-Pontys „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (1966) als Hintergrund für einen Vergleich, der allenfalls nach der Lektüre der ersten Sätze noch als ungewöhnlich erscheinen mag. Wie behandelt der vielleicht größte chinesische Dichter, Du Fu, „die symbiotische Beziehung zwischen Körper und Sprache“? Und wie wird dieses Verhältnis bei Xiaoqiong Zheng dargestellt, der lyrischen Stimme des Millionenheeres der Wanderarbeiterinnen in China? Die Konzentration in der Darstellung und der poetische Umgang mit dem Raum verbinden, so Liu, auf unterschiedliche Weise die Verse der beiden konträren Dichterpersönlichkeiten. In beiden Fällen gewinnt die Sprache dabei eine physische, korporeale Qualität, die ein tieferes Verständnis der dargebotenen Vorgänge ermöglicht.

Schließlich unternimmt NOHA ABDELRASSOUL einen Exkurs in die arabischsprachige Lyrik der Gegenwart, mit einer analytischen Würdigung der feministischen Dichtung Iman Mersals. „Ich bin, was davon übrig bleibt“, zitiert sie die Dichterin bereits ebenso programmatisch wie ambig im Titel. Was übrig bleibt: Nicht ganz das Gegenteil eines erfüllten Lebens, aber im Bewusstsein nicht gelebter Möglichkeiten vor allem Zorn über männliche Unzulänglichkeit, Willkür, Gewalt. Kontrastiert wird diese Gestaltung mit einem nüchternen Blick auf das eigene Unvermögen, sich außerhalb der patriarchalen Poetik zu bewegen.

Literatur

- Barthes, R. (2007): Der Tod des Autors [1967/68]. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart. 185-193.
- Baumgartner, H. (1994): Welches Subjekt ist verschwunden? Einige Distinktionen zum Begriff der Subjektivität. In: Schrödter, H. (Hg.): Das Verschwinden des Subjekts. Würzburg. 19-28.
- Beck, E. (1991): Identität der Person. Sozialphilosophische Studien zu Kierkegaard, Adorno und Habermas. Würzburg.
- Bishop, C. (ed., 2006): Participation. London / Cambridge (USA).
- Bürger, P. (1998): Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. In: Bürger, Ch. / Bürger, P.: Das Verschwinden des Subjekts.

¹⁸ Am Germanistischen Institut der Waseda Universität. Vgl. die Meldung der Universität zur Verleihung des National Book Awards an Tawada: <https://www.waseda.jp/top/en/news/62437> (22/11/2020).

- Das Denken des Lebens. Fragmente einer Geschichte der Subjektivität. Frankfurt a.M. 9-254.
- Foucault, M. (2001): *L'Herméneutique du sujet* (Transcriptions des cours au Collège de France. 1981–1982). Paris.
- Hagenbüchle, R. (1998): Subjektivität: Eine historisch-systematische Einführung. In: Fetz, R. L. / Hagenbüchle, R. / Schulz, P. (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. 2 Bde. Berlin. Bd. 1. 1-88.
- Leitch, V. (2014): *Literary Criticism in the 21st Century*. Theory Renaissance. New York.
- Mizumura, M. (2004): *Authoring Shishosetsu from left to right*. In: *91st Meridian*. 3.2 Winter 2004. <https://iwp.uiowa.edu/91st/vol3-num2/authoring-shishosetsu-from-left-to-right> (17/07/2020).
- Reckwitz, A. (2021): *Subjekt*. 4., aktualisierte und ergänzte Aufl. Bielefeld.
- Robbe-Grillet, A. (1966): *Trans-Europ-Express*. Film. Paris.
- Zima, P. V. (2017): *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. 4., durchgesehene und erweiterte Aufl. Tübingen.

I. Philosophische und theoretische Perspektiven

Subjektivität als Erfahrung höherer Art. Essay eines historischen Streifzugs

Harald Schwaetzer (Bernkastel-Kues)

„das wahre Kriterium des Wertunterschiedes der Bewusstseinsarten festzustellen, wird eine der höchsten Aufgaben der kommenden Philosophie sein“.¹

1. Einleitung

„Es ist die zentrale Aufgabe der kommenden Philosophie, die tiefsten Ahnungen, die sie aus der Zeit und dem Vorgefühle einer großen Zukunft schöpft, durch die Beziehung auf das Kantische System zu Erkenntnis werden zu lassen“, meint Walter Benjamin. Und er fügt zu Kant als zweiten noch Platon hinzu: „Diesen beiden Philosophen ist die Zuversicht gemeinsam, daß die Erkenntnis, von der wir die reinste Rechenschaft haben, zugleich die tiefste sein werde“.² Dabei ist Benjamin keineswegs kantgläubig. Vielmehr verweist er gerade deswegen darauf, dass der Begriff der Erfahrung bei Kant von der Tradition übernommen und „auf das Minimum von Bedeutung“ reduziert sei. Sein Ansatz lautet deswegen:

Jede Forderung eines Anschließens an Kant beruht auf der Überzeugung, daß dieses System [...] aus der bis zum Genialen gesteigerten Nachforschung nach Gewißheit und Rechtfertigung der Erkenntnis diejenige Tiefe geschöpft und entwickelt hat, die es seiner noch kommenden neuen und höhern Art der Erfahrung wird adäquat erscheinen lassen.³

Die folgenden Überlegungen gehen von diesem Gedanken aus und wenden ihn auf die Geschichte des Subjektivitätsbegriffs. Sie fragen danach, wo eine „höhere Erfahrung“ von Subjektivität gemacht worden ist, die unter transzendentalen Voraussetzungen beschreibbar ist. Dabei stützen sich die Überlegungen auf dasjenige Kriterium, welches Benjamin von Kant her gibt: „Das reine transzendente Bewusstsein ist artverschieden von jedem empirischen Bewusstsein“.⁴ Zugleich aber gilt, dass innerhalb des empirischen Bewusstseins Unterschiede auftreten: „[...] das wahre Kriterium des Wertunterschiedes der Bewusstseinsarten festzustellen, wird eine der höchsten Aufgaben der kommenden Philosophie sein“.⁵

1 Benjamin (2015, III, S. 136).

2 Ders., S. 131.

3 Ders., S. 133 f.

4 Ders., S. 137.

5 Ders., S. 136.

2. „Ich bin, der ich bin“ – Das Ich als Gottesbezeichnung in der Antike

Während es für die letzten Jahrhunderte selbstverständlich geworden ist, den Begriff des „Ich“ mit demjenigen einer autonomen menschlichen Persönlichkeit zu verbinden, muss man festhalten, dass dieses keineswegs immer der Fall gewesen ist und dass sich gerade in diesem Vorgang eine historische Verschiebung zeigt, die systematische Implikationen hat.

Bis ins hohe Mittelalter ist ein Vers aus dem zweiten Buch Mose (Ex 3, 14) der Ausgangspunkt schlechthin für christliche Denker, um den Begriff des „Ich“ zu denken: „Ego sum, qui sum“, wie es im lateinischen Text formuliert wurde. „Ich bin, der ich bin“ – die Aussage erfolgt als Antwort Gottes auf die Frage des Moses vor dem brennenden Dornbusch, welchen Namen er den Israeliten für den Gott mitteilen solle, welcher von ihnen den Auszug aus Ägypten verlange und ihn, Moses, unter seinen Schutz stelle. Da das Verständnis von Namen in der Antike, wie schon die Schöpfungsgeschichte im ersten Buch Mose zeigt, durchaus namensmagisch ist, ist die Antwort des Gottes im brennenden Dornbusch signifikant. Er selbst spricht sich zu, dass er im strengen und unterscheidenden Sinne ein Ich ist, was für alle weiteren Ausleger die Konsequenz birgt, dass der Mensch ein solches Ich nicht ist. Dabei muss man, so lehrt noch das hochmittelalterliche Denken, zwischen der grammatischen und der metaphysischen Verwendung unterscheiden. Selbstverständlich gibt es einen grammatischen Gebrauch der ersten Person Singular, aber selbst die Grammatik des Mittelalters ist in dieser Hinsicht noch von anderen philosophischen Dimensionen geprägt als die heutige.⁶ Festzuhalten ist also zunächst, dass der Ich-Begriff der jüdisch-christlichen Tradition in der Antike in einem exklusiven Sinne auf Gott bezogen wird.

Die griechisch-hellenistische Tradition verfährt nicht anders. Aus dem Bereich der Mysterien des Heiligtums zu Delphi übermittelt beispielsweise Plutarch in seiner Schrift „Über das EI zu Delphi“ Folgendes: Neben der Inschrift „Erkenne dich selbst“ finde sich eine weitere Inschrift, „EI“, was entweder die Partikel zur Einleitung eines Wunschsatzes bedeute oder mit „Du bist“ zu übersetzen sei. Naheliegend ist für ein Orakel zunächst einmal die erste Bedeutung, aber Plutarch lässt in seinem Dialog einen Gesprächsteilnehmer ausführen, dass „EI“ der Gruß der Priester an den Gott ist:

Apollo empfängt jeden von uns, der zu ihm kommt, mit dem Wort: Kenne dich selbst – ein Gruß, der gewiß nicht schlechter ist, als das gewöhnliche Chaire (sey gegrüßet, oder, freue dich). Darauf antworten wir ihm dann mit dem Ausdruck:

⁶ Vgl. dazu z.B. Mauriège (2011, S. 49-66).

Ei, d.h. du bist, und bringen ihm also den ächten, unverfälschten, einzigen und ihm allein gebührenden Gruß, der von seinem Daseyn hergenommen ist.⁷

Selbst wenn man, wie schon früh Heinrich von Stein⁸, Zweifel daran hegt, ob Plutarchs Denken in diesem Punkte demjenigen Platons entspricht, also „die“ griechische Tradition fortführt, so wird man doch nicht umhin kommen, dass selbst bei Platon der Subjektbegriff nicht auf den Menschen bezogen ist. Den ‚locus classicus‘ bietet der Dialog „Alkibiades maior“, wenn er, nach Einschätzung der Mehrheit der Forscher, hier als echt gelten darf.⁹ In ihm wird die Frage: „Was ist der Mensch?“ verhandelt.¹⁰ Das Ergebnis ist, dass das, was den Menschen im eigentlichen Sinne auszeichnet, das Göttliche in der Seele ist; wer auf das Göttliche in der Seele, auf Gott und die „Phronesis“, die Vernunft, schaut, der erkennt auch sich selbst am besten (133c) – eine Stelle, welche u.a. Eusebius angeregt hat, den Text ein wenig weiterzuschreiben.¹¹

In Summa lässt sich also festhalten, dass der Begriff „Ich“ in seinem wesenhaften Gebrauch eine exklusive Gottesbezeichnung ist und dem Menschen nicht zukommt. Gleichzeitig zeigt sich innerhalb der Anthropologie bei Platon, dass der Mensch in sich als sein eigentliches Wesen ein göttliches erfährt: den Daimon. Die höhere Erfahrung der Subjektivität führt also an dieser Stelle direkt auf ein aus heutiger Sicht überindividuelles Göttliches; gleichwohl aber handelt es sich nicht mehr um eine Erfahrung der Mysterien im Sinne einer Theophanie des Göttlichen, sondern um eine im Durchgang durch die Vernunft gewonnene Erfahrung.

3. Die Entdeckung des endlichen Ichs – Augustinus

Einen ersten bekannten Versuch, ein auf sich selbst sich gründendes irdisch-endliches Bewusstsein zu beschreiben, hat Augustinus unternommen.¹² Bei

7 Die deutsche Übersetzung ist zitiert nach: „Plutarchs moralische Abhandlungen“. Aus dem Griechischen übersetzt von Joh. Fr. Sal. Kaltwasser. 3. Band. Frankfurt (1786, S. 507 f.). – Diese Übersetzung stand (natürlich neben den griechischen Texten) bereits den Denkern um 1800 zur Verfügung.

8 Stein (1864, S. 280 und Umgebung).

9 Gegen die Echtheit hatte sich bereits Ulrich von Wilamowitz (1919; ³1962, S. 327) ausgesprochen. Eine intensive Diskussion entwickelte daraufhin sein Schüler Paul Friedländer (1923), der zu zeigen versuchte, dass der Dialog von Platon selbst stammt.

10 Platon, „Alkibiades I“ 111e und vor allem 129e, sowie die sich daran anschließende Diskussion.

11 Vgl. dazu die kritischen Apparate zur Stelle. Die Passage ist: Eusebios, „Praeparatio Evangelica“, 11, 27.

12 Diese Position ist nicht unumstritten. Ich folge hier vor allem Johann Kreuzers Analysen. Vgl. Kreuzer (2005; 2007, S. 65-86; 2011, S. 81-96). Eine ähnliche Position vertritt auch Silke Wulf (2013) in ihrer Dissertation, die der Analyse von „De musica“ gewidmet ist.

Augustinus lässt sich beobachten, wie neben Exodus 3, 14 eine weitere Stelle tritt, die für die Entwicklung des Ich-Verständnisses im Abendland folgenreich wird: Genesis 1, 27; also jener Vers der Schöpfungsgeschichte, welcher den Menschen als Bild und Abbild Gottes beschreibt („imago et similitudo Dei“, gemäß dem lateinischen Referenztext). Für Augustinus ist die griechische Philosophie nicht in der Lage, zu einem christlichen Gottesbegriff vorzustoßen. Denn sie liefert, sichtbar am Beispiel des Aristoteles, zwar einen unbewegten Bewegter, kann aber die Idee der christlichen Trinität nicht erreichen. Aus dieser Einsicht heraus vollzieht Augustinus (vor allem in „De trinitate“) eine Wende: Wenn Gott dreieinig ist und wenn der Mensch nach Gottes Bild geschaffen ist, dann muss der Mensch in sich die Struktur dieser Trinität wiederfinden. Im Umkehrschluss: Für den Glaubenden wird die Erfahrung der ternarischen Struktur des menschlichen Geistes zu einem Hinweis auf die eigentliche Natur Gottes. Es ist deutlich, dass die Gottebenbildlichkeit der methodische Schlüssel schlechthin ist. Auf der anderen Seite muss der menschliche Geist überhaupt seiner Art nach als ein durch die ternarische Struktur in sich geschlossener erscheinen – analog dem Gottesbegriff. Augustinus denkt also noch keine individuelle Subjektivität, aber er denkt die Möglichkeit eines jeden menschlichen Wesens, in gleicher Weise ein einzelner zu sein.

In diesem Sinne ist auch der Ich-Begriff, vereinfacht gesprochen (und nicht ganz zutreffend), transzendental gehalten. Für Augustinus ist menschlicher Geist als Bewusstsein durch die Elemente „memoria“, „intellectus“, „voluntas“ konstituiert. In dem Satz „Ich erkenne / denke mich“ ist vorausgesetzt, dass „Ich“ und „mich“ als identisch betrachtet werden können, was nur gelingt, wenn a) das „Ich“ nicht verschwindet, wo das „mich“ gedacht wird (Erinnerung), b) ein *Denkakt* sich vollzieht („intellectus“) und c) dieser *Denkakt* als Akt willentlich vom menschlichen Geist vollzogen wird („voluntas“). Auf dieser Basis kommt Augustinus bekanntlich auch schon zu dem Ergebnis, das Jahrhunderte später Descartes so formulieren wird, dass es wirkmächtig wird; dabei benutzt der Bischof von Hippo eine Variante des ersten Ternars: Sein, Wissen, Lieben:

Denn wenn ich mich täusche, bin ich. Wer nämlich nicht ist, kann sich nicht täuschen. Da ich demnach bin, wenn ich mich täusche, wie sollte ich mich darin täuschen, daß ich bin, wenn doch sicher ist, daß ich bin, wenn ich mich täusche? Weil also ich es wäre, der getäuscht würde, wenn ich mich täuschte, täuschte ich mich – fern von jedem Zweifel – nicht darin, daß ich weiß, daß ich bin.¹³

13 Augustinus: „De civitate Dei XI“, 26, 18-32 (CCSL 48, S. 345sq.): „si enim fallor, sum. nam qui non est, utique nec falli potest; ac per hoc sum, si fallor. Ac per hoc sum, si fallor. quia ergo sum si fallor, quo modo esse me fallor, quando certum est me esse, si fallor? quia igitur essem qui fallerer, etiamsi fallerer, procul dubio in eo, quod me noui esse, non fallor. consequens est autem, ut etiam in eo, quod me noui nosse, non fallar. sicut enim noui esse me, ita noui etiam hoc ipsum, nosse me. eaque duo cum amo, eundem quoque amorem quiddam tertium nec inparis aestimationis eis quas noui re-

Damit ist in gewisser Weise die Position Descartes' bereits formuliert. Sie wird gewonnen, indem das menschliche Subjekt radikal vom göttlichen getrennt und auf seine endlich-empirische Form beschränkt wird. Nichts geringeres unternimmt Augustinus als die Idee der Transzendenz, also die Aufspaltung der Wirklichkeit in ein erfahrbares Diesseits und ein nicht-erfahrbares Jenseits einzuführen und die göttliche Trinität nur noch anhand der Trinität des menschlichen Geistes im Diesseits zu bestimmen.

4. Zwischen „transzendent“ und „transzendental“: Eriugena und Eckhart

Augustins Subjektbegriff ist, wie gezeigt, bei aller Bezogenheit auf Transzendenz, doch gerade durch eine Immanenz der Bewusstseinsvorgänge begründet. In der Folge stellt sich deshalb die Frage nach der Bezogenheit des empirischen Subjekts auf einen geistigen Grund, sei er menschlicher oder göttlicher Natur, neu und verschärft.

Johannes Scottus Eriugena, der große systematische Philosoph des 9. Jahrhunderts, bietet das Musterbeispiel dieser Diskussion. Er denkt – vor allem in den Büchern I und IV von „Periphyseon“ – den Menschen von seinem Ursprung her, und das heißt vor allem in Relation zu den Engelwesen. Mensch und Engel konstituieren einander wechselseitig

Wenn du aufmerksam der intellektualen und rationalen Naturen wechselseitige Verbindung und Einheit anschaust, wirst du in der Tat finden, dass das englische im menschlichen Wesen und das menschliche im englischen Wesen konstituiert ist.¹⁴

Diese gleichsam hinter Augustinus auf die antike Tradition zurückgreifende wechselseitige Konstitution führt dazu, dass Eriugena zwar eine Intellektphilosophie entwirft, in der auch der Mensch seinen Platz hat, aber dabei noch weitgehend überindividuell argumentiert. Bemerkenswert ist, dass er anders als Augustinus keine Transzendenz als unüberwindbare Schranke von Diesseits und Jenseits, keinen Graben zwischen Bewusstsein und (nicht leibgebundenem) Geist aufreißt, sondern Mensch und Engel, im Grunde wie Platon oder die An-

bus adiungo. neque enim fallor amare me, cum in his quae amo non fallar; quamquam etsi illa falsa essent, falsa me amare uerum esset. nam quo pacto recte reprehenderer et recte prohiberer ab amore falsorum, si me illa amare falsum esset? cum uero et illa uera atque certa sint, quis dubitet quod eorum, cum amantur, et ipse amor uerus et certus est?“

¹⁴ Johannes Scottus Eriugena: „Periphyseon IV“ (PL 780A, ed. Jeaneau, S. 56sq.): „Si intentus intellectualium et rationabilium naturarum reciprocam copulationem et unitatem inspexeris, inuenies profecto et angelicam essentiam in humana, et humanam in angelica constitutam.“ Die Übersetzungen stammen jeweils vom Verfasser; die alte (wiederabgedruckte) Übersetzung von Ludwig Noack (1994) ist durch eine moderne zu ersetzen, welche den Versionen der unterschiedlichen Handschriftengruppen, wie sie die Edition von Jeaneau ausweist, Rechnung trägt.

tike überhaupt, in einem Bezug stehen lässt. Anders als Platon aber geht Eriugena von einer wechselseitigen Konstitution aus: Das Verhältnis des Menschen zu Gott oder einem Daimonion ist nicht in einem bloßen Abhängigkeitsverhältnis abbildbar.

Darüber hinaus ist für Eriugena der Mensch ein Gedanke Gottes:

Wir können also den Menschen so bestimmen: Der Mensch ist ein bestimmter intellektueller Begriff, der im göttlichen Geist auf ewige Weise entstanden (gemacht) ist.¹⁵

Ein solcher Begriff ist offenbar von einer Konzeption bloß irdischer Subjektivität weit entfernt.

Gleichwohl kennt Eriugena ein Individualitätsdenken; dieses ist für ihn primär eine Frage der moralischen Entwicklung und Stellung des Menschen. Individualität ist nur für besonders vollkommene Menschen erreichbar. Es sind die Heiligen, deren Individualitäten erhalten bleiben. Generell gilt aber folgender Individualitätsgrundsatz:

Jeder einzelne wird nämlich gemäß der Höhe seiner eigenen Heiligkeit und Weisheit, von einer und derselben Form, die alle erstreben – das [göttliche] Wort meine ich – geformt werden.¹⁶

Auf diesem Hintergrund kann Eriugena auch sein „Cogito“ in Aufnahme von Augustinus formulieren. Die Stelle beginnt mit einem „Ich weiß nämlich, dass ich bin“ / „Scio enim me esse“.¹⁷ Wie auch immer man die textkritischen Entscheidungen im weiteren Verlauf von Eriugenas „Cogito“ vollzieht, eindeutig ist jedenfalls, dass er eine Art transzendental-allgemeines „Ego“ denkt: Das „Scio“ tendiert eher in die Richtung einer kantischen Transzendentalphilosophie als in die Richtung einer Subjektphilosophie.¹⁸ Aber mit diesem Befund ist für die weitere Entwicklung etwas Entscheidendes gewonnen: Die Bestimmung eines Ichs wird von den Bedingungen der menschlichen Erkenntnis her gedacht.

Mit Eriugena ist damit der Grundzug einer Transzendentalphilosophie der Subjektivität gewonnen, der sich in die Zeit Kants übertragen lässt; Schiller schreibt:

Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Ein-

15 Johannes Scottus Eriugena, „Periphyseon IV“ (PL 768B, ed. Jeaneau, S. 40): „Possumus ergo hominem definire sic: Homo est notio quaedam intellectualis in mente divina aeternaliter facta.“

16 Ders., „Periphyseon I“ (PL 448C, Jeaneau, S. 12, SW 50 [mit „non“ am Anfang und „?“ am Ende]): „Unusquisque enim secundum suae sanctitatis atque sapientiae celsitudinem ab una eademque forma, quam omnia appetunt, Verbum dico, formabitur.“

17 Ders., „Periphyseon IV“ (PL 776B, Jeaneau, S. 51).

18 Vgl. dazu Schwaetzer (2011, S. 68-70).

heit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen, die große Aufgabe seines Daseyns ist.¹⁹

Dieser große Sprung ist den formalen Grenzen der Aufsatzlänge geschuldet. Er hat gleichwohl eine sachliche Berechtigung. Denn die ganze an Descartes sich anschließende Diskussion ist zumindest bezogen auf die Frage nach Subjektivität, wie sie hier gestellt ist, im Ausgang von Augustinus behandelt.

5. Kant

Wenn Benjamin nach der Gewinnung einer „höhern Erfahrung“ von Kant her fragt und fordert, dass diese errungen werden muss, dann liegt es nahe, einen Blick auf den Kant der „praktischen Vernunft“ zu werfen.

Die Autonomie des Subjektes ist, wie bekannt, so gefasst:

Autonomie des Willens ist die Beschaffenheit des Willens, dadurch derselbe ihm selbst (unabhängig von aller Beschaffenheit der Gegenstände des Wollens) ein Gesetz ist. Das Princip der Autonomie ist also: nicht anders zu wählen als so, daß die Maximen seiner Wahl in demselben Wollen zugleich als allgemeines Gesetz mit begriffen seien.²⁰

Der von einem individualistischen Standpunkt gerne problematisierte Begriff der „Pflicht“ zeigt sich von hier aus in seiner zentralen Bedeutung. Kant teilt seine 1797 veröffentlichte „Metaphysik der Sitten“ in die „Metaphysischen Anfangsgründe der Rechtslehre“ und in die „Metaphysischen Anfangsgründe der Tugendlehre“. In der Tugendlehre entwickelt er im ersten Teil, der ethischen Elementarlehre, als erstes den Begriff von „Pflichten gegen sich selbst“.

Dabei macht Kant eingangs deutlich, dass dieser Begriff auf einem zumindest scheinbaren Widerspruch aufruht:

Wenn das verpflichtende Ich mit dem verpflichteten in einerlei Sinn genommen wird, so ist Pflicht gegen sich selbst ein sich widersprechender Begriff. Denn in dem Begriffe der Pflicht ist der einer passiven Nöthigung enthalten (ich werde verbunden). Darin aber, daß es eine Pflicht gegen mich selbst ist, stelle ich mich als verbindend, mithin in einer activen Nöthigung vor (Ich, eben dasselbe Subject, bin der Verbindende); und der Satz, der eine Pflicht gegen sich selbst ausspricht (ich soll mich selbst verbinden), würde eine Verbindlichkeit, verbunden zu sein (passive Obligation, die doch zugleich in demselben Sinne des Verhältnisses eine active wäre), mithin einen Widerspruch enthalten.²¹

Kant konstatiert also die Problematik, dass das „Ich“ zugleich ein „verpflichtendes Ich“ und ein „verpflichtetes Ich“ ist. Das „verpflichtende Ich“ ist aktiv, ein

¹⁹ Schiller (2004, S. 577).

²⁰ Kant (1785). „Grundlegung der Metaphysik der Sitten“ (BA 87).

²¹ Kant (1797). „Metaphysik der Sitten“ (II, A 63).

Gesetz, also ein Prinzip, einen Begriff, vorschreibend; das „verpflichtete Ich“ ist passiv, eine Wahrnehmung eben dieses Prinzips empfangend.

Kant löst den Widerspruch zunächst durch einen entscheidenden Machtanspruch: Was wäre, wenn es keine Pflichten des Menschen gegen sich selbst gäbe?

Denn setzt: es gebe keine solche(n) Pflichten, so würde es überall gar keine, auch keine äußere(n) Pflichten geben. – Denn ich kann mich gegen Andere nicht für verbunden erkennen, als nur so fern ich zugleich mich selbst verbinde.²²

Es muss also, und das ist eine fundamentale Einsicht, Pflichten gegen einen selbst geben, sonst gäbe es keine Pflichten untereinander und damit keine Moral und kein ethisch bestimmtes Zusammenleben.

In einem zweiten Anlauf löst Kant den Widerspruch auch systematisch: Er unterscheidet drei Begriffe vom Menschen. Der Mensch ist „erstlich Sinneswesen“. Er ist zweitens „Vernunftwesen“. Drittens ist er als Vernunftwesen „Persönlichkeit“, also ein „mit innerer Freiheit begabtes Wesen“ und damit der Verpflichtung fähig.²³ Kant glaubt, mit dieser Unterscheidung den obigen Widerspruch gelöst zu haben.

Dann würde sich der Mensch als Sinneswesen mit dem Menschen als Vernunftwesen in einem Dritten, der mit Freiheit begabten Persönlichkeit, verbinden. Die Doppelheit der Bestimmung des Menschen wird für Kant so in diesem Dritten aufgelöst, welches im Akt der Selbstverpflichtung liegt. Dieser Ternar ist freilich ein gegenüber Augustinus veränderter Akt,²⁴ insofern an die Stelle der „Erinnerung“ („memoria“) des Augustinus bei Kant das „Sinneswesen“ und an die Stelle des „Willens“ („voluntas“) bei Kant die „Freiheit“ tritt. Diese Veränderungen machen deutlich, dass Subjektivität zum einen sich stärker an Welt ausrichtet (Sinne) und zum anderen die Bedeutung der Autonomie des Subjektes höher veranschlagt wird (Freiheit).

Ein solches Verständnis von Subjektivität führt vor allem im 20. Jahrhundert dazu, dass die „Persönlichkeit“ im „Sinneswesen“ in die Erscheinung tritt und dass dieses zugleich der Möglichkeit nach im existentiellen Vollzug einer Erkenntnis geschehen kann („Vernunft“).

6. Heinrich Barth

Ein solcher Ansatz zeigt sich exemplarisch bei dem Existenzphilosophen Heinrich Barth. In seinem „Grundriß einer Philosophie der Existenz“ (aber auch an anderen Orten) wird ein Modell vorgestellt, wie sich existentielle Entscheidung

22 Ders., II, A 64.

23 Ders., II, A 65.

24 Vgl. zu diesem Abschnitt: Schwaetzer (2014, S. 149-178).

und die Idee der transzendentalen Transzendenz miteinander verbinden. Was meint Barth mit transzendentaler Transzendenz?²⁵

Wir verstehen unter ‚Transzendenz‘ jenes ‚Hinübersteigen‘, das in der ‚transzendentalen‘ Begründung der Erkenntnis, wie sie Kant vollzogen hat, sichtbar wird. ‚Transzendente‘ Bedeutung hat das ‚Prinzip‘ der Erkenntnis, in deren Einheit alle ihre Formen und Möglichkeiten ihre Voraussetzung haben, wie denn auch alle Aktualisierung der Erkenntnis den Logos als solchen in einem transzendentalen Sinne voraussetzt. In diesem prius der transzendentalen Voraussetzung aller möglichen und wirklichen Erkenntnis meinen wir die reine, kritisch einwandfreie und zugleich wahrhaft bedeutungsvolle ‚Transzendenz‘ zu erkennen.²⁶

Barth vertritt also die Position, dass alles menschliche Erkennen auf den Logos als seine Voraussetzung zurückverweist. Dieser Logos wird im Sinne Kants als Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis verstanden. Er ist, wiederum im Kantischen Sinne, ein transzendentales Prinzip, kein transzendentes (im Sinne eines metaphysisch Seienden). Aber Barth bleibt an dieser Stelle nicht stehen; denn die Beobachtung des Logos als eines transzendentalen Prinzips lehrt ihn, dass dieser nicht in der Verfügung des Menschen steht.

Erkenntnis kann nicht anthropologisch begründet werden; denn alle Anthropologie setzt Erkenntnis schon voraus.²⁷

Aus dieser Einsicht folgt für ihn, dass der im kantischen Sinne transzendental verstandene Logos zugleich transzendent ist, insofern er nicht im letzten erfassbar, verstehbar oder beherrschbar ist. Die Transzendenz des transzendentalen Logos wird ihm daran sichtbar, dass er nicht als metaphysische Seinsgröße oder epistemologisches Objekt gefasst werden kann, sondern als die Möglichkeit derselben ihnen vorausliegt. Aus diesem Grunde betont Barth, dass er vom Prinzip des Transzendentalen her den Zugang zum Begriff der Transzendenz gewinne.²⁸ Barth will folglich nicht Transzendentes als Metaphysisches ins Transzendente überführen, sondern seine Intention liegt darin, zu zeigen, dass bereits im Bereich des Transzendentalen auch Transzendentes zu erfahren ist.

Für den Subjektbegriff hat dieser Ansatz folgende Konsequenz:

Das „Schreiben“ ist ein geistiger Akt; der aber wesensmäßig in die Erscheinung tritt; genauer: der Mensch tritt als Schreibender in die Erscheinung [...] *Wo erkennen wir dieses In-die-Erscheinung-Treten?*

In der Physiognomie des Schreibenden; in der die Sinnbedeutung der sich vollziehenden Bewegung sichtbar wird. Sie wird nicht nur an der sinnvoll bewegten

25 Vgl. dazu u.a. die Beiträge des Sammelbandes: Graf / Schwaetzer (2010), sowie grundlegend: Graf (2008). „Zu Barths Verhältnis zum Neukantianismus“, vgl.: Zeyer (2007, S. 89-104).

26 Barth (1967, S. 116).

27 Ebd.

28 Ebd.

Hand sichtbar; auch im Antlitz des Schreibenden; auch in der ganzen Geste. In der Physiognomie des schreibenden Menschen tritt das Schreiben – ein Akt des Existierens – in die Erscheinung als überlegte, sinnvolle, entworfene und als solche gewollte Bewegung; als die sie erst im „Schreiben“ ist. „Schreiben“ ist also nicht nur ein Bewegungsvorgang; vielmehr ein In-die-Erscheinung-Treten des Menschen – des ganzen Menschen! –, das als solches Ausdrucksbedeutung hat.²⁹

Im weiteren Verlauf³⁰ entwickelt Barth, dass er „Selbst“ nennt, was als unverwechselbares Individuum in diesem Vorgang in die Erscheinung tritt. Also nur das einen Existenzakt bewusst vollziehende Ich ist sich als eines solchen Selbstes bewusst. Er unterscheidet von diesem „Selbst“ als Bedingung seiner Möglichkeit ein „Ich“. Dieses „Ich“ ist bei allen „Selbsten“ eben diese Grundlage. Insofern nennt Barth es ein „überindividuelles Ich“, „aber im präzisen Sinne des Transzendentalen“.³¹

Das so konstituierte Individuum begreift sich nun aber offenbar doch im Sinne der transzendentalen Transzendenz, d.h. aus dem überindividuellen, transzendentalen „Ich“ entsteht ein „Selbst“, dessen „Sein“ keineswegs nur erscheinungshafter oder empirischer Natur ist, sondern gerade, indem es in die Erscheinung tritt, eine Erfahrung höherer Art, im Sinne Benjamins, existentiell hervorbringt und ausweist.

7. Schluss

Die vorgestellten Überlegungen sind stark verkürzend und sehr eingeschränkt. Sie betrachten den Begriff des Subjektes unter bestimmten Prämissen: a) Es handelt sich um ein menschliches Subjekt. b) Der Begriff des Subjektes wird unter der Kategorie bloßer Einzelheit verbucht. Beide Prämissen sind aber keineswegs notwendig. In gegenwärtigen Diskursen lässt sich beispielsweise wie im Mittelalter die Natur als Subjekt und nicht nur als Objekt denken.³² Außerdem ist etwa im Mittelalter auch ein Subjekt, welches sich seinerseits aus mehreren autonomen Subjekten konstituiert, vorstellbar, wie etwa der Intellekt des Menschen, der zugleich durch den Engel, von Gott und durch sich selbst konstituiert wird

Ferner ist der Subjekt-Begriff in seiner internen Spannung eines sich-verpflichtenden und eines verpflichteten Ichs gedacht.

Die Grenzen dieser Betrachtung sind also deutlich.

29 Ders., S. 27 f.

30 Ders., S. 85 ff.

31 Ders., S. 98.

32 Die philosophisch geläufige Unterscheidung der „natura naturans“ von der „natura naturata“ (im Mittelalter, etwa bei Alanus ab Insulis. Brunetto Latini u.a. käme noch eine direkte Personifikation der „Natura“ hinzu) ist eine gängige Doppelformel, um die Objekt- und Subjektseite der Natur zum Ausdruck zu bringen.

Gleichzeitig lässt sich aber auch ein Ertrag formulieren: Aus dem „Ich bin, der Ich bin“ wurde ein „Ich denke, also bin ich“. Dieses führte zur Selbstkonstitution durch Verpflichtung, was Kants Nachfolger Fichte ein „Ich bin“, gewonnen aus einer „Thathandlung“, nennt. Von Kant her gewinnt die Existenzphilosophie eine weitere Perspektive. Für sie wird das Subjekt zu einem existentiellen Akt, der sich in einem „Ich entschliefse mich“ ausdrückt, wobei dieses Ich als einer anderen als der gemeinhin als empirisch angesehenen Sphäre entstammend gedacht wird. In ihm wird ein Aspekt dessen deutlich, was Benjamin als das Programm einer kommenden Philosophie entwarf.

Literatur

- Augustinus (2003): *De civitate Dei*. Dombart, B. / Kalb, A. (eds.). (CCSL 48). Turnhout.
- Barth, H. (1967): *Existenzphilosophie und neutestamentliche Hermeneutik*. Abhandlungen. Herausgegeben von G. Hauff in Verbindung mit H. Grieder und A. Wildermuth. Basel.
- Benjamin, W. (2015): *Ausgewählte Werke*. Bd. III. Berlin.
- Eusebius (1954/56): *Praeparatio Evangelica*. Bd. 8.1 und 8.2. Ed. K. Mras. Leipzig.
- Friedländer, P. (1923): *Der große Alkibiades – ein Weg zu Platon*. (1. Teil). Bonn.
- Graf, Ch. (2008): *Ursprung und Krisis. Heinrich Barths existential-gnoseologischer Grundansatz in seiner Herausbildung und im Kontext neuerer Debatten*. Schwabe Philosophica Bd. XII. Basel.
- Johannes Scottus Eriugena (1996–2003): *Iohannis Scotti seu Eriugena Periphyseon*. 5 Bde. Ed. É. Jeuneau. Turnhout. (CCCM 161-165).
- Kant, I. (1785): *Grundlegung der Metaphysik der Sitten*. Riga.
- Kant, I. (1797): *Metaphysik der Sitten*. Königsberg.
- Kreuzer, J. (2005): *Augustinus zur Einführung*. Hamburg.
- Kreuzer, J. (2007): *Der Geist als imago Dei – Augustinus und Cusanus*. In: Reinhardt, K. / Schwaetzer, H. (Hgg.): *Nikolaus von Kues in der Geschichte des Platonismus*. Regensburg. 65-86.
- Kreuzer, J. (2011): *Das Bild und sein Sehen bei Nikolaus von Kues*. In: Schneider, W. / Schwaetzer, H. / Mey, M. de / Bocken, I. (Hgg.): *„videre et videri coincidunt“*. Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Münster. 81-96.
- Mauriège, M. (2011): *In welchem Sinne ist Gott ‚Subjekt‘ bei Meister Eckhart?* In: Schwaetzer, H. / Vannier, M.-A.: *Der Subjektbegriff bei Meister Eckhart und Nikolaus von Kues*. Münster. 49-66.
- Platon (1990): *Werke*. 8 Bde. Gr. / Dt. herausgegeben von G. Eigler. Darmstadt.
- Schiller, F. (1795; 2004): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Briefe 1-9. In: Friedrich Schiller. *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von W. Riedel. Bd. V. München. 570-669.
- Schwaetzer, Harald (2011): *Nikolaus von Kues als Vordenker von Subjektivität*. In: *Zum Subjektbegriff bei Meister Eckhart und Nikolaus von Kues*. Herausgegeben von H. Schwaetzer und M.-A. Vannier. Münster. 67-76.
- Schwaetzer, H. (2014): *Was ist ein idealischer Mensch? Selbstverpflichtung als Norm der Erfahrung*. In: Schwaetzer, H. / Hueck, J. / Vollet, M. (Hgg.): *Der andere Blick: Fragen des Denken zum theoretischen Rahmen der empirischen Bildungsforschung*. *Coincidentia*: Beiheft 4. Münster. 149-178.

- Schwaetzer, H. / Graf, Ch. (Hgg., 2010): Existentielle Wahrheit. Heinrich Barths Philosophie im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft, Kunst und christlichem Glauben. Regensburg.
- Stein, H. von (1864): Sieben Bücher zur Geschichte des Platonismus. Untersuchungen über das System des Plato und sein Verhältniss zur späteren Theologie und Philosophie. Zweiter Theil: das Verhältniss des Platonismus zum klassischen Altertum und zum Christenthum enthaltend. Göttingen.
- Wilamowitz, U. von (1919; ³1962): Platon. Bd. 2: Beilagen und Textkritik (die Dialoge). Berlin.
- Wulf, S. (2013): Zeit der Musik. Vom Hören der Wahrheit in Augustinus' De musica. Freiburg i.B.
- Zeyer, K. (2007): Bitte recht höflich? Von den Gründen für Heinrich Barths Mitteilung der Etikette, ihn als einen „verspäteten Nachzügler der Marburger Schule“ anzusehen. In: Schwaetzer, H. / Graf, Ch. (Hgg.): Existenz. Genese, Umfeld und Facetten eines zentralen Begriffs bei Heinrich Barth. Regensburg. 89-104.

„in te ipsum redi“.¹

Der Rückgang des Subjekts ins Selbst

Tilman Borsche (Hildesheim)

1. Einleitung: das Projekt

Das Subjekt hatte einen falschen Namen. Deswegen musste es sterben. Man berät derzeit über seine Wiederkunft, natürlich unter einem anderen Namen. Ebenso natürlich ist es dann nicht mehr dasselbe. Aber es hatte sich auch unter dem alten Namen mit der Zeit schon vielfach und stark gewandelt.

Ich möchte den Namen des Selbst² vorschlagen und diesen Vorschlag in dem hier folgenden Beitrag präsentieren und erläutern.

Das Projekt einer Rehabilitierung des Subjekts unter anderen Namen ist umfangreich und hat inzwischen zahlreiche Disziplinen erfasst. In vielerlei Hinsicht bestimmt es den intellektuellen Diskurs der Gegenwart. Ich muss mich also beschränken. In einem ersten Hauptteil werde ich versuchen, den sogenannten „Tod des Subjekts“ historisch zu begründen und plausibel zu machen. Es liegt hier ein ähnlicher Fall vor wie beim Tod Gottes. Man muss fragen und klären, welcher Gott bzw. welches Subjekt hier zu Grabe getragen wurde. In einem zweiten Hauptteil möchte ich historisch begründen und plausibel machen, inwiefern der Name des Selbst ein geeigneter Kandidat sein könnte, um einige durch den Tod des Subjekts verwaiste Funktionen zu übernehmen. Das Ergebnis kann eigentlich erst dadurch überzeugende Konturen gewinnen, dass es an einschlägigen Autoren und Texten dargestellt und erläutert wird. Dafür ist dieser Beitrag nicht der geeignete Ort.

Einleitend möchte ich daher nur die Texte nennen, die ich für diesen Zweck gerne herangezogen hätte. Es handelt sich, was nach der Diskussion der beiden Hauptteile nicht mehr überraschen wird, um einen prämodernen und einen postmodernen Autor – Michel de Montaigne und Jean-François Lyotard. Der aktuelle philosophische Diskurs lässt sich weder auf Theorie noch auf Methode festlegen; im Gegenteil, er wird beide Konzepte auch in Frage stellen. Ohne die Stützen von Methode und Theorie aber nähern wir uns dem Subjekt in der Postmoderne; vielleicht, wie gesagt, unter einem anderen Namen. Die „Theorie“ setzt ein modernes, wissenschaftliches „Subjekt“ voraus, das wissenschaftlichen Methoden folgt. Andere Begriffe des Subjekts laden zu anderen Wegen des Denkens ein.

1 Augustinus: „De vera religione“, Cap. 39, 72 (= 1962, S. 234, Z. 12).

2 Dieser Name orientiert sich an einem neuen Gottesnamen, den Nikolaus von Kues 1447 in der kleinen Schrift „Dialogus de genesi“ seinem jungen Dialogpartner Conradus präsentierte und erläuterte: „idem ipse“. Vgl. dazu Borsche (2018, bes. S. 180-191).

2. *Geschichte des Subjekts oder: Das Lied vom Tod des Subjekts; von seiner aus der Rolle fallenden Anmaßung und seinem Untergang in zwölf Szenen und einem Nachspiel*

2.1. *Anklageschrift*. – Wer oder was war das Subjekt, das sterben musste? Lesen wir zunächst ein wenig in den Prozessakten. (Die erste Quelle in solchen Fragen ist das „Historische Wörterbuch der Philosophie“.) Michel Foucault spricht in seinem ersten, Epoche machenden Werk „Die Ordnung der Dinge“ (1966) [« Les mots et les choses » (1964)] vom „Tod des Menschen“; genauer vom Ende einer historischen Epoche des europäischen Denkens, in der der Mensch in den Mittelpunkt des Interesses gerückt war. Es war eine Zeit, in der die Philosophische Anthropologie und die Existenzphilosophie großes Ansehen genossen (Foucault spricht im Blick auf die französische Szene von « sciences humaines », Humanwissenschaften). Später erläutert er diese These mit folgenden Worten:

Man braucht sich nicht sonderlich über das Ende des Menschen aufzuregen; das ist nur ein Sonderfall oder, wenn Sie so wollen, eine der sichtbaren Formen eines weitaus allgemeineren Sterbens. Damit meine ich nicht den Tod Gottes, sondern den Tod des Subjekts, des Subjekts als Ursprung und Grundlage des Wissens, der Freiheit, der Sprache und der Geschichte.³

Knapp zwei Jahrzehnte später berichtet Jean Baudrillard über die seither erfolgte und erfolgreiche Überwindung des Subjekts; die Schlacht ist geschlagen:

Die Position des Subjekts [ist heute] schlichtweg unhaltbar geworden. Heute ist niemand in der Lage, sich zum Subjekt der Macht, des Wissens oder der Geschichte zu machen. [...] Diese unerfüllbare Aufgabe [ist] einfach lächerlich geworden [...]. Wir erleben die letzten Zuckungen dieser Subjektivität, und dabei werden immer noch neue Subjektivitäten erfunden.⁴

2.2. *Descartes*. – Doch fragen wir genauer: Welches Subjekt wurde hier zu Grabe getragen? Die Antwort der Berichterstatter in der akademischen Presse lautet in der Regel: das neuzeitliche Subjekt, das seit Descartes in Konfrontation mit der Schulphilosophie seiner Zeit die Avantgarde des europäischen Denkens bildete, mit dem späten Kant die nun vorkritisch genannte alte Metaphysik ablöste und mit dem deutschen Idealismus zum Ausgangspunkt und zur kaum noch angefochtenen Grundlage des philosophischen Denkens aufstieg. Diese historische Antwort schien so selbstverständlich zu sein, dass sie keines Beleges mehr bedurfte.

3 Foucault (2001, S. 1002). Franz.: « la mort [...] du sujet, du Sujet majuscule, du sujet comme origine et fondement du Savoir, de la Liberté, du Langage et de l'Histoire. » (Foucault 1994, S. 788).

4 Baudrillard (1991, S. 140).

2.3. *Das „neuzeitliche Subjekt“.* – Wer oder was ist es, der oder das hier unter diesem neuzeitlichen Namen des Subjekts die philosophische Bühne betreten und lange Zeit das moderne Denken beherrscht hat? Vorweg erscheint es mir wichtig zu erinnern: Der Name „Subjekt“ allein sagt nichts. Kein Name hat an sich Bedeutung. Die Bedeutung eines Namens ist immer zeit-, sprach- und kontextgebunden, kontextverwurzelt. Sie dokumentiert sich in den quasi-analytisch mit dem Namen verbundenen, d.h. seinen im Moment unstrittig gültigen Prädikaten. Sie sind es, die beispielsweise ein Sprachlexikon, wie der „Duden“, zu erfassen bemüht ist. Fragen wir also zuerst hier nach, um Näheres über die gegenwärtig verbindliche Bedeutung des Namens des Subjekts zu erfahren: „mit Bewusstsein ausgestattet, denkendes, erkennendes, handelndes Wesen“.⁵ So ist es aber immer noch in objektiver Perspektive oder gegenständlich verstanden: Subjektiv verstanden bedeutet Subjekt das „Ich“ von Empfinden, Wahrnehmen, Erkennen sowie von Wünschen, Wollen, Handeln. Mit dem Descartes der Lehrbücher philosophisch zugespitzt, bezeichnet „Subjekt“ das einsame, selbst-denkende menschliche Individuum, das unabhängig von seinem Körper, in dem es sich vorfindet, mathematische wie metaphysische Wahrheiten über die Welt zu entdecken und mitzuteilen sich berufen fühlt, und zwar auf dem „unerschütterlichen Fundament“ der allem Streit der Meinungen enthobenen, ersten metaphysischen Wahrheit, des „cogito“ oder „ich denke“.

2.4. *Substanz.* – Gehen wir weiter und beginnen mit der Zeugenbefragung: Was sagt der stets als Hauptzeuge bemühte Descartes über dieses „subjectum“? Nichts. Er kennt es gar nicht. Nicht unter diesem Namen. Nicht als das sehr lebendige, den philosophischen Diskurs des 19. und 20. Jahrhunderts seit Kant bestimmende neuzeitliche „Subjekt“, dessen Tod durch Foucault diskurswirksam verkündet wurde. Vielmehr spricht Descartes an den einschlägigen Stellen vom „Ich“, aber nicht unter dem Namen „Subjekt“, sondern vom Ich als einer Sache, einem Ding („res“) mit Substanzcharakter: „res cogitans“. Diese Sache („res“) existiert als tätige Substanz. „Ich existiere“, sagt er und schränkt ein, „solange ich denke“ („ego sum, ego existo [...] quamdiu cogito“).⁶ Die Sache Ich existiert bekanntlich nicht im Raum, nicht als Körper („res extensa“), aber doch in der Zeit, als geschaffene endliche Substanz.

2.5. *Intelligibles Sein.* – Unräumliches, aber zeitlich wirkliches und tätiges Sein ist in der Philosophie der Schule geläufig. „Res intelligibiles“ (Plural, eine Vielzahl von Seienden dieser Art; dt. etwa Geistwesen, lat. auch „mentes“, nicht „spiritus“) bevölkern den (neu-)platonischen „mundus intelligibilis“. Zu ihnen zählen Engel, andere Geister und am unteren Rande auch die strikt körperlose „mens humana“ wie am oberen Rand, oder alles umfassend, die „mens divina“. (Die Einteilungen, die für die Geisterwelt gegeben werden, sind phantasievoll, sehr unterschiedlich und sehr vielfältig.) Kurz, und nur darum geht

5 Duden. Die deutsche Sprache (2014, S. 1961).

6 Descartes (1641, S. 27, Z. 9 f.).

es mir mit diesem Hinweis, Descartes musste den Dualismus von Geist und Körper, für den er so häufig wie heftig gescholten wird, nicht erfinden. Er war gängige Münze der philosophischen Tradition: Die wirkliche Welt ist aufgeteilt in „res sensibles“ und „res intelligibiles“.

Fragt man aber näher nach dem Wesen, den Wesensbestimmungen der „res intelligibiles“, dann zeigt sich rasch: „res intelligibiles“ erhalten niemals den Namen, die Bestimmung des Subjekts. Welcher Name wird stattdessen für sie benutzt? Auch das ist bekannt und geläufig: „res intelligibiles“ sind Substanzen, und zwar näher sogenannte „reine“, d.h. von aller Materie getrennte Substanzen. Als Substanzen sind sie zwar wie alles andere auch von Gott geschaffen, so lehrt es die christliche Tradition, und das räumt Descartes selbstverständlich ein, aber sie sind von allen „res sensibles“ (Sinnendingen im Raum) getrennt und unabhängig.

2.6. *Die menschliche Seele.* – Nach Descartes ist der Mensch (als Gattung und als Individuum) aus Substanzen beider Art zusammengesetzt. Descartes bezeichnet und kontrastiert die beiden Seiten, das ist neu, unter den Namen „res cogitans“ und „res extensa“. Die eine ist wesentlich tätig, bewegend, nämlich denkend, die andere ist wesentlich leidend, bewegt, sie wird gestoßen. (Konsequent wird das erst bei Leibniz durchgeführt.) Auch das scheint auf den ersten Blick traditionell gut verbürgt und verankert zu sein. Denn schon lange galt die Seele als die bewegende Kraft eines lebendigen Körpers, als die Kraft, die ihren Körper lebendig macht, im Leben erhält. So überrascht es nicht, dass Descartes für die „res cogitans“ auch den Namen „Seele“ („anima“) verwendet. Doch wurde die Seele zumeist – sowohl aristotelisch als auch christlich – verstanden als eine individuelle Form, die an den ihr zugehörigen, von ihr belebten Körper gebunden ist. Diese in aller Regel angenommene Verbindung wird durch Descartes' Dualismus suspendiert. Die menschliche Seele, der menschliche Geist („mens“) ist eine „anima separata“ und somit als Substanz unabhängig von einem ihr zugehörigen Körper. Streng genommen könnte es danach nur eine „res cogitans“ geben: Das Denken, den Inbegriff aller Denkmöglichkeiten; so wie es nur eine „res extensa“ gibt: die zeitlose Ausdehnung des Raums.

2.7. *Substanz.* – Was sagt und wozu dient hier der Name Substanz, wenn er zur Bezeichnung von Leib und Seele des Menschen verwendet wird? Bestimmt als Substanzen stehen beide, Denken und Ausdehnung, in einer breiten (in sich vielfältig differenzierten) Tradition. Vorherrschend war immer die Bestimmung, dass die Substanz (auch „Wesenheit“, als Übersetzung von griech. «ousía») das ewige, das unveränderliche, das wahre Sein einer Sache bezeichne. Platonisch wurde diese Bestimmung nur den Ideen zuerkannt. Einen Plural von Ideen oder Substanzen zu denken, erwies sich häufig als problematisch, war aber üblich. Dieses Problem führte auf verschiedenen Wegen immer wieder zur Annahme nur einer einzigen Substanz, die als Charakteri-

sierung und als Name des Einen Gottes fungierte, für den kein Name als letztlich angemessener, als sein wahrer Name gelten kann. Wenn nun auch das Denken als Substanz bestimmt ist („res cogitans“), dann wird diese Tendenz zur Einheit verstärkt: Denken, die unveränderliche Form des Denkens, ist allgemein. Denken bezeichnet nicht diesen oder jenen Gedanken, sondern die Denkmöglichkeit, Denkfähigkeit, die als solche bei allen Menschen gleich ist, zwar endlich, aber in ihrer Art wie das Denken Gottes. Dieser Gott, diese *Eine* Substanz ist, um die zitierten Worte von Foucault aufzugreifen, einziger und wahrer „Ursprung und Grundlage des Wissens, der Freiheit, der Sprache und der Geschichte“ – aber auch Gott ist nicht Subjekt bei Descartes, sondern Substanz.

2.8. *Subjekt*. – Wie aber stehen Subjekt und Substanz zueinander? Gegenbegriff zur Substanz und als solcher eng mit ihr verbunden, war seit Aristoteles immer das Akzidens, die veränderliche, vergängliche Zustandsbestimmung einer Substanz, für diese als solche entbehrlich, nur kontingenterweise mit ihr verbunden. Wo aber treffen die beiden zusammen, Substanz und Akzidens, die wir immer als vereint wahrnehmen? Hier ist der Ort des anderen, für unseren Zusammenhang zentralen Begriffs, der Ort nämlich des „Subjekts“: Substanz und Akzidens treffen sich im Subjekt, dem Zugrundeliegenden. Substanz *und* Akzidens inhärieren dem Subjekt. (Es ist hier an die notorische Verwirrung im Gebrauch der Namen von Substanz und Subjekt zu erinnern, die mit der wechsellvollen Geschichte von Übersetzungsvorschlägen zu ihren griechischen Entsprechungen, «hypokeímenon», «hypóstasis», «ousía», beginnt und mit den Verwerfungen in der neuzeitlichen Geschichte dieser Begriffe noch nicht zur Ruhe gekommen ist.) Wenn ich das angesprochene begriffsgeschichtliche Labyrinth recht überblicke, dann war eine, vielleicht die dominante Bestimmung des Namens des Subjekts (lat. „subiectum“, gr. «hypokeímenon», wörtlich: das Zugrunde- oder Unterliegende) dasjenige, was eine Bestimmung, Formung, Prägung erhielt, und zwar sowohl wesentlich, nämlich durch seine Substanz, als auch unwesentlich, nämlich durch seine Akzidentien. In vielen modernen europäischen Sprachen der Philosophie blieb diese dominante Bestimmung des Subjekts bis heute erhalten: So wird das grammatische Subjekt erst durch seine Prädikate (wesentliche oder akzidentelle) bestimmt, das englische „subject“ ist immer noch der Untertan Ihrer Majestät, und engl. „subject“ (auch „subject matter“, franz. «sujet», gr. «Thema») bedeutet, allgemeiner gesprochen, den gewählten, noch unbestimmten Gegenstand des Denkens oder einer Untersuchung, die erst durch die auf ihn bezogenen Aussagen („Thesen“) ihre Bestimmung erhalten. Subjekt trägt hier und im Allgemeinen gerade nicht jene andere uns geläufige Bedeutung, nach der es den souverän denkenden Menschen, das geistige Individuum, die Person bezeichnet. Kurz, das Kantische Subjekt – eingangs zitiert nach dem „Duden“, ohne Bezug auf Kant! – bleibt die Ausnahme, ein Sonderweg der deutschsprachigen Philosophie durch und seit Kant.

2.9. *Materialität des Subjekts.* – Ein „corollarium“ dieser dominanten Bestimmung des Namens des Subjekts, ins Griechische zurückverfolgt als «hypo-keímenon», ist die enge Assoziation des Subjekts mit „seiner“ materiellen Grundlage. Wir verstehen unter „Subjekt“ einen Menschen, emphatisch und philosophisch ausgedrückt, ein „leibliches“ Individuum, das auf eine zu klärende Weise Anteil hat an der Cartesischen „res cogitans“ und ausgestattet ist mit Würde, mit Gottesbezug sowie des Wahren, Schönen und Guten fähig. Darin dürfte der tiefere Grund dafür liegen, dass Descartes die „res cogitans“, das Ich des „ich denke“, niemals als „subjectum“ bezeichnet hat. Die Substanz (alias „essentia“) gilt per se als immateriell. Das Subjekt aber ist, wenn nicht immer, so doch dominant an eine materielle Grundlage gebunden, diese ist ihm wesentlich.

2.10. *Seinwissenschaft.* – Alle drei der hier sehr knapp erörterten Begriffe: Die „Substanz“, deren Korrelat das „Akzidens“ und beider gemeinsame Grundlage das „Subjekt“, gestalten seit Aristoteles durchgängig das Feld des Seins. Sie partizipieren an einer gegenstandsbezogenen („objektiven“, wie man heute sagt) Perspektive. Ihr Geflecht beantwortet die allgemeine Frage nach dem Sein, die Frage, „was etwas ist“. Der Ort, an dem sie sich darstellen, ist das Urteil, grammatisch der Aussagesatz. Prädikat eines solchen Satzes ist das „ist“ als Kopula; es steht grammatisch immer in der dritten Person (Singular oder Plural). Kurz und entscheidend: „Ich“ (bzw. „wir“, d.h. die erste grammatische Person, Singular oder Plural) kommt hier – im Urteil, in der Seinwissenschaft – nicht vor; die zweite Person schon gar nicht, sie erscheint als völlig nutzlos im Geschäft der Erkenntnis. Gegenstand oder Thema und in diesem Sinne „Subjekt“ ist immer eine „res“, über die etwas ausgesagt wird, d.h. die von außen her als etwas ausgesagt wird.

2.11. *Ich als Subjekt.* – Descartes führt in dieses fest und dicht gestrickte Begriffsgeflecht das „Ich“ ein, also die der Seinwissenschaft wesensfremde erste Person Singular, so scheint es. Doch es scheint nur so. Denn er nimmt es sofort zurück und bestimmt das „Ich“ als eine Sache, die er wie alle Sachen daraufhin befragt, was sie sei. Seine Metaphysik ist, in gut aristotelischem Sinn, eine gegenständliche oder objektive Antwort auf diese Frage. Genauer gesagt: Der Satz „ich denke, ich bin“⁷ wird sofort erläutert und neutralisiert zu dem Satz: „Ich bin eine res cogitans“.⁸ Grammatisch inkorrekt, aber philosophisch korrekt müsste dieser Satz lauten: „Ich‘ ist eine ‚res cogitans“.

Indem die cartesische „res cogitans“ nun bei Kant, anders als bei Descartes, den Namen des Subjekts annimmt, das Ich sich also nicht mehr als nur empirisches Subjekt erfährt, sondern sich zugleich als ein „transzendentes“ und von aller Erfahrung „reines“ postuliert, muss es (das Ich als Subjekt) dieses Postulat als Überforderung erfahren, bzw. es muss diese Überforderung als Anmaßung erkennen: So ist es nachzulesen in dem höchst konsequenten

7 Ders., S. 25, Z. 12; S. 27, Z. 9.

8 Ders., S. 27, Z. 15-17.

Protokoll des Paralogismus der reinen Vernunft, in dem der Berichterstatter Kant überzeugend nachweist, dass die substanzielle Seele oder das Ich als Seelensubstanz („res cogitans“) kein möglicher Gegenstand menschlicher Erkenntnis ist. An dieser Überforderung muss das sich als empirisch und zugleich als vor aller Erfahrung transzendental auslegende Subjekt am Ende scheitern –, wenn und solange es nicht in der Lage und bereit ist, einen anderen Begriff von sich selbst zu bilden.

2.12. *Das Scheitern.* – Das Kantische Subjekt übernimmt von der Substanz die Unveränderlichkeit des Wesens: Was ihm von den Bestimmungen der „res cogitans“ als Substanz bleibt, sind im Gebiet der Theorie die Kategorien des Verstandes und im Gebiet der Praxis moralische Freiheit und kategorischer Imperativ. Zugleich räumt das Kantische Subjekt die Veränderlichkeit seiner Akzidentien ein: Diese umfassen sämtliche Gegenstände der Erfahrung sowie die vielfältig bedingten Maximen der Sittlichkeit, d.h. den Inbegriff aller empirischen Begriffe. Das Kantische Subjekt hat von Gott die Schöpferkraft und von der Monade die Selbsttätigkeit, doch zugleich weiß es sich in jeder Hinsicht endlich und fehlbar. Das Subjekt verstanden als Substanz musste scheitern, nachdem es von Kant über die unlösbare Spannung von transzendentelem und empirischem Subjekt aufgeklärt worden war; es erfährt seither seinen Untergang.

2.13. *Eine frühe Kantkritik.* – Man hätte sich den langen Leidensweg der Selbst-Kritik des Subjekts ersparen können, wenn man eine frühe Kantkritik genauer gelesen, verstanden und beherzigt hätte: die Kantkritik Hegels. Während Descartes lehrt, dass das, was später den Namen des Subjekts annimmt, das „Ich“ oder die „Seele“, Substanz ist (und damit im Grunde weder das tätige „ich“ des cogito noch beseelend –, jedenfalls nicht individuell, lebendig und sterblich), kehrt Hegel durch eine kreative Antwort auf Kant die Betonung dieses Satzes in spekulativer Absicht einfach um und sagt, dass die (aristotelische, thomastische, cartesische etc.) Substanz in Wahrheit Subjekt ist, d.h. dass sie sich mit der Zeit und in der Geschichte als endlich, veränderlich, lebendig, als sich selbst negierend und auf ihr Anderes verweisend, Neues gebärend erfährt, kurz gesagt: dass sie Geist ist. Das muss als Hinweis darauf genügen, dass keine geistesgeschichtliche, auch keine begriffsgeschichtliche Wende, die als alternativlos zu vollziehen bzw. bereits vollzogen gemeldet wird (z.B. der Tod des Subjekts), wirklich alternativlos gewesen ist. Es stehen immer auch andere Wege offen, wir müssen sie nur ergreifen.

3. *Das Selbst als Alternative zum Subjekt*

3.1. *Eine Konjektur.* – Wenn ich hier den Namen des Selbst vorschlagen möchte, um die Rede vom Subjekt unter einem neuen Namen von den Lasten seiner soeben geschilderten neuzeitlichen Aporie zu befreien, dann betrete ich damit

natürlich auch nicht un bebauten Boden. Im Feld von Sprechen und Denken, im Gebiet der Worte, gibt es keinen un bebauten Boden, selbst Neologismen wachsen (oder verdorren) auf einem vieldimensional durchpflügten Acker. Aber auch hier, in der Furche des Selbst, ist der Boden anders bestellt, als man gewöhnlich annimmt. Daher folgen an dieser Stelle (im zweiten Hauptteil) einige Bemerkungen zur Geschichte des Selbst. Ich vermute nämlich, dass sich der Name des Selbst gerade auch deshalb gut als ein neuer Name für das Subjekt eignet, weil seine Geschichte eng mit der des Subjekts verflochten ist; aber eben nur verflochten, teilweise sich überlappend, keineswegs identisch. Die Geschichte des Selbst birgt ein Potential, das man dem denkenden Subjekt der neuzeitlichen Philosophie aus den oben geschilderten Gründen nicht mehr zubilligt. – Diese Behauptung ist keine These, denn man kann sie nicht beweisen. Sie ist vielmehr eine Konjektur, ich kann sie nur ansinnen. Wohl kann ich für sie argumentieren, wie für eine These. Was für eine These die Stützen leisten, leistet für eine Konjektur der Versuch, sie geneigten Leserinnen und Lesern plausibel zu machen, letztlich also ihre Anerkennung. Von Prämissen gehen beide aus.

Aus Platzgründen kann ich diese historische Konjektur hier nicht in der notwendigen Deutlichkeit explizieren. Das wäre ein eigenes Thema. Ich muss mich daher auf einige hinführende Bemerkungen beschränken.

3.2. *Semantik des Wortes „selbst“*. – Grammatisch tritt das Wort „selbst“ zunächst als ein Pronomen auf (gr.: «heautós», lat.: «ipse»). Im Deutschen ist das Pronomen „der / die / dasselbe“ weitgehend zu den Partikeln „selbst“ bzw. „selber“ geronnen. In diesen Gestalten fungiert „selbst“ als eine Verstärkung des reflexiv gebrauchten Personalpronomens (ich selbst, du selbst...) bzw. eines jeden Substantivs in jeder Satzstellung. So eingeführt hat „selbst“ keine eigene Bedeutung; das wird sich als seine Stärke erweisen. Die grammatische Person des Personalpronomens bzw. Numerus und Kasus des Bezugswortes spielen keine Rolle. Denn im Deutschen wird die Partikel „selbst“ nicht an das jeweilige Bezugswort angeglichen. So lässt sich festhalten, dass der Gebrauch der Partikel „selbst“ primär rhetorische Funktion hat. Wichtig ist darüber hinaus der Umstand, dass die Verwendung von „selbst“ in dieser Funktion niemals notwendig ist. Folglich kann sie immer auch unterbleiben, ohne die Satzbedeutung (insbesondere den Wahrheitswert des Satzes) zu verändern. Soweit erscheint das Wort „selbst“ als philosophisch uninteressant.

3.3. *Das Selbst*. – Erst die Substantivierung und Verselbständigung des Pronomens „selbst“ erlaubt es, „selbst“ nicht nur zur Verstärkung eines reflexiven Bezuges, sondern, zumindest insofern es für eine denkende Person steht, selbst an Subjekt- oder an Objektstelle zu verwenden. Damit erhält die reflexive Bezugnahme selbst personalen Charakter. Mehr noch, sie soll das Wesen der Person bezeichnen, den Charakter der Person zeigen: das Selbst als die Möglichkeit und Wirklichkeit des Bezugnehmens einer denkenden und han-

delnden Person auf sich. – Gegen den Verdacht, meist schon das Verdikt, aller voreiligen Metaphysikkritiker möchte ich hier daran erinnern und festhalten, dass mit einer solchen sprachlich vollzogenen Substantivierung des Pronomens „selbst“ nicht notwendig eine ontologische Hypostasierung oder Substanzialisierung der Sache „Selbst“ verbunden ist. Das wäre nur der Fall im Rahmen einer Naturdingontologie, die ihrerseits auf einer fragwürdigen metaphysischen Hypothese beruht. Derjenigen nämlich, die kein anderes Sein zulässt als das materielle Sein der Naturdinge und die folglich mit dem Problem der personalen Identität (oder Selbstheit), d.h. der Person, insofern sie vom Menschen (als Gattung oder Individuum) unterschieden werden soll, immer große Schwierigkeiten hatte und hat. Das war schon so im Fall der platonischen Bestimmung der Seele, als das Selbst des Menschen im Unterschied gesehen wurde zu seinem Körper, dessen sich die Seele wie eines Werkzeugs bedient.⁹ – Kurz, „das Selbst“ wird verstanden als ein denkendes und handelndes Wesen, als die Person selbst, die *sich* durch die Worte, die sie als ihre eigenen äußert und autorisiert, allererst bildet, darstellt und immer wieder aktualisiert. Diese Definition schließt künstliche Personen wie Firmen oder Staaten ein, aber nicht zurechenbare ‚Worte‘ natürlicher Personen wie im Rausch oder im Fieber Geäußertes aus.

3.4. *Zeichen des Selbst.* – Soweit eine erste Analyse des Sprachgebrauchs. Doch der ist immer auch kritisch zu befragen: Mit welchem Recht verfahren wir so? Ist das Selbst die Eigenschaft eines Lebewesens, die wir wahrnehmen können? Sicher nicht. Also können wir es seinswissenschaftlich, heute würde man sagen: „empirisch“, weder erforschen noch bestimmen; es ist kein in der Anschauung gegebener Gegenstand möglicher Erkenntnis. Aber es äußert sich unmissverständlich in Worten und Verhaltensweisen, aus denen wir auf ein Selbst zu schließen gelernt haben und worauf zu verzichten wir nicht bereit sind: Wenn jemand Eigentum beansprucht bzw. es ihm zugesprochen wird, wenn jemand Gewissen zeigt bzw. es ihm abverlangt wird, wenn jemand Verantwortung übernimmt bzw. sie ihm zugemutet wird; dann verstehen wir das als Zeichen eines Selbst, dann haben wir den Anderen als ein Selbst bereits angenommen und anerkannt. Aber wie können wir diese Annahme rechtfertigen? Gibt es Erfahrungswege für eine solche Rechtfertigung?

Ich übergehe die wichtigen und aufschlussreichen Untersuchungen der Frage, ob bzw. wie wir das Selbst indirekt wahrnehmen, ob wir es sehen oder vielleicht eher hören können. Stattdessen gehe ich sofort über zu der Frage, wo und wie wir das substantivisch gebrauchte Selbst suchen müssen, wenn wir von ihm Aufklärung über sein Potential als neuer Name für das Subjekt erwarten.

9 Vgl. die berühmte Passage über „das Selbst selbst“ («*autó tò autó*») in Platons „Alkibiades“ (129b-131c, bes. 130d3).

3.5. *Orte des Selbst.* – Auf einer allgemeinen Ebene ist die Antwort nicht schwierig: Wir suchen das Selbst in der Geschichte. Nicht in der Weltgeschichte, darin kommt das Selbst nur am Rande vor. Eher in der Geschichte der Selbst-Darstellungen, der Selbst-Zeugnisse, der Selbst-Bestimmungen von Personen. Diese finden sich vor allem in der Geschichte der Literaturen, auch in der Geschichte der Philosophien, insbesondere aber in der Dichtung der Völker und Zeiten, in späterer Zeit natürlich auch in politischen, rechtlichen und psychologischen Texten und Dokumenten.

So gerne ich auch solche Texte befragen würde (Texte von Samuel Beckett bieten sich dafür an, beispielsweise seine Novelle „Company“ [1979]), werde ich mich hier auf Thematisierungen des Selbst in der Geschichte der Philosophie beschränken und auch hier nur wenige markante Bestimmungen herausgreifen und sie programmatisch knapp kommentieren, insofern sie helfen können, die Konjektur, die ich vorgeschlagen habe, begreiflich, überzeugend, anschlussfähig zu machen.

Der systematische Blick in die Begriffsgeschichte geht davon aus, dass es einmal einen guten Grund gegeben haben muss, warum das Denken in der Reflexion seiner selbst eben diese reflexive Geste im substantivischen Gebrauch des Pronomens „selbst“ zu thematisieren unternommen hat und warum in Verbindung damit die Forderung erhoben wurde, dass das so gewonnene „Selbst“ sich selbst bestimmen könne und solle. Selbstverständlich ist dieses Ereignis nicht.

3.6. *Kleine Geschichte des Selbst.* – Der Artikel „Selbst“ im „Historischen Wörterbuch der Philosophie“ beginnt zu Recht mit folgender Feststellung:

„Selbst“ gilt als ein Konzept, das erst innerhalb der Subjektivierungstendenzen des neuzeitlichen Denkens philosophische Bedeutung gewinnen konnte und deshalb keine Vorgeschichte hat.¹⁰

Darauf folgt eine knappe Darstellung mit zahlreichen Belegen eben dieser Vorgeschichte in Antike und Mittelalter. Dieser einleitende Teil ist nicht vom Autor, sondern von der Redaktion gezeichnet, d.h. er ist nachgetragen. Der auktorielle Hauptteil des Artikels (W. H. Schrader¹¹) beginnt mit englischer Philosophie im 17. und 18. Jahrhundert (Cudworth, Locke, Berkeley, Hume u.a.) und hat seinen Schwerpunkt erwartungsgemäß in der Philosophie des Deutschen Idealismus von Kant bis Hegel.

3.7. *Selbst in der Antike.* – War die Antike selbstlos? Nein. Doch für die Philosophie der Antike ist die Selbstreflexion des Denkens – unter dem Namen des Selbst oder unter einem anderen Namen – kein zentrales philosophisches Thema (trotz der erwähnten und zurecht berühmten einschlägigen Passagen gegen Ende des platonischen „Alkibiades“), jedenfalls nicht Ausgangs- oder

¹⁰ o.V., Red. (1995, S. 292).

¹¹ Schrader (1995).

Zielpunkt des Denkens, wie man das in der Neuzeit häufig antrifft. Doch an charakteristischen Stellen scheint das Selbst auf, Krisensituationen provozieren die Selbstreflexion. Ich nenne vier charakteristische Orte:

- (a) Im klassischen Athen, dessen Lebensformen auf Maß und Harmonie ausgerichtet sind, scheint das Selbst auf im Spiegel des Freundes (des «*állos autós*», „alter ipse“). In Platons „Symposion“ finden sich dafür hinreißende Bekenntnisse, Aristoteles widmet dem Thema Freundschaft ein ganzes Buch seiner „Nikomachischen Ethik“. Eigens thematisiert werden auch die Selbsterkenntnis und die Selbstbeherrschung, in nachklassischer Zeit eher die Selbsterhaltung, die Selbstsorge, die Selbstliebe.
- (b) In der römischen Stoa (Paneitios, aufgenommen bei Cicero) wird die Selbstdarstellung des Einzelnen in der individuellen und sozialen Gestaltung seines Lebens ethisch reflektiert. Der Einzelne muss die Rollen („Personen“), die er im Welttheater zu spielen hat, in vier Feldern finden. Zwei davon sind durch die Natur bestimmt: einerseits durch die allgemeine Natur des Menschen, andererseits durch seine eigene individuelle Natur. Eine dritte Rolle ist durch die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse vorgegeben, kann aber mit ihnen auch wechseln; das sind die Aufgaben, die die Position mit sich bringt, die ein Individuum durch Geburt und Stand in der Gesellschaft einnimmt. Erst die vierte Rolle ist eine, die der Einzelne selbst bestimmen kann und muss: hier geht es um die freie Wahl der eigenen Lebensform vor dem Hintergrund der anderen drei Rollen, d.h. im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten. Selbstbestimmung ist hier das Thema, doch diese setzt die Erkenntnis und Anerkenntnis der gegebenen natürlichen und sozialen Bedingungen voraus.
- (c) In der christlichen Philosophie, insbesondere bei Augustin, erkennt sich das menschliche Selbst als gefallene Kreatur, als Sünder. Nur durch Abkehr von der Welt und Einkehr in sich selbst („in te ipsum redi“) und reumütig sich selbst anklagend, kann es Rettung erwarten. Das sündige Selbst bekennt sich schuldig vor dem Angesicht Gottes und hofft auf unverdiente Gnade.
- (d) Die später so genannte Morgenröte des Abendlandes im 12. Jahrhundert führt zu einem vielfältigen neuen Erwachen der Selbst-Betrachtungen. In den Liedern der provençalischen Troubadours ebenso wie in der Brautlyrik der christlichen Mystikerinnen des deutschen Nordens erfährt sich das Selbst auf neue Weise als von der vergötterten Geliebten bzw. dem göttlichen Bräutigam bewegt, belebt, begeistert.

3.8. *Das Selbst durch die Anderen.* – In allen genannten Fällen sind es jeweils die anderen – sei es der Freund oder die Gesellschaft, Gott oder die bzw. der Geliebte –, die das Selbst zu sich selbst finden, sich selbst erkennen und über sich selbst hinaus wachsen oder sich, so der Terminus in der vorherrschenden

platonischen Tradition des vorneuzeitlichen Selbst-Denkens, „transformieren“ lassen. Das ist als Kontrastprogramm zum Autonomie- und Autarkiediskurs des modernen Selbst in Erinnerung zu rufen, nicht zum Zweck einer anachronistischen Restauration, aber doch zur Bewahrung der Vielfalt der Möglichkeiten von Selbst-Bestimmung.

3.9. *Das autonome Selbst.* – Das uns vertraute Selbst hingegen betritt die Bühne der Geschichte in der Tat erst mit dem neuzeitlichen Denken – als autonomes Subjekt seines Denkens und Handelns. Erst jetzt *setzt sich* das Selbst als Prinzip des Denkens und Erkennens, des Wollens und Handelns. Diese Wende wird in theologischen Kategorien vollzogen. Ich bin das Denken, das Sein ist „objektives“, d.h. gedachtes und als solches von mir geschaffenes Sein. Wahrheit und Methode der Erkenntnis gründen in den Funktionen meines Denkens. Man kann die neue Konstellation rückblickend auch so lesen: Der ontologische Gottesbeweis wird anthropologisch fundiert (oder radikalisiert). Gott ist das Größte, über das hinaus Größeres nicht gedacht werden kann. Doch ist Gott als der Gegenstand dieses Satzes zunächst auch nur ein Gedanke, den das Denken selbst denkt. Ich denke Gott, und nur im Blick auf mein Denken stellt sich die Frage, ob Gott ist oder nicht ist. Descartes beginnt seine metaphysischen Meditationen bekanntlich nicht mit einem Gottesbeweis, der folgt erst später, sondern mit der Reduktion allen Wissens auf das „Ich denke“.

3.10. *Bestimmungen des neuzeitlichen Selbst.* – Wie ist dieses Selbst bestimmt, das sich an den Anfang des Denkens setzt und damit seine Substantivierung bereits vollzogen hat? Wie ist es für uns bestimmt, bevor es und damit es gegebenenfalls sich selbst bestimmen kann? Vier in meinen Augen charakteristische Bestimmungen möchte ich herausheben:

- (a) Dieses Selbst ist kein individuelles, sondern ein allgemeines. Es ist das Selbst der allgemeinen Vernunft, das mit Leibniz sagen kann: Gott ist wie einer unter uns. Er denkt wie wir, nach denselben Regeln des allgemeinen Verstandes.
- (b) Dieses Selbst ist im Denken auf Wissenschaft hin orientiert. Es lässt als wahr nur gelten, was es klar und deutlich erkannt hat, derart dass es für alle denkenden Wesen klar und deutlich erkennbar ist. Maß der Erkenntnis einer Sache aber ist die Machbarkeit. Ich weiß und verstehe, was ich gemacht habe bzw. machen kann, und nichts außerdem.
- (c) Dieses Selbst ist im Handeln auf Autonomie hin orientiert. Es lässt als Maxime des Willens nur gelten, was vor dem Gerichtshof seiner eigenen Vernunft für gut und gerecht, und damit als allgemein verbindlich befunden wurde.
- (d) Dieses Selbst ist anmaßend. Es schreibt seine Welt, sein Wissen, seine Wahrheit allen anderen denkenden Wesen vor. Sie müssen dumm oder böse sein, wenn sie nicht als wahr anerkennen, was ich als wahr erkannt habe; das heißt: was *man* als wahr erkannt hat.

So ist dieses Selbst ohne Weisheit, die in der Tat im szientifischen Denken der Neuzeit keine Rolle spielt, und ohne Klugheit, die aus der ethischen Reflexion verbannt zu einer berechnenden Tugend des Marktes mutiert. – Es steht für reines Verstandesdenken, in Hegels Terminologie.

3.11. *Individualisierung des allgemeinen Selbst.* – Leibniz, der, wie gesagt, einerseits selbst dieses Selbst-Verständnis des neuzeitlichen wissenschaftlichen Denkens fördert –, Leibniz beschränkt und diffundiert zugleich das allgemeine Selbst zu unendlich vielen in sich selbst dynamischen Perspektivpunkten, den Monaden. Damit relativiert er die Anmaßung des allgemeinen wissenschaftlichen Selbst. Doch gründet diese Perspektivierung der Blickpunkte auf der Annahme der Einen wahren Sicht der Dinge im ewigen Auge Gottes, das alles auf einmal sieht („uno intuitu omnia videt“). Da ist er wieder, der *Eine* untrüglich wahre Blick des göttlichen Selbst, der die Dinge sieht, wie sie wirklich sind: das in sich selbst kreisende Denken des Denkens, das Gottesauge, der Blick von nirgendwo.

3.12. *Selbstkritik.* – Selbstkritik bricht dieses Schema auf. Sie fragt zurück: Kennen wir diesen göttlichen Blick wirklich? Nein! – Sagt er uns etwas? Nein! – Brauchen wir ihn? Nein! – Und sie antwortet: Lassen wir ihn also fallen. Töten wir diesen Gott, den allsehenden, allmächtigen, allwissenden, allgegenwärtigen Gott, und schaffen damit die „wahre“ Welt, die nur er sehen kann, ab; so folgert bekanntlich Nietzsche. Was dann bleibt, ist eine unüberschaubare Vielfalt und Dynamik erscheinender Welten, ständig im Abbau, Umbau und Aufbau begriffen. Die Suche nach dem sein Denken und Handeln selbst bestimmenden, dem autonomen und autarken Selbst erklärt mit dieser Selbst-Kritik ihr historisches Scheitern. Sollen oder müssen wir gar deshalb verzweifeln? Stimmen, die das auf den ersten Blick nahelegen könnten, wären Kafka, Musil, Beckett. Doch auch hier ist die Antwort: nein, „tertium datur“. Suchen wir anders, das heißt: suchen wir anderes; ein Selbst, das nicht am Anfang steht, sich nicht als Prinzip missversteht; ein Selbst, das erst durch und in der Mitteilung wird, dessen Welt erst durch und in der Mitteilung entsteht; das Selbst des Geistes, von dem ich sprach, ein prämodern vielfach gelebtes und praktiziertes Selbst.

So jedenfalls erhalte Selbstbestimmung einen anderen Akzent. Wir fragten nicht mehr, wie ein vorhandenes Selbst sich eine (neue) Bestimmung gibt. Vielmehr wäre Selbstbestimmung ein Prozess, in dem das Selbst als kostbares Produkt eines vielstimmigen vernünftigen Dialogs resultiert; ein Prozess, in dem ständig von neuem ausgehandelt, ausprobiert, ausagiert wird, wer oder was wir selbst sein können, sollen, wollen, in welcher Gesellschaft wir selbst als wir selbst leben können, sollen, wollen.

3.13. *Kollektives Selbst?* – Eine kurze Schlussanmerkung zum Selbst. Auf dieser Basis ließe sich auch die Frage nach dem kollektiven Selbst bzw. der kollektiven Selbstbestimmung neu stellen und verhandeln. Denn jedes individu-

elle Selbst verstünde sich als ein kollektives, in dem Sinn, dass ein Selbst allein kein Selbst ist, so wenig wie ein Wort allein ein Wort ist. Dieser Gedanke verdeutlicht die radikale Abkehr von einem modernen Begriff des Subjekts, das sich als Substanz versteht. Wenn es gelingen sollte, in Analogie zur Bestimmung des individuellen Selbst als einem Prozess der Stabilisierung eines fließenden Gleichgewichts in natürlichen, sozialen, sprachlichen Systemen auch das Problem kollektiver Selbstbestimmung besser zu verstehen und immer wieder von Neuem akzeptablen Lösungen zuzuführen, dann hätte der hier vorgeschlagene Begriff des Selbst eine wichtige Bewährungsprobe bestanden. Auch auf diesem Weg könnte er an Plausibilität gewinnen.

Das Subjekt, von dessen Tod Foucault spricht, ist das Subjekt der Moderne. Der Versuch einer Wiederbelebung dieses Subjekts wäre ein reaktionärer Akt. Das Subjekt verstanden als Selbst trägt eher prämoderne Züge, aber es verträgt sich schlecht mit dem Namen des Subjekts. Deshalb lautet der Vorschlag dieses Beitrags, hier vom Selbst (des Sprechens, Hörens, Lesens) einfacher – und mit einem erst seit Foucault geläufigen Ausdruck gesagt: vom Diskurs und seinen Teilnehmerinnen und Teilnehmern – zu sprechen, vom Gespräch, das wir sind, und das sich in der Auseinandersetzung zwischen ihnen und mit anderen Sprechern, Hörern, Lesern bildet.

Der Tod des Subjekts hinterlässt keine Leere. Vielmehr schafft er Raum für die Selbst-Bildung geistiger Individuen in Gemeinschaft.

Literatur

- Aurelius Augustinus (1962): *De vera religione*. In: *Corpus Christianorum Series Latina*. Vol. XXXII. Turnhout. 187-260.
- Baudrillard, J. (1991): *Die fatalen Strategien*. Übersetzt von U. Bockskopf und R. Voullie. [Franz.: *Les stratégies fatales*. Paris 1983.] München.
- Borsche, T. (2018): *Was tut Gott, wenn er schafft? Begriffsgeschichtliche Bemerkungen zu Cusanus, Dialogus de genesi*. In: Müller, J. / Rode, Chr. (Hgg.): *Freiheit und Geschichte*. Münster. 175-194.
- Descartes, R. (1641): *Meditationes de prima philosophia*. Med. II. In: *Œuvres de Descartes*. Ed. Adam & Tannery. Vol. VII. Paris 1973. 23-34.
- Duden. *Die deutsche Sprache*. 3 Bände. Berlin / Mannheim / Zürich 2014.
- Foucault, M. (1994): *Dits et écrits 1954-1988*. Paris.
- Foucault, M. (2001): *Schriften in 4 Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. I. 1954-1969. Aus dem Französischen von M. Bischoff, H.-D. Gondek und H. Kocyba. Frankfurt a.M.
- Platon (1578): *Alkibiades I*. In: *Platonis opera quae extant omnia*. Ed. Stephanus. Bd. 2. Genf. 103a-135e.
- Schrader, W.H. (1995): [Selbst] II. 17.-20. Jh. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Herausgegeben von J. Ritter und K. Gründer. Bd. 9. Basel. 293-305.
- o.V., Red. (1995): *Selbst I. Antike bis frühe Neuzeit*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Herausgegeben von J. Ritter und K. Gründer. Bd. 9. Basel. 292 f.

Subjekt und Lyrikologie

Rüdiger Zymner (Wuppertal)

Das Theorem vom Verschwinden des Subjektes ebenso wie dasjenige der vermeintlichen Wiederkehr nach der Postmoderne sind „große Gesten der philosophischen Weltdeutung, [...] große [...] Gesten der Philosophen im Angesicht von Ich und Welt und Absolutem“.¹ Die Abstraktheit und die Metaphorizität dieser Gesten machen indes ihre Prüfung im Hinblick auf lyrikologische Theoriebildung unabdingbar – nicht zuletzt deshalb, weil nur so für die Lyrikologie die Verfahren in Faktur und Information, die Funktionen und die literaturgeschichtliche Bedeutung eines vermeintlichen Verschwindens sowie einer Wiederkehr des Subjektes in der Lyrik einschätzbar werden.

Der Lyrik wird nicht ganz ohne Grund (wenn auch in dieser Pauschalität und Allgemeinheit unzutreffend) eine besondere ‚Affinität zum Subjekt‘ nachgesagt. Eine bestimmte Traditionslinie der Objektbestimmung sah und sieht in der Subjektivität bzw. in der Markierung von Gedichten durch ein Subjekt daher sogar ein, wenn nicht das zentrale Element ihres Begriffes von Lyrik überhaupt. Ob und in welcher Weise sich Indizien eines Verschwindens oder einer Wiederkehr des Subjektes in der Lyrik finden, wäre demgegenüber zu untersuchen – unter anderem, weil mit einem Verschwinden des Subjektes vermutlich auch die sogenannte Subjektivitätstheorie der Lyrik weiter erschüttert werden würde.

1. Verschwinden und Wiederkehr des Subjektes

Eine Geschichte der Subjektivität, die die Gesten vom Verschwinden des Subjektes und von seiner Wiederkehr ebenso empirisch zu fundieren versucht wie sie ihnen geschuldet ist, scheint vor allem über Autoren der Romania zu führen, insbesondere über Schriftsteller französischer Provenienz. Mit prägnanter Pointiertheit konnte jedenfalls Gustav Falke seine Rezension von Peter Bürgers Beitrag „Das Verschwinden des Subjektes“² mit der Titelformulierung versehen, nach der Bürger ‚nur für Franzosen bremse‘, wenn das Subjekt den Daumen ausstrecke³ – und damit auf eine womöglich allen postmodernen geschichtsphilosophischen Gesten innewohnende Insinuation aufmerksam machen, dass Schriftsteller und Autoren der Romania als repräsentative Zeitanzeiger in der Geschichte der Moderne fungieren: Was sich einigen ihrer Schriften ablesen lasse, so die Hintergrundannahme einer Geschichte des Subjektes, müsse wohl für ‚die Moderne‘ bzw. ‚die Postmoderne‘ insgesamt gelten.

1 Baumgartner (1994, S. 26).

2 Bürger (1998).

3 Falke (1998).

Aus dem Umstand, dass Bürger gerade in der französischen Literatur Materialien zu seiner Geschichte des modernen Subjektes findet, schließt Falke mit berechtigter Ironie und zur Distanzierung von holistischer Geschichtsschreibung auf der Basis sehr selektiv zusammengestellter Einzelquellen: „Der Weltgeist der Neuzeit ist in Frankreich zu Hause“.⁴

Die Geschichte der modernen Subjektivität ist nach Bürger keine lineare oder gar teleologische Angelegenheit, sondern sie bewegt sich im Rahmen von Konstellationen, in einem Feld der modernen Subjektivität, zu dem auch die Option des ‚Verschwindens‘ gehöre. Diese Konstellation konstituiere sich in der Frühen Neuzeit, das moderne Ich konstituiere sich in einer Verschränkung von Haltungen und Positionen, wie sie bei Montaigne, Descartes und Pascal erkennbar werden, als ein widersprüchliches, unbeständiges und veränderliches innerweltliches Subjekt jenseits aller religiösen Heilprägungen (Montaigne), als Subjekt des Wissens (Descartes) und als Subjekt der Erfahrung (Pascal – und hier vor allem der Erfahrung der Angst).⁵ Moderne Konzeptualisierungen von Subjekt und Subjektivität bewegen sich nach Bürger praktisch bis in die Gegenwart auf diesem Feld, dies zeige sich noch bei den Autoren des Poststrukturalismus wie insbesondere Roland Barthes und Michel Foucault, aber auch bei Lyotard und Baudrillard, Lacan und Derrida.

Unter anderem gehört zu dieser historischen Rekonstruktion die Einsicht, dass ‚das Subjekt‘ (was immer man auch genau darunter verstehen will) tatsächlich niemals verschwunden ist, sondern dass es selbst als verschwindendes noch auf dem Feld der Subjektivität bleibt. Vielleicht könnte man auch etwas paradox formulieren: Indem das Subjekt verschwindet, bleibt es – es bestätigt sich gerade dadurch als Subjekt.

Das vermeintliche Verschwinden des Subjektes hat in literaturtheoretischer Sicht unter anderem sein Korrelat im vermeintlichen Verschwinden des Autors, ja in dem mit aller rhetorischen Dramatisierung beschworenen ‚Tod des Autors‘. Diesen haben insbesondere Barthes und Foucault wirkungsmächtig teils festgestellt, teils postuliert. So hält Barthes etwa in seinem Essay « La mort de l’auteur » (1967)⁶ fest, dass in der Neuzeit der Autor „zum unvermeidlichen Bezugspunkt im Umgang mit literarischen Texten wurde“, die Gegenwart aber andererseits eine „Schwellenperiode [sei], in welcher der ältere, autorlose Text“ zurückkehre.⁷ In interpretationstheoretischer Hinsicht postuliert er daher, dass die „Lektüre literarischer Texte“ heute von dem Autor als Bezugspunkt der Interpretation zu befreien sei.⁸ Unter anderem entwickelt Barthes am exemplarischen Fall der Novelle « Sarrasine » von Balzac die Behauptung,

4 Falke (1998).

5 Bürger (1998, S. 251).

6 Barthes (1994b).

7 Jannidis (2000, S. 182).

8 Ebd.

dass die Schrift der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort sei, „wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.“⁹ Der moderne Schreiber (als Nachfolger des Autors) werde im selben Moment wie sein Text geboren: „Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege; er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat das Buch ist,¹⁰ so Barthes weiter. Schließlich sei der „Ort, an dem die Vielfalt“¹¹ der Schrift zusammentreffe nicht der Autor, sondern der Leser. Dieser kann freilich ebenso wenig wie der Autor als ein Subjekt gedacht werden, dem Tod des Autors korrespondiert damit in gewisser Weise auch der Tod des leibhaftigen Lesers. Der Leser sei nämlich lediglich

der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt [eben: der Leser, R.Z.] nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der Jemand, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.¹²

Seine historischen und systematischen Behauptungen stützt Barthes unter anderem mit einem Verweis auf die Poetik Stéphane Mallarmés, der als „Begründer der modernen Lyrikpoetik“¹³ gilt. Mallarmé habe als erster die Notwendigkeit „gesehen und vorausgesehen, die Sprache an die Stelle dessen zu setzen, der bislang als ihr Eigentümer galt. Für Mallarmé (und für uns) ist es die Sprache, die spricht, nicht der Autor.“¹⁴ Mallarmé vollzieht in seiner poetologischen Reflexion wie auch in seiner Lyrik (z.B. in « Éventail », 1891), so Rudolf Brandmeyer, eine

Absage an jedwede transzendente Sicherung der Sprache. Ihre Hinterfragung [...] führt zu nichts; Gott ist eine Erfindung [...]. Es bleibt allein das Arbeiten an der Immanenz der Sprache. [...] Der Dichter schafft das Neue, und die von aller Referenz befreite ‚Idee‘ ist nicht rückversichert in der großen Schöpfung; sie kommt allein aus der Sprache, die als ‚Stimme‘ nach ihrem kreatürlichen Ursprung bezeichnet wird.¹⁵

Roland Barthes berührt auch in anderen Zusammenhängen das Theorem vom Verschwinden des Subjektes und eben auch des Autors am Beispiel der Lyrik.

9 Barthes (2000, S. 185).

10 Ders., S. 189.

11 Ders., S. 190.

12 Ders., S. 192.

13 Brandmeyer (2016, S. 6).

14 Barthes (2000, S. 187).

15 Brandmeyer (2016, S. 7 f.).

So etwa in seinen Essays über das japanische Haiku (« L'Éfraction du sens », « L'Éxemption du sens », « L'Incident » und « Tel »).¹⁶

Freilich bleibt in den Ausführungen von Barthes und anderen mehr vage umschrieben als begrifflich geklärt, was man unter einem Subjekt in der Rede vom ‚Verschwinden des Subjektes‘ eigentlich genau verstehen kann. Kennzeichnend bleibt allerdings die totalisierende oder holistische (und dabei unnötig dramatisierende) Rede über das Subjekt – ebenso wie über die Moderne oder auch über die Subjektivität und ‚den Autor‘. Demgegenüber könnte man mit Hans Michael Baumgartner einige Aspekte des Subjektbegriffes voneinander unterscheiden und dadurch etwas Licht in die Angelegenheit bringen.

Einen ersten Aspekt könnte man als ‚indexikalischen Aspekt‘ bezeichnen, er wird erkennbar in den mündlich oder schriftlich verwendeten Personalpronomina (ich, du, er / sie / es): Das ‚Ich‘ bezeichne hier eine unabdingbare „Selbstreferenz des Redenden; man werde im Hinblick auf diesen Aspekt sogar von der Unauslöschlichkeit der indexikalischen Begriffe des Ich, wie auch des Hier und Jetzt, sprechen müssen“, so Baumgartner.¹⁷

Einen zweiten Aspekt könnte man als ‚Identitäts- und Synthesis-Aspekt‘ bezeichnen. Dieser Aspekt lässt sich mit Blick auf das „Ich denke“ in Kants „Kritik der reinen Vernunft“ aufzeigen. Das ‚Ich‘ habe hier die Funktion, eine Identität des Wissens festzuhalten, „ohne daß dieser Identität des Wissens mehr zugesprochen werden kann als ein Verweis auf die Existenz: eine Existenz ohne Substanz. Das Ich, gefaßt als ‚Ich denke‘ hat lediglich eine Identitäts- und Synthesis-Funktion; alle Versuche einer Substantialisierung zielen darum an der Intention Kants vorbei“, so Baumgartner.¹⁸ Ebenso wie im Fall des indexikalischen Aspektes hält Baumgartner den ‚Identitäts- und Synthesis-Aspekt‘ für unabdingbar und nicht veränderlich, Subjektivität in diesem Sinne kann demnach prinzipiell nicht verschwinden.

Als dritten Aspekt des Subjektbegriffes könnte man den Personalitäts-Aspekt hervorheben und in der Rede von einem Ich die Rede über ein vernünftiges und der Zurechnung fähiges Wesen sehen.¹⁹

Ein vierter Aspekt wäre als ‚Intersubjektivitäts-Aspekt‘ zu bezeichnen und betrifft das Subjekt in der sprachlichen Kommunikation oder in der Verständigung:

Ein Diskurs, sei er theoretischer oder praktischer Art ist ohne Diskursteilnehmer, die ihrerseits ein Verhältnis zu sich selber haben, unmöglich, und dieses Verhältnis zu sich selber wird jeweils als Ich, im Blick auf den Teilnehmer als Du und in der Perspektive des Beobachters als Er / Sie / Es angezeigt.²⁰

16 Barthes (1994a).

17 Baumgartner (1994, S. 22).

18 Ders., S. 22 f.

19 Ders., S. 23.

20 Ebd.

Die Behauptung eines ‚Verschwindens des Subjektes‘ im Sinne dieser vier Aspekte des Subjekt-Begriffes, jedes einzelnen und aller vier zusammen, widerspricht jeder Evidenz und ist kontraintuitiv. Und was nicht verschwunden ist, weil es in gewisser Weise nicht verschwinden kann, kann dem entsprechend auch nicht wiederkehren. Dies gilt nach Baumgarten jedoch nicht für einen fünften Aspekt, für eine Redeweise, nach der das

Subjekt, als Geist, als Freiheit, als Bei-sich-Sein konzipiert, die Natur zur Entäußerungsform dieses Geistes [macht] und [...] die Geschichte zur Selbstentfaltung des Geistes hin zur Freiheit bei sich selbst [erhebt]. Mit anderen Worten: in dem Moment, wo das Subjekt, das Ich, bei Fichte zum absoluten Ich erhoben wird, in dem Moment, wo das ‚Ich denke‘ / ‚Ich will‘ in die Identität des Absoluten hineingebracht und diese Identität als Identität und Differenz entfaltet werden kann, entsteht das Theorem der Subjektivität als Interpretament für Natur und Geschichte, d.h. für die Wirklichkeit im ganzen. Hier ist die Rede vom Verschwinden des Subjekts zu Recht am Platz [...].²¹

Das bedeutet aber – unabhängig davon, mit welchen guten Argumenten diese Konzeption wirkungsvoll kritisiert worden ist²² –, dass das ‚Verschwinden des Subjektes‘ demnach sozusagen lediglich als ein Geltungsverlust bestimmter Positionen des transzendentalen Idealismus zu bestimmen ist. Das ‚Verschwinden des Subjektes‘ wäre damit also lediglich das Verschwinden einer Argumentationsfigur im philosophischen Diskurs, seine ‚Wiederkehr‘ aber ihre disruppragende Reaktivierung.

2. Subjekttheorie der Lyrik

Wenden wir uns nun für einen Moment von den großen Gesten des Verschwindens und der Wiederkehr des Subjektes ab und der in manchen Theorie-segmenten konstatierten besonderen Affinität der Lyrik zum Subjekt zu.

Die Entstehung und Durchsetzung der lyriktheoretischen Verknüpfung von Lyrik und Subjekt scheint insbesondere mit der tatsächlichen oder lediglich postulierten Rolle der Musik für die Lyrik zusammenzuhängen. Dies gilt bereits im Hinblick auf die kanonischen altgriechischen ‚Lyriker‘ Sappho, Alkaios, Anakreon, Alkman, Stesichoros, Ibykos, Simonides, Pindar und Bakchylides, die seit hellenistischer Zeit und bis heute nicht etwa deshalb als ‚lyrische‘ Dichter bezeichnet werden, weil sie Lyrik oder Lyrisches in einem generisch präzisierten Sinn geschrieben hätten (was sie, wie vor allem Sappho und Pindar, auch getan haben), sondern weil Texte unter ihren Namen überliefert sind, die zum Klang der Lyra (als dem wichtigsten, im altgriechischen Schulunterricht verwendeten Instrument) vorgetragen werden konnten oder sollten.²³

21 Ders., S. 24. Zur Diskussion von Baumgartners Unterscheidungen siehe Zima (2017, S. 1 ff.).

22 Siehe hierzu Zima (2017) oder auch die Beiträge in Geyer / Schmitz-Emans (2003).

23 Siehe hierzu Primavesi (2008).

In den altphilologischen Disziplinen bezeichnet man noch heute als „lyrische Versmaße“ nicht etwa solche, die typisch oder gar konstitutiv für die Lyrik oder Lyrisches in einem generisch präzisierten Sinn als Gattung oder als Schreibweise sind, sondern solche, die anders als die sogenannten Sprechverse in antiker Lieddichtung (etwa in den Liedern der attischen oder der römischen Komödie) Verwendung fanden – unabhängig von der Frage, ob es sich auch um Versmaße handelt, die ‚die Lyrik‘ kennzeichnen.

Die Verwendung des Ausdruckes ‚lyrisch‘ (lyrique, lyrical, lirico etc.) in Verbindung mit oder mit Bezug auf musiktheoretische und musikhistorische Sachverhalte scheint noch während der gesamten Frühen Neuzeit und noch lange nach 1800 gang und gäbe gewesen zu sein. Demnach wurde zunächst und vor allem solche ‚Poesie‘, wurden solche ‚Gedichte‘ – vor der Etablierung der Sammelkategorie ‚Lyrik‘, also ungefähr vor der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – als ‚lyrisch‘ und dann auch als Lyrik im Sinne von ‚zur Musik gehörig‘ bezeichnet, die als singbare bzw. gesungene Dichtung galten (carmina, Lieder, Oden, Hymnen). Noch (oder schon) Martin Opitz bezeichnet bekanntlich die „Lyrica“, also ‚die Lyrischen‘, relativ trocken als „getichte die man zur Musik sonderlich gebrauchen kann“.²⁴ In der weiteren Diskussion konnte aus diesem ‚Zur-Musik-gebrauchen-Können‘ aber auch ein ‚Wie-Musik-Sein‘ oder gar ‚Selbst-Musik-Sein‘ werden.

Was aber „ist die Musik anderes als ausgedrückte Empfindung?“, so fragt etwa Friedrich Josef Schröder in seiner Abhandlung „Von der lyrischen Poesie und der Empfindung“ (1759).²⁵ Und wo die lyrischen Gedichte eben nicht mehr nur ‚zur Musik gebraucht‘ werden können, sondern selbst eine Art von Musik sind, da liegt es nahe zu behaupten, dass eben auch die ‚lyrischen Gedichte bzw. die ‚lyrische Poesie‘ „ausgedrückte Empfindung“ oder der ‚Ausdruck von Empfindungen‘ sei bzw. zu sein habe: Musik ist ein Ausdruck von Empfindung. Lyrische Poesie ist Musik. Also ist lyrische Poesie auch ein Ausdruck von Empfindungen.

Weitere lyriktheoretische Differenzierungen entwickeln sich an der Frage, wie genau das Verhältnis zwischen lyrischer Poesie / Lyrik und Empfindungen zu bestimmen sei. Hier gibt es, grob zusammengefasst, in der europäischen Poetik eine Entwicklung von einer Position, nach der es in der lyrischen Poesie um die ‚Nachahmung‘ von Empfindungen gehe (Batteux), über eine, bei der es um einen ‚Ausdruck‘ von Empfindungen gehe (von Gerstenberg, Herder), bis zu der Position, dass es um eine befreiende Expression in der Empfindung gehe (Hegel).

24 Hervorhebung R.Z.; ich beziehe mich der Einfachheit halber auf die Texte in Völker (2000, S. 30); siehe hierzu auch Krummacher (2013), bes. Teil I,1 („Principes Lyricorum. Pindar- und Horazkommentare seit dem Humanismus als Quellen der neuzeitlichen Lyriktheorie“) und Teil I.2 („Odentheorie und Geschichte der Lyrik im 18. Jahrhundert“).

25 Völker (2000, S. 59).

Bei Hegel wird dabei zugleich das erkennbar, was man als Subjektivitätstheorie der Lyrik bezeichnet und als das wohl „wirkungsmächtigste Paradigma der Lyrikforschung“²⁶, insbesondere auf Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“, zurückgeführt hat.

Ein weiterer historischer Theoriebaustein (nach dem der Assoziation von Musik und Lyrischem und derjenigen von Empfindungen und Lyrischem) entsteht in dieser über Jahrhunderte geführten Diskussion an der Frage nach dem Subjekt und nach der Ernsthaftigkeit der Empfindungen. Das vorläufige Ergebnis dieser Diskussionen ist dem Artikel „Lyrik, lyrische Poesie“ im „Brockhaus Conversations-Lexicon“ (1817) zu entnehmen. Dort heißt es:

Lyrik, lyrische Poesie ist diejenige Gattung der Poesie (oder Dichtungsart), durch welche der Dichter sein inneres Leben im Zustand des bewegten Gefühls unmittelbar darstellt.²⁷

Der Lexikonartikel zeigt nicht nur die beginnende Etablierung der Subjektivitätstheorie der Lyrik, sondern mehr noch das ‚Überspringen‘ einer spekulativ hergeleiteten Attribuierung der ‚lyrischen Poesie‘ (lyrisch: Ausdruck des aktuellen und tatsächlichen Gefühls des Dichters selbst) auf die neue Sammelkategorie ‚Lyrik‘.

Die während des ganzen 19. Jahrhunderts, nicht allein deskriptive, sondern auch präskriptiv-normierend wirkende Subjektivitätstheorie der Lyrik beherrschte zunächst das poesiologische Denken vor allem im deutschsprachigen Bereich und beeinflusste von hier aus auch andere europäische und vermittelt außereuropäische Dichtungskulturen (und ihre normative Kraft ist bis heute in der europäischen Lyrik und in einem von Europa aus geprägten akademischen Diskurs zu spüren).

Erst unter dem Eindruck einer ‚Modernisierung der Literatur‘ und unter dem Einfluss einer ‚Verwissenschaftlichung der Literaturwissenschaft‘ seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert konnten im 20. und 21. Jahrhundert Lyriktheorien hervortreten, die die Subjektivitätstheorie wegen ihrer spekulativen Elemente oder auch wegen des engen (nämlich im Wesentlichen europäisch klassisch-romantischen) Paradigmas, auf das sie sich bezieht, zurückdrängten oder gar ersetzten.

Mit der Rolle von Subjekt und Subjektivität ist allerdings bis heute eine ganze Reihe von lyrikologischen Detailproblemen verknüpft – wie nicht zuletzt die Frage nach dem theoretischen Status des sogenannten lyrischen Ich und dem literaturwissenschaftlichen Umgang mit ihm. Im Hinblick hierauf kann man vielleicht sogar schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts von einem (wenigstens partiellen) ‚Verschwinden des Subjektes‘ in der Lyrikologie sprechen. In

26 Lamping (2007, S. 139); siehe z.B. auch Culler (2015).

27 Zitiert nach: Völker (2000, S. 167).

ihrem Buch „Das Wesen der modernen deutschen Lyrik“²⁸ wendet sich nämlich Margarete Susman gegen die Auffassung, Lyrik als ein persönliches, ja subjektives Gebilde zu betrachten und „das in ihr redende Ich für das persönliche des Dichters“²⁹ zu halten. Stattdessen sei das „lyrische Ich“ lediglich als eine Form aufzufassen, die der Dichter aus seinem gegebenen Ich schaffe.³⁰ Es sei „das Objekt des Kunstwerks“ und „Ausdruck [...], Form eines Ich“, welches in jedem Fall streng von der Person des Autors als einem „empirisch gegebenen Ich“ zu unterscheiden sei.³¹

Die weitere literaturwissenschaftliche Diskussion, die mit Oskar Walzels Aufsatz über die „Schicksale des lyrischen Ich“³² einsetzt, führt über eine

- Konfundierung von lyrischem Ich, lyrischem Subjekt und lyrischer Subjektivität³³
- zur Interpretation des lyrischen Ich als reiner „Funktionsgröße innerhalb des Text- und Kommunikationszusammenhangs“ und als rein sprachlich konstituierter ‚Leerdeixis‘³⁴,
- schließlich auch zu (narratologisch inspirierten) Unterscheidungen wie derjenigen zwischen dem empirischen Autor / Textproduzenten, dem Textsubjekt (ggf. auch abstrakten Autor) und einem fiktiven Erzähler bzw. einem artikulierten Ich (auf der Ebene der ‚Stimmen im Text‘)³⁵ oder auch derjenigen
- zwischen dem realen empirischen Autor auf der Ebene der Textproduktion, dem impliziten Autor auf der Ebene der Textorganisation und dem Sprecher oder der Stimme auf der Ebene der Äußerung.³⁶

Verbunden mit diesen Unterscheidungen ist zumeist die systembedingte dogmatische und ältere, subjektivitätstheoretische Meinungen gewissermaßen in ihr polares Gegenteil wendende Auffassung, dass sich der empirische Autor nicht im Ernst als empirischer Autor über sich oder über tatsächliche Sachverhalte in einem lyrischen Gedicht äußern könne, sondern dass es immer der implizite oder abstrakte Autor sei, der sich hier äußere; verbunden mit diesen Unterscheidungen ist vielfach die Auffassung, dass es sich bei Lyrik grundsätzlich nicht um faktuale Äußerungen über Faktuales handeln könne, sondern stets fiktionale Äußerungen über Fiktives anzunehmen seien.

28 Susman (1910).

29 Dies., S. 16.

30 Ebd.

31 Dies., S. 18 f.

32 Walzel (1973).

33 Sorg (1984).

34 Spinner (1975); ähnlich noch Schlaffer (1995); siehe auch Fricke / Stocker (1997).

35 Burdorf (2015, S. 204).

36 Schönert (1999, S. 294).

Zwischen den dogmatischen Extrempositionen der Konzeptualisierung von Lyrik als Äußerung eines realen Subjektes und als Äußerung eines abstrakten Subjektes gibt es eine Reihe von vermittelnden Positionen –, die zumeist darauf hinauslaufen, dass in historischer Perspektive beide Konzeptualisierungen ihre Berechtigung haben. So unterscheidet etwa Wolfgang G. Müller zwischen Lyrik, in der „eine unlösliche Verbindung zwischen der Sprache und dem die Sprache vollbringenden Subjekt vorhanden“ sei, und solcher Lyrik, bei der dies eben nicht der Fall sei.³⁷

Das ‚lyrische Ich‘ ist insgesamt eine problematische und lyrikologisch umstrittene Kategorie. Auch Burdorf empfiehlt, wegen der mit ihr verbundenen Unklarheiten und Probleme, besser ganz auf sie zu verzichten.

3. *Subjekt und Lyrik*

Mit dem Verzicht auf die Kategorie des lyrischen Ich scheint aber auch die theoretische Modellierung einer besonderen Affinität der Lyrik zum Subjekt fragwürdig zu werden – alle tragenden Elemente in dieser Konstellation (Subjekt, lyrisches Ich) sind nichts anderes als abstrakte Konstrukte, ihre Thematisierung und scheinbare analytische Kalkulierbarkeit eigentlich nichts anderes als ein Theorieeffekt, dessen Triftigkeit, dessen empirische Fundierung mit guten Gründen bestritten werden kann. Dies gilt ebenso und besonders für die Figur des Verschwindens und der Wiederkehr des Subjektes in der Lyrik.

Hier könnte man nun allerdings auf die eingeführten Unterscheidungen von Elementen des Subjektbegriffes zurückgreifen und danach fragen, ob der indexikalische Aspekt des Subjektbegriffes (nämlich die Verwendung von Personalpronomina und besonders des Personalpronomens ‚Ich‘) überhaupt jemals aus der Lyrik verschwunden und vielleicht auch wiedergekehrt ist und wie genau er sich in der Lyrik ‚nach der Postmoderne‘ gestaltet. Analoge Fragen müssen zu den anderen Aspekten gestellt werden – und vor allem, ob und wie ‚Subjektivität‘ als Interpretament für Natur und Geschichte, d.h. für die Wirklichkeit im Ganzen verschwunden, gegebenenfalls wiedergekehrt und in der Lyrik nach der Postmoderne gestaltet wird.

Das sind Fragen, die sich insbesondere auf die Information der Lyrik, auf das Was richten, nicht so sehr auf deren Optionen im Bereich der Faktur, dem Wie. Nun ist es eigentlich bei dem jetzigen Stand unseres Wissens nicht möglich, belastbare Aussagen über ‚Schicksale des Subjektes‘ in ‚der‘ Lyrik zu machen. Die Lyrik in einem generologisch bestimmten Sinn hat allein in ihrer graphisch repräsentierten Linie eine Globalgeschichte, die sich mindestens bis in das dritte Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung zurückverfolgen lässt

37 Müller (1979, S. 32). Zur literaturwissenschaftlichen Diskussion siehe Borkowski / Winko (2011).

und alle Semiosphären dieser Welt betrifft. Wie Christoph Antweiler in seinem Buch „Was ist den Menschen gemeinsam?“ zutreffend feststellt, werde in

sämtlichen bekannten Kulturen [...] für die Modulierung des sprachlichen Ausdrucks Tonfall und Timing eingesetzt. Überall findet sich Lautmalerei [...] und überall finden wir Poesie. Es gibt überall Gedichte, die in Einheiten mit Wiederholungen und Pausen vorgetragen werden.³⁸

In sämtlichen bekannten Kulturen gab und gibt es Lyrik in einem metatheoretisch präzisierten Sinn: Diejenigen Sprachzeichengebilde fallen in die Kategorie ‚Lyrik‘, deren übergreifend charakterisierende / dominierende ‚Auffälligkeiten‘ (‚Attraktoren‘ / ‚Stützpunkte‘; mit Ellen Dissanayake: ihr „making special“³⁹ in Faktur und Information) zu verstehen geben, dass Sprache ein ‚Werkzeug‘ der *Sinnerzeugung* ist (und nicht etwa nur eines des Sinntransfers); diejenigen Sprachzeichengebilde fallen in die Kategorie Lyrik, die – in anderer objekttheoretischer Formulierung – als Display sprachlicher Medialität und Katalysator ästhetischer Evidenz ausgewiesen werden können.⁴⁰

Das sind aber für die Forschung unüberschaubar viele einzelne Sprachzeichengebilde, für die wir bislang nicht einmal annäherungsweise Tendenzen in ihrem Verhältnis zu Subjekt und Subjektivität angeben können.

Selbst wenn man die Untersuchung auf die europäischen Lyriken konzentrieren würde, könnte man bislang keine belastbaren Aussagen über die Beziehung zwischen Lyrik und Subjekt treffen – außer allenfalls, dass es in diesen Lyriken von Anfang an und nach wie vor generische Bereiche gibt, die man traditionell und eigentlich im diachronen Vergleich unverändert als ich- oder subjektfokussiert bezeichnen könnte (wie etwa die Liebesdichtung oder die threnische elegische Dichtung oder allgemein die autorthematisierende poetologische Lyrik), andere hingegen (wie das Genre des Dinggedichtes, die ekphrastische Lyrik oder auch grosso modo die Konkrete Lyrik), auf die dies eher nicht zutrifft.

Immerhin könnte man exemplarische Fälle von Lyrik ‚nach der Postmoderne‘ untersuchen, um Aufschluss darüber zu bekommen, welche Einstellungen zum Problem des Subjektes hier angetroffen werden. Vor dem Hintergrund der Differenzierungen des Subjektbegriffes bei Baumgartner scheint es besonders interessant zu sein, sich dem Genre der Geschichtslirik zuzuwenden. Denn hier können wir tatsächlich auch Beispiele für ein, wenn schon nicht Verschwinden, so doch für ein Problematisieren des Subjektes finden – etwa in den Gedichten Thomas Klings.⁴¹ Ich möchte hier nur beispielsweise auf Klings Gedicht „autopilot. phrygische arbeit“ hinweisen:

38 Antweiler (2009, S. 208).

39 Dissanayake (1999); siehe auch Dissanayake (2000).

40 Siehe hierzu Zymner (2009).

41 Zu Klings Geschichtslirik siehe Trilcke (2012).

autopilot. phrygische arbeit

geregeln flugs. vom kreiseln trudeln
 abschmiern vorne keine rede. das also
 bis-der-sprit-ausgeht; ohne lande-
 erlaubnis di geschichte. ein irgendwie
 alles, nix groß. orient irgendwi,
 stadtgründungen staatsgründungen wir
 überfliegen das, hams schon überflogen.
 cockpit völlig ohne orientierun', bei
 ziiterndn zunehmend gezittertn armatur-
 nadeln; allerhand lämpchn; birnchnge-
 flacker, ziemlich viel rot / grün.
 hinter
 supercoolen pilotnbrilln di hightech-
 richthofens am palavern, augapfelfarbe
 pupillengröße unkenntlich. hintn wird
 gezogen was-das-zeuch-hält, alles super-
 besoffm, beschwichtigende stewardesß.
 staubfarbenes untn, irgenwi orient. ein
 flußlauf, vermutlich halys (verflogn?)
 oder tigris-geschimmer. ein blutstrom
 scheint auf (und verschwindet): ent-
 seelte heere mit sich führend, leibert-
 eile, glitschiges entgleitendes treibgut.
 dann wieder wolknbänke, weiter nullsicht,
 ekbatanas sonne schwarz unterm shador,
 reichsheere rennend, fliehende gegend,
 vorn: sturheil der ihr schlachtenlenkerblikk,
 sonore stimme die sich meldet; ein hier-
 spricht-ihr-kapitän: »kapitän moira,
 gläserne kanzel, wir überwindn gerade
 gordion, ninive 40 grad celsius,
 sonne strahl-strahl, null
 warteschleife«
 (verflogn).⁴²

Wie vielleicht kein zweites Gedicht Thomas Klings kennzeichnet „autopilot. phrygische arbeit“ die Geschichte als einen geregelten, aber eben subjektfrei geregelten Prozess und dabei sozusagen die geschichtsphilosophische Entmündigung des Subjektes.

Das Gedicht informiert zunächst einmal als Mitteilung der perspektivierenden Persona über die Situation in einem gerade fliegenden Flugzeug sowie über die Flugroute dieses Flugzeuges. Verschiedene Signale des Textes legen jedoch nahe, dass diese Flugsituation und der Flug nicht ‚naturalistisch‘ zu verstehen sind (als Schilderung eines tatsächlichen Fluges o.ä.), sondern als

42 Kling (2006, S. 356 f.).

Symbolisierung oder poetische Chiffrierung von etwas anderem. Diese Signale machen überdies die Einschätzung des Gedichtes als ein personafiktionales Gedicht plausibel: Der Text, den der Autor Thomas Kling geschrieben hat, skizziert die Textfiguration einer (erfundenen) Persona, welche sich über erfundene Vorgänge oder Sachverhalte äußert, und zwar nicht im Rückblick, sondern im aktuellen Präsens des (teichoskopischen) Augenzeugen oder sogar des akut involvierten Geschehnteilnehmers. Ich will in vorliegendem Zusammenhang lediglich ein Detail des Gedichtes genauer betrachten.

Wie dies bei tatsächlichen Durchsagen des ‚Kapitäns‘ eines Flugzeuges ja üblich ist, nennt auch der Kapitän dieses ‚Narrenflugschiffes‘ der Geschichte seinen Namen: „kapitän moira“. Die Nennung dieses Namens wäre im Gesamtzusammenhang des Gedichtes an und für sich vollkommen funktionslos, wenn es sich lediglich um die Nennung eines Namens handelte und nicht vielmehr um eine Art verstehenslenkenden Wink. Der Name „moira“ stimmt offensichtlich mit dem Ausdruck „Moira“ (griechisch: μοίρα) überein – ein Wort, das in der griechischen Mythologie „seit Homer die allen Lebewesen gesetzten existenziellen Grenzen, bes. das jedem Menschen bei seiner Geburt zugeteilte Geschick“ bezeichnet.⁴³ Die ‚Moiren‘ der griechischen Mythologie – Klotho, die ‚Spinnerin‘; Lachesis, die ‚Losung‘; Atropos, die ‚Unabwendbare‘ – sind die Schicksalsgöttinnen, die unter anderem den Lebensfaden eines jeden Menschen spinnen und ihn schließlich abschneiden.

Von hier aus betrachtet, erscheint der Kapitän des Flugzeuges als eine Personifikation des Schicksals. Damit aber enthüllt sich nun einigermaßen überraschend eine mythische Macht oder Kraft im Feld des Gedichtes und dem der Geschichte, welche bislang vor allem durch technische Kräfte (‚autopilot‘, Semantik des Fliegens / Flug) geprägt zu werden scheinen. Von dieser Information her muss „di geschichte“ nun als ein von mythischen Mächten (vor-) bestimmter Prozess erscheinen, der ‚Flug der Geschichte‘ in allen seinen Verirrungen als teleologisch determiniert.

Es ist vor diesem Hintergrund tatsächlich ein von vornherein ‚geregelter Flug‘, eine allemal negative Bewegung in der Zeit, deren blutige und schließlich letale Stationen auf dem Plan des Schicksals stehen; und es ist eine negative Bewegung, deren vermeintliche Subjekte in Wahrheit lediglich Objekte ohne alle Einflussmöglichkeiten sind: „di geschichte“ kann demnach nicht gelenkt, nicht gemacht werden, ihre ‚Route‘ steht immer schon fest, auch wenn diese dem (mitfliegenden) Beobachter als Verirrung und Verwirrung erscheint. Auf dieser ‚Route‘ wird Gordion eben gerade ‚überwunden‘ (Zeile 30) und nicht überflogen, weil es sich immer schon um eine ‚Route‘ der Gewalt, des Krieges, des Todes handelt. Dabei sind die Schicksalskräfte selbst durchaus lächerliche Figuren: Sie ‚palavern‘ und tragen ‚supercoole‘ Pilotenbrillen. Hierin drückt sich aber auch eine zynische Disposition dieser Schicksalskräfte

43 Artikel ‚Moira‘. In: Der Neue Pauly (2012, S. 340).

aus – ebenso wie in der stilistisch an Darstellungskonventionen des Comic Strips („strahl-strahl“⁴⁴) erinnernden Mitteilung des ‚Kapitäns‘, dass die Sonne scheine und man sich nicht in einer Warteschleife befinde: Der ‚geregelter Flug‘ der Geschichte geht ohne Unterbrechung oder Innehalten wie eine touristisch gelungene ‚Eventveranstaltung‘ weiter.

Insgesamt erweist sich Thomas Klings „autopilot. phrygische arbeit“ als ein geschichtsphilosophisches Gedicht, das einen skeptischen, einen negativen Blick auf „di geschichte“ vermittelt. Es beklagt nicht in elegischer Weise eine Entwicklung von einer vermeintlich guten Vergangenheit zu einer schlechten Gegenwart, es stellt aber auch keine glänzende Zukunft als Ziel eines historischen Heilsweges vor Augen, sondern hält fest, dass „di geschichte“ geregelt schlecht verläuft und ‚der Mensch‘ ihr nicht gewachsen ist. Er ‚macht‘ demnach die Geschichte nicht, sondern kann sie nur erleiden.

Dieses Gedicht ist in seiner Haltung gegenüber dem Subjekt keineswegs repräsentativ für das Gesamtwerk Thomas Klings und erst recht nicht für die zeitgenössische ‚Lyrik von Jetzt‘. Vielmehr finden sich bei Kling ebenso wie bei anderen zeitgenössischen Lyrikerinnen und Lyrikern (wie etwa Durs Grünbein) Texte, die Subjekt und Subjektivität problematisieren, und Texte, die dies nicht tun.

Im Hinblick auf diesen Sachverhalt von einem Verschwinden oder von einer Wiederkehr des Subjektes zu sprechen, erschiene mir unplausibel. Es scheint auch in der Lyrik eine derartige Entwicklung nicht zu geben. Die ‚Lyrik von Jetzt‘ stellt daher und insofern auch die Lyrikologie nicht vor neue theoretische Herausforderungen. Und vor methodische Herausforderungen stellt diese Lyrik die Lyrikologie eigentlich nur insofern, als sie jeweils als Schriftzeichengebilde ernstgenommen, analysiert und verstanden werden muss, als – wie Thomas Kling dies nennt – „optisches und akustisches Präzisionsinstrument“, das der Wahrnehmung von Sprache entspringe und der genauen Wahrnehmung von Sprache diene.⁴⁵

Literatur

- Abel, J. / Klein, Ch. (Hgg., 2016): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Stuttgart.
 Antweiler, Ch. (2009): Was ist den Menschen gemeinsam? Über Kultur und Kulturen. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Darmstadt.
 Barthes, R. (1994a): L'Empire de Signes. In: Ders.: Œuvres complètes. Bd. 2: 1966–1973. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris. 743–834.
 Barthes, R. (1994b): La mort de l'auteur. In: Ders.: Œuvres complètes. Bd. 2: 1966–1973. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris. 973–980.

44 Abel / Klein (2016).

45 Kling (2012, S. 77).

- Barthes, R. (2000): Der Tod des Autors. In: Jannidis, F. et al. (Hgg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart. 185-193.
- Baumgartner, H. (1994): Welches Subjekt ist verschwunden? Einige Distinktionen zum Begriff der Subjektivität. In: Schrödter, H. (Hg.): Das Verschwinden des Subjekts. Würzburg. 19-28.
- Borkowski, J. / Winko, S. (2011): Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff lyrisches Ich und zu seinen Ersetzungsvorschlägen. In: Bleumer, H. / Emmelius, C. (Hgg.): Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur. Berlin / New York. 43-77.
- Brandmeyer, R. (2016): Poetiken der Lyrik: Von der Normpoetik zur Autorenpoetik. In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2. Auflage. Stuttgart. 2-15.
- Burdorf, D. (2015): Einführung in die Gedichtanalyse. 3. Auflage. Stuttgart.
- Bürger, P. (1998): Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. In: Bürger, Ch. / Bürger, P.: Das Verschwinden des Subjekts. Das Denken des Lebens. Fragmente einer Geschichte der Subjektivität. Frankfurt a.M. 9-254.
- Culler, J. (2015): Theory of the Lyric. London.
- Der Neue Pauly (2012): Enzyklopädie der Antike. Bd. 8: Mer-Op. Hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Darmstadt. 340-343.
- Dissanayake, E. (1999): 'Making special'. An Undescribed Human Universal and the Core of a Behavior of Art. In: Cooke, B. / Turner, F. (Eds.): Biopoetics. Evolutionary Explorations in the Arts. Lexington. 27-46.
- Dissanayake, E. (2000): Art and Intimacy. How the Arts Began. Seattle.
- Falke, G. (1998): Das Subjekt streckt den Daumen raus. Per Anhalter durch die Moderne: Peter Bürger bremsst nur für Franzosen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.03.1998. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-das-subjekt-streckt-den-daumen-raus-11310007.html> (29/12/2019).
- Fricke, H. / Stocker, P. (1997): Lyrisches Ich. In: Weimar, K. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin / New York. 509-511.
- Geyer, P. / Schmitz-Emans (Hgg., 2003): Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert. Würzburg.
- Jannidis, F. u.a. (Hgg., 2000): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart.
- Kling, Th. (2006): Gesammelte Gedichte 1981–2005. Hg. v. Marcel Beyer u. Christian Döring. Köln.
- Kling, Th. (2012): Das brennende Archiv. Berlin.
- Krummacker, H.-H. (2013): Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin / Boston.
- Lamping, D. (2007): „Lyrikanalyse“. In: Anz, Th. (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 2: Methoden und Theorie. Stuttgart. 139-155.
- Müller, W. (1979): Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-subjektivität in der englischen Lyrik. Heidelberg.
- Primavesi, O. (2008): Aere perennius? Die antike Transformation der Lyrik und die neuzeitliche Gattungstrinität. In: Hempfer, K. (Hg.): Sprachen der Lyrik, von der Antike bis zur digitalen Poesie. Stuttgart. 15-33.
- Schlaffer, H. (1995): Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: Poetica. 27, 1995. 38-57.

- Schönert, J. (1999): Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich. In: Jannidis, F. et al. (Hgg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen. 289-294.
- Sorg, B. (1984): Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn. Tübingen.
- Spinner, K. (1975): Die Struktur des lyrischen Ichs. Frankfurt a.M.
- Susman, M. (1910): Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart.
- Trilcke, P. (2012): Historisches Rauschen. Das geschichtslirische Werk Thomas Klings. Diss. phil. Göttingen.
- Völker, L. (Hg., 2000): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart.
- Walzel, O. (1926): Schicksale des lyrischen Ich. In: Ders.: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Repr. 1973. Darmstadt. 260-277.
- Zima, P. (2017): Theorie des Subjekts. 4. Auflage. Tübingen.
- Zymner, R. (2009): Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn.

Wer hat Angst vor dem Lyrischen Subjekt? Anmerkungen zur Lyrikologie des *«sujet lyrique»* und des *‘textual subject’*

Ralph Müller (Fribourg)

Eine literaturwissenschaftliche Verwendung des ‚lyrischen Subjekts‘ setzt nicht nur voraus, dass man sich mit der verzweigten philosophischen Debatte beschäftigt, sondern ebenso mit anderen Philologien. Das lyrische Subjekt begegnet uns zum Beispiel als etablierter, aber in der Anwendung umstrittener Terminus in der französischen Literaturwissenschaft (wie hier im Kapitel eins dargelegt wird). Im anglo-amerikanischen Raum steht der Subjekt-Begriff wiederum unter dem Vorzeichen des Streits, ob es die Gattung Lyrik überhaupt gibt (diese Diskussion wird in Kapitel zwei dargestellt). Zielpunkt meiner Auseinandersetzung ist jedoch die deutschsprachige Theorie (wie im abschließenden Kapitel drei erläutert wird). Insgesamt zeigen die unterschiedlichen Ansichten innerhalb der internationalen lyrikologischen Debatte, dass es *das* lyrische Subjekt, im Sinne einer eindeutigen Begriffsbildung, nicht gibt. Es existiert wohl eher in einer Weise, wie es den Fänger im berühmten Laufspiel für Kinder gibt (man setze für ‚Subjekt‘ den ‚Bösen Wolf‘, ‚Schwarzen Mann‘ oder ‚Weißen Hai‘): als eine Funktion in einem Spiel, dessen Regeln zu ergründen sind. Die Konventionen, nach denen das lyrische Subjekt auftritt, sind also Gegenstand dieses Beitrags. Als Fragestellung lässt sich dies folgendermaßen formulieren: Unter welchen Umständen und mit welcher Funktion tritt das ‚Subjekt‘ in der internationalen Lyrikologie auf? Beispielhaft wird dies im Folgenden anhand von lyriktheoretischen Vorschlägen aus dem französischsprachigen und anglo-amerikanischen Raum behandelt. Zugleich hat die Fragestellung eine anwendungsbezogene Dimension. Hinter dem Interesse am Subjekt in der internationalen Lyrikforschung steht nicht nur die Zielsetzung, die nationale Fragmentierung der Lyrikforschung zu überwinden.¹ Es stellt sich ebenso die Frage nach dem Mehrwert des Begriffs für die lyrikologische Arbeit.

Mit diesen Zielsetzungen soll also keinem blinden Internationalismus das Wort geredet werden. Die Lyriktheorien operieren jeweils, wie noch zu zeigen ist, in eigenen terminologischen Feldern. Gleichzeitig ist internationaler terminologischer Austausch keine Einbahnstraße. Nicht zuletzt muss auch die internationale Theorie zum lyrischen Subjekt vor dem historischen Hintergrund der deutschsprachigen Debatte, insbesondere der spekulativen Gat-

1 Hillebrandt / Klimek / Müller / Waters / Zymner (2017).

tungstheorie des neunzehnten Jahrhunderts, gesehen werden.² Zumal man sich im Ausland explizit auf die deutschsprachige Lyriktheorie vom Idealismus bis zu Käte Hamburger bezieht. Jonathan Culler hält in der Einleitung seiner kürzlich erschienenen „Theory of the Lyric“ fest, dass ja Hegel die umfassendste Darstellung der romantischen Lyriktheorie vorgelegt habe.³ Dominique Combe beklagt, dass die Schwierigkeiten mit dem < sujet lyrique > hauptsächlich auf das Erbe der deutschen Romantik zurückzuführen seien, namentlich auf A.W. Schlegel und Hegel.⁴ Doch der unbestrittene Einfluss der Entwürfe des deutschen Idealismus hat keineswegs zu einer einheitlichen Begriffsbildung geführt, sodass jeweils dasselbe gemeint wäre, wenn im Kontext von französischen oder englischen Lyriktheorien von ‚Subjekt‘ oder ‚subjektiv‘ die Rede ist.⁵

1. Französische Theorien des Lyrischen Subjekts

Es erscheint angemessen, den Überblick mit der französischen Literaturwissenschaft zu beginnen, wo das Subjekt im Begriff des < sujet lyrique > eine zentrale Position einnimmt, die in etwa vergleichbar ist mit dem ‚lyrischen Ich‘.⁶ Dennoch muss man vorsichtig sein, bevor man < lyrique > mit ‚lyrisch‘ gleichsetzt, denn die französische Diskussion ist durch eine eigene generische Differenzierung geprägt, die < la lyrique > bzw. < la poésie lyrique > dem < lyrisme > gegenüberstellt. < Lyrisme > ist eine im engeren Sinne romantische Wortschöpfung: Die erste Verwendung wird auf einen Lehrbrief⁷ des französischen Romantikers Alfred de Vigny zurückgeführt.⁸ Der Begriff wird heute häufig auf Lyrik als Ausdruck persönlicher Gefühle des Dichters bezogen und als sub-

2 Für die Überlegungen der Gebrüder Schlegel zur Unterscheidung der Dichtungsarten vgl. z.B. Szondi (1978) sowie die wirkungsmächtige Ausformulierung in Hegels (1999, S. 415-474) „Vorlesungen über die Ästhetik“. Zur groben Orientierung vgl. Wellek (2014, S. 47 f.). Nicht zuletzt wäre die Kritik dieser Vorstellungen bei Nietzsche (1980, u.a. S. 44) einzubeziehen.

3 Culler (2015, S. 2). Wobei ‚romantisch‘ in dieser Verwendung den Idealismus einschließt.

4 Combe (1996, S. 40).

5 Dass zu diesem Begriff schon in deutschsprachigen Theorien unterschiedliche Bedeutungsschattierungen vorliegen, wurde nicht zuletzt von Zymmer (2011, S. 24) aufgezeigt.

6 Ausdrücklich findet sich die Ansicht u.a. bei Combe (1996, S. 40) und Rodriguez (2017, S. 110). Zudem wird gerade in der französischsprachigen Theorie, wie noch zu zeigen ist, häufig Bezug auf Käte Hamburgers (1994) Begriff des ‚Lyrischen Ich‘ genommen.

7 Vigny (1848, S. 22). Tatsächlich beschäftigt sich die entsprechende Stelle mit dem Dramenvers, bei dem Vigny die Notwendigkeit sieht, den Alexandriner bis zur Nachlässigkeit zu lockern und dann – was er für sich selbst in Anspruch nimmt – zum Lyrismus zu erheben: « [...] détendre le vers alexandrin jusqu'à la négligence la plus familière (le récitatif), puis le remonter jusqu'au lyrisme le plus haut (le chant), c'est que j'ai tenté. »

8 Rodriguez (2003, S. 18 f.).

jektiver Gefühlsausbruch verstanden, der im Gegensatz zum wahrhaft Poetischen oder Lyrischen steht.⁹ < Lyrisme > dient vor allem als Gegenfolie, um dann in Abgrenzung dazu eine andere Bestimmung von Lyrik anzubieten.¹⁰ Mit diesen Konnotationen repräsentiert Lyrismus in etwa den Inbegriff dessen, was in anglo-amerikanischen Theorien bisweilen als „romantic theories of the lyric“¹¹ bezeichnet wird – ungeachtet vereinzelter Versuche, < lyrisme > ernst zu nehmen.¹² Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass auch Teile deutschsprachiger Lyriktheorien mit Bezug auf den Lyrismus wahrgenommen werden, so etwa Iser's Formel von der „Lyrik als Paradigma der Moderne“¹³ bei Combe.¹⁴

Richtungsweisend für die gegenwärtige Diskussion des < sujet lyrique > ist immer noch ein 1996 erschienener Sammelband, unter anderem mit den Beiträgen von Combe, Rabaté und Jenny.¹⁵ Trotz der ursprünglichen Abhängigkeit der französischen von der romantischen Theorie ist die Haltung gegenüber den deutschen Vorläufern, wie man leicht erahnen kann, eine skeptische. Wie Combe ausführt,¹⁶ setzten die romantischen Theorien voraus, dass sich das Subjekt in der Aussprache enthülle, damit Interpretierende das Gedicht als authentischen Ausdruck des Schöpfer-Ich lesen können.¹⁷ Hinter dem

9 Rabaté (2006, S. 42).

10 Maulpoix (2006, S. 30): « l'expression des sentiments personnels du poète ».

11 Jackson / Prins (2014, S. 14).

12 Vgl. nochmals Maulpoix (2006, S. 30), der die Vagheit des Begriffs bedauert und den möglichen Reichtum als allgemeinen Stilbegriff herausstreicht: « Formule vague, qui affaiblit la notion et néglige la richesse dont elle est porteuse, pour la résorber dans une entente courte et dévalorisante de la lyrique, oubliée par exemple de son lien très ancien à l'art épique, aussi bien que de l'extrême diversité des formes et des sujets de l'ode à travers l'histoire [...] La notion de lyrisme déborde très largement la division du champ littéraire en genres, pour intéresser plutôt la singulière *énergie* dont procèdent et que véhiculent certains textes [...] Même s'il doit son existence à la poésie lyrique, le lyrisme ne s'y résume pas: il désigne aussi bien le < caractère > d'un style (empor-té, véhément, sublime) que la chaleur et l'enthousiasme dont fait preuve un orateur ».

13 Iser (1991). Der Vorwurf ist auf den ersten Blick nicht so leicht nachzuvollziehen und wird wohl greifbarer im Hinblick auf Ludwig Völkers Bestimmung der ‚Lyrisierung‘ des Romans im Sinne einer monologischen Ichbezogenheit, vgl. Völker (1993, S. 491, 493).

14 Combe (1996, S. 9).

15 Combe (1996); Jenny (1996); Rabaté (1996).

16 Combe (1996, S. 48).

17 Ders.

17 Ders., S. 42. « Le Romantisme présuppose une transparence du sujet à lui-même, qui permet à l'exégète de lire le poème comme l'« expression » du contenu du Moi-créateur. Encore faut-il en effet que le langage soit adéquat à l'être et à la personne, et pour cela qu'on puisse connaître la personne < en soi > indépendamment de son œuvre. Pour que le critique puisse aborder la question de l'authenticité de l'œuvre, c'est-à-dire de sa < vérité >, il doit pouvoir la confronter avec une connaissance irréfutable de l'identité du poète, de son caractère, de sa personnalité, etc. »

« sujet lyrique » der ‚romantischen Theorien‘ lauert demnach die Gefahr der Identifikation von Autor und Subjekt. Dies kann man als Gefahr einer normativen Poetik verstehen (im Sinne eines Gebots, der Autor habe sich in einer Weise auszudrücken, dass seine unverwechselbare Identität im Gedicht aufscheint), oder aber als theoretisches Missverständnis (das lyrische Subjekt sei unbedingt identisch mit dem Autor).¹⁸ Dieses Problem wird häufig als eine Frage der ‚Referenz‘ des lyrischen Subjekts behandelt. Betont wird, dass diese Frage buchstäblich ins Leere führe: Das « sujet lyrique » als « sujet de l'énonciation » („Aussagesubjekt“)¹⁹ biete keinen Anhaltspunkt für eine Referenz. Unter den Bedingungen der modernen Literaturkritik und der Austreibung des Autors aus dem literarischen Text müsse das « je » bzw. das ‚Ich‘ im Gedicht (aber auch in allen anderen literarischen Gattungen) ein leeres Ich sein.²⁰

Diese Position wird ungefähr zeitgleich zu Combe auch in einem Aufsatz von Henri Meschonnic vertreten, der als Schriftsteller, Sprach-, Übersetzungs- und Literaturtheoretiker eine der zentralen Figuren der Lyriktheorie war:

Ce sujet, bien sûr, est inconnu. Sans compter qu'il est un nouveau venu. [...] Beaucoup plus qu'une *question* du sujet, mot qui ne désigne qu'un lieu, et indéfini (une indéfinition qu'on cache, sans le savoir, avec le référentiel, la « question-du-sujet », comme si on savait de quoi on parle), il y a un *mystère* du sujet. Toute la *question* est de transformer ce mystère en problème, au sens que donnait Benveniste à ce mot, de mise à découvert de ce que cachent les solutions.²¹

Die Frage nach dem Subjekt sollte also nicht in eine voreilige Referenzialisierung münden, die voraussetzt, dass es überhaupt eine Antwort auf die Frage gebe. Gemäß Meschonnic verbietet sich geradezu die Frage, da sie das Problem verdeckt, nämlich dass das Subjekt etwas Unbestimmtes bzw. ein UnDefiniertes sei.

18 Diese etwas schematische Darstellung der romantischen Theorie des Lyrischen Subjekts dürfte dem Umstand geschuldet sein, dass Combe durchaus an der autobiografischen Dimension interessiert ist. Bei Hegel kann keine Identität von Autor und Subjekt angenommen werden, zumal er für die Lyrik nebst den individuellen Eigentümlichkeiten auch „allgemeine Gültigkeit“ forderte. Combe (1996, S. 40 f.) selbst bezeichnet das Hegelsche Subjekt in dieser Hinsicht als ‚universellen Archetyp des Menschlichen‘.

19 Ders., S. 50.

20 Ders., S. 39. « En outre, le postulat d'inspiration saussurienne d'une clôture du texte, prévalent dans ces deux courants critiques, rend de toute manière caduque la question de savoir si, dans le poème, celui qui dit « Je » est fictif ou non – puisque par définition, dans le discours littéraire, poétique aussi bien que romanesque, l'auteur comme personne est évacué et que le « Je » est un pur sujet d'énonciation. » Zur Relevanz der Referenz in der deutschsprachigen Lyriktheorie, etwa im Gegensatz zu funktionalen Modellen, vgl. Stahl (2017, S. 127).

21 Meschonnic (1996, S. 15).

Das < sujet lyrique > in der französischen Theorie ist demnach keine Person, aber auch keine klar definierbare fiktive Figur.²² Systematisch ist es als Produkt des Textes zu betrachten und insofern ein Äquivalent des Adressanten²³ (oder auch des lyrischen bzw. artikulierten Ichs). Es ist nichts Persönliches oder Subjektives, eher eine Figuration des Textes, um eine Wendung von Laurent Jenny aufzugreifen.²⁴ Damit ist ein Freiraum geschaffen, in den sich auch Leserinnen und Leser imaginieren können.²⁵ Zugleich legt diese Sicht eine strikte Unterscheidung von Autorin bzw. Autor und < sujet d'énonciation > bzw. < sujet lyrique > nahe. Jenny schließt hieraus eine grundsätzliche Uneigentlichkeit der Aussage, genauer « une figuralité généralisée de l'énonciation »:

Parler c'est toujours adopter un ethos spécifique, entrer dans une posture d'énonciation qui compose avec une circonstance. Toute parole implique donc la double renonciation à tout dire du réel et à le dire *de toutes les manières*. [...] L'intérêt de l'énonciation lyrique est précisément de déployer le discours depuis un tel espace de figuration, sans chercher à arrimer le sujet parlant à une littéralité illusoire.²⁶

Es ist auffällig, wie Jenny mit « circonstance » einen Begriff der Gelegenheitsdichtung (hier durchaus im bewussten und expliziten Bezug auf Goethes Eckermann²⁷ zum Ausdruck bringt). Gerade deshalb wird jedoch eine fiktionalisierende Figuration mit dieser Art des Sprechens verbunden.

Aufgrund solcher Aussagehaltungen ließe sich eine allgemeine Fiktionalisierung annehmen, wie sie zum Beispiel auch der deutsche Romanist Hempfer im Rahmen der „Performativitätsfiktion“ überhaupt zur Grundlage der Definition der Lyrik gemacht hat.²⁸ In dieser Linie steht ebenfalls ein jüngerer Sammelband, in dessen Einleitung Elisa Bricco die Infragestellung des lyrischen

22 Die Nicht-Fiktionalität der lyrischen Sprechinstanz hat schon Genette (1992, S. 20) in „Fiktion und Diktion“ behauptet, der auf die „unter dem archigenerischen Term *lyrische Poesie* bequem zusammengefaßten nichtfiktionalen Gattungen der Poesie“ hinweist. Für die gattungstheoretischen Implikationen vgl. ders. (1979).

23 Vgl. zu dieser Terminologie: Zymner (2019, S. 26 f.).

24 Jenny (1996).

25 Dies wird u.a. von Rodriguez (2017, S. 110) kritisiert, da auf diese Weise allenfalls die Möglichkeit in den Blick gerät, dass der Leser das Gedicht wiederausspricht, die < sujets lyriques > aber gewissermaßen zu den Erfüllungsgehilfen des Gedichts werden.

26 Jenny (1996, S. 99 f.).

27 Eckermann (1836, S. 54). „Die Welt ist so groß und reich und das Leben so mannigfaltig, daß es an Anlässen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte seyn, das heißt, die Wirklichkeit muß die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben.“

28 Hempfer (2014), der allerdings den Begriff ‚Subjekt‘ nicht verwendet. Zur Frage der Fiktionalität vgl. auch den Aufsatz von Willem Weststeijn in diesem Band.

Subjekts²⁹ und den grundlegenden Argwohn gegen alle Personalpronomen³⁰ in der neueren französischen Lyrik als primären Untersuchungsgegenstand betont und damit zugleich eine notwendige Fiktionalität der Gattung setzt:

La réflexion sur le sujet lyrique pose plusieurs problèmes et met en évidence des enjeux passionnants : le texte poétique peut être ainsi envisagé en tant que lieu où se met en place une énonciation fictionnelle, et où l'on peut distinguer entre sujet empirique et sujet lyrique. De là on remarque aussi la porosité des personnes dans le texte poétique, qui peuvent être considérées comme de véritables personnages, puisqu'elles sont des êtres de papier : mais des personnages assez particuliers des quasi « personnages lyriques ».³¹

Die generelle Fiktionalisierung der Lyrik ist jedoch verschiedentlich infrage gestellt worden.³² Und so scheint das Ausmaß der Fiktionalisierung des « sujet lyrique » bei Bricco eine Zuspitzung zu sein, die sich nicht aus den Schriften ihrer Gewährspersonen Dominique Combe oder Laurent Jenny ableiten lässt. Man beachte Combes Kritik an der deutschsprachigen Theorie, dass diese das « sujet lyrique » zu stark auf den Text fixiere, also textimmanente Herangehensweisen präferiere.³³ Dies lässt sich wohl so verstehen, dass Combe den Bezug auf den Kontext nicht in dem Maße verstellt sieht, wie dies Bricco nahelegt. Ebenso versteht Jenny unter „Figuration“ eben keine grundsätzliche Fiktionalität, sondern eher eine Form der ‚Selbst-Allegorisierung‘,³⁴ die das Subjekt nicht völlig fiktiv versteht. So wie mit « circonstances » bei Jenny (siehe Zitat oben) durchaus der Dichtungsanlass gemeint ist. Tatsächlich

29 Bricco (2012, S. 9). « On peut constater ainsi qu'aujourd'hui, l'écriture poétique, liée historiquement à ce que l'on a appelé un « pacte lyrique », devient le lieu spécifique d'une remise en question du sujet et de son rapport au réel, à la création et à la communication en poésie. »

30 Dies., S. 10 f. « Dans le contexte de l'énonciation poétique donc, la poésie française contemporaine semble avoir ouvert une véritable ère du soupçon vis-à-vis du pronom personnel favori de la poésie occidentale : de manière que le « je » ne remplit plus vraiment les fonctions de désignation d'un sujet proprement reconnaissable. Les mots de Jean-Claude Pinson pour qui « le monde passe par le poème », évoquent la distinction que Käte Hamburger pose entre l'expérience vécue par le poète et celle qu'il raconte dans le poème. Cette expérience n'est pas toujours liée étroitement à la réalité, ou, pour mieux dire, elle est unie à la réalité évoquée qui est fictive. Ce partage s'avère très opportun lors de la réflexion sur la poésie contemporaine où le « je » est devenu plutôt un pronom à « effet du sujet » qui n'exprime pas forcément les épanchements du moi mais plutôt les doutes de celui-ci sur lui-même. »

31 Dies., S. 10.

32 Vgl. u.a. Zipfel (2011).

33 Combe (1996, S. 40). « Profondément marquée par la phénoménologie husserlienne, la critique allemande [gemeint ist wohl vor allem Käte Hamburger] s'attache essentiellement à la description et à l'analyse du fonctionnement du texte poétique et à la présence textuelle du sujet, rejoignant par-là l'exigence d'une critique interne. »

34 Vgl. den Online-Kurs von Jenny (2003).

sprechen sich ja Combe und Meschonnic nicht für eine uneingeschränkte Fiktionalität, sondern für eine grundlegende Offenheit oder Rätselhaftigkeit der Referenz des < sujet lyrique > aus. Dies ist teilweise vergleichbar mit den Vorschlägen in der deutschsprachigen Theorie, die das lyrische Ich als „Leerdeixis“ begreifen.³⁵ In der französischsprachigen Theorie tritt diese Idee aber mit einem gesteigerten Theorieanspruch auf, der durchaus geeignet erscheint, weiterführende Fragen aufzuwerfen. Combe macht dies zum Beispiel deutlich, indem er den Gegensatz von einer fiktiven Interpretation des < sujet lyrique > zu einer autobiografischen Interpretation betont, aber diesen Gegensatz in einer Dynamik, einem Prozess bzw. einer Transformation aufzulösen sucht:

Plutôt que d'inscrire les œuvres dans des catégories génériques « fixistes » comme « autobiographie » et « fiction » – et par là d'opposer *sub specie aeternitatis* un « Moi lyrique » à un « Moi fictionnel » ou « autobiographique », mieux vaudrait sans doute envisager le problème d'un point de vue dynamique, comme un processus, une transformation ou, mieux encore, un « jeu ».³⁶

Liest man die Metapher des Spiels (« jeu ») genau, dann ist dieses nicht regellos. Vielmehr wird der mögliche Verlauf durch die Textgrundlage und die Pole eines autobiografisch unterstellten Ichs und eines fiktiven Ichs bestimmt:

De la même manière, sans doute vaudrait-il mieux parler d'une *ipséité* du sujet lyrique, qui lui assure malgré tout, sauf ses multiples masques, une certaine unité comme *Ichpol* (Husserl). Mais cette unité du Moi dans la multiplicité des actes intentionnels, essentiellement dynamique, est en perpétuel devenir : le « sujet lyrique » n'existe pas, il se crée.³⁷

Ricœurs *ipséité* (Selbstheit)³⁸ greift eine für das Subjekt zentrale Problematik auf, nämlich dass Identitätskonstruktion nicht nur auf dem Wiedererkennen-Identifizieren ein und derselben Sache beruht (Modell der Idem-Identität bzw. Selbigkeit), sondern auch auf den wiederholten Selbstbezug eines wandelbaren Selbst setzt (Ipse-Identität bzw. Selbstheit). Damit postuliert Combe eine zeitliche Dynamik des lyrischen Subjekts, die meines Wissens bislang nur für längere, chronologisch angelegte Narrative oder gegebenenfalls lyrische Zyklen beansprucht wurde. Geht man davon aus, dass diese Dynamik des Wechsels zwischen autobiografischem und überzeitlich-,fiktivem' Ich in

35 Spinner (1975); Fricke / Stocker (2000).

36 Combe (1996, S. 55).

37 Ders., S. 63.

38 Ricœur (1996, u.a., S. 45 f., 144) unterscheidet die Bestimmung von Personenbegriffen aufgrund zweier Dimensionen: Einerseits die Identität als *Selbigkeit*, d.h. das ‚dasselbe‘ zu sein (« même » bzw. „idem“). Diese Identität beruht wesentlich auf dem Verfahren der Identifikation eines Dings. Andererseits spricht Ricœur von der Identität des Selbst als *Selbstheit* (« soi » bzw. „ipse“), das prinzipiell die letztlich im zeitlichen Verlauf narrativ zu verstehende Frage des ‚Wer bin ich?‘ betrifft. Combe lässt hier den Aspekt der Selbigkeit (*idem*) außer Acht.

einem zeitlichen Verlauf der Rezeption liegt, so ist es meines Erachtens zweifelhaft, ob dieses Konzept eine ähnlich produktive Anwendung in der Lyrik finden kann wie in der Narratologie. Da es sich jedoch um eine abschließende Wendung in Combes Aufsatz handelt, wird die Identitätskonstruktion in der Lyrik nicht näher ausgeführt.

Unter dem Gesichtspunkt einer variablen Referenz hat schließlich Dominique Rabaté einen weitergehenden Vorschlag entwickelt, der das < sujet lyrique > von der einseitigen Mechanik eines Genetteschen Erzählers befreien solle.³⁹ Rabaté hat in diesem Zusammenhang die Metapher der ‚Geste‘ stark gemacht, um dem dynamischen Potenzial von Gedichten anstelle fixierter subjektiver Stellen mehr Raum zu geben.⁴⁰ Der Gedanke an einen gestikulierenden Text mag befremdlich wirken, aber er ist es vielleicht nicht weniger als der Gedanke an einen sprechenden Text. Demgegenüber erfasst die Metapher der Geste insbesondere die verbreitete Ansicht, dass die Bedeutung eines lyrischen Texts nicht paraphrasierbar sei, sondern allenfalls angedeutet werden könne. Bei Rabaté ist die Geste auch nicht auf eine bestimmbar Person zurückgebunden. Der Geste wird vielmehr der Charakter eines Versprechens zugesprochen, dass die Worte adäquat zur Realität sind und dass die Worte geteilt werden können.⁴¹ Kann unter solchen Bedingungen noch von einem Subjekt gesprochen werden, wenn es hauptsächlich darum geht, dass das Ich überwunden⁴² wird? Immerhin findet sich bei Rabaté nicht nur der fast topische Verweis auf Käte Hamburger. Ebenso wird Ricoeur herangezogen,⁴³ um auch für die Autorschaft plausibel zu machen, dass diese selbst als autobiografische Figur und zugleich als Transpersonalität⁴⁴ zu verstehen ist, die – in fast hegelianisch anmutender Weise – die Individualität übersteigt.

2. Angloamerikanische Theorien des Lyrischen Subjekts

In den USA hat sich die Frage nach dem Subjekt in der Lyrik in anderer Weise gestellt. Zum einen kommt der Begriff dort seltener vor, eher ist vom ‚Sprecher‘ (‘speaker’) die Rede. Zum andern ist aber in der anglo-amerikanischen Theorie die Existenz der Gattung ‚Lyrik‘ grundsätzlich infrage gestellt

39 Rabaté (2013, S. 13). « Mais le déplacement, alors stratégique, de la question du lyrisme comme genre à celle du sujet lyrique (< mis en question > par le dynamisme du poème) a fini par produire une nouvelle doxa où le < sujet lyrique > redevient – dans tant de travaux d’étudiants – un personnage trop consistant, une figure hypostasiée et aussi mécanique que le narrateur genettesien dès qu’il s’agit d’un récit en prose (autobiographie ou roman confondus). »

40 Ders., S. 13.

41 Ders., S. 23.

42 Ders., S. 63. « dépassement du < je > ».

43 Ders., S. 105, 107 f.

44 Ders., S. 115 f.

worden. Prominent hat René Wellek vor allem Käte Hamburger und Emil Stai-
ger vorgeworfen, dass Definitionen der Lyrik aufgrund ihrer inhärenten Bezüge
auf Subjektivität und Erlebnis in einer Sackgasse stehen:

Lyrical theory – at least with the terms which we have discussed, *Erlebnis*, subjective,
presence, *Stimmung* – seems to have arrived at a complete impasse. These terms
cannot take care of the enormous variety, in history and in the different litera-
tures, of lyrical forms and constantly lead into an insoluble psychological cul-de-
sac: the supposed intensity, inwardness, immediacy of an experience which can
never be demonstrated as certain, and can never be shown to be relevant to the
quality of art.⁴⁵

Welleks Kritik lässt sich in die Periode des New Criticism und seiner Rück-
weisung des Interesses an der Autorschaft als ‘intentional fallacy’ einordnen.
Die kritische Haltung gegenüber dem Lyrikbegriff hat sich aber über den
New Criticism hinaus gehalten und ist vom Poststrukturalismus fortgesetzt
worden. Dies hat Paul de Man anhand zweier Baudelaire-Sonette (« Corres-
pondances » und « Obsession ») vorgeführt. Baudelaire habe sie, wie de Man
zu wissen glaubt, für spätere Akademiker zurückgelassen, damit diese über
das Wesen der Lyrik sprechen können.⁴⁶ « Obsession » sei gewissermaßen der
Kommentar zu « Correspondances »: Die unpersönlichen Setzungen von « Cor-
respondances » (« La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent par-
fois sortir de confuses paroles ») verwandle « Obsession » in die zwanghafte
Rede einer ersten Person Singular (« Grands bois, vous m’effrayez comme des
cathédrales »).⁴⁷ De Man setzt des Weiteren, dass ‚wir‘ wüssten, dass « Cor-
respondances » kein lyrisches Gedicht sei.⁴⁸ Demnach produziere « Obsession »
eine hermeneutische, irrige *lyrische* Lesart⁴⁹ der an und für sich unverständ-
lichen « Correspondances ». Die Argumentationsschritte mögen bis hierher
zweifelhaft begründet sein, die Konsequenz für das lyrische Subjekt, auch wenn
das Stichwort in diesen Abschnitten nicht auftaucht, ist aber weitreichend:
Lyrik ist ein bloß nostalgischer, anthropomorphisierender Versuch, Unver-
ständliches durch ein lyrisches Lesen zu überdecken.⁵⁰

In der lyrikkritischen Linie hat auch Virginia Jackson die Konstruktion
von ‘lyric’ als eine Konvention des Lesens dargestellt, die nivellierend über

45 Wellek (2014, S. 51).

46 de Man (1984, S. 261).

47 Ders., S. 256.

48 Ders., S. 261. “All we know is that it [‘Correspondances’] is *not* a lyric”. Leider unterlässt
es de Man, dieses Wissen näher zu erläutern.

49 Ders., S. 262: “[...] ‘Obsession’, a text of recollection and elegiac mourning, *adds* remem-
brance to the flat surface of time in ‘Correspondances’ – produces at once a hermeneu-
tic, fallacious lyrical reading of the unintelligible.”

50 Johnson (2014, S. 309); Culler (2015, S. 79).

eine Bandbreite von unterschiedlichen Gattungen gelegt wird.⁵¹ In einer Stellungnahme, die sich kritisch sowohl gegen den New Criticism als auch gegen den Poststrukturalismus stellt, hält sie fest, dass lyrisches Lesen die Texte von spezifischen Gattungskonventionen, Autorschaft und Entstehungskontexten löse. Somit transportiere die Gattungszuweisung ‚Lyrik‘ grundlegende Interpretationshypothesen für Texte. Diese ‚lyrisierenden‘ Interpretationshypothesen (‘lyricization’) seien aber,⁵² wie Jackson in ihrem Buch ‘Dickinson’s Misery’ darzulegen sucht, gerade für Texte von Emily Dickinson insofern unangemessen, als diese Texte zu ihren Lebzeiten unveröffentlicht blieben und somit in privaten Verwendungszusammenhängen entstanden sind. Das Verständnis von ‚Lyrik‘ im 20. und 21. Jahrhundert stelle sich darum gewissermaßen zwischen heutige Rezipienten und Emily Dickinson als Verfasserin von Versen – nicht nur, weil es (gemäß Jackson) das romantische Konzept der Lyrik als Selbstausprache des Subjekts auf die Texte projiziert. Problematisch erscheint ihr vor allem die weitere Entwicklung dieses Konzepts im New Criticism und Poststrukturalismus, in deren Verlauf der Entstehungskontext als maßgeblicher Bezugspunkt weitgehend eliminiert wurde.

Der Begriff ‚Subjekt‘ fällt bei Jackson vereinzelt und erscheint sowohl in der Bedeutung der Thematik⁵³ als auch in einer Verwendungsweise des Aussagesubjekts, die uns hier interessiert. Am Subjekt lässt sich das theoretische Problem nochmals aufzeigen, das sich aus der Sicht von Jackson als eine knappe Reduktionsgeschichte des Subjekts in der Lyrik darstellen lässt. Im 19. Jahrhundert werde Lyrik als Aussage eines einzelnen Subjekts verstanden (‘the utterance of a single subject’), sodass kaum noch Raum für hybride Texte geblieben sei. Zudem werde dieses Subjekt seit dem New Criticism bzw. spätestens seit dem Poststrukturalismus aber von der Autorschaft abgelöst betrachtet.⁵⁴ Die davon abgeleitete Folgerung, Gedichte ließen sich wie absichtslos

51 Jackson (2005, S. 8). “[...] that the lyric takes form through the development of reading practices in the nineteenth and twentieth centuries that become the practice of literary criticism.” Sowie dies., S. 10: “[...] but for now we should note that by the time Emily Dickinson’s poetry became available in scholarly editions and university anthologies, the history of various genres of poetry was read as simply lyric, and lyrics were read as poems one could understand without reference to that history or those genres.”

52 Dies., S. 8.

53 Dies., S. 90. Die Bedeutung einer Formulierung wie “the subject of the poem” lässt sich deshalb bei Jackson (2005, S. 92) nicht zweifelsfrei interpretieren. Denkbar ist eine Person als das Thema oder das Aussagesubjekt eines Gedichts. Bei einer theoretisch versierten Autorin, wie Jackson, dürfte dies kaum ein Versehen sein, auch wenn sie dies nirgends als Wortspiel offenlegt.

54 Dies., S. 39. “According to [Ralph W.] Franklin [Hg. des Nachlasses von Dickinson], ‘there is little space for hybrid poems’ because after the nineteenth century lyrics are taken to be, and after the middle of the twentieth century, that subject is not imagined as the author who, historically, inscribed the text. As Wimsatt and Beardsley wrote,

hinterlassene Artefakte verstehen, kann aber Jackson anhand von Gedankenexperimenten im Umfeld des New Criticism mühelos als naiv und abstrakt demontieren.

Verschriftlichungs- und Gebrauchskontexte werden ausgeblendet, wenn ein Lyrikbegriff (normativ) unvereinbar mit autorbezogener Aussage oder praktischer Funktion gesetzt wird. So geht es insbesondere um die Frage der richtigen Edition und Lesart von Dickinsons Texten, die zu Lebzeiten kaum veröffentlicht und letztlich in unterschiedlichsten Kontexten im Nachlass vorgefunden wurden. Jackson vertritt nun die These, dass Dickinson sich selbst zum Gegenstand ihrer Verstexte mache und damit eine Haltung entwickle, die kritisch gegenüber einer lyrischen Konstruktion von Subjekt sei. Tatsächlich habe Dickinson ihr Schreiben gerade außerhalb der Lyrik zu stellen gesucht. Ihre Texte nähmen kritisch Bezug darauf, dass sie im Rahmen einer lyrischen Lektüre von dem konkreten Äußerungszusammenhang herausgenommen würden. So liest Jackson die berühmten Dickinson-Verse *“My Life had stood – a Loaded Gun – / In Corners – till a Day / The Owner passed – identified – / And carried Me away [...]”* als einen Text, der das lyrische Lesen kritisiert. *“Loaded Gun”* kann auf das Gedicht selbst bezogen werden, das als Waffe in den Händen des Interpreten für diesen spricht (*“And every time I speak for Him / The Mountains straight reply”*). Die Kritik von Jackson an der Gattung Lyrik lässt sich unter diesem Gesichtspunkt auch auf die Unterstellung spezifisch lyrischer Haltungen lesen, etwa der damaligen generischen Erwartung einer leidenden Frau, der sich Emily Dickinson nicht unterworfen habe.⁵⁵

Jacksons Kritik am Begriff ‚Lyrik‘ macht vor allem die entscheidende Rolle von Gattungsdefinitionen deutlich. Versteht man Lyrik als eine romantisch konstituierte Gattung, etwa im Sinne von Lyrismus,⁵⁶ dann ist die Kritik zumindest in Teilen begründet. Geht man aber von einer erweiterten Begriffsverwendung aus, die im deutschsprachigen Raum kaum von ‚Gedicht‘ zu unterscheiden ist,⁵⁷ dann wird man weniger Schwierigkeiten haben, Textformen und SprecherInnenhaltungen, die Jackson der Lyrik entgegengesetzt, mit der Gattung in Einklang zu bringen. Dennoch ist Jacksons Kritik auch für die deutsch-

‘Judging a poem is like judging a pudding or a machine. One demands that it works. It is only because an artifact works that we infer the intent of the artificer.’

55 Dies., S. 228. *“Dickinson did and did not do what the poetesses in the print public sphere did so well: she did hypostatize the figure of the generic, suffering woman, but she did not abstract that figure into a personification that became the property of that sphere – or at least it did not become such an abstraction until well after the era of sentimental identification had passed. Instead, she folded that public personification, as she folded other poetic genres, into texts that often point away from rather than toward their [text’s] subject.”*

56 Vgl. die Akzentuierung der Romantik im Lyrik-Artikel von Jackson (2012) in der *“Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics”*.

57 Burdorf (2015, S. 20).

sprachige Lyriktheorie relevant, da verschiedene Definitionsansätze die Ablösung des Texts definitiv ansetzen.⁵⁸ Das Fortbestehen ‚lyristischer Theorien‘ im deutschen Sprachraum soll im Fazit diskutiert werden.

Überraschenderweise findet Jacksons Kritik an der Trennung zwischen Subjekt und Autor im New Criticism eine Übereinstimmung bei Jonathan Culler, einem der profiliertesten Fürsprecher der lyrischen Gattung im anglo-amerikanischen Raum. Die romantische Konzeption der Lyrik, dass der Autor *in propria persona* spreche und die Gattung somit eine subjektive Form sei („subjective form“) im Sinne eines Ausdrucks der inneren Erfahrungen des Subjekts,⁵⁹ sieht Culler nicht sonderlich kritisch. Er greift also in dieser Hinsicht theoretisch vor den New Criticism zurück. Tatsächlich deckt sich Cullers Problemwahrnehmung teilweise mit derjenigen von Jackson, denn beide kommen zu einer negativen Beurteilung der Grundannahmen des New Criticism. Doch die Lösungsvorschläge fallen unterschiedlich aus. Jackson hält Lyrik für eine Leseanweisung, auf die man für Texte, die nicht eindeutig dem romantischen Modell folgen, besser verzichtet. Culler wendet sich gegen das Modell der notwendigen Fiktionalität des lyrischen Sprechers, das hauptsächlich vom New Criticism eingeführt worden sei.

Auch für Culler ist ‚Subjekt‘ kein zentrales Stichwort (etwa im Gegensatz zu ‚speaker‘). Allerdings nimmt Culler in den verstreuten Verwendungen von ‚subject‘ offensichtlich eine Trennung von Autor und Subjekt vor. Damit verleiht er der Beobachtung Ausdruck, dass poetische Experimente von avantgardistischen Autoren Widerstand gegen die Ausformung eines einheitlichen Subjekts (z.B. „modernism’s fragmentation of the lyric subject“) entwickeln können, oder ein Autor wie Robert Browning (1811–1889) den dramatischen Monolog zur präferierten Form macht.⁶⁰ Dessen ungeachtet sieht Culler in diesem Widerstand einen Beleg für die Annahme, dass das Modell der Lyrik als gefühlbetonte Aussprache des Dichters sogar in der Zeit modernistischer Fragmentierung des lyrischen Subjekts fortbestehe – trotz der Bemühungen des New Criticism, den Autor aus dem Verfahren der Interpretation zu verbannen:

But this model of lyric as the passionate expression of the poet remained well-installed, especially in pedagogical contexts, until the mid-twentieth century [...]. Anglo-American New Criticism, eager for students to interpret poems rather than just appreciate them, succeeded in shifting attention from the poet to the text by the strategy of treating lyrics as spoken by a person, not the poet [...], but poets

58 Vgl. beispielsweise Hempfer (2014).

59 Culler (2015, S. 2, 22).

60 Ders., S. 77. „As lyric becomes the poetic norm in England, resistance to it becomes an impetus to poetic experimentation, from Browning’s desire for more ‘objective’ forms, which led to the dramatic monologue, to modernism’s fragmentation of the lyric subject and imagist experiments. In the twentieth century resistance to the lyric becomes very much part of poetic practice.“

have continued to conceive their work in relation to the expressive model, though most often in resistance to it, constructing poems that frustrate attempts to locate a coherent voice.⁶¹

Der Vernachlässigung des Dichters ('poet') durch den New Criticism stellt Culler die Behauptung entgegen, dass auch Autorinnen und Autoren, in deren Gedichten kaum eine ‚kohärente Stimme‘ ("coherent voice") zu verorten ist, sich weiterhin am (angeblich romantischen) Ausdrucksmodell orientieren. Vermutlich wird ‚kohärente Stimme‘ hier mit der Position eines "enunciating subject" gleichgesetzt, dem unter Umständen zwar eine Autorschaft zugrunde liegt, aber möglicherweise keine einheitliche Subjektivität zugeschrieben werden kann. Damit rückt die Frage nach der Konstruktion von Subjekt zwischen Autorschaft und Text ins Zentrum. Die Ausführungen zum Subjekt gehen bei Culler hauptsächlich auf zwei Gewährsleute zurück, die aus der Sicht der deutschsprachigen Theorie eher überraschend sein mögen: Hegel und Hamburger. Hegel wird bei Culler sehr wohlwollend behandelt, zumal sich Culler bemüht, Hegels Subjektivitätskonzeption zu retten; denn bei Hegel sei deutlich zwischen der lyrischen Rede des Subjekts mit Allgemeingültigkeitsanspruch und der bloß individuellen Rede eines Ichs zu unterscheiden.⁶²

Cullers zweite Gewährsperson ist Käte Hamburger, deren „Aussagesubjekt“ er als "statement-subject"⁶³ übersetzt. Er übernimmt ihre Unterscheidung zwischen der Erzählung mit einem fiktionalen Erzähler und einer lyrischen Aussage. Letzteres könne als eine Variante von Hegels Subjekt der individuellen Aussage mit Allgemeingültigkeitsanspruch gesehen werden:

This could be seen as a different version of Hegel's account of the lyric subject as divesting itself of contingencies so as to give expression to the universal, making the subject of lyric enunciation, which provides the unity needed for lyric, something other than an individualized human subject.⁶⁴

Auf diese Weise behandelt Hamburger das lyrische Subjekt wie ein reales Aussagesubjekt und relativiert zugleich die Verbindung zum Autor-Subjekt. An dieser Stelle lässt sich Hamburgers Theorie sehr gut mit Cullers These verbinden: Lyrik mache Aussagen über die Welt, auch wenn der Bezug dieser Aussagen zu den Erfahrungen des Autors häufig unbestimmt ist:

The reason is simple: there is a crucial difference between treating the lyric as projecting a fictional world, with a fictional speaker-persona, and maintaining that the lyric makes real statements about this world, even though the relation of these statements to the experience of the author is indeterminate.⁶⁵

61 Ders., S. 77.

62 Ders., S. 95.

63 Ders., S. 105.

64 Ders., S. 107.

65 Ebd.

Culler folgt aber Käte Hamburger nicht uneingeschränkt, zumindest gesteht er zu, dass es auch Lyrik mit Rollenfiktion gibt.⁶⁶ Hamburger bildet aber die Grundlage für seine Auffassung, dass Lyrik nicht in jedem Falle eine fiktionale ‚Sprecher-Persona‘ schaffe. Zugleich setzt der von Hegel übernommene Anspruch der Allgemeingültigkeit voraus, dass Lyrik nicht auf die Aussage eines Individuums zu reduzieren sei.

3. *Ausblick auf die deutschsprachige Theorie*

Die Auslegeordnung einiger internationaler Positionen zum Subjekt in der Lyrik zeigt verschiedene Probleme und begriffliche Unterschiede. Zunächst sind die Verwendungen von ‚lyrischem Subjekt‘ durch verschiedene Lyrikdefinitionen geprägt, sodass zwischen historisch differenzierten Subjektformen unterschieden werden kann, beispielsweise nebst dem Subjekt der Lyrik auch ein (post-romantisches) Subjekt des Lyrismus. Zudem werden die vielfältigen Bedeutungsschattierungen des Subjekts in der deutschen Sprache um die Ambiguität von ‚Subjekt‘ als Thema oder aber Äußerungssubjekt ausgeweitet. Trotz dieser Komplikationen ist aber die internationale Diskussion relevant für die deutschsprachige Lyrikologie, wo man ebenfalls den Begriff des lyrischen Subjekts kennt.⁶⁷ Die Vergleichbarkeit dieser Begriffe ist aber nicht ohne Weiteres gegeben. So findet man in Dieter Burdorfs „Einführung in die Gedichtanalyse“ ein ‚Text-Subjekt‘:

Man muss also eine Kategorie finden, die es möglich macht, Gedichten eine kohärente Bedeutung zuzusprechen (die sich auch als zerrissener Weltentwurf äußern kann), nachdem sie der Autor oder die Autorin aus der Hand gegeben und sich damit von ihnen entfernt und den Produktionsprozess abgeschlossen hat. Ich spreche hier vom ‚Textsubjekt‘; Zymner bevorzugt die Bezeichnung ‚Autor‘ für die „Person, die das Gedicht ‚macht‘ oder ‚verursacht“.“⁶⁸

Das ‚Text-Subjekt‘ steht (gemeinsam mit dem Begriff des ‚artikulierten Ich‘) im Zusammenhang von Burdorfs Gegenvorschlag zum problematischen Begriff des ‚lyrischen Ich‘.⁶⁹ Das entbehrt nicht einer gewissen Ironie, da das lyrische Ich mit einem Begriffsnamen verabschiedet wird, der an < sujet lyrique > oder < sujet d'énonciation > erinnert, die wiederum wesentlich auf die Begrifflich-

66 Ders., S. 108.

67 Vgl. zudem Jaegle (1995, S. 90 f.), der ebenfalls von einem „(Text-)Subjekt“ spricht.

68 Burdorf (2015, S. 196). In einem Beitrag auf Englisch hat Burdorf diese Position nochmals ausgeführt. Vgl. ders. (2017, S. 25): “The textual subject is an analytical construct, needed in order to attribute a coherent meaning and literary value to a poetic text which merges neither with the propositions of the articulated I nor with the purposes of the empirical author. The textual subject therefore has to be situated between the I speaking in the text and the factual producer of this text.”

69 Zur Kritik des ‚Lyrischen Ichs‘ vgl. Borkowski / Winko (2011).

keit des ‚lyrischen Ich‘ zurückgehen. Immerhin hat ‚Subjekt‘ den Vorteil, dass die notorische Verwechslung von ‚Ich‘-Sagen im Gedicht und lyrischem Ich entfällt. Dennoch steht zu befürchten, dass auf diese Weise die theoretischen Herausforderungen durch die Hintertür zurückkehren. Welche könnten das sein?

Es lassen sich meines Erachtens drei Problemfelder eingrenzen: Klärungsbedürftig ist (1) die Frage der Anwendung des Subjekt-Begriffs in Bezug auf den Autor und innertextliche Äußerungsinstanzen bzw. den ‚Adressanten‘⁷⁰. Im Rahmen dieses Problemfelds wird immerhin die Relevanz der ‚Krise‘ des neuzeitlichen Subjekts für die Lyrik relativiert. Insofern das lyrische Subjekt in literaturwissenschaftlichen Zusammenhängen als bloßes Äußerungssubjekt behandelt werden kann, impliziert es keine elaborierten Subjekt-Theorien. Wichtig erscheint mir demgegenüber das Problemfeld (2) der möglichen Konsequenzen für die Gattungsdefinition, sodass am lyrischen Subjekt gerade das attributive Adjektiv ‚lyrisch‘ Aufmerksamkeit verdient. Und schließlich stellt sich grundsätzlich (3) die Frage nach der Referenz bzw. nach der Angemessenheit einer referenzsemantischen Sichtweise auf das lyrische Subjekt.

(1) Im Hinblick auf die Anwendung des Subjektbegriffs im Rahmen der Differenzierung von Autor und innertextlichen Adressanten sind zunächst auffällige Übereinstimmungen festzustellen, die neben den unbestrittenen Unterschieden festgehalten werden sollten. Es herrscht die Ansicht vor, dass es keine Identität von Subjekt und Autorinstanz geben kann, dass das lyrische Subjekt allenfalls in einer selten näher bezeichneten Weise vom Autor abhängig ist oder auf dessen Persönlichkeit zurückverweist. Diese sinnvolle begriffliche Differenzierung von Autor und Subjekt ist keineswegs selbstverständlich, wenn man etwa die Begriffsschöpfung ‚Autorsubjekt‘ bedenkt,⁷¹ die gegenüber ‚Autor‘ wenig Klärungsleistung verspricht. Umso drängender stellt sich aber die Frage, welche begrifflichen Leistungen das lyrische Subjekt erbringt, wenn es nicht identisch mit dem Autor ist.

Die Burdorfsche Konzeption des Textsubjekts bietet hierauf eine Antwort (wenn auch aus einer anderen theoretischen Perspektive), die den heuristischen Wert des Begriffs hervorhebt und eine hilfreiche Liste der Funktionen des Textsubjekts vorstellt.⁷² Das Textsubjekt ermögliche es, „Gedichten eine kohärente Bedeutung zuzusprechen“⁷³. Ungeachtet des Anspruchs, dass Interpretationen widerspruchsfrei sein sollten, erscheint diese Kohärenzannahme in zweierlei Hinsicht problematisch. Der erste Grund liegt in der grundsätz-

70 Vgl. zu dieser Terminologie Zymner (2019, S. 26 f.).

71 Vgl. z.B. Jaegle (1995, S. 90) zum „(Autor-)Subjekt“.

72 Vergleichbar deutliche Aussagen habe ich tatsächlich weder in den englischen noch in den französischen Theorien gefunden. Die Liste ist zugleich ein Beleg für das im deutschsprachigen Raum vorherrschende Interesse an der Textanalyse, über das sich Dominique Combe (1996, S. 40) lustig gemacht hat.

73 Vgl. Burdorf (2015, S. 196).

lich textimmanenten Anlage des Textsubjekts bei Burdorf. Es soll ja ohne Bezug auf die Autorschaft funktionieren, indem es die Perspektive im Gedicht organisiert oder das ‚Artikulierte Ich‘ leitet, ohne mit ihm identisch zu sein.⁷⁴ Damit wird auch schon deutlich, dass das ‚Textsubjekt‘ systematisch auf einer anderen Stelle steht als das < sujet lyrique > oder lyrische Subjekt, das sich zwar als pragmatischer Ausgangspunkt der lyrischen Rede mit den Mitteln des Texts⁷⁵ ebenfalls am Rande des Texts befindet, aber vielmehr dem Artikulierten Ich bzw. Adressanten entspricht. Das Textsubjekt befindet sich demnach im Sinne Burdorfs auf einer Ebene zwischen lyrischem Subjekt und Autorschaft, wo es, in Analogie zum – nach wie vor umstrittenen und auch in der Lyrikologie präsenten – Konzept des ‚abstrakten Autors‘⁷⁶, eine regulierende Funktion in der Textinterpretation übernimmt. Demgegenüber ergibt sich aus den vorangegangenen Betrachtungen zur Verwendung von ‚Subjekt‘ in der internationalen Lyriktheorie, dass solche Kohärenzforderungen gerade nicht mit dem lyrischen Subjekt verbunden werden (das wäre systematisch auch gar nicht denkbar). So spricht beispielsweise Culler davon, dass es Autoren gibt, die die Konstruktion eines einheitlichen Subjekts zu hintergehen suchen. Tatsächlich scheint die Rede vom Subjekt in literaturhistorischer Sicht vor allem dann sinnvoll, wenn auch Widerstand gegen das Subjekt oder Auflösung des Subjekts bei einem lyrischen Text denkbar sind.⁷⁷ Solche Funktionen wären aber unvereinbar mit einem kohärenzstiftenden Textsubjekt, das immer die letzte Instanz vor dem Autor darstellt. Nicht zuletzt erscheint die Gefahr als nicht gering, dass ein grundsätzlich unabhängig von der Autorschaft konzipiertes Textsubjekt als dekontextualisierte Sprechhaltung verstanden wird, sodass ein Textsubjekt als ebenso überzeitlicher wie fixierter Gegenentwurf zum lyrischen Subjekt erscheint. Diese Annahme könnte zu einer grundsätzlichen Fiktionalisierung der Lyrik verleiten – das wäre aber eine Interpretationshypothese, deren Geltung jeweils erst begründet werden müsste.

(2) An der eben erwähnten Interpretationsmaxime lässt sich der gattungstypologische Problemkomplex anschließen. Jackson machte darauf aufmerksam, dass ein grundsätzlich dekontextualisierendes Verständnis des lyrischen Subjekts (oder ggf. auch des systematisch eine Ebene höher liegenden Text-

74 Ders. (2017, S. 25). "It [The textual subject, R.M.] organizes a poem's perspective and directs the I without being identical with it. That is why the textual subject has to be regarded as the internal origin of every person in the poem. As a matter of course, it also occurs in poems lacking an I." Anhand der Beispiele würde ich annehmen, dass das Textsubjekt ebenfalls für metrische Entscheidungen verantwortlich ist. Allerdings ist es nicht plausibel, für solche Entscheidungen, die den gehobenen Ton einer Ode oder die epochentypische Wahl des Alexandriners betreffen können, ein Textsubjekt und nicht den Autor in seinem historischen Kontext verantwortlich zu machen.

75 Zymner (2019, S. 26).

76 Vgl. Geist / Reents / Stahl (2021).

77 Für Forschungen zur Subjektproblematik vgl. u.a. Stahl (2020).

subjekts) einen unter Umständen bestehenden Gebrauchskontext eines Gedichts, zum Beispiel in einem Brief, ausblendet. Dieses Problem mag vernachlässigbar sein, wenn später ein solcher Text in einer Lyrikausgabe veröffentlicht wird; aber im Falle von Emily Dickinsons Nachlass sind die Zusammenhänge nicht immer eindeutig. Dieser Hinweis macht darauf aufmerksam, dass mit der Annahme eines von der Autorschaft abgetrennten Subjekts unerwünschte normpoetische Vorstellungen an die Lyrik geknüpft werden können. Solche normpoetischen Annahmen beruhen dann beispielsweise darin, dass kein Text, in dem ein Autor oder eine Autorin mit „ich“ sich selbst meint, zur Lyrik gehört, sondern entweder dekontextualisiert gelesen wird oder in einen sub-literarischen Bereich der Lyrik, beispielsweise der ‚Poetrie‘,⁷⁸ abgeschoben wird. Das wäre aber insofern bedauerlich, weil damit meines Erachtens letztlich dem Vorurteil Vorschub geleistet wird, dass Lyrik ein unerntes Spiel sei.

(3) Unter dem letzten Gesichtspunkt stellt sich nun die Frage, was das Subjekt in dieser prekären Position zwischen Textinhalt und Autorpersönlichkeit überhaupt leisten kann. In dieser Hinsicht hat die vorangegangene Übersicht gezeigt, dass sich das Interesse wenig auf die Etablierung eines eindeutigen, referenzialisierbaren Textsubjekts oder < sujet d'énonciation > richtet. Stärker vertreten ist (insbesondere in neueren französischen Beiträgen) ein Interesse an der Dynamisierung der Verhältnisse, um mit Begriffen wie ‚Spiel‘ und ‚Geste‘ der Erwartung einer eindeutigen Referenz zu entkommen. In dieser Hinsicht geht man gemeinhin davon aus, dass das lyrische Subjekt auf den Autor verweisen kann, aber nicht muss, dass aber gerade der mögliche Verweis auf die Autorschaft und Autobiographie einen Gewinn an Differenzierung bieten kann. Von einem lyrischen Subjekt könnte also in denjenigen Fällen gesprochen werden, die weder eine Rollenfiktion noch eine eindeutige Autorenstellungnahme in Versen vorweisen. Zudem eröffnet dies die Möglichkeit, dass Rezipienten die Position der Äußerungsinstanz einnehmen.

Aus diesen Überlegungen folgt, dass das lyrische Subjekt nicht mit dem Reflex einhergehen muss, das Aussagesubjekt unbedingt von der Autorschaft abzuspalten. Eine grundsätzliche Differenzierung von pragmatischem, textinternem Ausgangspunkt lyrischer Aussagen und Autorschaft hat jedoch in der deutschen Literaturwissenschaft eine tiefverwurzelte Tradition, die man insbesondere in der Praxis von Interpretationsbeispielen antrifft. Der Leser sollte längst wissen, dass „das Ich im Text niemals der Autor ist“, sagt zum Beispiel Mirjam Springer⁷⁹ über Jan Wagners Gedicht „selbstporträt mit bienenschwarm“. Eine derartige Aussage (in einem im Übrigen lesenswerten Aufsatz, der gekonnt die Gemeinplätze vom Tod des Autors bis zur ‚Krise des Subjekts‘ mit der Frage des lyrischen Selbstporträts verknüpft) bietet ein gutes Beispiel, um die Auffassung, das ‚Subjekt sei niemals der Autor‘, zu rekonstruieren. Die

78 Vgl. Zymner (2019, S. 42).

79 Springer (2016, S. 51).

Aussage ist bei Springer nicht in dem trivialen Sinne gemeint, dass niemand identisch mit drei Buchstaben auf einem Papier ist (und sei es ein Brief). Sie kann sich vielmehr auf Wagners eigene poetologische Überlegungen stützen:

Daß das Subjekt des Gedichts keinesfalls mit dem des Autors übereinstimmen muß, hat sich zwar herumgesprochen – das scheint jedoch eine Mehrheit der Leser nicht davon abzuhalten, unermüdlich nach dem Autor selbst, nach seinen Spuren im Gedicht zu suchen. Der unstillbare Wunsch einen Blick auf das wahre Leben hinter den Versen zu erhaschen, läßt, dies nebenbei, zum Mißbrauch geradezu ein. So habe ich schon vor einigen Jahren damit begonnen, nicht existierende Familienmitglieder in meine Gedichte einzuschleusen, Figuren, die es nie gab, aber doch geben könnte; [...].⁸⁰

Die These, ‚das Subjekt ist niemals der Autor‘, ist bei Jan Wagner weniger steil formuliert. Was bedeutet aber die (abgeschwächte) These vom Ich, das nicht mit dem Autor übereinstimmen muss? Es bedeutet wohl nicht, hinter dem Ich von „selbstporträt mit bienenschwarm“ ein ähnlich fiktives Ich zu vermuten, wie es etwa der erfundene Dichter Theodor Vischhaupt in Wagners „Die Eulenhasser in den Hallenhäusern“ ist.⁸¹ Ebenso wenig scheint die These zu bedeuten, dass der Bezug zum Autor aufgrund dieser These aufgehoben sei. Zwar macht Wagner deutlich, dass es darum geht, den Rückgriff auf eine biografische Authentizität zu blockieren. Auch wenn „kein Gedicht ohne die Erfahrungen, die Wahrnehmungen und Gefühle seines Autors entstehen könnte“⁸², so ist es uninteressant, ob Jan Wagner jemals die Erfahrung eines Bienenbarts gemacht hat (oder auch nicht). Mehr noch: Würde Wagner zum Beispiel einen fotografischen Beleg dieser Erfahrung veröffentlichen, dann würde dies eher als eine weitere Volte in einem Ich-Verwirrspiel aufgefasst werden. Die These scheint auch nicht zu bedeuten, das Ich habe nichts mit Wagner zu tun. Wagner macht Selbstaussagen, unter anderem diesen Text, die für literaturwissenschaftliche Studien über seine Gedichte hinzugezogen werden. Und im vorliegenden Fall setzt „selbstporträt“, und damit alle Verweise auf das „zentrum von gesang“, eine irgendwie geartete Beziehung zum

80 Wagner (2014, S. 17).

81 Auch wenn Wagner (2014, S. 20) sich wiederum gerade mit seinen fiktiven Dichterfiguren angeblich identifiziert: „Alle drei Dichter [Brant, Vischhaupt, Miller] waren mir dabei nahe genug, um mühelos in sie hineinwachsen zu können, und zwar sowohl in stilistischer als auch in biographischer Hinsicht. Wie Brant stamme ich aus Norddeutschland, dessen Landschaft mir vertraut ist, wie er schätze ich eine sinnliche, welthaltige Lyrik, die auf die Kraft der Metapher vertraut; wie Vischhaupt bin ich seit langem Wahlberliner und kenne die Versuchung im Korsett aus strengen Regeln möglichst schwerelos tanzen zu wollen; wie Miller hab ich in Rom gelebt und bin der Verwendung der Unterwanderung alter Formen wie der Elegie nicht abgeneigt. Alle drei sind mir zugleich so fremd, daß ich ihre Werke unter eigenem Namen keinesfalls hätte publizieren wollen.“

82 Ders., S. 17.

Autor voraus. Sie ist, wie die Nicht-Übereinstimmungs-These nahelegt, aber in diesem Fall nicht autobiografisch auszulegen. Passender scheint es, hier von einem stilisierten lyrischen Subjekt zu sprechen, das eine gültige, poetische Aussage über Wagners Dichtung zum Ausdruck bringt, und zwar auf eine Weise, die formal und inhaltlich zu Wagner und seinem Werk passt. Die These von der Nicht-Übereinstimmung kann daher als eine Form der Aufmerksamkeitslenkung verstanden werden. Interessant ist nicht die (krude ‚referenzialisierende‘) Lesart, Jan Wagner wolle uns sein Bienenbart-Erlebnis mitteilen, sondern wie ein Gedicht über ein von Bienen eingeschlossenes Selbst etwas über Dichtung aussagt. Die unkonventionellen Vergleiche aus einer Außenperspektive⁸³ sind vielleicht in dieser Hinsicht das auffälligste Merkmal: Der Adressant vergleicht sein Aussehen in den ersten fünf Zeilen mit der Heiligen Magdalena, die in bildnerischen Darstellungen der frühen Neuzeit behaart gezeigt wurde; in der dritten und vierten Strophe sieht er sich als „ritter“, der mit dem „verschwinden“ in der Rüstung aus Bienen erst „sichtbar“ wird. Damit wird das Ich einerseits Gegenstand der Darstellung (und taucht nur noch am Anfang der letzten zwei Strophen explizit auf); andererseits bleibt das Äußerungs- und Wahrnehmungssubjekt über die Außenperspektive präsent. Man kann also in diesem Fall von einem lyrischen Subjekt sprechen, das, ohne als solches eine direkte Referenzialisierung einzufordern, sich dennoch auf den Autor bezieht.

Wagner vertritt aber eine spezifische Poetik des stilisierten Subjekts, eine mögliche, aber keineswegs einzig mögliche Haltung in der Lyrik. Im Zusammenhang von Krankheit und Tod gibt es beispielsweise kunstvolle Lyrik von Robert Gernhardt, Thomas Kling oder Ulrike Draesner, die einen autobiografischen Bezug geradezu aufdrängt.⁸⁴ Die Frage nach dem Verhältnis zwischen lyrischem Subjekt und Autor stellt sich zugespitzt bei politischer Lyrik. In Günter Grass' umstrittenem Gedicht „Was gesagt werden muß“⁸⁵ spricht zum Beispiel ein „Ich“, das seine Sprechhaltung zu einem gewichtigen Teil auf das Ethos des Schriftstellers stützt. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es überflüssig, eine Subjektinstanz zwischen Grass und dem „Ich“ zu setzen: Grass ist ‚ich‘ – und ‚ich‘ sagt, was Grass meint (oder gar unbewusst wünscht, wie einzelne psychoanalytische Lesarten nahelegten).⁸⁶ Gewiss, indem Grass die

83 Hier trennen sich das Subjekt der Äußerung und das Subjekt als Gegenstand der Wahrnehmung.

84 Vgl. Klimek (2019).

85 Vgl. Detering / Øhrgaard (2013). Das Gedicht erschien am 10.4.2012 erstmals in der „Süddeutschen Zeitung“: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/gedicht-zum-konflikt-zwischen-israel-und-iran-was-gesagt-werden-muss-1.1325809> (28/03/2020).

86 Dokumentation der Debatte, die sich teilweise stark vom Wortlaut des Gedichts gelöst hat: Detering / Øhrgaard (2013). Die Direktheit der Aussage hinderte manche Kommentatoren, den Text als Gedicht zu betrachten, etwa Thomas Steinfeld, der nur „die willkürlichen Zeilenbrüche“ als lyrisch betrachtet, vgl. dies. S. 93.

Form des Gedichts wählt und sich zumindest optisch vom Meinungsartikel distanziert, nimmt seine Aussage zugleich eine traditionelle Form an, etabliert also eine stilisierte rhetorische Haltung, die sogar die hypothetische Möglichkeit bietet, dass sich ein Leser die Aussage mitsamt dem Ich zu eigen macht. Man könnte dies eventuell als Grund betrachten, um auch hier von einem politischen lyrischen Subjekt zu sprechen.

Unter der Bedingung, dass Leistungen des Autors tatsächlich dem Autor zugerechnet werden können, kann eine Differenzierung von Subjektformen ein hilfreiches Instrument der vergleichenden Analyse werden. Viele Gedichttexte entwerfen einen lyrischen Adressanten als Darbietungshaltung, bei dem die Suche nach der entsprechenden autobiografischen Referenz wenig ergiebig wäre. In dieser Eingrenzung könnte der Subjektbegriff in der Lyrik dennoch helfen, die etwas undifferenzierte Rede von einer notwendigen Fiktionalisierung sowohl der Sprechinstanzen als auch des Inhalts von Lyrik zu relativieren und poetische Texte durchaus ernst zu nehmen. Hier wäre schließlich eine literarhistorische Leistung des ‚Subjekt‘-Begriffs denkbar,⁸⁷ indem man das lyrische Subjekt als generische Option auffasst, die in historisch unterschiedlichen Weisen verwirklicht werden kann (oder auch nicht).

Literatur

- Bricco, E. (2012): *Présentation - figuration, configurations et postures énonciatives dans la poésie française d'aujourd'hui*. In: Bricco, E. (éd.): *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980–2008)*. Saint-Étienne. 7-13.
- Borkowski, J. / Winko S. (2011): *Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff ‚lyrisches Ich‘ und zu seinen Ersetzungsvorschlägen*. In: Bleumer, H. / Emmelius, C. (Hgg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Berlin. 43-77.
- Burdorf, D. (2015): *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. akt. und erw. Auflage. Stuttgart.
- Burdorf, D. (2017): *The I and the Others. Articulations of Personality and Communication Structures in the Lyric*. In: *Journal of Literary Theory. Sonderheft Theories of Lyric*. 11 (1), 2017. 22-31.
- Combe, D. (1996): *La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie*. In: Rabaté, D. (éd.): *Figures du lyrique*. Paris. 39-63.
- Culler, J. (2015): *Theory of the Lyric*. Cambridge (Mass.).
- Detering, H. / Øhrgaard, P. (Hgg., 2013): *Was gesagt wurde. Eine Dokumentation über Günter Grass' „Was gesagt werden muss“ und die deutsche Debatte*. Göttingen.
- Eckermann, J. (1836): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig.
- Fricke, H. / Stocker, P. (2000): *Lyrisches Ich*. In: Fricke, H. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Weimar, K. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 2. Berlin. 509-511.
- Genette, G. (1979): *Introduction à l'architexte*. Paris.
- Genette, G. (1992): *Fiktion und Diktion. Aus dem Französischen von H. Jatho*. München.

87 Vgl. auch Stahl (2017).

- Geist, P. / Reents, F. / Stahl, H. (Hgg.) (2021): Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute. Stuttgart.
- Hamburger, K. (1994): Die Logik der Dichtung. 4. Aufl. Stuttgart.
- Hegel, G. (1999): Vorlesungen über die Ästhetik III. In: Ders.: Werke [in 20 Bänden]. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg. Herausgegeben von E. Moldenhauer und K. M. Michel. Bd. 15. Frankfurt a.M.
- Hempfer, K. (2014): Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie. Stuttgart.
- Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Waters, W. / Zymner, R. (2017): Theories of Lyric. In: Journal of Literary Theory. Sonderheft Theories of Lyric. 11 (1), 2017. 1–11.
- Iser, W. (Hg.) (1991): Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München.
- Jackson, V. (2005): Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading. Princeton.
- Jackson, V. (2012): Lyric. In: Greene, R. / Cushman, S. / Cavanagh, C. / Ramazani, J. / Rouzer, P. (eds.): The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton (Oxford). 826–834.
- Jackson, V. / Prins, Y. (2014): General Introduction. In: Jackson, V. / Prins, Y. (eds.): The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction. Baltimore. 1–8.
- Jaegle, D. (1995): Das Subjekt im und als Gedicht. Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts am Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts. Stuttgart.
- Jenny, L. (1996): Fictions du moi et figurations du moi. In: Rabaté, D. (éd.): Figures du lyrique. Paris. 99–111.
- Jenny, L. (2003): Méthodes et problèmes. La Poésie. <https://www.unige.ch/lettres/franco/enseignements/methodes/elyrique/elintegr.html#elo43300> (10/03/2017).
- Johnson, B. (2014): Anthropomorphism in Lyric and Law. In: Jackson, V. / Prins, Y. (eds.): The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction. Baltimore. 304–318.
- Klimek, S. (2019): Invasivmedizin und komplementäre Erkenntnis in der Gegenwartslyrik. In: Müller, R. / Reents, F. (Hgg.): Themenheft Lyrik und Erkenntnis. Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik. 1, 2019. 363–282.
- Man, P. de (1984): Anthropomorphism and Trope in the Lyric. In: Man, P. de (ed.): The Rhetoric of Romanticism. Reprint of essays originally written 1956–1983. New York. 239–262.
- Maulpoix, J.-M. (2006): Énonciation et élévation. Deux remarques sur le lyrisme. In: Watteyne, N. (éd.): Lyrisme et énonciation lyrique. Québec. 29–37.
- Meschonnic, H. (1996): Le sujet comme récitatif ou le continu du langage. In: Rabaté, D. / Sermet, J. de / Vadé, Y. (éds.): Le sujet lyrique en question. Bordeaux. 13–17.
- Nietzsche, F. (1980): Die Geburt der Tragödie. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. Bd. 1. Berlin. 9–156.
- Rabaté, D. (1996): Énonciation poétique, énonciation lyrique. In: Rabaté, D. (éd.): Figures du lyrique. Paris. 65–79.
- Rabaté, D. (2006): Interruptions. Du sujet lyrique. In: Watteyne, N. (éd.): Lyrisme et énonciation lyrique. Québec. 39–51.
- Rabaté, D. (2013): Gestes lyriques. Paris.
- Ricœur, P. (1996): Das Selbst als ein Anderer. Aus dem Französischen von J. Greisch. München.
- Rodriguez, A. (2003): Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective. Spri-mont.
- Rodriguez, A. (2017): Lyric Reading and Empathy. In: Journal of Literary Theory. Sonderheft Theories of Lyric. 11 (1), 2017. 108–117.
- Spinner, K. (1975): Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt a.M.

- Springer, M. (2016): Das regungslose Zentrum vom Gesang. Zwei Fußnoten zur Dichtkunst von Jan Wagner. In: Ammon, F. v. (Hg.): Jan Wagner. Text + Kritik 210. München. 51-63.
- Stahl, H. (2017): Towards a Historical Typology of the Subject in Lyric Poetry. In: Journal of Literary Theory. Sonderheft Theories of Lyric. 11 (1), (2017). 125-135.
- Stahl, H. (2020): Neuere russischsprachige Versepeik und die Subjektproblematik. In: Bremer, K. / Eilt, S. (Hgg.): Forcierte Form. Deutschsprachige Versepeik des 20. und 21. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Stuttgart. 189-220.
- Szondi, P. (1978): Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlaß. In: Peter, S.: Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien. Anhang: frühe Aufsätze. Herausgegeben von J. Bollack und H. Beese. Frankfurt a.M. 32-58.
- Vigny, A. de (1848): Lettre à Lord ***, sur la soirée du 24 octobre 1829, et sur un système dramatique. In: Théâtre complet du Comte Alfred de Vigny. Paris. 10-27.
- Völkel, L. (1993): Lyrik als „Paradigma der Moderne“? In: Zeitschrift Für Germanistik 3/3. 487-500.
- Wagner, J. (2014): Der Poet als Maskenball. Über imaginäre Dichter. Mainz / Stuttgart.
- Wellek, R. (2014): Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis [1967]. In: Jackson, V. / Prins, Y. (eds.): The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction. Baltimore. 40-52.
- Zipfel, F. (2011): Lyrik und Fiktion. In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart. 162-166.
- Zymner, R. (2011): Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert. In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart. 22-34.
- Zymner, R. (2019): Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge. In: Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (Hgg.): Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Berlin. 25-50.

Leser – Abstrakter Autor – Autorbild – Interpretation in der Lyrik

Willem G. Weststeijn (Amsterdam)

Ein literarischer Text, ob prätendiert oder intendiert, ist ein Kunstwerk und damit auch fiktional. Das gilt für alle literarischen Texte: Romane, Erzählungen, Theaterstücke, epische und lyrische Gedichte.¹ Das wichtigste Merkmal fiktionaler Texte ist, dass sie nicht direkt auf die Realität bezogen sind. Es geht in diesen Texten folglich nicht in erster Instanz um empirische Genauigkeit. Sie haben dagegen generelle Implikationen. Man liest ein Liebesgedicht nicht primär, um zu wissen, welche Gefühle ein Dichter für eine bestimmte Frau oder einen bestimmten Mann hegt, sondern weil man erfahren möchte, was und wie ein solches Gedicht etwas sagt, vorzugsweise Originelles, über die Liebe im Allgemeinen. Das Gedicht hat sich losgemacht vom direkten Bezug auf die Wirklichkeit und, wie die amerikanischen New Critics meinen, eigentlich auch vom Autor. So argumentierten bereits Wimsatt und Beardsley in ihrem Aufsatz "The Intentional Fallacy" (1946):

The poem is not the critic's own and not the author's (it is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intend about it or control it).²

Man könnte hinzufügen: Das Gedicht gehört dem Leser.

Wenn ein literarischer Text fiktional ist, dann ist nicht nur die im Text beschriebene Situation fiktional, sondern es sind auch die an der Situation beteiligten Instanzen, wie der Erzähler und die Figuren in narrativer Prosa und der Sprecher und, wie oftmals in einem Liebesgedicht, die oder der Angesprochene in der Lyrik. Inzwischen wird die Prämisse allgemein akzeptiert, dass der Erzähler in narrativer Prosa wie auch der Sprecher im Gedicht (oft das lyrische „Ich“) nicht der Autor selbst sind, jedenfalls nicht unbedingt. Sie sind vom Autor geschaffene Instanzen, vielleicht dem Autor ähnlich, aber nicht mit ihm zu identifizieren. Deutlich wird diese Konstellation beispielsweise in der Rollenlyrik, wie in Goethes Gedicht „Prometheus“.³ Nicht der Dichter spricht dort, sondern die im Titel des Gedichts genannte Figur Prometheus. Aber auch in anderen Gedichten muss man – prinzipiell – einen Unterschied machen zwischen dem (empirischen) Dichter und dem von ihm in das Gedicht introduzierten „Ich“, das Teil des Textes wird und seine spezifische Rolle

1 Über Fiktionalität in der Lyrik siehe insbesondere Zymner (2009, S. 10-13). Seine Unterscheidungen („autorfiktionaler Lyrik“, „personafiktionaler Lyrik“, „autorfaktualer Lyrik“, „personafaktualer Lyrik“) sind wichtig, wenn man vom Autor ausgeht, aber weniger entscheidend vom Standpunkt des Lesers aus gesehen.

2 Wimsatt / Beardsley (1946, S. 202).

3 Goethe (1993, S. 44-46).

in der Bedeutungsstruktur des Textes hat. Diese Rolle des „Ich“ ist auf diesen einzigen Text beschränkt.

Abstrakter Autor und Autorbild

In jedem literarischen Text gibt es aber eine Spur des empirischen Autors. Um diese Spur festzustellen und die von den New Critics eingeführte Trennung zwischen Autor und Werk zu beenden, hat man den Terminus „implied author“ und später „abstrakter Autor“ eingeführt.⁴ Der amerikanische Literaturwissenschaftler Wayne Booth, der diesen Begriff in seinem Buch *“The Rhetoric of Fiction”* (1961) geprägt hat, gibt ihm eine nicht ganz klare Definition. Einerseits ist es die implizite Version, die der Autor von sich selbst schafft, wenn er etwas schreibt, und die der Leser rekonstruiert auf Grund des gelesenen Textes: *“we infer him as an ideal, literary, created version of the real man”*⁵. Andererseits ist es *„die intuitive Erfassung eines abgeschlossenen künstlerischen Ganzen“*⁶. Diese doppelte oder, sagen wir, zweiseitige Definition finden wir auch bei Wolf Schmid, der den Begriff des abstrakten Autors in Deutschland eingeführt und mit seiner Theorie Einfluss auf die internationale Narratologie ausgeübt hat. In *„Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs“* (1973) erklärt Schmid, der abstrakte Autor sei *„das sich im Werk niederschlagende Bild des konkreten Autors, des realen Schöpfers des Werks“*⁷. Man könne es *„also definieren als dasjenige Prinzip, das in einem Werk die sprachlautliche Schicht, die Bedeutungsschicht und die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten sowie die ästhetische Organisation und Hierarchie dieser Schichten in der Gesamtstruktur so und nicht anders beschaffen sein lässt.“*⁸ Der abstrakte Autor ist einerseits im Werk objektiv gegeben; andererseits hängt er in seiner Ausstattung von den ihn aktualisierenden subjektiven Akten des Lesens, Verstehens und Deutens ab.

Ich habe die doppeldeutige Definition des abstrakten Autors immer für schwierig gehalten. Denn erstens bezieht sie sich auf *“the author’s second self”*⁹ und zweitens auf *„das sich im Werk niederschlagende Bild des konkreten Autors.“* Ich gehe aber dagegen vom Leser aus. Ich denke, dass ein Leser, wenn er einen Text liest, sich ein Bild des konkreten Autors des Textes formt. Das

4 “[...] the concept of IA [implied author] was first proposed by Wayne Booth in 1961 as a reaction against the rigid ‘textualism’ of New Criticism” (Ryan 2011, S. 30). “[...] it bears repeating that ‘The Rhetoric of Fiction’ was written at a dark time when author and intention were banned” (Rabinowitz 2011, S. 101).

5 Booth (1973, S. 74 f.).

6 “[...] the intuitive apprehension of a completed artistic whole”. Ders., S. 73.

7 Schmid (1973, S. 14).

8 Ders., S. 24.

9 Booth (1973, S. 71).

Bild mag sehr vage sein, wenn man nichts über den Autor weiß und der Text auch keine bestimmten Hinweise gibt. Es ändert sich jedoch, sobald man mehr erfährt über einen Autor; und dieser im Text scheinbar über sich selbst spricht, wie in manchen Gedichten mit einem lyrischen „Ich“ – denn ein Gedicht ist oft eine Stilisierung oder Konventionalisierung der eigenen Erfahrungen des Dichters. Ich möchte hier einige Beispiele aus meiner eigenen Praxis als Leser von Gedichten anführen. Ich habe gerade, und mit viel Vergnügen, die „Galgenlieder“ Christian Morgensterns gelesen, darunter das Gedicht „Das Knie“:

Ein Knie geht einsam durch die Welt.
 Es ist ein Knie, sonst nichts!
 Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!
 Es ist ein Knie, sonst nichts.

Im Kriege ward einmal ein Mann
 erschossen um und um.
 Das Knie allein blieb unverletzt –
 als wärs ein Heiligtum.

Seitdem gehts einsam durch die Welt.
 Es ist ein Knie, sonst nichts.
 Es ist kein Baum, es ist kein Zelt.
 Es ist ein Knie, sonst nichts.¹⁰

Mit dem Kommentar des Autors:

Manche wollen in dem Knie nur einfach den Begriff der Zeit sehen. Sie gehen von der Mittelstrophe aus und fassen sie insofern als einen Angriff auf die Kantische Lehre von der transzendentalen Idealität von Raum und Zeit, als sie in ihren ersten zwei Zeilen Kant im Krieg der Geister unterliegen lassen: aber freilich nur zur Hälfte.¹¹

Nehmen wir an, ich weiß nichts über den konkreten Autor Morgenstern, nichts über seine Biographie oder wie das Gedicht oder die ganze Sammlung der „Galgenlieder“ zustande gekommen ist. Das Bild des konkreten Autors, das ich auf Grund des Textes entwickle, ist nur eine vage Darstellung einer humorvollen, ironischen Person. Leser hingegen, die Morgenstern gut kennen, werden sich ein anderes, vollständigeres Bild machen. Wie dieses Bild gemacht wird, hängt ab von den individuellen Kenntnissen des Lesers, aber auch von der Art und Weise, wie er ein Gedicht liest. Es gibt Leser, die sehr interessiert sind an der Biographie des Dichters und geneigt, Gedichte wie persönliche Bekenntnisse zu lesen (und das „Ich“ im Gedicht als den Dichter selbst zu interpretieren). Andere Leser lesen das Gedicht um des Gedichts willen; für sie ist

¹⁰ Morgenstern (1972, S. 223).

¹¹ Ders., S. 223.

die Relation zwischen Autor und Gedicht weniger oder gar nicht bedeutend.¹² Wer den „Großen Conrady“ mit seinen vielen hundert Dichtern und Gedichten oder eine andere Anthologie deutscher Gedichte liest, wird eher ein Gedicht ankreuzen, das ihm als gelungenes literarisches Werk erscheint als ein Gedicht, in dem er eine genaue Relation vermutet zwischen Sprecher und realem Autor.¹³ Und auch im letzteren Fall darf man fragen, ob die Kenntnis dieser Relation etwas beiträgt zur ästhetischen Wertschätzung des Gedichts. Ich habe „Das Knie“ und den Kommentar dazu mit Bewunderung gelesen und bin jetzt interessiert am Leben Morgensterns; aber ich bin ebenso überzeugt, dass ich „Die Galgenlieder“ nicht noch mehr schätzen würde, wenn ich Morgensterns Biographie gelesen hätte. Wahrscheinlich verstehe ich besser, warum und unter welchen Umständen der Dichter diese Verse geschrieben hat, was meine Interpretation beeinflussen kann. Doch wichtig für die Wertschätzung seines Werkes ist die Kenntnis der Autorenbiographie nicht. Ich schätze „Anna Karenina“ auch nicht weniger, weil ich weiß, dass der Autor mit seiner Frau dreizehn Kinder hatte und dann im Alter sexuelle Enthaltbarkeit entwickelte.

Zweites Beispiel: ein Gedicht des zeitgenössischen russischen Dichters Sergej Birjukov (im Original deutsch):

Haar
Horror
Hart
Härte
Harz
Harn
Ha-ube
Ha-se
Ha-uch
Ha-upt

-
- 12 Die Auffassungen zu dieser Problematik sind ganz verschieden. Dmitrij Merežkovskij beginnt sein Buch über Tolstoj und Dostoevskij mit dem folgenden Satz: „Bei Dostojewski und L. Tolstoj, insbesondere bei letzterem, sind die Werke so mit dem Leben, mit der Persönlichkeit ihres Verfassers verknüpft, dass man von dem einen nicht ohne das andere sprechen kann; ehe man beide als Künstler, Denker und Sittenlehrer betrachtet, muss man sie als Menschen kennen lernen“ (Mereschkowski 1924, S. 14). Man könnte dies auch umdrehen: Gerade weil Dostoevskij und Tolstoj große Künstler sind, ist man daran interessiert, sie als Menschen kennen zu lernen. Auch ohne die Kenntnis des Lebens wichtiger Künstler (Homer, Shakespeare) kann man ihre Werke schätzen, verstehen und interpretieren.
- 13 „Gedichte werden gelesen, ohne dass der Leser immer einen Bezug zum Autor herstellt. Am deutlichsten wird das bei anonymen Gedichten, bei denen das Wort ‚ich‘ keineswegs weniger verständlich ist als bei einem Gedicht mit bekanntem Autor. [...] Für das Gedichtverständnis ist der Bezug auf den Autor nicht konstitutiv, sondern bleibt eine bloß fakultative Möglichkeit, und eben darin weist sich das Gedicht als poetisches Gebilde aus“ (Spinner 1975, S. 15 f.).

Haus
 Häßlich
 Und
 Häuslich
 Heft – heftig
 Der Heide
 Die Heide
 Heiser
 Heiß
 Heißen
 Das heißt.¹⁴

Ich weiß nicht, welches Bild vom konkreten Autor sich ein Leser macht, der Birjukov nicht kennt, vielleicht gar keines. Aber ich kenne ihn gut und kann, wenn ich sein Gedicht lese, nicht umhin, ihn mir vorzustellen, wie er selbst sein Gedicht liest: Er ist ein hervorragender Vortragskünstler, und ich höre gleichsam seine auffallende, prononcierte Stimme. In erster Linie handelt es sich hier um ein Klanggedicht, für das Wörter gewählt und zusammengesetzt wurden (die alle mit dem aspirierten „H“ anfangen), die sich gut für eine ausdrucksstarke Rezitation eignen. Diese Klanggleichheit zum Zweck des Vortrags ist wichtiger als eine mögliche semantische Übereinstimmung zwischen den Wörtern.

In den beiden Gedichten, sowohl bei Morgenstern als auch bei Birjukov, gibt es keine direkten möglichen Hinweise auf den Autor.

In meinem dritten Beispiel finden wir diese möglichen Hinweise. Es ist ein kurzes Gedicht des russischen Dichters Roman Osminkin. Osminkin ist ein bekannter Performance-Künstler, und wer ihn persönlich kennt, verbindet das „Ich“ im Gedicht leicht mit dem konkreten Autor. Das Gedicht kann aber ganz gut unabhängig vom Autor geschätzt und verstanden werden. Auch wenn man sagen kann, dass die Ironie des Textes spürbarer wird, wenn man den Autor kennt oder seinen Vortrag miterlebt hat:

Утром я не человек
 Днем я получеловек
 Вечером я человек
 Ночью я сверхчеловек.¹⁵

Am Morgen bin ich kein Mensch
 Tagsüber bin ich ein halber Mensch
 Am Abend bin ich ein Mensch
 In der Nacht bin ich ein Übermensch.¹⁶

Unter dem Gedicht hat der Dichter nicht nur das Datum notiert, sondern auch den genauen Zeitpunkt, wann und wo er dieses Gedicht geschrieben hat.

14 Birjukov (2004, S. 11).

15 Осминкин (2015, S. 61).

16 Übersetzung des Verfassers, W.G.W.

Ich habe diese Beispiele angeführt, um zu zeigen, dass ich der Definition des abstrakten Autors als „sich im Werk niederschlagende[m] Bild des realen Schöpfers des Werks“ zustimmen kann. Das Bild, das sich der Leser vom konkreten Autor auf Grund des Textes macht, ist eine persönliche Rekreation, die nicht nur vom Text, sondern gewissermaßen auch oder manchmal vielleicht wesentlich von seiner Kenntnis des Autors und seiner Kenntnis anderer Werke dieses Autors geprägt ist. Es ist etwas anderes als das Prinzip, das die Gesamtstruktur des Werks bestimmt oder, wie Wolf Schmid es in seinem Beitrag zum „Handbook of Narratology“ ausdrückt: „a hypostasis of the work’s structure“¹⁷; und Dieter Burdorf, der es in seiner Definition des Textsubjekts bestimmt als „ein analytisches Konstrukt, das notwendig ist, um dem Gedicht als einem poetischen Text eine kohärente Bedeutung und einen literarischen Eigenwert zuschreiben zu können.“¹⁸ Ich möchte die zweiseitige Definition des abstrakten Autors beschränken auf „the author’s second self“ oder „das sich im Werk niederschlagende Bild des realen Schöpfers des Werks“, das der Leser rekonstruieren kann, nicht nur auf Grund des Textes, sondern auch aufgrund seiner Kenntnis des Autors und anderer kontextueller Daten. Mit Sandra Heinen bin ich einverstanden, dass diese Rekonstruktion durch den Leser nicht nur das Ergebnis einer reinen Textanalyse ist, sondern ein komplizierter Prozess, bei dem textuelle und paratextuelle Informationen kombiniert werden.¹⁹

Wie das Bild des Autors vom Leser geschaffen wird, ist schwierig festzustellen – jeder Leser schafft immerhin sein eigenes Bild –, aber es können bei diesem Schaffensprozess verschiedene Aspekte unterschieden werden:

1. Persönliche Bekanntschaft mit dem Autor oder Kenntnis des Lebens und Werk eines Autors. Sie können eine geringe (wenn man nichts über den Autor weiß), aber auch eine wichtige Rolle spielen, wie die Beispiele Morgenstern und Birjukov gezeigt haben. Ein Leser kann ein schon abgerundetes Bild eines Autors haben, das sich nicht oder kaum mehr ändert, wenn er ein neues Gedicht dieses Autors liest, oder völlig überrascht sein von einem Gedicht, das eine neue Perspektive auf den ihm bekannten Autor bietet. Plausibel ist auch, dass ein deutscher Goethekenner ein Gedicht von Goethe „biographischer“ liest als ein Mensch, der nur weiß, dass Goethe der berühmteste deutsche Dichter ist.
2. Textuelle Angaben. Auch hier spielt das Wissen des Lesers eine bedeutende Rolle. Wer viele Gedichte eines Dichters gelesen hat, wird leicht

17 Schmid (2014, S. 289).

18 Burdorf (1997, S. 195).

19 Heinen (2002, S. 337). Herman / Vervaeck schlagen etwas Derartiges vor: „Our alternative to the implied author is a dynamic author image that is not at the root of the text, but originates in a process of negotiation between reader, text, context, and the author’s self-presentation. The crucial role in this process is for the reader [...]“ (Herman / Vervaeck 2011, S. 12).

bestimmte Themen, stilistische Besonderheiten oder eine bevorzugte Gedichtform erkennen. Typisch für Majakovskij zum Beispiel ist die stufenartige Verszeile. Es hängt auch vom Leser ab, inwieweit er den Sprecher (Adressant, „Ich“) im Gedicht und auch andere im Text präsentierte Informationen mit dem realen Autor verbindet.²⁰ Es gibt mehr oder weniger objektive textuelle Angaben, wie stilistische Besonderheiten oder eine spezifische Metaphorik, ferner auch Angaben, die durch die Interpretation des Lesers erst gefüllt werden (das „Ich“ als reines Textelement oder als der Dichter selbst).

3. Der dritte Aspekt bei der Entstehung des Autorbilds ist wahrscheinlich der umstrittenste in der ausführlichen Diskussion über den abstrakten Autor. Die ganz vage Beschreibung des abstrakten Autors („implied author“) als „intuitive apprehension of a completed artistic whole“²¹ (Booth), als „Personifikation der Gesamtstruktur des Werks“²² (Schmid) oder „analytisches Konstrukt“²³ (Burdorf), hat viel Anlass zur Diskussion gegeben,²⁴ aber nicht viel beigetragen zur konkreten Textanalyse. Die Vertreter der zweiseitigen Definition des abstrakten Autors gehen aus vom Autor und postulieren eine Instanz (im Text), die sich nicht äußert (nicht erzählt oder spricht), aber die verantwortlich ist für die Gesamtstruktur des Textes.²⁵ Der Begriff des abstrakten Autors ist notwendig, sagen manche Narratologen,²⁶ um den unzuverlässigen Erzähler erklären zu können, oder zu zeigen (wie bei Dostoevskij zum Beispiel), dass der reale Autor im täglichen Leben ganz andere Auffassungen artikulieren kann als in seinen Erzählungen oder Romanen. Wenn man vom Leser ausgeht, braucht man den Begriff des abstrakten Autors, im Sinne des Prinzips,

20 Was nicht heißt, dass er einfach das „Ich“ in einem Gedicht mit dem empirischen Dichter identifiziert. Auch in der sogenannten Bekenntnispoesie ist das „Ich“ in erster Instanz ein Teil des Textes, und der Gesamtstruktur und Gesamtbedeutung des Textes untergeordnet.

21 Vgl. schon Anmerkung 6.

22 Schmid (1973, S. 23).

23 Vgl. schon Anmerkung 18.

24 Siehe den Überblick über die Diskussion um das Konzept des „implied author“ in Nünning (1993) und die umfassende Bibliographie in Kindt / Müller (2006). In ihrem Aufsatz „Der implizite Autor“ (1999) schlagen Kindt und Müller vor, den Begriff „implied author“ aufzugeben und durch „author“ zu ersetzen. Meine Beschränkung des Begriffs des „abstrakten Autors“ auf das vom Leser erschaffene Autorbild ist eigentlich auch eine Ersetzung.

25 “[...] the implied author stands for the principle behind the fabrication of a narrator and the represented world in its entirety, the principle behind the composition of the work. [...] The implied author has no voice of its own, no text. Its word is the entire text with all its levels” (Schmid 2014, S. 295).

26 Der „implied author“ oder abstrakte Autor wurde bisher fast nur in der Narratologie diskutiert.

das die Gesamtstruktur des Werkes bestimmt, nicht. Für den Leser ist dieses Prinzip ein Teil des Autorbilds, das er schafft.²⁷ Wer nichts über Dostoevskij weiß und seinen Roman „Die Brüder Karamazov“ liest, ist überrascht, dass der Autor verschiedene gegensätzliche Auffassungen gleichberechtigt beschrieben hat. Er schafft das Bild eines genialen Autors, der die Fähigkeit hat, eine solche polyphonische Konstruktion herbeizuführen. Wer Dostoevskij aufgrund seiner Tagebücher, journalistischen Arbeiten, Biographien und Kritiken gut zu kennen glaubt, ist gleichermaßen überrascht: Er bewundert den Autor, der im täglichen Leben erheblich „begrenzter“ wirkt als in seinem Roman. Als Künstler, könnte man sagen, ist Dostoevskij genial. Bewusst oder unbewusst hat er großartige Werke geschrieben, die weit über seine nicht-künstlerische Arbeit hinausgehen. Diese Genialität kann man als „Auto(r)reflexibilität“ charakterisieren. Sie ist eigentlich nichts anderes als eine „hypostasis of the work's structure“²⁸ (Schmid). Sie gehört zum realen Autor und ist auch ein Teil des Autorbildes, das der Leser schafft. Die Genialität (oder in anderen Fällen: das Talent, die Fähigkeit oder das Unvermögen) als abstrakten Autor zu bezeichnen, ist meiner Meinung nach unnötig und verwirrend. Dies gilt natürlich gleichermaßen für die Poesie: Der Leser, der sein Autorbild von Goethe hat, braucht keine spezielle Benennung für die in den Gedichten spürbare Genialität des Dichters. Und er benutzt das Autorbild, das er schafft; und nicht das vage Konzept des abstrakten Autors für die Interpretation des Gedichts.

Eines der Grundprobleme der Literaturwissenschaft, oder besser der Interpretation literarischer Werke, ist die Relation zwischen Autor und Werk. Die New Critics haben dieses Band bewusst durchgeschnitten; für sie ist das Gedicht vom Autor völlig getrennt. Man braucht den realen Autor nicht, um das Gedicht zu interpretieren. Ich bin damit im Prinzip einverstanden: Der literarische Text ist fiktional. Auch Elemente im Text, die man als biografische Fakten identifizieren kann, sind so organisiert und transformiert, dass sie ihre reale, konkrete, persönliche Bedeutung verlieren und eine neue Bedeutung bekommen als integrierter Teil der ästhetischen Gesamtstruktur. Es ist daher auch nicht möglich, Elemente aus dem Werk für die Biographie des realen Autors zu benutzen, was immer noch oft geschieht. So hat zum Beispiel ein rezenter Biograph des amerikanischen Dichters Wallace Stevens²⁹ dessen Werk benutzt,

27 Die erklärten Gegner des Konzepts des abstrakten Autors sind im Allgemeinen leserorientiert, wie zum Beispiel Susan Lanser: „Since the implied author has no material being or textual identity, it is a necessary *reading effect*. It is something that *happens* rather than something that is, and it happens in the wake of reading rather than prior to it“ (Lanser 2011, S. 154).

28 Vgl. Anmerkung 17.

29 Mariani (2016).

um den Dichter besser zu verstehen. Zu diesem Zweck hat er einen Kunstgriff angewendet: In seiner Diskussion der Gedichte gibt er vor, die Gedanken des Dichters zu kennen – in der Biographie findet man folglich Sätze wie „er dachte noch über...“ oder „er war froh zu sehen, daß...“ –, und mischt die von ihm aus den Gedichten abgeleiteten Gedanken mit biographischen Fakten, die in einigen Fällen nicht einmal in den Gedichten vorkommen. Die Biographie, 2016 publiziert, wurde hoch gelobt, geht jedoch, meiner Meinung nach, von falschen Ansatzpunkten aus, die leicht zu Fehlinterpretationen führen können. Selbst bei Shakespeare, von dem man als konkretem Autor nur sehr wenig weiß, versuchte man häufig, biografische Fakten mit Hilfe seiner Werke festzustellen; ein irreführender Ansatz, den auch Wellek und Warren in ihrer „Theory of Literature“ kritisieren:

This is the type of argument which has led people to argue that Shakespeare must have visited Italy, must have been a lawyer, a soldier, a teacher, a farmer. Ellen Terry gave the crushing reply to all this when she argued that, by the same criteria, Shakespeare must have been a woman.³⁰

Andererseits sollte anerkannt werden, dass ein Gedicht oft autobiographische Elemente enthält, die der Leser als solche erkennt und mit dem realen Autor verbindet, während sie das Bild vom konkreten Autor mitbestimmen. Ein Beispiel aus der Poesie Marina Čvetaevas:

Две руки, легко опущенные
На младенческую голову!
Были – по одной на каждую –
Две головки мне дарованы.

Но обеими – зажатыми –
Яростными – как могла! –
Старшую у тьмы выхватывая –
Младшей не уберегла.

Две руки – ласкать-разглаживать
Нежные головки пышные.
Две руки – и вот одна из них
За ночь оказалась лишняя.

Светлая – на шейке тоненькой –
Одуванчик на стебле!
Мной еще совсем не понято,
Что дитя мое в земле.³¹

³⁰ Wellek / Warren (1973, S. 79).

³¹ Цветаева (1994, S. 518).

Zwei Hände, leicht
auf den Kopf eines Kindes gelegt!
Da waren – für jede Hand ein –
zwei Köpfchen mir gegeben.

Beide drückte ich
heftig, wie ich konnte!
Das älteste habe ich dem Dunkel entrissen,
das jüngste konnte ich nicht retten.

Zwei Hände – sanft streicheln sie
die zarten, üppigen Köpfchen.
Zwei Hände – und eine erwies sich
heute Nacht als nicht mehr nötig.

Flachsblond – auf einem dünnen Hälschen –
ein Löwenzahn auf einem Stengel!
Ich kann noch immer nicht glauben,
daß mein Kind in der Erde ist.³²

Wer nichts über Čvetaeva weiß, kann dieses Gedicht schätzen und verstehen. Das Gedicht beschreibt, dass eine Mutter – im russischen Text wird durch die Endung der letzten Wörter der zweiten und vierten Zeilen der zweiten Strophe, zwei Präterita, deutlich, dass der Sprecher, das lyrische „Ich“, eine Frau ist – zwei Töchterchen hat; eine ist gestorben. Die Sprecherin äußert ihre Gefühle. Wenn sich ein Leser, der Čvetaeva nicht kennt, ein Bild von der konkreten Autorin dieses Gedichts macht, vermag er eine trauernde Mutter zu sehen, die ihr Kind verloren hat. Wer aber mit der Poesie und der Biographie Čvetaevas vertraut ist – in den schwierigen Zeit nach der Oktoberrevolution verhungerte am 15. Februar 1920 tatsächlich eine ihrer beiden Töchter in einem Kinderheim –, verbindet das Gedicht unmittelbar mit der konkreten Dichterin und nimmt den Text wahr als Ausdruck der realen Marina Čvetaeva. Auch kann ein Leser das Gedicht dahingehend beurteilen, wie es der Dichterin gelingt, ihre Gefühle über den Verlust des Kindes auszudrücken. Die Kenntnis von Čvetaevas Lebens kann also bei der Interpretation des Gedichts eine Rolle spielen (fühlt sie sich schuldig, versucht sie sich freizusprechen? – ihre Tagebücher liefern interessante Informationen), ist aber letzten Endes nicht wichtig für die Wertschätzung.

Die Verbindung zwischen dem konkreten Autor und dem abstrakten Autor (genauer: dem Autorbild) ist in der Lyrik meistens enger als in narrativer Prosa. In lyrischen Gedichten ist der Sprecher oder Adressant nicht nur viel häufiger ein „Ich“, sondern dieses „Ich“ ist auch verbal weniger differenziert als ein Ich-Erzähler in der Prosa. Über den Ich-Erzähler der Prosa erhalten wir beim Lesen oft zahlreiche und präzise Informationen. Das lyrische „Ich“ beschreibt Kaspar

32 Übersetzung des Verfassers, W.G.W.

Spinner dagegen als „Leerdeixis“³³ für den Leser; und da lyrische Gedichte fast immer kurze Texte sind, gibt es nur wenige Möglichkeiten, diese Leerstelle auszufüllen. Dies ist auch der Grund, warum Käte Hamburger das lyrische „Ich“, das sie als „Aussagesubjekt“ definiert hat, mit dem konkreten Autor identifiziert.³⁴

Was macht der Leser nun? Der Leser eines Gedichts macht sich ein Bild vom konkreten Dichter. Dieses Bild kann sehr vage sein, aber auch ziemlich vollständig; wie mein Bild Birjukovs, wenn ich eines seiner Gedichte lese, oder die Bilder der Leser des Gedichts von Čvetaeva, die das Werk und die Biographie der Dichterin gut kennen. Der Leser versucht auch, mit Hilfe seines Bildes vom Autor, dem Text eine kohärente Bedeutung, eine vollständige Interpretation zu geben, die Textessenz zu fassen, die Fähigkeit des Dichters zu bewerten; ob es beispielsweise genial oder weniger gelungen ist, was im Gedicht zum Ausdruck kommt. Die Konstruktion oder Rekonstruktion des Bildes des konkreten Dichters und die Interpretation und die Definition der Textessenz sind meiner Meinung nach zwei verschiedene, obwohl eng verbundene Leseraktionen, deren eine insbesondere auf den Dichter gerichtet ist, die andere auf das Werk.³⁵ Die Literaturwissenschaft sollte beide in Betracht ziehen.

Literatur

- Birjukov, S. (2004): Jaja, Dada oder die Abschaffung des Artikels. Leipzig.
 Booth, W. (1973): *The Rhetoric of Fiction* (1961). Chicago / London.
 Burdorf, D. (1997): Einführung in die Gedichtanalyse (1995). Zweite, überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart / Weimar.
 Goethe, J.-W. v. (1993): Werke. Bd. I. Gedichte und Epen I. München.
 Hamburger, K. (1968): *Die Logik der Dichtung* (1957). Zweite, stark veränderte Auflage. München.
 Heinen, S. (2002): Das Bild des Autors. Überlegungen zum Begriff des „impliziten Autors“ und seines Potentials zur Kulturwissenschaftlichen Beschreibung von inszenierter Autorschaft. In: *Sprachkunst*. 33, 2002. 327-343.
 Herman, L. / Vervaeck, B. (2011): The Implied Author: A Secular Excommunication. In: *Style*. 45 (1), 2011. 11-28.
 Kindt, T. / Müller, H.-H. (1999): Der „implizite Autor“. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs. In: Jannidis, F. / Lauer, G. / Martinez, M. / Winko, S. (Hgg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen. 273-287.
 Kindt, T. / Müller, H.-H. (2006): *The Implied Author: Concept and Controversy*. Berlin.
 Lanser, S. (2011): The Implied Author: An Agnostic Manifesto. In: *Style*. 45 (1), 2011. 153-160.
 Mariani, P. (2016): *The Whole Harmonium: The Life of Wallace Stevens*. New York.

33 Spinner (1975, S. 17).

34 „Darum ist das lyrische Aussagesubjekt identisch mit dem Dichter“ (Hamburger 1968, S. 220).

35 Meine Bekanntschaft mit dem Dichter Birjukov und die Vertrautheit mit seinem Werk, die das Autorbild, das ich schaffe, stark bestimmen, unterstützen meine Interpretation des oben zitierten Gedichts.

- Mereschkowski, D. (1924): Tolstoi und Dostojewski. Leben / Schaffen / Religion. Übersetzt von C. v. Gütschow. Berlin.
- Morgenstern, Ch. (1972): Gesammelte Werke in einem Band. München.
- Nünning, A. (1993): Renaissance eines anthropomorphen Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des "implied author". In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 67, 1993. 1-25.
- Rabinowitz, P. (2011): "The Absence of Her Voice from that Concord". The Value of the Implied Author. In: Style. 45 (1), 2011. 99-108.
- Ryan, M.-L. (2011): Meaning, Intent, and the Implied Author. In: Style. 45 (1), 2011. 29-47.
- Schmid, W. (1973): Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München.
- Schmid, W. (2014): Implied Author. In: Hühn, P. / Meister, J. / Pier, J. / Schmid, W. (eds.): Handbook of Narratology. Berlin. 288-300.
- Spinner, K. (1975): Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt a.M.
- Wellek, R. / Warren, A. (1973): Theory of Literature (1949). Harmondsworth, Middlesex.
- Wimsatt, W. / Beardsley, M. (1946): The Intentional Fallacy. In: Jackson, V. / Prins, Y. (eds., 2013): The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology. Baltimore. 201-210.
- Zymner, R. (2009): Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn.
- Осминкин, Р. (2015): Тексты с внеположными задачами. М.
- Цветаева, М. (1994): Собрание сочинений в семи томах. Том I. Стихотворения. М.

Subjekt und Selbst in der chinesischen Tradition und in neueren Untersuchungen zur chinesischen Lyrik von 1980 bis 1995

Christian Soffel (Trier)

1. Einleitung: Herausforderungen interkultureller Betrachtungen mit Blick auf China und Europa

Das Hauptziel, dem ich nachgehen möchte, ist eine Beschreibung der Nachwirkungen traditioneller chinesischer Subjektvorstellungen in aktueller chinesischer Forschungsliteratur zur modernen chinesischen Lyrik seit etwa 1980. Das ist freilich ein großes Thema. Zunächst gilt es, traditionelle chinesische Subjekt- und Selbst-Vorstellungen nachzuvollziehen, um dann etwaige Bezüge zur aktuellen Forschung herstellen zu können. Obwohl zwischen diesen beiden Bereichen nur ein eher loser Zusammenhang besteht (die moderne chinesische Kultur ist – zumindest aus meiner Sicht – in erster Linie modern, und erst in zweiter Linie „chinesisch“), ist der Blick lohnend. Gerade angesichts einer zunehmenden Relevanz der traditionellen Kultur in der Volksrepublik China, die nicht nur von der politischen Führung befördert, sondern von den Bürgern selbst in unzähligen „Grassroots“-Bewegungen revitalisiert wird.¹

Bevor eine knappe Darstellung der „Selbst“-Bilder und der „Subjekt“-Begrifflichkeiten in der chinesischen Tradition erfolgt, soll zunächst auf ein grundsätzliches methodologisches Problem hingewiesen werden: Wenn man sich mit derartigen Fragen beschäftigt, erliegt man immer leicht der Gefahr des Eurozentrismus. Zwar ist das Problem der Übersetzung von Begrifflichkeiten auch innerhalb Europas – mit seinen zahlreichen Sprachen und noch zahlreicheren dialektalen Ausformungen – durchaus bekannt. Denn nicht alle Sprachen verfügen über das nötige Vokabular, um einzelne Begriffe aus fremden Idiomen nachbilden zu können; und selbst wenn dies möglich ist, stimmt der Verwendungsbereich oftmals nicht exakt überein. Im Falle von China tritt dieses Problem aber noch in verschärfter Form auf. Zum einen liegt hier eine nicht-indogermanische Sprache vor, die nicht nur einen ganz anderen Wortschatz (mit vor dem 19. Jahrhundert nur äußerst wenigen, aus indogermanischen Sprachen übernommenen Lehn- und Fremdwörtern²) besitzt, sondern

-
- 1 Ein Beispiel wäre die „Han-Kleidung Bewegung“ (*Hanfu yundong* 漢服運動). Vgl. Carrico (2017).
 - 2 Wir vernachlässigen hier den buddhistischen Fremd- und Lehnwortschatz, der vor allem im 4.-7. Jahrhundert n. Chr. von Indien nach China geströmt ist, da es sich hier mehrheitlich um fachsprachliche Ausdrücke handelt.

als isolierende Sprache auch fundamental unterschiedlichen grammatischen Regeln folgt. Ein Bezug zu einer gemeinsamen griechisch-römischen antiken oder abrahamitisch-religiösen Tradition ist, anders als bei den europäischen Sprachen, selbstredend nicht gegeben.

Leicht entsteht dabei die Vorstellung, dass China ein völlig isolierter Kulturraum war – oder sogar noch ist –, für den in jeder Hinsicht andere Regeln gelten als in anderen Weltregionen. Gewiss war China von den übrigen alten Hochkulturen geographisch abgeschnitten durch Gebirgsketten und ausgedehnte Wüstengebiete; jedoch hat es zweifellos immer schon zumindest indirekte Kontakte über Zentralasien nach Indien und Vorderasien gegeben. Eine relative Isolation mag für das traditionelle chinesische König- bzw. Kaiserreich bis zum Vordringen der westlichen Missionare ab dem 16. Jahrhundert – oder vielleicht sogar noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts – durchaus ein prägender Faktor gewesen sein. Spätestens ab dem frühen 20. Jahrhundert intensivierte sich der Kontakt zum Westen jedoch sehr. In der heutigen globalisierten Welt wirken diese Beziehungen umso mehr. Daran dürften auch die jüngsten, unter anderem durch die stark nationalistischen Teilelemente des chinesischen Kommunismus verstärkten Tendenzen zu einer Wendung nach innen nichts ändern. Die kulturelle und politische Abschottung, die heute in der Volksrepublik China erfolgt, arbeitet mit einem Kontrastbild eines (manchmal nur unbewusst) imaginierten Westens; hingegen wurde im traditionellen China die eigene Besonderheit oft gar nicht als solche empfunden, sondern galt als natürlicher Zustand.

Scheinbar im Widerspruch zum oben genannten Phänomen der geringen Anzahl von Fremdwörtern im Chinesischen steht eine weitere Erscheinung. Vielen Chinesen (und erst recht Europäern) ist heute der enorme und wohl irreversible Einfluss, den europäische Sprachen auf die chinesische Hochsprache im Laufe der letzten 150 Jahre ausgeübt haben, gar nicht mehr bewusst. Die Ausgangslage zu Beginn des 19. Jahrhunderts war dabei schon komplex genug: Im Laufe der Jahrhunderte hatte sich eine Chinesische Hochsprache (auch „Beamtensprache“ *guanhua* 官話, oder von Europäern oft „Mandarin“ genannt) herausgebildet, die sich immens von der über zweitausend Jahre alten, gehobenen klassischen Schriftsprache unterschied. Letztere orientierte sich in puncto Grammatik und Wortschatz sehr stark an den Schriften aus dem 6.–3. Jahrhundert v. Chr., so dass auch ein gebürtiger Chinese die klassische Schriftsprache sehr mühsam erlernen musste.

Im Zuge der Reformbemühungen seit der Regierungsperiode Tongzhi 同治 (1862–1874) verstärkten sich die Bemühungen, westliche Sachliteratur ins Chinesische zu übersetzen. Dieser Umstand führte zur Entstehung zahlreicher Neologismen in China³ und betrifft auch heute so selbstverständlich klingende

3 Seit 1868 sind viele dieser Übersetzungen auch über Japan nach China gewandert.

Worte wie *wenxue* 文學 („Literatur“), *zhexue* 哲學 („Philosophie“), *shehui* 社會 („Gesellschaft“), *zhengzhi* 政治 („Politik“), oder auch *duihua* 對話 („Dialog“). Ferner gibt es unzählige Bedeutungserweiterungen althergebrachten Vokabulars, wie etwa *yuyan* 語言 („Sprache“ als Abstraktum⁴).

Dieser Problematik zum Trotz möchte ich einige Wörter und Begriffe aus dem klassischen Chinesisch vorstellen, die den europäischen Begriffen von „Selbst“ oder „Subjekt“ nahekommen. Weil dieser Artikel in einer modernen europäischen Sprache verfasst ist, können wir hier standardsprachliche Vorstellungen des Bedeutungsfeldes von „Selbst“ und „Subjekt“ voraussetzen, nicht jedoch die entsprechenden Begrifflichkeiten im klassischen Chinesisch. Dadurch entsteht eine Asymmetrie, die wir dabei in Kauf nehmen wollen und müssen.

2. Konzepte des „Selbst“ in der klassischen chinesischen Sprache

Bevor wir uns einem „Subjekt“-Begriff in der chinesischen Tradition nähern können, ist ein Blick in die Lexik der chinesischen Sprache (in ihren verschiedenen Ausprägungen) angebracht. Dabei weiten wir den Blick und behandeln kurz die wichtigsten einschlägigen Zeichen (bzw. Worte)⁵ der klassischen chinesischen Schriftsprache (also des Chinesischen der „Klassischen Zeit“, etwa vom 6.–3. Jahrhundert v. Chr.), in der kurz nach der Zeitenwende standardisierten Fassung, deren Bedeutung „Selbst“ oder „Subjekt“ im Deutschen nahekommt. Dem deutschen Wort „selbst“ entsprechen zwei Pronomina: *zi* 自 und *ji* 己, die jedoch unterschiedlich verwendet werden.

Ji 己,⁶ ein Zeichen, dessen graphische Etymologie noch nicht genau geklärt werden konnte,⁷ findet sich nur substantivisch, also als Subjekt eines Satzes oder Objekt eines Verbs. Sein pronominaler Charakter zeigt sich daran, dass in einem – im Regelfall durch die Negationspartikel *bu* 不 – verneinten Satz bei *ji* eine Objektinversion erfolgt, d.h. *ji* als Objekt vor das Verb gezogen wird. Im klassischen wie im modernen Chinesisch werden Sätze im Regelfall in der Reihenfolge Subjekt-Verb-Objekt konstruiert; Objekte stehen also regelmäßig hinter dem Verb. Ein typisches Beispiel für eine Objektinversion wäre

4 Vorher nur verwendet im Sinne von „gesprochene Sprache“, „Rede“.

5 Im klassischen Chinesisch besteht ein Wort in der Regel aus einem Zeichen. Gelegentlich können auch Kombinationen aus zwei und mehr Zeichen als Wort betrachtet werden. Die Grenze ist dabei fließend und nicht immer klar zu ziehen.

6 Hier und in anderen Fällen wird – den sinologischen Gepflogenheiten entsprechend – eine Transkription der Aussprache im modernen Hochchinesisch angegeben. Die tatsächliche Aussprache in vorchristlicher Zeit ist dank sehr weit fortgeschrittener Rekonstruktionsversuche aber auch relativ gut bekannt, vgl. etwa Baxter (1992).

7 Xu Zhongshu 徐中舒 (1988, Hg., S. 1555 f.).

die Phrase: *bu ji zhi* 不知⁸, „nicht selbst wissen“, mit der Bedeutung „(jemand anders) kennt einen nicht selbst“⁹. Eine derartige Inversion erfolgt nur bei Pronomen, nicht aber bei normalen Substantiven. Interessanterweise wird *ji* bereits im Altertum nicht nur als Pronomen, sondern als nominales Abstraktum in der Bedeutung „das Selbst“ gebraucht,¹⁰ woraus sich eine gewisse Reflexionstiefe beim Umgang mit dem „Selbst“ ableiten lässt.

Zi 自, graphisch eine Nase (Anhängsel des Auges), bedeutet „selbst, von selbst, sich selbst“, und zwar entweder adverbial,¹¹ oder als Objekt eines Verbs.¹² Im letzten Falle kann eine Objektinversion erfolgen (und zwar auch bei nicht verneinten Sätzen).¹³

Abgeleitet von *zi* 自 ist der wichtige Ausdruck *ziran* 自然, das „so Sein“ – ein Begriff, der im Daoismus eine zentrale Rolle spielt. *Zi* 自 steht hierbei in adverbialer Funktion („selbst“), und wird hier interessanterweise nicht auf eine Person, sondern auf ein Abstraktum – das *dao* 道 (also der „Weg“) – bezogen.

Das gängige Wort für „selbst“ im modernen Chinesischen ist die Zusammenfügung dieser beiden Zeichen, *ziji* 自己. Diese Kombination – bereits seit dem Mittelalter belegt¹⁴ – ist jedoch kein Nomen, und auch nicht nominalisierbar.¹⁵

Wichtig in diesem Kontext sind natürlich auch die Personalpronomina der ersten Person, *wo* 我, und mehrere andere (*wu* 吾, *yu* 余, *yu* 予), die sämtlich

8 Vgl. Lunyu (I,16): „Es betrübt mich nicht, wenn mich die Menschen nicht kennen, aber es betrübt mich, wenn ich die Menschen nicht kenne.“ 不患人之不知己, 患不知人也. Moritz [Üb.] (1991, S. 46); Lunyu (1992–2002, S. 1.16/2/21).

9 Zu erwarten wäre eigentlich *bu zhi ji* 不知己.

10 Zhuangzi, VI.1 Kapitel Da zong shi 大宗士: „Wer, um sich einen Namen zu machen, sein Selbst verliert, der ist noch nicht ein wahrer Ritter.“ 行名失己, 非士也. Wilhelm [Üb.] (1912, S. 47); Zhuangzi (1992–2002, S. 6/16/10).

11 Vgl. Lunyu (VII,7): „Ich habe niemandem – sofern er nur etwas, und war es noch so wenig, mitbrachte – jemals die Unterweisung verweigert.“ 自行束脩以上, 吾未嘗無誨焉. Moritz (1991, S. 69); Lunyu, (1992–2002, S. 7.7/15/5).

12 Jedoch ist *zi* – anders als *ji* – immer rückbezüglich zum Subjekt. Deshalb bedeutet *ren bu ji zhi* 人不己知: „Die Menschen kennen einen (= mich) nicht selbst“, *ren bu zi zhi* 人不自知: „Die Menschen kennen sich nicht selbst.“

13 Vgl. Lunyu (IV,17): „Triffst du einen wertvollen Menschen, dann sei darauf bedacht, ihm gleich zu werden. Siehst du hingegen einen Unwürdigen, dann wende dich deinem Inneren zu und prüfe dich selbst.“ 見賢思齊焉, 見不賢而內自省也. Moritz (1991, S. 57); Lunyu (1992–2002, S. 4.17/8/13).

14 Das Hanyu da cidian (hg. Shanghai 1990–94), dessen Herausgeberkollektiv sich – ohne Perfektionsanspruch – stets bemühte, eine möglichst frühe Belegstelle für alle Lemmata anzugeben, weist eine Quelle aus dem 7. Jh. n. Chr. nach (Nan shi 南史). Siehe Hanyu da cidian bianji weiyuanhui 漢語大詞典編輯委員會 [Hg.]: Hanyu da cidian 漢語大詞典 (1991, Bd. 8, S. 1307).

15 So kann es nicht mit einem Zählheitswort oder Demonstrativpronomen verknüpft werden: weder *yige ziji* 個自己, noch *zhege ziji* 這個自己 sind möglich.

im Singular und Plural verwendbar sind. Gerade *wo* wird durchaus schon sehr früh in der Bedeutung „Selbst“ als Nomen verwendet.¹⁶ Von *zi* 自 und *wo* 我 abgeleitet wurde das moderne chinesische Standardwort für „Selbst“ (in abstraktem Sinne) *ziwo* 自我. Da es erst im späten 19. Jahrhundert belegt werden kann,¹⁷ zu einem Zeitpunkt also, als europäische Werke in großem Stil ins Chinesische übertragen wurden, ist es wohl erst durch westlichen Einfluss entstanden.

Folgende Ausdrücke, die in philosophischen Diskussionen häufig auftreten, besitzen ebenfalls eine Konnotation zu „Selbst“ oder „Subjekt“:

Shen 身, der „(menschliche) Körper“, ein Nomen, assoziiert in erster Linie dessen physische Aspekte, hat aber auch ethische Relevanz. Die „Selbstvervollkommnung“ (oder „Selbstkultivierung“, wörtlich: „Erbauung / Dekoration / Pflege des Körpers“, *xiu shen* 修身) spielt eine ganz wesentliche Rolle in der konfuzianischen Tradition.

Xin 心, das „Herz“, wird wegen der Funktion als Ort des moralischen Bewusstseins oft auch als „Herz-Seele“ übersetzt.

Alles in allem können wir feststellen, dass es in der chinesischen Tradition bis weit ins 19. Jahrhundert hinein keinen Begriff gibt, der der neuzeitlichen europäischen Vorstellung eines „Subjekts“ entspricht. Dies fällt umso stärker ins Gewicht, als sich bei anderen Termini viel leichter Entsprechungen finden lassen (vgl. etwa: deutsch „Wissen“ vs. klassisch chinesisch *zhi* 知, oder deutsch „Lyrik“ vs. klassisch chinesisch *shi* 詩).

Der moderne chinesische Begriff für Subjekt – *zhuti* 主體 – ist ein Neologismus. Auch er erscheint im späten 19. Jahrhundert,¹⁸ und zwar in etlichen Bedeutungen: als „Subjekt“ in der Psychologie, in der Philosophie (als Gegensatz zum Objekt), in den Rechtswissenschaften, und schließlich als das Subjekt im Gedicht. Die Tatsache, dass das westliche Wort „Subjekt“ in ganz unterschiedlichen Kontexten mit ein- und demselben chinesischen Neologismus *zhuti* wiedergegeben wird, verdeutlicht das Eindringen westlicher Denksammenhänge in die chinesische Welt sehr gut.¹⁹

16 Z.B. Zhuangzi, II.1 Kapitel „Qi wu lun“ 齊物論: „Heute habe ich mein Ich begraben. Weißt du, was das heißt?“ 今者吾喪我，汝知之乎? Wilhelm (1912, Üb., S. 11); Zhuangzi (1992–2002, S. 2/3/16).

17 Das Hanyu da cidian (1986, Bd. 8, S. 1314) gibt als frühesten Beleg ein Zitat des „100-Tage“-Reformers Tan Sitong 譚嗣同 (1865–1898).

18 Das Hanyu da cidian gibt als Quelle Zhang Taiyans 章太炎 (1869–1936) Bo Kang Youwei lun geming shu 駁康有為論革命書 an. Siehe Hanyu da cidian (Bd. 1, S. 706 f.).

19 Zur Geschichte westlicher Begriffe in der chinesischen Sprache allgemein, vgl. etwa Lackner / Amelung / Kurtz (2001, Hgg.).

3. Kontext des „Selbst“ und des Subjekts in der Konfuzianischen Tradition

Eine Besonderheit des traditionellen chinesischen Denkens ist die Einbettung des Menschen, des Individuums – also eines jeglichen „Selbst“ oder „Ich“ – in die Gesellschaft, ja in die Welt. Ein zentraler klassischer Text, der hiervon handelt, ist das „Große Lernen“ („Daxue“ 大學, ein Kapitel aus dem konfuzianischen Buch der Riten, Liji 禮記). Bereits in der einleitenden Passage erscheint eine berühmte Kaskade, eine soziale und kognitive Zusammenhangskette vom tiefsten Inneren eines Menschen bis hin zur ganzen Welt.²⁰ Die Grundidee ist, dass die Anwendung und der Erwerb rationalen und emotionalen Wissens als Basis für die Selbstvervollkommnung des Menschen, letztendlich den Frieden „überall unter dem Himmel“ (*tianxia* 天下), in der ganzen Welt also, als logische Folgerung impliziert.

Ein weiterer Text, das Zhongyong 中庸 (wörtlich etwa „Kontinuierliche Anwendung der Mitte“), postuliert einen direkten Zusammenhang zwischen den Emotionskeimen, also Gefühlen, die sich noch nicht manifestiert haben (*weifā* 未發),²¹ einerseits und den Entwicklungen des Weltgeschehens andererseits.

Auch das philosophische Buch Mengzi 孟子, dessen Protagonist seit dem Mittelalter sehr oft als wichtigster chinesischer Philosoph nach Konfuzius bezeichnet wurde, stellt die These auf, dass in jedem Menschen Keime vorhanden sind, aus denen sich moralisch-ethische Grundwerte entwickeln, die letztlich die gesamte Menschheit dazu befähigen würden, das ganze Reich zu bewahren.²²

Im Laufe der chinesischen Kaiserzeit (also 221 v. Chr. bis 1911 n. Chr.) wurde dieses Grundprinzip auch explizit auf die ontologische und kosmische Ebene erweitert, so etwa bei Zhang Zai 張載 (1020–1077) in der bekannten „West-inschrift“ (Ximing 西銘), in der die Verantwortlichkeit des Einzelnen für den gesamten Kosmos expliziert wird.²³ Bei Wang Shouren 王守仁 (1472–1529) stoßen wir zwar auf eine gewisse Subjektivität, die sich darin ausdrückt, dass das eigene intuitive Wissen (*liang zhi* 良知) den eigentlichen Urgrund für die menschliche Weisheit darstelle; jedoch wird auch bei ihm das moralische Subjekt keineswegs als von einer objektivierten Umgebung abgegrenzt verstanden, sondern ist vielmehr eng mit allen Dingen der Welt und deren Erleben verknüpft.²⁴

Dieser immer wiederkehrende kontextuelle Zusammenhang zwischen dem Selbst und der ganzen Gesellschaft (ja dem Kosmos) würde die These unterstützen, dass das europäische Denken hin zum Individualismus tendiere, in China jedoch das Selbst immer als in ein soziales Umfeld eingebettet gedacht

20 Johnston / Wang Ping [Üb.] (2012, S. 134).

21 Ders., S. 406.

22 Mengzi (2B.6). Legge [Üb.] (1895, S. 201–204); Mengzi (1992–2002, S. 3.6/18/4–12).

23 Wing-tsit Chan (1969, S. 497 f.).

24 Ders., S. 656–658.

werde. Hierbei handelt es sich jedoch um ein Klischeebild. Auch wenn der geschilderte Zusammenhang eine sehr große Rolle spielt, sollte man sich davor hüten, die gesamte chinesische und europäische Geistesgeschichte nur aus diesem Blickwinkel zu sehen. Tatsächlich sind Tendenzen zum Individualismus der chinesischen Tradition durchaus nicht fremd, die sich zumindest dort manifestieren, wo Verstöße von einzelnen Personen – und damit eben „Individuen“ – gegen von oben diktierte Normen sanktioniert werden.²⁵

Hinzu kommt, dass die oben bereits erwähnte Thematik der „Selbstkultivierung“ gerade im Konfuzianismus eine große Rolle spielt.²⁶ Ferner erfolgte in China schon seit dem Mittelalter eine intensive Auseinandersetzung mit buddhistischen Lehrmeinungen zu verschiedenen Ausprägungen des „Bewusstseins“ (*shi* 識).²⁷ So unterschiedlich diese beiden Theorien auch sein mögen, setzen beide aber grundsätzlich die Existenz eines zu „kultivierenden“ oder wahrgenommenen Selbst voraus. Im Buddhismus wird dieses Selbst bzw. die zugehörige Bewusstseinssebene letztendlich als Illusion verstanden, und ist deshalb zu negieren; auf der diskursiv-analytischen Ebene wirken die entsprechenden Selbstvorstellungen aber doch sehr stark nach.

Aufgrund dieser komplexen Ausgangslage verwundert es auch nicht, dass es in der aktuellen Sekundärliteratur und der dortigen philosophischen Diskussion ganz unterschiedliche Ansichten über die Relevanz der Subjektivität für die chinesische Kulturtradition gibt: Ein gutes Beispiel ist Duan Dezhi 段德智.²⁸ Er sieht als typisches Merkmal der chinesischen Philosophie an, dass das menschliche Subjekt und die Subjektivität von Anbeginn an untersucht worden seien, wohingegen im Westen die menschliche Subjektivität erst in der Moderne zu einem Hauptgegenstand philosophischen Denkens wurde.²⁹

In diametralem Gegensatz dazu steht Zhang Shiyong 張世英.³⁰ Er stellt „Subjektivität“ als besonderes Kennzeichen westlicher Philosophie einer in China dominierenden Mensch-Bezogenheit gegenüber. Zwar gebe es durchaus auch viele Belege für eine Subjektivität bei zahlreichen chinesischen Denkern, jedoch sei das Subjekt vom Objekt in der Regel kaum getrennt, und deswegen habe es in China auch keine konsequente systematische Philosophie des Subjekts gegeben.³¹

Man verspürt bei diesen modernen chinesischen Autoren eine gewisse Unsicherheit, welche Rolle das Thema „Subjektivität“ in der westlichen bzw. chinesischen Tradition gespielt haben mag. Beide Ansichten dürften jedoch

25 Brindley (2010).

26 Vgl. etwa Tu (1979); Ivanhoe (1993); Tabery (2009); Keenan (2011).

27 Vgl. etwa Paul (1984); Zhang Qingxiong (1993); Sharf (2016).

28 Duan (2001, S. 335-344).

29 Ders., S. 341.

30 Zhang Shiyong (1989, S. 149-167).

31 Ders., S. 163 f.

von der in jüngster Zeit grassierenden Suche nach „chinesischen Besonderheiten“ (*Zhongguo tese* 中國特色), die von der kommunistischen Ideologie stark befördert wird, geprägt sein; und diese kann Anlass gegeben haben, darzulegen, dass zwischen China und dem Westen gravierende Unterschiede bestünden. Beide Autoren verkennen aber wohl die Komplexität westlichen Denkens.

4. Traditionelle Subjekt-Konzepte und moderne chinesische Lyrik

Über die Subjektivität in der chinesischen Lyrik ist bereits so manches geschrieben worden. Oft werden Anzeichen einer Subjektivität in poetischen Werken erst im chinesischen Mittelalter verortet.³² Kubin stellt – mit Hinweis auf Arbeiten von Owen und Henderson – in Bezug auf die chinesische Dichtkunst sogar fest:

Es besteht einhellig die Auffassung, daß hinter der Philosophie der Entsprechungen eine „kollektive Mythologie“ bzw. ein archetypisches Denken waltet, etwas, was die (leider oft anzutreffende) Anwendung des Begriffes Subjektivität [...] zur Charakterisierung klassischer (einschließlich archaischer und nachklassischer) Dichtung strikt verbiete.³³

Diese Feststellung dürfte jedoch auch aus Kubins Sicht zu einseitig sein, denn er schreibt weiter:

Auch wenn obige Ausführungen es wenig geraten sein lassen, den Begriff westlicher Individualität, wie leider allzu häufig geschehen, in die chinesische Geistesgeschichte hineinzugeheimnissen, so ist dennoch der Gedanke nicht abwegig, daß sich vielleicht in einem anderen Sinne Dinge ausmachen lassen, die sich als eine Variante chinesischer Subjektivierung verstehen lassen können.³⁴

Unter anderem bei den mittelalterlichen Dichtern Li Bai 李白 und Bai Juyi 白居易 findet Kubin einige zaghafte Ansätze einer Subjektivierung, die seiner Ansicht nach aber keine Abgrenzung des Ich von der Außenwelt zulassen.³⁵

Eine bewusste Explizierung eines Selbst erfolgte in der chinesischen Lyrik erst im 20. Jahrhundert. Besonders deutlich zeigt sich das am Gedicht „Himmelshund“ (Tian gou 天狗, entstanden 1921) von Guo Moruo 郭沫若 (1892–1978). Die frappierende Häufung des Wortes „ich“ in diesem Text sieht Kubin ganz zurecht als Kennzeichen einer „Egophanie“.³⁶

Pang Xiucheng 龐秀成 beschreibt in seinem Aufsatz „Zhongguo gudian shige fanyi xushi zhuti fumahua de lilun he shijian wenti“ 中國古典詩歌翻譯敘

32 Chen (2014).

33 Kubin (2002, S. xvii).

34 Ders., S. xxv.

35 Ders., S. 138 f., 196.

36 Kubin (2005, S. 48, 51).

事“主體“符碼化的理論和實踐問題 (“On the Codification of [the] Narrating Subject in the Translation of Classical Chinese Poems”)³⁷ die seltene Nutzung von Personalpronomina in klassischer Dichtung. Dies stelle eine Herausforderung für die Übersetzung in westliche Sprachen, wie für die Übertragung ins moderne Chinesische, die Pang Xiucheng ebenso als „Translation“ begreift, dar. Zwei Gründe gibt Pang dabei an: Erstens werde in traditionellen Gedichten implizit immer ein „Ich“ vorausgesetzt. Zweitens entspräche das Fehlen eines grammatischen Subjekts der (daoistischen) Idee, „sich selbst zu vergessen und mit den zehntausend Dingen zu verschmelzen und das *dao* zu erlangen“ 萬物歸懷，溶入萬物萬化而得道。³⁸ Durch das Fehlen von Personalpronomina und verschiedene Stilmittel entstehe ein Gefühl der Unbestimmtheit und Unschärfe, das oft gerade den Reiz der klassischen chinesischen Dichtung ausmache.³⁹

Pang Xiucheng beschreibt dennoch verschiedene Techniken, die eine Subjektivität in einem klassischen chinesischen Gedicht auszudrücken vermögen: 1. Explizite Verwendung des Pronomens „ich“ als Gegenpol zum „du“; 2. alleinige Verwendung von „du“ (bzw. entsprechender Höflichkeitsformen wie *jun* 君, „Fürst“), ohne eine erste Person zu nennen, wobei jedoch eine erste Person impliziert wird; 3. Umschreibung des sprechenden Subjekts, z. B. durch Nennung des Dichternamens (etwa „Li Bai“), oder anderer Begriffe wie „Gast“ (*ke* 客 = ich); 4. kein direkter sprachlicher Ausdruck, aber Anführung von Verbformen, deren Subjekt zwangsläufig der Sprecher des Gedichts sein muss.

Erwähnt werden sollten an dieser Stelle zwei Umstände, die in der klassischen chinesischen Schriftsprache ein Fehlen von Personalpronomen in der 1. Person bedingen können: Erstens befördert die Absenz von Verbflexion die Entstehung von syntaktischen Konstruktionen, in denen überhaupt kein Subjekt spezifiziert wird, eine Aussage mithin als der 1., 2. oder 3. Person zugehörig angesehen werden kann. Zweitens gebieten die Regeln der Höflichkeit in der chinesischen Tradition generell die Auslassung des Wortes „ich“, sofern dies möglich ist.

Mit der Menglong-Dichtung befasst sich der Autor Guo Wei 郭威 in seinem Aufsatz: „Lun menglong shi xiang di sandai shige de zhuti zhuanxing tezhenɡ“ 論“朦朧詩”向“第三代詩歌”的主體轉型特徵 (2006) „On the Subject Features of Transformation from Obscure Poe[try] to Third Generation Poe[try]“. Die „Menglong-Dichtung“ 朦朧詩, auch „Nebeldichtung“ oder „Obskure Lyrik“,

37 Anmerkung: Die chinesischen Zeitschriftenartikeln beigefügten englischen Untertitel sind oft sprachlich verbesserungsbedürftig; deswegen habe ich Änderungen von mir in eckigen Klammern angefügt. Der Zustand der Untertitel sagt jedoch nichts über die Qualität der Artikel aus, sondern liefert allenfalls Einblicke in die Englisch-Kenntnisse der Autoren, woraus man indirekt Rückschlüsse auf die Vertrautheit mit englischsprachigen Quellen ziehen kann.

38 Pang Xiucheng 龐秀成 (2009.5., S. 86-95, hier S. 87).

39 Ders., S. 90.

war die vorherrschende poetische Ausrichtung der frühen 1980er Jahre seit Beginn der „Reform- und Öffnungspolitik“ von Deng Xiaoping (1978). Damals herrschte in China, wie kurz danach im von der Sowjetunion dominierten „Ostblock“, eine Aufbruchstimmung. Bei den Vertretern der Menglong-Dichtung, wie etwa Bei Dao 北島, finden sich sehr feine, schon fast esoterische Anspielungen, welche nur den Kennern der Szene und Lesern, die in einem entsprechenden kulturellen Umfeld aufgewachsen sind, verständlich sind. Die Existenz von Anspielungen ist dabei den Rezipienten *a priori* bereits klar, was den besonderen Reiz dieser Spielart ausmacht. Die Subjektivität bzw. der Sprecher des Gedichts, personifiziert als Mensch, spielt dabei eine zentrale Rolle, denn es ist der Ort, an dem die Assoziationen entstehen und zusammenlaufen. Das Pronomen „ich“ wird hierbei im Regelfall auch gar nicht vermieden. Erst in der „Dritten Generation“ (*di san dai* 第三代) der Menglong-Dichtung wird das Subjekt losgelöst und in den Bereich der Fantasie verlagert, das Materielle des Subjektes also entmaterialisiert.⁴⁰

Auf die „Nebel-Dichtung“ folgte eine Gegenreaktion, die von Wang Changzhong 王昌忠 im Aufsatz „Dui 1990 niandai shige zhuti *qumei* de xueli fansi“ 對 1990 年代詩歌主體“祛魅”的學理反思 (2009) „Theoretical Reflection on ‘the Disenchantment’ of the Poetry Subject in the 1990s“ beschrieben wird. Historischer Hintergrund ist die gewaltsame Niederschlagung der Tian’anmen-Proteste 1989, ein Ereignis, welches seither auf großen Druck der Kommunistischen Partei hin in der Volksrepublik China im öffentlichen Raum totgeschwiegen wird, und – weil eine Verletzung dieses Tabus zu heftigen Sanktionen führt – auch in der chinesischen Sekundärliteratur nicht direkt thematisiert werden kann. Die Gegenströmung der 1990er Jahre ist, nach Wang Changzhong, charakterisiert durch eine „Entzauberung (*qumei* 祛魅) des poetischen Subjektes“. Damit einher geht die Vermeidung von sozialen Bezügen in der Dichtung, und gleichzeitig erfolgt eine Rückkehr hin zur Ästhetik der Lyrik an sich. Nach Wang Changzhong wirkt die „Entzauberung“ – ein Begriff, der auf Max Weber („Entzauberung der Welt“) zurückgeht – dabei in vier Bereichen: 1. Bezeichnungen für das Selbst, 2. ethische Bewertung durch das Lyrische Subjekt, 3. kulturelle Persönlichkeit des Subjekts und 4. Ausdrucksformen des Subjekts. Diese Formen der Rückführung wurden vielfach durchaus positiv verstanden als Aufbruch und Erkundung neuer Entwicklungsspielräume.⁴¹ Die Dichter der 1990er Jahre haben das Subjekt aus dem sozialen Kontext isoliert, das sozial empfindsame und verantwortungsvolle „große Ich“ (*da wo* 大我) wurde zu einem eher persönlichen „kleinen Ich“ (*xiao wo* 小我), das in erster Linie die Stimme des Herzens (*xin sheng* 心聲) wiedergibt.

40 Guo Wei 郭威 (2006.6., S. 79-82, hier S. 80).

41 Wang Changzhong 王昌忠 (2009.12., S. 29-33, hier S. 29).

Trotz dieses gut nachvollziehbaren Stimmungsumschwungs erfreuten sich die Gedichte der 1990er Jahre in der Praxis unter Intellektuellen keiner großen Beliebtheit. Viele Werke sind sogar höchst umstritten:

Manche Dichter haben, aufgrund ihrer – durchaus positiv zu sehenden – Motivation, „an allen Orten Poetik zu entdecken“ oder „auf lyrische Weise das unlyrische Leben der heutigen Menschheit zu beschreiben“, großflächig poetische Perspektiven eröffnet, und so sind mannigfache Formen Lyrischer Subjekte aus dem Zwielficht hervorgetreten, die ohne Mäßigung eine [positive] Funktion der folgenden „Werte“ suggerieren: Thematisierung von Nacktheit, ungezügelt sexuelles Verlangen, Befassen mit Esoterik, unterstes Niveau und krankhafte Zustände. Das Subjekt dieser Gedichte verwendet zwar ästhetisches Empfinden als Aushängeschild, ist aber nichts anderes als Verderben und Schändung des ästhetischen Empfindens, eine Beschmutzung und Beschädigung der Poetik.

還有一些詩歌寫作者，出於“在任何地方發現詩意”、“詩意地描述當代人類非詩意的生活”的良好動機，在大面積打開的詩歌視閥裡，五花八門的詩歌主體粉墨登場，失去節制地施展擺顯肉身、發泄性欲、玩味玄虛、坦現下作、呈示病態等等價值功能。這樣的詩歌主體，盡管都舉着審美的招牌，但只能是對審美的糟踏和褻瀆，對詩意的玷污和傷害。⁴²

Auch wird diese Form von Dichtung häufig als kommerzialisiert charakterisiert.⁴³ Wang Jinsheng 王金勝 sieht die Kommerzialisierung der chinesischen Lyrik nach 1990 sogar als größtes Problem an. Im Verein mit postmodernen Strömungen befördere sie die Entstehung einer Literatur, die sich von den eigentlichen Bedürfnissen der Gesamtgesellschaft zunehmend entfremde. Für ihn stellt die Schaffung einer Literatur, die um „historische Kontinuität“ (*lishi lianxuxing* 歷史連續性) bemüht ist, eine historische Aufgabe für zeitgenössische Autoren dar, sowohl im Bereich der Prosa also auch in der Lyrik. Nach Wang Jinsheng manifestiert sich diese Krise vor allem durch eine Wandlung des literarischen Subjekts.⁴⁴

5. Abschließende Bemerkungen zu „westlichen“ Einflüssen auf die jüngere chinesische Dichtkunst

In der chinesischen Lyrik wurden Subjektbezeichnungen schon seit jeher sehr oft ausgelassen, was aufgrund der Besonderheiten der chinesischen Sprache sehr leicht möglich ist. Nicht einmal die Verbalformen weisen auf den Sprecher hin. Das gilt auch für das moderne Chinesisch, wenngleich dort das Personalpronomen „ich“ (*wo* 我) deutlich häufiger auftritt.

42 Ders., S. 31.

43 Guo Wei (2006.6., S. 79); Kubin (2005, S. 382 ff.).

44 Wang Jinsheng 王金勝 (2011, S. 115-121).

Nicht nur aus linguistischen Gründen, sondern gerade wegen der offensichtlichen Ausblendung eines Subjekts in der chinesischen Gedichttradition stellt sich die grundsätzliche Frage, inwieweit sein Auftreten in der modernen chinesischen Dichtung auf den Einfluss westlicher Literatur zurückzuführen ist; sie ist wohl zu bejahen. Das gilt auf der Ebene des Vokabulars ebenso wie in formaler und inhaltlicher Hinsicht. Die Bezugnahme der modernen chinesischen Kultur zu einem – tatsächlichen vorhandenen oder nur imaginierten – Westen erfolgt auf derart vielen Ebenen, dass zeitgenössische chinesische Autoren leicht der Versuchung erliegen, ihre Kreativität auf das bloße Kopieren von Stilelementen aus der westlichen Literatur zu beschränken.

Der Rückgriff auf autochthone chinesische Tradition, der in letzter Zeit ja tatsächlich auch erfolgt ist, mag ein Ausweg aus der Umklammerung durch die westliche Kultur sein, birgt aber das Risiko der Annäherung an nationalistisch-kommunistische Ideologiesysteme, die in naheliegender Weise mit erheblichen Einschränkungen für eine lebendige, kreative Dichtkunst einhergehen.

Im ersten Jahrzehnt nach der Jahrtausendwende finden sich in der Sekundärliteratur der Volksrepublik China immerhin noch etliche ernst gemeinte Versuche, die Unterschiede zwischen Ost und West aufzuheben, wie etwa bei Li Bofang 李柏芳, der in seiner Analyse ästhetischer Prinzipien der zeitgenössischen Lyrik keine grundsätzliche Diskrepanz zwischen chinesischer und westlicher Dichtkunst sieht.⁴⁵ Gleiches gilt für Chou Min 仇敏, der westliche philosophische Theorien (z.B. von Edmund Husserl) zu Subjekt und Subjektivität (*zhuti xing* 主體性) in der Lyrik direkt zur Analyse chinesischer Literatur einsetzt und davon ausgeht, dass diese Gesetzmäßigkeiten universell für alle Sprachen gelten.⁴⁶ Das Wort „China“ oder „chinesisch“ wird in diesen Aufsätzen so gut wie gar nicht erwähnt, wohl aber wird die Bedeutung der Subjektivität aus vielen Facetten beleuchtet und ihre besondere Wirkkraft betont.

In der Lyrik (und in der ganzen Literatur, ja in der ganzen Kultur) gab und gibt es immer den Druck, die „Chineseness“ besonders hervorzuheben.⁴⁷ Doch besonders seit dem Machtantritt von Xi Jinping 習近平 2012/2013 spielen politische Faktoren für die kulturellen Prozesse in der Volksrepublik China wieder eine größere Rolle: Die Betonung der sogenannten „chinesischen Besonderheiten“ wird im politischen Raum intensiv betrieben und von der KP auch als Richtschnur für jedwede kulturelle Betätigung (dazu gehört die Lyrik-Produktion ebenso wie die Lyrik-Forschung) vorgegeben. Ironischerweise ist diese Art von Kulturnationalismus keine typisch chinesische Erscheinung, sondern vielmehr auch in Europa in vielen Spielarten in Vergangenheit und

45 Li Bofang 李柏芳 (2004, S. 89-92).

46 Chou Min 仇敏 (2009, 9b, S. 124-129); Chou Min 仇敏 (6.2009a, S. 88-92).

47 Yeh (2008, S. 9-26, hier S. 11 ff.).

Gegenwart bekannt, und in der heutigen chinesischen Ausprägung durchaus den Grundideen des Leninismus zuzurechnen.

Alles in allem würde ich die Schlussfolgerung ziehen, dass Subjektivität doch tendenziell eher kein traditionell chinesisches Konzept ist. Der Versuch, in einem in einer europäischen Sprache geschriebenen Aufsatz eine ausgewogene Untersuchung des Subjekts in der chinesischen Literatur vorzunehmen, wird letztendlich aber immer dadurch erschwert, dass die Verwendung von in Europa gewachsenen Termini zwangsläufig eine tendenziell eurozentrische Sichtweise impliziert.

Literatur

- Baxter, W. (1992): *A Handbook of Old Chinese Phonology*. Berlin.
- Brindley, E. (2010): *Individualism in Early China: Human Agency and the Self in Thought and Politics*. Honolulu.
- Carrico, K. (2017): *The Great Han: Race, Nationalism, and Tradition in China Today*. Berkeley.
- Chan, Wing-tsit (1969): *A Source Book in Chinese Philosophy*. Princeton.
- Chen, J. (2014): *Classifications of People and Conduct: Liu Shao's Treatise on Personality and Liu Yiqing's Recent Anecdotes from the Talk of the Ages*. In: Swartz, W. / Campany, R. / Lu, Y. / Choo, J. (eds.): *Early Medieval China: A Sourcebook*. New York. 350-369.
- Chou Min 仇敏 (2009a): „Lun shixing zhuti“ 論詩性主體. In: Hunan shifan daxue shehui kexue xuebao 湖南師範大學社會科學學報, 6, 2009. 88-92.
- Chou Min 仇敏 (2009b): „Lun shixing zhuti ji qi dangdaixing yiyi“ 論詩性主體及其當代性意義, In: Xiangtan daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban) 湘潭大學學報 (哲學社會科學版), Journal of Xiangtan University (Philosophy and Social Sciences). 33.(5) (=2009.9). 124-129.
- Duan, D. (2001): *On the History, Theoretical Difficulties and Prospects of Subjectivity in Western Theory*. In: Blanchette, O. et al. (eds.): *Philosophical Challenges and Opportunities of Globalization* (2 Volumes). 335-344.
- Guo Wei 郭威 (2006): „Lun menglong shi xiang di sandai shige de zhuti zhuanxing tezheng“ 論“朦朧詩”向“第三代詩歌”的主體轉型特徵. In: Ha'erbin xueyuan xuebao 哈爾濱學院學報, Journal of Harbin University. 27.6 (=2006.6). 79-82.
- Hanyu dacidian bianji weiyuanhui 漢語大詞典編輯委員會 (1990, Hg.): *Hanyu da cidian 漢語大詞典*, Bd. 1, Shanghai.
- Hanyu dacidian bianji weiyuanhui 漢語大詞典編輯委員會 (1991, Hg.): *Hanyu da cidian 漢語大詞典*, Bd. 8, Shanghai.
- Ivanhoe, P. J. (1993): *Confucian Moral Self Cultivation*. New York.
- Johnston, I. / Wang, P. (2012, transl.): *Daxue and Zhongyong*. Hong Kong.
- Keenan, B. C. (2011): *Neo-Confucian Self-Cultivation*. Honolulu.
- Kubin, W. (2002): *Die chinesische Dichtkunst*. (= *Geschichte der chinesischen Literatur*. Bd. 1). München.
- Kubin, W. (2005): *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*. (= *Geschichte der chinesischen Literatur*. Bd. 7). München.
- Lackner, M. / Amelung, I. / Kurtz, J. (2001, eds.): *New Terms for New Ideas: Western Knowledge and Lexical Change in Late Imperial China*. Leiden u.a.O.

- Li Bofang 李柏芳 (2004): „Lun dangdai shige chuanguo zhong shenmei zhuti yu keti de guanxi“ 論當代詩歌創作中審美主體與客體的關係. In: Jimei daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban) 集美大學學報 (哲學社會科學版, Journal of Jimei University (Philosophy and Social Sciences). 7 (4) (=2004.12). 89-92.
- Lunyu (1992-2002): The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series. Hong Kong.
- Mengzi (1895): The Chinese Classics. Bd. II: The Works of Mencius. Richard Legge [transl.]. Oxford. 201-204.
- Mengzi (1992-2002): The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series. Hong Kong.
- Moritz, R. (1991, Üb.): Konfuzius Gespräche (Lun-yu). Leipzig.
- Pang Xiucheng 龐秀成 (2009): „Zhongguo gudian shige fanyi xushu zhuti fumahua de lilun he shijian wenti“ 中國古典詩歌翻譯敘事“主體”符碼化的理論和實踐問題. In: Waiguoyu 外國語, Journal of Foreign Languages, 32 (3) (=2009.5). 86-95.
- Paul, D. Y. (1984): Philosophy of mind in sixth century China: Paramārtha's 'Evolution of consciousness'. Stanford.
- Sharf, R. H. (2016): Is Yogācāra Phenomenology? Some Evidence from the “Cheng weishi lun”. In: Journal of Indian Philosophy. 44 (4) (=2016.9). 777-807.
- Tabery, T. (2009): Selbstkultivierung und Weltgestaltung: Die praxiologische Philosophie des Yan Yuan (1635-1704). Wiesbaden.
- Tu, W. (1979): Humanity and Self-Cultivation: Essays in Confucian Thought. Berkeley.
- Wang Changzhong 王昌忠 (2009): „Dui 1990 niandai shige zhuti qumei de xueli fansi“ 對 1990 年代詩歌主體“祛魅”的學理反思. In: Huzhou zhiye jishu xueyuan xuebao 湖州職業技術學院學報, Journal of Huzhou Vocational and Technological College. 4, 2009 (=2009.12). 29-33.
- Wang Jinsheng 王金勝 (2011): „Xushi de haosan yu zhuti de kunjing – 1990 niandai yilai Zhongguo wenxue xushi de ziwo jiangou yu rentong weiji“ 敘事的耗散與主體的困境 ——1990 年代以來中國文學敘事的自我建構與認同危機 (“The Dissipation of Narrative and the Dilemma of Subject: The Self-Construction and Identity Crisis in the Narrative of Chinese Literature since 1990”). In: Qingdao daxue shifan xueyuan xuebao 青島大學師範學院學報 Journal of Teachers College Qingdao University. 28 (2) (=2011.6). 115-121.
- Wilhelm, R. (1912, Üb.): Dschuang Dsi – Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Jena.
- Xu Zhongshu 徐中舒 (1988, Hg.): Jiaguwen zidian 甲骨文字典. Chengdu.
- Yeh, M. (2008): “There Are no Camels in the Koran”: What is Modern about Modern Chinese Poetry? In: Lupke, Ch. (Hg.): New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry. New York. 9-26.
- Zhang Qingxiong (1993): Xiong Shilis neue Nur-Bewusstseins-Theorie: Vom Yogācāra-Buddhismus zum neuen Konfuzianismus. Bern u.a.
- Zhang Shiyong (1989): The Development of the Principle of Subjectivity in Western Philosophy and of the Theory of Man in Chinese Philosophy. In: Yi-Jie, T. / Zhen, L. / F. Mclean, G. (Hgg.): Man and Nature: The Chinese Tradition and the Future. Washington. 149-167.
- Zhuangzi (1992-2002): The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series. Hong Kong.

From Transcendental to Transformative Subject: Encountering Recent Chinese Poetry

Yi Chen (Heidelberg)

Boris Steipe (Toronto)

1. The Impossibility of Transformation

East Asian philosophies are commonly considered to have a non-dichotomous perspective of the world. Yet the most fertile approaches to the analysis of verse are based on considering a poem as an *encounter*.¹ This raises the question of how a dualist view of *self* and *other* would respond to consideration from a non-dualist perspective. Such non-dualism is usually associated with the *Dào* [道, the Way, the path] – but where could this *Dào* appear in poetry? In an episode from one of the two most important Daoist canons of Chinese antiquity, attributed to Zhuang Zhou (莊周; ca. 369-286 BCE), the eponymous Zhuang Zi (莊子, Master Zhuang) responds to a question about the *Dào*:

東郭子問於莊子曰：
「所謂道，惡乎在？」

莊子曰：「無所不在。」

東郭子曰：「期而後可。」

莊子曰：「在螻蟻。」

曰：「何其下邪？」

曰：「在稊稗。」

曰：「何其愈下邪？」

曰：「在瓦甃。」

曰：「何其愈甚邪？」

曰：「在屎溺。」

東郭子不應。^{2,3}

Master Dongguo asked Zhuang Zi:

“That so-called *Dào* – where is it?”

Zhuang Zi said: “There is nowhere it is not.”

Master Dongguo replied: “I need to see, to know.”

Zhuang Zi said: “It is in the crickets and ants.”

“How come as low as that?”

“It is in the darnel and cockspar.”

“What? Now even lower?”

“It is in the tiles and bricks.”

“How now even lower still?”

“It is in the piss and shit!”

Master Dongguo made no reply.

The *Dào* of the Daoist tradition is the inherent process in the universe. Responding to the question “where is it?”, Zhuang Zi answers with non-answers, parallelisms that are broad, vague and turn towards speechlessness. An outright definition seems uncalled for. But why? Have we not just defined the *Dào* as inherent process? Perhaps rashly, since it is said: “The *Dào* as path is not the inherent *Dào*. A name as name is not the inherent name.” [道可道，非

1 See Chen (2020).

2 “Zhuang Zi” (“Knowledge Roaming North,” 知北遊).

3 Where not otherwise credited, Chinese sources were taken from the online ctext project Surgeon (2011: <https://ctext.org>). Translations are the authors’.

常道。名可名，非常名。]⁴ Here, Lao Zi, the apocryphal author, in fact defines the nature of the *transcendental* and the *empirical*: the transcendental is inherent, an *a priori* of any conceptualization, yet it is irreducible, and thus defies conceptualization. Whatever one conceives the *Dào* to be, no concept can represent the inherent nature of inherence. The empirical on the other hand is manifest, it is prior to its representation, yet it itself is the thing in its entirety, and a reduction to concept cannot represent all of it. Whatever one conceives a thing to be, no concept can represent the manifest reality of the actual instance. It is remarkable to find how this parallel structure locates the manifest essence into the “inherent name” and thus assigns constituting authority, albeit incomplete in its empirical scope, into the idea of concept.⁵ When we say: the inherence of the *Dào* entails *inherence* itself, this is not another heedless definition: though we would be remiss to define what the *Dào* is, we can certainly observe what it does. Presence is one such activity. Where we would normally think of presence and absence as dichotomies, Zhuang Zi emphasises that the essence of *inherence* manifests completely in even its least significant instance. In this way, process is not *in* everything, it is everything: all there is, is transformation.⁶

The idea of transformation is commonly considered in terms of source and outcome. In contrast, Zhuang Zi emphasizes inherence, and thereby points

-
- 4 This is the first verse of the “*Dao De Jing*” (道德經, “The Classic of Way and Virtue”), the other canonical Daoist text besides the “Zhuang Zi”.
 - 5 All conceptualization requires our innate faculty of language, and philosophy through the ages has recognized the inherent authority of the name, that which Heidegger called „Nennkraft“ (naming power): “When language first confers a name to what has being, such naming brings what has being before the word and to its manifestation. This naming appoints what has being to its being, from its naming.” [„Indem die Sprache erstmals das Seiende nennt, bringt solches Nennen das Seiende erst zum Wort und zum Erscheinen. Dieses Nennen ernennt das Seiende zu seinem Sein aus diesem.“] Heidegger (1960, p. 84); cf. Chen / Steipe (2017, p. 255). Immanuel Kant expresses a similar thought in his “Critique of Judgment” [„Kritik der Urteilskraft“] where he discusses the “Faculty of Desire” [„Begehrungsvermögen“] as the ability of a representation to be the cause of the reality of the object of the representation. Kant (1790, KU AA V, 177.30). Finally, 2,000 years earlier, Confucius declared to “set names right” [正名] to be the most urgent task of governance (“*Analects*” 13.3).
 - 6 Though this was an abstract idea formulated by the Daoist philosophers millennia ago (at around the same time that Democritus postulated the atom from *a priori* considerations), it sounds curiously prescient to modern cosmology. We understand today that the amount of mass and energy in the universe is constant, and the very atoms that form our body required three generations of stars to form, explode and re-form, to fuse and breed the atomic nuclei that make life possible, from the protons and neutrons that congealed out of the Big Bang. The matter that form us is as old as the universe, and the universe in its entirety really *is* transformation. In the words of the astronomer Carl Sagan: “We are star-stuff, harvesting sunlight.”

out the defining role of persistence in *trans*-formation. To *inhere* stems from the Latin root *haerere*, to stick, or remain associated with. Thus, the *inherent* depends on the persistence of its matrix. To transform does not mean to annihilate a thing, and subsequently to create a modified simulacrum. In a transformation, the inherent essence remains. If you object at this point that a thing cannot change within an instant of time, and neither can it transform into another between instants, in a way that retains its essence from instant to instant, then you have rediscovered Zeno's paradox, with which, as related in Plato's "Parmenides," he strived to support Eleatic monism.⁷ Zeno states essentially that change cannot be conceived from the perspective of discrete sequential instants of time, yet there is no perspective of comparison between such instants that would allow to assert change in the first place.⁸ Hence a diachronically unified transformation is not possible. The paradox remains, to this day, unresolved.⁹

This is the context in which we develop the idea of "transcendental subjectivity" (see below) for poetic analysis, in which we emphasize the critical role of an *encounter* between poem and reader, and ask about its consequences. Thinking an encounter in a non-dichotomous way means thinking it as a process and to consider the entailed transformation. While transcendental subjectivity focusses on the inherent nature of the subject, the encounter entails change. We shall call the result the "transformative subject," and in order to consider its basis and boundaries, we focus on what it means that an inherently transcendental aspect of reality undergoes change.

The verb "to transform" is ambivalent: it can mean to undergo a process of change, as well as to be the agent of such change. Equally ambivalent is the adjectival derivation *transformative* with a sense of "having the character, or quality [of transformation]," and "implying a permanent or habitual quality or tendency."¹⁰ The "transformative subject" is thus the poetic subject – which appears from an intertwining of the transcendental subject with the text¹¹ – considered from its *becoming*. Due to the reciprocal nature of encounter, both readings of the ambivalent term apply, and this is equivalent to stating: an encounter constitutes the unfolding lyric subject, but in its constitution the dichotomous boundary between self and other dissolves.

7 Plato (1926, Sect. 128a).

8 As recounted by Diogenes Laertius (1925, ix): "What is in motion moves neither in the place it is nor in one in which it is not".

9 Papa-Grimaldi (1996). See also Chen / Steipe (2017, p. 242) for a similar paradox that appears in Edmund Husserl's concept of time-consciousness "an appearance of a not-now in a now." „Eine Erscheinung eines Nicht-Jetzt im Jetzt.“

10 OED (2020).

11 Chen (2020).

Let us consider a contemporary Chinese poem to illustrate:¹²

大地

這成堆的蘋果、葡萄
來自大地
人們把吃剩下的皮
殘渣，還給大地

營養也來自
大地，以便我們有充足的能量
尋歡作樂
最後，把屍體留給大地

還沒有完
還有人對著這個廢口回收站
抒情：大地呀
母親

(李師江)¹³

The Earth

Heaps of apple cores, grape skins,
came from the earth
people ate, threw the rinds,
litter, back on the ground

Nutrition too comes from
the earth, so that we get enough energy
to seek pleasure
and finally, corpses, left in the ground

Still not done,
still some people at the mouth of this recycling bin
eulogize: Oh, earth
my mother

(Li Shijiang)

The poet Li Shijiang 李師江 (b. 1974) was born in Fujian 福建 Province in Southeast China. At first reading, we encounter the familiar, disillusioned, cynical response to dystopia; a position that meets with and recognizes adversity but being unwilling or unable to become an agent of change, we should not expect counterproposals. Its flat observation about the broken promises of progress, as commonplace as pointless, aligns with its register: careless, a-poetic even. These are words that would be spoken in casual conversation, prose – were it not for the context, and the layout in verses, which play to our expectations of the outward appearance of lyrics. We gain a similarly drab and scornful sense of the text as the author has towards mother earth as a people-recycling bin. What we expect is a poem, but we get only a wrapper, a wrapper to be discarded – but where to? There is no recycling bin for us to dispose of lyrics in the mind. This is awkward – now we are stuck with a poetic wrapper, and we wish to toss it away, but there is no bin. Just like the recycling bin does not actually dispose of things either, it just serves to displace the residues of affluence from one site to another. This may surprise us: the poem has led us into an insight about ourselves, by becoming a reflection of its own narrative. And although this is unexpected, it reminds us of Zhuang Zi's laconic conclusion about the site of the *Dào*. As we were focussing our analytic mind on a piece of verse, we experienced a transformation of the poetic framing: what was changed was our belief *about* the poem, immanent in its

12 This poem was first published in 2000. The contemporary Chinese poems quoted in this article were taken from the Database of Chinese Poetry [中國詩歌庫]. (02/23/2022).

13 Database of Chinese Poetry <http://www.shigeku.com/shiku/xs/lishijiang.htm> (02/23/2022).

structure, not the poetic subject arising from it. Importantly, a change of our belief is a change of our self. However, the poetic voice was subtly transformed as well. This encounter with the structure of the poem is personal, private even, and it does not matter if that was the author's intent. Yet, it definitely is in no way independent of the text.

We have previously explored the nature of the poetic encounter from a perspective of "transcendental subjectivity."¹⁴ The question at hand was that of the role of the poetic subject in the encounter between poem and reader. On one hand the presupposition of a transcendental subject was seen to be "ineliminable," in the words of Henrieke Stahl,¹⁵ due to its role as an *a priori* condition of making sense of the world: if we encounter any utterance, the *a priori* of our cognition demands that there is one who uttered it, and that is the only way such an utterance can be thought. In her words:

The transcendental subject represents an imaginative point of reference that allows us to grasp the diversity of phenomena as a formed integrity, even in its metamorphosis. The perception of integrity is that of a concrete being structured by an implied but invisible principle that is able to account for the different phenotypes that a person can reveal over time.¹⁶

On the other hand, the concrete identification of a lyrical subject with the voice of an author carries the risk of extinguishing the voice of the poem, and would stand in the way of the very encounter that gives meaning to the poem in the first place. The solution we pursued was the concept of a transcendental subject that necessarily forms in the reader as the representation of an as-yet uninstantiated voice (which we called "faceless"¹⁷) speaking from the text, which intertwines with the text's various layers of *empirical* contents – the text itself, its register, the explicit persona, our historical and biographical background knowledge etc. – to form the *lyrical subject* that is an *other*. Crucially, this sets the stage for the self and the poem to engage in an *encounter*, ideally, open and authentic, which extends the self, enters a reciprocal relationship, and asymptotically converges on a co-constituted self and other, that have both changed.¹⁸ But such co-constitution *is* in fact change, and arguing for a change of the purportedly immutable self, as well as the lyrical subject, which both inherits the self's inherence and which arises from the unchanged text, would seem to question their *inherent* nature, as well as getting trapped in Zeno's paradox, since there is no point of reference from which to ascertain the change.

14 Chen (2020, p. 248).

15 Stahl (2017, p. 130).

16 Ibid.

17 Chen (2020).

18 Any reader who has ever become "friends" with a character in a book, and found herself changed as a result, is familiar with this process.

The need to be precise about the nature of a transformation becomes apparent at this point.

Bringing clarity to the possibility and limits of thought was the great agenda of Immanuel Kant, who developed the idea of the synthetic *a priori* to account for the possibility of cognition: aspects of thought that are necessarily entailed by the intelligibility of the world and that can be discerned based on their “necessity and strict universality.”¹⁹ A transcendental self, as a synthesis of the manifold impressions of sense and concept – its “apperception” – is “not how I appear to myself, nor how I am in-myself, but only, that I am.”²⁰ And the necessity of such self is already contained in the premise to Descartes’ proclamation: “cogit-o”- “I think,” not “it thinks.”²¹ A point of clarification is in order: the subject, that Kant speaks of, is strictly the self; the *other* is not inherent in the self, but is an object of experience. The *other* therefore is an *empirical object*,²² not a transcendental subject, in Kant’s terminology. The “transcendental subject” is however justified when one posits that the same Kantian *a priori* that are the conditions of a *self* operate when we cognize the *other*.²³ One way to reconcile the self-other dualism is implicit in the idea of authenticity in encounter, as exemplified by the concept of respect as a reciprocal gesture in Confucian philosophy: authentic encounters – in particular rituals – require to be conducted “as if” in an actual presence, an other-within-the-self, and thus the transcendental inherence of the self is applied in analogy, but no less fundamental.²⁴

19 “Necessity and strict universality are therefore reliable indicators of an insight *a priori* and are inseparably connected.” [„Notwendigkeit und strenge Allgemeinheit sind also sichere Kennzeichen einer Erkenntnis *a priori*, und gehören auch unzertrennlich zueinander.“] Kant (1787, KrV AA III, B029.15).

20 „[...] nicht wie ich mir erscheine, noch wie ich an mir selbst bin, sondern nur daß ich bin.“ Kant (1787, KrV AA III, B123.04).

21 For a critical evaluation of Descartes’ “I think,” in particular to clarify the relationship between a transcendental *a priori* and an empirical observation that follows from it, cf. Kant (1787, KrV AA III, B275.F).

22 Cf. Kant (1787, KrV AA III, B64.19).

23 Stahl (2017, p. 129 f.), and references to Heinrich Barth’s theory of the subject therein.

24 Cf. the discussion of “Analects” 3.12 in Chen / Steipe (2022).

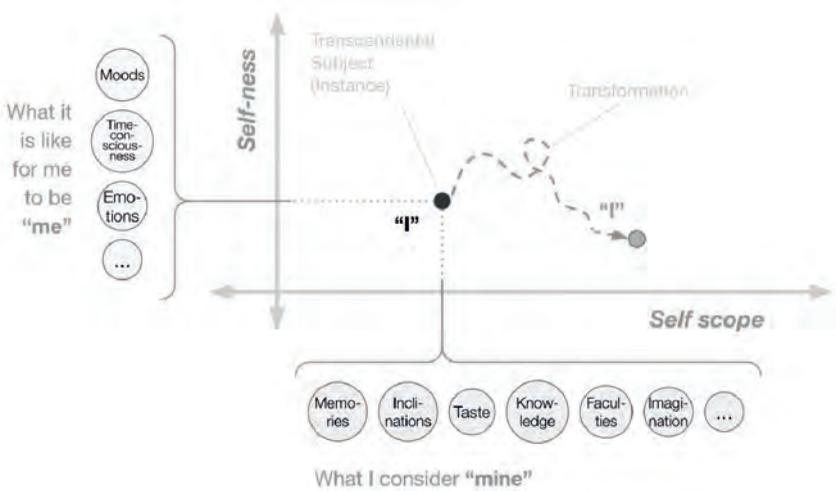


Figure: “Self-ness” and “self scope” are orthogonal dimensions integrated through the personal “I.” A transformation reflects a change in self-ness or self scope over time. The imagined time-axis is orthogonal to the other two, and is projected into the plane, the dashed line symbolizes a transformation trajectory.

The “self” is, simply put, how a subject appears to its own experience. What this means in concrete terms, i.e. how the quality of *self-ness* can be conceived, the nature of *identity*, and the role of our beliefs, faculties, and inclinations in the perceived *scope* of our mind, is broadly under debate.²⁵ From what we have stated above, it is clear that some aspects of the self are transcendental and do not concern what we think, but concern the very nature of self-awareness. We refer to these as “self-ness” as they include the private, irreducible sense of what an experience feels like for “me;” grammatically, we tend to speak of these with existentials: “I am me,” and “I am here.” Time-consciousness²⁶ is one of these aspects, the experience of diachronic unity, the “-o” of *cogito*, and our sense of being located, as expressed by the Australian Kombumerri Aboriginal philosopher Mary Graham.²⁷ This self-ness is the pre-reflective source of the private aspect of experience, which echoes Thomas

25 A good, recent account has been given by Dan Zahavi (2014) who favors a “minimal” concept, which “possesses experiential reality and that [...] can be identified with the ubiquitous first-personal character of the experiential phenomena” (p. 18 f.), while discussing additional aspects such as the self in development, the self as a social construct, and the self under social constraints.

26 Chen / Steipe (2017).

27 Graham (2014, p. 18).

Nagel's famous essay "What is it like to be a bat?"²⁸ Its "what-it-is-like-for-meness" is not "an object of, or item in, experience," but it "rather denotes the very first-personal mode of experiencing."²⁹

Other aspects concern the empirical contents of experience from the unique perspective of the self, foremost, our memories, but also our beliefs and inclinations. We call these the "self scope" as they are constituted by what we consider "mine;"³⁰ grammatically we tend to speak of these with possessives: "I have a [my] talent," or "I have a [my] vision." Since this complex fabric that constitutes oneself reflects experiences, the self scope is responsive and malleable,³¹ and its changes are what we refer to when we speak of "self constitution," e.g. the sort of self constitution that is inherent in an act of commitment.³²

By definition, the transcendental and the empirical are two non-overlapping categories, it is therefore productive to view these as orthogonal dimensions of the self. Our inner state in an instant of time is one value along those dimensions; the personal "I" then can be formulated as a point that integrates all those aspects into a unified whole.³³

With this, we have established a basis on which the nature of transformation can be discussed. The idea of "transcendental subjectivity" as a foundation of lyrical typology is a pre-empirical inner representation of a lyrical voice as "an imaginative point of reference."³⁴ This point is encountered when we perceive the text as the "other":

It is the nature of an encounter, that the other is comprehended in both absolute and relative terms. The *absolute*, this is the potentiality inherent in the transcendental subject that we bring with us, the prior that makes the world intelligible; the *relative* then is the experience of this world in reference to the self, and the self emerges changed.³⁵

As our encounter with "The Earth" has shown us, through the way the poem nudged us into a subjective experience of the closed nature of our world as ecosystem, and thus changed the outlook on the poem itself, an encounter

28 Nagel (1974).

29 Zahavi (2014, p. 22).

30 Note that we use the term "mine" to denote components of the self scope, which is distinct from "mineness": an "adverbial modification" of the act of experience. Cf. Zahavi (2014, p. 22).

31 Self-ness is not entirely static either, but its changes are externally conditioned to a much lesser degree.

32 Frankfurt (1988, p. 170).

33 We certainly would not claim that these two dimensions are exhaustive, a developmental and a relational dimension (we-intentionality) might be productively included but are easy to accommodate. The strong claim of this model is that the "I" as the point of integration is itself zero-dimensional, i.e. it has no intrinsic properties of its own.

34 Stahl (2017, p. 130).

35 Chen (2020).

with the other – the lyrical subject – can entail such a transformation. The “transformative subject” follows the transcendental subject through time as its transcendental constitution of “self-ness” changes, or its empirical constitution of “self scope.” With “transformative” we label both “seen from the perspective of transformation,” as well as “being the agent of change.” This is intended, since only the self can change the self.

2. *The Possibility of Transformation*

Transformation is not merely variation. Let us consider a work from our common cultural canon to illustrate the difference: Johann Sebastian Bach’s “Aria with diverse variations for Harpsichord with two Manuals” (BWV 988), more commonly known as the “Goldberg Variations.” It was published in 1741, at the height of the (European) Enlightenment; it is a late work in Bach’s prolific oeuvre, written only 9 years before his death, and it marks a turn in his philosophically inspired music, as being the first of three works that are conceived in a clearly discernible global schema, before being instantiated in individual components.³⁶ A part of the structure is strikingly quite obvious: the work starts with an “Aria,” and ends with a reprise of the same, and these two “Arias” stand as supporting pillars for an arch of 30 variations. To the untrained ear the variations might appear unrelated, with their vast variety of genre, tempo, harmony; though we are assured that the “Aria’s” bass line and chord progression is used throughout, however, Bach’s compository genius never makes this apparent; there is no reprise of a motif or repetition of a theme. Nevertheless, the variations stand in obligation to this compositional principle, maintaining their inner identity, and changing their outward appearance as an actor would on stage.

But there is also a regular, global structure to this composition, which is laid out in ten groups of three variations each. Within each group, the first variation is a dance, or other genre piece, the second is lively, with extensive runs in semiquavers, and frequently crossing the melody and the bass line, the third is a canon. This arrangement has a two-fold symmetry around the middle, and indeed, the sixteenth variation, annotated as “Ouverture” departs from the scheme and marks the centre point of the symmetry.³⁷ Further, there is a second form-giving principle: a progression in which each of the canons’ second voice is set one full note higher than the first. This is the landscape of the composition: symmetry and progression.

The remarkable compositional aspiration of the whole captures the spirit of enlightenment, by postulating a certain lawfulness – a revelation of God’s plan to the believers, the liberty to cognize, if not create, the world to the secularly minded – and here, in his late works, Bach joins the likes of Newton

³⁶ Williams (2001).

³⁷ Williams (2001, p. 44) lists a number of additional two-fold symmetric features.

and Leibniz, and certainly Kant,³⁸ as an architect of the mind's freedom to create. This inherent structuring principle comprises, if you will, the transcendentals of the composition.

But there is a secret hidden in this structure. As convincingly argued by Werner Breig,³⁹ the form that was published might not have been the original composition. Features of style and harmony, as well as the expectation of having a progression of eight canons, not ten, to proceed through a full octave, suggest that there were originally only 24 variations, and the last six were added later, when Bach re-thought and revised the scheme.⁴⁰ The enduring question is: what might have induced Bach to do so?

To whoever hears the variations, the most hauntingly memorable variation must be the 25th. It is quite inconceivable how its harmonies are extracted from its juxtaposed semitones, and how the simple melody line, and measured tempo can carry such tension. Here, one hears no more vestiges of baroque embellishments, this piece is in so many ways free, and modern. It is, in short, one of Bach's best works, and we have to assume he was fully aware of this. Let us then speculate that he chanced upon this composition in his explorations for the work but recognized it to be so outstanding that it would not fit into the established scheme. To accommodate it, the entire landscape had to be extended.⁴¹ Bach's encounter with his own creation, reflected into the very essence of the work's structure, assimilated through the self into the self, and emerging like a butterfly from its chrysalis as something completely new, yet unified in its inherence, precisely because the potential for change had always been contained in the immanent range of possibilities; this is what sets true transformation apart from all other modes of change.

This raises the question how to identify the self, since transformation is not an episode developed from the subject, it is a part of the subject:

38 An extensive discussion of the *necessary* preconceived structure of Kant's philosophy as a system is found in Palmquist (1993).

39 Breig (1975).

40 Ibid. (p. 254).

41 This opportunity for extension obviously provided space for additional innovations and resolutions, which add to the structural appeal of the whole. Setting the variations up as a plan, but then freely departing from the schematic constraints because the art suggests to do so, this is artistic freedom at its best.

昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也。自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與？周與胡蝶，則必有分矣。此之謂物化。⁴²

Once Zhuang Zhou, dreaming, became a butterfly, a fluttering butterfly indeed. Lo, being so suited him perfectly. He did not know Zhou at all. Before long, he awoke, dazed and amazed – but Zhou he was. He did not know now, did Zhou dream as a butterfly, or is the butterfly dreaming Zhou now? Zhou, butterfly – verily, there must be a difference. This is called transformation.

This is, perhaps, the best-known episode of the “Zhuang Zi,” but often mistranslated. As Zhuang Zi precisely lays out, he did not *think* he was a butterfly, but in his dream he had become one. And when he awoke, he did not *think* he was Zhou, he simply was. What he did not have, was an external point of reference, from which to know the difference and decide which form was *real*. Zhou, butterfly – though they are the same, yet they are not the same. Whence then, the continuity of experience, if the change between wakefulness and dream proceeds in a leap? Yet, in a metaphysical sense, Zeno’s paradox – and the problem of movement – does not appear. There is no outside reference required: the self is aware of its self-ness from within. And from this vantage point, from the time-consciousness that experiences an eternal present as a manifestation of its self-ness, the phenomenological “*Gegenwart* [presence] is not confined to the physical now, but pliantly accommodates [...] all the polysemy of the current phenomena, all of their ambiguities; it binds all immanent duration into a perceived ‘instant’.”⁴³ Transformation is a movement along an internal coordinate state, enabled by the immanent possibility to change; which, incidentally, for Zhuang Zi, is the *Dào*.

Let us consider, from this perspective, a recent poem that explores the structure of the “I” in a modern Chinese poem:

在門口

我沒有帶鑰匙

我敲自己的門

我在門外

繼續敲自己的門

或許我走錯了門

卻意外的被我

用自己的鑰匙打開了

我是進去還是離開

At the Door

I didn’t bring my key.

I knock on my own door.

I’m outside the door

keeping on knocking on my own door.

Maybe I went to the wrong door,

but, look at that: me using

my own key opens it.

Should I enter or leave?

42 “Zhuang Zi” (“Discourse on Sameness,” 齊物論).

43 Chen / Steipe (2017, p. 246).

或許我呆在房間裡
 想像我來到門口
 想像屋子裡的我
 怎樣為屋外的我開門
 (李拜天)⁴⁴

Maybe I stayed in the room.
 Imagining myself to show up at the door
 imagining me inside the room,
 how to open the door for me on the outside?
 (Li Baitian)

Li Baitian 李拜天 (1971–) was born in Henan 河南 Province of Central China, and now lives in Chengdu 成都, the capital of Sichuan 四川 Province in China's South West.

Is this poem a modern variation of Zhuang Zi's butterfly? On the surface this would seem to be the case. When you imagine yourself imagining yourself, how to know who is imagining and who is being imagined? But is this merely a double vision from self to self or is it a real transformation? Li Baitian *remains* himself, the lyrical subject speaks from a single vantage point, but Zhuang Zi *does not*. Here the three components of the self become apparent: Zhuang Zi replaces both self-ness and self scope entirely, only the "I" remains, yet this is sufficient for the persistent self. Li Baitian steps outside himself, there is no change of self-ness or scope, only the "I" changes its perspective, yet this is enough to break the persistence. Though Chinese does not overtly distinguish between "I" and "me," both share the same character 我, they are morphologically identical and case is not marked. Does this superposition imply that the source of Zhuang Zi's doubt about the difference between him and the butterfly, between subject and object, is in some way linguistically conditioned?

Li Baitian "imagines" [相像] how "I" may encounter "me": his doubt appears in his repeated use of the adverbial phrase "maybe" [或许]: "Maybe I went to the wrong door?" [或許我走錯了門]; and "Maybe I stayed in the room?" [或許我呆在房間裡]. As in Zhuang Zi's story, a ponderous state of confusion is entered, the difference is that the external perspective of Li Baitian confirms Zeno's suspicion: where the self is not inhabited, no change is possible. Zhuang Zi's perspective does not involve doubt about the other, it is a state of not-knowing the self, evoking the famous 10th century Zen koan: "Not-Knowing is the most Intimate" [不知最親切].⁴⁵

In the original Chinese text of Zhuang Zi's episode, the phrase "not-knowing" [不知] is repeated twice: (1) "He *did not know* Zhou" [不知周也]; and (2) "He *did not know* now, did Zhou dream as a butterfly, or is the butterfly dreaming Zhou now?" [不知周之夢為胡蝶與, 胡蝶之夢為周與?]. Such a state of "not-knowing" [不知] is emphasized by the adverbial phrase "suddenly" [俄然], a

44 Database of Chinese Poetry <http://www.shigeku.com/shiku/xs/libaitian.htm> (02/23/2022).

45 See Case 13 in the classical Chinese Zen Koan collection "Book of Equanimity" [從容錄], Dong Qun 董群 (1997). For an English translation, cf. Wick (2005, p. 63). Notice that the English word "intimate" does not entirely capture the Chinese original "qīnqie" 親切, which also means "certain" in 10th century colloquial Chinese. For German readers, the closest translation would be „vertraut,“ not „intim.“

quick awakening, and emergence of the self, a self that is, however, still “dis-oriented” [蓬蘧然], suspended in the lacuna between sleep and reason.

Confused, Zhuang Zi presents for debate, whether between butterfly and himself a “difference” is expected. But in his moment of confusion, when the selves have not separated, the only available perspective, the one from the inside, is not able to tell what that difference would be. Thus, Zhuang Zi coins the concept “wù huà” 物化 [“transformation”]. Clearly, the philosopher’s “not-knowing” is not “knowing-nothing.”⁴⁶

3. The Aesthetics of Transformation

Having established the meaning of transformation, we turn to its conditions and consequences.

北門成問於黃帝曰：「帝張咸池之樂於洞庭之野，吾始聞之懼，復聞之怠，卒聞之而惑；蕩蕩默默，乃不自得。」

帝曰：「女殆其然哉！[...] 樂也者，始於懼，懼故崇；吾又次之以怠，怠故遁；卒之於惑，惑故愚；愚故道，道可載而與之俱也。」⁴⁷

Beimen Cheng, learning from the Yellow Emperor said: “Your Majesty stretched out the Xianchi music in the wilds of Lake Dongting, first I heard and feared, then I heard and became drowsy, finally, hearing I was bewildered. Lightheaded and lost for words, I could not get hold of myself.”

The Emperor said: “You almost got it [...] music, first start from fear, fear turns into awe. I add the drowsiness, that makes you lose yourself. I end with bewilderment, that turns into ignorance. Ignorance turns into the *Dào*. The *Dào* you can carry and make a part of you.”

Like many of Zhuang Zi’s stories, this one too features the mythical Yellow Emperor of China, the symbol of an authoritative source of culture for the nation. Here he converses with Beimen Cheng, a hypothetical name, who takes the role of a disciple in a didactic dialogue about the transformative power of aesthetics – an aesthetic experience. Transformation starts from fear, i.e. a loss of control, or letting go of defences. This is expected: if the aesthetic experience leads to a change of the “I,” a change into something as yet unknown, this involves risk. Drowsiness, a state of non-alert acceptance of the moment, leads to engaging the other without preconception and precondition, a state of ignorance is the receptive self, ready to extend its scope or modify its self-ness as a response to being awed in the presence of the sublime.

It is quite remarkable how this description aligns with the ideas that Kant developed in his “Critique of Judgment,” his third and final critique and the capstone of his philosophical system. Judgment rests on taste, the ability to discern one’s own pleasure or displeasure regarding an object or representation,

46 This figure is due to Winfried Menninghaus: “Nicht-Wissen ist kein Nichts Wissen” Menninghaus (1988, p. 187).

47 “Zhuang Zi” (“Heavenly Motions,” 天運).

by introspection. In Kant's view: *comfort* gratifies, *beauty* elicits pleasure, *good* is what we value.⁴⁸ The pleasure elicited by beauty is of a special nature. To be productively distinct from what is merely pleasant, or conceptually good, the beautiful is judged when considering an object without conceptualization, and without taking an actual interest in the object. That is achieved when we do not judge the object itself, but discern in our judgment how appropriate, or *proper* its form is for whatever purpose or *end* („Zweck“) the object may have. We may call this the *propriety* („Zweckmäßigkeit“) of its form and define: beauty is the form of an object's propriety, provided it is perceived regardless of a conceived purpose.⁴⁹ Taste is able to do this, according to Kant, because of the free play of imagination and comprehension that is triggered by the object and causes pleasure. However, this in turn causes us to consider the object more deeply and a virtuous cycle of consideration, pleasure, and appreciation ensues.⁵⁰ Crucially, what is merely pleasing, fades. But beauty unfolds.

The aesthetic benchmark of „Zweckmäßigkeit“ has its complications. It is often translated as “purposiveness,” and thereby declares that the aesthetic appeal of form of an object or concept is not arbitrary, but is in accordance with its purpose. The ability to make an aesthetic judgment is called taste („Geschmack“), and when we judge an object purely by how *proper* its form is for its purpose, without regard to what that purpose may be, we ensure that our judgment is not biased by any actual interest we might take – and that our judgment is firmly grounded in the self.⁵¹ Now, note that this applies as well to the mind itself and this precipitates a profound change of perspective: for Kant, the appreciation of beauty is a dispassionate, cognitive task of introspection, the assumption of the hypothetical vantage point of an outside arbiter. Zhuang Zi notes the participatory nature of such judgment and the ensuing reciprocity: in judging beauty, the propriety is always also that of the mind itself, the self becomes aware of its own ability to experience the beautiful, its own beauty, and that is ultimately the source of its transformation. Not every encounter becomes an aesthetic experience. A transformation, in order to proceed, must find an opening in a gesture of affirmation and congruence with existing values, an invitation to engage, but there must also be an element of refutation and divergence, a certain novelty that destabilizes our existing beliefs and in our engagement, unfolds.

48 „Angenehm heißt jemandem das, was ihn vergnügt; schön, was ihm blos gefällt; gut, was geschätzt, gebilligt, d. i. worin von ihm ein objectiver Werth gesetzt wird.“ Kant (1790, KU AA V, 210.01).

49 „Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.“ Kant (1790, KU AA V, 236.09).

50 Kant (1790, KU AA V, 220.30).

51 An analysis of Confucian respect as a gesture of mutuality comes to a similar conclusion Chen / Steipe (2022), and finds in particular that a sustainable pursuit of community goals cannot rely on an expectation of rewards Chen / Steipe (2022b).

Indeed, the transformative power of the aesthetic experience is not merely a metaphysical imagination. Even without framing it in a Daoist perspective, we can observe its elation and bewilderment in a recent poem about migrant workers.

夏天的屋頂
 這幾個男人
 他們為甚麼睡在屋頂上
 “夏天太熱、太熱。上面有風”
 這幾個男人在屋頂上不用穿衣服沒有人看見
 當美麗的少女或少婦從下面經過他們正好了望
 [她]們多美麗 看一看沒甚麼
 我們的屋頂通常四邊都有女兒牆
 他們在屋頂上 只要伸手就能摘到星星但他們不摘
 對於他們女人比星星更明亮更深邃
 ——這四個男人 四個外地來的民工
 夜裡睡在屋頂上 而白天在這座城市裡勞作
 那時女人在他們眼裡是洶湧而來的打工潮
 (陳雲虎)⁵²

Roof in Summer

These few men
 Why do they sleep on the roof?
 “Summer’s too hot, too hot. Up here there’s wind”
 These few men on the roof, no need to wear clothing, no one can see
 When beautiful girls, young ladies pass by below, they seize the moment to gaze
 How beautiful they are, just look a bit, nothing to it
 Our roofs normally have parapets all around,
 Up on the roof, just stretch out your arms, grab a twinkling star, but they don’t pick any
 For them the women are brighter than starlight, and deeper
 — these four men, four migrant workers from the country
 Sleep on the roof at night but during the day they labor in this city
 Then, the rushing torrents of migrant labor bar their view of the women
 (Chen Yunhu)

A separated plane of existence is sketched out in the prosaic voice of migrant workers, the lowest class of society, peering down from above. Their nakedness is merely convenience, not a statement, the implied freedom is accepted, but was not their choice. The dark night is a concealing curtain, from behind which they pursue beauty in the humid summer night above the city, casting their gaze upon the women passing by below, stretching their arms towards the scintillating stars high above, both equally distant and out of reach. Here, as Kant requires, the aesthetic judgment is pure and “beyond any interest”

52 Database of Chinese Poetry <http://www.shigeku.com/shiku/xs/chenyunhu.htm> (02/23/2022).

(„ohne Interesse“)⁵³. Indeed, there is no interest in anything much, how could there be? Rather, the aesthetic pursuit of those labourers is a by-product of the nature of their own existence, occupying the fringes that envelope the society they labor for, and in its natural condition their pursuit becomes dignified. Yet, this is only the dreamy space of their night time, by day, they become mired in different kinds of contingencies, not because an interest interferes with their judgment, but because of the precariousness of a position from which an aesthetic judgment can be undertaken at all. The distanced vantage point is one such contingency; their relative isolation, sequestered into a space closer to heaven than to earth is another; their momentary relief from preoccupation and toil is one more.

How does this impact us? Of course, we can take a cerebral, theoretical position as we analyse and contemplate; we might access the poetic voice from an imagined co-experiencing level, take the perspective of social critique, perhaps adopt the current discourse on propriety and appropriation in the public space. But in order to access the “thickness” of the poetic encounter, there is no substitute to getting involved, personally, and taking the risk of a transformation through which the self may not be able identify with itself any more. As the most recent poetry is still in the process of being selected and anthologized, it provides a uniquely unfiltered encounter in which it is no longer indispensable to insert a poet’s biographical context in order to “properly understand” the poem. The model of the transformative subject provides a map. As the transcendental subject intertwines with the empirical, the lyrical subject is constituted. As the lyrical subject encounters the self, we may allow a transformation. Through this, our perspective changes, and we change with it. This event is what we may properly be curious about in our hermeneutics, necessarily subjective, necessarily personal, but without such personal position the judgment really has no basis at all.

References

- Breig, W. (1975): Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 32(4), 1975. 243-265.
- Chen, Yi / Steipe, B. (2017): Phenomenological Comparison: Pursuing Husserl’s Time-Consciousness by Wang Wei, Paul Celan and Santoka Taneda. *Comparative and Continental Philosophy*. 9(3), 2017. 241-259.

53 Taste is the ability to judge an object or a representation from a satisfaction or dissatisfaction beyond any actual interest. The object of such satisfaction is called beautiful. [„Geschmack ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.“] Kant (1790, KU AA V, 211.02).

- Chen, Yi (2020): A Faceless Subject: Exploring Impersonal Subjectivity through Poems by Wang Wei, Paul Celan, and Wang Yipei. In: Fechner, Matthias / Stahl, Henrieke (Hgg.) *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur*, Band 2: Schwellenzeit – Gattungstraditionen – Grenzerfahrungen. Bd. VIII.2 von Neuere Lyrik. Interkulturelle und interdisziplinäre Studien. Berlin. 247-265.
- Chen, Yi / Steipe, B. (2022): Existential Reciprocity: Respect, Encounter, and the Self in Confucian Propriety (禮). *Journal of East Asian Philosophy*, 2022. <https://doi.org/hdqd>.
- Chen, Yi / Steipe, B. (2022b): Respect and Reward: Ecology from the *Analects* of Confucius. In: Low, Pak Sum (ed.). *Sustainable Development: Asia-Pacific Perspectives*. Cambridge, UK. 25–35. <https://doi.org/hcfm>.
- Database of Chinese Poetry (2020): <https://www.shigeku.org/07/28/2020>.
- Diogenes Laertius (1925): *Lives of Eminent Philosophers*. Vol. II, Books 6-10. In: Loeb Classical Library Vol. 185. Robert D. Hicks (trans.). Cambridge, USA.
- Dong, Q. (trans., 1997): *Cóng Róng Lù* (Book of Equanimity). Taipei.
- Frankfurt, H. G. (1988): *The importance of what we care about: philosophical essays*. Cambridge, UK.
- Graham, M. (2014): Aboriginal notions of relationality and positionalism: a reply to Weber. In: *Global Discourse*, 4(1), 2014. 17–22.
- Hamacher, W. / Menninghaus, W. (ed.; 1988): *Paul Celan*. Frankfurt a.M.
- Heidegger, M. (1960): *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart.
- Kant, Immanuel (1787/1902): *Kritik der Reinen Vernunft*. In: *Preussische Akademie der Wissenschaften* (Hrsg.) *Gesammelte Schriften*. Vol III. Berlin.
- Kant, Immanuel (1790/1908): *Kritik der Urteilskraft*. In: *Preussische Akademie der Wissenschaften* (Hrsg.) *Gesammelte Schriften*. Vol V. Berlin. 166–544.
- Menninghaus, W. (1988): Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie. In: Hamacher, W. / Menninghaus, W. (Hrsg., 1988): *Paul Celan*. Frankfurt a.M. 170-190.
- Nagel, T. (1974): What Is It Like to Be a Bat? In: *The Philosophical Review*, 83(4), 1974. 435–450.
- OED (2020): *The Oxford English Dictionary*. <https://oed.com> Oxford.
- Palmquist, S. R. (1993): *Kant's System of Perspectives: an Architectonic Interpretation of the Critical Philosophy*. Lanham, USA.
- Papa-Grimaldi, A. (1996): Why Mathematical Solutions of Zeno's Paradoxes Miss the Point: Zeno's One and Many Relation and Parmenides' Prohibition. In: *The Review of Metaphysics* 50, 1996. 299-314.
- Plato (1926): *Parmenides*. In: Loeb Classical Library Vol. 167. Harold N. Fowler (trans.). Cambridge, USA.
- Stahl, H. (2017): Towards a Historical Typology of the Subject in Lyric Poetry. In: *Journal of Literary Theory*. 11 (1), 2017. 125-135.
- Sturgeon, D. (ed., 2011): *ctext: Chinese Text Project*. Retrieved from: <http://ctext.org> (11/10/2020).
- Wick, G. (trans.; 2005): *The Book of Equanimity: Illuminating Classic Zen Koans*. Boston.
- Williams, P. (2001): *Bach: The Goldberg Variations*. Cambridge, UK.
- Zahavi, D. (2014): *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. Oxford.

II. Poetologische und transgressive Perspektiven

Zwischen „Ich“ und „Wir“. Zur Problematik des Subjekts in der ukrainischen Lyrik von der Romantik bis nach der Postmoderne

Alessandro Achilli (Cagliari)

Die kulturelle, soziale und politische Identität der modernen Ukraine beruht auf einem entschiedenen – obwohl natürlich nicht unproblematischen – Bekenntnis zum westlichen Gedankengut, dessen sowohl symbolische als auch praktische Bedeutung für weite Teile der ukrainischen Bevölkerung die teilweise tragischen Ereignisse der letzten achtzehn Jahre klar gezeigt haben. Im offiziellen nationalen Narrativ der postsowjetischen Ukraine, wie schon der inoffiziellen, antisowjetischen ukrainischen Kultur der sechziger, siebziger und achtziger Jahre, spielt es eine unübersehbar wichtige Rolle, die Zugehörigkeit zu Europa und zur westlichen Welt zu erkennen, und folglich den eigenen Ort in der politischen und kulturellen Gemeinschaft Europas zu finden.¹

Zwischen den Grundprinzipien des westlichen Denkens, die die ukrainische Kultur und Denkweise seit Jahrhunderten in verschiedenen Formen beansprucht und kultiviert haben, wird der Kategorie des Subjekts und dessen Individualität eine herausgehobene Bedeutung zuerkannt. Die Idee einer unabhängigen, selbstständigen individuellen Instanz, die für die eigene Bildung und Erhaltung verantwortlich ist, stellt einen wesentlichen Bestandteil der westlichen und insbesondere europäischen Identität der heutigen Ukraine dar. Dieses wird nicht zuletzt als eine Abgrenzung von dem als einheitlich wahrgenommenen, russischen kulturellen Diskurs erlebt und erörtert. In der russischen Philosophie des 19. Jahrhunderts und auch in der öffentlichen Ideologie des heutigen Russlands gilt das Konzept von „Sobornost“, das gewöhnlich mit dem Wort „Gemeinschaftlichkeit“ ins Deutsche übersetzt wird, als ein Leitprinzip des individuellen und des gemeinschaftlichen russischen und russländischen Lebens. Gemäß der in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zuerst im kirchlichen Diskurs entstandenen Lehre der „Sobornost“ ist der Wert des Individuums dem Gemeinwohl unterworfen und besitzt nur im Sinne seiner Verwirklichung und Stärkung Gewicht.² Infolgedessen haben die ukrainische und die ukrainistische Geschichtsschreibung den Unterschied zwischen den verschiedenen traditionellen Formen der vor der Industrialisierung existierenden bäuerlichen Dorfgemeinschaft in Russland bzw. in der Ukraine oftmals hervorgehoben. Während die russische „obščina“ von der Vorherrschaft einer kollektivistischen Herangehensweise in der Führung der alltäglichen Angele-

1 Brogi Bercoff / Pavlyshyn / Plokyh (eds., 2017).

2 Zum philosophischen Kontext der Entstehung des Sobornost'-Begriffs vgl. Vibert (2001). Zu dessen Weiterentwicklung zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. Rosenthal (1993).

genheiten der Gemeinschaft stark geprägt war,³ wie der ukrainische oder ukrainisch-russische Historiker und Schriftsteller Mykola/Nikolaj Kostomarov in seinem 1861 veröffentlichten Artikel «Две русские народности» („Zwei russische Nationalitäten“) schrieb, bestand die ukrainische „hromada“ laut dem Historiker Andreas Kappeler in „einem freiwilligen Zusammenschluss individueller Bauernwirtschaften“.⁴ Eine solche binarische Gegenüberstellung in der Gestaltung mancher historischer und gesellschaftlicher Erscheinungen in Russland bzw. der Ukraine wird häufig als ein deutliches Beispiel für den vermeintlichen Unterschied zwischen einer eindeutig westlich orientierten ukrainischen Mentalität, die die unantastbare Zentralität des Individuums im Kontext einer national geprägten Gesellschaft zu schätzen pflege, und einer als östlich, byzantinisch, euroasiatisch oder sogar pauschal asiatisch gekennzeichneten „russischen Seele“ ausgelegt, für die das Prinzip der Individualität eine bemerkenswert geringe Rolle spiele. Es ist augenscheinlich, dass es hier um stereotype (Selbst-)Charakterisierungen und Nebeneinanderstellungen geht, die zu einer vereinfachten Wahrnehmung der inneren Komplexität beider Kulturen führen dürften. Es muss trotzdem in Betracht gezogen werden, dass solche Ansätze nicht selten in den wissenschaftlichen Diskurs eindringen, was eine kritische Auseinandersetzung mit ihren Inhalten erforderlich macht.

Es soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, ob es möglich und sinnvoll ist, einen Zusammenhang zwischen den oben kurz beschriebenen geschichtlichen und gesellschaftlichen Tendenzen der modernen Ukraine und den dichterischen und poetologischen Hauptzügen der ukrainischen Lyrik herzustellen. Es werden Autoren und Texte des 19. und 20. Jahrhunderts sowie der Gegenwart berücksichtigt, wobei der Fokus darauf gelegt wird, wie in den jeweiligen Gedichten die Individualität des Subjekts konstruiert ist und welche Probleme bei der Rezeption und Interpretation solcher Texte entstehen können. Eine vergleichende Analyse der jeweiligen Entwicklung lyrischer Subjektivität im Sinne der Beziehung zwischen Individualität und Gemeinschaftlichkeit in der ukrainischen und russischen Tradition wird Thema einer weiteren Untersuchung sein.

1. Die Romantik und die Entstehung des modernen ukrainischen lyrischen Subjekts

Die moderne ukrainische Dichtung entstand erst Ende des 18. Jahrhunderts dank des bemerkenswerten Unterfangens eines jungen ukrainischen Adligen kosakischer Herkunft aus Poltava namens Ivan Kotljarevs'kyj (1769–1838), der 1798 anhand von deutschen, französischen und russischen Mustern eine ukrai-

3 Kimball (1990).

4 Kappeler (2014, S. 149).

nische Version der damals sehr populären burlesken Bearbeitungen der „Aeneis“ verfasste.⁵ Kotljarevs'kyjs Werk erwies sich als grundlegend wichtig nicht nur für die Entstehung der modernen ukrainischen Literatur, sondern auch in der Geschichte der ukrainischen Sprache, die dank dieser ukrainischen „Aeneis“ in den Rang einer Literatursprache aufstieg.⁶ Obwohl die Bedeutung Kotljarevs'kyjs und seiner «Енеїда» für die Entwicklung der ukrainischen Kultur nicht zu übersehen ist, soll darauf hingewiesen werden, dass sein ohnehin revolutionäres Werk trotzdem im Rahmen der imperialen Ästhetik blieb, die der Kultur Kleinrusslands – wie die Ukraine damals im russischen Reich offiziell hieß – eine strikte Beachtung des klassizistisch orientierten Literatursystems aufzwang. Als Ausdruck einer vermutlich niedrigen, ausschließlich volkstümlichen Kultur musste die „kleinrussische Mundart“ auf die Darstellung lustiger und burlesker Themen und Situationen beschränkt bleiben. Da das sich im Entwicklungsprozess befindende Ukrainische nicht als eine vollwertige Sprache betrachtet wurde, war ihre Verwendung im Kontext höherer Genres von vornherein ausgeschlossen. Der Sprung in die literarische Modernität und die damit verbundene Entstehung und Entwicklung verschiedener stilistischer Ebenen geschah erst im Jahr 1840, als der junge Taras Ševčenko seine erste Gedichtsammlung veröffentlichte. Nach seiner Befreiung aus der Leibeigenschaft, dank des Einsatzes des russischen Dichters Vasilij Žukovskij, hatte sich der 1814 in der Region Čerkasy geborene junge Ukrainer einen Namen im künstlerischen und literarischen Milieu Sankt Petersburgs gemacht. Mit seiner Dichtung gelang es Ševčenko, dem Ukrainischen eine sprachliche, stilistische und thematische Vielfalt zu verleihen, was dessen eigentlichen Eintritt in die Gemeinschaft der europäischen Kulturen bedeutete. Ševčенокs Lyrik stellte die stilistische Flexibilität der ukrainischen Sprache unter Beweis, die sich für zahlreiche Themen und Gattungen als geeignet erwies und daher nicht mehr dem Minoritätsstatus zugeordnet werden konnte. Unter den von Ševčenko eingeführten Neuerungen im Instrumentarium der ukrainischen Dichtung ist auch die Erscheinung eines starken lyrischen Ichs zu erwähnen. Die dichterische Welt Ševčенокs wird von zwei Hauptelementen bestimmt, nämlich der Ukraine und dem Subjekt, dessen Stärke, Größe und Leidenschaft Ševčенокs Zugehörigkeit zur romantischen Tradition belegen.⁷ Die betonte Größe und tragische Schicksalhaftigkeit der Ukraine und des Subjekts sowie der millenaristische Glaube an ihre zukünftige Auferstehung,⁸ die Bestandteile der romantischen dichterischen Welt Ševčенокs sind, haben für die ukrainische kulturelle

5 Pavlyshyn (1985).

6 Pavlyshyn (2010).

7 Zwar hat Walter Koschmal den schizophrenen Charakter der dichterischen Welt Ševčенокs in seiner vor sechs Jahren erschienenen Monographie behandelt; dies stellt aber die Größe des lyrischen Subjekts bei Ševčenko nicht infrage: Koschmal (2014).

8 Grabowicz (1982).

Identität Maßstäbe gesetzt. In einem seiner Gedichte der 1840er Jahre, das den bedeutungsvollen Titel «Заповіт» („Vermächtnis“) trägt und indirekt an die durch Deržavin und Puškin im russischen Raum so berühmt gewordene horazische Tradition des „Exegi monumentum“ anknüpft, wird die physische Verschmelzung des Subjekts mit der Ukraine direkt thematisiert:

Заповіт

Як умру, то поховайте
 Мене на могилі
 Серед степу широкого
 На Україні милій,
 Щоб лани широкополі,
 І Дніпро, і кручі
 Було видно, було чути,
 Як реве ревучий.
 Як понесе з України
 У синєє море
 Кров ворожу... отойді я
 І лани і гори –
 Все покину, і долину
 До самого Бога
 Молитися... а до того
 Я не знаю Бога.
 Поховайте та вставайте,
 Кайдани порвіте
 І вражою злою кров'ю
 Волю окропіте.
 І мене в сем'ї великій,
 В сем'ї вольній, новій,
 Не забудьте пом'янути
 Незлим тихим словом.⁹

Vermächtnis

Wenn ich sterbe, so bestattet
 Mich auf eines Kurhans Zinne,
 Mitten in der breiten Steppe,
 Der geliebten Ukraine,
 Dass ich grenzenlose Felder
 Und den Dnepr und seine Schnellen
 Sehen kann und hören möge
 Das Gebraus der großen Wellen,
 Wenn sie von der Ukraine
 Schwimmen fort ins Meer und schleppen

9 Шевченко (2003, S. 371).

Feindesblut und Feindesleichen,
 Dann verlaß' ich Berg und Steppen,
 Schwinge bis zum Gott empor mich
 Von dem Sturme hingerissen
 Um zu beten – doch bis dahin
 Will von keinem Gott ich wissen.
 Ja, begrabt mich und erhebt euch,
 Und zersprengt eure Ketten,
 Und mit schlimmem Feindesblute
 Möge sich die Freiheit röten!
 Und am Tag, der euch die Freiheit
 Und Verbrüderung wird schenken,
 Möget ihr mit einem stillen
 Guten Worte mein gedenken.¹⁰

Durch seinen Tod kann das Subjekt seine erhoffte Wiederbegegnung mit der Ukraine erleben. Die lyrische Situation des Gedichtes ist durch ein zyklisches Prinzip aufgebaut. Zuerst will das lyrische Ich in der Ukraine beerdigt werden, um seinen Körper mit der ersehnten Erde seiner Heimat zu vereinen. Seine Vereinigung mit der Ukraine ist nichtsdestoweniger nur durch die Vermittlung anderer Menschen möglich, die bereit sind, seine Leiche in die Ukraine zu überführen. Aus poetologischer Sicht könnte das bedeuten, dass das Subjekt seine literarische und messianische Mission nur mithilfe einer aktiven Leserschaft vollenden kann, die die Fähigkeit und den Willen besitzt, sein Wort und seine Lehre um der Heimat willen zu verstehen und zu verbreiten. Nachdem das Subjekt mit der Ukraine eins geworden ist, muss es trotzdem seinen Verwandlungsweg fortführen. Von der Bürde der Körperlichkeit befreit, beabsichtigt es, sich zu Gott aufzuschwingen, um eine gottähnliche Figur zu werden, die die endgültige, durch einen blutigen Kampf zu erringende Erlösung der Ukraine inspirieren und leiten wird. Der tragische Heilungsweg des poetischen Wortes ist allerdings noch nicht vollständig beendet. Die Wiederherstellung der Ordnung in der Ukraine, die in der utopischen lyrischen Welt des Gedichts noch einmal zu einer „großen und freien Familie“ geworden ist, kann nur mit der Erwähnung des „guten und ruhigen Wortes“ des Dichters gekrönt werden. Eine paradoxe Eigenschaft des Gedichtschlusses besteht darin, dass das eindeutig als Dichterfigur gekennzeichnete lyrische Ich des „Vermächtnisses“ nur durch eine langfristige Verwurzelung seines dichterischen Wortes in der von ihm zusammengesetzten Familie akzeptiert werden kann. Darüber hinaus wird die moderne ukrainische Identität von der Kraft der Dichtung abhängig gemacht, indem der Zusammenhang von Nation und Poesie in

¹⁰ Übersetzt von Ivan Franko (1903). Zur Geschichte der deutschen Übersetzungen des „Vermächtnisses“ Ševčenkos vgl. Теплий (2010). Die offizielle deutsche Bezeichnung der Hügelgräber in den Steppen Zentralasiens, die Franko als „Kurhan“ phonetisch ukrainisiert, lautet „Kurgan“.

der für die Entwicklung dieser Identität wesentlichen Lyrik Ševčenkos direkt thematisiert wird. Das hat Folgen für die Charakterisierung der ontologischen Beschaffenheit des Subjekts in der späteren ukrainischen Lyrik gehabt, die von der in Ševčenkos Dichtung postulierten, verpflichtenden Rolle des Autors für die entstehende ukrainische Tradition nicht absehen kann. Trotz seiner Stärke und seines geradezu expressionistischen Willens zur – außerhalb der Grenzen der „reinen“ Textualität in ihrer Gewaltbeschwörung kaum vorstellbaren – Revolution ist das von Ševčenko vorgeschlagene Subjekt auf die Aufnahmefähigkeit seiner Leserschaft angewiesen. Seine Autonomie ist durch den symbiotischen Charakter seiner Beziehung zum paradoxerweise eigentlich noch zu formierenden Publikum eingeschränkt. Sein mächtiges Ich braucht ein gleichermaßen mächtiges Wir, das seinerseits ohne die inspirierende Tätigkeit des dichtenden Subjekts nicht imstande wäre, als ein bewusstes und aktives Wesen zu handeln.

Das Gewicht der sowohl moralischen als auch rein literarischen Autorität von Taras Ševčenko ist in der ukrainischen kulturellen Tradition nicht zu unterschätzen. In der zu Beginn langsamen und danach heftigen Entwicklung und Modernisierung der ukrainischen Lyrik in den Jahrzehnten nach dem Tod Ševčenkos im Jahr 1861 ist seine Rolle nicht wegzudenken. Darüber hinaus hat die von seinen Nachfolgern und Lesern meistens unkritisch rezipierte Selbstbestimmung Ševčenkos als „pater patriae“ der Ukraine < tout court > dazu beigetragen, die bereits dünne Grenze zwischen Literatur und historischer Realität noch dünner zu machen. Hinzu kommt, dass das Subjekt der Lyrik Ševčenkos seine literarische Autonomie einbüßen muss, was nicht zuletzt eine Folge der selbstmythisierenden Strategie in seiner Konstruktion der Subjektivität ist. Für mehrere Generationen wenig ambitionierter ukrainischer Leser und nicht besonders anspruchsvoller Literaturwissenschaftler wird die verbreitete Kopplung von lyrischem Ich und Autorfigur noch zu einer weiteren Dimension ausgedehnt, nämlich der Inkarnation von der ewig immer wieder aufzubauenden Heimat selbst und ihres Leidens. Die Literarizität des lyrischen Textes und die damit eng verbundene Selbstständigkeit des Subjekts scheinen durch eine textuell induzierte, verfehlte oder wenigstens übertriebene Einschätzung seines extratextuellen Potenzials gefährdet zu sein.

2. Die (Spät)moderne und die Selbstverherrlichung des Subjekts

In der traditionellen ukrainischen Literaturgeschichtsschreibung gilt Vasyľ Stus als der ‚Ševčenko des 20. Jahrhunderts‘. Als der wichtigste ukrainische Vertreter der späten modernistischen Tradition in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hat sich Stus aktiv für die Modernisierung der ukrainischen Literatur eingesetzt. In der Ukraine wird seine Lyrik unter Lesern, und leider auch unter etlichen Literaturwissenschaftlern, trotzdem als eine quasi literarische Umsetzung seines Engagements ausgelegt. Dieses Engagement galt der Autonomie

der ukrainischen Sprache und Kultur bzw. der Verteidigung der Menschenrechte in der Sowjetunion, hatte jedoch auch Stus' Verhaftung, Verbannung und 1985 seinen Tod in einem Lager im Uralgebiet zur Folge. Nichtsdestotrotz steht seine reife dichterische Produktion eindeutig im Zeichen der Spätmoderne.¹¹ Eine klare Neigung zur Poetik des Hermetismus und eine literarisch anspruchsvolle Komposition seiner poetischen Texte verbinden sich bei Stus mit einer starken Hervorhebung des subjektiven Prinzips und dessen Sichtbarkeit. Die allgemeine spätmoderne Orientierung der Dichtung von Stus, die mit der Tradition Rilkes, Cvetaevas und anderen eng verbunden ist, schließt nicht deren Konfrontation mit den klassischen und romantischen Mustern der europäischen und ukrainischen Literatur aus. Eine besondere Rolle in der Gestaltung des poetischen Palimpsestes des im Jahr 1938 in der Westukraine geborenen und im Donbas aufgewachsenen Dichters kommt Goethe¹² und Ševčenko zu, deren jeweils klassische und romantische Poetiken auf verschiedene Weise in der Lyrik von Stus ihren Widerhall finden. In einem der ersten Gedichte der lyrischen Sammlung von Stus «Час творчості» („Zeit des Dichtens“), die Stus 1972 während seiner Untersuchungshaft in der Kiever KGB-Zentrale verfasste und deren zweiter Teil vollständig aus Übersetzungen der Lyrik Goethes besteht, eignet sich das lyrische Ich das „Vermächtnis“ Ševčenkos klar an:

Як добре те, що смерті не боюсь я,
і не питаю, чи тяжкий мій хрест.
Що вам, богове, низько не клонюся
в передчутті недовідомих верств.
Що жив-любив і не набрався скверни
ненависті, прокльону, каюття.
Народе мій, до тебе я ще верну
і в смерті обернуся до життя
своїм стражденим і незлим обличчям,
як син, тобі доземно поклонюсь
і чесно гляну в чесні твої вічі,
і чесними сльозами обіллюсь.
Так хочеться пожити хоч годинку,
коли моя розвіється біда.
Хай прийдуть в гості Леся Українка,
Франко, Шевченко і Скворода.
Та вже! Мовчи! Заблуканий у пущі,
уже не ремствуй, прозирай у глиб,
у суще, що розпукнеться в грядуще
і ружею заквітне коло шиб.¹³

11 Zima (2001).

12 Zur Rolle Goethes in der literarischen Biographie von Stus und zu seinen Goethe-Übersetzungen vgl. Achilli (2016).

13 Стус (2008, S. 13).

Es ist so gut, dass ich den Tod nicht fürchte
 und ich frage nicht, ob mein Kreuz schwer ist.
 Dass ich mich vor euch, o Götter, nicht beuge,
 in Vorahnung noch unbekannter Meilen.
 Dass ich lebte-liebte, und keinen
 Hass, Fluch und Verdammung empfand.
 Mein Volk, zu dir werd' ich noch kommen
 und im Tode erlange ich das Leben
 mit meinem guten und leidenden Gesicht,
 wie ein Sohn beuge ich mich tief vor dir
 und ehrlich schaue ich in deine ehrlichen Augen
 und ehrliche Tränen werde ich noch vergießen.
 So möchte ich noch für ein Stündchen leben,
 so dass mein Unglück verschwinden wird.
 Lass sie zu mir zu Besuch kommen, Ukrajinka,
 Franko, Ševčenko und Skovoroda.
 Genug! Schweig mal! Im Dickicht verloren,
 beklag dich nicht, schau in die Tiefe,
 ins Wesentliche, das die Zukunft verkündigt,
 und wie eine Rose am Fenster aufblühen wird.¹⁴

In Übereinstimmung mit dem Vorbild des „Urvermächtnisses“ der ukrainischen Literatur bahnt sich in diesem, mit der in der Sammlung dominierenden modernistischen Poetik nicht übereinstimmenden Gedicht eine komplexe Konfiguration der Verhältnisse des poetologisch konnotierten Subjekts mit der Kollektivität und mit der nationalen Geschichte an. Im ersten Vierzeiler scheint das lyrische Ich seine Unabhängigkeit von jeglicher höheren Instanz überzeugt anzukündigen. Die unüberbrückbare Trennung zwischen den Göttern und dem sich als neuer Christus der ukrainischen Dichtung postulierenden Subjekt ist zur Erweiterung verurteilt, wie es aus der vierten Zeile der ersten Strophe hervorgeht. In dem zweiten Vierzeiler proklamiert das – als geistig rein sprechende – Subjekt seine mystische Rückkehr zum Volk, die nur durch seinen anscheinenden Tod möglich ist. In der Eigenschaft als ukrainischer Gottessohn ist das Subjekt sowohl Erlöser der Ukrainer als auch deren dankbarer Nachkomme. In der zweiten Hälfte des Gedichtes wird die poetologische Bedeutung des Leidenswegs des Subjekts offensichtlich thematisiert. Seine eigene Opferung, um des ukrainischen Volkes willen, ergibt sich als die Krönung einer Heilsgeschichte, die in der Literatur und insbesondere in der Dichtung ihr wirksames Instrument hat. Darüber hinaus scheint die Bedeutsamkeit seiner menschlichen und dichterischen Heldentat die Tragweite des Beitrags seiner literarischen Vorgänger zur Rettung der Ukraine zu übertreffen. Das lyrische Ich erwartet deshalb auch, dass während seiner Verklärung die vier gewichtigsten Vertreter der klassischen ukrainischen Literatur zu ihm kommen. Im letz-

14 Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

ten Vierzeiler zieht sich das Subjekt nochmals in seine eigene Innerlichkeit zurück, um die zukünftige, endgültige Rettung der Ukraine vorzubereiten.

Im Ganzen gesehen zeigt dieses als Stus' poetologisches Vermächtnis zu betrachtende Gedicht beachtliche Ähnlichkeiten mit Ševčenkos „Vermächtnis“. In beiden Gedichten wird mehr oder weniger direkt die poetologische These aufgestellt, dass die heilsnotwendige dichterische Tätigkeit des Ichs ohne die Annahme von einer stark national konnotierten Leserschaft unmöglich sei. Ohne die Unterstützung eines aufnahmefähigen Volkes sei der Dichter der Machtlosigkeit und dem Solipsismus ausgeliefert. Eine aktive Mitwirkung des Volkes könne trotzdem nur durch die Aufklärungsarbeit des Dichters ermöglicht werden, was die eigentliche Umsetzbarkeit der revolutionären Botschaft des messianischen Dichters einzuschränken scheint. Die Revolution und die Wiedergeburt der Ukraine werden in eine unerreichbare Zukunft verschoben, und die Kraft des dichterischen Wortes scheint folglich in Zweifel gezogen zu werden.

Das Gedicht zeigt, dass der klassischen und modernen ukrainischen Poetologie eine gewisse utopische Neigung innewohnt. Die augenfälligen Gemeinsamkeiten zwischen dem „Vermächtnis“ Ševčenkos und dem von diesem zweifellos beeinflussten Gedicht «Як добре те, що смерті не боюсь я» („Es ist so gut, dass ich den Tod nicht fürchte“) von Vasyľ Stus sollen dennoch nicht verabsolutiert werden. Die unterschiedlichen literaturgeschichtlichen und philosophischen Kontexte ihrer jeweiligen Entstehungszeit haben zwei eigentlich entgegengesetzte Konfigurationen der Subjektivität in ihren jeweiligen dichterischen Welten bedingt. Die romantische Einstellung der Dichtung Ševčenkos zu einer lyrischen Subjektivität, die durch ihren eigenen messianischen Trieb danach strebt, die Welt zu verändern, kann im 20. Jahrhundert nicht unmodifiziert und unproblematisch erhalten bleiben. Die Haltung des Subjekts der Lyrik bei Stus ist dagegen von der Komplexität und Vielschichtigkeit der Moderne stark geprägt, was zu einer erschwerten Bewertung seiner Beschaffenheit führt. Das Erbe der Tradition der ukrainischen Romantik stellt einen wesentlichen Bestandteil der Dichtung von Stus dar. Dennoch darf seine Bedeutung im Hinblick auf Stus' literarische Quellen und die intertextuellen Komponenten seiner dichterischen Welt nicht überschätzt werden. Während das Ich in der dichterischen Welt Ševčenkos nicht getrennt von der sinnstiftenden Anwesenheit eines noch zu bildenden ukrainischen Volkes gedacht werden kann, ist das moderne Subjekt der Lyrik von Stus auf sich selbst und seine Eigenständigkeit angewiesen. Der spätmodernen Haltung von Stus entspricht eine deutliche Abkehr des Subjekts seiner Lyrik vom kollektivistischen Prinzip der romantischen Literatur und der Weltanschauung Ševčenkos. Wie die semantische Evolution des Gedichtes vom „Gang ins Volk“ (das berühmte «хождение в народ» der russischen populistischen Tradition) seiner mittleren Strophen bis zur deutlichen Rückkehr zur anfänglichen Sphäre der Individua-

lität im letzten Teil des Textes aufzeigt, hat der individuelle und individualistische Kampf zur Rettung des Ichs aus den Fallen der Neuzeit Vorrang vor der Verteidigung einer mehr oder weniger existierenden Gemeinsamkeit. Die immer bestehende Gefahr einer endgültigen Zersplitterung des Subjekts führt zu einem entschiedenen Einsatz des Ichs selbst für seine eigene Erlösung, die sich als seine eigentliche Priorität erweist. Trotzdem bleibt die Rolle seiner Zugehörigkeit zu einer national markierten literarischen Tradition für die Identität und den Fortbestand des poetologisch gekennzeichneten Ichs unersetzlich. Das Ich verknüpft sich selbst mit einer relativ alten und vornehmen Überlieferung, betont aber mit klaren Worten seine eigentliche Überlegenheit. Darüber hinaus ist es wichtig, zu beachten, dass die vier erwähnten Namen in ihrer Gesamtheit keineswegs den literarischen Hauptbezugspunkten des Autors des Gedichtes entsprechen. Taras Ševčenko und der neuplatonische Philosoph und Dichter der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Hryhorij Skovoroda sind von wesentlicher Bedeutung für Stus' literarischen Werdegang, besonders für dessen Anfangsphase. Doch ist für Stus die Relevanz von Ivan Franko und Lesja Ukrajinka, den zwei führenden ukrainischen Schriftstellern des *Fin de Siècle* (mit Ševčenko Mitglieder des allgemein tradierten, dreigliedrigen Pantheons der klassischen ukrainischen Literatur¹⁵) zweifellos weniger erheblich. Die Erwähnung und die damit implizierte Einbeziehung seiner eigenen literarischen Erfahrung in den ukrainischen Literaturkanon seitens des poetologisch konnotierten lyrischen Ichs und dessen gleichzeitige Überwindung eines eng national gesetzten Kanons weisen auf die Unabdingbarkeit der Konfrontation der nationalen Poetologie mit einer nicht national begrenzten Literaturauffassung hin, sowohl auf der Ebene der literarischen Geschichte als auch der poetologischen Subjektivität. Der teilweise hermetische Schluss des Gedichtes verkündet die dialektisch und mühsam erlangte Freiheit und Unabhängigkeit des spätmodernen Subjekts von jeglichen national aufgezwungenen Beschränkungen und seinen Erfolg in der mühseligen Verteidigung seiner eigenen Existenz und Selbstbestimmung.

Im Kontrast zwischen dem romantischen Weltbild Ševčenkos und der spätmodernen oder neumodernen Konzeption von Vasyl' Stus und deren unterschiedlichen Realisierungen der lyrischen Subjektivität zeigt sich eine der ausschlaggebenden poetologischen Spannungen, die die semantische Tragweite der modernen ukrainischen Dichtung als literarisches und kulturelles System

15 In der ukrainischen kulturellen Tradition spielen drei Schriftsteller die Rolle einer ideellen Triade von sowohl ästhetisch relevanten als auch für die nationale Entwicklung höchst bedeutsamen Figuren. Außer den schon erwähnten Taras Ševčenko und Ivan Franko ist bemerkenswerterweise der im Gedicht von Stus anwesenden und für die Modernisierung der ukrainischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausschlaggebenden Autorin Lesja Ukrajinka (Larysa Kosač-Kvitka, 1871–1913) eine solche Ehre erwiesen worden.

bestimmen. Historisch hat die ukrainische literarische Kultur mit anderen kleineren Literaturen Europas die Verantwortung geteilt, sich als ein Ersatz für eine fehlende, unterdrückte oder noch unvollkommene Staatlichkeit zu profilieren.¹⁶ Die von verschiedenen Generationen von Schriftstellern und Dichtern unterschiedlich vertretene Kopplung des Ästhetischen mit dem Politischen und Gesellschaftlichen hat erhebliche Folgen für die allmähliche Entwicklung und Differenzierung der ukrainischen Literatur gehabt, die einerseits die oberflächliche, aber bemerkenswerte Anwesenheit der Literatur und der Lyrik insbesondere im alltäglichen Leben der Ukrainer betreffen und andererseits den gewissermaßen ‚unreinen‘ Status der ukrainischen Literatur als verwendbares Instrument zur Erlangung eines mit Kunst nicht direkt verbundenen Zieles, d.h. des politischen Kampfes, bestimmt haben. Eine Beurteilung der allgemeinen Beschaffenheit des Subjekts in der modernen ukrainischen Lyrik kann diesen Sachverhalt nicht ignorieren. Eine bewusste und umfassende Auslegung der Geschichte der Subjektivität in der ukrainischen Lyrik, sowohl in ihrer Gesamtheit als auch in Bezug auf einzelne Texte und Zeitalter, muss sich mit der Problematik auseinandersetzen, inwiefern ihre Besonderheiten textimmanent beziehungsweise durch den Erwartungshorizont der Leserinnen und Leser vorbestimmt sind. Von der romantischen oder spätrömantischen dichterischen Welt Ševčenko bis zur Moderne hat die ukrainische Lyrik eine spannende Dynamik von Individualisierung und Entindividualisierung entwickelt, die strenge Gegenüberstellungen zwischen den Polen der Selbstständigkeit und des Selbstverlusts in der Pluralität vermeidet. In den meisten Fällen entfaltet sich die Reflexion über die lyrische Subjektivität nicht explizit, wie es sich aus den poetologischen Gedichten von Taras Ševčenko und seinem vermutlichen Nachfolger im 20. Jahrhundert, Vasyľ Stus, ergibt. In einem Gedicht des Anfang der Sechziger Jahre sehr beliebten Dichters Vasyľ Symonenko, der 1963 im Alter von nur 28 Jahren starb, wird dagegen die Frage des Wesens des Subjekts direkt thematisiert. Der Titel des Gedichts heißt einfach «Я...» („Ich...“).

Я...

Він дивився на мене тупо
 Очищами, повними блекоти: –
 Дарма ти себе уявляєш пупом,
 На світі безліч таких, як ти.
 Він гримів одержимо і люто,
 І кривилося гнівом лице рябе,
 Він ладен був мене розіпнути
 За те, що я поважаю себе.
 Не стала навколішки гордість моя.
 Ліниво тяглася отара хвилин...

16 Rothe (2010).

На світі безліч таких, як я,
 Та я, їй-Богу, один.
 У кожного «Я» є своє ім'я,
 На всіх не нагримаш грізно,
 Ми – не безліч стандартних «я»,
 А безліч всесвітів різних.
 Ми – це народу одвічне лоно,
 Ми – океанна вселюдська сім'я.
 І тільки тих поважають мільйони,
 Хто поважає мільйони «я».¹⁷

Ich...

Er sah mich stumpf an
 Mit kleinen Augen voll von Gift:
 Vergebens schätzt du dich hoch,
 Die Welt ist voll von Leuten wie du.
 Er schimpfte lang und böse,
 Sein pockennarbiges Gesicht krümmte sich,
 Er war bereit, mich zu quälen,
 Weil ich mich selbst achte.
 Mein Stolz hat sich nicht ergeben.
 Faul verrannen die vielen Minuten...
 Die Welt ist voll von Leuten wie ich,
 Ich bin aber, Gott, einzigartig.
 Jedes „Ich“ hat seinen Namen,
 Man kann doch nicht jeden bedrohlich angreifen,
 Wir sind keine Masse von üblichen „Ich“,
 Sondern eine Menge verschiedener Weltalle.
 Wir sind der ewige Schoß des Volkes,
 Wir sind eine riesige weltumfassende Familie.
 Und nur die von Millionen geachtet werden,
 Die Millionen von „Ich“ selbst achten.¹⁸

Die demonstrativ einfache, leicht verständliche und relativ eingängige Poetik vieler Gedichte Symonenkos verwicklicht sich hier in einer kulturologischen Reflexion über das Verhältnis von Individualität und Kollektivität, die, ungeachtet des Einsatzes von Anaphorä, Chiasmen und anderer rhetorischer Figuren, von der raffinierten Komplexität der spätmodernen Lyrik seines Zeitgenossen Vasyľ Stus deutlich abweicht. Das Gedicht ist in zwei Teile aufgliedert, die den Übergang von einer anscheinend bedeutungslosen Episode aus dem alltäglichen Leben in der ersten Hälfte zu deren expliziter moralisch-didaktischer Darlegung in der zweiten Hälfte zeigen. Das lyrische Ich Symonenkos scheint das Problem der Gegenüberstellung von dichterischer Persönlichkeit und *ein-*

¹⁷ СИМОНЕНКО (2003, S. 206).

¹⁸ Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

fachem Menschen zu überwinden, die sich trotzdem durch die geradezu obsolet proklamatorische Ausdrucksweise des Ichs selbst noch indirekt durchsetzt. Das Verhältnis zwischen sowohl allgemein-menschlicher als auch dichterischer, elitärer Individualität auf der einen Seite und Gemeinsamkeit auf der anderen wird im Gedicht als ein leicht zu erreichendes Gleichgewicht vorgestellt, das für die Integrität und den Wohlstand sowohl des Einzelnen als auch des Volkes bürgen kann. Die textuelle Beschaffenheit des Gedichtes Symonenkos, und insbesondere dessen zweiter *philosophischer* Teil, vermeidet eine Auflösung der individuellen Instanz durch die totalisierende Macht des kollektiven und nationalen Prinzips: Die dreimalige Anapher des Personalpronomens «ми» („wir“) wird durch die Verstärkung des semantischen Gewichts des Personalpronomens «я» („ich“) als letztes Wort des Textes relativiert, während jegliche nationale Kennzeichnung der menschlichen Kollektivität zugunsten einer weltumfassenden, entnationalisierten Gemeinschaft verneint wird. Solche mit einem „abgrenzenden“ semantischen Potential belasteten Wörter, wie «народ» („Volk“) und «сім'я» („Familie“), die indirekt bzw. direkt im „Vermächtnis“ Ševčenko zu finden sind, tauchen zwar im Text auf, aber dieser Aspekt ihrer Bedeutung wird nicht entwickelt. Es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die ziemlich ungenaue Bestimmung des Volkes im Gedicht Symonenkos als ein typisches Merkmal der späten mehr oder weniger offiziell anerkannten sowjetischen ukrainischen Lyrik gelten kann, in der das Nationale, das Sowjetische und das allgemein Menschliche kaum zu unterscheiden sind, was selbstverständlich erhebliche Folgen für die Charakterisierung der damit implizierten Subjektivität hat. Die Verherrlichung des Volks ist außerdem ein beliebtes und häufiges Thema im Werk Symonenkos, in dem nichtsdestotrotz ähnliche, direkt lyrische Überlegungen über das Verhältnis des Ichs zum Wir, wie in diesem Gedicht, nicht zu finden sind. Als ein herausragender Vertreter der Generation der sogenannten «шістдесятники» (Sechziger) hat Symonenko deren ästhetische Dualität völlig verkörpert, die auf einem ständigen Kompromiss zwischen humanistischem Pathos, nationaler Rhetorik und unvermeidbarer Berücksichtigung des sowjetischen thematischen und stilistischen Repertoires begründet ist. Die Verwirklichung einer solchen Poetik auf dem Niveau der Subjektivität ist in dem soeben besprochenen Gedicht klar feststellbar.

Die Dualität der nationalen Selbstauffassung des sowjetischen Subjekts kann durch das Beispiel eines der berühmtesten Kriegsgedichte der ukrainischen sowjetischen Literatur erläutert werden. Pavlo Tučyna «Я утверждаю» („Ich setze mich durch“), dessen russischsprachiger Titel als eine besonders bedeutsame politische Erklärung gilt, ist ein typisches Gedicht der zweiten Phase seiner Lyrik. Tučyna, der als einer der besten Vertreter der ukrainischen Moderne in den Jahren um die Revolution galt, entschied sich zu

Beginn der Stalin-Ära für den Beitritt zum offiziellen und privilegierten literarischen Milieu der Sowjetunion:

Я утверждаюсь

Я есть народ, якого Правди сила
ніким звойована ще не була.
Яка біда мене, яка чума косила! –
а сила знову розцвіла.

Щоб жить – ні в кого права не питаюсь.
Щоб жить – я всі кайдани розірву.
Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.

Сини мої, червоні українці
я буду вас за подвиг прославлять, –
ідіть батькам на допомогу й жінці,
дітей спішіте визволять!

На українських нивах, на російських,
на білоруських – я прошу, молю! –
вбивайте ворогів, злодюг злодійських
вбивайте без жалю!

Нехай ще в ранах я – я не стидаюсь,
гляджу їх, мов пшеницю ярову.
Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.

Із ран – нове життя заколоситься,
що з нього світ весь буде подивлять
яка земля! яко зерно! росиця! –
Ну як же не сіять?

І я сіяю, крильми розгортаюсь,
своїх орлів скликаю, кличу, зву...
Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.

Ще буде: неба чистої блакиті,
добробут в нас підніметься, як ртуть,
зблискотять косарки в житі, заводи загудуть...
І я життям багатим розсвітаюсь,
пушу над сонцем хмарку, як брову...
Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.¹⁹

19 Тичина (1984, S. 279).

Ich setze mich durch

Ich bin das Volk, dessen Stärke seiner Wahrheit
 von niemandem noch erobert worden ist.
 Ein solches Unglück hat mich vernichtet, ein solches Übel!
 Die Stärke ist aber zurückgekommen.

Um zu leben, frag ich niemanden um eine Erlaubnis.
 Um zu leben, werde ich alle Ketten zerreißen.
 Ich behaupte mich, ich setze mich durch,
 denn ich lebe.

Meine Söhne, rote Ukrainer,
 ich werde euch für eure Heldentaten rühmen, –
 geht euren Eltern und eurer Frau helfen,
 beeilt euch, befreit doch eure Kinder!

Auf ukrainischen Feldern, auf russischen,
 weißrussischen – ich bitte, ich bete! –
 bringt Feinde um, Verbrecher, Unmenschen,
 bringt ohne Gnade um!

Auch wenn ich Wunden habe, schäme ich mich nicht,
 ich schau sie an, als ob sie frühe Ähren wären.
 Ich behaupte mich, ich setze mich durch,
 denn ich lebe.

Aus den Wunden wird ein neues Leben aufblühen,
 das die ganze Welt bewundern wird,
 welche Erde! Welcher Weizen! Welcher Tau! –
 Wie könnte ich doch nicht säen?

Und ich säe, ich breite meine Flügel aus,
 ich rufe meine Adler, lade sie ein...
 Ich behaupte mich, ich setze mich durch,
 denn ich lebe.

Einen blauen Himmel bekommen wir noch,
 der Wohlstand wird steigen wie Quecksilber.
 Es werden Mähdrescher im Weizen strahlen, Fabriken werden lärmern.
 Ich werde auch in einem reichen Leben blühen,
 an die Sonne ein Wölkchen hängen, wie eine Braue...
 Ich behaupte mich, ich setze mich durch,
 denn ich lebe.²⁰

Die durch die erste Zeile eingeführte Welt des Gedichtes gründet sowohl auf der Idee der Kraft des Ichs als auch auf der Verschmelzung des Individuellen

20 Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

mit dem Gemeinsamen im Kontext einer quasi religiösen Verherrlichung der mit großem Anfangsbuchstaben geschriebenen Wahrheit der Stärke des Volkes. Indem die Stärke («сила») noch einmal in der zweiten Hälfte des ersten Vierzeilers thematisiert wird, bekommt die Vorstellung der Einheit des Ichs mit dem Volk eine zusätzliche Bestätigung. In dem offensichtlich von Reminiszenzen an Ševčenkos „Vermächtnis“ geprägten zweiten Vierzeiler wird die Energie des Subjekts durch dessen Zugehörigkeit zum Volk erklärt, während die zweite Strophe deutlich den Fokus auf das individuelle Prinzip und dessen Autonomie umlenkt. In den folgenden Vierzeilern wird die Aufmerksamkeit des Lesers wechselweise auf das Ich beziehungsweise das Wir gerichtet. In der Charakterisierung des Gemeinsamen herrscht das Sowjetische über das vermeintlich „rein“ Ukrainische deutlich vor, was einem der Grundprinzipien der offiziellen sowjetischen Literatur und insbesondere der für die Jahre des Zweiten Weltkriegs typischen Lyrik des patriotischen Pathos entspricht. In diesem durch eklektische Sprache gekennzeichneten Gedicht, das augenfällige Merkmale der zeitgenössischen Epoche mit barocken Stilelementen vermischt, scheint sich eine Selbstwürdigung des poetologisch konnotierten Ichs trotz seiner im ukrainischen und sowjetischen Kontext sozusagen unvermeidbaren und nur scheinbar paradoxen *reductio ad multum* durchzusetzen.

3. Nach der Postmoderne: die Erhaltung einer starken Subjektivität

Der Fall der oben besprochenen Gedichte von Vasyľ Symonenko und Pavlo Tyčyna bietet eine weitere Bestätigung der hier aufgestellten These, dass eine bewusste, oft poetologisch bedeutende dichterische Reflexion über das Wesen und die Grenzen der Subjektivität einen Bestandteil der ukrainischen Lyrik in ihrer Gesamtheit darstellt. Auch in der Epoche nach der Postmoderne, wenn die Behauptung einer Überwindung des angeblich unabschließbaren Projektes der Postmoderne überhaupt akzeptiert werden kann, zeigt die ukrainische Dichtung eine besondere Neigung zur direkten oder indirekten Thematisierung der Problematik des Subjekts und dessen Beziehung zur mehr oder wenig national charakterisierten Gemeinschaft im poetologischen Zusammenhang. Trotz der für die Gegenwart typischen Beliebtheit einer mindestens äußerlich subjektlosen Lyrik belegt auch die Geschichte der jüngsten ukrainischen Literatur die Neigung zu einem poetologisch konstruierten Subjekt, das die Stimme der Menschheit in sich bewahrt und zum Ausdruck bringt. Das dichterische Werk von Serhij Žadan (1974), dem im In- und Ausland einflussreichsten und bekanntesten Lyriker und Schriftsteller der heutigen Ukraine, bietet dafür zahlreiche Beispiele. Das lyrische Ich der Dichtung Žadans scheint sich als bloßes Sprachrohr einer sonst zum Schweigen verurteilten Masse darzustellen. Genauso wie seine Prosa ist die Lyrik Žadans ein Schauplatz für zumeist unterdrückte Menschen aus dem Osten des Landes, die die Möglichkeit des Über-

lebens der eigenen leidenden Stimme dem lyrischen Ich verdanken. Auch im Fall Žadans schwankt die Selbstcharakterisierung des lyrischen Ichs zwischen einer poetologischen Hervorhebung der eigenen Besonderheit als Träger einer kollektiven Stimme und der indirekten Erklärung seiner Zusammengehörigkeit mit der von ihm vertretenen Gemeinschaft. In seiner sowohl von mittelalterlichen Motiven als auch vom gegenwärtigen Krieg inspirierten Sammlung «Тамплієри» („Templer“, 2016) unterstreicht das Subjekt seine Beteiligung an der Gesellschaft mit besonderer Beharrlichkeit:

[...]

Хай немає нам прикриття,
тіштесь з щедрого медобору:
доки для нас нічого не важить життя,
ваші справи далі йтимуть угору.

Небо виснажується, пливучи.
Збувайте рештки хліба й отрути,
збувайте піхоті несвіжі харчі.
Ті, кого нині повісять вночі,
говорять у темряві, перш ніж заснути:
запам'ятовуй кожного з нас,
запам'ятовуй нічні години,
запам'ятовуй цей підлий час,
запам'ятовуй плітки й новини,

запам'ятовуй цей дивний світ –
майже завершений, майже готовий.
Жодного смутку. Жодних бід.
Запам'ятовуй. Запам'ятовуй.²¹

[...]

Und wenn wir auch keine Deckung haben,
tröstet euch mit dem reichlichen Honig:
Solange das Leben für uns kein Gewicht hat,
werden eure Angelegenheiten steigen.

Der Himmel erschöpft sich, indem er schwimmt.
Entledigt euch der Reste von Brot und Gift,
entledigt euch des Essens an die Infanterie.
Diejenigen, die jetzt nachts erhängt werden,
reden im Dunkel, bevor sie einschlafen:
Präg dir jeden von uns ein,
präg dir die nächtlichen Stunden ein,
präg dir diese üble Zeit ein,
präg dir Gerüchte und Nachrichten ein,

21 Жадан (2016, S. 27).

präg dir diese komische Welt ein –
 die fast abgeschlossen ist, schon fast vollendet.
 Kein Kummer. Keine Sorge.
 Präg dir das ein. Präg dir das ein.²²

Das Subjekt erweist sich als der einzige Bezugspunkt einer unerbittlichen Realität, die sowohl absolut als auch historisch bestimmt aufgefasst werden kann. Das Fehlen einer „Deckung“ ist gleichzeitig das Ergebnis der Erbarmungslosigkeit der Geschichte und die ontologische Kondition des menschlichen Lebens. In einer zu Verfall und Vergessenheit verurteilten Welt sind das Gedächtnis und die Eingebung des Dichters und die daraus resultierende Poesie die einzige Erlösung für die unzähligen Subjekte der Menschheit, die nicht imstande sind, sich selbst durch das Wort auszudrücken. Durch eine Aufhebung der mit der Postmoderne verbundenen Zentrumslosigkeit und eine Rückkehr zum traditionellen Paradigma der dichterischen Verewigungsfähigkeit wird die indirekt, aber unverkennbar als dichtend auftretende Figur, das Subjekt, erneut zum Träger des menschlichen Schicksals. Die Rilkeschen Töne des Gedichts, die in der germanistischen Ausbildung Žadans ihre Begründung finden dürften, bekräftigen die modernistische Orientierung des Gedichts und tragen zu einer entsprechenden Stärkung der Rolle des subjektiven Prinzips in der Lyrik Žadans bei.

In einem anderen Gedicht aus „Тамплиєри“ wird die Liebe der sprechenden Stimme als ein Opfer für die Gemeinsamkeit dargestellt:

[...]

Я думаю іноді, чи зрозуміють нас наші діти.
 Серце моє легке і обійми мої розпростерті.
 Моеї любові стане на всіх,
 навіть на тих, хто хотів мене вбити.
 Піду, до речі, нагадаю їм, що їх чекає по смерті.²³

[...]

Manchmal denk ich darüber nach, ob unsre Kinder uns verstehen werden.
 Mein Herz ist leicht und meine Umarmung ist weit.
 Meine Liebe wird für alle reichen,
 sogar für die, die mich töten wollten.
 Übrigens, ich gehe sie daran erinnern, was sie nach dem Tod erwartet.²⁴

Obwohl es unklar ist, ob die Ich-Stimme dieser Zeile einem der vielen Protagonisten der dichterischen Erzählung oder dem allgemeinen Subjekt des Buches zugeschrieben werden soll, bleibt die Festigkeit des Ichs und dessen Kommuni-

22 Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

23 Жадан (2016, S. 35).

24 Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

kationsfähigkeit eine der bedeutendsten Elemente der dichterischen Welt von „Тамплієри“.

Eine ähnliche Konfiguration der Subjektivität kann in Žadans vorheriger Sammlung «Життя Марії» („Das Marienleben“, 2015) beobachtet werden, die auch Übersetzungen von Gedichten Rilkes („Das Marienleben“) und von Czesław Miłosz's Lyrik enthält. Das lyrische Ich der Sammlung bekennt sich zu seiner Gleichheit mit dem „lyrischen Du“, was die Ganzheit seiner physischen und psychischen Beschaffenheit und seiner Lebenserfahrungen betrifft.

[...]

Я такий, як і ти: в мене така ж щетина,
така ж невитравна засмага, така ж холодна дружина,
опіки і порізи, зморщок тонка павутина.
Така ж образа на господню несправедливість,
готовність використати найменшу можливість,
показати незламність, виявити кмітливість.²⁵

[...]

[...]

Ich bin genauso wie Du: ich hab die gleichen kurzen Haare,
die gleiche sonnengebräunte Haut, die gleiche kalte Frau,
die gleichen Brandwunden und Narben, die dünne Spinnwebe der Runzeln.
Bin wegen der Ungerechtigkeit von Gott genauso beleidigt,
die Bereitschaft, die winzigste Chance auszunutzen,
Unzerstörbarkeit zu zeigen, Scharfblick zu offenbaren.²⁶

[...]

Trotz ihres Leidens und der sichtbaren Spuren auf ihrer Haut verfügen das Ich und das Du über eine klar erkennbare Persönlichkeit und eine Selbständigkeit, die durch ihre Ähnlichkeit nicht gefährdet sind. In einer trotz Ungerechtigkeit und Inkommunikabilität nicht entpersönlichten Welt besteht der Vorteil des lyrischen Ichs nur in seiner Beherrschung der eigenen und der gemeinschaftlichen Stimme, was jegliche ontologische Differenzierung zwischen dem dichtenden Subjekt und dem „Gemeinschaftlichen“ von vornherein ausschließt. Auch in «Життя Марії» wird die wesentliche Rolle des Gedächtnisses für die besondere Leistung des lyrischen Ichs und seine Kunst hervorgehoben:

[...]

Чорна, ламана, зла, зимова
тиша, як смерть, стоїть за дверима.

²⁵ Жадан (2015, S. 17).

²⁶ Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

З цієї зими залишиться мова –
та, якою ти говорила.

Їй ще приписуватимуть усі біди.
Її ще розтягуватимуть на цитати.
Я буду просто її любити,
буду просто її пам'ятати.

[...]

Пам'ятати все, що несли з собою,
чорну траву під ламкими снігами,
небо над випаленою головою,
землю під втомленими ногами.²⁷

[...]

Schwarze, gebrochene, böse, winterliche
Stille, wie der Tod, steht hinter der Tür.
Es wird von diesem Winter die Sprache übrig bleiben –
die, in der du sprachst.

Ihr wird man alle Unglücke zuschreiben.
Sie wird man in Zitaten ausdehnen.
Ich werde sie einfach lieben,
werde ihrer einfach gedenken.

[...]

Alles gedenken, was sie mit sich trugen,
das grüne Gras unter dem zarten Schnee,
den Himmel über dem verbrannten Kopf,
die Erde unter den müden Beinen.²⁸

Wenn es die Realität in ihrer Gesamtheit besingen und verewigen will, muss das Subjekt jede einzelne Komponente ihrer leidenden und mindestens scheinbar chaotischen Beschaffenheit verinnerlichen. Darüber hinaus bestätigt das Erinnerungsvermögen des Subjekts seine fortbestehende Vollständigkeit und Wirksamkeit als autonomes, aufnahmefähiges und produktives Wesen.

Auch in dem 2015 veröffentlichten, aus Prosa und Dichtung bestehenden Buch «Месопотамія» („Mesopotamien“) erklärt das lyrische Ich seine absolute Vertrautheit mit den Schicksalen der Protagonisten der von ihm erzählten Welt:

[...]

²⁷ Жадан (2015, S. 22).

²⁸ Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

Я пам'ятаю всіх, хто там сидів,
кого виводили нарвані патрулі
до березневих відлиг і листопадових холодів
від утіхи та справедливості при кожному столі.

[...]

І я, мабуть, єдиний беріг
те, що лишалося по них.
Срібло, зашите в пасках.
Тварини, діти, жінки.
Дерева в літніх пісках.
Джерела на дні ріки.²⁹

[...]

Ich erinnere mich an alle, die dort saßen,
die von zerlumpten Truppen aufgegriffen wurden
zu März-Tauwettern und November-Kälten
von der Freude und der Gerechtigkeit an jedem Tisch.

[...]

Und ich, wahrscheinlich, als Einziger bewahrte
was nach ihnen übrig blieb.
Das Silber, das in die Gürtel eingenäht war.
Tiere, Kinder, Frauen.
Bäume in sommerlichen Sanden.
Quellen auf dem Flussgrund.³⁰

Recht ähnlich wie in «Життя Марії», aber mit stärkerer Entschlossenheit, lenkt das lyrische Ich die Aufmerksamkeit des Lesers auf sein eigenes Gedächtnis und seine unersetzliche Rolle für das Weiterleben der Gemeinschaft. Das Subjekt erinnert sich an die von ihm beschriebenen und geliebten Menschen und an die sie umgebende Realität und betont poetologisch die Einzigartigkeit seines beinahe göttlich allumfassenden Gedächtnisses und seiner Liebe. Der Leser wird auch mit einer Definition des Wesens der Dichtung konfrontiert:

[...]

В чому сутність поезії?
Писати про те, що всім давно відомо.
Говорити про речі, яких ми позбавлені,
озвучувати наші розчарування.³¹

[...]

Worin besteht das Wesen der Dichtung?
Darüber zu schreiben, was allen schon lang bekannt ist.

29 Жадан (2014, S. 326).

30 Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

31 Жадан (2014, S. 331 f.).

Über Dinge zu sprechen, die uns entzogen sind,
 unsere Enttäuschungen auszudrücken.
 [...]³²

Obwohl die Dichtung nichts anderes als eine künstlerische Wiederholung bekannter Tatsachen sei, erweise sie sich außerdem als Wiederentdeckung verschwundener und wahrscheinlich vergessener Einzelheiten des menschlichen Lebens. Darüber hinaus könne die Dichtung die Welt verändern, indem sie die sonst verschwiegenen und unausgedrückten Enttäuschungen und Bestrebungen der Menschen offenbare. Die Verwendung der ersten Person Plural in der Charakterisierung der durch die Dichtung wiederbelebten Aspekte der menschlichen Existenz kontrastiert mit der sonst hervorgehobenen Selbstständigkeit der erinnernden und dichtenden Stimme und betont noch einmal indirekt deren Spezifikum.

Die 2009 erschienene Sammlung «Ефіопія» („Äthiopien“) bietet weitere Beispiele für die Vorliebe Žadans, das Gedächtnis des lyrischen Ichs seiner Dichtung zu thematisieren:

Я пам'ятаю голоси,
 станційне плетиво предметів
 і сутінки, які росли
 поміж пекарень та буфетів.³³

[...]

Ich erinnere mich an die Stimmen,
 das Gewirr von Dingen am Bahnhof,
 und das wachsende Dämmerlicht,
 zwischen Bäckereien und Gaststätten.

[...]³⁴

Wie im Fall der jüngsten Sammlungen besteht die zu verinnerlichende und durch die Dichtung wiederzugebende Realität in der Wechselwirkung von Menschen, Dingen und besonderen Atmosphären, deren jeweilige Einmaligkeit auf die Kraft des dichterischen Wortes angewiesen ist. Die Erhaltung der zentralen Rolle der lyrischen Subjektivität im Kontext einer anscheinend im Sinne postmoderner Zerstreung dezentralisierten und enthierarchisierten Welt scheint von ihrer Beteiligung am Leben abzuhängen. Obwohl die erinerten und besungenen „Dinge“ oder Gegenstände in der Epoche der – mit Benjamin gesprochen – extremen „technischen Reproduzierbarkeit“ einer unaufhaltsamen Degradierung unterworfen sind, nehmen sie eine ähnliche Funktion an wie in der dichterischen Welt des späten Rilke. Sie sind ein Bestandteil

32 Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

33 Жадан (2009, S. 13).

34 Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

der menschlichen Existenz, die nur in der Poesie eine Möglichkeit des Weiterlebens finden können. In der Logik der Dichtung werden Tod und Zeit radikal umgedeutet:

Той, хто говорив про смерть і час,
говорить усе навпаки.
Я знав в обличчя кожного з вас,
лузери і пияки.

Я чув, який нікотинний щем
ваші ламав голоси.
Хто пригадає сьогодні ще
ті божевільні часи.³⁵

[...]

Derjenige, der über Tod und Zeit sprach,
sagt alles umgekehrt.
Ich kannte jeden von euch,
Versager und Säufer.

Ich spürte, welcher Nikotinschmerz
eure Stimmen brach.
Wer erinnert sich noch
an jene wahnsinnigen Zeiten?

[...]³⁶

Der Leser der Romane Žadans wird die – mit ihrer Vorliebe für Schicksal und Befindlichkeit angeblicher Versager, für die raue Materialität des Alltags – in vielerlei Hinsicht für eine postmoderne Literatur charakteristische Atmosphäre jener Zeilen als typisch für sein Werk erkennen, erhält die Darlegung des Erinnerungsvermögens des Dichters in ihnen doch eine weitere Bekräftigung. Die äußerliche „Ausstattung“ der lyrischen Situation sollte dennoch die Aufmerksamkeit des Lesers nicht von dem im Gegensatz zum zentrifugalen Trieb der Postmoderne realisierten Konstrukt der Subjektivität und der damit verbundenen Poetologie abwenden.

4. Schluss

Zum Schluss sei noch auf die Frage eingegangen, inwiefern die von der literarischen Tradition induzierte Erwartung der Leserschaft die Besonderheiten der lyrischen Subjektivität in der ukrainischen Dichtung hat beeinflussen können. Für zahlreiche Leser der ukrainischen Lyrik ist die Idee der ästhetischen

35 Жадан (2009, S. 39).

36 Die Übersetzung stammt vom Verfasser, A.A.

Autonomie der Literatur und des Vorrangs des künstlerischen Gemachtseins des Textes vor dessen praktischer Anwendbarkeit geradezu eine Häresie. Der Literaturwissenschaftler sollte diese schwer annehmbare rezeptionsgeschichtliche Tatsache nicht ignorieren, da sie die Entstehung und Entwicklung der modernen ukrainischen Literatur tief geprägt hat. Obwohl die textimmanente Interpretation in einem von einer starken und in einigen Fällen extremen Überlagerung des literarischen Erwartungshorizonts mit politischem Engagement gekennzeichneten Kulturkontext die dringlichste Aufgabe der Historiker der ukrainischen Literatur bleibt, ist eine Berücksichtigung des konkreten Stellenwerts der Literatur in der Ukraine und deren Einfluss auf die Textproduktion von großer Bedeutung. Die gesellschaftliche Funktion der Literatur und der Lyrik insbesondere in der ukrainischen Geschichte hat bei jeder Generation ukrainischer Literaten ihre Spuren hinterlassen und die ästhetischen Entscheidungen von Schriftstellern und Lyrikern stark beeinflusst. Auch in ihren unpolitischen, abstrakten Erscheinungen hat die ukrainische Literatur eine indirekt politische Botschaft bewahrt, wie etwa an der Lyrik von Vasyľ Stus gezeigt werden kann. Dem Subjekt als zentralem Element jeder dichterischen Welt, auch wenn es auf der Oberfläche des Textes unsichtbar ist, kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle zu. Es zeichnet sich dadurch aus, dass ukrainische Gedichte und die Geschichte der ukrainischen Dichtung in ihrer Entwicklung als System eine zweistufige Auslegung ihrer allgemeinen Bedeutung und der sie stützenden Subjektivität erlauben: als individuelle Erscheinungen beziehungsweise als Aussagen einer immer noch aufzubauenden Kollektivität, die sich historisch im Medium des dichterischen Wortes ein privilegiertes Mittel der Selbstbehauptung erfunden hat.

Literatur

- Achilli, A. (2016): Das goethesche Element im lyrischen Ich und in der Poetologie von Vasyľ Stus. In: Binder, E. / Klettenhammer, S. / Mertz-Baumgartner, B. (Hgg.): *Lyrik transkulturell*. (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, herausgegeben von Manfred Schmeling, Christiane Solte-Gresser. Band 78). Würzburg, 59-75.
- Broggi Bercoff, G. / Pavlyshyn, M. / Ploky, S. (eds., 2017): *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations*. Toronto.
- Grabowicz, G.G. (1982): *The Poet as Mythmaker: A Study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko*. Cambridge (Mass.).
- Kappeler, A. (2014): *Kleine Geschichte der Ukraine*. 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München.
- Kimball, A. (1990): *The Russian Peasant Obshchina in the Political Culture of the Era of the Great Reforms: A Contribution to Begriffsgeschichte*. In: *Russian History / Histoire Russe*. 17 (3), 1990. 259-279.
- Koschmal, W. (2014): *Taras Ševčenko: Die vergessene Dichter-Ikone*. München u.a.O.

- Pavlyshyn, M. (1985): The Rhetoric and Politics of Kotliarevsky's Eneida. In: *Journal of Ukrainian Studies*. 10 (1), 1985. 9-24.
- Pavlyshyn, M. (2010): Modern Literature and the Construction of Modern Identity as European: The Case of Ukraine. In: Arnason, J.P. / Doyle, N. (eds.): *Domains and Divisions of European History*. Liverpool. 181-197.
- Rosenthal, B.G. (1993): Lofty Ideals and Wordly Consequences: Visions of Sobornost' in Early Twentieth-Century Russia. In: *Russian History*. 20 (1-4), 1993. 179-195.
- Rothe, H. (2010): Breaking Through History. Genius and Literature among Slavs without a State in the 19th Century. In: *Studi Slavistici*. 7 (1), 2010. 111-124.
- Vibert, S. (2001): La quête russe de l'universel: Mouvement slavophile et hiérarchie de valeurs socio-communautaire (1825-1855). In: *Revue des études slaves*. 73 (2-3), 2001. 519-530.
- Zima, P.V. (2001): *Das literarische Subjekt: Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen / Basel.
- Жадан, С. (2009): Ефіопія. Харків.
- Жадан, С. (2014): Месопотамія. Харків.
- Жадан, С. (2015): Життя Марії. Чернівці.
- Жадан, С. (2016): Тамплієри. Чернівці.
- Симоненко, В. (2003): *Поезії-Проза. (=Твори. Том 1.)* Черкаси.
- Стус, В. (2008): *Час творчості / Dichtenszeit. (= Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 3.)* Київ.
- Теплий, І. (2010): Німецькомовна поетична Шевченкіана Івана Франка // *Українське літературознавство*. 72, 2010. 172-190.
- Тичина, П. (1984): *Поезії 1938-1953. (= Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 2.)* Київ.
- Шевченко, Т. (2003): *Зібрання творів у шести томах*. Київ.

Poets at War in Ukraine: Between Poetics and Ideology

Anna Fees (Trier)

Between 2013 and 2014, protest, revolution, and war dominated the public sphere in Ukraine and even became popular themes among poets. These authors, who had not previously written 'political' works, came to identify with the revolution both emotionally and ideologically, mixing poetics with politics.

In considering this trend, this paper will focus on the notion of "in-betweenness" by analyzing the gap between the cultural and literary traditions of Russia and Ukraine and the ideological positions of two Ukrainian authors: Borys Humeniuk (b. 1965), a Ukrainian-speaking poet, and Iya Kiva (b. 1984), a Russian-speaking poet. It should be underscored, however, that both are included and considered from within the national literary corpus of Ukraine. This assertion, which is not entirely indisputable in Ukraine, has itself been a topic of active discussion and debate, both on literary and political grounds. Humeniuk and Kiva represent different literary lineages, different geographical spaces (East and West), and significantly different intentions with regard to both their poetics and ideological positions.

In this respect, the key issue of the paper is the juxtaposition of cultural and literary traditions (Russian and Ukrainian) and ideology in the immediate poetic response to the military conflict in Donbas.

1. The Role of the Poet in Ukraine

Poetry plays a large social role in the Russian-Ukrainian conflict. In Ukraine, poets occupy a position of higher social prestige than in contemporary Western Europe. They are considered to be the intellectual voices of society. "In the eyes of the people, the poet is still the one from whom you expect something substantial, some important message," said the famous Ukrainian poet and prose writer Yury Andrukhovych. According to Andrukhovych, "[I]n Germany, poetry is now very diverse, very refined, and, at the same time, it does not have as wide an audience as here, in Ukraine."¹

Poets use new media as a platform for the immediate dissemination of poetry, and, more often than not, present their work at annual literary festivals (e.g., Meridian Czernowitz; Lviv Book Forum; Kyiv Book Arsenal; Kyiv Lavry Festival). These festivals are often seen as a platform for interaction and dialogue between Ukrainian and Russian poets. There, they present not only their poems but also exchange political and social ideas.

¹ Deutsche Welle (2005).

Ukrainian contemporary poets often use new media as a form of political participation.² In Henrieke Stahl's article on the viral poetico-political discourse surrounding Anastasia Dmitruk's video poem "Never ever can we be brothers" on YouTube, participatory poetry is mentioned³. It is referred to as "poetico-political discourse," which is represented through a special form of political communication on social media. Contemporary Ukrainian poets widely use these media as a platform for communication, a tool to promote their poems, and a space for the formation of "public opinions" according to Jürgen Habermas' theory of the public sphere.⁴ The formation of communities is crucial for Ukrainian poets as contemporary media personae who post and spread their political poetry online which has certain advantages in comparison to the traditional process of publishing in print. Poetic discourse accumulates public attention and new disseminative potential through the possibility of instantaneous and widespread publication via social media. Contemporary Ukrainian authors have become major players who influence the public opinion with their work: verses become familiar sayings, and poetic themes find their way into journalism and other media.

Opinions, positions, and content-based public discourse in the public sphere are also, to no small extent, decided by the self-selection of language preference. In this regard, Habermas mentions "mediated political communication in the public sphere and its dependence on social environments."⁵ Language identity in the public sphere forms poetical preferences as many Russian-speaking Ukrainians have chosen a national language deliberately since 2013⁶. It is also an important factor for choosing one or another media platform. Finally, authors are looking for formulas and images that may serve identity-building and group-forming functions, shaping social media and bearing particular brisance with regard to the current war in the East of Ukraine. Habermas further argues that media form an integral part of the public sphere. Borys Humeniuk uses Ukrainian both in his Facebook publications and in his poems. He uses Ukrainian as his everyday language, as well as in interviews and on social media. In contrast, Iya Kiva uses Russian in her communications, interviews, and poetry, and Ukrainian on her Facebook account. This might be influenced by their respective places of origin, Humeniuk was born in the West of Ukraine, whereas Kiva was born and raised in the East of Ukraine.

2 Stahl (2015).

3 Ibid.

4 Habermas (1992).

5 Habermas (2006).

6 Interviews of different Russian-speaking Ukrainians who switched to speaking Ukrainian after 2013. <https://www.radiosvoboda.org/a/29130520.html> (08/19/2020).

2. War Poetry in Ukraine

The war in the East of Ukraine began after the Euromaidan conflict and has continued since February 2014. A new yet “old” term has emerged in this context or has been revived from the times of the First and the Second World War: “war poetry” or “poetry from the front”. This term is best known in English-speaking countries. According to Vernon Scannell,

the term War Poetry was used to describe not merely that verse which took war as its subject but a kind of poetry which had not been written before, a literature which did not celebrate the martial virtues but one which was created by those who had endured battle and described in exact and often brutal terms just what it was like to be a fighting man in the war.⁷

Desmond Graham further argues that “in Britain, there is a myth that the Second World War produced no ‘war poetry’, no battle poetry like that of the First.”⁸ Hence, Graham highlights the experience of previously neglected authors in his anthology on poetry of the Second World War.⁹ Not surprisingly, there are a number of similarities between British First World War poetry and contemporary poetry from Ukraine, which is also ‘battle poetry’ or ‘poetry from the front.’ Both Ukrainian and British poetry mirrors expressions of extreme disenchantment, rendering unglamorous the war experience, protesting against the futile loss of life, and describing the horror of frontline warfare. Here, it is necessary to mention the emergence of authors who had not written or published anything prior to the war in Donbas. During their military service, they started writing poems that they published thereafter. Among them, we find Mykola Voronin (b. 1980), who served as a volunteer of the “Donbas” battalion and fought in the First and Second Battle of Donetsk Airport (May – September 2014). His volume is called «Вірші одного кіборга» (2017) / “The poems of one Kiborg”¹⁰ (2017), describing the experience of war and the loss of soldiers’ lives. Another dominant example of the author who served in the Armed Forces of Ukraine is Volodymyr Patola (b. 1988). He published his volume of poetry «Грань» (“Border”) in 2016. In his poems he addresses previous wars on the territory of Ukraine:

Куплену кров’ю дідів свободу
Гублять без опору у ганьбі.
Забуті Крути, Базар і Броди,

7 Scannell (2013, p. 7).

8 Graham (2011, p. 19).

9 Ibid., p. 20.

10 Here kiborg or cyborg means a Ukrainian soldier who defended Donetsk Airport. It was firstly used online and quickly became a popular name in the media. Cf. Vitaly Shevchenko’s article on BBC: “Ukraine conflict: The ‘cyborg’ defenders of Donetsk Airport.” <https://www.bbc.com/news/world-europe-29793696> (03/09/2020).

І смерть вчорашня чужа тобі¹¹.

Freedom bought with the blood of grandfathers
They lose without resistance in shame.
Forgotten Kruty, Bazar, and Brody,
And yesterday's death is alien to you¹².

Patola refers to the Second World War – the Battle of Brody (1944) – when he mentions “the blood of grandfathers,” as well as the fight against the Bolsheviks – at the battle of Kruty (1918) and the battle of Brody (1921).

Today, however, the terms “war poetry” and “poetry from the front” are used in a Ukrainian context only when referring to the War in Donbas, which remains undeclared.

Such war poetry can be classified into three different categories: poetry of an agitational, patriotic character (Nadija Dychko, Borys Humeniuk, Anastasia Dmitruk, Dmytro Pavlychko), an ironic character (Dmytro Polezhaka, Yurko Kosmyna), and an anti-political character (Iya Kiva, Aleksandr Kabanov, Serhiy Zhadan, Dmytro Lazutkin, Ostap Slyvynsky, Liubov Yakymchuk).¹³ All of the aforementioned authors could be considered pro-Ukrainian politically, but there are also those showing a pro-Kremlin orientation. The most famous representative of these is Elena Zaslavskaya, a poet from Lugansk. She supports the policy of the Luhansk People's Republic (“LNR”¹⁴), which is a landlocked proto-state in the Donbas region, in eastern Ukraine. Authors with different political positions do not communicate with each other, with the notable exception of Serhiy Zhadan, who often serves as a mediator between East and West and between different ideological orientations.

In their preface to a recent poetic anthology of the war in the East of Ukraine (“Words for War”, 2017), editors Oksana Maksymchuk and Max Rosochinsky mention that

the war affects the whole population, but the way it affects poets warrants a special kind of attention. [...] Poets are often uniquely sensitive to changes and shifts in how we, collectively, create meaning with words and images. [...] Poets shift our attention to the domain of the Self that survives, and the cost of its survival. One mode of survival involves the reconstitution of identity in response to symbolic changes.¹⁵

Central to the entire corpus of this anthology, as well as to the authors represented in this paper, is how poets react to the war and how political changes in Ukraine are reflected in their poems.

11 Патола (2016, p. 15).

12 All translations are mine unless otherwise noted – A.F.

13 Kotsarev, Oleh (May 15, 2015). Personal interview.

14 LNR remains unrecognized by any UN member state, including Russia.

15 Maksymchuk / Rosochinsky (2017, p. 14).

What connects Humeniuk's and Kiva's poetic works is the thematic of war and the portrayal of death. Both authors also use a poetic "we," as their subject, which is often the agent of political action or refers to the people of Ukraine. Nonetheless, this poetic "we" is represented differently by Humeniuk and Kiva, which will be shown in more detail below.

3. *War Poetry by Borys Humeniuk*

The primary Ukrainian-language representative of 'poetry from the front' here is Borys Humeniuk. He was born in Ostriv, Ternopil oblast, in 1965 and is a poet, writer, and journalist. Humeniuk took an active part in the events during Euromaidan and supposedly left in 2014 to fight in the East of Ukraine, where he first served in the Azov battalion (a self-organized military unit composed mainly of volunteers) and later as Deputy Commander of an OUN Battalion (Organisation of Ukrainian Nationalists). He had not written any poetry since 1993, but, when he came to fight in Donbas, he began to draft poems, which he posted on his Facebook account.¹⁶

Humeniuk became a popular war poet after publishing his volume "Verses from the war" / «Вірші з війни» (2015). In fact, the entire run of the book was sold out at the Lviv Book Publishers Forum in 2014 (25,000 copies).¹⁷ One well-known Ukrainian writer, Ivan Andrusiak, wrote in the preface to this book:

Це найпотужніше з усього, на що спромоглася наша література за останні кілька років. Принаймні за останні кілька років... це найсправжніша сучасна укр. Література. Можливо й за всю незалежність [This is the most powerful thing our literature has managed to do in the last few years. At least for the last few years, this is the truest modern Ukrainian literature. Probably for the entire period of its independence].¹⁸

Moreover, Humeniuk is often portrayed in the media as a somewhat ambiguous character. He appeared in the Dutch press as an art thief in December 2015,¹⁹ since he was involved in an investigation relating to a burglary, worth millions, in the Westfries Museum in Hoorn. Now he has turned away from political and ideological publications on his Facebook profile, posting mainly

16 Cf. Humeniuk's Facebook account. <https://www.facebook.com/borys.humenyuk> (08/19/2020).

17 Pavlyshyn (2019). <https://lpnu.ua/news/2019/pravda-viyny-vid-voyina-i-pysmennyka-borysa-gumenyuka-yakyy-zavitav-do-politehniky-v> (21/08/2020).

18 Andrusiak (2014). <https://poglyad.te.ua/podii/frontovi-virshi-vid-borysa-humenyuka.html> (11/10/2020).

19 Article on the blog. <http://www.whathappenedtoflightmh17.com> (07/17/2019).

his own paintings, photos of flowers from his garden²⁰ or photos of his cats, as, for example, Boris Khersonsky also does²¹.

At the time Humeniuk started writing, he was the only poet taking part in the war, and he claimed to be directly involved in military action. Humeniuk also was influenced by the poetry of the First and the Second World War. But, as Keith Douglas wrote in “Poets in This War,” (1943) on the response of the soldier-poets of 1914–18 to yet another cataclysmic conflict:

There are such poets, but they do not write. They do not write because there is nothing new, from a soldier’s point of view, about this war except its mobile character. There are two reasons: hell cannot be let loose twice: it was let loose in the Great War and it is the same old hell now [...] Almost all that a modern poet on active service is inspired to write, would be tautological.²²

In contrast to Douglas, Humeniuk glorifies the Ukrainian soldier speaking about war poetry and his role as a war poet in his interviews:

Я не хочу тут збутися як поет. До 2014 року поета Бориса Гуменюка не існувало, і якби не ця війна, його би ніколи й не було. І я волів би, щоб такого поета не було, бо я волів би, щоб не було цієї війни. Але раз вона вже є, і вона вросла мені вже в кістки, я писатиму про неї. Я сакралізуватиму українського солдата²³.

[I do not want to come here as a poet. Until 2014, the poet Borys Humeniuk did not exist, and if it were not for this war, he would never have existed. And I would like there to be no such poet, because I would like this war not to exist. But since it is already there, and it has already grown into my bones, I will write about it. I will sacralize the Ukrainian soldier.]

Humeniuk’s poetics have a contradictory character. On the one hand, he writes metaphoric free verse in a tradition of war poetry showing both the glory and the tragedy of the war. On the other hand, he takes a propagandist’s position in his political publications on the war in the Donbas area – for example, in “Koloradska smert” and “Vsju planet vid nyh nudyt” (2016)²⁴ both published on Facebook – thus creating a semantic gap, an “in-betweenness” between his poetics and his ideological position stated on social media.

Most of his war poetry was written during the most intense period of the war, from July 2014 to September 2015. In his depictions of warfare, the author often addresses a collective “we”, which is used in descriptions of the various

20 Facebook account of Borys Humeniuk (03/09/2020).

21 Facebook account of Borys Humeniuk. <https://www.facebook.com/photo?fbid=336475897371085&set=a.109645703387440> (09/03/2020).

22 Douglas (1943, p. 352) in Graham (2007, p. 300).

23 Interview of Borys Humeniuk on Realno.te (2019). <https://realno.te.ua/novyny/> (09/03/2020).

24 Гуменюк (2016, p. 71).

stages and events of the battle. Mostly, using a poetic “we”, the author refers to Ukrainian soldiers:

Ми в Азові вітаємось як римляни
 Як би Ви то виділи мамко!
 Ми простягаємо один одному руки
 І перехоплюємо трохи вище за запястя
 Ми беремо руку товариша мертвою хваткою
 Ми сплітаємо наші руки в нерозривний замок.²⁵

We in Azov greet each other like Romans
 If you just could see it, mom!
 We extend our hands to each other
 And intercept a little above the wrist
 We take a friend's hand with a dead grip
 We weave our hands into an inseparable lock.

There are also some essays in “Verses from the War” where the author uses a poetic “we” to assume the role of different actors. Here is a fragment:

Ми – це місцеві рибалки, які під обстрілом, ризикуючи власним життям,
 винесли з поля боя загиблого і двох поранених прикордонників;

Ми – це один з керівників Донецької міліції, який вивів увірений йому склад
 на допомогу нашим бійцям;

Ми – це літні жіночки, які приносять бійцям сир, сметану, абрикоси, скрушно
 зітхають і без кінця «берегі вас Господь, родненькіє»²⁶.

We are local fishermen who, under fire, risking their own lives, took the dead and
 two wounded border guards off the battlefield;

We are one of the leaders of the Donetsk militia who brought the staff entrusted
 to us to help our soldiers;

We are elderly women who bring cheese, sour cream, apricots to the soldiers,
 sigh sadly and say endlessly “God bless you, dear ones.”

Thus, Humeniuk describes the people of Donbas who supported Ukrainian soldiers during the war. The author regards them not as a fluid border between “us” and “them”, but depicts “them” as a part of “we”, belonging altogether. He writes, «та вони, власне, – ті самі «ми», усі ми одна сім'я, просто дехто щось не так зрозумів чи просто заплутався»²⁷ [“but they are, in fact, the same “we”, we are all one family, only that some people misunderstood something or just got confused.”]

Humeniuk's poem “Zapovit” [“Testament”], which he posted on his Facebook account on August 8, 2014, became popular within a few days, conspicuous

25 Гуменюк (2015, p. 84).

26 Ibid., p. 27.

27 Ibid.

by the large number of reposts (more than 1,000) and comments (101).²⁸ This poem has also become popular in the Ukrainian media discourse, largely as the result of numerous interviews by Humeniuk on the radio, for example on Radio Svoboda, and in print media.²⁹

“Zapovit” was translated into English by Oksana Lushevskya and Michael M. Naydan. In the poem, the narrator speaks for the Ukrainian soldiers or the collective “we”, which perhaps corroborates Jacques Rancière’s theory of subjectification taking place only through political events. According to Rancière, the political exists only through the action of collective subjects who change situations by asserting their creativity in reconstructing the world.³⁰ The process of subjectification is constituted by a collective “we” that is co-extensive with collective action.³¹ In the poem, this collective “we” appears through the collective speech of the Ukrainian soldiers. In fact, since the military conflict in Donbas, there is a tendency to recognize Ukrainian soldiers as a collective subject, both in poetry and in the media. Not surprisingly, this “we” pervades the entire poem.

The poem’s title also carries a direct reference to Taras Shevchenko’s “Zapovit” (“Testament”), a well-known text, and, at the same time, a representative poem of Ukrainian literature. Humeniuk’s poem might thus be seen as both a response and a challenge to Shevchenko’s poem of 1845. Hence, Humeniuk’s works could be placed in the Ukrainian literary tradition of protest poetry, in stark contrast to the verse of Iya Kiva, who writes from within the Russian literary tradition.

Testaments are usually drawn up when there is a critical, liminal situation associated with tragic events or when universal values, human lives, or even a collective or national existence are at stake. For Taras Shevchenko, it was occasioned by a serious lung disease and the presentiment of his own inevitable death. For Borys Humeniuk, the testament is to the existential threat to his country, caused by the war in eastern Ukraine. In terms of form, both poems are monologues, appealing to the people of Ukraine. In both poems, the speakers communicate in simple language in the elegiac manner.

Humeniuk’s poem begins with two lines, written in *vers libre*, where, as an antithesis, a paradoxical image is invoked. Here the land is not only meant to be “its own territory”: vital ideological meanings are invested in notions like “motherland,” “nation,” “people,” “country,” and “state.” It also shows the fertility of the Ukrainian soil, which is a popular motif in the Ukrainian literature

28 The poem “Testament” on Borys Humeniuk’s official Facebook account. <https://www.facebook.com/borys.humenyuk/posts/1450811678517507> (02/09/2020).

29 Interview of Halyna Tereschuk with Borys Humeniuk on Radio Svoboda (2015). <https://www.radiosvoboda.org/a/26907023.html> (09/03/2020).

30 Lerma / Etxabe (2017).

31 Deranty (2014).

tradition as, for example, in poems by Ivan Franko. Here is the first stanza of Humeniuk's poem:

Сьогодні знову копаємо землю
 Цю ненависну донецьку землю
 Цю черству закам'янілу землю
 Тулимося до неї
 Ховаємося в ній
 Ще живі.³²

Today we are digging the earth again
 This hateful Donetsk earth
 This stale, petrified earth
 We press ourselves into it
 We hide behind it
 Still alive.³³

The last line of the stanza, "Still alive," is repeated three times in the text, two times at the beginning and once at the end. It not only sets the rhythm of the text but also instills the hope that Ukrainian soldiers may survive the war. The speaker tells us about the frontline life of Ukrainian soldiers, who at least want to be remembered by their people; but at the same time, the speaker calls for restraint from the excessive valorization of soldiers. Humeniuk uses the negative imperative in his poem in order to renounce the media's valorization of war.

Не забирайте нас із землі
 Не відривайте нас від матері
 Не збирайте на полі бою наші рештки
 Не намагайтеся наново скласти нас до купи
 І – благаємо вас – ніяких хрестів
 Пам'ятних знаків чи меморіальних плит.
 Нам це не треба
 Адже це не для нас – для себе
 Ви ставите нам величні пам'ятники.³⁴

Don't take us from the earth
 Don't tear us away from our mother
 Don't gather our remains from the field
 Don't try to put us back together again
 And – we beg you – don't erect crosses
 Monuments or memorial slabs
 We don't need them
 Because it isn't for us –
 You erect these monuments for yourselves.³⁵

32 Гуменюк (2015).

33 Maksymchuk (2017).

34 Гуменюк (2015).

35 Maksymchuk / Rosochinsky (2017).

Here, the author names signs of glory and remembrance that take on meaning only after the soldiers' deaths: "crosses," "memorials," and "markers of remembrance."

We could locate Humeniuk's poem within a tradition that includes Alexander Pushkin's poetic text "Ja pamiatnik sebe vozdvig nerukotvornyj..." and to his (and Derzhavin's) direct prototypical source: Horace's symbolic ode, "Exegi monumentum," in which the primary motif is the memory of his personality and work. In Humeniuk's poem, the remembrance is shown not through the erection of monuments but aided by collective memory. Humeniuk rejects the *exegi monumentum* topos of monumental poetry and monumental architecture per Horace and Pushkin and instead appeals to the Ukrainian people to avoid such monuments or memorials to their soldiers. Thus, in supporting Ukrainian values, cultural markers, background, and literature, the author rejects the Russian tradition defined by Pushkin.

At the end of the poem, the speaker ends his "testament" by portraying the role of men collectively writing modern history as a palimpsest on which a new narrative has been written. The earth – the land – here is seen as a living being, on whose body the words will be inscribed.

А сьогодні ми ще копаємо землю
 Цю дорогу українську землю
 Цю солодку ласкаву землю
 Пишемо гуртом саперними лопатками
 На її тілі
 Останній вірш української літератури.
 Ще живі.³⁶

Today we are still digging the earth
 This cherished Ukrainian earth
 This sweet, gentle earth
 And with a soldier's spade we write as one
 On its body
 The last Ukrainian poem of the last poets
 Left alive.³⁷

Thus, the structure of the poem follows a cyclical pattern: the text begins and ends with an image of the earth. In the beginning of the poem, the earth is shown in its war-like aspect: "This hateful Donetsk earth / this stale, petrified earth," while towards the end of the poem, it changes into a traditional image of "the cherished Ukrainian earth," which is famous for its rich black soil or "chernozem." All of this, however, becomes a patriotic metaphor extended to the canon of Ukrainian literature, which Humeniuk both claims to bring to a

36 Гуменюк (2015).

37 Maksymchuk / Rosochinsky (2017).

full stop – writing “the last Ukrainian poem” as if digging a trench for it – and, in the mode of tilling the earth, to begin anew.

4. War Poetry by Iya Kiva

Iya Kiva (b. 1984) belongs to the younger generation of poets in Ukraine. She was born in Donetsk, Ukraine, where she graduated from Donetsk National University. In the summer of 2014, she fled the military conflict in Donetsk and since then has lived in Kyiv. Kiva’s recent volume of poetry “Farther From Heaven” / “Podalshe ot raia” (Kaiala, 2018) broaches topics such as memory, the War in Donbas, violence, traumatic experience, the search for identity, and boundaries and their transition, and includes poems in both Russian and Ukrainian. Her poems, reviews, and translations have been published in a number of Russian journals like *Vozdukh*, *Neva*, *Plavuchii most*, *Novyi mir*, *Kreshchatik*, *Oktiabr*, *Interpoezia*, *Poem*, *Po&sie*, which are located in Russia. Kiva also works as a translator and recently translated Maria Galina’s novel “Avtokhtony” into Ukrainian.

In my interview with Kiva (January 2019), she spoke about her recent book of poetry, “Far Away from Paradise” (2018). She specified the matrix of identities in her poems: a refugee’s, a poet’s, and a philologist’s. Unlike Humeniuk, who writes from within a Ukrainian literary tradition, Kiva belongs to a Russian literary and philological tradition. In her poem, “Ragnarek,” she enumerates Russian philologists who influenced her poetics:

вот оно, ощущение, будто все филологи умерли
 Аверинцев Сергей Сергеевич
 Бахтин Михаил Михайлович
 Лотман Юрий Михайлович
 и далее по алфавиту
 [...]
 вот вам и рagnarек,
 вот вам и список литературы,
 вот вам и рука, качающая колыбель античности,
 а сейчас помолчим минуту,
 итак, Жан-Батист Поклен – умер.³⁸

here it is, the feeling that all philologists are dead
 Averintsev Sergej Sergeevich
 Bakhtin Mikhail Mikhailovich
 Lotman Jury Mikhailovich
 And so on down the alphabet
 [...]

38 Kiva (2018).

here is your Ragnarök
 here is the list of references
 here you have a hand pumping the cradle of antiquity
 Now let's take a minute
 so Jean-Baptiste Poquelin – died.

However, Iya Kiva also uses many Ukrainian words and forms in her Russian poems, which take on hybrid or bilingual forms. She could thus be placed “in-between” two cultures, literatures, and cities (Donetsk and Kyiv). As a result, a feeling of disconnection is very often present in her texts. In fact, the very first poem from her 2018 volume deals with this feeling of “in-betweenness.”

Вся жизнь теперь на ворованных сковородках
 В ношенных шмотках подлатанных шкурках
 В желтых подтекающих штукатурках
 Мы ле не сеяли и не пахали
 Мы ли убивцев не убивали
 А поглянь чего вокруг натворили³⁹.

All life is now on stolen pans
 In worn clothes and in patched pelts
 In yellow leaking plaster
 Didn't we sow and plow
 Didn't we murder the murderers
 And look around at what we have done.

Here, the author uses the poetic “we”, referring to internally displaced persons from Donbas who had to leave their homes after 2014: “All life is now on stolen pans / In worn clothes and in patched pelts”. As the poet mentioned herself, these lines also refer to Ukrainian and Jewish refugees in the 20th century in Ukraine.⁴⁰

In the second stanza, the line “Didn't we murder the murderers” is a reference to Dostoevsky's protagonist Rodion Raskolnikov, who is an «убивец» (a “murderer”). Kiva furthermore alludes to the notion of murder omnipresent on both sides of the war in Donbas. Also, unlike Humeniuk, she refers here to the Russian literary tradition.

In the following passage, I will look more closely at the poem “есть ли у нас в кране горячая война / is there hot war in the tap,” translated into English by Katherine E. Young. The poem was first published on Facebook (15.12.2016) and was well received by the poet's followers, including Russian-speaking poets Borys Khersonsky, Irina Evsa, and Alexandr Kabanov.⁴¹

есть ли у нас в кране горячая война
 есть ли у нас в кране холодная война

39 Kiva (2018).

40 Kiva, Iya (August 18, 2020). Personal interview.

41 Facebook account of Iya Kiva (07/17/2019).

как неужели совсем нет войны
 обещали же что будет после обеда
 собственными глазами видели объявление
 «война появится после четырнадцати ноль ноль»
 и вот уже три часа без войны
 шесть часов без войны
 что если войны не будет до самого вечера
 ни постирать без войны
 ни приготовить
 чаю пустого без войны не испить
 и вот уже восемь дней без войны
 от нас нехорошо пахнет
 жены не желают ложиться с нами в постель
 дети позабыли улыбаться и ропщут
 почему мы всегда думали что война никогда не кончится
 станем же станем ходить за войной по соседям
 по ту сторону нашего зеленого парка
 бояться расплескать войну по дороге
 считать жизнь без войны временными трудностями
 в здешних краях считается противоестественным
 если война не течет по трубам
 в каждый дом
 в каждую глотку

is there hot war in the tap
 is there cold war in the tap
 how is it that there's absolutely no war
 it was promised for after lunch
 we saw the announcement with our own eyes
 "war will arrive at fourteen hundred hours"

and it's already three hours without war
 six hours without war
 what if there's no war by the time night falls
 we can't do laundry without war
 can't make dinner
 can't drink tea plain without war

and it's already eight days without war
 we smell bad
 our wives don't want to lie in bed with us
 the children have forgotten to smile and complain
 why did we always think we'd never run out of war

let's start, yes, let's start visiting neighbors to borrow war
 on the other side of our green park
 start fearing to spill war in the road
 start considering life without war a temporary hardship

in these parts it's considered unnatural
 if war doesn't course through the pipes
 into every house
 into every gulp.⁴²

The poem is written in free verse and begins with two rhetorical questions «есть ли у нас в кране горячая война / есть ли у нас в кране холодная война» [“is there hot water in the tap / is there cold water in the tap”], which also functions as anaphora. Throughout the whole poem, the author juxtaposes “water” and “war” in parallel to one another. These two (indirectly) related entities highlight the contrast between them. Water is an element crucial to life and the survival of any living being; here, however, it is juxtaposed with war, exemplifying death.

Kiva's poem makes several allusions. In the second stanza, the second line «шесть часов без войны» [“six hours without war”] refers to Ivan Pyryev Soviet film «В 6 часов вечера после войны» [“At six o'clock in the evening after the war”], released in 1944. It also evolved into a well-known Russian saying, familiar to Kiva from the post-Soviet environment of Donetsk.

The second allusion is to a poem written by Egyptian Greek poet Constantine Cavafy, “Waiting for the Barbarians” (1898/1904). The form of Kiva's poem reflects the form of Cavafy's poem:

What are we waiting for, assembled in the forum?
 The barbarians are due here today.
 Why isn't anything going on in the senate?
 Why are the senators sitting there without legislating?
 Because the barbarians are coming today.⁴³

Cavafy refers here to the war against the followers of the Mahdi. Both, Cavafy and Kiva depict the fear of an apparently very powerful enemy who, in actual fact, does not have the potential to be truly threatening. Both of Kiva's allusions refer to other wars and therefore might construct a broader war narrative for the poem as well as an allegory for the Cold War (1947–1991): “cold water // cold war”.

In Kiva's poem, as in Humeniuk's poem, the action is centered on a collective “we”. In Kiva's case, the “we” is a collective male subject, which first appears in the third line of the third stanza: «жены не желают ложиться с нами в постель» [“our wives don't want to lie in bed with us”]. This line and, hence, the collective male subject, have been conspicuously placed at the center of the poem. It divides the third stanza into two parts and contains an alliteration with the consonant ж – ž. Moreover, after the third stanza of five lines, the next two stanzas have been reduced to four lines, ending in an epiphora, “into every house / into every gulp”. This collective male “we” might represent

42 Translated from the Russian by Katherine E. Young.

43 From “Waiting for the Barbarians” on the website of Poetry Foundation: <https://www.poetryfoundation.org/poems/51294/waiting-for-the-barbarians> (19/11/2020).

the omnipresence of war and soldiers thirsting for war, which replaces the thirst for water in the poem. This reversal could also indicate habituation to the state of war. The absence of the omnipresent war triggers a feeling of something missing, behind which resides the loss of the essential water.

Throughout the poem the author uses the first-person plural, a poetic “we” and “us”. Unlike Humeniuk, who uses his poetic “we” in “Testament” to describe solely Ukrainian soldiers, Kiva portrays both victims and occupiers, which can be seen as a multi-faceted perspective on all the people affected by the war, regardless of affiliation or nationality. Referring to the poetic “we” in the poem, Kiva also describes the collective trauma of those who were traumatized by the war. The usage of “we” in a war narrative, however, appears to be a characteristic shared by both authors.

According to Natalia Azarova, “We is a characteristic figure of a military narrative whether it is historical, virtual or mixed”⁴⁴. Moreover, Azarova also mentions a poetic “we” as a “marker of ideology in poetry, and ‘we’ as being ideological regardless of the acceptance or rejection of the ideology of the country.”⁴⁵ Both Humeniuk and Kiva use the poetic “we” to express their ideology, yet in very different ways. Humeniuk emphasizes the collective “we” of the Ukrainian armed forces expressing patriotic feelings while commemorating the death of young Ukrainian soldiers. Kiva, on the contrary, expresses a poetic “we” not necessarily charged with a specific ideological orientation but rather to show loss on both sides of the conflict.

5. Conclusion

This paper has explored two authors embracing opposing political stances: Borys Humeniuk, a poet and soldier with patriotic and agitational poetics, and Iya Kiva, an internally displaced person, who writes in Russian about the war in Donbas. Both authors use the collective “we” as poetic subject to express their political and ideological positions. Both poets have posted their poems first online, using Facebook as a platform for the dissemination of their verse.

Although Humeniuk and Kiva both take a pro-Ukrainian stance, Kiva frequently distances her work from direct statements about politics (as does Humeniuk). Humeniuk, however, takes up a decidedly patriotic position and considers Russia as an omnipresent threat for Ukraine. He expresses his ideologically charged anti-Russian position both in online publications and in interviews. However, in his poetry volume, “Verses from the war,” he does not agitate bluntly or directly. There is an “in-betweenness” discernible, a creative hiatus, a gap between his public opinion and his poetics. As a result, Humeniuk

⁴⁴ Azarova (2019, p. 278).

⁴⁵ *Ibid.*

and Kiva represent opposite poles of war poetry in Ukraine. Although they write on the same topic, Humeniuk embodies a male and nationalistic image, whereas Kiva imbues her verse with a cautious, calibrated, and, eventually, more female image. Based on their choice of topics, perspectives, and styles, they may be considered the lyrical exponents of a prevailing divide in Ukrainian politics and society. The analysis of these two authors may help to achieve a better understanding of this current conflict between opposed ideologies and social movements in Ukraine.

Literature

- Andrusiak, I. (2014): «Фронтові вірші» від Бориса Гуменюка. <https://poglyad.te.ua/podii/frontovi-virshi-vid-borysa-humenyuka.html> (21/08/2020).
- Article on the blog: “Ukraine politicians, former head secret service and militia allegedly involved in art robbery the Netherlands” (07.12.2015): <http://www.whathappenedtoflightmh17.com> (17/07/2019).
- Azarova, N. (2019): “New issues with the old “we””. In: *Russian Literature*. 109–110, 2019. 275–300.
- Cavafy, C. (1975): *Waiting for the Barbarians*. In: *Collected poems*. Translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard. Princeton. <https://www.poetryfoundation.org/poems/51294/waiting-for-the-barbarians> (19.11.2020).
- Deleuze, G. / Guattari, F. (1986). In: *Kafka: Towards a Minor Literature*. Trans. Dana Polan. Minneapolis / London.
- Deranty, J.-P. (2014). In: *Jacques Rancière: key concepts*. London. 25–30.
- Deutsche Welle (2015): „Wo Dichter wie Stars gefeiert werden“. <http://www.meridiancz.com/de/dw-wo-dichter-wie-stars-gefeiert-werden/> (16/08/2019).
- Douglas, K. (1943): ‘Poets in This War’. In: “The Letters”. Ed. Desmond Graham. Manchester. 352.
- Kiva, I (2018): *A Little Further from Heaven*. Transl. by Katherine E. Young. In: *Asymptote*. <https://www.asymptotejournal.com/poetry/iya-kiva-a-little-further-from-heaven/> (16/08/2019).
- Graham, D. (2011): *Poetry of the Second World War*. London. 300–301.
- Humeniuk, B. <https://www.facebook.com/borys.humenyuk> (08/19/2020).
- Humeniuk, B.: Facebook Post 08.08.2020: „U kogos kozhen den – den kotiv“, <https://www.facebook.com/photo?fbid=336475897371085&set=a.109645703387440> (09/03/2020).
- Humeniuk, B.: Facebook Post von 08.08.2014: “Testament”. <https://www.facebook.com/borys.humenyuk/posts/145081678517507> (02/09/2020).
- Habermas (1992): Habermas, Jürgen. *Postmetaphysical thinking: Philosophical essays*. mit Press.
- Habermas (2006): Habermas, Jürgen. “Political communication in media society: Does democracy still enjoy an epistemic dimension? The impact of normative theory on empirical research.” *Communication theory* 16.4. 411–426.
- Kiva, Iya (08/18/2020): Personal interview.
- Kiva, I. (07/17/2020): Facebook account. <https://www.facebook.com/iya.kiva>.
- Kotsarev, O. (05/15/2015): Personal interview.
- Jerma, M. / Etxabe, J. (2017, eds.): *Rancière and Law*. London.

- Maksymchuk, O. / Rosochinsky, M. (2017): *Words for War: New Poems from Ukraine*. Boston.
- Rancière, J. (1999): *Disagreement: Politics and Philosophy*. Tr. by Julie Rose. Minneapolis.
- Scannell, V. (2013): *Not Without Glory: The Poets of the Second World War*. London.
- Shevchenko, V. (2014): *Ukraine conflict: The 'cyborg' defenders of Donetsk Airport*. <https://www.bbc.com/news/world-europe-29793696> (09/03/2020).
- Stahl, H. (2015): *Poesie als politische Partizipation: Der virale poetopolitische Diskurs um Anastasija Dmitruks Videogedicht ‚Nikогда мы не будем brat’jami‘ auf YouTube*. In: *Zeitschrift für slavische Philologie*. 71.2, 2015. 441-477.
- Tereschuk, H. (2015): *Interview with Borys Humeniuk on Radio Svoboda*. <https://www.radiosvoboda.org/a/26907023.html> (09/03/2020).
- Ukraine politicians, former head secret service and militia allegedly involved in art robbery the Netherlands” (2015). <http://www.whathappenedtoflightmh17.com/ukraine-politicians-former-head-secret-service-and-militia-involved-in-art-robbery-the-netherlands/> (08/16/2019).
- Воронін, М. (2017): *Вірші одного кіборга*. Київ.
- Гуменюк, Б. (2015): *Вірші з війни: поезії* / Борис Гуменюк. Київ.
- Гуменюк, Б. (2016): *Блокпост: Вірші. Новели. Публіцистика* / Борис Гуменюк. Київ.
- Humeniuk (2016): *Blokpost: Virshi. Novely. Publizystyka* / Borys Humeniuk. Kyiv.
- Гуменюк, Б. (2019): «Вірші з війни» Бориса Гуменюка перекладено кримськотатарською і польською. <https://realno.te.ua/новуны/> (09/03/2020).
- Кива, І. (2016): *Подальше от рая*. Киев.
- Кива, І. (2019): *Перша сторінка зими*. Киев.
- Павлишин, Н. (2019): *Правда війни від воїна і письменника Бориса Гуменюка, який завітав до Політехніки в межах проекту «Від книги – до мети»*. <https://ipnu.ua/news/2019/pravda-viyny-vid-voyina-i-pysmennyka-borysa-gumenyuka-yakyy-zavitav-do-politehnyky-v> (08/21/2020).
- Патола, В. (2016): *Грань*. Київ.
- Серета, С. (2018): «Це моя мова»: як російськомовні українці перейшли на українську. <https://www.radiosvoboda.org/a/29130520.html> (08/19/2020).

Spiele mit Perspektive und „Subjektconstitution“: Einige Beobachtungen zur Deixis in der Gegenwartslyrik

Ekaterina Friedrichs (Trier)

я тишина внутри кости
банка погрешностей
мель.¹

ich – stille in einem knochen
bank der meßfehler
untiefe.

1. Merkmale der Lyrik aus semiotischer Hinsicht

In literarischen Texten entsteht eine besondere Art indirekter Kommunikation, die meistens eine Interaktion,² aber – so Émile Beneviste – auf keinen Fall Intersubjektivität ausschließt.³ Der Text wird so zum „vergegenständlichten“ Diskurs, ja gleichsam zu einem „Spinnennetz“ bzw. zur Verflechtung „toter Spuren“ lebendiger Redeprozesse (Roland Barthes). Als ein verbales Ergebnis der schöpferischen Tätigkeit stellt ein literarischer Text einen komplizierten Bereich von Sinngehalten dar, die durch einen Rezipienten entschlüsselt und in einen bestimmten Zusammenhang gebracht werden können – je nach Schwierigkeitsgrad der eigentlichen Textsprache und der von ihr gestalteten Sachverhalte einer „möglichen Welt“.

Der poetische Diskurs ist ein Zweig des Literaturdiskurses.⁴ Da er meistens durch kreative Sprachexperimente (von der Lautmalerei bis zu einmaligen Stilfiguren) gekennzeichnet ist, verweist er nicht zuletzt auf die Sprache als eigentlichen Referenten – und dadurch auf ihr unerschöpfliches semiotisches Potenzial für das Produzieren nichttrivialer Sinngehalte und für die Vermittlung spezifischer sprachlicher Denkformen. Es wird hier allerdings ein bestimmter Bereich des gegenwärtigen poetischen Diskurses in Betracht genommen: nicht-

1 Воробьев (2015, S. 55).

2 Die Rede ist von einer Interaktion im allgemeinen Sinne, wenn die Kommunikanten eine Möglichkeit haben, eine Frage zu stellen und eine Antwort zu bekommen, sodass das gemeinsame Feld der Sinngehalte interaktiv von beiden Kommunikanten gebildet und ständig verändert wird. Was Texte angeht, dann gehören ein persönlicher Briefwechsel zwischen Lesern und Autoren, ein Literaturgespräch oder eine Werkinterpretation zweifellos zu anderen Diskursformen. In diesem Sinne gehört der Literaturdiskurs zu den sogenannten *situativ unabhängigen* Diskursen. Борботько (2011, S. 43).

3 Zum Begriff der Intersubjektivität s. Benveniste (1974, S. 297).

4 Dazu z.B.: Саморукова (2002).

narrative Lyrik, welche durch abwechslungsreiche, potenziell semantische Verbindungen, Symbolisierungsprozesse oder die Unabhängigkeit vom linearen Funktionieren vorgegebener Inhalte bestimmt ist. Zu ihren Merkmalen zählen also der Verzicht auf bestimmte Sprachnormen, die Verletzung distributiver Reihen, die Instabilität syntagmatischer Grenzen und Wortgrenzen, sowie die kumulative Dynamik der Sinngehalte.⁵ Die Rede ist vor allem von Gegenwartslyrik, die auf Poetiken Celans, Bachmanns, Meisters, Sachs' u.a. zurückverweist und tendenziell hermetisch erscheint. In diesem Sinne gelten für sie die beiden zentralen Merkmale, die Hermann Korte in Hinsicht auf die hermetische Lyrik vor allem der ersten Hälfte und der Mitte des 20. Jahrhunderts aufgestellt hat: semantische Polyvalenz und Inkommunikativität.⁶ Solche Lyrik erfordert folglich eine anspruchsvolle textuelle Interpretationsarbeit und ein sorgfältiges Lesen.

Die Inkommunikativität der Lyrik ist eine Konsequenz bestimmter sprachlich-semiotischer Prozesse, die ihr zugrunde liegen. Diese Dichtung präsentiert verschiedene Formen der sekundären semiotischen Systeme, wie sie Lotman definiert hat;⁷ gleichzeitig richten sich diese Formen auffällig auf sich selbst aus, d.h. sie sind selbstreferenziell und funktionieren als Systeme nur anhand eigener sprachlicher Zeichenreihen und innerer semiotischer Zusammenhänge und Vorgänge.

Für die Semiotik der Lyrik im Vergleich zur narrativen Dichtung gelten als wesentliche Merkmale unbegrenzte Semiose bzw. potenziell endlose Interpretantenketten. Das Konzept der unbegrenzten Semiose, das der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce entnommen wurde, scheint sehr produktiv für eine literatursemiotische Analyse des poetischen Diskurses zu sein. Die von Peirce zu unterscheidenden Interpretanten (unmittelbare, dynamische und logisch-finale)⁸ machen die Semiose transparent und die Sinngehalte fassbar, und blockieren das potenziell endlose Produzieren von Zeichen. Dies betrifft allerdings utilitäre Diskurse. Die semiotische Überflüssigkeit des poetischen Diskurses wird dagegen zum eigentlichen Ziel, indem sie nicht zuletzt das Potenzial einer natürlichen Sprache als eines hoch entwickelten semiotischen Systems zum Reflexionsgegenstand macht.

Die unbegrenzte Semiose und die dadurch entstehende semantische Entropie im poetischen Diskurs können mit einer Metapher aus einem Werk des französischen Philosophen und Medientheoretikers Jean Baudrillard verdeutlicht werden. In seinem Werk « De la séduction » (in der deutschen Übersetzung „Von der Verführung“⁹) schreibt Baudrillard von der Verführung in einem weiteren Sinne als einem semiotischen Vorgang, wenn Zeichen in einem

5 Mehr dazu in: Евграшкина (2019).

6 Korte (2004, S. 49).

7 Лотман (1998).

8 Zusammengefasst von Volli (2002).

9 Baudrillard (2012).

bestimmten (verführenden) Kontext Sinngehalte annehmen, über die sie vorher nicht verfügt haben. Die Verführung macht ein Zeichennetz aus Zeichen, die irreführen oder verführen. Verführerisch wirken, nach Baudrillard, nur „leere, sinnlose, absurde, elliptische, referenzlose Zeichen“¹⁰; so kann die Lyrik als eine äußerlich anschauliche Variation des Verführungsdiskurses betrachtet werden. Mit ihrer potenziellen Unlesbarkeit und dem ununterbrochenen Werdegang der komplizierteren semantischen Zusammenhänge kann sie den Verführungsdiskurs sogar vergegenständlichen. Die Lyrik verführt, indem sie auf den konventionellen Zeicheninhalt und -gebrauch verzichtet und einen besonderen Wert auf nichttriviale Interpretantenketten legt. Es ‚verführen‘ die semantische Dynamik der poetischen Texte und ihre sprachliche Instabilität.¹¹

Alle erwähnten Besonderheiten der Lyrik sind Beweise einer hochreflexiven sprachlich-semiotischen Tätigkeit. In diesem Sinne stellt sie eine eigenartige und höchst individuelle Form der Aneignung der Sprache durch einen Schreibenden dar. Damit stellt sich die Frage nach der Subjektivität und den Erscheinungsformen des Subjekts in der Lyrik. In meinem Beitrag konzentriere ich mich ausschließlich auf die semiotische Funktionalität der Subjektzeichen in den deutsch- und russischsprachigen poetischen Texten und dadurch auf die jeweilig erforderlichen Interpretationsverfahren.

2. Pronomen als Subjektzeichen und ihre Funktionalität

Der Literaturdiskurs als eine Form des ästhetischen Diskurses ist situativ unabhängig,¹² d.h. er ist im Vergleich zu anderen institutionellen Diskursen von einem größeren Grad der Unabhängigkeit vom aktuellen referenziellen Kontext gekennzeichnet.¹³ Dementsprechend schließen wir auch jede Möglichkeit der Gleichsetzung des im Text präsenten Subjekts und des realen Autors aus und betrachten einen poetischen Text als ein gesondertes sekundäres Zeichensystem. Der Autorbezug spielt nur hinsichtlich intertextueller Referenzen oder diskursiver und semiotischer Zusammenhänge innerhalb eines individuellen Autorediskurses eine Rolle. Das poetische Subjekt ist folglich eine Textinstanz, die anhand bestimmter sprachlicher Zeichen explizit ausgedrückt wird oder implizit bleibt.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Mehr dazu: Евграшкина (2013).

¹² S. Anmerkung 3.

¹³ Der Begriff des Kontextes bleibt dennoch auch für den Literaturdiskurs gültig. Wir gehen davon aus, dass der diskursive Kontext im Rahmen des Literaturdiskurses sich aus den Verhältnissen der Referenz, Korrelation u.Ä. zwischen einzelnen Autorediskursen (wie im Fall der Intertextualität) zusammensetzt. Im engeren Sinne bildet einen diskursiven Kontext das Œuvre eines bestimmten Autors.

Das poetische Subjekt wird vor allem durch allgemein konventionelle Subjektzeichen markiert. Nach Benveniste ist die Subjektivität durch die sprachliche Kategorie der Person bestimmt, was Personal- und Possessivpronomen zu universell relevanten Subjektzeichen macht.¹⁴ Nach seiner Definition kann

Ich [...] nur als „Redewendung“, nicht als Gegenstand definiert werden, wie es bei einem nominalen Zeichen der Fall ist. *Ich* bedeutet „die Person, welche die gegenwärtige Diskursinstanz, die *ich* enthält, aussagt“. [...] Man muß also diesen Punkt unterstreichen: *ich* kann nur identifiziert werden durch die Diskursinstanz, die es enthält. Es gilt nur in der Instanz, in der es geschaffen wird. Parallel jedoch muß *ich* auch als Forminstanz aufgefaßt werden; die Form *ich* besitzt sprachliche Form nur in dem Sprechakt, der sie vorträgt.¹⁵

‚Ich‘ gehört also ausschließlich zur „Realität der Rede“ (wie auch ‚Du‘, das eine symmetrische Definition bekommt: ‚Du‘ ist „die Person, die in der gegenwärtigen Diskursinstanz, welche die sprachliche Instanz ‚du‘ enthält, angesprochen wird“¹⁶). Eine solche Referenz zum Sprechakt erlaubt es, diese Form zur Gruppe der hinweisenden Zeichen zuzuordnen. Ugo Volli betont in diesem Zusammenhang, dass Pronomina wie ‚ich‘ und ‚du‘ auf Subjekte der Wechselbeziehung verweisen¹⁷, was konsequent für die oben erwähnten Referenzverhältnisse zu sein scheint.

Die fehlende Interaktion (oder die mit dem Redemoment entstehenden Sprechakte), die dem Literaturdiskurs inhärent ist, bildet aber einen Riss zwischen dem Schreibenden und mehreren Formen des Ich, die in seinem Werk entstehen, denn der Sprechakt wird nicht interaktiv wahrgenommen. Der Rezipient nimmt beim Lesen normalerweise nie den Autor als eine hier-und-jetzt präsente Person wahr und führt mit ihm keinen Dialog. Die Narration schlägt mehrere Ich-Instanzen vor, sie stimmen mit dem textimmanenten Erzähler oder Beobachter überein¹⁸, aber nicht mit einem Ich des realen Autors.¹⁹ In der Lyrik fehlen diese Instanzen dagegen meistens, und das durch „ich“ ausgedrückte Subjekt wird zu *einem abstrakten Konstrukt*²⁰, für das die utilitär ausgerichtete Definition von Émile Benveniste nur noch teilweise funktional bleibt. Ein poetisches „Ich“ ist zwar ein einmaliger Akt der Formproduktion „ich“, der aber keine Korrelationen zum Sprechakt einer real existierenden

14 Benveniste (1974, S. 290 f.).

15 Ders., S. 281.

16 Ebd.

17 Volli (2002, S. 36).

18 Mehr zu Subjektzeichen im narrativen Diskurs: Данилова (2001).

19 Das betrifft mindestens nichtautobiographische Texte; aber auch sie enthalten Redestrukturen und einen diskursiven Kontext, die die Gleichsetzung des Autors und des autobiographischen Ich relativieren.

20 Am nächsten stehen dazu die Begriffe der „leeren Deixis“, vgl. Spinner (1975, S. 12-18); Lösenner (2006); Brehm (2013, S. 109 ff.) bzw. der „offenen Deixis“ (Burdorf 2015, S. 191).

Person herstellt, aber auch auf keinen Sprechakt eines fiktiven Menschenwesens im Allgemeinen verweist. Die sprachliche Performativität lässt von einem Gedicht als von einem gesonderten und im engeren Sinne anonymen Schreib- oder Sprechakt reden, der vor allem auf sich selbst als auf ein sprachliches Ereignis verweist und dessen Subjekt sich nicht zuletzt als ein performatives Element durchsetzt.

Das Performative an einem Pronomen kann in der Lyrik oft eng mit metasprachlichen Komponenten verbunden sein. So wird in Lioba Happels Gedicht „in deiner zukunft erlosch ich“ das ‚Ich‘ durch eine formale Reihe von Relativsätzen definiert und dadurch als ein verfremdetes poetisches Subjekt konstituiert:

in deiner zukunft erlosch ich
ich die ich ich war ich die ich rief

ich die ich lange rief ich die ich deinen tod sah
ich die ich sang tanzte brot ass

o mein geliebtes mädchen in china
ich die ich du bin

ich die ich deine schönheit liebte.²¹

In diesem Gedicht wird zunächst ein Subjektzeichen relativiert: Es wird auf die konventionelle Verbindung von Personalpronomen und jeweiliger Verbform verzichtet. Stattdessen entstehen kuriose Aufreihungen von Relativsätzen, die dem ‚Ich‘ seinen Inhalt verleihen sollten. Eine akute Verfremdung entsteht dann in der direkten Gleichsetzung von ‚ich‘ und ‚du‘ („ich die ich du bin“) – hier taucht auch die einzige, gewissermaßen zeitlose Verbform im Präsens im Vergleich zu anderen präteritalen Formen („erlosch“, „war“, „rief“, „sah“ usw.) auf. Dadurch wird die funktionale Opposition von ‚ich‘ und ‚du‘²², die für einen gewöhnlichen Kommunikationsakt relevant ist, verletzt. Die Relativierung als allgemeine Tendenz des Textes, aber ebenso die Diskontinuität des Subjekts setzen sich auch durch die Verbindung der temporalen Angabe, die ihrer Semantik nach auf einen zukünftigen Vorgang ausgerichtet ist, mit der präteritalen Verbform durch („in deiner zukunft erlosch ich“). Zum Gegenstand poetischer Reflexion wird hier die Möglichkeit, ein „leeres“ Subjektzeichen mit Inhalt zu „füllen“; die Präzisierung durch Relativsätze hebt dennoch seine semiotische Vagheit und Unbestimmtheit offensichtlich hervor: Das poetische Subjekt ist nicht greifbar.

Wir können weitere Beispiele für eine metasprachliche Reflexion zu Wesen und Bedeutung von Subjektzeichen im poetischen Text sowohl aus der deut-

²¹ Happel (2009, S. 15).

²² S. dazu Benveniste (1974, S. 281); Volli (2002, S. 36).

schen als auch der russischen Gegenwartslyrik anführen. So lässt sich ein Verfremdungsverfahren durch grammatischen Nonsens finden, wenn das Personalpronomen der ersten Person Singular mit einem ‚objektivierenden‘ Verb in der dritten Person Singular zusammengeführt wird²³: «я врет в каждой букве»²⁴ [„ich lügt in jedem Buchstaben“] (D. Vorob’ev). Eine andere Möglichkeit der metasprachlichen Verfremdung beruht auf einer fast apophatisch zu nennenden Verneinung der Subjektzeichen: «как в тот раз, когда не я мне, не ты-ты / не не-ты, не не-не-ты, когда ты...»²⁵ [„wie damals, als nicht ich mir, nicht du-du / nicht nicht-du, nicht nicht-nicht du, als du...“] (A. Glazova).

In Bezug auf semantische Vagheit und semiotische Relativität der Subjektzeichen scheint Roland Barthes’ Definition der Personalpronomen als „universelle“ und „leere“ Zeichen für Lyrik besonders zutreffend zu sein. Es gibt Shifters oder „Operatoren der Unbestimmtheit“, die, wenn sie auch einem Code immanent sind, ein skurriles, von der Sprache selbst gegebenes Mittel darstellen, Kommunikation zu unterbrechen, da sie „interlokutive Lakunen“ in einer Mitteilung verursachen. In alltäglichen Diskursen soll die Mehrdeutigkeit solcher Operatoren abgeschafft werden, indem sie an konkrete Personen, Orte, Zeiten, Ereignisse usw. ‚objektiv‘ anknüpfen.²⁶ Die „Vagheit der Unterschiede“ solcher Zeichen wird zu der einzigen Möglichkeit, die Feinheit und die unzähligen Nuancen einer Sprache zu erleben, und gerade diese Möglichkeit kultiviert unter anderem die Lyrik.

„Leere“ oder „universelle“ Zeichen (Pronomina, Pronominaladverbien, Artikel usw.) bekommen ihren „Inhalt“, indem sie in das semiotische Textsystem eingebaut werden und an der Referenz innerhalb einer möglichen Welt des literarischen Textes mitwirken. In der Lyrik haben die Personalpronomen aber zusätzlich eine selbstreferenzielle Funktion und sind Platzhalter jeweiliger Subjektpositionen im Text, die an der Perspektivierung des Textes und an der Deixisbildung²⁷ beteiligt sind.

23 In der russischen und in der deutschen Sprache fallen die präteritalen Verbformen für die erste und die dritte Person Singular zusammen: Dadurch wird das zur Vergangenheit gehörige Ich in gewissem Maße „objektiviert“. Das trifft aber nicht auf die Präsensformen in beiden Sprachen zu: Das aktuell handelnde Ich ist vor allem ein Subjekt der Handlung. Ein ähnliches Beispiel finden wir bei Barbara Köhler: „in der Lukácskonditorei / sitzt ich und schreibt“. Köhler (1991, S. 13).

24 Воробьев (2015, S. 61).

25 Глазова (2008, S. 105).

26 S. Kapitel „Der Shifter als Utopie“ in: Barthes (1978, S. 179).

27 Weitere Beispiele und Überlegungen zur Deixis in der Gegenwartslyrik finden sich in meinem russischsprachigen Aufsatz: Евграфкина (2018).

3. *Deixismodi in poetischen Texten*

Die Welt besteht aus drei Raumdimensionen und einer Zeitdimension, die in der menschlichen Existenz und folglich in der Sprache nicht wegzudenken sind. ‚Orientierungsknoten‘ bilden in der Kommunikation ein pragmatisches System, das vor allem räumliche und zeitliche Aspekte berücksichtigt, und diese werden aus einer bestimmten persönlichen Perspektive des Sprechenden angegeben.

Nach der Theorie von Karl Bühler²⁸ bildet das Orientierungssystem des Subjekts ‚Hier-Jetzt-Ich-Origo‘ ein deiktisches Zentrum. Im Verlauf der Rede kann aber die Origo verschoben werden. Die Anwendung der jeweiligen deiktischen Ausdrücke, die auf Zeitpunkte, Zeiträume, Orte und handelnde Subjekte verweisen, geben in der konkreten Situation Hinweise auf die momentan konstruierte Wirklichkeit²⁹ und weisen auf das schon Gesagte zurück oder greifen auf das noch zu Sagende vor. Deiktische Ausdrücke haben in semiotischer Hinsicht eine indexikale Natur und dienen eher als Kohäsions- denn als Kohärenzmittel.

Die Deixis setzt sich aus drei Dimensionen zusammen, die als lokale (oder objektive), temporale und personale Deixismodi bezeichnet werden können. Auch wenn der Literaturdiskurs eine direkte Interaktion ausschließt, ist der Deixisbegriff dennoch relevant und bildet eine feste Basis für die Narration.³⁰ In diesem Fall sind eine Diskurs- und eine im engeren Sinne Textdeixis zu unterscheiden. Die Lyrik erzählt dagegen eher nicht, was vermuten lässt, dass das von Bühler vorgeschlagene Origo-System, das die Subjektexistenz, sein Da-Sein in den zeitlichen und räumlichen Koordinaten begründet, in poetischen diskursiven Prozessen anders funktionieren wird.

Für diese Frage ist der Beitrag „Deixis und Dichtung – Linguistische Überlegungen“³¹ von Konrad Ehlich produktiv. Er weist darauf hin, dass die Deixis „gerade für die Dichtung spezifische Herausforderungen“ stellt, „deren Struktur sich freilich erst erschließt, wenn man die Dichtung selbst als eigenen Typus sprachlichen Handelns sieht.“³² Die Verwendung deiktischer Mittel wird durch die „Entbindung der sprachlichen Handlung aus der Unmittelbarkeit der Sprechsituation, ihre „Zerdehnung“³³, aber auch durch die „Vertextung“ und deren Relevanz für verschiedene Verfahren der Dichtung bestimmt. In seiner Forschung richtet Ehlich seine Aufmerksamkeit vor allem auf die sprachlichen Mittel der Deixis im Deutschen und zeigt exemplarisch an einem Gedicht aus

28 Bühler (1978).

29 Mehr zum Problem des Deixiswesens s. Fricke (2007).

30 Zur Funktionalität des Origo-Systems in den narrativen Texten und zur narrativen Deixis s. Данилова (2001).

31 Ehlich (2009).

32 Ders., S. 67.

33 Ders., S. 71.

der „Niemandrose“ (1963) und an einem Prosa-Text aus dem „Meridian“ (1961) Paul Celans, wie die deiktischen Strukturen verschiedener Typen in einem bestimmten Autorendiskurs funktionieren und sprachlich ausgedrückt sind. Prinzipiell wichtig für die Untersuchung der Lyrik ist folgende Aussage Ehlichs über die „Deixis-Dichte“:

Der Einsatz deiktischer Ausdrucksmittel eröffnet dem Autor einen anderen Zugang zum mentalen Bereich [...], als ihn der Einsatz nennender Prozeduren, also Nutzung von Ausdrücken des Symbolfeldes, gestattet. Wird auf deiktische Ausdrucksmittel in erheblichem Umfang verzichtet, so verliert sich die Möglichkeit des direkten Eingriffs in die Fokussierungs- und Orientierungsmöglichkeiten des Lesers.³⁴

Von Bedeutung ist nicht so sehr die Anhäufung der deiktischen Verweise als vielmehr ihre kontextuelle Zweckmäßigkeit und Funktionalität. Für Lyrik ist eine Instabilität referenzieller Verbindungen innerhalb des Systems charakteristisch, was den Ausgleich innerhalb der Textdeixis verletzt und eine potenzielle Desintegration der Deixismodi (der persönlichen, zeitlichen und räumlichen) verursacht. So lässt es sich vermuten, dass die Subjektpositionen, die durch das jeweilige Subjektzeichen ausgedrückt werden, auf dem semiotischen Niveau stark oder auch ausschließlich von den lokalen (oder „objektiven“) und temporalen Deixismodi bestimmt werden. D.h. der zeitliche und der räumliche Modus können potenziell an der Subjektconstitution beteiligt sein, und nicht an der Beschreibung der eigentlichen Existenzkoordinaten eines vorher vorhandenen und autonomen Subjekts. In diesem Sinne würde für Lyrik die adaptierte Formel „(ein)-Ich-durch-Hier-und-Jetzt“ gelten.

Ein solches Interpretationsverfahren des Orientierungssystems des Subjekts betrifft keine narrative oder emotional-expressive Lyrik mit einem vorgegebenen lyrischen Subjekt, d.h. mit einem Ich, das definitiv einen Reflexionsmodus und Sehweisen souveräner Dinge und mit eigenen Koordinaten vorschlägt, sondern die Lyrik, in der das Subjekt entweder völlig desintegriert vorkommt oder sich selbst in Frage stellt oder beinahe fehlt (wenn die Subjektpositionen im Text schwach oder nur noch implizit präsent sind). In diesem Fall wird der „Leerstand“ der universellen Zeichen (vor allem der Personalpronomen, die die Kategorie der Subjektivität versprachlichen) im interaktiven Schreibvorgang gefüllt: Das Subjekt wird hier und jetzt konstituiert, indem es seine Subjektivität mittels komplizierter semantischer Zusammenwirkungen erhält, unter anderem auch mit sprachlich expliziten Zeit- und Raumkategorien.

4. *Verfahren der Subjektconstitution*

Die Subjektconstitution kann selbst zum poetischen Reflexionsgegenstand werden, wie bereits in Lioba Happels Gedicht zu sehen war. In diesem Sinne

³⁴ Ders., S. 73.

kann der Gedichtband „Deutsches Roulette“³⁵ von Barbara Köhler, besonders seine beiden ersten Teile, als ein spezifisch lyrisches Experiment betrachtet werden. Die meisten Lokalisierungen in den Texten betreffen den Raum vor, in und hinter einer Spiegelfläche, die als ein Artefakt, das eine längere kulturelle Tradition hat, ein Subjekt reflektiert und es zur Selbstreflexion anregt. Zu den räumlichen Markern gehören in den Gedichten Abstand, Grenze, Übergang und entsprechende deiktische Mittel, welche die räumlichen Koordinaten des poetischen Subjekts präzisieren. Das Spiegelbild wird zum räumlichen Mittel von Subjekttransformation, -zersplitterung und sogar -nivellierung.³⁶ Schon im ersten Gedicht des Bandes tritt ein Subjekt als sein eigener Ansprechpartner hervor, mit dem es auch ein Zweier-Subjekt bildet:

ich nenne mich du weil der Abstand
so vergeht zwischen uns wie Haut
an Haut wir sind nicht
zu unterscheiden zu trennen eins [...].³⁷

Die physischen Besonderheiten einer Spiegelreflexion lassen mehrere sichtbare ‚Subjektkopien‘ entstehen und verfremden sie zugleich, wie im Gedicht „Elektra. Spiegelungen“:

[...] die gestalt nähert sich wird körper verdoppelt vervielfacht eins in allen bildern [...].³⁸

Die Verfremdung liegt diesem Verfahren der Subjektkonstitution zugrunde; es entsteht die explizite Gleichsetzung eines Ich als eines inneren Reflexionsgegenstandes und einer Spiegelung des Ich: „ICH IST DAS SPIEGELBILD MEINES SPIEGELBILDS: ER SIE ES“³⁹. Zugleich bildet sich eine besondere Form der Perspektivierung, bei der die Perspektiven ständig wechseln, wie es im folgenden Gedichtbeispiel der Fall ist, dessen drei Strophen anaphorisch beginnen, aber jedes Mal eine andere Perspektive vorschlagen: „ich sitze im spiegel mein bild lächelt [...] // ich sitze im spiegel davor eine andere [...] // ich sitze im spiegel bin ich ein reflex [...]“.⁴⁰

Die Frage nach der Subjektkonstitution in „Deutsches Roulette“ engen wir im Folgenden auf die Möglichkeiten der Semantisierung der Subjektzeichen in diesen poetischen Texten ein. Das Subjekt wird hier zu einem semiotischen Proteus, der nicht zu fassen ist. Der poetische Raum, in den dieses Subjekt hereingeschrieben wird, ist instabil, wie dies ein Gedicht mit dem Titel „Ortung“ zugespitzt zeigt:

35 Köhler (1991).

36 Mehr dazu in: Евграшкина (2019).

37 Köhler (1991, S. 11).

38 Dies., S. 23.

39 Dies., S. 17.

40 Dies., S. 26.

[...] der himmel unten
oben der asphalt und ich
geh ja bloß drauf.⁴¹

Diese Verse enthalten eine Reihe deiktischer Mittel mit lokalisierender Bedeutung: bestimmte Artikel bei Substantiven und Adverbien, die den Raum strukturieren (oben, unten). Paradoxiertweise verweisen sie aber präzise auf ein räumliches Durcheinander und auf die Verortung des Subjekts darin.

Ein ähnliches, aber noch sonderbareres Beispiel bietet das Gedicht „Das blaue Wunder“, in dem der Verzicht auf Interpunktion die syntagmatischen Grenzen verletzt, wodurch kontinuierlich wechselnde Positionen des Oben und des Unten entstehen, zwischen denen das Subjekt gefangen bleibt:

Von der Brücke erkennen wir
einander im dunklen Spiegel
des Wassers unter uns fließt
der Himmel über uns.⁴²

Ein ganz anderes Verfahren der Subjektconstitution finden wir im folgenden Gedicht von Lutz Seiler:

beton

zwei graue aufmerksame kinder lehnten
oben im portal das eine
hielt die anstalt in den armen das

andere las *es war einmal*
zu früh an jedem morgen und
ein sehnen das

sich selbst nicht kannte ab-
gekniert im katzensilber im granit
der grossen schotterfläche *du*

bist mîn so standen wir und schauten
hoch für immer ab-
getauscht mit schwerer tinte an

den fingerspitzen spastischen
kapuzen-küssen *ich*
bin dîn: aus kies, zement, armierungseisen.⁴³

Die räumlichen Marker sind über den ganzen Text verstreut, dazu gehört die Erwähnung einer „Anstalt“; es werden auch mehrere verschiedene Baustoffe

41 Dies., S. 20.

42 Dies., S. 62.

43 Seiler (2003, S. 49).

genannt, aus denen der Raum konstruiert wird („beton“, „granit“, „katzensilber“, „kies“, „eisen“, „zement“). Für die Raumwahrnehmung sind mindestens zwei visuelle Perspektiven zu nennen: „oben“ („portal“) und „unten“, woher sich der Blick ausrichtet („so standen wir und schauten hoch“). Das Gedicht erscheint beim ersten Lesen zunächst nur als Liebesgedicht. Doch lässt es mehr von sich sagen, wenn man anhand der oben erwähnten visuellen Perspektiven und einer Reihe räumlich-objektiver Merkmale die autointertextuellen Zusammenhänge mit der Erzählungsreihe „Kapuzenkuss“⁴⁴ von Lutz Seiler entdeckt. Denn es handelt sich um die erste beidseitige Verliebtheit zweier Schulkinder, die sich in der Schule unter schweigsamer „Segnung“ von einer Portalskulptur entwickelt.⁴⁵

Ein anderes graphisches Merkmal, Kursivschreibung, das in Seilers Werken meistens Intertextualität markiert, weist erstens auf einen traditionellen Märchenanfang („es war einmal“) und zweitens auf einen von einem unbekanntem Autor im Mittelhochdeutschen verfassten Text aus dem 13. Jahrhundert, der bisher als das älteste deutschsprachige Liebesgedicht gilt („du bist mîn, ich bin dîn“).

Die erwähnten intertextuellen Verbindungen bilden ein seltsames Spiel mit den personalen Perspektiven. Es entsteht mindestens eine Subjektopposition: ein kollektives Wir und zwei graphisch markierte gesonderte Subjekte, die allerdings durch explizite Zugehörigkeit bestimmt werden („ich bin deiner, du bist meine“ – oder auch umgekehrt). Diese Subjektopposition kann aber ebenso als eine potenzielle Gleichsetzung betrachtet werden, da ein Wir sich aus der Zugehörigkeit von „ich“ und „du“ zusammensetzt. Die zeitlichen deiktischen Ausdrücke („einmal“, „an jedem morgen“, „zu früh“) und viel mehr die räumlichen Verweise auf einen symbolhaften fundamentalen Raum (aus Beton, Granit, Kies, Eisen u.Ä.) bilden die semantischen Knoten für die Überlagerung der erläuterten Subjektpositionen.

Genauso zeigt die russische Gegenwartsliteratur verschiedene Verfahren der Subjektconstitution. Das Ich in einigen Texten von Andrukovič markiert eine unklare Subjektposition, die sich immer wieder infrage stellt: Das festgelegte Da-Sein des Subjekts fällt nicht mit den objektiven räumlichen Gegebenheiten zusammen:

весь день я провёл во мшанике,
но мшаника не было, поезд

44 Ders. (2009, S. 59-109).

45 Vgl. den Auszug (aus der Erzählperspektive des Jungen), der mehrere unmittelbare semantisch-inhaltliche Parallelen zum Gedicht aufweist: „Die einzigen, denen ich *am Morgen* begegnete, waren *die beiden* braunen *Steinkinder* über dem Eingang zur Schule. [...] bei den *Kindern im Portal* handele es sich um Hans und Margarethe, die früheren Hänsel und Gretel. Sie seien die Wappenkinder der *Anstalt* gewesen. [...] *Im Portal* befand sich ein großes ovales Fenster, an dessen Einfassung *die beiden Steinkinder* lehnten, links Margarethe, rechts Hans.“ (Ders., S. 62; hervorgehoben von der Autorin, E.F.).

остановился
на половине.⁴⁶

den ganzen tag verbrachte ich im moosgewächs,
es gab aber kein moosgewächs, der zug
hatte

auf halbem weg angehalten.⁴⁷

Die präteritale Verbform („verbrachte“) stellt die Ortung des Ich aus seiner Perspektive fest; dann aber taucht ein logischer Widerspruch⁴⁸ auf, da der Raum über *keine* entsprechenden Merkmale verfügt, was ebenfalls durch eine präteritale Verbform ausgedrückt wird („es gab aber kein moosgewächs“). Eine andere Interpretationsmöglichkeit lässt eine ‚imaginäre Ortung‘ des Ich beschreiben, die das Ich für eine ‚reale‘ hält (dann fallen das Imaginäre und das Reale nicht zusammen, da der Zug sein Ziel, das Moosgewächs, nicht erreicht: „er hatte auf halbem weg angehalten“). Diese Widersprüche beruhen aber immer auf dem Zusammenhang des Subjekts mit dem Raum, der Zusammenhang ist wechselseitig und stellt entweder den Raum oder das Subjekt selbst in Frage.

Das Unlogische ist in der Lyrik ein besonderes Thema, es kann auf verschiedenen Niveaus ausgebildet sein: vom semantischen bis zum grammatischen. Im zweiten Abschnitt dieses Aufsatzes haben wir Verfremdungseffekte behandelt, darunter auch solche, welche Subjektzeichen betreffen, die kurioserweise mit grammatisch falschen Formen syntagmatisch verbunden sind. Falsche grammatische Verbformen, die konsequent die Subjektzeichen begleiten, können zu einem relevanten diskursiven Merkmal für einen bestimmten Autorediskurs werden.

So verzichtet Vorob'ev in seinem 2015 erschienenen Gedichtband «Зимняя медицина»⁴⁹ [„Wintermedizin“] meistens auf Subjektzeichen. Wenn aber das Pronomen ‚ich‘ dennoch auftritt, wird es meistens mit einer grammatisch ‚falschen‘ Präsensform verbunden:

[...] я мечтает говорить точно
просто

ich träumt präzise zu sprechen
aber

страница не найдена.⁵⁰

die seite ist nicht gefunden

46 Андрукович (2014, S. 39).

47 Alle im Text nicht gesondert ausgewiesenen Übersetzungen stammen von der Autorin, E.F.

48 Die Logik der semantischen Zusammenhänge bildet natürlich keine Voraussetzung für Lyrik; andererseits können logische ‚Fehler‘ selbst zum Reflexionsgegenstand und zum Ausgangspunkt einer Poetisierung werden.

49 Воробьев (2015).

50 Ders., S. 57.

[...] а когда я вернется куда
а когда я вернется зачем
а когда я вернется постой
домой шел снег
я спать [...].⁵¹

und wenn ich zurückkehrt wohin
und wenn ich zurückkehrt wozu
und wenn ich zurückkehrt halt
nach hause schneite es
ich schlafen

Die ‚objektivierende‘ Verbform lässt uns ein poetisches Subjekt als ein gesondertes ‚Ding‘ beobachten, in beiden Beispielen aber betont diese verfremdende Form die Position des Ich als eines Konstrukts im poetischen Text, dessen Präsenz und Notwendigkeit höchst fragwürdig sind. Im folgenden Beispiel wird ein Ich verfremdet, indem es grammatisch zum Neutrum wird und sein eigentliches Genus verliert (im Russischen wird dieses durch die jeweiligen präteritalen Verbformen ausgedrückt): «я стало таким несносным»⁵² [„das ich wurde so unverträglich“].

Relevante deiktische Verweise auf Subjektpositionen sind bei Vorob'ev hinweisende Fürwörter, welche die Subjektposition in der Zusammenwirkung mit zeitlichen und räumlichen Koordinaten bestimmen:

Тот который падает в снег	Jener der in schnee fällt
пока тот	solang jener
который падает в снег	der in schnee fällt
еще стоит	noch steht
и тот	und jener
который падает в снег	der in schnee fällt
еще поет	noch singt
слег	legte sich
который падает в снег	der in schnee fällt
в снег	in schnee
который падает в снег	der in schnee fällt
который падает в снег	der in schnee fällt
который падает. ⁵³	der fällt

Außerdem tritt hier die strukturelle Gleichsetzung desjenigen, „der in schnee fällt“, und des Schnees selbst hervor, „der in schnee fällt“. Das ‚objektivierte‘ Subjekt verschwindet am Ende, als ob es vom Schnee völlig bedeckt würde und keine Spuren mehr hinterließe.

⁵¹ Ders., S. 49.

⁵² Ders., S. 53.

⁵³ Ders., S. 10.

5. Fazit

Das Wesen der Lyrik ist eng mit einer besonderen sprachlich-semiotischen Tätigkeit verbunden, die sich auf einen unkonventionellen Sprachgebrauch ausrichtet. Neben den Symbolisierungsprozessen fällt auch ein eigenartiges Funktionieren der indexikalen Zeichen auf. Sie bilden die Textdeixis und üben die verweisende Funktion nur innerhalb eines konkreten poetischen Textes aus. Das gilt auch für die Subjektzeichen: Das poetische Subjekt ist vor allem eine Textinstanz, ein Konstrukt, das keinen Referenten in der realen Wirklichkeit hat.

Zu den Subjektzeichen gehören vor allem Pronomina, und da sie auf keine realen Personen verweisen, stellen sich folgende Besonderheiten ihres Gebrauchs in der Gegenwartslyrik heraus:

- Subjektzeichen sind eher Platzhalter jeweiliger Subjektpositionen, sie markieren zwar eine personale Perspektive, aber sind kein Ausgangspunkt für die Bildung des deiktischen Zentrums.
- Ein durch Subjektzeichen ausgedrücktes poetisches Subjekt ist ein Konstrukt, dessen Wesen nur aus den diskursiven und textuellen Verhältnissen erfasst werden kann.
- Das Subjekt ist nicht zuletzt ein performatives Element.
- Die lokalen und temporalen Modi können an der Subjektkonstituierung beteiligt sein. Unter diesem Blickwinkel setzt sich das Subjekt ausschließlich jetzt und hier.
- Subjektzeichen bekommen ihren „Inhalt“ im aktuellen Vorgang der Textrezeption. Es gibt kein vor-gegebenes Subjekt.
- Die Subjektkonstitution kann selbst zum poetischen Reflexionsgegenstand werden. Zu den Merkmalen solcher poetischen Texte gehören explizite metasprachliche Elemente, welche die Aufmerksamkeit auf den „Inhalt“ der „leeren Zeichen“ (potenzieller Subjektivitätsträger) lenken.
- Für die Lyrik sind Verfremdungsverfahren typisch, welche den „Inhalt“ und die „Bedeutung“ der Subjektzeichen relativieren. Die Verfremdung wird unterschiedlich erreicht, u.a. durch falsche grammatische Verbindungen von Pronomen und Verben, oder durch untypische syntagmatische Folgen, in denen ein Subjektzeichen ungebunden vorkommt.
- Verfremdungseffekte üben auch eine „objektivierende“ Funktion aus: Ein Subjekt erscheint dann als ein lokalisiertes Objekt, das dennoch potenziell seine Subjektposition bewahrt.
- Die Lyrik tendiert zum Verzicht auf jegliche Subjektzeichen. Wenn sie trotzdem als diskursive Elemente auftauchen, lohnt es sich, ihre Funktionalität im breiteren Kontext eines individuellen Autorendiskurses oder sogar eines bestimmten Bereiches des Literaturdiskurses zu betrachten.

Das poetische Subjekt ist meistens vage, nicht völlig bestimmbar, immer in Frage gestellt, fragwürdig, zweifelhaft, desintegriert oder sogar nivelliert: Es verwandelt sich ständig, es ist ein Proteus-Subjekt. Und es verführt in dem Sinne, dass es nie wirklich fassbar ist – wie auch die ‚mögliche‘ Welt, in der es entsteht.

Literatur

- Barthes, R. (1978): Über mich selbst. Aus dem Französischen von J. Hoch. München.
- Baudrillard, J. (2012): Von der Verführung. Berlin.
- Benveniste, É. (1974): Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft. Aus dem Französischen von W. Bolle. München.
- Brehm, A. (2013): ‚Lyrisches Ich‘ – Begriff und Praxis. Bielefeld.
- Burdorf, D. (2015): Einführung in die Gedichtanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart.
- Bühler, K. (1978): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Frankfurt a.M. / Berlin / Wien.
- Ehlich, K. (2009): Deixis und Dichtung – Linguistische Überlegungen. In: Dannerer, M. / Mauser, P. / Scheutz, H. / Weiss, A. (Hgg.): Gesprochen – geschrieben – gedichtet. Variation und Transformation von Sprache. Berlin. 67-79.
- Fricke, E. (2007): Origo, Geste und Raum – Lokaldeixis im Deutschen. Berlin / New York.
- Happel, L. (2009): Land ohne Land: Gedichte. Unterschächen.
- Korte, H. (2004): Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2. Aufl. Stuttgart.
- Köhler, B. (1991): Deutsches Roulette: Gedichte. Frankfurt a.M.
- Lösener, H. (2006): Subjektivierung und Artikulation. Zum Begriff des lyrischen Ichs. In: Schlich, J. / Mehrfort, S. (Hgg.): Individualität als Herausforderung. Identitätskonstruktionen in der Literatur der Moderne (1770–2006). Heidelberg. 1-17.
- Seiler, L. (2003): vierzig kilometer nacht: Gedichte. Frankfurt a.M.
- Seiler, L. (2009): Die Zeitwaage: Erzählungen. Frankfurt a.M.
- Spinner, K. (1975): Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt a.M.
- Volli, U. (2002): Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen / Basel.
- Андрукович, П. (2014): Вместо этого мира. М.
- Борботько, В. (2011): Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике. 4-е изд-е. М.
- Воробьев, Д. (2015): Зимняя медицина. Чебоксары.
- Глазова, А. (2008): Петля. Невполовину. М.
- Данилова, Н. (2001): Знаки субъекта в дискурсе. Самара.
- Евграшкина, Е. (2013): «Дискурс соблазна»: О процессе неограниченного семиозиса и о границах интерпретации в поэтическом дискурсе // Михайлин, В. / Решетникова, Е. (сост., ред.): Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретации культурных кодов. сб. науч. ст. СПб / Саратов. 218-227.
- Евграшкина, Е. (2018): Игры с перспективой и «полагание» субъекта: о дейксисе поэтического текста // Шталь, Х. / Евграшкина, Е. (ред., сост.): Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Berlin et al. 171-183.

- Евграшкина, Е. (2019): Семиотическая природа смысловой неопределенности в современном поэтическом дискурсе (на материале немецкоязычной и русскоязычной поэзии). Berlin et al.
- Лотман, Ю. (1998): Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.
- Саморукова, И. (2002): Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности. Самара.

Das poetische Subjekt und der Körper in russischer und deutscher Lyrik der Gegenwart

Rainer Grübel (Oldenburg)

1. Poetisches Subjekt und Körper im Gedichttext als Probleme einer Poetologie der Wortkunst im Kontext der Körperphilosophie

Es ist ein durchaus kühnes Unterfangen, das poetologische Konstrukt des Subjekts in seinem Verhältnis zum Körper mit Blick auf zwei Gegenwartsliteraturen, die russische und die deutsche, zu untersuchen. Dmitrij Kuz'min, Experte für russische Lyrik, schreibt von fünfhundert bis sechshundert Autoren aller Geschlechter, die den poetischen Acker des literarischen Felds in Russland bestellen.¹ Angesichts dieser Vielzahl, die in den deutschsprachigen Literaturen nicht erheblich unterschritten werden dürfte, ist hier nur exemplarisch an Einzelfällen zu arbeiten. Für die Vergangenheit, z.B. den Beginn des 20. Jahrhunderts, wäre dies einfacher, weil seither Mensch und Zeit als Filter der Kanonbildung gewirkt haben.

Das Vorhaben, uns dennoch der Gegenwartslyrik zuzuwenden, ist angestiftet von der Überzeugung, Literaturtheorie habe sich an den avanciertesten Texten ihres Objektes zu messen, das seinerseits der theoretischen Modellierung ihr materiales Fundament anbietet. Dies gilt umso mehr, als das poetische Subjekt anders als das poetische oder lyrische Ich, also die sprachliche Manifestation des Sprechers als erste Person im Gedicht und im Gegensatz auch zum Körper, wenn er denn im Gedichttext aufscheint, keinen unmittelbaren verbalen Ausdruck findet. Im Unterschied zum konkreten Autor des poetischen Textes hinterlässt er auch keine nachweisbaren materiellen Spuren in der Lebenswelt.

An gleich zwei Literaturen wird hier das Konzept des poetischen Subjekts in seinem Verhältnis zum Körper untersucht, weil der Vergleich den Blick auf die Erscheinungen schärft und die Spezifika des Gegenstandes im jeweiligen literarischen Feld mit besonderer Prägnanz hervortreten lässt. Zugleich lässt sich im Querschnitt das Allgemeine eruieren. Dabei ist auch von Belang, dass das russische und das deutsche literarische Feld insofern interagieren, als durch Fremdsprachenkenntnisse, Übersetzungen, zweisprachige Editionen und Mehrsprachigkeit von Autorinnen und Autoren die Erscheinungen beider Literaturen wechselseitig wahrgenommen werden und gar nicht selten aufeinander reagieren. Analoges gilt auch für die theoretische Modellbildung.

Um das Verhältnis von Autor, poetischem Subjekt und poetischem Ich in unserem Verständnis zu erläutern, sei als Beispiel noch einmal das aus nur

¹ Кузьмин (2008).

einem Buchstaben, dem Vokal „a“, bestehende Gedicht „Ruhe des Mitlauts“ oder „Stille des Mitlauts“ («Спокойствие гласного»)² herangezogen, das einen Autor hat, den russisch-tschuwaschischen Dichter Gennadij Ajgi, aber kein im Gedicht artikuliertes poetisches Ich zu erkennen gibt. Dieser einsilbige Text lässt dennoch ein poetisches Subjekt rekonstruieren, das als Gedicht-Generator fungiert, der, wie an anderer Stelle erläutert wird,³ den Vokal als mittleren aus dem Inventar der russischen Selbstlaute sowie als ersten aus der Reihe der russischen Buchstaben ausgewählt hat und in seiner Funktion als Konjunktion, die mit der Bedeutung „und auch“ zwischen „und“ («и») sowie „aber“ («но») oszilliert, als gegebene dritte Möglichkeit absolut setzt und so die These vom „Entweder“ – „Oder“ (man denke an Kierkegaard oder aktuelle politische Diskurse in den Vereinigten Staaten) widerspricht: „Wer nicht mit uns ist, ist gegen uns“.

Beim Versuch, Konzepte des stets impliziten poetischen Subjektes in der Gegenwartsliteratur zu rekonstruieren, ist als sein mögliches explizites Korrelat im Kommunikations-Geflecht des Gedichts der Körper aus zwei Gründen gewählt. Der erste ist ein allgemein kultureller, der andere ein spezifisch literarischer und somit auch literaturwissenschaftlicher. Die Dynamik des philosophischen Denkens über den Körper ist in den europäischen Kulturen spätestens in Gang gesetzt worden, als der Parmenides-Schüler Meliss feststellte, dem Körper („soma“) komme kein Sein zu, die Vielzahl an Körpern und ihren Teilen bezeuge deren Veränderlichkeit; und solche Veränderbarkeit bedeute, dass es ihnen an wahren Sein gebreche, während Demokrit den Körpern wie auch der Leere Sein zusprach: Nur beide zusammen könnten das ganze Sein bilden. Pythagoras hat die Triangulierung von „hyle“ (Stoff, Fleisch), „psyche“ (Seele) und „pneuma“ (Atem) auf den Weg gebracht. Leibniz' Monadologie verdanken wir die der Kompossibilität analoge Einsicht, dass „alle Körper alles verspüren, was sich im Universum ereignet“.⁴ Er regt zudem an, den Term „Seele“ («âme») auf Monaden zu beschränken, „deren Perzeption deutlicher und mit Erinnerung verbunden ist“, während die übrigen Monaden einfache Perzeptionen ohne Gedächtnis haben.⁵

In der postpostmodernen Philosophie ist im Kontext des „corporeal turns“ der Körper virulenter Gegenstand der philosophischen Anthropologie. Dies gilt bereits für Hermann Schmitz' Monographie „Der Leib“ von 1965⁶. Es gilt weiter für Jean-Luc Nancys Essay „Corpus“ aus dem Jahr 1992 (2003 auch in

2 Айги (2001, S. 69).

3 Грюбель (2019, S. 5-60).

4 « [...] tout corps se ressent de tous qui se fait dans l'univers ». Monadologie, § 61. Leibniz (1973, S. 466 f.).

5 « [...] dont la perception est plus distincte et accompagnée de mémoire. » Monadologie, § 19. Ders., S. 446 f.

6 Schmitz (2011).

deutscher Übersetzung erschienen)⁷. Zum dritten gilt es für die bemerkenswerte Doppelveröffentlichung von Michail Ėpštejn's „Philosophie des Körpers“ («Философия тела») und Grigorij Tul'čynskijs „Der Körper der Freiheit“ («Тело свободы») in einem gemeinsamen Band aus dem Jahr 2006⁸, von dem es mit hoher Wahrscheinlichkeit (noch) keine Übersetzung ins Deutsche oder Englische gibt. Weder Ėpštejn noch Tul'čynskij erwähnen übrigens den Essay von Nancy. Nancy, der wiederum Schmitz' Buch nicht zu kennen scheint, bezeichnet den Ausdruck „corpus“ (also „Körper“) als „Wort ohne Verwendung par excellence“ und ergänzt: „Vielleicht ist es in jeder Sprache ein Wort zuviel.“⁹ Wir sollten also besser ohne die Ausdrücke *corps*, *тело*, *body*, *Körper* auskommen.

Demnach stoßen wir gegenwärtig auf ein wachsendes anthropologisches Interesse am Körper, das unabhängig voneinander in drei Kulturen zutage tritt, dabei aber in vergleichbare Richtungen geht. Nach Hegels Kritik an der Trennung von Leib und Seele¹⁰ sowie Herders These, der Körper sei „Symbol, Phänomenon der Seele in Beziehung aufs Universum“,¹¹ lehnt Schmitz' Leib-Buch die Differenz zwischen Ich und Körper ab. Nancys Körper-Essay, der die Grenzen des Körpers in der Novalis-Tradition gegenüber der Umwelt bis in den Kosmos öffnet (vgl. Leibniz) und die Schranken zwischen menschlichem Leib und tierischem Körper aufhebt, ist in der russischen Philosophie Bakhtins Monographie über Rabelais und die Kultur des Karnevals vorausgegangen, die ein halbes Jahrhundert zuvor gleichfalls die Dynamik des Leibes gegenüber der Umgebung samt seiner kosmischen Dimension in den Blick gerückt hat, ohne dass Nancy ihn, ungeachtet der französischen Übersetzung von 1970,¹² auch nur nennt.

Ėpštejn richtet seine Aufmerksamkeit vor allem auf Veränderungen des Konzepts des Menschen als ‚homo sapiens‘, ‚animal rationalis‘, ‚ratio corporis‘. Während der Mensch sich gegenüber anderen Lebewesen der Biosphäre als denkendes Wesen auszeichne, trete er im Kontext der Noosphäre als verkörperte Vernunft hervor, als tief mit der lebendigen materiellen Natur verbundenes Wesen. Tul'činskij lotet seinerseits die Verschiebung des Paradigmas der Humanwissenschaften hin zur Freiheit als zentralem systembildendem Faktor aus, wobei er das, was er „Ontophanie“ («онтофания») der Freiheit nennt, in der bedeutungsgenerierenden Verkörperung von Sinngebungen in körperlich-dinglichen Formen als Erscheinungen der soziokulturellen Wirklichkeit von Zivilisationen der Gegenwart untersucht. Dies betrifft den Übergang vom Konzept des natürlichen Körpers zum Entwurf einer Ziel und Kör-

7 Nancy (2003).

8 Эпштейн / Тульчинский (2006).

9 Nancy (2003, S. 22).

10 Hegel (1971, S. III).

11 Herder (1994, S. 1109).

12 Bakhtine (1970).

per implizierenden Freiheit, die jene Quelle von Freiheit und Persönlichkeit bildet, welche mit „postkorporaler‘ Selbstbestimmung“ («‘посттелесное’ самоопределение»¹³) als sozialkultureller Verpflichtung zu Verantwortung einhergeht. Mit dem Begriff „Verantwortung“ greift Tul’činskij eine Kategorie auf, an der Bakhtin in seiner Ästhetik der 1920er Jahre bereits explizit auch die literarische Produktion gemessen hatte. Es dürfte evident sein, dass dieses Freiheits-Pathos ohne den Transformationsprozess der russischen Kultur im letzten Vierteljahrhundert nicht vorstellbar ist. Wo nun Epštejn dem traditionellen Körperkonzept, der Idee jenes Leibes als zerbrechliches und wertvolles Gefäß der Menschheit, ein ‚Valet‘ nachruft, das im Raum des virtuellen Gedächtnisses in kosmische Zeichen und Zahlen, Programme und Algorithmen übergeführt werde, erwartet Tul’činskij die künftige Kultur einer Menschheit, die ihre neuen Körper in den noch zerbrechlicheren Materien von Freiheit und Verantwortung errichte.

Nun zum zweiten, literarischen sowie literaturwissenschaftlichen Motiv der Gegenstandswahl. Die Tatsache, dass Lidija Ginzburg, sensible Teilnehmerin am russischen literarischen Feld und zugleich seine kompetente Beobachterin, am Ende der 1980er Jahre mit Blick auf ein Gedicht Nikolaj Olejnikov vom „Subjekt der vorliegenden poetischen Rede“ («субъект данной поэтической речи»¹⁴) gesprochen hat, kann als Indiz dafür gelten, dass im poetischen Kommunikationsgefüge russischer Gedichttexte zwischen dem Ich des Autors oder der Autorin und der Sprecherin oder dem Sprecher des Gedichts eine Instanz wirksam ist, die wir hier „poetisches Subjekt“ nennen. Ginzburg paraphrasiert diese Instanz mit Blick auf das lyrische Werk Olejnikovs, eines Vertreters der spätavantgardistischen Bewegung Obëroi, „Gesellschaft für reale Kunst“, als „literarisches Bild des Dichters“ («литературный образ поэта»)¹⁵ und verwendet so den in der russischen Literaturwissenschaft nach dem Formalismus gängigen, doch nicht unproblematischen Begriff des Autorbildes, der auch in der Prosatheorie Viktor Vinogradovs zur Bezeichnung jener Instanz in Gebrauch war, die wir „implied author“ oder „abstrakten Autor“ nennen. Das poetische Subjekt entspricht demnach nicht der Instanz des Narrators im Erzähltext, sondern der Repräsentanz des Verfassers als jener kreativen Kraft, die auch die Konstruktion des Narrators oder auch der möglichen Mehrzahl von Erzählerinnen und / oder Erzählern im Prosatext und ihr Verhältnis zu den Figuren des Textes etwa im Sinne der Bakhtinschen Dialogik bestimmt. Nicht der (je einzelne) Erzähler erzeugt die potentielle Polyphonie des Romans, sondern der implizite Autor, der den Personen in ihrem Verhältnis zum Erzähler (sowie gegebenenfalls den Erzählern untereinander) Bakhtin zufolge ein ideologisches Eigenrecht einräumt und somit Polyphonie ermöglicht.

13 Эпштейн / Тульчинский (2006, S. 7).

14 Гинзбург (2011, S. 498).

15 Ebd.

Dieses Verhältnis ist im autobiographischen Erzählen von besonderem Belang, weil hier die Figur in gewissem Maße mit dem Erzähler und dem abstrakten sowie dem konkreten Autor kongruiert. Die Autobiographie-Forschung der letzten Jahrzehnte hat gezeigt, dass die erzählte Figur sich notwendig von der erzählenden Instanz und diese wiederum unvermeidlich vom konkreten Verfasser abhebt. Es ist gerade der implizite Autor, der das je spezifische Verhältnis zwischen konkretem Verfasser, Erzähler und erzählter Figur bestimmt. Hier sei nun die These vertreten, dass in poetischer Rede dem Verhältnis zwischen abstraktem Autor und Figur des Erzähltextes die Relation zwischen poetischem Subjekt und im Gedicht thematisiertem Körper entsprechen kann. Wie der Erzähler durch Perspektivierung und Fokussierung eine spezifische Sicht der erzählten Figur erzeugt, so kann das Poetische Subjekt durch sprachliche Mittel eine je eigene Erscheinungsform des Körpers im Text generieren. Dabei kann auch der Text selbst als (sprachlicher) Körper entworfen werden.

In der jüngeren Lyriktheorie, für die im Grunde der Ausdruck ‚Poesie-Theorie‘ oder ‚Dichtungs-Theorie‘ treffender wäre, da Lyrik nur ein Teilgebiet der Dichtung bildet, sind aufschlussreiche Entwicklungen zu verzeichnen, die mit den Transitionen in ihrem Gegenstandsbereich Schritt zu halten versuchen und zugleich der Literaturtheorie insgesamt Impulse geben können. Zu nennen ist hier zum einen Henrieke Stahls elaborierter Entwurf einer Theorie des poetischen Subjekts,¹⁶ zum anderen Untersuchungen zu Transitionsvorgängen in den europäischen und außereuropäischen Gegenwartsliteraturen.¹⁷

Verbinden wir beide Motive, das allgemeinkulturelle und das spezifisch literarische, miteinander, so erscheint die Frage nicht belanglos, wie der Entwurf des Körpers in rezenter Lyrik sich zum Konzept des Körpers in der Gegenwartsphilosophie verhält. Dabei sind drei Antworten vorstellbar: erstens die, dass beide nichts miteinander zu tun haben und nur zufällig in ein und dieselbe Zeit fallen; zweitens die, dass beide aufeinander verweisen und miteinander interagieren; und drittens die, dass sie zwar voneinander nicht notwendig wissen, doch aufgrund der Zugehörigkeit zu ein und derselben Kultur Ähnlichkeiten und / oder Übereinstimmungen aufweisen. Aufgrund allgemeiner kultureller Erfahrung ist die Erwartung gerechtfertigt, dass der dritten Antwort die größte Wahrscheinlichkeit zukommt. Wir haben es hier zu tun mit „body writing“, das in Gegenwart des philosophischen „corporal turns“ geschieht. Dabei fungiert das poetische Subjekt als *Energeia* im Sinne Humboldts,

16 Stahl (2017).

17 Vgl. die von Henrieke Stahl edierte Sondernummer 109-110 (2019) der Zeitschrift „Russian Literature“: „The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry“, die in diesem Band versammelten Beiträge sowie nicht zuletzt die Arbeiten im Rahmen der DFG-Kollegforschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition“: <https://lyrik-in-transition.uni-trier.de/> (27/01/2020).

während *Körper* / *тело* als Erga – graphisch und / oder lautlich – sinnlich zutage treten.

Ehe wir in die Betrachtung des Materials eintreten, ist noch ein Gesichtspunkt des möglichen Verhältnisses von Subjekt und Körper in den beiden gewählten Literaturen zu berücksichtigen, der mit Unterschieden der kulturellen Modellierung des Verhältnisses der historischen Konzepte von *Körper* und *Geist* respektive *тело* und *дух* in den russisch- und deutschsprachigen Kulturen zusammenhängt. Während nämlich mittel-, süd- und westeuropäischen Kulturen, wir können auch sagen: die ursprünglich von Westrom geprägten, also die „cultura romana“, eine prägnante doppelte Korrelation von Körper versus Geist und Leib versus Seele kennzeichnet, gilt dies für die von Ostrom geprägten Kulturen von Byzanz und östlicher Slavia in weit geringerem Maße. Für den Begriff *Leib*, der im Deutschen neben dem Ausdruck *Körper* als Übersetzung von altgriechisch *Soma* (σῶμα) sowie lateinisch *corpus* verwendet wird, gibt es hier weder in *плоть* (*Fleisch*) noch in *живот*¹⁸ (*Leib*, *Bauch*) und schon gar nicht in *мясо* (*Fleisch* im Sinne von engl. *meat*) ein völlig gleichwertiges philosophisches und / oder theologisches Äquivalent.¹⁹

Übrigens wird im Französischen der Ausdruck *Leib* durch *corps humaine* wiedergegeben, also eine Spezifizierung des den Körper bezeichnenden Ausdrucks *corps*. Das Englische unterscheidet *body* im Sinne von Körper gleichfalls nicht systematisch von *Leib*; es verwendet im Doppelausdruck *mit Leib und Seele* – *with heart and soul* ein rhetorisches Supplement, das eher als Metonymie denn als Metapher aufzufassen ist. *Body* ist auch stilistisch kein vollwertiges Äquivalent des Paares *Körper* versus *Leib*. Das aktuelle „Oxford Dictionary“ definiert *body* als: „The physical and mortal aspect of a person as opposed to the soul or spirit“ und gibt das Beispiel: „we’re together in body and spirit.“²⁰

Ein Analogon zu Schmitz’ 2011 in den „Grundthemen der Philosophie“ erneut erschienener Monographie von 1965 „Der Leib“²¹, mit seiner Ablehnung der Differenz von Ich und Körper, zum Sammelband „Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts“²² sowie Emmanuel Alloa und Miriam Fischers Band „Leib und Sprache“ von 2013²³ ist aus den benachbarten Kulturen nicht bekannt. Stattdessen hat der russische Metropolit Antonij Sudorožskij (Blum) 2007 das Traktat «Тело, дух, душа. Целостность человеческой личности»²⁴ („Körper, Geist, Seele. Die Ganzheit der menschlichen Person“) veröffentlicht

18 Herangezogen wurden die Wörterbücher von Даль (1880–1882), Ушаков (1935–1940) und Евгеньева (1981–1984).

19 Vgl. Lev Gumilevs Gedichte von 1919 „Seele und Körper“ («Душа и тело»). Гумилёв (1988, S. 312–314).

20 Vgl. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/body> (18/09/2018).

21 Schmitz (2011).

22 Alloa / Bedor / Grüny / Klass (2012).

23 Alloa / Fischer (2013).

24 Блум (2014).

ohne den *Leib* (*плоть*) auch nur in den Titel aufzunehmen. Gleichsam gegenläufig meidet Christiaan L. Hart Nibbrig in seiner für die Geschichte textueller Verkörperung in Mittel- und Westeuropa aufschlussreichen Studie „Die Auferstehung des Körpers im Text“ (1985)²⁵ die Ausdrücke „Leib“ und „Seele“. Die russische Dichterin Vera Pavlova verknüpft dagegen in ihrem jüngsten Gedichtband «Проверочное слово» (Das geprüfte Wort) das orthodoxe Schreckenswort «плоть» (Fleisch) mit dem Sehnsuchtswort «Ангел» (Engel): «Звёздные пути, / Встреча посреди / сна. / Ангел во плоти, / Станем плоть одина.»²⁶ (Sternen-Wege, / Begegnung mitten im / Traum. / Engel im Fleisch, / werden wir ein Fleisch.²⁷). Die Begattung wird zum kosmischen Ereignis. Die Lyrik scheint hier wesentlich weiter avancierter zu sein als Theologie und Kulturwissenschaft.

Als der Orphiker Clemens von Alexandria dekretierte: „In den Leib, den Kerker, ward die Seele wegen einer großen Schuld geschlossen“²⁸, vollzog er jene axiomatische Trennung von Physis und Metaphysis, die auch die Distinktion von Körper und Leib prägt. Dank der durch die Araber vermittelten Aristoteles-Rezeption ist im europäischen Westen der Leib aus seiner Erniedrigung zum Gefängnis der Seele befreit worden. Die Reformation hat die Abwertung des Geschlechts als Leibelement zur Sünde abgewiesen. So kam es zur in der östlichen religiösen Tradition kaum vorstellbaren Klage über die Vergänglichkeit des Leibes, die in der zweiten Strophe von Conrad Ferdinand Meyers Gedicht „Ein Lied Castelards“ (1882) auf die Sehnsucht erklingt:

Mein Leib vergeht
Wie schmelzend Eis in bleichen Farben
Sie sieht mich dursten, lechzen, darben
Bleibt unerfleht –
Mein Leib vergeht.²⁹

Die russischen Ausdrücke «плоть» und «мясо», also „Fleisch“, haben, wie Vladimir Majakovskijs Gedicht „Geckenbluse“ («Кофта фата») von 1914 in provokativer Diktion zeigt, im Russischen eine andere semantische und axiologische Färbung als der Leib-Begriff:

Женщины, любящие мое мясо, и эта
девушка, смотрящая на меня, как на брата,
закидайте улыбками меня, поэта, –
я цветами нашью их мне на кофту фата!³⁰

25 Hart Nibbrig (1985).

26 Павлова (2018, S. 160).

27 Übersetzung des Verfassers (R.G.), wie an den folgenden, nicht ausdrücklich gekennzeichneten Stellen.

28 Clemens Alexandrinus (1906, Strom III, 3, 17).

29 Meyer (1882, S. 22).

30 Маяковский (1939, S. 54).

Ihr Frauen, die ihr mein Fleisch liebt, und dieses
Mädchen, das mich anblickt wie den Bruder,
Überschüttet mich, den Dichter, mit Lächeln,
Als Blume werd ich's an die Geckenbluse nähen!³¹

Es war auch Majakovskij, der die Literarisierung des Körpers vom verbalen Medium ins Graphische und Performativ-Dramatische wendete. Er hat sein Epos „Der Mensch“ («Человек») 1916/7 nicht nur graphisch auf dem Außentitel als Kreuz der Wörter «Человек» und «Маяковский» dargestellt, sondern beim Vortrag des Poems, indem er die Arme seitlich ausstreckte, mit seinem Realkörper jenes Kreuz gebildet, an welches das lyrische Ich im Text seinen Körper mit Nägeln aus Wörtern aufs Papier fixiert sah.³²

Die philosophische Rehabilitierung des Leiblichen betrieb schon Nietzsche im „Zarathustra“ als Kampf gegen die „Verächter des Leibes“. ³³ Sein russisches Pendant im Streit um das Entteufeln des Körperlichen, Vasilij Rozanov, erstrebte die Rehabilitation des Leiblichen dagegen mit den Lemmata „Seele“, „Körper“ und „Geschlecht“ («душа», «тело», «пол»), deren Referenten er zur Empörung seiner Zeitgenossen für ein und dasselbe erklärte.³⁴

Noch unlängst stellte Elena Fanajlova im Gedicht «Симона» („Simona“) Körper und Seele dort nebeneinander, wo in der deutsche Tradition von Leib und Seele gesprochen wird: «Бредут слепые и поводыри – / Тела и души, на ногах по тяжкой гире.»³⁵ („Es schlendern Blinde und auch ihre Führer – / Die Körper und die Seelen, schweren Gewichts, auf Beinen.“).

Die bekannten Verse aus Wilhelm Buschs „Max und Moritz“ über den verkühlten Lehrer Lämpel: „Denn ein heißes Bügeleisen, / Auf den kalten Leib gebracht, / Hat es wieder gutgemacht“³⁶ lautet in russischer Übersetzung unter Umgehung der impliziten Opposition von Leib und Seele: «Скорей утюг взяла она / И разогрела и кладет / Больному мужу на живот.»³⁷ In Rückübersetzung ins Deutsche heißt das: „Rasch griff das Bügeleisen sie / Erhitzt' es und sie presst es auch / Dem kranken Mann auf seinen Bauch.“

Analog hat der russische Kulturphilosoph Michail Bakhtin in der genannten Karneval-Studie „Das Werk von Rabelais und die Volkskultur von Mittelalter und Renaissance“³⁸ in den vierziger und sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts (unter dem Titel „François Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur“ ins Deutsche übersetzt) den im Grunde zentralen Terminus *Leib* so gut wie nie mit *плоть* oder *мясо* (Fleisch) übersetzt, sondern

31 Übersetzung hier und im Folgenden von R.G.

32 Маяковский (1918).

33 Nietzsche (1980, S. 39).

34 Matich (2005, S. 236-273); Grübel (2019a, S. 208, 270, 339, 345-347, 697-781, 790 f.).

35 Фанайлова (2000, S. 132).

36 Busch (1865, S. 22).

37 Буш (1890).

38 Bakhtine (1970).

in aller Regel *тело* (*Körper*) genannt. (*Мясо* steht bei ihm fast immer für die Speise.) Und dies, obgleich er das Leib-Konzept am Material der Romane des französischen Renaissance-Romanciers François Rabelais entwickelt und erst später durch den Blick auf Gogol' und Dostoevskij ergänzt.

Auch in den Arbeiten von Ėpštejn und Tuľčynskij deckt der Terminus *тело* beide deutschen Begriffsäquivalente ab, also *Körper* und *Leib*. Hinzu kommt, dass infolge des russischen religiösen und philosophischen Personalismus auch der Subjektbegriff anders konturiert ist als (von Russland aus gesehen) im Westen, insofern der Begriff «личность» respektive «персона» („Person“) in der ostkirchlichen Tradition nach dem Modell des Gottesbildes geprägt wurde.³⁹ In Analogie dazu sind die Termini *Schöpfer* (*творец*) und *Kreation* (*творчество* / *творение*) etwa bei den russischen Symbolisten und auch bei Vasilij Rozanov stets als Teilhabe des Kreierenden an der göttlichen Schöpfung konzipiert. Dies lässt den Entwurf des poetischen Subjekts nicht unberührt; ich erinnere nur daran, dass der nun wahrlich unreligiöse russische Formalist Viktor Šklovskij im Jahr 1916 von der Notwendigkeit der „Wiederauferweckung des Wortes“ («Воскрешение слова»⁴⁰) in der Dichtung gesprochen hat. Es sollte uns daher nicht überraschen, wenn bei der Betrachtung des Verhältnisses von poetischem Subjekt und Körper in Gedichttexten der russischen und der deutschen Poesie Unterschiede zutage treten.

Dass der literarische Entwurf des Körpers in der rezenten deutschen Literatur nicht unabhängig von seiner philosophischen Konzeptualisierung verlaufen ist, zeigt schon der Titel, den Durs Grünbein 1995 seiner „Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises“ gegeben hat: „Den Körper zerbrechen“. Er spricht darin von der „Sprengung des literarischen Genres“, gemeint ist die Lyrik, und der Entstehung einer „somatischen Poesie“.⁴¹ Den Körper-Lyriken, so unsere zweite These, entsprechen Körper-Poetiken, die spezifische poetische Subjekte rekonstruieren lassen.

2. *Poetisches Subjekt und Körperpoetik in gegenwärtiger russischer Lyrik*

Willem Weststeijn, der Amsterdamer Kenner russischer Lyrik, hat in seinem Beitrag „Das lyrische Ich in der russischen Gegenwartsdichtung“ zum Band „Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland“ die These vertreten, in der russischen Gegenwartslirik sei das lyrische Ich weitgehend absent.⁴² Ausgehend von unserem Forschungsinteresse ergibt sich hieraus die Frage, ob in diesen Fällen an die

39 Vgl. Тульчинский (2002) sowie Wenzler (2008).

40 Шкловский (1914).

41 Grünbein (1995, S. 7).

42 Weststeijn (2016, S. 143).

Stelle des poetischen Ich, also der sprachlichen Artikulation eines expliziten Sprechers, das Motiv des Körpers getreten sei.

In meinem Aufsatz über Physik und Metaphysik des Körpers in der Lyrik Gennadij Ajgis⁴³, der eine Vorstudie zu diesem Beitrag bildet, habe ich dargelegt, wie der russisch-tschuwaschische Dichter in der Tradition der russischen Avantgarde, vor allem Malevičs, die Dinglichkeit des Körpers in scheinbarer Paradoxie mit dessen Unsichtbarkeit verknüpft und so die bei Rozanov vorgezeichnete Union von Körper und Seele gestiftet hat. Zugleich öffnet Ajgi das Körperkonzept in die klangliche und visuelle Erscheinung der Wortkunst und spricht vom „Raum-und-Körper der Dichtung“ («пространство-и-тело поэзии»).⁴⁴ Damit hat der Moskauer Ajgi die eine Traditionslinie der russischen Poetik des Körpers begründet, der die andere, über den Leningrader Josif Brodskij auf Osip Mandelštam zurückgehende, gegenübersteht. Wie Ajgi Text und Körper gleichsetzt, so koppelt der Lyriker, Kritiker und Literaturwissenschaftler Sergej Birjukov Körper und poetische Sprache aneinander. Er nennt einen programmatischen Aufsatz: „Der Körper der Sprache und die Sprache des Körpers in der Russischen Avantgarde-Poesie“ («Тело языка и язык тела в русской авангардной поэзии»).⁴⁵

Birjukov (*1950) hat den Körper in diesem Sinne auch in seinen Gedichten selbst sprachlich evoziert. In seinem Band „ΠΟΙΗΣΙΣ ΠΟΕΖΙΣ POESIS“ von 2009 hat er den vorgenannten Titel zu einem Dreizeiler verdichtet, der das russische Wort „Sprache“ – «язык» (ins Deutsche unübersetzbar), dionysisch in die Wörter «Я» – „Ich“ und «зык» – „Summen / Schrei / Schelte“ zerlegt:

ТЕЛО ЯЗЫКА	KÖRPER DER SPRACHE
ТЕЛО Я ЗЫКА	KÖRPER ICH SPRACHE / SUMMENS
Я ЗЫК ТЕЛА	ICH SUMMEN / SPRACHE DES KÖRPERS
(лингвосерия) ⁴⁶	(Linguo-Serie)

Ins Deutsche übertragen hat er selbst am Schluss seines vorgenannten Essays diesen Dreizeiler mit dem (verursacht durch den Sprachwechsel) nur bedingt äquivalenten Vers „Leib – bleibt“.

In den „Grundlagen der Phonologie“ («Основы фонологии») ⁴⁷ weist er analog die scharfe Wortgrenze als Körpergrenze ab: «теловходитвтело» – „Körpergeht ein in Körper“. Der Körper artikuliert kraft der Stimmbänder Wort, Sprechen, Rede:

казалось просто	es schien einfach
голос и голос	Stimme und Stimme
ну что такого –	nun so etwas –

43 Grübel (2016).

44 Айги (2009, S. 121).

45 Бирюков (2014, S. 167).

46 Бирюков (2009, S. 22).

47 Ders., S. 25.

слова речь...	Wortes / Wörter Rede...
а это тело	und dieser Körper
стянуто в мелос	gefügt ins Melos
колеблет связки	schwankt des Stimmbands
словотечь ⁴⁸	Wortfluss

Besonders relevant ist der in Halle lebende Autor in diesem Zusammenhang durch seine russisch-deutsche Zweisprachigkeit, die ihm in seiner „Akademie der transrationalen Rede“ («Академия зауми») nicht nur die traditionelle russische Opposition von Körper auf der einen und Geist sowie Seele auf der anderen Seite erschließt, sondern auch das alte deutsche Gegensatzpaar Körper versus Geist und Leib versus Seele: „Es galt, den nicht vollständig verleiblichten Text zu Ende zu verleiblichen, d.h. buchstäblich den Text in den Körper zu platzieren, damit er Leib wurde.“ («Предстояло довоплотить недовоплощенный текст. Т.е., буквально, текст поместить в тело, чтобы он стал плотью.»⁴⁹)

Dieses Konzept einer Parität von Laut, Text und Leib lässt auf ein poetisches Subjekt rückschließen, das die Welt ebenso als Körper entwirft wie den Sprachlaut und den Menschen als die sie vermittelnde Größe. Sie entspricht jener Figur der Koimplikation, die Velimir Chlebnikov im Entwurf der Welt als Buch schuf, das seinerseits die Welt, dessen Teil sie ist, umfasst.⁵⁰

Die zweite Traditionslinie knüpft an Osip Mandel'stam an. Sie erklingt in seinem frühen Gedicht ohne Titel von 1909, das sich auf Clemens von Alexandria beruft, jedoch den Erhalt der individuellen Leib-Prägung fordert:

Дано мне тело – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?

За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.

48 Ders., S. 91.

49 Бирюков (2001).

50 Grübel (2008, S. 272); Грюбель (2009, S. 389-397).

Пускай мгновения стекает муть
Узора милого не зачеркнуть.⁵¹

Mir ist ein Körper gegeben, was mit ihm tun,
Einem so einmaligen und so sehr meinem?

Für stille Freude atmen und leben
Wem, sagt mir, habe ich dafür zu danken?

Ich bin sowohl Gärtner als auch Blume,
Im Kerker der Welt bin ich nicht allein.

Auf Gläser der Ewigkeit hat sich schon gelegt
Mein Atem, mein Körper.

In ihm prägt sich ein Muster ein,
Unerkennbar ist es seit kurzer Zeit.

Lass des Augenblicks Schlamm abfließen
Das liebgewonnene Muster / Muster des Geliebten nicht durchstreichen.

Hier ist die Frage nach dem Wozu des Körpers mit dem durchaus dinglichen Hinweis auf die Doppelfunktion des Ich als Schöpfer und Geschöpf verquickt, dessen Leib Gestalt im Horizont der Ewigkeit gewonnen hat. Mit dem Russischen vertraut, hat Celan die Anfangszeilen des Gedichts so übersetzt: „MAN GAB MIR einen Körper – wer sagt mir, wozu? / es ist nur mein, nur er.“⁵²

Diese Überlieferung verläuft über den Leningrader Nachfolger der Akmeisten Josif Brodskij, der zwar 1972 aus der Sowjetunion ausgebürgert wurde, aber Gedichte weiterhin vornehmlich in russischer, dann auch in englischer Sprache geschrieben hat. Sein poetisches Subjekt entwirft den Körper in Begrenztheit und Dinglichkeit sowie der Fähigkeit, Kunst zu realisieren und zu memorieren, hier: zu tanzen. In dem 1970, also kurz vor der Ausweisung aus der Sowjetunion geschriebenen Gedicht «О, не выходи из комнаты» („Oh, geh nicht aus dem Zimmer“) ist dem Körper als Eigenes qua Innenraum das unkalkulierbare Fremde des Draußen, also der Sowjetwelt, entgegengesetzt. Das poetische Subjekt erzeugt einen Sprecher, der sich selbst als „du“ anspricht und im Dialog das Erzeugen des Gedichts auch als Ökonomie der Buchstaben fasst:

О, не выходи из комнаты. Танцуй, поймав, боссанову
в пальто на голое тело, в туфлях на босу ногу.
В прихожей пахнет капустой и мазью лыжной.
Ты написал много букв; еще одна будет лишней.⁵³

51 Mandelštam (1993, S. 37).

52 Celan (1983, S. 52); Timoschkowa (2015, S. 163).

53 Бродский (1994, S. 213).

Oh, geh nicht aus dem Zimmer. Tanz', so du kannst, Bossa Nova,
 im Mantel auf dem nackten Leib, in Latschen auf bloßen Füßen.
 Im Eingang riecht's nach Kohl und Skiwachs.
 Viele Buchstaben schriebst Du; einer mehr wäre zuviel.

In dieser Tradition steht auch das Körperkonzept bei Anna Glazova (*1973). In dem Gedicht «цветок кашалота» („Die Blüte des Pottwals“) geht die poetische Rede von einem kosmetischen Mittel aus, dessen fetthaltige Ingredienz „Spermazeti“ oder Walrat aus dem Kopf des Physeter macrocephalus gewonnen wird. Obgleich der Sprecher in der Tradition akmeistischer „memoria“ auf die jüdische religiöse Überlieferung der Genesis und die embryonale Entwicklung Bezug nimmt, bleibt der kosmetisch traktierte Körper als Zukunfts-vision zunächst in seinen physischen Grenzen gewahrt:

цветок кашалота

Die Blüte des Pottwals

капля спермы
 из головы адама кадмона
 скрасит всё твоё тело –
 палка света –
 ароматом зерна кардамона
 в пуповине примата
 в вазелиновой вазе
 шевельнётся как серна
 во время покоя
 бутон спермацета:
 сон плаценты и память подвоя⁵⁴

Tröpfchen Sperma
 aus Adam Qadmons Kopf
 wird deinen ganzen Körper / Leib zieren –
 Stab von Licht –
 mit Aroma des Samenkorns Kardamoms
 in Nabelschnur des Primaten
 in Vaselinen-Vase
 wird es sich regen wie die Gämse
 zur Zeit der Ruhe
 Knospe des Spermazeti:
 Traum der Plazenta, Gedächtnis des Wildlings

Hierbei ist zu beachten, dass die zweite Person Singular in der russischen Sprache auch die Funktion hat, die unpersönliche Anrede, die im Deutschen durch „man“ verkörpert wird, zu realisieren. „Dein Körper“ («твое тело») bezieht sich so auf den / die Sprecher(in) des Gedichts, die Angesprochene sowie einen jeden, der davon betroffen ist. Nach dem Auftritt des magischen Lichtstabs wird das Aufbringen der kosmetischen Tinktur auf den Körper zur Hybridisierung, die im menschlichen Fruchtkuchen – hier im Traum – Körperteilung und im pflanzlichen Wildling durch Aufpfropfen kraft Erinnerung Körperintegration bewirkt. Das poetische Subjekt überschreitet kraft des prädierten Traums das begrenzte akmeistische und brodskijsche Körperkonzept anthropologisch.

In einem anderen Text thematisiert das darin gleichfalls explizit präsente lyrische Ich bei Vera Pavlova (*1963) das von menschlichen Körpern beim Liebesakt erzeugte Geräusch und erwägt die Möglichkeit, dieser Klang könne, selbst wenn er unhörbar sei, im Himmel, das heißt letztlich von Gott sowie von jedem, der das übliche Hörbare nicht mehr hören kann, vernommen werden – als Signum der Liebe, wie wir deutend hinzufügen. Zum einen wird in der Tradition des Judaismus und, was die russische Kultur anlangt, Vasilij

54 Глазова (2003).

Rozanovs, hier körperliche Liebe gegen die orthodoxe Tradition nicht als sündig verurteilt, sondern geradezu als gottgefällig wertgeschätzt, zum anderen geht es um das mögliche Geräusch, das menschliche Leiber, die (auf / aneinander) schlagen, tatsächlich erzeugen können und das hier im jambischen Wechsel unbetonter und betonter Silben dem, der ein poetisches Gehör hat, vernehmbar wird:

А может быть, биенье наших тел
рождает звук, который нам не слышен,
но слышен там, на облаках и выше,
но слышен тем, кому уже не слышен
обычный звук [...] ⁵⁵

kann sein, das Schlagen unserer Körper / Leiber
gebiert den Klang/Laut, der uns unhörbar ist,
und hörbar dort, in Wolken und noch höher,
doch hörbar dem, dem unhörbar bereits
gewohnter Klang / Laut [...]

Das poetische Subjekt erzeugt ein lyrisches Ich, das sich in der kollektiven Referenz „unserer Körper“ («наших тел») zugleich sprachlich und physisch vereinigt.

Einen provokativen Körperentwurf trägt der russische Künstler und Dichter Jurij Lejderman (*1963) in dem hybrid poetisch-prosaischen Text mit dem Titel «Кинизм» („Kynismus“) vor. Er kritisiert das Leben in der Welt als Entfremdung des Menschen von der Welt. Stattdessen müsse sich Welt im Menschen ereignen:

Полное отчуждение человека от мира – его проживание в мире, вместо того, чтобы мир проходил в нем. Возможность, быть порогом, берёзой, ящиком – утеряны. Нужен кинизм, этот путь к богу – туда на остров, на солнцепек, где тело будет лежать квадратом, пока не выгорит мясо, не свялится, дабы лишь рамкой пустой костяной только лежать квадратом. ⁵⁶

Völlige Entfremdung des Menschen von der Welt ist sein Leben in der Welt, statt dass die Welt in ihm vor sich geht. Die Möglichkeit, Schwelle, Birke, Kutscher zu sein, ist verloren. Not tut Kynismus, dieser Weg zu Gott – dorthin, auf die Insel, an den heißen Sonnenplatz, wo der Körper als Quadrat liegen wird, bis das Fleisch verbrennt, ausdörft, um nur als leerer Knochen-Rahmen einfach als Quadrat dazuliegen.

Dieser Zynismus ist nicht von Sloterdijks „zynischer Vernunft“ eingegeben; er ist ironisch und stellt das Touristenverhalten des Körperbräunens bloß, indem er dieses Gebaren durch fast wörtliche Wiederholungen als Selbstzweck entlarvt.

Eine noch kritischere Haltung legt der Künstler gegen die bildliche Darstellung der christlichen Oster-Botschaft bei Kabakov und anderen im Text «Керч»

⁵⁵ Павлова (2001, S. 127).

⁵⁶ Лейдерман (2012, S. 50).

(„Kertsch“) an den Tag. Er stellt die Kreuzigungsdarstellung als das Fehlen bezeugter ‚sozial relevanter‘ Ereignisse aus. Es ist verdeckender Betrug. Christi Körper am Kreuz werde bei den Künstlern zum „apfelige[n] Flicken“:

Христос, как яблочный лоскут –
Распятие – ох! здесь вы поднарали! –
засунули лоскут за пазуху событий (обобщественных) –
и как теперь об этом говорить?⁵⁷

Herr Christ, als apfeliger Flicker –
Die Kreuzigung – oh je, hier haben sie betuppt!
sie steckten diesen Flicker in den Hohlraum von Ereignissen (vergesellschafteter) –
und wie ist jetzt darüber wohl zu sprechen?!

Hier tritt ein poetisches Subjekt in Aktion, das die Diskrepanz zwischen dem Leib des Gottessohnes und seiner Darstellung auf soziologische Fehldeutungen der Kreuzigung zurückführt, denen es an einer angemessenen Sprache gebricht.

Arkadij Dragomoščenko (1946–2012) hat im Kapitel «Accidia (Война)» („Accidia (Krieg)“) des Buchs «Цикл стихов» („Verszyklus“) von 2005⁵⁸ unter dem Stichwort „Trägheit“ in der Tradition Oblomovs ein poetisches Subjekt ins Werk gesetzt oder gerade nicht in Gang gesetzt, das der Wirklichkeit das Schreiben als wirkungslos entgegenhält. Die besprochene Figur ist als Objekt des Dichtens auf den nackten Körper reduziert, aufs Gehen, Luftholen, Wasserschlucken (V. 5); sie wird als zweite Person zugleich unpersönlich, d.h. allgemeingültig gesetzt: Man kann das Schlucken schreiben – ohne zu schlucken. Die Inversion der Kausalität – nicht der Weg bewegt die Räder, sondern diese jenen – erstreckt sich auch auf die Wahrnehmung. Nicht die Kehle bewahrt die Empfindung geschluckten Wassers, sondern das Wasser den Eindruck der Kehle (V. 3). Daher lohne es weder, aufzustehen und loszugehen, noch hinzuschauen: Die Hoffnung erstreckt sich sowieso bloß auf Dämmerung und Nebel, die nichts erkennen lassen (V. 10). Hier ist ganz im Gegensatz zu Birjukov das Schreiben postmodern vom Körper isoliert. Genauer: Man kann einen Körper schreiben; nur hat der mit der Realität nichts zu schaffen:

Разумеется, когда пробегаешь сквозь рошу,
А ни один лист не двинется с места.
Когда пьешь воду, и вода осталась как отпечаток горла.
Тогда знаешь, что можешь написать про листву,
Про голое тело, про глоток воздуха и не глотнуть.
Потому что незачем. Пусть движет дорога колеса.
Пусть опера умирает у ног, второй раз там, где надо.
Пусть все остальное, – ничего в деталях. Не надо

57 Ders., S. 149.

58 Драгомощенко (2005).

Только присматриваться, не надо подниматься в четыре,
 Чтобы в надежде найти сумрак, туман, и ничего больше.
 О. Г.⁵⁹

Es versteht sich, wenn du den Wald durchläufst,
 Und kein einziges Blatt sich von der Stelle rühren wird.
 Wenn du Wasser trinkst, und das Wasser blieb als Abdruck der Kehle.
 Dann weißt du, dass du über Laub wirst schreiben können,
 Über den nackten Körper, über den Schluck frische Luft und nicht schlucken.
 Weil es keinen Zweck hat. Mag der Weg die Räder drehen.
 Mag die Oper zu Füßen sterben, das zweite Mal dort, wo nötig.
 Mag auch alles Übrige – nichts im Detail. Nicht nötig
 Auch nur genau hinzuschauen, nicht nötig, sich auf die Viere zu erheben,
 Um in der Hoffnung, Dämmerung zu finden, Nebel und nichts weiter.
 O.G.

Allerdings bleibt in dieser Argumentation die Frage unbeantwortet, weshalb sich das Unwirksam-Bleiben des Schreibens überhaupt schreiben lässt.

Der Konzeptualist Dmitrij Prigov hat der russischen Kultur den (postsowjetischen) „kommunalen Körper“ beschert. In seinem Zyklus „Das Sehen, das das Fleisch bewältigt“ (1993) führt er den Zerfall dieses Körpers auf die poetische Aktions-Bühne. Später hat er, Leibniz' Monadologie zuneigend, eine stärker personalisierende, doch diese Personalisierung zugleich vervielfältigende Anthropologie verfochten⁶⁰, die wiederholt auch religiöse Züge annahm.

Die 1990 geborene Petersburgerin Aleksandra Cibulja lässt im Internet-Zyklus «Садовник Асечкин: литературный дневник» („Der Gärtner Asečkin: literarisches Tagebuch“) ein poetisches Subjekt wirken, das den Weg des Körpers – es ist hier wirklich der Körper und nicht der Leib – zum Schmerz als seine Rettung erfasst. Durch die Pein erlangt der Körper Profil und macht den Menschen insgesamt wahrnehmbar:

Тело вышло из ума в боль и этим спаслось.	Der Körper ging aus dem Verstand in den Schmerz und hat sich dadurch gerettet.
Боль придала ему очертания и постепенно стал виден весь человек. [...] ⁶¹	Der Schmerz verlieh ihm ein Profil und allmählich wurde sichtbar der ganze Mensch. [...]

Ol'ga Sedakovas (*1949) Gedicht «Танго» („Tango“) dürfte aufgrund seiner Vertonung und der Präsenz des Songs im Internet der bekannteste Körper-Text der jüngeren russischen Literatur überhaupt sein. Es bespricht den Weg eines heimlichen Tanzpaars, das sich entzweit. Von besonderem Interesse ist der Refrain, da er die Trias von Körper, Herz und Seele aufbietet, um die Diskrepanz zwischen der Einheit der Partner im physischen Tango-Tanz und ihrer psychischen

59 Ders.

60 Vgl. Grübel (2019a).

61 Цибуля (2015).

Zweiheit im ihn begleitenden Gespräch zu motivieren. Die Richtungsangabe weist den Körper nach links und das Herz nach rechts; diese ist der Kongruenz von „Recht“ und „rechts“ («право» – «направо») geschuldet. Sie widerspricht der Linkslagerung des Herzens im menschlichen Körper, karikiert die politische Nomenklatur links-rechts und macht die Kluft zwischen der bewussten (als Tanzschritt erlernten) körperlichen und der unbewussten (nicht steuerbaren) leiblichen Bewegung als Grund für seelisches Scheitern hörbar:

Танго

Тайное движение не спеша
Шаг вперёд и дрогнула душа, тонкий взгляд
И незачем больше нам правду скрывать.
Дым от сигарет и вкус вина
Раздражает слух твои слова, но в ответ
Нет оправданий, а ты испортил сюжет.

Приве:

Тело налево, сердце направо
Только моя душа
Не долетела, падаю не спеша.
Тело налево, сердце направо
Что ты моя душа ша
Не разобралась, чья здесь вина.

На паркете жёлтая луна
Нас двоих запомнила она в эту ночь
Последнее танго со мной
и мысли все прочь.
За любовь плачу тройной ценой
Уходи и дверь мою закрой, только знай
Что слёз не увидишь моих, прости и прощай.⁶²

Tango

Ohne Eile die geheime Bewegung
Schritt voraus, und zitterte die Seele, feiner Blick
Und brauchen wir künftig die Wahrheit nicht leugnen.
Zigarettenrauch und Weingeschmack
Reizt Gehör mir deine Worte, doch zur Antwort
Keine Rechtfertigung, du hast das Sujet verdorben.

Refrain

Körper nach links, Herze nach rechts
Nur meine Seele, ja sie
Flog nicht ans Ziel, falle ich ohne Hast.

62 Седакова (1994, S. 95 f.).

Körper nach links, Herze nach rechts
 Dass meine Seele Du bist,
 Hab nicht erfasst, wer hieran schuld.

Auf dem Parkett gelber Mond
 Hat an uns beide erinnert sich in dieser Nacht
 Der letzte Tango mit mir,
 alle Gedanken fort.
 Für die Liebe zahl' ich dreifachen Preis
 Gehe weg und schließe meine Tür, nur wisse,
 Du wirst meine Tränen nicht sehn, verzeih, leb wohl.

Hier ist ein poetisches Subjekt am Werk, welches das lyrische Ich vor der Suche nach Schuld bewahrt; Grund ist der Umstand, dass der andere nicht zur Seele des Ich wurde. Dieses Motiv lässt sich für alle körperlichen Begegnungen verallgemeinern, geschlechtliche eingeschlossen. Wie bei Hegel die Stimme die Seele verkörpert, so lässt das poetische Subjekt das Ich dieses Scheitern als Bruch des „Sujets“ im Du sagen. Die Rede ist nicht (wie bei Birjukov) der Leib, sie ist vielmehr jene Psyche, die das Verfehlen der Seele erst aussprechbar macht.

Eine besondere Technik der Interkorporalität praktiziert das poetische Subjekt in einem Gedicht von Natal'ja Azarova (*1956). Es trägt den Titel «стихи Ане» („Verse für Anna“) und ist unausdrücklich Anna Al'čuk (Michal'čuk, *1955) gewidmet, die 2008 auf nicht ganz geklärte Weise in Berlin zu Tode kam. Drei Wochen nach ihrem Verschwinden wurde ihr Leichnam am 21. März 2008 in der Spree gefunden. Das lyrische Subjekt generiert hier einen „Körper“ («тело»), der den von Anna Al'čuk in sich aufnimmt, indem der Neologismus «плащ» („plašč“), der lexikalisch zwischen „Weinen“ und „Regenmantel“ oszilliert, von einem Gedicht ohne Überschrift aus dem Jahr 2000 von der Adressatin übernommen wird. Anna Al'čuk wurde in einem Mantel gefunden, in dessen Taschen zur Beschwerung Steine steckten. 2003 war sie nach Anfeindungen und einem Prozess, in dem sie wegen der Verletzung religiöser Gefühle angeklagt worden war, mit ihrem Mann, dem Philosophen Michail Ryklin, aus Moskau nach Berlin emigriert.

плащ –
 плачешь
 плакала

Regenmantel / Klage / weinenn –
 du weinst
 du / ich weinte

Лак-смыла-лак
 сослов
 ошибкой

Lack-wusch ab-Lack
 von Schichten
 durch / als Fehler

на теле
 приоткрылись
 поры

auf dem Körper
 aneröffneten sich
 Poren

прыщики промокли под плащом ⁶³	Hitzbläschen durchnässten unterm Weinenn / Regennmantel
С... дож дож дя сквозь длиинлинии листья шелистья листья шел(к)	mit... reg reg en durch laangeelinii Blätter blrauschend Blätter Seid(e) / ging
плащ потерялся сиреновый в осенисотах ⁶⁴	Weinenn / Regennmantel war verloren fliederfarben in Herbsthöhen

Al'čuk selbst hat das poetische Subjekt ein Figurengedicht ausformen lassen, das kaum übersetzbar ist. Der Großbuchstabe O fungiert hier als Zeichen für Laut, Buchstabe, Ziffer, fürs Oval, den ovalen Körper, das Nichts und das Ende:

с О бор	d O m
с О дом	s O dom
с О Р	schm O tt
с л О в ⁶⁵	w O r t s

Im Figurengedicht «тел...» („der Körper...“) hat Al'čuk um 1988 das poetische Subjekt ein unnachahmliches Geflecht aus dem raumzeitlichen Palindrom «тел – лет» („der Körper – der Jahre“) und der damit verbundenen Paronomasie «клетка» („Zelle / Käfig“) knüpfen lassen, die im Sinne Clemens von Alexandrian an den Leib als das Gefängnis der hier verborgenen Seele gemahnt:

т е л	L e i b
е е	е i e i
к л е т к а	B e i l c h e n
л е т к	W e i l e l
е е т е л	е i e i L e i b
т е л е е	L e i b e i e i
к л е т	l W e i l e
а к т е л к	n e h c l i e B
е е	е i e i
л е т ⁶⁶	W e i l e

Gezieltes Umgehen des Körpers (auch damit hat die Körperpoetik zu rechnen) realisiert das poetische Subjekt in Savelij Grinbergs (1914–2003) Versbuch «Осеня», dessen Titel „Beschattungen / Segnungen“ bedeutet. Hier steuert das poetische Subjekt im seriellen Verfahren die ökonomische Brutto-Netto-Rech-

63 Азарова (2008, S. 2).

64 Альчук (2011, S. 104); vgl dazu: Фатеева (2009, S. 68).

65 Альчук (2011, S. 170).

66 Dies., S. 68.

nung von Gott über die Natur, den Menschen, seine Seele und zurück zu Gott bei, ohne das Seelen-Pendant des Körpers respektive Leibes je zu benennen:

бог – брутто	Gott – brutto
мир – нетто	Welt – netto
мир – брутто	Welt – brutto
природа – нетто	Natur – netto
природа – брутто	Natur– brutto
человек – нетто	Mensch – netto
человек – брутто	Mensch– brutto
душа – нетто	Seele – netto
душа – брутто	Seele – brutto
бог – нетто ⁶⁷	Gott – netto

Boris Konstriktors (*1950) Figurengedicht «Квадрат Мылевича» („Das Quadrat Mylevichs“) knüpft an Figurinen des Malers und Schöpfers der Gegenstandslosen Kunst Malevič an, setzt in die Mitte des den Körper eines Menschen bildenden Figurengedichts ein Reklamequadrat für Haushaltsseife («МЫЛО!») mit dem Namen „Kleine Sonne“. Das Reklamequadrat steht im Buchstaben Д (D) des Wortes Quadrat, das die beiden Arme mit den Anfangsbuchstaben «КВА» und «ПАТ» bildet. Den Unterleib und die Beine formen die Buchstaben des verballhornten Künstlernamens «МЫ/ЛЕ/ВИЧ/А». Wort- und Bildkunst interferieren bei der Darstellung des Körpers des Künstlers, der die traditionelle Referenzialität der Malerei ‚weggewaschen‘ hat.

Eine aufschlussreiche, die sprachmediale Dimension sprengende und daher an den Schluss der Analyse russischer Beispiele gesetzte Körper-Performance war Ziel von Dmitrij Prigovs, mit der Gruppe «Война» („Krieg“) 2008 geplanter, doch infolge des Verbots durch den Dekan der Moskauer Staatsuniversität und Prigovs Tod nicht realisierter Performance «Вознесение» („Elevation“).⁶⁸ Prigov sollte, in einem Schrank sitzend, vom untersten Geschoss des Gebäudes der MGU ins oberste, 22. Stockwerk expediert werden und dabei Puškins «Евгений Онегин» („Eugen Onegin“) in von ihm selbst sprachlich umgeformten Gestaltungen deklamieren. Hier war ein projektierendes ästhetisches Subjekt vorgesehen, das ein poetisches Subjekt einbeschließt und den Körper / Leib des Projektmakers zugleich als den des Deklamators nutzt. Gegenstand der Deklamation ist ein hybrider Text, der Puškin und Prigov zum Autor hat, wobei in der Performance Prigovs Leib in den Körper Puškins ‚wechselt‘ und ihn zugleich darstellt. Die Traditionen der Körperpoetiken Ajgis und Brodskijs sind zum Schnitt gebracht.

67 Монахов (2012).

68 Пригов (2008).

3. *Poetisches Subjekt und Körperpoetik in rezenter deutscher Poesie*

Für die Körperpoetik der deutschen Lyrik lassen sich Paul Celan und Gottfried Benn als zwei Traditionspole erheben, die im ersten Fall, wie im „Sprachgitter“ (1959), stärker mediumbezogen den Sprach-, Klang- und Schriftkörper pointiert; im anderen Fall, wie in „Morgue und andere Gedichte“ (1912) sowie „Fleisch. Gesammelte Gedichte“ (1917), stärker referenzorientiert ist. Bei Celan liegen in „Was näht...“: „Kein Außen / kein Innen, wie Gott / zugetriebenes Scheintot / das stumme Heulen / am Zeitsaum / die Körper“.⁶⁹ Benns poetisches Subjekt sucht dagegen die toten Körper im Leichenschauhaus auf:

Dem Schöpfungszentrum gehn die Zinken aus.
Sprachzentrum ist schon weich. Denzentrum
schnürt seine Ränzel... Aufbruch und Zerfall...
Brüllt denn ihr, Fleisch, nicht Lachen Wuts empor [...].⁷⁰

Bei Celan überwiegt das seelenverknüpfte Konzept des Leibs gegenüber dem der Vernunft konfrontierten Körper. In „Leuchten“ (1954) ist der Leib des lyrischen Du mit dem Kosmos verknüpft sowie mit jener Apophatik, die das poetische Subjekt dem lyrischen Ich zugleich sprechend und schweigend konfrontiert:

Leuchten

Schweigenden Leibes
liegst du im Sand neben mir,
Übersternte.

.....
.....

Brach sich ein Strahl
Herüber zu mir?
Oder war es der Stab,
den man brach über uns,
der dir so leuchtet?⁷¹

Das Leuchten des Anderen wird mit der wohl auch vom Schweigen eingegebenen Frage verknüpft, ob es zum lyrischen Ich gelange oder aber Zeichen von Gott oder Geschick verwehrtter Gemeinsamkeit sei.

Ernst Jandl (*1925–2000) ist gewiss der Sprachfraktion zuzurechnen. Sein Gedicht „mein körper sage ich damit habe ich zu tun“ wirkt wie eine Replik auf Mandel'stams eingangs besprochene Verse. Das poetische Subjekt spielt bei Jandl das Verhältnis zwischen poetischem Ich und Körper als Variationen der Beziehungsmöglichkeiten zwischen Körper und Ich durch, indem es in den obs-

69 Celan (2005, S. 317).

70 Benn (1960, S. 37).

71 Celan (2005, S. 64, Z. 31-37).

tinaten Rumpfsatz „sage/t damit habe/t zu tun“ die Elemente „Mein Körper“ und „ich“ an allen möglichen Stellen einsetzt und stets andere Aussagen erzielt:

mein körper sage ich damit habe ich zu tun
 mein körper sagt mein körper damit hat mein körper zu tun
 ich sage ich damit habe ich zu tun
 ich sage ich damit hat mein körper zu tun
 ich sagt mein körper damit hat mein körper zu tun
 mein körper sage ich damit hat mein körper zu tun
 ich sagt mein körper damit habe ich zu tun⁷²

Diese serielle Positionierungsflexion wirkt wie ein Einsetzspiel, in dem die sprachliche Verteilung der Elemente zunächst Oberhand gewinnt über die dadurch erzeugte Aussage, dann aber die Relativität der Verteilung und mit ihr die offene Beziehung zwischen Ich und Körper als Aussage übrigbleibt.

Ulrike Draesners (*1962) Gedicht „lärchensägen“ (1995) nutzt zwar den Ausdruck „Körper“ nicht, formt aber eine Kinderbehandlung beim Zahnarzt sprachlich prägnant aus, die den kindlichen Leib voraussetzt. Dabei fällt im Vergleich mit den russischen Texten die analytische Haltung des Sprechers gegenüber dem Gegenstand „Körper“ auf, der mit dem Umstand korreliert, dass im Deutschen „Körper“ das Oppositem zu „Geist“ und „Verstand“ bildet. Medizinerdeutsch, hier ironisch „Koryphäensprache“ genannt, und im Beispiel „operative fällung des lippenblattes“ ohne Anführungszeichen zitiert, wird von umgangssprachlichen Partien wie „volle Kanne“ unterbrochen, die den Bewusstseinsstrom der das behandelte Kind begleitenden Mutter artikulieren. Das poetische Subjekt dieses Gedichts erzeugt einen durch alternative Sprachstile indizierten Dialog, der die Ferne der Medizinerwelt von der Lebenswelt der Menschen offenlegt und in „Zahn um Zunge“ (V. 15-16), die Redensart ‚Zahn um Zahn‘ variierend, Körper und Sprache zur Körpersprache verdichtet:

lärchensägen

[...]
 am hellbestrahlten stuhl
 am kreischenden sägeblatt
 dem kind draht und plastik
 in den mund gespreizt volle
 kanne koryphäensprache: spalte
 zwischen vorderzähnen (pfeiforgan,
 windharfe) beseitigt operative fällung
 des lippenblattes das kind im
 kiefergestrüpp drahtreguliert zahn um
 zunge gegen die phantasie
 späterer fleischrückgang nicht
 auszuschließen kieferdruck,
 knochenknirschen⁷³

⁷² Jandl (1997, S. 59).

⁷³ Draesner (2008, S. 34).

Um zu zeigen, dass dieser Text kein Einzelfall ist, sei das Gedicht „Mit heißem Brustkorb da“ derselben Autorin genannt, das die gespaltenen Gefühle einer potentiellen Mutter angesichts der Möglichkeiten medizinischer Reproduktionstechnologie ausdrückt. Der eigene Körper der Frau ist aufgespalten ins therapeutische Objekt künstlicher Insemination und in den Leib der Frau, die sich Hoffnung auf ‚gute Hoffnung‘ macht. Die refrainartig voran- und nachgestellten zweihebigen Vierzeiler zeigen bedeutsame Unterschiede. Erzeugen die Kinder am Textbeginn die Differenz zwischen „Himmel und Hölle“ (V. 4) im gleichnamigen Werf- und Springspiel selbst, so ist am Schluss die wahrgenommene und besprochene Welt selbst in „Himmel und Hölle“ (V. 24) gespalten, zwischen deren Weiß und Schwarz „Stille“ (V. 23) liegt. Ihr entspricht im Mittelteil die Alternative von „Höllenfahrt oder Himmelsteig“ (V. 18). Auch hier montiert das poetische Subjekt Zitate des Mediziners wie „entspannen sie sich“ und „das kleine Klistier reicht, aufgestanzte Doppelhelix“ (V. 12-13) mit der Anspielung auf die DNA, dazu ein auf das Numinose der Parthenogenese verweisendes lateinisches Zitat aus Rudolf Ottos „Das Heilige“ (1917)⁷⁴: „tremendum ad facinans“ (Zittern zum Fascinosum) neben Äußerungen des poetischen Ichs, „meine Augen gleiten / durch den Männerkatalog“ (V. 6-7), und ein ironisches „das war der ganze Sesam“ (V. 16), das die Ausdrücke „Samen“ und „samen“ im Kalauer verballhornt. Die Differenz zwischen der technischen Innenwelt des medizinischen Reproduktions-Ambulatoriums sowie des Mystereums der Befruchtung auf der einen und der Außenwelt des Kinderspiels auf der anderen Seite markiert das poetische Subjekt durch zwei- bis dreihebige Kurzverse im Außen und vier- bis fünfhebige Langverse im Innen des Textes.

Mit heißem Brustkorb da
Vor der Türe springen
Kindsfüße im Quadrat,
stückeln die Steine
in Himmel und Hölle.

Wer verlassen ist, macht sich sein
eigenes Kind, meine Augen gleiten
durch den Männerkatalog, schlindernde
Götterboten auf schnellen Fersen,
früher einmal saß man mit heißem
Brustkorb da, jetzt kühlen sie den Bauch,
auf der Bahre, entspannen Sie sich,
das kleine Klistier reicht, aufgestanzte
Doppelhelix, ja, sagt einer, tremendum
ad fascinans, weiße Handschuhe spreizen,
steril viril, die Lippen, leises
Platzen, das war der ganze Sesam,
die zwitschernde Spritze am Fleisch,

74 Otto (1917, S. 137 f.).

Höllenfahrt oder Himmelsteig, lächelt
 der Hohepriester, in Weiß, sie
 überhellen jetzt alle Liebeskonturen.

Vor der Türe Kinder
 im Quadrat. Zwischen
 Schwarz und Weiß: Stille.
 Himmel und Hölle.⁷⁵

Bei Durs Grünbein (*1962) entwirft im Band „Falten und Fallen“ das poetische Subjekt nicht ohne Rückbezug auf Gottfried Benn eine Poetik des Körpers, die diesen selbst zum Agens der Heilung, aber auch ihrer Erschwerung macht. Wie bei Ajgi ist hier die Analogie von Menschenkörper und Raumkörper ausagiert. Dabei entspricht dem Schweigen die Negation des Körpers als Loch:

Denk von den Wundrändern her, vom Veto
 Der Eingeweide, vom Schweigen
 Der Schädelnähte. Das Aufgehn der Monde
 Über den Nagelbetten führt
 Andere Himmel herauf, strenger gestirnt.
 Lachhaft die Höhenflüge, getrübt
 Aus den engen Knochenhöhlen der Ausblick
 Auf Kloaken und Gräberreihen,
 Hautflecken, zyklisch, und Sternbilder, nah.
 Weiter ist hier die Umlaufbahn,
 Länger dauert es in den kälteren Nächten
 Bis die Blutung gestillt ist, Hunger
 Den Körper versiegelt, das schwarze Loch.⁷⁶

Das rezente Grünbein-Gedicht mit dem Titel „Annoncen“ stellt den Körper dagegen in den Kommunikationskontext der Anzeige in den Medien, von Presse und Internet. Das poetische Subjekt generiert nicht ohne Ironie ein poetisches Ich, das sich selbst zur Kontaktaufnahme anpreist und so das Verhältnis zwischen Autor und Leser verdoppelt. Dem stereotypen Ausdruck „Bitte nur / Seriöse Angebote“ lässt das poetische Subjekt die in diesem Kontext nicht stereotype Forderung „keine Ersatzstoffe (Silikon)“ folgen. Das angebotene Codewort insinuiert durch den Vertrag von Rapallo eine für die Umgebung unerwartete, ja überraschende Wende. Die ehemaligen Gegner Russland und Deutschland nahmen vier Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, von den Westmächten unerwartet, wieder Beziehungen auf. Der angebotene Körpertauch mit Herz, Seele, Stirn, Prostata und Haut, die mit „Liederzyklen“ korrespondieren, scheint im Sinne von Tauschökonomie auf befristeten Körpertauch hinauszulaufen:

75 Draesner (2008, S. 77).

76 Aus: „Variationen auf kein Thema“. Grünbein (1997, S. 38). Vgl. dazu auch Ertel (2011, S. 58).

Annoncen

Tausche: Großes, schlecht funktionierendes Herz,
 Batteriebetrieben, Typ Schwarzwälder Kuckucksuhr,
 Gegen Toaster für Brustkorbbräune, Codewort Rapallo.
 Was historisch ein Bild ergibt, enthält es auch dich?
 Suche Bedienungsanleitung für Seelen älterer Bauart,
 Mystiker-Seelen Seelen mit niedriger Seriennummer.
 Tausche: Edelstahl-Stirn gegen zarten Busen. Bitte nur
 Seriöse Angebote, keine Ersatzstoffe (Silikon).
 Suche Saphirnadel zum Abspielen inniger Liederzyklen,
 Gern auch atonale, biete den letzten Weisheitszahn.
 Tausche Prostata (Garantie) gegen Reptilienhaut.
 Fange immer wieder von neuem an. Nur mein Körper
 Sammelt die Unfälle, steht morgens grundlos auf.
 Hab nur den einen, gebe ihn gern leihweise her.⁷⁷

In einem titellosen Dreizeiler verknüpft das poetische Subjekt bei Klaus Merz (*1945) das Verhältnis zwischen Metaphysik und Physik in der Tradition des Pneuma-Konzepts, das Göttliche auf die Erscheinung Luft, was zunächst eine Abwertung des Heiligen bedeutet, um es dann aber mit der Atemluft und damit etwas Lebensnotwendigem gleichzusetzen:

Für uns ist
 Gott Luft. Wir
 atmen ihn ein.⁷⁸

Hier hat das poetische Subjekt das lyrische Ich zum kollektiven Wir multipliziert, was die Gemeinsamkeit einer Gesinnungs-, wenn nicht gar Glaubensgemeinschaft suggeriert. Im „uns“ bleiben hier Leib und Seele implizit.

Weit davon entfernt ist Thomas Klings (1957–2005) Gedicht „bläue“ (1993). Es konfrontiert den Leser mit einem lyrischen Subjekt, das in Analogie zum scheiternden Bemühen, einem Text Leben zu verleihen, eine medizinische, von Blaulicht indizierte Rettungshandlung des misslingenden Versuchs der Wiederbelebung durch Herzmassage in umgangssprachlich lässiger Aussprache präsentiert. Das Herz ist „Aas“, der Text ein „Kadaver“. Den Schultern des Körpers entspricht die Zunge als Instrument und Metapher poetischer Rede:

bläue

anläufe; anläufe, es ans lauffn
 zu kriegn; diese blindanläufe für
 leitmotive, für handzeichn. reanimations-
 versuche am themen-, am textkadaver wobei
 di zungnspitze sichtbar wird: die helfer-
 zungn zungnhelfer beim hantieren; dies

77 Grünbein (2017, S. 9).

78 Merz (2010, S. 59).

handfläche auf handrückn pumpm pumpm bis
 di rippm knakkn. helfershelferzungn. was
 di leistn beim überm herzaas hantiern.
 ein schau, ein schaum in di runde; ein
 zukkn mittn schultern, mit den zungn in
 stillem, ständig wiederkehrendem licht.⁷⁹

Martina Hefter (*1965), sie tritt (wie Prigov) auch als Performance-Künstlerin auf, lässt im Band „Nach den Diskotheken“ (2010) das poetische Subjekt Analogien von Körpern und Sprachen demonstrieren. Eine große Rolle spielt dabei der Tanz, in dem der Körper sich rhythmisch gebärdet, wie die Wörter im Gedicht. Ein weiterer Band, „Vom Gehen und Stehen. Ein Handbuch“ überschrieben, verheißt Anleitungen zum Körperverhalten.⁸⁰ Im Gedichtband „Ungeheur“ von 2016 suggeriert das poetische Subjekt durch die graphische Präsentation – Kursive, Einrückungen, durchgestrichene Textteile – die visuelle Rezeption. Leib und Kopf, vergegenwärtigt durch „unten und oben“, später mit „Rumpf und Kopf“, dazwischen in durchgestrichenem „~~an dir taste~~“ und ersetzendem „von dir dachte“, entsprechen kraft Juxtaposition von Tanz und der vom poetischen Ich ausgesprochenen, vom Wort-Laut des Textes aber widerrufenen Wortlosigkeit:

Musical mit Ungeheur 2

Ungeheur und Gartenroboter lieblosen einander
 eine Minute und vergessen darüber ihre Natur
Pas de Deux, ohne Worte

Unten, oben, Puls Puls Puls Puls,

Nichts ist falsch, was ich ~~an dir taste~~ von dir dachte.

Fühlt sich an, als hantiere man am ganzen
 Herz. Nicht real. Bisschen kahl.
 [...]
 Alles, was wir tun können, ist, zu ruhn
 auf Rumpf. Oben lodert Kopf.

Ich form mit meinen Händen – ja, es sind Hände –
 für diesen Darling einen blitzenden Topf.
 [...]⁸¹

In Steffen Popp's Gedicht „Hotelsituation, langes Liegen“ lässt das poetische Subjekt das pluralische poetische Ich überwiegend in fünfhebigen Daktylen über „unser geduldiges Fleisch“ sinnieren, das mit der Umgebung kommuni-

79 Kling (2006, S. 375).

80 Hefter (2010; 2013).

81 Hefter (2016, S. 34).

ziert. Dem physiologischen Leib entspricht hier das „Herz“ (vgl. Russ. «сердце») als Organ des Gefühls, das dem Paar eine gemeinsame nähere Zukunft ersehnt:

Hotelsituation, langes Liegen

Herzhoheit, Neon und langsamer Umschlag dieser Waren
 – irgendwie nachdenken, irgendwie wach bleiben –
 wie das Milieu uns betört, in seinen Höhen und Tiefen
 der Abend ist voll von Sprache, aber die Wörter lahmen
 die Körper der Pflanzen regenerieren sich, hölzern und
 still, trojanische Pferde, liegen wir am Grund der Stadt
 so wach, in seinem Schlaf, unser geduldiges Fleisch
 kommuniziert mit den Flüssen. Kriechstrom, nahes Ufer
 zögernde Haut, das kleine Gefühl macht dich glücklich
 Traumzeichen lösen sich aus meinen Jahren wie Laub
 maßloser Baumschnee. Lass uns jetzt lange verreisen
 zu Wasser, zu Land und zu Luft, lass uns jetzt lange
 dieses Hotel nicht verlassen. Nie bei den Sternen, nie
 aufhören, in der Musik. Dein Puls, deine Haare fliegen.⁸²

Diesem Konzept widerspricht ein Gedicht Dirk von Petersdorffs. Es stellt der Kultur der Alten und Eltern die der Jungen und Kinder gegenüber, in der das Wünschen noch hilft und, wie es im viele Jahre alten, im 19. Jahrhundert aus Japan nach Deutschland gekommenen Spiel „Schere – Stein – Papier“ oder „Ching Chang Chong“, auch (wie hier) „Schnick, Schnack, Schnuck“, heißt: „Papier besiegt Stein“. Verheißt der Titel des selbst ja auf Papier gedruckten Textes in naiver Lektüre auch die Macht des Wortes über die Physik?

Papier besiegt Stein

Auf schwarzer Erde kühle Luft,
 im Garten schleiche ich herum,
 der Nachbar auch, er hebt die Krücke,
 grüßt, ich nicke,
 und Amseln hacken Beete oder zetern,
 „Europa muss zur Festung werden“,
 hab ich im Radio gehört,
 so hängt ja alles klamm herab.

Schnick-schnack-schnuck,
 oben im Garten spielen die Kinder,
 Papier besiegt Stein,
 und dann sausen sie
 mit ausgebreiteten Armen, segeln
 die Wiese hinab, wie Winde,
 lockern die Erde, wie Wünsche:
 Der Nachbar kann laufen,

82 Popp (o.J.).

der Himmel reißt auf,
bis zum Meer keine Mauern,
von Weite und Licht
singen die Amseln.⁸³

Das aktuelle politische Wort mit der vom Sprecher zitierten Forderung, Europa gegen Flüchtlingsströme abzudichten, kommt allerdings zunächst nicht vom Papier, sondern aus dem Rundfunk. In der Kinderwelt ist nicht nur der Leib des Nachbarn von Behinderung frei, sondern es hindern auch keine Mauern (aus Stein!) die freie Bewegung. Der lockere Erdkörper der höhergelegenen Kinderwelt voll Bewegung tritt dem der Erwachsenen-Wirklichkeit gegenüber, in der „alles“, wie gelähmt, „klamm“ „herabhängt“. Kann die hoffnungsfrohe Beschwörung „Papier besiegt Stein“, die optimistische Vision, die der lahmen Krücke des gehbehinderten Gestern die ersehnte Flugkunst der Arme des Morgen entgegenhält und im Gesang der Amseln als Kontrast zu ihrem vormaligen Zetern auch den eigenen Text hörbar macht, das Gefühl der Bedrohung besiegen?

Marion Poschmann verweist in ihren freien Versen mit dem Titel „die zwei Körper der Kanzlerin“ auf Ernst Kantorowiczs Studie „The King’s Two Bodies“ von 1957⁸⁴. Darin hat der einst dem George-Kreis angehörende Historiker das mittelalterliche Konzept der Erscheinung des Herrschers als zusammengesetzt aus einem natürlichen, sterblichen Leib und einem unsterblichen, übernatürlichen Körper nachgezeichnet. Indem Poschmanns poetisches Subjekt diesen Entwurf auf die deutsche Kanzlerin im frühen 21. Jahrhundert appliziert, unterstellt es ihr im Kontext der Länder Europas („im Kranz europäischer Sterne“) implizit ein mittelalterliches Herrschaftsgebaren:

die zwei Körper der Kanzlerin

sie landet: lächerlich klein noch die Bundesrepublik Deutschland,
dann größer, dann nah. die Spitzen ihres Gefieders nach außen
gerichtet, das Haupt blickt (heraldisch gesprochen) nach rechts.

Kopf oder Zahl? auf der Rückseite fallen die Münzen,
die Ziffern im Kranz europäischer Sterne, vorn bietet der Adler
dem Kameraauge sein Flügelrad dar. mit Sonne bekleidet:

das Licht leiht den Tragflächen Größe und Glanz.
ihr Gesicht ist am Fenster erkennbar, verwischt von der Zeit, von Geschwindigkeit
aufgerieben, ein lächelndes Bild, das Boden gewinnt.
was man nicht sieht: im Inneren klebt mahagonigemusterte Folie,
sparsam, ermüdungsarm. innen ist sie ein scheinreicher Vogel
aus Fotoholz, aus gerasterten Ansichten, Fernsehkörnung.

83 Petersdorff (2017, S. 9).

84 Kantorowicz (1957).

der unerhört flimmernde Körper der Staatsmaschine
landet auf pockennarbigem Platz.⁸⁵

Das poetische Subjekt nutzt die vom Verweistext suggerierte physische versus metaphysische Doppelgestalt der Politikerin indes nicht, sondern verlagert die Ambivalenz ins weniger spannungsreiche Nebeneinander (Ineinander) von Mensch und symbolisch mit dem emblematischen (Bundes-)Adler identifizierter Maschine. Deren Innenansicht des Flugzeugkörpers stellt es an Hand der Folie als verborgene Täuschung („scheinreich“) bloß.

Weniger politisch aktuell, stattdessen stärker personalisiert auf das offenbar Laufsport treibende poetische Ich stellt in „Sirenenpop“ Dirk von Petersdorffs poetisches Subjekt den Körper im förderlichen Kontakt mit dem Material des Sportschuhs der Markenfirma „Nike“ in fünffüßigen Jamben heraus:

Nike Air

Nach meiner Strecke müde seh ich euch:
verschlammter Neonschweif, der bei mir blieb
im Waldweggleiten, im Bergan-Gekeuch,
Modelle wechseln, aber im Prinzip –
liegt abgeworfen da, Material,
das sich elastisch an den Körper schmiegt
und das auch wirklich hilft – was heißt „die Wahl“,
was heißt „flexibel“, „durchgesetzt“, „besiegt“,
Begriffe, immer nur gemacht zum Kämpfen –
Nike Air, lass Schuhe diese Erde dämpfen.⁸⁶

Hier geht es um den an die Sportfirma gerichteten Appell, bei der Werbung für das den Fuß als Körperteil bekleidende Produkt Schuh auf Wörter des Kampfes zu verzichten, zugunsten von Ausdrücken, die der Funktion von Laufschuhen entsprechen – beim Sport den Kontakt mit der Erde zu mildern.

4. Poetisches Subjekt und Körper in rezenter russischer und deutscher Lyrik im Vergleich

Gemeinsam ist den Körperpoetiken in rezenten deutschen und russischen Gedichten die Alternative zwischen dem Schwerpunkt der wortkünstlerisch-medialen Konstruktion des Körpers als Sprach-, Klang- und Textkörper durch das poetische Subjekt auf der einen und einem referentiellen Entwurf von Körperlichkeit mit Bezug auf die Gesellschaft, die Erde und den Kosmos auf der anderen Seite. Dabei nutzt das poetische Subjekt bei nicht wenigen Autoren auch die Kombination beider Körpermodelle. Letztlich zeigt sich, dass einzelne Autoren in verschiedenen Texten zu unterschiedlicher Schwerpunk-

⁸⁵ Poschmann (2011).

⁸⁶ Petersdorff (2014, S. 10).

setzung bei der Realisierung dieser Möglichkeiten neigen. Es fällt indes auf, dass Autoren im deutschen Sprachkontext das poetische Subjekt häufiger als im Russischen quasi-wissenschaftliche Visionen des Körpers entwerfen lassen, auch etwa im Kontext der Hirnphysiologie; während im Russischen noch stets eine stärkere Wirkung des poetischen Subjekts in Richtung auf die Körper-Seele-Relation und ihre Widersprüche zu erkennen ist. Sie können das Nachwirken jenes ostslawischen Konzepts der *sobornost'* (Konziliarität) bezeugen, das – anders als der Entwurf des Individuums – auch das personale Ich stets auf seine Mit-Menschlichkeit verweist.

Alles in allem genommen, zeigt die Parallele zwischen der Problematisierung der Beziehung von Subjekt und Körper in zeitgenössischer Philosophie und Lyrik eher in der russischen als in der deutschen Lyrik einen erkennbaren Bezug auf die philosophische Reflexion. Das könnte noch stets auch der Leerstelle einer orthodoxen Theologie geschuldet sein.

Literatur

- Alloa, E. / Bedor, T. / Grüny, C. / Klass, T. (Hgg., 2012): *Leiblichkeit: Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. München.
- Alloa, E. / Fischer, M. (Hgg., 2013): *Leib und Sprache. Zur Reflexivität verkörperter Ausdrucksformen*. Weilerswist-Metternich.
- Bakhtine, M. (1970): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Übersetzt von A. Robel. Paris.
- Bauer, L. / Wittstock, A. (Hgg., 2014): *Text-Körper. Anfänge – Spuren – Überschreitungen*. Berlin.
- Benn, G. (1960): *Fleisch*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Bd. 1. Wiesbaden. 33-38.
- Busch, W. (1865): *Max und Moritz*. München.
- Celan, P. (1983): *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Bd. 5: *Übertragungen II*. Frankfurt a.M.
- Celan, P. (2005): *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a.M.
- Clemens Alexandrinus (1906): *Stromata*. Buch I-IV. [=Opera] Bd. 4. Leipzig.
- Draesner, U. (2008): *gedächtnisschleifen*. München.
- Ertel, A. (2011): *Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*. Berlin / New York.
- Grübel, R. (2008): *Äquivalenz vs. Ambivalenz. Die axiologische Basis von Chlebnikovs Poetik*. In: Haard, E. d. / Honselaar, W. / Stelleman, J. (Hgg.): *Literature and Beyond. Festschrift for Willem G. Weststeijn on the Occasion of his 65th Birthday*. Vol. 1. Amsterdam. 263-273.
- Grübel, R. (2019a): *Wassili Rosanow. Ein russisches Leben vom Zarenreich bis zur Oktoberrevolution*. Münster.
- Grübel, R. (2019b): *Leben als multipler künstlerischer Selbst-Entwurf: Inter-, Cross- und Multimedialität in Dmitrij Prigovs autobiographischen Texten, Bildern und Performances*. In: Jandl, I. / Howanitz, G. (Hgg.): *Ich-Splitter. (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen*. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 96. Berlin. 17-56.

- Grünbein, D. (1995): Den Körper zerbrechen. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises. Frankfurt a.M. 7-23.
- Grünbein, D. (1997): Falten und Fallen. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Grünbein, D. (2017): Annoncen. In: FAZ. 16.02.2017. 9.
- Hart Nibbrig, C. (1985): Die Auferstehung des Körpers im Text. Frankfurt a.M.
- Hefter, M. (2010): Nach den Diskotheken. Gedichte. Idstein.
- Hefter, M. (2013): Vom Gehen und Stehen. Ein Handbuch. Gedichte. Berlin.
- Hefter, M. (2016): Ungeheuer. Stücke. Gedichte. Berlin.
- Hegel, G. (1971): Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswirtschaft im Grundrisse. (Werke in 20 Bänden. Herausgegeben von E. Moldenhauer und K. Michel. Bd. 7.) Frankfurt a.M.
- Herder, J. (1994): Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. In: Ders.: Werke. Zehn in elf Bänden. Herausgegeben von Brummack, J. / Bollacher, M. Bd. 4. Frankfurt a.M. 327-394.
- Jandl, E. (1997): poetische werke. Bd. 9. München.
- Kantorowicz, E. (1957): The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology. Princeton.
- Kling, T. (2006): Gesammelte Gedichte. 1981–2005. Frankfurt a.M.
- Krolow, K. (1959): Fremde Körper. Neue Gedichte. Berlin / Frankfurt a.M.
- Leibniz, G. (1973): Die Prinzipien der Philosophie oder die Monadologie. In: Ders.: Philosophische Schriften. B. 1. Darmstadt. 439-483.
- Lexico. Powered by Oxford. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/body> (18/09/2018).
- Magenau, J. (1998): Der Körper als Schnittfläche. Bemerkungen zur Literatur der ‚Neuen Innerlichkeit‘: Texte von Reto Häny, Ulrike Kolb, Ulrike Draesner, Durs Grünbein, Thomas Hettche, Marcel Beyer und Michael Kleeberg. In: Erb, A. (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Opladen. 107-121.
- Match, O. (2005): Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle. Madison (Wisconsin).
- Meyer, C. (1882): Gedichte. Leipzig.
- Meyer, A.-R. (2002): Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. 1, 2002. 107-133.
- Merz, K. (2010): Aus dem Staub. Gedichte. Innsbruck.
- Nancy, J.-L. (2003): Corpus. Zürich / Berlin.
- Nietzsche, F. (1980): Von den Verächtern des Leibes. In: Ders.: Zarathustra. KSA. Bd. 5. München. 39-41.
- Otto, R. (1917): Das Heilige. Breslau.
- Petersdorff, D. v. (2014): Sirenenpop. Gedichte. München.
- Petersdorff, D. v. (2017): Papier besiegt Stein. In: FAZ. 13.02.2017. 9.
- Popp, S. (o.J.): Hotelsituation, langes Liegen. In: Ders. (2008): Kolonie Zur Sonne. Gedichte. Berlin. Zitiert nach: <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/hotelsituation-langes-liegen-4029> (18/09/18).
- Poschmann, M. (2011): die zwei Körper der Kanzlerin. In: Die Zeit. 11. 10.03.2011. Nachgedruckt in: Buchwald, C. / Gomringer, N. (Hgg., 2015): Jahrbuch der Lyrik. München. 11.
- Schmitz, H. (2011): Der Leib. (=Grundthemen der Philosophie). Berlin / Boston.
- Stahl, H. (2017): Towards a Historical Typology of Subject in Poetry. In: Journal of Literary Theory. 11 (1), 2017. 125-135.

- Stahl, H. (Hg., 2019): The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Russian Literature. Vol. 109–110.
- Timoschkowa, N. (2015): Ein Mandeltraum. Übersetzungskritische Untersuchungen zur Rolle Ossip Mandelstamms im dichterischen Gesamtwerk Paul Celans. Berlin.
- Wenzler, L. (2008): „Persona“ und „hypostasis“. Zum Persönlichkeitsverständnis in der Ost- und in der Westkirche. In: Haardt, A. / Plotnikov, N. (Hgg.): Diskurse der Persönlichkeit. Die Begriffsgeschichte der ‚Person‘ aus deutscher und russischer Perspektive. München. 157–170.
- Weststeijn, W. (2016): Das lyrische Ich in der russischen Gegenwartsdichtung. In: Stahl, H. / Korte, H. (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig. 143–151.
- Азарова, Н. (2008): стихи ане // <http://docplayer.ru/48373646-Nataliya-azarova-stihi-ane-stihi-ane.html> (18/09/2018).
- Айги, Г. (2001): Разговор на расстоянии. Статьи, эссе, стихи. СПб.
- Айги, Г. (2009): Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. М.
- Альчук, А. (2011): Собрание стихотворений. М.
- Бирюков, С. (2001): Академия зауми как гипертекст // <http://drugopolshar.narod.ru/03BIRUKOVaz.htm> (18/09/18).
- Бирюков, С. (2009): ΠΟΙΝΗΣΙΣ ΠΟΕΖΙΣ ΡΟΕΣΙΣ. Книга стихотворений. М.
- Бирюков, С. (2014): Тело языка и язык тела в русской авангардной поэзии // Бирюков: Амплитуда авангадра. М. 167–197.
- Блум [Митрополит Сурожский Антоний] (2014): Тело, дух, душа: целостность человеческой личности // <https://www.mgarsky-monastery.org/kolokol/4079> (18/09/18).
- Бродский, И. (1994): Сочинение. Т. 3. СПб.
- Буш, В. (1890): Макс и Мориц, или Два Шалуна. Вильгельм Буш: Веселые рассказы про шутки и проказы. Пер. К. Льдов. СПб. // http://az.lib.ru/b/bush_w/text_1865_max_und_moritz.shtml (18/09/18).
- Гинзбург, Л. (2011): Николай Олейников. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб. 485–503.
- Глазова, А. (2003): Пусть и вода. Книга стихов. М. // <http://www.vavilon.ru/texts/glazova1.html> (18/09/18).
- Грюбель, Р. (2009): Во время, вне времени и рядом с временем. Календарное время у Велимира Хлебникова, Даниила Хармса и Владимира Сорокина // Jean-Claude Lanne (éd.): Velimir Chlebnikov, poète futurien. (=Modernités russes. 8.). Lyon. 387–406.
- Грюбель, Р. (2016): Тело Айги. Физика и метафизика тела в стихотворном творчестве Геннадия Айги // Russian Literature. 79–80, 2016. 45–60.
- Грюбель, Р. (2019): Типы поэтического субъекта в творчестве Геннадия Айги // Russian Literature. 109–110, 2019. 4–68.
- Гумилёв, Л. (1988): Стихотворения и поэмы. СПб.
- Даль, В. (1880–1882): Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х томах. Второе издание. М.
- Драгомощенко, А. (2005): Accidia (Война). Цикл стихов // TextOnly. 14, 2005. <http://textonly.ru/self/?article=32050&issue=14> (18/09/2018).
- Евгеньева, А. (ред., 1981–1984): Словарь русского языка. В 4-х томах. М.
- Кузьмин, Д. (2008): Русская поэзия в начале 21-го века // Рец. 48, 2008. http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-review/dossier_2381/ (18/09/18).

- Лейдерман, Ю. (2012): Цветник. Вологда.
- Мандельштам, О. (1993): Собрание сочинений в четырёх томах. Т. 1. М.
- Маяковский, В. (1918): Человек. М.
- Маяковский, В. (1939): Полное собрание сочинений. Т. 1. М.
- Монахов, В. (2012): На качелях замысла // [http://www.stihi.ru/2012/06/22/5195%C2%A0\(18/09/18\)](http://www.stihi.ru/2012/06/22/5195%C2%A0(18/09/18)).
- Павлова, В. (2001): Совершеннолетие. М.
- Павлова, В. (2018): Проверочное слово. М.
- Пригов, Д. (2008): Шкаф. Война / Пригов // [http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=83\(18/09/18\)](http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=83(18/09/18)).
- Седакова, О. (1994): Сновидец. М.
- Тульчинский, Г. (2002): Постчеловеческая персонология. Новые перспективы свободы и рациональности. СПб.
- Ушаков, Д. (1935–1940): Толковый словарь русского языка. В 4-х томах. М.
- Фанайлова, Е. (2000): С особым цинизмом. М.
- Фатеева, Н. (2009): Особенности языковой организации современных стихотворных текстов рубежа XX–XXI веков // Mengel, S. / Fateeva, N. (Hgg., 2009): Dynamik poetischer Formen. Lyrik-, Prosa- und Dramatexte in Russland um die Jahrtausendwende. Halle. 23–118.
- Цибуля, А. (2015). <http://www.stihi.ru/diary/ase4kinyaru/> (18/09/18).
- Шкловский, В. (1914): Воскрешение слова. СПб.
- Эпштейн, М. / Тульчинский, Г. (2006): Философия тела / Тело свободы. СПб.

Russisch-amerikanische Gegenwartsdichter als Selbstübersetzer

Adrian Wanner (Pennsylvania)

Die Praxis der literarischen Selbstübersetzung ist erst relativ kürzlich zu einem Gegenstand ernsthafter Forschung geworden. Noch 1998 beklagte Rainier Grutman in der "Routledge Encyclopedia of Translation Studies" den Mangel an Interesse an diesem Thema.¹ Inzwischen hat sich diese Situation gewandelt. Simona Anselmi konnte 2012 feststellen, dass sich die "Self-Translation Studies" zu einem "newly established and rapidly growing subfield within translation studies" entwickelt hätten.² Trotz dieses Trends bleiben aber viele Aspekte der Selbstübersetzung bis heute ungeklärt und umstritten. Eine Schwierigkeit, dieses Phänomen begrifflich zu fassen, besteht im Umstand, dass ein Selbstübersetzer zugleich der Autor des Originaltextes ist, was die Übersetzung gewissermaßen zu einem zweiten Original macht. Die Identität von Autor und Übersetzer verleiht dem selbstübersetzten Text daher eine besondere Art von Autorität und Dauerhaftigkeit. In der Rolle des Übersetzers gilt der Autor, wie Sara Kippur es ausdrückt, als privilegierte Instanz für die Vermittlung von "something that only an author can know and that only he can reproduce."³ Im Widerspruch zu dieser implizierten übersetzerischen Inhärenz wird aber auch angenommen, dass der Autor als geistiger Eigentümer des Textes das Recht hat, diesen nach Belieben abzuwandeln und weiterzuschreiben. Aus dieser Sicht kann sich ein Selbstübersetzer Freiheiten und Abweichungen vom Original erlauben, die einem gewöhnlichen Übersetzer zum Vorwurf gemacht würden. Der russische, abwertende Begriff der „otsebjatina“ (abgeleitet von „ot sebja“ – „von sich selbst“) gewinnt daher im Kontext der Selbstübersetzung eine ungeahnt programmatische Bedeutung.⁴

Die Übersetzung des eigenen Werks wird vom Autor-Übersetzer oft als schwierig oder gar quälend empfunden. Die zwei berühmtesten Selbstübersetzer des 20. Jahrhunderts, Samuel Beckett und Vladimir Nabokov, haben sich beide negativ über die Selbstübersetzung geäußert. Beckett sprach von den "wastes and wilds of self-translation",⁵ während Nabokov in einem Brief an

1 "A fairly common practice in scholarly publishing, auto-translation is frowned upon in literary studies. Translation scholars themselves have paid little attention to the phenomenon, perhaps because they thought it to be more akin to bilingualism than to translation proper." Grutman (1998, S. 17).

2 Anselmi (2012, S. 11). Eine regelmäßig erweiterte umfangreiche Bibliographie zur Selbstübersetzung, betreut von Eva Gentes (Universität Düsseldorf), ist im Internet unter www.self-translation.blogspot.com (04/07/2020) zugänglich.

3 Kippur (2015, S. 66).

4 Zur Diskussion der „otsebjatina“ vgl. Nabokov (1973, S. 239).

5 Harmon (1998, S. 93).

Zinaida Šachovskaja den Prozess der Selbstübersetzung folgendermaßen beschrieb: «Ужасная вещь – переводить самого себя, перебирая собственные внутренности и примеривая их, как перчатки» [„Eine furchtbare Sache – sich selber zu übersetzen, in den eigenen Innereien zu wühlen und sie anzuprobieren wie Handschuhe“].⁶ Dass beide Autoren trotz dieser ablehnenden Haltung die Selbstübersetzung beinahe obsessiv betrieben, hat Anthony Cordingley als eine besondere Form von Masochismus interpretiert.⁷ Warum tut sich ein Autor so etwas an? Einfach nur das Verlangen, neue Leser zu gewinnen, ist kein hinreichender Grund – die Übersetzung könnte ja auch von einer anderen Person übernommen werden. Eher geht es darum, dass die Selbstübersetzung eine besondere Form der Selbstentdeckung ermöglicht. Mehrsprachige Individuen haben oft das Gefühl, je nach der verwendeten Sprache eine unterschiedliche Identität zu besitzen. Laut einer Studie der Psycholinguistin Aneta Pavlenko antworteten 65% von 1.039 befragten zwei- und mehrsprachigen Personen in den Jahren 2001 bis 2003 affirmativ auf die Frage: “Do you feel like a different person sometimes when you use your different languages?”⁸

Für Lyriker stellt die Selbstübersetzung eine besondere Herausforderung dar. Das hängt damit zusammen, dass das Schreiben von Gedichten in einer Fremdsprache als problematisch gilt, und dass zudem die Verwurzelung der Lyrik in ihrem sprachlichen Medium eine Übersetzung erschwert. Aber natürlich handelt es sich hier nicht unbedingt um unüberwindbare Hindernisse. Die Vorurteile gegenüber mehrsprachiger Dichtung und Selbstübersetzung sind kulturell bedingt. Wie Leonard Forster in seiner wegweisenden Monographie “The Poet’s Tongues” gezeigt hat, war die Mehrsprachigkeit in der europäischen Dichtung des Mittelalters und der frühen Neuzeit ein verbreitetes Phänomen, bevor im Zuge der Romantik die Muttersprache zum sakrosankten Medium und die dichterische Einsprachigkeit zur Norm erhoben wurde.⁹ Auch im 20. Jahrhundert sind lyrische Selbstübersetzer öfter anzutreffen, als man vielleicht vermuten würde. Nicht weniger als acht Nobelpreisträger für Literatur – ungefähr jeder Dreizehnte – haben ihr eigenes Werk in andere Sprachen übersetzt. Fünf dieser Selbstübersetzer waren Lyriker: Frédéric Mistral, Rabindranath Tagore, Karl Gjellerup, Czesław Miłosz, and Joseph Brodsky.¹⁰ Dieses Thema hat bis jetzt in der Forschung wenig Beachtung gefunden, weil “mononational constructions of modern and contemporary poetry” bis vor Kurzem immer noch als normativ galten.¹¹

6 Шаховская (1991, S. 22). Alle Übersetzungen des Artikels, falls nicht anders ausgewiesen, erfolgten durch den Autor, A.W.

7 Cordingley (2013, S. 81-94).

8 Pavlenko (2006, S. 10).

9 Forster (1970).

10 Grutman (2013, S. 70).

11 Ramazani (2009, S. 24).

Als ein vielsprachiges Imperium war Russland schon immer ein fruchtbarer Boden für mehrsprachige Kreativität und Übersetzung.¹² Als Resultat der Emigrationswellen des 20. Jahrhunderts fanden sich zudem viele russische Dichter permanent in einer fremdsprachigen Umgebung, was dazu geführt hat, dass die lyrische Selbstübersetzung in der russischen Literatur eine bedeutendere Rolle spielt als anderswo.¹³ Die beiden prominentesten russischen Selbstübersetzer des letzten Jahrhunderts waren Vladimir Nabokov und Joseph Brodsky, aber sie sind nicht die einzigen. Die große Zahl von jüdischen Emigranten, die seit den späten siebziger Jahren aus der Sowjetunion in die USA übersiedelten, hat zu der Entstehung eines neuen Phänomens geführt, das gemeinhin als Russian-American Poetry bezeichnet wird.¹⁴ In Wirklichkeit bilden diese russisch-amerikanischen Dichter eine äußerst heterogene Gruppe in Bezug auf Thematik, Stil und Sprache. Einige schreiben auf Russisch, andere auf Englisch und einige benutzen beide Sprachen. Auch für einsprachige Lyriker, wie z.B. Eugene Ostashevsky, der nur auf Englisch publiziert, schwingt aber die russische Muttersprache oft im Hintergrund mit.¹⁵

Nicht alle zweisprachigen russisch-amerikanischen Dichter sind auch Selbstübersetzer. Die Zweisprachigkeit ist eine notwendige, aber keinesfalls eine hinreichende Bedingung für die Selbstübersetzung. Der aktivste Selbstübersetzer unter den russisch-amerikanischen Gegenwartsdichtern ist der gebürtige Moskauer Andrey Gritsman (geb. 1947). Gritsman ist Arzt von Beruf und lebt seit 1981 in den Vereinigten Staaten. 1998 erhielt er einen Masterabschluss in Creative Writing vom Vermont College der Norwich University (USA). Seit 1995 hat er eine Reihe von Gedichtbänden publiziert, etwa die Hälfte davon auf Russisch und die andere Hälfte auf Englisch. Von besonderem Interesse für unser Thema ist Gritsmans Buch «Вид с моста» / «View from the Bridge», das 1998 im New Yorker Slovo-Word Verlag erschienen ist. Es handelt sich um eine zweisprachige Anthologie von selbstübersetzten Gedichten, in der das russische Original und die englische Übersetzung auf gegenüberliegenden Seiten abgedruckt sind. In seiner ebenfalls zweisprachigen Einführung schreibt Gritsman, dass die beiden Fassungen nicht als direkte Übersetzungen, sondern als parallele Gedichte zu verstehen seien, die beide zum gleichen Thema und auf der gleichen emotionalen Wellenlänge entstanden sind. Seine Zweisprachigkeit interpretiert Gritsman als eine Art Verdoppelung der eigenen Persönlichkeit. Die englische Sprache schaffe für ihn, so schreibt er, ein “second

12 Baer (2016).

13 Vgl. auch Wanner (2020), mit einer ausführlicheren Diskussion von Gritsman und Kapovich S. 154-70.

14 Für einen Überblick, siehe Yankelevich (2006).

15 Siehe dazu Finkelstein (2006, S. 254-63).

self (alter ego) amazingly different from the still existing first self of a native language.”¹⁶

Was bedeutet das in der Praxis? Ich werde Gritsmans Methode der Selbstübersetzung an einem konkreten Fallbeispiel illustrieren. Das Gedicht «Шереметьево» / “Moscow International Airport” eignet sich insofern besonders gut für eine Diskussion von Gritsmans transnationaler Identität, als es die Auslotung von Grenzräumen und den Abschied von der russischen Heimat zum Thema hat:

ШЕРЕМЕТЬЕВО

Так широка страна моя родная,
что залегла тревога в сердце мгlistом,
транзитна, многолика и легка.
Тверская вспыхивает и погасает,
такая разная: военная, морская, –
и истекает в мерзлые поля.
Там, где скелет немецкого мотоциклиста
лежит, как экспонат ВДНХ.

За ним молчит ничейная земля,
в аэродромной гари светят бары,
печальных сел огни, Камазов фары,
плывущие по грани февраля,
туда, где нас уж нет.
И слава Богу. Пройдя рентген,
я выпью на дорогу
с британским бизнесменом молодым.
В последний раз взгляну на вечный дым
нагого пограничного пейзажа,
где к черно-белой утренней гуаши
рассвет уже подмешивает синь.¹⁷

Gritsmans englische Fassung des Gedichts unterscheidet sich beträchtlich vom russischen Original:

MOSCOW INTERNATIONAL AIRPORT

This country of mine is beautiful indeed.
So be it, my heart is untroubled.
My sadness is so light
so transient, fluid.

And as we drive along
Tverskaya street is flickering with lights,
all changing, variable, flowing,

¹⁶ Gritsman (1998, S. 25).

¹⁷ Ders., 50.

streaming as if a military parade
 was winding down to the frozen fields
 on the outskirts of Moscow.

There lies the carcass of the Nazi motorcycle ranger
 like an exhibit from
 the All-Union Fair of the Socialist Labor.
 And further is a no-man's-land
 where the lights of the airport bars
 float over the airfield's trembling haze.
 The lights of the sad villages
 and the headlights of heavy trucks
 flow along February's frozen border

to the life that goes on without us.
 Well, then, thank God!
 I pass the X-ray control
 and have a drink for the road
 at the Irish Bar
 with an Englishman from Kent –
 O, such a Russian custom!

For the last time
 I look at the eternal bitter smoke
 over the bare landscape
 of the invisible state border zone,
 gently drawn in a black-and-white gouache
 as the late dawn
 adds some light,
 a touch of wind
 and a tint of blue.¹⁸

Was beim Vergleich der beiden Fassungen sofort ins Auge fällt, ist die größere Länge des englischen Textes (35 anstelle von 20 Zeilen). Außerdem hat die relativ strikte Form des russischen Gedichts, das aus gereimten Jamben besteht, im Englischen dem freien Vers Platz gemacht. In seinem Vorwort bezeichnet Gritsman den amerikanischen freien Vers als "breakthrough to freedom".¹⁹ Das Verschwinden von Versmaß und Reim in der Übersetzung wird also von Gritsman nicht als Verlust, sondern im Gegenteil als eine Befreiung wahrgenommen.

Eine Besonderheit des russischen Gedichts besteht darin, dass es zahlreiche Zitate enthält. Der Text ist eine Art Patchwork aus Fragmenten der sowjetischen und russischen Klassik. Die erste Zeile stammt aus dem bekannten stalinistischen Lied von 1936 «Широка страна моя родная» [„Breit ist mein Mutterland“]. Die zweite Zeile ist ein leicht abgewandeltes Zitat aus Sergej

¹⁸ Ders., 51.

¹⁹ Ders., 21.

Esenins Gedicht «Я обманывать себя не стану» [„Ich werde mich nicht selber täuschen“] von 1922: «залегла забота в сердце мгlistом» – „Sorge hat sich in das umnebelte Herz gelegt“. Gritsman ersetzt Esenins «забота» [„Sorge“] mit dem semantisch und emotional extremeren Wort «тревога» [„Alarm“]. Der Ausdruck «печальных сел огни» [„die Feuer von traurigen Dörfern“] in Zeile 11 ist ein Anklang auf Michail Lermontovs Gedicht «Родина» [„Heimat“] von 1841, aber wieder mit syntaktischen und lexikalischen Veränderungen; denn bei Lermontov steht: «огни печальных деревень». «Где нас уж нет» [„wo wir schon nicht mehr sind“] in Zeile 13 kann gleich mit zwei russischen Klassikern in Verbindung gebracht werden – es könnte ein Echo auf Aleksandr Griboedovs Komödie «Горе от ума» [„Verstand schafft Leiden“] sein [«Где ж лучше? Где нас нет» – „Wo ist es besser? Da, wo wir nicht sind“] oder auf die letzte Strophe von Aleksandr Puškins Versroman «Евгений Онегин» [„Eugen Onegin“]: «Иных уж нет, а те далече» [„einige sind schon nicht mehr da, und andere weit weg“]. Das Wort «дым» [„Rauch“] in Zeile 17 ist eine weitere Anspielung auf ein sprichwörtlich gewordenes Zitat aus Griboedovs «Горе от ума»: «И дым отечества нам сладок и приятен» („Sogar der Rauch des Vaterlandes ist für uns süß und angenehm“). Interessanterweise wird dieser «дым» in der englischen Selbstübersetzung zu einem „bitter smoke“. Die englische Fassung macht klar, dass der Rauch des Vaterlandes, entgegen der sprichwörtlichen Meinung, nicht als süß, sondern als bitter zu verstehen ist.

Was ist der Sinn dieser Zitate? Man könnte sie dahingehend interpretieren, dass das lyrische Subjekt im Moskauer Flughafen Šeremet'evo nicht nur Abschied von der russischen visuellen Realität nimmt, sondern auch gewissermaßen einen letzten Blick auf die intertextuelle „Landschaft“ der russischen Lyrik wirft. Die ungenaue Zitierung der Quellentexte könnte damit zusammenhängen, dass der Sprecher diese kulturellen Versatzstücke zu einem Bestandteil seiner eigenen Psyche gemacht hat und sie daher nach Belieben abwandeln kann. Wie Gritsman im Vorwort zu «Вид с моста» klarstellt, ist die Tradition der russischen Lyrik ein integraler Teil seiner russischsprachigen Persönlichkeit. Wie er es ausdrückt, „a distant powerful surf of the Russian poetry has been humming in my head since childhood“.²⁰

Für einen Übersetzer ist die Intertextualität des Gedichts ein schwer zu lösendes Problem, da die zitierten Textfragmente in einer anderen Sprache kaum noch als Zitate identifizierbar sind. Die erste Zeile der englischen Fassung, „This country of mine is beautiful indeed“, stellt keinen direkten Bezug zu dem sowjetischen Lied her. Eher klingen die Worte wie ein Selbst-Kommentar von Gritsman beim Lesen des russischen Originals. Die Melancholie und Unruhe der zweiten Zeile, welche durch die Ersetzung von «забота» mit «тревога» in Esenins Quellentext noch verschärft wird, hat sich in der englischen Fassung in ihr Gegenteil verkehrt: das lyrische Subjekt wirkt nun abge-

20 Ders., 25.

klärt (“so be it”), und sein “heart is untroubled”. Müssen wir annehmen, dass russische Depression und Unruhe einem amerikanischen “positive thinking” Platz gemacht haben? In der dritten Zeile der englischen Fassung, “My sadness is so light”, versteckt sich interessanterweise ein Zitat aus Puškins Gedicht «На холмах Грузии» [„Auf den Hügeln Georgiens“, 1829]: «печаль моя светла» [„meine Trauer ist hell“]. Dieses Zitat existiert nur im englischen Text – das russische Original hat nichts Dementsprechendes aufzuweisen. Vielleicht versucht Gritsman, die „Zitathaftigkeit“ des russischen Texts in der englischen Fassung anzudeuten, indem er ein im Original nicht vorhandenes Zitat einbaut. Oder war Puškins Zeile die ungenannte Inspiration für das russische Gedicht, an die sich Gritsmans amerikanisches Ich im Zuge der Übersetzung erinnert?

Natürlich kann die Anspielung auf Puškins Gedicht im englischen Text nur von einem zweisprachigen und mit den Klassikern der russischen Lyrik vertrauten Leser wahrgenommen werden. Das wirft die Frage auf, für wen die englische Fassung eigentlich geschrieben ist. Einiges deutet auf einen implizierten Leser hin, der mit der russischen Wirklichkeit nicht vertraut ist und daher Erläuterungen und Erklärungen braucht. Der Name des Moskauer Flughafens ist z.B. im englischen Titel mit “Moscow International Airport” ersetzt, und die Abkürzung «ВДНХ» wird, nicht ganz korrekt, als “All-Union Fair of the Socialist Labor” entschlüsselt. Der im russischen Namen nicht enthaltene Ausdruck “Socialist Labor” scheint auf Stereotype abzielen, die ein westlicher Leser in Bezug auf die Rhetorik des Sowjetkommunismus hat. In anderen Worten, der englische Text vermittelt einen Blick auf die Sowjetunion aus der Perspektive eines Amerikaners anstelle eines Russen.

Eine Zeile im englischen Text, die besondere Aufmerksamkeit verdient, ist “O, such a Russian custom!” Bezeichnenderweise existiert sie nicht im russischen Original. Der Grund ist offensichtlich: Dieser Gedanke ist eine Reaktion des amerikanischen Sprechers auf die Konfrontation mit seinem russischen Ich. Was im Kontext der russischen Kultur als normal und daher uninteressant erscheint, wird aus der amerikanischen Perspektive zum kommentarbedürftigen Exotikum. In diesem Sinn kann der Satz als Metakommentar über die Situation des Autors funktionieren, der sein eigenes Gedicht aus dem Russischen ins Englische übersetzt. Gritsman verfährt hier in ähnlicher Weise wie Samuel Beckett in seinen Selbstübersetzungen. Wie Will Noonan mit Bezug auf Beckett festgestellt hat,

considered in terms of an alternative trope, that of commentary, self-translation can also be thought of as a type of reflexive metacommentary in which the self-translated work reflects on the prior version of the text, and by doing so foregrounds the workings of both source and target languages.²¹

21 Noonan (2013, S. 165).

Welchen Zweck verfolgt Gritsman mit seiner Strategie der Verdoppelung? Indem er die russische und amerikanische Fassung als „parallele Gedichte“ miteinander konfrontiert, macht er die Unterschiede zwischen Original und Übersetzung sichtbar. Der ideale Leser ist jemand, der beide Texte versteht und also auf eine Übersetzung gar nicht angewiesen ist. Stattdessen ermöglicht die doppelte Reflexion in zwei verschiedenen Sprachen eine Art stereoskopische Sicht. Der russisch-amerikanische Philosoph und Kulturkritiker Mikhail Epstein nennt diese Technik „interlation“ (im Gegensatz zu „translation“). Wie Epstein erklärt,

[b]ilingual persons have no need of translation but they can enjoy an “interlation,” a contrastive juxtaposition of two apparently identical texts running simultaneously in two different languages – for example, a poem by Joseph Brodsky in the Russian original and in English autotranslation. Interlation is a multilingual variation on the same theme, where the role of “source” and “target” languages are not established or are interchangeable, and one language allows the reader to perceive what another language misses or conceals.²²

Natürlich wird nicht jede Selbstübersetzung automatisch zu einer “interlation”. Die Gegenüberstellung von Original und Übersetzung in Gritsmans “View from the Bridge” hat bis jetzt keine Nachahmer unter den russisch-amerikanischen Lyrikern gefunden.

Für ein alternatives Verständnis der Selbstübersetzung wenden wir uns nun der 1960 in Kišinev geborenen Dichterin Katia Kapovich zu. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Israel lebt Kapovich seit 1992 in Cambridge, Massachusetts, wo sie zusammen mit ihrem Ehemann, dem Dichter Philip Nikolayev, die Literaturzeitschrift “Fulcrum” herausgibt. Während Gritsman seine Gedichte etwa zur Hälfte auf Russisch und zur Hälfte auf Englisch publiziert, schreibt Kapovich größtenteils in ihrer russischen Muttersprache. Sie ist aber auch als englischsprachige Lyrikerin bekannt geworden. Einzelne ihrer englischen Gedichte erschienen in der “London Review of Books”, “The New Republic”, “The Independent”, “Harvard Review” und “Ploughshares”, und der britische Verlag Salt Publishers hat zwei Gedichtsammlungen mit den Titeln “Gogol in Rome” (2004) und “Cossacks and Bandits” (2007) herausgebracht.

Kapovich hat in verschiedenen Interviews klar gemacht, dass sie Lyrik für unübersetzbar hält. In einem Gespräch mit dem Journalisten Marc Vincenz erklärte sie in 2010: “I don’t care about translation. Great poetry is untranslatable”.²³ Diese negative Haltung erstreckt sich auch auf die Selbstübersetzung. Ähnlich wie Nabokov vergleicht Kapovich das Übersetzen von eigenen Texten mit einem qualvollen chirurgischen Eingriff. In einem Interview mit Iakov Klots erklärte sie kategorisch: «переводить я не умею, совершенно не

²² Epstein (2004, S. 50).

²³ Vincenz (2010).

способна это делать (не только саму себя, но и других). Мне кажется, скучно и страшно делать операцию на сердце самому себе.» [“Übersetzen kann ich nicht, ich bin überhaupt nicht fähig, das zu machen (nicht nur mich selbst, sondern auch andere). Mir scheint es trist und schrecklich, am eigenen Herz zu operieren.”]²⁴ Ebenso wenig wie Nabokov hat aber diese ablehnende Einstellung Kapovich davon abgehalten, eigene Texte aus dem Russischen ins Englische zu übersetzen. Der Band “Gogol in Rome” enthält vier Gedichte, die in einer russischen Fassung zwei Jahre zuvor in der Sammlung „Perekur“ in St. Petersburg erschienen waren.²⁵ Als Beispiel sei hier das folgende kurze Gedicht angeführt:

АВТОНАТЮРМОРТ В ПИЖАМЕ

Кто это, заспанный, хмурый, лохматый,
утром на кухне сидит без еды,
и на обоях в листе виноградной –
тень от воды...

Это я с вечера кран не закрыла,
льется вода в оцинкованный таз.
Соевое растворяется мыло,
нить виноградная разорвалась.

In Kapovichs Selbstübersetzung sieht dieses Gedicht folgendermaßen aus:

Self-Portrait in Pajamas

Who is this sleepy, gloomy scarecrow
in morning knots of her own red hair,
who sits at the kitchen table
without breakfast?
Water shadows dance on the wall
among grape leaves.

Is she the same me
that forgot to shut the faucet off
before going to bed last night?
Water drips into the kitchen sink,
a vine breaks in the wallpaper vineyard,
soy soap melts on zinc.²⁶

Ebenso wie in Gritsmans Selbstübersetzung hat die Länge des Textes im Englischen zugenommen. Die englische Fassung enthält zusätzliche Informatio-

24 Клоц (2016, S. 306).

25 “At the Kishinev School for Deaf and Mute Children”, “Prague”, “Self-Portrait in Pajamas”, “Apartment 75” in: Kapovich (2004, S. 14 f., 18, 27.) Für die russische Fassung, siehe Капович (2002). <http://www.vavilon.ru/texts/kapovich1.html> (04/08/2020).

26 Kapovich (2004, S. 18).

nen, die im russischen Text nicht enthalten sind. So erfahren wir beispielsweise, dass die Sprecherin rotes Haar hat. Auch Kapovich ersetzt die formale Regelmäßigkeit des russischen Originals (vierhebiger Daktylus mit Kreuzreimen) mit englischem freiem Vers. Im Gegensatz zu Gritsman ist aber Kapovichs Abschied vom Reim nicht hundertprozentig: Die letzte Zeile endet mit einem Reimwort, „zinc“ reimt sich mit „sink“. Die im Vergleich mit dem Original veränderte Reihenfolge der Zeilen im englischen Text deutet darauf hin, dass es sich bei diesem Schlussreim um einen beabsichtigten Effekt handelt. Während Kapovichs russische Gedichte alle mit traditionellem Versmaß und Reim geschrieben sind, sind ihre englischen Texte oft in einer Mischung aus formalem und freiem Vers abgefasst.

Der englische Gedichttitel normalisiert den russischen Neologismus «Avtonatjurmort», welcher dem lyrischen Subjekt den Status eines bewegungslosen Stillebens verleiht. Ein anderer Effekt des russischen Textes, der im Englischen verloren geht, ist die Diskrepanz zwischen den männlichen Adjektivendungen in der ersten Zeile und der weiblichen Verbform in Zeile 5. Die mit der Frage «Кто это?» [„Wer ist das?“] implizierte Person wechselt also mit dem Übergang von der ersten zur zweiten Strophe gleichsam das Geschlecht. Während die russische Fassung die am Angang des Gedichts gestellte Frage eindeutig beantwortet – «Это я» [„Das bin ich“] – kontert die englische Übersetzung mit einer Gegenfrage: „Is she the same me?“ Diese Aussage könnte auch als Metakommentar zu Kapovichs zweisprachiger transkultureller Identität verstanden werden: Ist die lyrische Person des russischen Originaltextes wirklich identisch mit der Person der englischen Selbstübersetzung? Die schwankende Identität der Sprecherin, ausgedrückt mit der Mischung aus erster und dritter Person – „is *she* the same *me*“ – erinnert an Rimbauds ikonischen Satz « Je est un autre ». Nicht zufällig dominieren auf der semantischen Ebene des Gedichts Figuren des Verfalls und des Bruchs.

Wie wir sehen, unterscheiden sich Gritsman und Kapovich grundlegend in der Art, wie sie ihre selbstübersetzten Texte dem Leser zugänglich machen. Gritsmans „View from the Bridge“ bringt die russische und englische Fassung seiner Gedichte als „parallel poems“ in einer *en face*-Ausgabe zusammen, während Kapovich ihre selbstübersetzten Gedichte als englische Originale tarnt. Nichts deutet darauf hin, dass einige der Gedichte in der Sammlung „Gogol in Rome“ eine russische Originalvorlage haben. Die „Unsichtbarkeit“ der Übersetzung, wie Eva Gentes festgestellt hat, ist die von den meisten Verlagen bevorzugte Publikationsform von Selbstübersetzungen: Der Text wird einem einsprachigen Publikum als einsprachiges Original präsentiert.²⁷ Gritsmans Entscheidung, beide Fassungen gleichzeitig zu publizieren und damit die Übersetzung sichtbar zu machen, hängt damit zusammen, dass er den Zusammenprall zwischen dem russischen und englischen Text als einen Dialog zwischen den

27 Gentes (2013, S. 267).

verschiedenen sprachlichen und kulturellen Inkarnationen seiner eigenen Persönlichkeit versteht. Für Kapovich stellt sich das Problem in dieser Form nicht, da sie ihr amerikanisches Ich nicht als klar abgrenzbaren Gegenpol zu ihrem russischen Ich wahrnimmt. Statt eines in den Vereinigten Staaten assimilierten ehemaligen sowjetischen Subjekts kultiviert Kapovich die Rolle einer rebellischen Persönlichkeit, die sowohl in der alten wie auch in der neuen Heimat nicht wirklich integriert ist. In ihrem Gedicht "Generation K" schreibt sie: "We mumble in English with a heavy accent, / dropping the articles like cigarette ashes."²⁸ Die Verwendung der englischen Sprache führt nicht, wie bei Gritsman, zu einer alternativen Identität, und wird auch nicht als Befreiung empfunden. Eher dient sie der Beruhigung, wie Kapovich in ihrem Interview mit Marc Vincenz erklärt hat. Sie macht auch klar, dass sie das Russische weiterhin als ihr eigentliches dichterisches Medium betrachtet:

[E]verything is more placid when I write in English. I guess it's natural because English is the language of my adulthood. But it's only a poem in Russian that cuts through all layers of my persona and shows me what a wonderful piece of dirt I am. I hope I will proceed till the final destination, but if I stop writing in Russian, I will probably stop writing poetry altogether.²⁹

Gritsman und Kapovich unterscheiden sich also sowohl in der Präsentation ihrer Selbstübersetzungen wie auch in der Einstellung zu ihrer eigenen Zweisprachigkeit. Während Gritsman die russische und amerikanische Seite als gleichberechtigte Pole seiner Persönlichkeit betrachtet, sieht sich Kapovich, trotz ihrer englischsprachigen Gedichte, als eine im Wesentlichen in der russischen Sprache verwurzelte Lyrikerin. Aus übersetzungstheoretischer Sicht haben aber die beiden Dichter trotzdem ein wichtiges gemeinsames Merkmal: In der Praxis ihrer Übersetzung dominiert die Differenz über die Gleichheit. Gritsmans parallele Texte sind dazu angelegt, den Unterschied zwischen Original und Übersetzung herauszustreichen. Kapovichs englische Fassungen ihrer Gedichte unterscheiden sich ebenso radikal von der russischen Vorlage und werden de facto zu englischen Originalen. An die Stelle der Äquivalenz tritt ein postmodernes Verständnis der Übersetzung als einer nicht-kongruenten Form des kreativen Fortschreibens. Sowohl für Gritsman wie auch für Kapovich wird die Selbstübersetzung zum Anlass, die Metamorphose der eigenen Person durch Emigration und Sprachwechsel zu ergründen. In diesem Sinn wird der selbstübersetzte Text für beide Dichter zu einem Metakommentar über die eigene transnationale Identität.

²⁸ Kapovich (2004, S. 96).

²⁹ Vincenz (2010).

Literatur

- Anselmi, S. (2012): *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*. Milano.
- Baer, B. (2016): *Translation and the Making of Modern Russian Literature*. New York.
- Cordingley, A. (ed., 2013): *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London.
- Epstein, M. (2004): *The Unasked Question: What Would Bakhtin Say?* In: *Common Knowledge*. 10 (1), 2004. 42-60.
- Finkelstein, M. (2016): *Die hässlichen Entleerungen: Russisch-amerikanische Gegenwartslyrik*. In: Binder, E. / Klettenhammer, S. / Mertz-Baumgartner, B. (Hgg.): *Lyrik transkulturell*. Würzburg. 254-63.
- Forster, L. (1970): *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*. London.
- Gentes, E. (2013): *Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions*. In: *Orbis Litterarum*. 68 (3), 2013. 266-281.
- Gentes, E.: *Bibliographie zur Selbstübersetzung*. www.self-translation.blogspot.com (04/07/2020).
- Gritsman, A. (1998): *Вид с моста / View from the Bridge*. New York.
- Grutman, R. (1998): *Auto-translation*. In: Baker, M. (ed.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London. 17-20.
- Grutman, R. (2013): *A Sociological Glance at Self-Translation and Self-Translators*. In: Cordingley, A. (ed.): *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London. 63-80.
- Harmon, M. (ed., 1998): *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge (USA).
- Kapovich, K. (2004): *Gogol in Rome*. Cambridge (UK).
- Kippur, S. (2015): *Writing it Twice: Self-Translation and the Making of a World Literature in French*. Evanston (IL).
- Nabokov, V. (1973): *Strong Opinions*. New York.
- Noonan, W. (2013): *Self-Translation, Self-Reflection, Self-Derision: Samuel Beckett's Bilingual Humor*. In: Cordingley, A. (ed.): *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London. 159-176.
- Pavlenko, A. (2006): *Bilingual Selves*. In: Dies.: *Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression and Representation*. Clevedon. 1-33.
- Ramazani, J. (2009): *A Transnational Poetics*. Chicago.
- Vincenz, M. (2010): *A Cloud of Voices: A Conversation and Twenty Cigarettes with Katia Kapovich*. In: *Open Letters Monthly*. July 1. <http://www.openlettersmonthly.com/voices-before-and-after-the-storm/> (05/08/2020).
- Wanner, A. (2020): *The Bilingual Muse: Self-Translation among Russian Poets*. Evanston (IL).
- Yankelevich, M. (2006): *The Russians are Coming! The Russians are Coming! Field Notes on Russian-American Poets*. In: *Octopus Magazine* 5. http://www.octopusmagazine.com/Issue05/essays/Matvei_Yankelevich.htm (26/08/2013); *Octopus Magazine* 7. http://octopusmagazine.com/Issue07/html/matvei_yankelevich.htm (26/08/2013).
- Капович, К. (2002): *Перекур*. Санкт-Петербург. <http://www.vavilon.ru/texts/kapovich.html> (05/08/2020).
- Клоц, Я. (2016): *Поэты в Нью-Йорке. О городе, языке, диаспоре*. Москва.
- Шаховская, З. (1991): *В поисках Набокова. Отражения*. Москва.

The Broken Mirror of Subjectivity in Contemporary Brazilian Poetry

Adalberto Müller (Rio de Janeiro / Trier)

Poetry and politics are too much for one man only.
– Glauber Rocha¹

1. *Modernismo revisited*

Contemporary Brazilian poetry emerges gradually from the last throes of *modernismo*, a literary and avant-garde movement beginning in 1922 that influenced generations of artists and writers up to the early 1970s – when the cycle of what could historically be regarded as avant-garde is supposed to have closed. As it happened in many (peripheric) countries, Brazilian modernism was about re-defining the boundaries of art in periods of intense social and economic change. By 1922, when the “Semana de Arte Moderna” was organized in São Paulo, Brazil was definitely leaving behind its colonial past while assuming a small though by no means insignificant role in the new transnational order during one of the highest stages of capitalism. If we consider that by this time the richest countries of the Northern hemisphere were living through a period of intense acceleration, Brazil should be considered an important player, because it was the major world supplier of two essential products for modern life: coffee, for the agility of minds, and rubber, for the mobility of transport. The profits of rubber tapping in Amazonia since the end of 19th century and of giant coffee plantations in the early 20th century pushed Brazilian economy to industrialization and transformed São Paulo into one of the world’s largest metropolitan cities by 1920.

Nonetheless, a colonial agrarian elite continued to rule Brazilian politics, despite the fact that a new class of São Paulo industrial tycoons – descendants of coffee plantation owners and European immigrants – were arranging to dominate the ever-fragile political system. All they needed was the support of the military, which had been playing a leading role in Brazilian politics since the end of Monarchy (1889). In fact, the military ruled Brazil during most of the Old Republic (1889–1930), which was followed by the long terms of Getúlio Vargas’ national-populist government (1932–1945), leading Brazil onto the paths of industrialization while repressing intellectuals, liberals, and communists with the (wavering) support of homegrown fascists and the Nazis, under the umbrella of the Brazilian *Estado Novo*. After changing his mind and accepting Franklin Delano Roosevelt’s and Nelson Rockefeller’s *Good*

¹ This a speech from the protagonist of Glauber Rocha’s feature film “Terra em Transe” (Land in trance, 1967).

Neighbor Policy, Vargas was substituted by his own government, and eventually General Eurico Gaspar Dutra became president in 1945. But Vargas was a populist, attempted a comeback and was elected President again in 1950, until he would kill himself in dramatic circumstances in 1954.

After Vargas' Estado Novo era, Brazil knew a brief moment of freedom and democracy with elected civilian Presidents Juscelino Kubitschek (1951–1955), Jânio Quadros (1956–1961) and João “Jango” Goulart (1961–1964). During those very few yet progressive years in history, the new capital city, Brasília, was built, Bossa Nova became a world trend in music, literature and arts boomed. And the *seleção*, Brazil's international football team, mesmerized supporters around the globe, winning – almost unchallenged – two world championships, in 1958 and in 1962. But in 1964, the army elite accused Goulart of driving Brazil towards the URSS and communism, simply because the president, affectionately called “Jango” by his followers, was leading a desperately needed land reform and was thus moving closer to the working class. In a rapid and ominous coup, the military took over and ruled the country for another 21 years, banishing politicians, intellectuals, and artists; even torturing and killing key opponents. After another moment of democratic blossoming with F.H. Cardoso's *plano real* (ab 1994) and Lula da Silva's two terms of successful and progressive policies (2003–2011), the military, the conservatives and feudal elites came back supporting another coup that overthrew Dilma Rousseff in 2016. This destructive trend would eventually be personified by Jair Bolsonaro, elected president since 2018, a former paratrooper and army captain, who has also gathered the support of far-right extremists inspired by *trumpist* policies, murderous urban militias, radical Christians, and a very conservative (and corrupt) judiciary system.

Meanwhile, the intensification of a more cosmopolitan life created the conditions for a radical transformation of Brazilian culture in big cities like São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, and Belo Horizonte, whence poets like Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, and Carlos Drummond de Andrade emerged. In the works of such poets, we find some of the major features of modern poetry: on the one side, what Hugo Friedrich defined as “depersonalization” and “derealization.” On the other side, free verse, colloquialism, and the emphasizing of everyday life. Meanwhile, European avant-gardes such as surrealism and constructivism, influenced the works of Murilo Mendes, Jorge de Lima and João Cabral de Melo Neto. The radical objectivism and constructivism of João Cabral, together with Oswald de Andrade's anthropophagic native-futurism exerted a crucial influence on the late avant-garde movement of concrete poetry (or *concretismo*) during the 1960s and 1970s. The concrete poets also claimed to belong to a trend of modern poets sensitive to “form,” “space,” and “concreteness” of language, such as Stéphane Mallarmé, E.E. Cummings or Vladimir Khlebnikhov, who have been translated in Brazil since the early 1960s.

For a poet publishing in 1980, the legacy of High Modernism was too heavy a burden. The colloquial and reflexive poetry of Manuel Bandeira and Carlos Drummond de Andrade had reached the limits of what could be said about the experience of living alone under the shadows and ruins of progress, an experience which had been already described by Hölderlin in „Brot und Wein“:

Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter
 Aber über dem Haupt droben in anderer Welt
 [...]. Indessen dünket mir öfters
 Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu sein,
 So zu harren und was zu tun indes und zu sagen,
 Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?

But, my friend, we arrive too late. True, the gods are still living,
 But over our heads, up in a different world [...]
 And meanwhile it seems to me often
 Better to sleep than as now to be so companionless,
 Waiting like this; and what's to do and to say in the meantime
 I do not know, and what poets are for when times are hard.²

Carlos Drummond de Andrade resumed Hölderlin's disillusionment when he wrote his lyric testament in “A máquina do mundo” (from “Claro Enigma,” 1951). The poem refers both to Dante and Camões, and can be briefly resumed as such: as the poet was walking on the streets of an old town in the state of Minas Gerais in southern Brazil, he suddenly has a mystic view of the totality of human experience on earth – including the triumphs and disasters of progress –, then the speaker sees the “machine of the world” from up close again, and he follows:

baixei os olhos, incurioso, lasso,
 desdenhando colher a coisa oferta
 que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
 sobre a estrada de Minas, pedregosa,
 e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
 enquanto eu, avaliando o que perdera,
 seguia vagaroso, de mãos pensas.

I set my eyes upon my feet
 and proceeded uncurious, void of sense
 and tired, quite tired and quite unfit

2 Translation: S. Ranson; both, the German and English version, are available online: <https://sites.google.com/site/germanliterature/19th-century/hoelderlin/brot-und-wein- bread-and-wine> [12.01.2021].

to behold any splendor, any gift.
 Night had finally landed, thick and strict;
 a quiet darkness was all round, all dense,

almighty... The machine of the world
 recomposed itself as slow and wordless
 as it had been repulsed. I weighed the cost:

my hands hanging by my sides, tense,
 my whole body bending on the road
 of old, stony Minas, there I strolled
 evaluating what I had lost.³

Before Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira had had deep concerns about losses and about death. Few poets in Brazil were, indeed, as engaged with death as Bandeira. As a teenager he contracted tuberculosis and was sent to a sanatorium in Switzerland, where he simultaneously discovered death and poetry. He became famous in Brazilian culture for the ironic way he played with death in his verse:

Consoada

Quando a indesejada das gentes chegar
 (Não sei se dura ou caroável),
 Talvez eu tenha medo.
 Talvez sorria, ou diga:
 – Alô, iniludível!
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.
 (A noite com os seus sortilégios.)
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
 A mesa posta,
 Com cada coisa em seu lugar.

Supper

When the undesired one comes
 (maybe tough, maybe tender)
 I might be afraid.
 Or maybe I'll smile and say:
 – Hello, undelusional!
 I had a good day, the night may fall.
 (Night and its witchcraft.)
 It will find the land tilled, the house clean,
 The table set,
 with everything in its place.⁴

3 Drummond de Andrade (1980, p. 199 f.) Translation: B. Tolentino (2001, p. 167 f.).

4 Bandeira (1966, p. 221). Translation: A.M.

Bandeira was interested in creating a “ritmo dissoluto” (dissolute rhythm) in which everyday life and poetry could swing together. He famously criticized classic prosody and blank verse, yet most of his poems were written in poly-metric verse, where colloquialisms and the observation of small everyday objects create an atmosphere of touching simplicity. On the other hand, the last protagonists of Brazilian *modernismo*, João Cabral de Melo Neto and the Concrete Poets had experienced the limits of form and rationality. João Cabral – whose poetry features both a radical objectivism and a strong denial of lyricism – used to say that poetry is a matter of calculation and engineering, not of feelings.⁵ Notwithstanding, the same João Cabral was able to express like no other poet the point where the same constructivist tendency that created Brasília and Bossa Nova converges with cultural and political issues. Writing in a (socially) very unequal country shaped both by the perennial unreliability and selfishness of its citizens and their alluring creativity (or “ginga”), João Cabral insisted in keeping alive a utopic dream of reliance and community towards the weaving of a less uneven world:

Tecendo a Manhã.

Um galo sozinho não tece a manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro: de outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzam
 os fios de sol de seus gritos de galo
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2.

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.⁶

Weaving the morning

One rooster alone does not weave a morning:
 he will always need other roosters.
 One to catch that cry that he

5 Müller (2021).

6 Melo Neto (1966, p. 46 f.).

and toss it to another; another rooster
to catch the cry that a rooster before
and toss it to another; and other roosters
with many other roosters to crisscross
the threads of sun of their cries of rooster,
until the morning, from a gossamer web
goes forth weaving, between all of the roosters.

2.

And expanding itself in tapestry, between all,
standing up like a tepee, where all may enter,
extending itself for all, in that tent
(the morning) that floats free of any frame.
The morning, tent spun on a loom so airy
that, woven, it lifts itself by itself: balloon light.⁷

Following João Cabral's left-wing constructivism, the concrete poets Augusto and Haroldo de Campos would declare in 1958 they were "against a poetry of expression, subjective and hedonistic," and therefore a poem had to be an "useful object." Together with Décio Pignatari they aimed to create "verbivocovisual" poetry. "Verbivocovisual" is a condensation of Ezra Pound's triad of *logopoeia* (verbi-), *melopoeia* (-voco-) and *phanopoeia* (-visual⁸). Their poems cannot be identified as mere visual poetry, but rather poetry where the materiality (concreteness) of language is supposed to make the reader experience simultaneity and multisensoriality through words. As defined in their manifesto "plano-piloto para a poesia concreta" (1958), concrete poetry should be:

a product of the critical evolution of forms closing and shutting up the historical cycle of verse (rhythmic-formal unity), concrete poetry starts by acknowledging graphic space as structural agent [...] hence the importance of the ideogram [...] as a composition method based on direct juxtaposition – analogic, non-linear discursive – of elements [...] eisenstein: ideogram and montage.⁹

During the second half of the 1960s, Brazilians had to live under the violent regime of a military dictatorship and artists were divided between national populist attitudes and more cosmopolitan and countercultural trends. The emergence of *tropicalismo* – embodied by artists as diverse as Hélio Oiticica, Zé Celso, Caetano Veloso, Gilberto Gil – in the late 1960 marks the last flowering of avant-garde in the country, if not the last of the modernist avant-gardes. *Tropicalismo*, as expressed in Caetano Veloso's songs, represents a synthesis of modernism, resounding in the echoes of Oswald de Andrade's

7 "Tecendo a manhã," Melo Neto (1966, p. 46 f.). Translation: A.M. and J. Read.

8 Campos / Campos / Pignatari, Décio (1987, p. 156-158).

9 Campos / Campos / Pignatari (1987, p. 156). Following E.E. Cummings, the concrete poets abolished the use of upper-case letters, even for names and surnames.

anthropophagy as well as in the concrete poets' demand for a "composition method" based in "juxtaposition." A method that we find in a song by Caetano Veloso, "Baby," as interpreted by the group Os Mutantes – who participated in the famous album "Tropicalia ou Panis et Circensis" (1969):

You know, you must try the new ice cream flavor
 Do me a favor, look at me closer
 Join us and go far
 And hear the new sound of my Bossa Nova
 Baby, baby, it's been a long time
 Baby, baby, it's been a long time
 You know, it's time now to learn Portuguese
 It's time now to learn what I know
 And what I don't know¹⁰

2. *The modernismo is dead, long live the new modernismos!*

Despite the aesthetical gains of *modernism* and its late offspring, a sense of loss and disorientation has evolved among the young generations since the early eighties – when the military dictatorship's ambitious plans for transforming Brazil into a superpower and one of the world economy's major players failed utterly, and the nation descended into a process of hyperinflation and, consequently, into rising poverty. Since then, Brazilian poetry – like the country and its society – became lost in a never-ending crisis¹¹. From a literary perspective, however, one can argue that since Mallarmé's statement on the « Crise de vers » crisis could be considered as a phenomenon inherent in modernity¹² and related to a fracture in the mirror, reflecting both reality and subjectivity. Or, as Francis Ponge wrote: « Au vingtième siècle, les miroirs ont volé en éclats »¹³.

Ana Cristina Cesar (1952–1983), a brilliant poet from Rio de Janeiro who died aged 31, throwing herself from a window in her parents' seventh-floor apartment in Copacabana, defined the crisis in a posthumously published fragment-poem (written in 1969):

Poema óbvio

Não sou idêntica a mim mesmo
 sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista
 Não sou divina, não tenho causa
 Não tenho razão de ser nem finalidade própria:
 Sou a própria lógica circundante
 Junho/69

10 Veloso / Os Mutantes (1971, track 11). The singer is Rita Lee, who probably did the translation. The song by Caetano Veloso was originally recorded by Gal Costa in Portuguese.

11 Simon / Dantas (2012).

12 Siscar (2010).

13 Ponge, quoted in Barberger (2002, p. 26).

Obvious poem

I am not identical to myself

I am and I am not at the same time, in the same place and according to the
[same point of view]

I am not divine, I have no cause
I have no reason for being or a finality for myself:
I am surrounding logic itself¹⁴

*June/69*¹⁵

Ana C. Cesar's poem contrasts with the Modernists poetics not only in terms of form (by the way she even avoids speaking in terms of "language" or "form"), but most of all by the lack of euphoric tone. Her poem also contrasts with the typical feeling of belonging expressed by many modernist poets, for whom writing was a way of engagement in any kind collective "cause," like the struggle against the Brazilian upper class which has contributed to keeping broad layers of the population in a permanent state of poverty and under-development. However, saying "I am not divine, I have no cause" in June 1969 has a very specific meaning, when the military dictatorship – having issued the openly dictatorial Institutional Act Number 5 (AI-5) – eliminated any possibility of popular representation by torturing and killing their opponents and sending thousands of people into exile (that was, in fact, the "surrounding logic"). At the same time, we can read the tone of disillusionment the poem expresses in contrast with the euphoric moments in society, since the military encouraged strong feelings of nationalism and pride of "being someone," especially someone from the "great land of Brazil," "giant in its very nature," as proclaimed in the national anthem.

In a poem by Paulo Leminski (1944–1989), published at the very end of the military dictatorship, we find the same anticlimax:

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma ilíada
depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg
por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como a flores¹⁶

14 Cesar (1982, p. 19).

15 Translation: A.M.

16 Leminski (1983, p. 50).

one day
 we were going to be homer
 a work no less than an iliad
 then later
 the going getting rougher
 maybe you could be a rimbaud
 an ungaretti some fernando pessoa
 a lorca an éluard a ginsberg
 finally
 we ended up the small provincial poet
 we'd always been
 behind so many masks
 that time treated like flowers¹⁷

Leminski grew up as a poet when the final blast of *modernismo* (as Concrete Poetry) had reached its greatest force, and he published visual poems himself. But when reading this poem, it seems rather ironic that the Noigandres Group praised the idea of a “hierarchy of poets,” as established by Ezra Pound: the great “inventor” or “master” poets that Pound (and the Noigandres Group) considered the “touchstones” of poetry were frequently contrasted with the “diluters” or the “good writers without salient qualities.” In the end, the poet confesses (always using the pompous first-person plural) that he (or his collective self) is less than what was established by Poundian hierarchy: “a little provincial poet.”

Some years after the end of the military regime, we find the same disillusionment in the works of many poets. Then, the images of the mirror are frequently used to describe identity crises similar to the one Ana Cristina Cesar depicted in her verse. In Fernando Paixão’s “Fogo dos Rios” (Fire of the Rivers, 1991), a book based on Heraclitus’s fragments, the narcissistic mirror becomes a possibility of change, despite the mistake:

46

De tanto
 olhar
 a si mesmo
 só o engano
 lhe deu
 movimento¹⁸

46

From looking
 so much at
 himself
 only the mistake
 gave him
 movement

Just like Fernando Paixão (b. 1955 in Portugal), Orides Fontela (1940–1998) has endowed many of her poems with philosophical keys. She studied philosophy at the Universidade de São Paulo, and was particularly interested in Pre-Socra-

¹⁷ Translation: C.A. Perrone.

¹⁸ Paixão (1991, p. 52). Heraclitus’ fragment K.46: τὴν τε οὐήσιν ἱερὰν νόσον ἔλεγε καὶ τὴν ὄρασιν ψεύδεσθαι. = O pensamento é uma doença sagrada e a visão falsa. (Thinking is a sacred disease, and sight is deceptive.)

tic thinkers, especially in Heraclitus. Contrarily to Ana Cristina Cesar, she does not deny the influence of *modernismo* and Concretism, particularly in the way she explores spaces on the page and visual similarities between words (bringing her verse close to the poetry of William Carlos Williams or Robert Creeley). But her use of a more colloquial Portuguese idiom and her emphasis on everyday life betrays a conspicuous proximity to post-avantgarde poets like Ana Cristina Cesar or Paulo Leminski. In her series of poems entitled “Narcissus (Games),” she seems to be moving far beyond the economic crisis of the 1990s and put herself much closer to a philosophy of intimacy where echoes of the 1970s counterculture can be overheard, especially from oriental philosophies like Zen-Buddhism:

Narciso (Jogos)

Tudo
acontece no
espelho.

*

A fonte
deságua na própria
fonte.

*

Leio
minha mão:
livro
único.

*

Um deus
Olho
ôlho no
ôlho.

*

A vida é que nos tem:
nada mais
temos.

*

A luz está
em nós: iluminamos.

*

A aventura
– a
ventura –
fluir
sempre.

*

Nunca amar
o que não

Narcissus (Games)

Everything
happens in the
mirror.

*

The fountain
flows into the
fountain itself.

*

I read
my hand:
the only
book.

*

A god
I see
eye to
eye.

*

It's life that owns us:
we own nothing
more.

*

The light is
within: we shine.

*

An adventure
– a
venture –
forever
flowing.

*

Never love
something that can't

vibra	vibrate.
*	*
Nunca crer	Never believe
o que não	something that can't
canta.	sing.
*	*
Vemos por espelho	We see as through a glass
e enigma	and darkly
(mas haverá outra forma	(but is there another way
de ver?)	of seeing?)
*	*
O espelho dissolve	The glass dissolves
o tempo	time
o espelho aprofunda	the glass deepens
o enigma	the enigma
o espelho evora	the glass devours
a face. ¹⁹	the face. ²⁰

If “everything happens in the mirror,” one might be tempted to assume that the mirror could be seen as a privileged “writing scene” of poetry in the period following the military dictatorship and the end of the modernist avantgardes – a period that I consider as Brazilian contemporary poetry. If we look at the mirror as a metaphor for realism in literature (at least since Stendhal), because it reflects reality, it stands to reason to distinguish between two mirrors or “writing scenes.” The first mirror is typical for modernism or the *avantgarde*: it is supposed to reflect the country (nationalist ideas or regionalisms), the specificity of culture (e.g., Oswald de Andrade’s anthropophagic art theory or João Cabral’s praise of Pernambuco) and sometimes the fragmented subjectivity of a restless self (as it happens in Carlos Drummond de Andrade’s texts). The second mirror – which I consider to be contemporary – intact or broken into pieces –, gives an image of a shifting or deceptive subjectivity whenever it reflects something. In this “writing scene,” subjectivity and identity are by no means easy to define, because they are “flowing” through glass that devours time, that “devours the face.” Compared to Maleficent in the tale of “Snow White,” this kind of glass would never declare the more beautiful body; instead, it would prompt Maleficent to reflect on her role in the narrative: “Mirror, mirror, do tell me: do I really belong here?”

In a recent poem by Armando Freitas Filho (b. 1949), we find the issue of mirrors transformed into a fable of ascendance and legacy. As the comma in the title of his book “Lar,” (Home, 2009), the very idea of home becomes uncanny when it becomes an “open house”:

19 Fontela (1996, p. 68-77).

20 Translation: A.M.

Fuso

Tento acertar meu relógio
pelo seu, parado, há tanto
com o suor do pulso, seco
a pulseira de couro partida
que ainda guarda algum sal.
Pai, a certeza de sua hora
me falta, e mesmo tendo
andado, não consegui chegar
a tempo, de pegar seu passo
emparelhar-me – servir
de companhia para sempre –
e passar à descendência
os firmes compromissos
pois me perdi pelo caminho.²¹

Time zone

I try to set my watch
to yours, stopped long ago
with the sweat of your wrist, dry
the broken leather strap that
still holds the taste of salt.
Father, I miss the certainty
of your time and even though
I strove, I couldn't make it
in time to keep up with your
step, to pair up – to hang
around you forever –
and pass the strong commitments
down to the offspring
because I got lost on the way.²²

Despite not mentioning a mirror, the speaker implies that the son strongly orientates himself towards his father, almost a moving image (as God made Adam according to its very image). While the watch, a timekeeper, symbolizes timelessness, the material legacy of generations; and, as a metonymy of the father himself, his (now broken) reliability. And yet, the metonymy becomes a metaphor for time and for generational differences, breaks, and the fact that it has stopped seems to indicate that the chain of descent is broken. In other words, the past cannot be rewound (and, thus, found), generational commitments cannot be kept, because the offspring “got lost,” or snapped like a broken mainspring. The speaker’s anxiety, however, is representative of a whole post-dictatorship generation at the end of a utopia and of political engagement – despite the fact that this very generation was raised with easy access to sex, drugs, rock ‘n’ roll –, and countercultural ideas.

The stone rolls or, as we say in Brazil, “a ficha cai” (the penny drops), eventually hitting somebody. If all mirrors had broken into pieces, and this is probably why, since the eighties, Brazilian poetry has remained in a state of permanent crisis, as critic and poet Marcos Siscar²³ has shown. Yet, many poets are trying to mend the broken pieces, and among them we find Paulo Henriques Britto, Ana Martins Marques and Edimilson de Almeida Pereira; writers whose works might represent many aspects of the myriad of poets I cannot properly present in just one paper.²⁴

21 Freitas Filho (2009, p. 50).

22 Translation: A.M.

23 Siscar (2010).

24 Besides Siscar, quoted above, many critics are trying to define Brazilian contemporary poetry such as: Moriconi (1993), Salgueiro (2002), Pedrosa / Alves (2008) and Rezende (2014). Two important book series have gathered a comprehensive number of influential contemporary poets: “Claro Enigma,” edited by Augusto Massi (himself a refined

Paulo Henriques Britto (b. 1951) started publishing in the early eighties, but his work (also as a translator) flourished during the 1990s and 2000s. Contrarily to the generation of poets known under the label of “*poesia marginal*” (marginal poetry) – that preferred short poems marked by colloquiality and indifference towards traditional rules of prosody and versification –, Britto burst onto the Brazilian literary scene publishing sonnets and mastering traditional poetic forms. However, his poetry has not been nostalgic of a classic tradition of verse as an end in itself: he prefers to linger in the modern tradition of colloquialism and irony initiated by Drummond and Bandeira. Being a prolific translator and even writing in English, Britto plays ironically in the interstices of language and reference, as we see in this sample of his “Twelve sentimental sonnets” (“Doze sonetos sentimentais”), originally written in English, using Shakespeare’s “Sonnet 18” as a palimpsest:

Can one compare oneself to something else?
 A door without a key, perhaps – although
 a key that fits no lock might do as well,
 or even better: for a door is more
 than what it means; there’s some existence to it
 beyond the key it may or may not have.
 A key without a lock is next to nought,
 a shape deprived of all purpose.
 And yet a door alone, removed from any wall,
 stranded in space, might be an image apt
 as any key. But key or door, there’s still

poet), who during the 1980s and 1990s presented the complete poems of Francisco Alvim, Orides Fontela, Sebastião Uchoa Leite, Maria Lúcia Alvim, among others; “*Ciranda de Poesia*,” edited by Italo Moriconi and Masé Lemos, is an excellent series of more than 25 books already published on contemporary poets. Many anthologies have been published, such as the important “26 poetas hoje,” edited by Heloísa Buarque de Holanda in 1976 (featuring poets like Ana C. Cesar, Chico Alvim, Cacaso, Chacal, Torquato Neto, Waly Salomão, Leila Micolis). Poetry reviews such as “*Inimigo Rumor*” (edited by Carlito Azevedo and Marcos Siscar), “*Sibila*” (ed. by Régis Bonvicino), “*Azougue*” (ed. by Sergio Cohn, Pedro Cesarino and Renato Rezende), “*Cacto*” (ed. by Eduardo Sterzi and Tarso de Melo) and “*Coyote*” (edited by Rodrigo Garcia Lopes, Marcos Losnak and Ademir Assunção) were representative during the years 1990/2000. Publishers such as Jorge Viveiros de Castro (7letras), Sérgio Cohn (*Azougue*), Ricardo Corona (*Medusa*) and Plínio Martins (*Ateliê*) have dedicated themselves to publish mainly poetry books, despite the economic risks involved. Nowadays, the importance of native Amerindian, ecological and Anthropocene issues (including animal and plant studies) have driven the attention to poets such as Manoel de Barros (1915–2014), Leonardo Froes (b. 1941), and Josely Vianna Baptista, whose book “*Roça Barroca*” (2011) can be considered a landmark, for its dialogue with native Amerindian myths and language. A recent special issue of *P-O-E-S-I-A* (2019), “*Poesia indígena hoje*,” gathers a plethora of information and texts by young and activist native Amerindian poets: [http://www.p-o-e-s-i-a.org/dossies/\[23.03.2021\]](http://www.p-o-e-s-i-a.org/dossies/[23.03.2021]).

some substance there. Perhaps a doorway's best:
 a blade of empty space caught in a frame.
 If one removes the frame, there's nothing left.²⁵

Edimilson de Almeida Pereira (b. 1963) has been publishing poetry and essays dedicated to the Afro-Brazilian cultural tradition. His poem "Cemitério Marinho" (Sea Graveyard; also, a reference to Paul Valéry's famous homonymous poem) is a deep poetic mourning of innocent people murdered in the transatlantic slave trade, reflecting Achille Mbembe's emancipatory « Critique de la raison nègre ». In this long and strongly imagistic poem, Pereira describes the diasporic identity in Brazil as marked by the traumas of slavery. At the same time, he attempts to forge an emancipatory discourse or *écriture*, in which the exiled postcolonial identity is revealed to itself in poetic terms. In his depiction of nature, Pereira seems to follow the unusual breadth and intensity of Franco-Swiss poet Philippe Jaccottet, but he is equally interested in exploring the syncopated rhythms of Afro-Brazilian music. As it happens with imagist poets (or with Paul Celan, one of his literary role models), Pereira plays simultaneously with the length of line and enjambments to create tense images of pain and suffering:

Cemitério marinho (excerto)

CENA 1
 : embarcados, como
 avaliar a tempestade
 não é fora que a lâmina
 arruína, mas
 nas veias
 o grito (lagarto que
 os dias emagrecem)
 insulta a diversão
 do escorbuto
 onde uma perna
 outra
 lista de mercadorias
 que valessem
 peça
 por
 peça
 nesse cômodo
 mal se tira a costela
 e a morte instala sua
 força-tarefa
 no vermelho da hora
 um baque

Graveyard by the sea (excerpt)

SCENE 1
 : on board, how can we
 estimate the tempest
 it's not the skin the razor
 ruins, but
 in the veins
 the cry (lizard that
 the days slimmer)
 taunts the scurvy's
 amusement
 where a leg is
 another
 list of merchandise
 to be worth
 piece
 by
 piece
 in this chamber
 one barely opens the rib
 and death lays down
 its task-force
 in the hour red
 a thump

25 Britto (1989, p. 18).

outro
 espanto, de veras
 o corpo
 – o que expõe em mulher
 ou guelra
 exasperado?
 : embarcados, às vezes
 nos desembarcam
 como sacos de aniagem
 entregues ao kalunga
 grande, o que resta
 uma
 cilada, outro revés?
 à superfície um brigue
 é
 o
 que
 é
 faca alisando a bandeira
 do mar país
 sem continente
garden of the world
 mas
 o
 que
 ele
 arrota
 assombra-nos
 : na praia, desembarcados
 teremos de volta
 as pernas os braços
 a cabeça
 os rios
 os crimes
 a ira
 os lapsos
 as línguas
 a guerra
 a teia
 o horror
 a trégua
 o camaleão
 no céu
 a tempestade?²⁶

another
 awe, indeed
 the body
 – what it exhibits as girl
 or gill
 angered?
 : on board, sometimes
 they disembark us
 as burlap bags
 delivered to kalunga
 the great, what remains?
 a
 trap, another setback?
 on the surface a brig
 is
 what
 it
 is
 a knife flattening the flag
 of the sea country
 without continent
garden of the world
 but
 what
 it
 burps
 haunts
 us
 : on the shore, disembarked
 we will get back
 the legs the arms
 the head
 the rivers
 the crimes
 the anger
 the lapses
 the tongues
 the war
 the cobweb
 the horror
 the truce
 the chameleon
 in heaven
 the tempest?²⁷

26 Almeida Pereira (2019, p. 134-146).

27 Translation: A.M.

Finally, Ana Martins Marques (b. 1977) became a national success with “O livro das semelhanças” (The Book of Resemblances, 2015), proving that poetry can still reach a wider public if not written exclusively for poets, academics, and literary critics. Often her verse are plain, thus enabling us to understand (and/or accept) complex constellations, although traits of opaqueness might suddenly blur established reference. Contrarily to many of her contemporaries whose verse oppose the easy deliverance of meaning and refuse philosophical contextualization, Marques has been able to suture life and writing altogether while being neither a constructivist (such as João Cabral) or a kitsch poet. Hence, she has found herself on the other side of a tendency which could be termed *nonpoetry* and which has characterized the work of many poets since the millennium. Poet and critic Alberto Pucheu defines contemporary non-poetry very precisely in his monograph of the same name, “apoesia contemporânea”:

The poet’s work is not to express the meaning of life, but to point out the non-place of eruption or the passage or interruption of any meaning, to let the meaningless of life appear, the crossroads of a meaning with the meaningless, of an individuation with the point of indifference or of non-individuation.²⁸

I confess, that I appreciate the continuation of a formally coherent and accessible tradition or, more plainly, still see the pulse of poetry beating in the veins of young poets like Ana Martins Marques. In “O livro das semelhanças” as well as in her beautiful chapbook “O livro dos jardins” (The Book of Gardens, 2019), we are not stopped by an “interruption of meaning,” but, on the contrary, are taken in a deep dive into the entanglements of meaning that constitute the relationship of life and living, as contradictory and dense as it can be. Therefore, it might be still possible to harbor a *weltanschauung* and to listen to some beautiful tunes, regardless of the fact that they might come from imaginary (treacherous?) creatures such as mermaids:

<p><i>Sereia</i> Sereia centauro com sal melhor é tua metade animal a parte humana sendo humana sempre mente só mesmo um peixe pode ser contente de nada te serviram joelhos ou pés</p>	<p><i>Mermaid</i> Mermaid centaur with salt your animal side is better the human side being human always lies only a fish can be so happy you had no use for your knees or feet</p>
---	---

28 Pucheu (2014, p. 56).

o que és é também
 o que não és
 nada
 é o que fazes bem
 metade do que sou
 não sou também²⁹

what you are is also
 what you are not
 nothing
 is what you do best
 half of what I am
 is also what I am not³⁰

As many others, the aforementioned lyricists might be considered as representative of the contemporary poetry scenes of Brazil. Before I close this chapter, let me just repeat what is at stake: I believe that the writing scene of contemporary poetry in Brazil shows the uneasiness of identity and the fragmentation of subjectivity, yet, at the same time, the elaborate ‘forms of resistance’ to an annihilation of the public sphere and the urge for changing the paternalist-white-conservative society Brazilians live in. This probably reflects a general anxiety in the social tissue, maybe because identity and subjectivity have become more “fluid” or “liquid” at the risk of being easily controlled by metadata and authoritarianism disguised as technological redemption. Meanwhile, despite their colloquialisms, the poems’ structures seem to regain an idea of form (whenever we consider that nowadays, form equals movement), as if an echo of high modernism could be heard again. Reading these poems, and thinking about the actual “surrounding logic,” I believe it is not impossible that new forms of *modernismo* are blossoming in Brazil right now – and that is happening at a moment in history when a new authoritarian President and his irresponsible allies are trying to destroy any possibility of life and hope. And the reason for this afterlife of *modernismo* might be less inconspicuous than we believe: despite having a strong “economy,” by international comparison, Brazil remains a country where at least 60 percent of the population lives on less than US \$ 250 per month, with clean water a luxury, a makeshift educational system, unreliable public transport, and haphazard access to cultural goods. For poets writing in this country, it seems a facile task to raise their banners, showing the colors of the latest trends in arts and ideas. But once they take a walk on the streets, reality will break their private mirrors into a thousand pieces.

References

- Almeida Pereira, E. de (2019): *Poesia + (antologia 1985–2019)*. São Paulo.
 Bandeira, M. (1996): *Estrela da vida inteira. Poesias reunidas. Opus 10*. Rio de Janeiro.
 Barberger, N. (2002): *Le réel de traviole*: Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii. Villeneuve d’Ascq.
 Britto, P. H. (1989): *Mínima Lírica (1982–1989)*. São Paulo.

²⁹ Martins Marques (2015, p. 84).

³⁰ Translation: A.M.

- Campos, A. de / Campos, H. de / Pignatari, D. (1987): *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo.
- Cesar, A. C. (1982): *A teus pés*. São Paulo.
- Fontela, O. (1996): *Teia*. São Paulo.
- Freitas Filho, A. (2009): *Lar*. São Paulo.
- Leminski, P. (1983): *Caprichos & Relaxos*. São Paulo.
- Martins Marques, A. (2015): *O livro das semelhanças*. São Paulo.
- Melo Neto, J. C. de (1966): *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro.
- Moriconi, I. (1993): *Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil)*. Florianópolis. 17-33.
- Müller, A. (2021): *Poesia e emoção*. In: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*. 21, 2021. (Forthcoming).
- Paixão, F. (1991): *Fogo dos Rios*. São Paulo.
- Pedrosa, C. / Alves I. (orgs., 2008): *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro.
- Pucheu, A. (2014): *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro.
- Rezende, R. (2014): *Poesia brasileira contemporânea – crítica e política*. Rio de Janeiro.
- Salgueiro, S. (2002): *Forças & Formas*. Vitória.
- Simon, I. M. / Dantas, V. (2012): *Poesia ruim, sociedade pior*. In: *Remate de Males* 7, 2012. 95-108.
- Siscar, M. (2010): *Poesia e Crise*. Campinas.
- Tolentino, B. (2001): *O mundo como idéia*. São Paulo.
- Veloso, C. / *Os Mutantes* (1971): *Jardim Elétrico*. LP. Polydor Records.

Two Typewriters Travelling across the Atlantic (Chile and the United Kingdom): Cecilia Vicuña's and Anamaría Briede's Performances, Artistic and Poetic Practices

Macarena Urzúa Opazo (Santiago de Chile)

“the word is time and sound breathing”
(Cecilia Vicuña, “Spit Temple”, 2012)

As a point of departure, I will address the ways in which Cecilia Vicuña and Anamaría Briede, two multidisciplinary female artists and poets from Chile have been incorporating the vocal and the visual into their work – connecting Latin America with Europe, particularly with the United Kingdom, since Vicuña's first-ever published book «Sabor a mí» (1973). A book that is named after a popular Mexican bolero, which means: “tastes like me.” In these particular works and publications, I have decided to extract and analyze several images of works of art that use typewriters: a performance by Cecilia Vicuña “What is Poetry to You?” (1980); the beginning of Vicuña's film «Kon Kon» (2010), and Anamaría Briede's audio poems from her CD “Perforated Altars” (2005, «Altares perforados») included in “Verbal Column of the Body” («Columna verbal del cuerpo»), published in 2005 as a Writers Forum book and CD, originally sent by snail mail from Münster, Germany (some tracks) as a collaboration for a Writers Forum session in Santiago (later released as a CD) as well as her audiovisual poem “Vocal Score” – «Partitura oral» (2007), presented at the VI Art Biennial at National Fine Arts Museum, Santiago, 2008.¹

The publication of «Sabor a mí» in London can be read as an account of a decisive moment in Chilean history, written during the governance of Salvador Allende's socialist Unidad Popular and released shortly before the military coup in Chile (1973). Yet, it could also be classified as a unique publication embracing poetry and various forms of visual art, slightly reminiscent of affichist collages. The group of artists surrounding Beau Geste Press, founded in 1971 by Mexican artists Martha Hellion and Felipe Ehrenberg, were fundamental collaborators for Vicuña, as was artist and poet Ulises Carrión. Jéssica Pujol has explored these connections in her article “Beau Geste Press: A Liminal *Communitas* across the New Avant-Gardes.”²

1 Several visual and audio files can be seen or listened to at the artist's Tumblr account: <https://anamariabriede.tumblr.com/> [03/03/2021]. The audiovisual poem “Vocal Score” and its process can be found at <http://anamariabriedewestermeyer.blogspot.com/> [03/03/2021].

2 Pujol Duran (2018, p. 291-312).

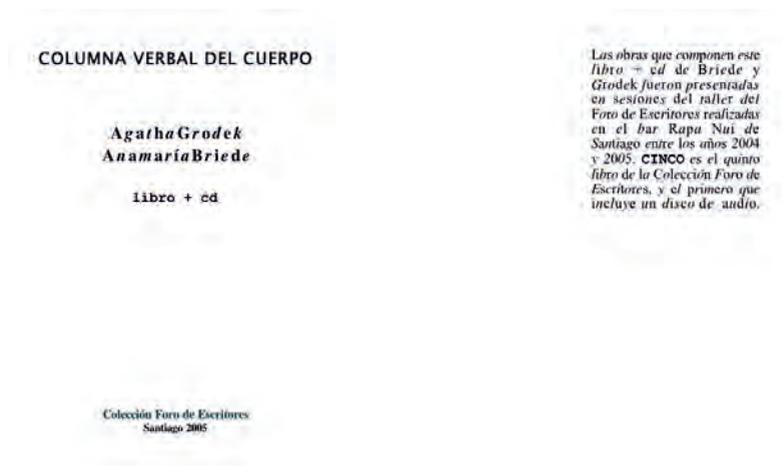


Figure 1: «Cinco. Columna verbal del cuerpo» (FDE, 2005). – Images used with kind permission of Anamaria Briede.

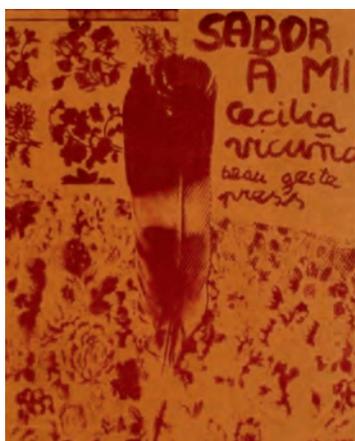


Figure 2 and 3: Original front cover and first page of «Sabor a mí». – Images are public domain.

Here, Anamaria Briede's work is also relevant, since she was one of the few female artists who collaborated – between 2005 and 2010 – with the London-based Writers Forum, first from Münster and later from Santiago. The Writers Forum had been established in the 1950s in London by conceptual poet and artist Bob Cobbing, was formally founded as a small press in 1963 and continued to publish until 2010.³ This group created space for reading and performing for several poets from UK and abroad and ran a small publishing house. During the beginning of the 2000s, the collective had Chilean participants such as Martín Gubbins and Kurt Folch, later entertained a recognized branch in Santiago de Chile. While in Germany, Briede participated by mailing (from Münster, Germany) her series of sound poems “Perforated Altars” to Martín Gubbins in Santiago, for one of the Writers Forum sessions. Once back in Santiago de Chile (in 2005), she collaborated as an active member at the FDE (Foro de Escritores), a Chilean version of the Writers Forum that met for approximately 10 years (from 2002 to 2012).

By particularly examining “Vocal Score” («Partitura oral») and some audio poems from her CD that accompanied her first book «Cinco» (FDE, Chile, 2005), I will explore the materiality of her audio and visual poems which combine the sound of a typewriter and a moving image that gives way to an aural poetic travelling installation and a recurrent recording of what a piece of art could be: a migratory poem. This visual and aural poetry can be seen or heard as a voice emerging from some another place, that talks through herself, body and voice. As Briede pointed out in a recent colloquium in Santiago, October, 2019⁴, the specter is transcribed as a written word or sung / declaimed / recited in a performance or in an audiovisual poem such as heard on “Vocal Score.” On the following images a portion of the process can be seen, and it corres-

-
- 3 “Writers Forum began in London in 1951 as a fortnightly workshop and magazine, and by 1963 had developed into a small press of the same name which continued through subsequent decades, publishing poetry and still meeting for workshops even after Cobbing's death. In 2002 (the year of his death) Cobbing handed the running of Writers Forum over to Lawrence Upton and Adrian Clarke, and it currently meets every few weeks throughout the year. The press has published over 1000 pamphlets and books, many of them Cobbing's own work, but also featuring the work of other poets including Maggie O'Sullivan, Lee Harwood, John Cage, Allen Ginsberg and pioneering concrete poets, who were also frequent visitors at the workshop. The experimental nature of these writers shows how Cobbing's publishing activities were enabling for innovative writing, providing an outlet for the work as well as a supportive environment for writers through the workshops. In this type of small-press publishing activity, publications do not run with the intention of making a financial profit, but on account of a need to promote new kinds of practice.” (p. 99-100) Elizabeth-Jane Burnett, “A Circuit of Energies: Bob Cobbing, Sound Poetry and Writers Forum”.
 - 4 Colloquium on the Writers Forum with former members Anamaria Briede (Chile) and Zoë Skoulding (UK) held at the Literature Department of Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, in October, 2019.

ponds to details from “Vocal score”: “Order coordinates: the practice of displacement of spoken and written language taking place, consequence of the wall writing, to disorganize the body’s word...”⁵

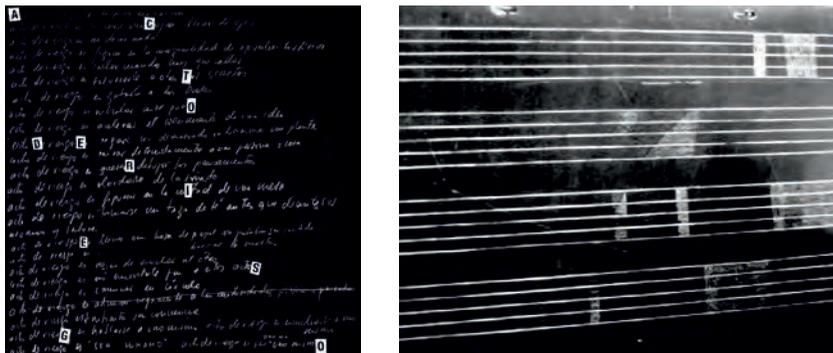


Figure 4 and 5: Extracted from the artist’s blog documenting the creative process of “Vocal Score.” – Images used with kind permission of Anamaria Briede.

Typewriters had once been considered an iconic machine for writers, technology that could reproduce any text. Friedrich A. Kittler, in his book “Gramophone, Film, Typewriter,” states:

An innocuous device, ‘an ‘intermediate’ thing, between a tool and a machine,’ ‘almost quotidian and hence unnoticed,’ [...] The typewriter cannot conjure up anything imaginary, as can cinema; it cannot simulate the real, as can sound recording; it only inverts the gender of writing. In so doing, however, it inverts the material basis of literature.⁶

However, the use of these typewriters in Vicuña’s and Briede’s work, the sound and the scenery of how and where they are used, certainly helps to configure an imaginary that combines writing with image and sound. And moreover, for these travelers and women artists, it becomes a different and powerful tool for art, creation, and poetry by composing a mixture that addresses both the conceptual and the material as two artistic forms of creation.

Intermediate devices, like typewriters, invite to follow the traces of the body during their use: on a purely physical plane, one must conduct the play of hands, fingers, and vision, to have the words printed on paper. Hence, the mechanics of typewriters show the result of the body, physical action leaving

5 Extracted from the artist’s blog: <https://anamariabriede.tumblr.com/> [08/28/21]. Translation: M.U.O.

6 Kittler (1999, p. 183).

its traces on the (formerly) blank page. However, in some of Briede's works, these instruments also make themselves heard, thus adding another dimension to these artistic productions, bringing together visual poetry, sound poetry, and conceptual art.

Referring to visual poetry, poet and academic Craig Dworkin, in "The Politics of Noise," addresses the idea of listening and the materiality of poetry as the "visible surface of Discourse,"⁷ referring to Susan Howe's visual and poetic work "by explicitly linking the *faktura*, or materiality, of her texts with their medial noise, as she highlights what the Russian futurists called *zvukopis*: the "noise emitted by the surface of the work of art."⁸

My analysis of Vicuña and Briede's works, focusing on their use of diverse materiality to capture poetry as written word, visual work, and audio verse, will also address their context of production. This is particularly the case for Cecilia Vicuña's "Saborami," in which conceptual art and poetry have allowed for easier communication and collaboration between Europe and Latin America by using language and media that encourages the reflection on poetry and its conditions of production. Briede comes from the disciplines of visual and performance art, whence she writes, and devotes an important part of her work to the reflection on language and its visual content. It is known that Vicuña created this particular book and that in Briede's case her only book was crafted by another artist Olaya Balcells. However, it can be asserted that the visual art and installations, due to their almost artisanal production, turned their creations into pieces which speak to a wider audience, appealing to a more contemporary feeling of conceptual and multidisciplinary art that also involves seeing, listening, and touching. In a way it's the subject that disappears into these fragmented pieces disseminated in sounds, drawings, pictures and collages, either exposed, recorded or printed on a book.

In "Disappearing Sounds: Poetry, Noise and Narrative," British conceptual poet, performer and researcher Zoë Skoulding says: "if all matter is expressive, the expression of language can be related to the 'expression' of place."⁹ Skoulding specifically refers to Michel Serres, when regarding the use of sound as presence: "The use of sound brings the materiality of different places into conjunction, in order to make a new narrative of complex patterns and relationships".¹⁰

In 2005, back in Chile, Anamaría Briede joined the FDE (Chile's version of Writers Forum) and the Santiago-based group organized performances, encounters, talks, recitals, and publications. Among these, we find Book "Five" (Fig. 1) with a collection of tracks on a CD. The whole piece was named "Ver-

7 Dworkin (2003, p. 61).

8 Ibid.

9 Skoulding (2016, p. 155).

10 Serre (2008, p. 156).

bal Column of the Body” (FDE edition), from which I will quote excerpts of two audio poems.¹¹ On track 6, the recording features a typewriter poem, as only the sound of a typewriter is discernible; this sound poem can be played along with track 7, from which I have translated some of the verses: “to preserve this tongue / time’s analogy / cellular anachronism of letters / the tapping sound of these keys will give way to a new / to this new writing of the body.”¹² The whole CD comprises of short sound poems that refer to the idea of writing as a corporeal experience, also revolving around the question of language, and its preservation. These works from “Verbal Column of the Body” could be read together with “Vocal Score” (2007), a video poem and installation where the process of writing and the way in which some words seem to emerge from a dream, are materialized as writing on the wall, as we see in the video, when Anamaría Briede’s hand captures the writing.¹³ The images from her blog document the process and the act of writing. Meanwhile, it is also a bodily residue, in which the typewriter appears as medium and leaves marks as “o” and “O” – and even punches little holes into the paper following some of the key’s strokes. The words read by the artist sound like whispers and materialize as marks on the blank paper: “To deposit hope on number o and the letter o / Detail of the visual machinery.”¹⁴

I have translated some of the verses read with her voice in the background, as the video runs on “Vocal Score”: “to breathe? the thought on the paper / sign intervened by hand.../ senses multiplication, my hand gathers them” then perforations of the o and the o in the typewriter.”¹⁵ These keystrokes on and through the paper, made by the poets fingers and the typewriter’s keys, as we see it, turns the performer’s and poet’s body invisible, and makes the body’s absence evident. At the same time, however, it is necessary in order to show how the word mediates with the body, even though the sign

11 Five (Cinco) (2005). This book was hand-crafted by Olaya Balcells. It was also a volume edited by Martin Gubbins once Briede had come back from Germany. As she pointed out, this is the only book she has ever published. Anamaría Briede, email to Macarena Urzúa. November 25, 2019.

12 «preservar esta lengua, analogía del tiempo, anacronismo celular de las letras, el resonar de estas teclas darán curso a un nuevo / a esta nueva escritura del cuerpo».

13 This could be related with the prophetic dimensions of the “writing on the wall” and the surrealist/avantgarde gesture of “automatic writing,” which both seem to be present. (I would like to thank my colleague Carl Fisher, who read an earlier version of this paper, for his hint.)

14 «Depositar la esperanza en el número o y en la letra o / Detalle de maquinaria visual». My own transcription and translation from the audiovisual poem “Vocal Score.” Partitura oral. VI Art Biennial. National Fine Arts Museum. Santiago. <http://anamariabriede-westermeier.blogspot.com/> [03/03/2021].

15 «¿Respirar? El pensamiento sobre el papel / signo intervenido por las manos... / multiplicación de los sentidos, mi mano los recoge.» Ibid.

is made in silence (without words being said aloud). Other verses follow: “to defend the poetic territory from memory [...] to deposit the memory in the water / memory lies under the water [...] Seven times to explore the loss”¹⁶, as audibly expressed in the last verses. All of which together build or even construct a poetics, through the sound of the keys and the voice, that also becomes a poem, in which the body has a major presence, leaving a trace from its subject, the artist, through her handwriting and her low and almost muted voice.



Figure 6 and 7: From Anamaría Briede’s blog, that documents the process of “Vocal Score” (2007–2008). – Images used with kind permission of Anamaría Briede.

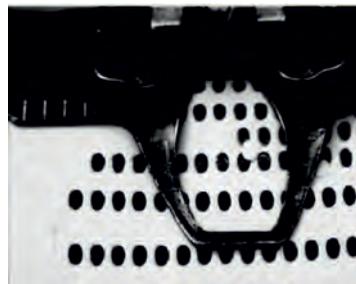


Figure 8 and 9: Stills from the video art installation “Vocal Score.” – Images used with kind permission of Anamaría Briede.

16 «Defender el territorio poético del recuerdo / la raza huele a tierra / depositar el recuerdo en el agua / la memoria está debajo del agua [...] siete tiempos para explorar lo perdido.» Ibid.

This score becomes a sound and a poem that presents how materiality beyond language lies in the creation of any piece of writing: body, letters, and ink that spring from the writer's body. Following the process documented on Briede's blog (Fig. 4, 5, 6 & 7), we can see what she has called: "Oral Score-Order Coordinates, the practice of displacement of spoken and written language taking place."¹⁷

Craig Dworkin points out (on the "Sound" entry corresponding to his experimental book "A Handbook of Protocols for Literary Listening"): "Noise is to sound as weeds are to flowers – a matter of perspective. One might attend not only to the unwanted language at riot in the linguistic environment [...] but also to the poetic nature of non-linguistic sounds."¹⁸ Therefore, I prefer to address the language of these typewriters as poetic sounds, as well as the trace of a pencil traversing paper in Anamaría Briede's work. They combine all the sounds that emerge in and from her poetry when read silently or aloud.

Cecilia Vicuña's "Saborami"

In the opening text "A few explanatory words" on the first pages of the Beau Geste Press edition, Felipe Ehrenberg states:

Saborami, a taste of Cecilia Vicuña [sic], is an untranslation from the Spanish. Appearing as it does two months after Chile was carefully raped by starry striped militarists, *Saborami* is the very first howl of pain to emerge from the rubble under which Chile's conscience lies stunned.¹⁹

Cecilia Vicuña's "Saborami," published in 1973 by Beau Geste Press, conceived as an object book, artist catalogue, and diary, is described by Lucía Puppó as "freedom of expression and neo-avantgarde amusement combined with political commitment and erotic poetry."²⁰

Vicuña herself recalls in the volume "Spit Temple. The Selected Performances of Cecilia Vicuña," regarding the context of production that surrounded "Saborami" (Devon, England, Fall 1973):

Felipe Ehrenberg invited me to publish an artist's book with Beau Geste Press. The press was located on a farm in Devon, where artists printed their own books. My book was about to be printed when the coup in Chile occurred. I changed its original contents, and the book became an urgent response to it. I incorporated materials found there: paper used to feed the pigs, leaves from the garden. Each copy of *Saborami* (250 in total) combined mimeograph and offset printing with other elements that varied from book to book: inserts of petals, letters, and messages.²¹

17 «Partitura Oral – Coordinadas de orden, la práctica del desplazamiento del lenguaje hablado y escrito.»

18 Dworkin (2012, p. 26).

19 Vicuña (1973, p. 2).

20 Puppó (2020, p. 163).

21 Vicuña (2012, p. 73).

For Juliet Lynd, this small publishing house “promoted the creation of ephemeral books with simple and cheap materials, crafted by avant-garde artists, most of them associated with Fluxus and neo dada movements, interested in abolishing the frontiers between art and life.”²²

“This ‘community of duplicators, printers and craftsmen’²³, as they describe themselves, thus precedes the exchanges between the Latin American and the international avant-gardes”.²⁴ All of these descriptions above, sketching the context of the book’s publication, refer to its materiality, its local community, the relevant fact of the transatlantic community being involved, and also the political background in 1973. In addition, I will refer to how the book is built, its diary-like character, as well as its materiality.

On July 31, 1973, Vicuña decided to create an object every day and to document it in her book / diary / art object: “The objects try to kill three birds with one stone: politically, magically and aesthetically. Each day is an object (a chapter); all days make a novel.”²⁵ while “[f]ear and uncertainty after the attempted coup form a ‘knot in my heart.’”²⁶



Figure 10 and 11: From “Sabor a mi” (1973: 9; 15). – Images used with kind permission of Cecilia Vicuña.

-
- 22 Quoted on footnote Nº 3. Lynd (2016, p. 36). «Los primeros sabores de Cecilia Vicuña.»
- 23 “We are a community of duplicators, printers and craftsmen,” said the press’s slogan printed next to the Beau Geste Press stamp, found on their catalogues. Quoted on Jéssica Pujol’s article.
- 24 Pujol Duran (2018, p. 292).
- 25 Vicuña (1973, p. 9).
- 26 *Ibid.*, p. 15. All the page numbers correspond to the PDF version that can be found at <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9677.html> [03/03/2021].

«Sabor a mi» is a diary of proposals and ideas to develop a revolution in every sense of the word: from nature, to politics, to art and culture, to sex, to ways for men and women to relate to one another after the rise of feminism. An example of this is the image Feminist Action, dated July 1973,²⁷ used by Vicuña (Fig. 12). This image is a reappropriation of the front page of one of the first feminist journals in Chile, which ran from 1922 to 1939, where the first Chilean feminist groups united to achieve suffrage for women and demand equal rights (Fig. 13).



Figure 12: «Sabor a mi» (1973: 24). – Figure 13: Front cover art of the journal «Acción Femenina» (Feminine Action), 1923. – Images used with kind permission of Cecilia Vicuña.

According to Jèssica Pujol, Vicuña’s idea to turn her diary into a book-object constitutes a way for her to “adher[e] to the narrative of urgency and immediacy of the avant-gardes.”²⁸ Hence, we should not separate it from the historical events of Chile in the early 1970s.

The book’s material production and construction also seem to have responded to a certain urgency. Regarding the original 1973 edition, we can appreciate the haptic dimension as well as the visual: the colors, different typographies, the handwriting, and the materials used in its composition. Vicuña describes it thus: “It was a tactile book, a little piece of garbage printed by hand, with six types of paper, an autumn leaf stuck onto it, and a different

²⁷ Vicuña (1973, p. 24).

²⁸ Pujol Duran (2018, p. 302).

envelope in each copy that contained a letter sent from Chile.”²⁹ We can appreciate the book’s haptic spirit by appraising its material, but also by reading the handwriting and following the use of the typewriter. Meanwhile, the bodily action of writing serves as a testimony of that lost era, as does the gesture of mixing two kinds of writing and the two languages that are intertwined in the book. The bilingual rendering of the poems, rather than offering a translation, appears to be the result of Vicuña’s idea, stated in the foreword of the 1973 edition, to offer “an untranslation from the Spanish.”³⁰ This, as Pujol argues, is part of the creative process of the book, as well as the stress and urgency to finish it³¹, and I would add that it underscores a strong political statement expressing the impossibility to translate certain words or even poems. This experimenting with book form, language and production communicates with the political context of the time, read from years of distance. As Vicuña says: “A new vision of reality must replace the old one... All papers, radio, mags, t.v., cinema, theatre, mural painting should point out the open sores, acting like one single creature, like a thought machine in the service of the revolution.”³²

Jèssica Pujol describes the poems in «Sabor a mi» as “written in a naked and direct language that attempts to shake both the representation of the body and politics in poetry.”³³ This is particularly true of its erotic poems and those describing the male body in a sexual way which, however, entailed that the first projected edition of «Sabor a mi» intended to be published by Ediciones Universitarias in Chile, actually never got into print in Vicuña’s country. In an interview with Alfonso Alcalde (the editor of the government publishing house Quimantú during the Unidad Popular era), Vicuña says: “I do not share the idea of someone telling me that poetry and politics are separate. In fact, poetry about bodies like mine is political.”³⁴ «Sabor a mi» is therefore both political and experimental, and, as Pujol argues: “an experiment that is also linked to Vicuña’s singular revolutionary aesthetics drawing from the fragile, ephemeral and precarious in connection with the destruction of the Latin American continent.”³⁵

Considering the other two examples of short films shot by Vicuña, mentioned earlier in this article, the typewriter stands out as an important element or point of departure for the narration. Her short film “What is poetry

29 Foreword to «Sabor a mi» republished by Universidad Diego Portales. Foreword by Marcela Fuentealba (2007, p. 10).

30 Vicuña (1973, p. 2).

31 Pujol Duran (2018, p. 303).

32 Vicuña (1973a, p. 19).

33 Pujol Duran (2018, p. 301).

34 *Ibid.*, p. 302.

35 *Ibid.*, p. 304.

to you?” was shot in Bogotá in 1980, where Vicuña walked around the city randomly asking people what poetry meant to them while recording their answers. Cecilia Vicuña explains the context of the film’s production:

In 1980 I was in exile in Bogotá, where I was working on my «Palabramas» [a portmanteau of the Spanish words for words and weapons] project, [looking for] a way of opening words to see what *they* have to say. My early life as a poet was guided by a line from Novalis: “Poetry is the original religion of mankind.”³⁶

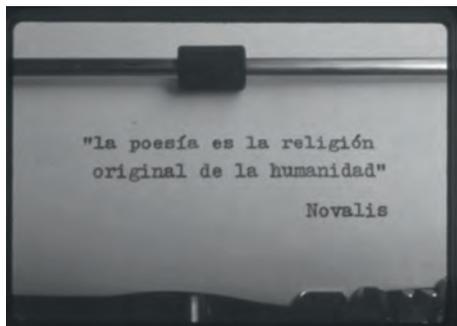


Figure 14: Still from the film “What is Poetry to You?” by Cecilia Vicuña, Bogotá 1980. – Image used with kind permission of Cecilia Vicuña.



Figure 15: Photography of Cecilia Vicuña during the shooting of “What is poetry to You?” from “The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña” (Vicuña 1997b). – Image used with kind permission of Cecilia Vicuña.

36 Vicuña (2016).

The previous film portrays the poet sitting at a typewriter on a mountain near Bogotá. This can be read as an analogy between poetry, nature, religion, and creation, all at the same time; a concept that we also encounter in some of Vicuña's other audiovisual works, apart from using the typewriter as a machine to produce poems, as in «Sabor a mi». The second short film is «Kon Kon» (2010), filmed on the Chilean coast, west of the capital, in the beach town of Concón. The film is a ritual protest, against the local oil refinery and its pollution of the ecosystem; yet it can also be seen as a reminder of the indigenous roots at the site. The first scene, with a typewriter used by Vicuña herself, might also work as a mnemonic device through which Vicuña remembers her own history with this beach, where she made her first "Precarious installations," around 1966.



Figure 16: «Kon Kon», Cecilia Vicuña (2010). Film. – Image used with kind permission of Cecilia Vicuña.

In her short essay “Language is Migrant,” Cecilia Vicuña affirms the idea of language as a migratory phenomenon, concluding with the following concept:

Language is the translator. It could translate / transport us to a place where we cease to tolerate injustice, abuse and the destruction of life. Life is language. ‘When we speak, life speaks,’ says the Kaushitaki Upanishad. Awareness is the only creative force that creates itself as it looks at itself. A state of mind is transient and eternal at the same time. Todo migra. Everything migrates. Could we migrate to the ‘wonderment’ of our lives? To poetry itself?³⁷

37 Vicuña (2016).

If everything changes or migrates, the way language and poetry do, this is an idea we can relate to, with the following performance enacted recently by the feminist collective “The House of the Lost and Found Women” (La casa de las recogidas) on the context of the social turmoil that shook in Santiago de Chile during what is now known as 18 O (October 18th, 2019).³⁸ On their collective Instagram account, the artists have posted the register of a performance that took place on November 8th, 2019, in which they covered the statue of Manuel Baquedano, who had been a general in the Saltpeter War (1879-1884), in Santiago’s Dignity Square (formerly known as Plaza Italia) with a big red canvas bearing the verses “We are the visible pulse of what is possible,” «somos el visible pulso de lo possible.»³⁹ Afterwards, they hung the canvas from a bridge overlooking the nearby Mapocho River. On their Instagram account, the artists wrote that they wanted to take their canvas, which they named their “veil,” to the epicenter of this social turmoil, of which we all in Chile are part of, to never again be invisible or silenced, and to reappropriate the disputed symbols. They also accompanied their reflections with the following poem: “River that flies / Vibrant blood of the new riverbed / Pours out / The warrior’s red quipu / Knots that unravel / Threads that release and weave together / Hands joined in living pulsation / We r(a)ise.”⁴⁰

The women’s collective wanted to take their veil to the epicenter of the social revolution, with Vicuña’s quote written on the canvas. Once again, voice, body, and poetry united as a metaphor of writing and memory, as well as a reflection on women’s art and community, the haptic dimension of these works and the idea of touching, very similar to Vicuña’s quipus and knots, pervading her work like this typewriting.⁴¹

38 The social protest that gripped Chile, particularly the capital, Santiago, started on October 18th, 2019. This social and political turmoil was the beginning of a series of changes, e.g., the instauration (via democratic vote) of a Constitutional Convention, which has been assigned to write a new Political Constitution of the Republic.

39 According to Cecilia Vicuña, in a conversation that I held with her in Santiago (January 3rd, 2020), the quote used at the performance corresponds to a combination between one of her poems and the title of one collective artists’ show, curated by Katherine de Zegher (1996), which was also Vicuña’s idea “Inside the Visible.”

40 «Río que vuela / Sangre vibrante del cauce Nuevo / se derrama / El quipu rojo del guerrero / Los nudos que se deshacen / hilos que se liberan y se tejen juntos / Las manos unidas en pulsión viva / Nos elevamos.»

41 Moreover, in a recent interview Vicuña said that she saw another of her poems from *Palabramas (Wordweapons)*, a poetry book published in 1974, to have appeared in one of the protests: «¿Cómo dejar de ser miserable / Que mi ser hable» (“How to stop being miserable / Let my being speak”). See Collao López (2019).



Figure 17: *La casa de las recogidas* ('The House of the Lost and Found Women'). Photographic register of the women's collective performance. November 8th, 2019. Santiago de Chile.⁴² Image used with kind permission of Cecilia Vicuña.



Figure 18: With a quote of the great Chilean artist and poet Cecilia Vicuña, we wanted to take our veil to the epicenter of this social turmoil of which we all are part of, to never again be invisible or blind and to never again silence our voices. – “We are the visible pulse of what is possible” – Cecilia Vicuña. – Image used with kind permission of Cecilia Vicuña.

42 VV.AA. (2019). Photographic register of the women's collective performance. November 8th, 2019. Santiago de Chile. I am truly grateful for the pictures of the performances (sent to me by email) by the art collective «La casa de las recogidas.»

The members of the women's collective wanted to take their veil to the epicenter of the social revolution, with Vicuña's quote written on the canvas. Once again, voice, body, and poetry came together as a metaphor of writing and memory, as well as a reflection on women's art and community, the haptic dimension of these works and the idea of touching, very similar to Vicuña's quipus and knots present through all her work and on this typewriting.⁴³

Jacques Rancière, in "The Distribution of the Sensible," argues that art creates heterotopias rather than utopias, in the sense that these conjunctions of words and images set ways in which we can inhabit the world.⁴⁴ In this way, the performance of "The House of the Lost and Found Women" comes to create another place, even within the square of the protests. Therefore, we can see the political, the role of re-appropriation and of similarities in some of these works by women that I have discussed in my article. "Poetry is not bound by movements, periodicities and canons. Poetry is a continuity fueled by political passion" states poet Lisa Robertson in a recent interview, ("I'll Drown my Book. Conceptual Writing by Women"⁴⁵). When watching the performance of "The House of the Lost and Found Women," one is reminded of what Caroline Bergvall meant when referring to conceptual feminist art and performance: "appropriative performance, [is] an assimilation of voices that is close to Irigaray's tactical notion of female mimicry [...] One's speech is that of others [...] The authorial voice multiplies its effects by explicitly acting as an empty intermediary, a ventriloquist, a mockingbird."⁴⁶

Two Chilean women artists using typewriters in performances, poems, art installations, reflections on words, talk about tactile noise, sound, and written words: elements for poetry, the way in which a word can travel. Through mailed letters, either handwritten or typed, these diagrams both from different works of Cecilia Vicuña (from «Instan», 2002) and Briede's "Particular Scores" (2006) show the process of the moving image and the composition of words. All of these subjectivities are built around sound, haptic, verbal, and poetic dimensions that, however, are left as a body trace through poems, performances and marks on the page, with the noise of a typewriter as an encounter between a hand a subject, a sound and a word becoming poetry as it is touched and echoed.

43 In a recent interview, Vicuña said that she saw another poem of hers from *Palabras* (*Wordweapons*), which appeared in one of the protests: «¿Cómo dejar de ser miserable / Que mi ser hable» ("How to stop being miserable / Let my being speak"). See Collao López (2019).

44 "The 'fictions' of art and politics are therefore heterotopia rather than utopias." Rancière (2012, p. 41).

45 Bergvall / Browne et al. (2012, p. 15).

46 *Ibid.*, p. 18.

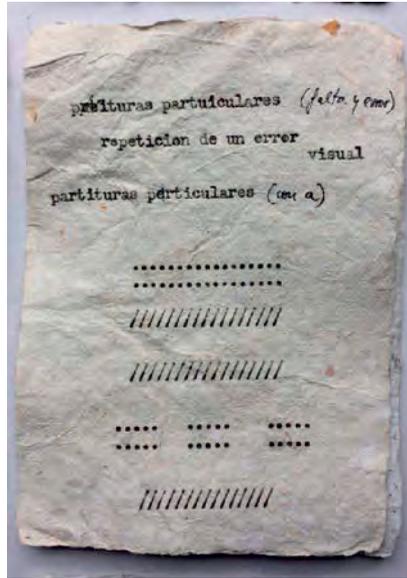


Figure 19: Anamaría Briede, extracted from "Particular Scores" (2006). – Image used with kind permission of Anamaría Briede.

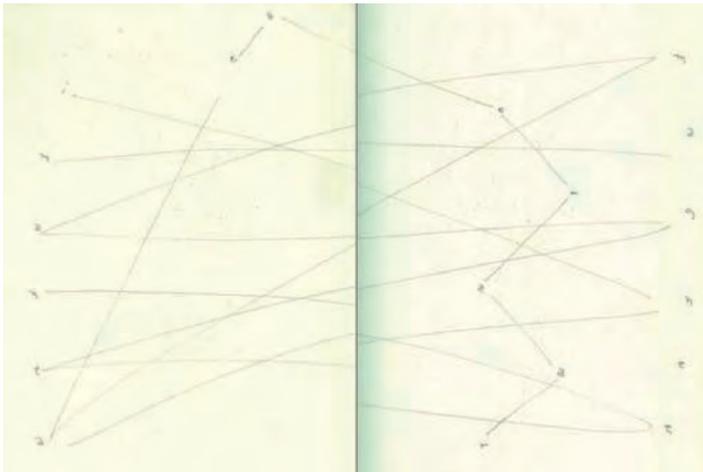


Figure 20: Cecilia Vicuña, extracted from «Instan» (2002). – Image used with kind permission of Cecilia Vicuña.

“Language is [a] migrant,” Cecilia Vicuña postulated, and Anamaría Briede’s poem mirrors a new writing of the body. Therefore, these poems, installations, visual compositions, invite us to reflect on the role of language as corporeal, ephemeral, and transcendent in the work of these two performance artists. They have demonstrated the collective reappropriation of one poem into a political and physical statement – a red veil travelling across Santiago de Chile, like a river of blood – or an ink ribbon that used to be used on a typewriter.

Literature

- Bergvall, C. / Browne, L. / Carmody, T. / Place, V. (2012, eds.): *I’ll Drown my Book. Conceptual Writing by Women*. Los Angeles. 14-22.
- Briede, A. (2005): *CINCO. Perforated altars + Columna verbal del cuerpo*. Book and CD. Santiago.
- Briede, A. (2006): *Particular Scores*. Valparaíso.
- Briede, A. (2008): “Vocal Score.” *Partitura oral*. VI Art Biennial. National Fine Arts Museum. Santiago. <http://anamariabriedewestermeyer.blogspot.com/> [03/03/2021].
- Briede, A. (2019): *Fragilidad encubierta*. Anamaría Briede Westermeyer. *Unselected Works 1996–2019*. Valparaíso.
- Briede, A.: <https://anamariabriede.tumblr.com/> [03.03.2021].
- Burnett, Elizabeth Jane. (2017): “A Circuit of Energies: Bob Cobbing, Sound Poetry and Writers Forum”. *A Social Biography of Contemporary Innovative Poetry Communities*. London. 99-129.
- Collao López, V. (2019): “Cecilia Vicuña: ‘El estallido es una explosión de vida y verdad frente a la muerte y la mentira que nos ha dominado’”. Interview. In: *The Clinic*. December 3rd, 2019. <https://www.theclinic.cl/2019/12/03/cecilia-vicuna-el-estallido-es-una-explosion-de-vida-y-verdad-frente-a-la-muerte-y-la-mentira-que-nos-ha-dominado/> [03/03/2021].
- Dworkin, C. (2003): “The Politics of Noise”. *Reading the Illegible*. Evanston.
- Dworkin, C. (2012): “Sound”. *A Handbook of Protocols for Literary Listening*. Edinburgh / New York.
- Fuentealba, M. (2007): *Prólogo*. In: Vicuña, C.: *Sabor a mi*. Edición de M. Fuentealba. Santiago. 7-11.
- Kittler, F. (1999): *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated by G. Winthrop-Young and M. Wutz. Stanford.
- Lynd, J. (2016): “Los primeros sabores de Cecilia Vicuña”. In: Gardner Clark, M. (ed.): *Vicuñiana: El arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo Sur/Norte*. Santiago. 35-64.
- Pujol Duran, J. (2018): “Beau Geste Press: A Liminal Communitas Across the New Avant-Gardes”. In: *Kamchatka*. 12. 291-312.
- Puppo, L. (2020): “El lugar de la acción”: *geopoética y política en «Lo precario» (2016) de Cecilia Vicuña*. In: *Universum*. 35 (2). 162-179.
- Rancière, J. (2012): *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Translated and introduced by Gabriel Rockhill. London / New York.
- Serre, M. (2008): *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*. London.

- Skoulding, Z. (2016): *Disappearing Sounds: Poetry, Noise and Narrative*. In: Mildorf, J. / Kinzel, T. (eds.): *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin. 149-164.
- Vicuña, C. (1973): *Sabor a mi*. South Cullompton. Foreword by Felipe Ehrenberg.
- Vicuña, C. (1997b): *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña / QUIPOem*. Middletown.
- Vicuña, C. (2002): *Instan*. Berkeley.
- Vicuña, C. (2012): *Spit Temple: The Selected Performances of Cecilia Vicuña*. New York.
- Vicuña, C. (2016): "Language is Migrant". Poetry.org. March 2016. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2016/04/language-is-migrant> [03/03/2021].
- Vicuña, C.: *Sabor a mi*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9677.html> [03/03/2021].
- Vicuña, C.: *What is Poetry to You? Bogotá: 1980*. Film. <http://www.ceciliavicuna.com/films/> [03/03/2021].
- Vicuña, C. (2010): *Kon Kon. Con-cón*. Film. <http://www.ceciliavicuna.com/films/2016/2/16/kon-kon> [03/13/2021].
- VV.AA. (2019): *Somos el visible pulso de lo posible. "The House of the Lost and Found Women" (La casa de las recogidas)*. Plaza Dignidad. November 8th, 2019. Santiago. Performance.
- Wikipedia: "Writers Forum". Wikimedia Foundation. 11 March 2018. https://en.wikipedia.org/wiki/Writers_Forum [03/03/2021].
- Zegher, C. de (1996, ed.): *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*. Boston.

Lyrik und Autismus: Potentiale und Perspektiven

Bernhard Schmalenbach (Alfter bei Bonn)

Seit den 1990er Jahren des vergangenen Jahrhunderts haben die subjektiven Perspektiven von Personen mit Autismus in das Bewusstsein zunächst der Fachöffentlichkeit und dann, in wachsendem Maße, auch in das öffentliche Bewusstsein Eingang gefunden, insbesondere durch Veröffentlichungen autobiografischer Darstellungen. Diese Zeugnisse schildern, so verschieden sie im Einzelnen sein mögen, aus der Sicht der Betroffenen die Lebenswelten autistischer Personen als ein fundamental anderes Selbst- und Weltverhältnis. Ihre existentielle Tiefe hat das Verständnis des Autismus als wesentliches Merkmal einer Existenz in bedeutender Weise verändert. Deutlich wird in ihnen häufig, dass eine angemessene Schilderung der mit Autismus verbundenen Lebensweisen und Lebenswelten auch andere *Formen* der sprachlichen Darstellung erfordert. In dieser Hinsicht bezeugen poetische Texte von Personen mit Autismus das große Potential lyrischer Ausdruckweisen. Diesem Potential soll, nach einleitenden Ausführungen zur allgemeinen Bedeutung künstlerischer Praxis für Personen in besonderen Lebenslagen und nach deren Begründung, in den folgenden Ausführungen am Beispiel einiger Autorinnen und Autoren nachgegangen werden.

1. Perspektiven auf die Lebenslage von Menschen mit Beeinträchtigung

In den vergangenen 20 Jahren, insbesondere mit der Ratifizierung des ‚UN-Übereinkommens über die Rechte von Menschen mit Behinderungen‘ (2006) haben sich die fachlichen wie die gesellschaftlichen Perspektiven auf das Verständnis von und den Umgang mit Personen mit Beeinträchtigungen grundlegend verändert. Beeinträchtigungen werden nicht mehr vor allem als Probleme oder Störungen von Individuen betrachtet, sondern im Rahmen von Modellen rekonstruiert, welche biologische, psychische, soziale und kulturelle Faktoren berücksichtigen. Diese Faktoren werden anhand der Frage untersucht, inwieweit sie die Teilhabe des Individuums fördern oder beeinträchtigen.

Damit geht eine Akzentverschiebung einher, welche im Gegensatz zu einer lange Zeit vorherrschenden defizitorientierten Sichtweise die *Potentiale* in den Blick nimmt, welche Menschen mit Beeinträchtigungen in die Gesellschaft einbringen können und wollen. Die sich daraus ergebenden gesellschaftlichen Aufgaben der Förderung von Partizipation und Inklusion betreffen alle gesellschaftlich relevanten Bereiche, wie Arbeit, Bildung, Lebensgestaltung und die Teilhabe am kulturellen Leben. Vor diesem Hintergrund erweitert sich auch die Bedeutung künstlerischer Praxis und die Teilhabe am kulturellen Leben für Personen in Lebenslagen mit besonderem Unterstützungsbedarf. Künstlerische

Praxis und ästhetische Erfahrung im Zusammenhang mit Beeinträchtigung und Behinderung können unter folgenden Perspektiven thematisiert werden:

Eine Orientierung am *Individuum* fragt nach dessen Entwicklungsmöglichkeiten durch künstlerisches Handeln. Daran schließen sich therapeutische und pädagogische Interventionen auf der Grundlage künstlerischer Praxis an.

Eine stärker auf *gesellschaftliche Teilhabe* hin ausgerichtete Perspektive verpflichtet sich der Gestaltung und Weiterentwicklung von inklusiver, künstlerischer Bildung und kultureller Partizipation in Institutionen und sozialen Räumen, wobei hier von einem sogenannten weiten Inklusionsbegriff ausgegangen wird, welcher Personengruppen unterschiedlichster Lebenslagen von Behinderung und Benachteiligung umfasst.

Die Forschungsperspektive der Disability Studies schließlich reflektiert den gesellschaftlichen Umgang mit Behinderung und verfolgt die Prozesse, in denen die Konstruktion von „Behinderung“ erfolgt. Die Vertreter*innen der Disability Studies verstehen, in Anlehnung an Konzepte der Gender Studies oder der Race Studies, Behinderung als soziale Konstruktion, durch die auf der Grundlage von scheinbar gegebenen physischen oder anderen Ausgangslagen historisch, gesellschaftlich und kulturell bedingte Differenzierungen getroffen werden.¹ Manche Forscher*innen unterscheiden hier *impairment* als Beeinträchtigung in Verbindung mit einer z.B. körperlichen oder seelischen Schädigung und *disability* als Beschränkung oder Verlust von Teilhabechancen infolge des gesellschaftlichen Umgangs mit Beeinträchtigungen.² Die Disability Studies verstehen sich daher als kritische Reflexionsinstanz sowohl der inklusiven Pädagogik wie der auf die Förderung oder Therapie hin ausgerichteten Psychologie oder Heilpädagogik. Zu den Aufgabenstellungen der Disability Studies gehört etwa die Erforschung gesellschaftlicher Stereotypen und Praktiken im Umgang mit Beeinträchtigungen; gerade dort, wo „Behinderung“ und ihre Konsequenzen als persönliches Schicksal betrachtet wird.

2. Formen künstlerischer Praxis für Menschen in besonderen Lebenslagen

Unter Berücksichtigung dieser Perspektiven lassen sich künstlerische Praxis, ästhetische Erfahrung und die Auseinandersetzung mit künstlerischen Positionen auf einem Spektrum beschreiben, welches von der Lebenslage des Individuums und seiner Teilhabe an gesellschaftlichen Bereichen über kritische Reflexion und Veränderung von Einstellungen bis hin zu Bildern und Umgangsweisen einer Gesellschaft gegenüber Behinderung und behinderten Menschen reicht.

Nimmt man seinen Ausgang vom Individuum, stellt sich zunächst die Frage nach der Bedeutung von künstlerischer Praxis und Kunst für Personen mit

1 Waldschmidt (2009).

2 Shakespeare (2018).

Beeinträchtigungen sowie nach Möglichkeiten, diese zu unterstützen. Hier sind Tätigkeiten in unterschiedlichen Künsten adressiert, wie die Bildenden Künste, Musik, Schauspiel, Tanz oder Literatur.

1. Das Thema „Kunst und Behinderung“ wird bereits mit der *Anerkennung und Ermutigung schöpferischen Ausdrucks* des Individuums im Alltag virulent, wie auch in der ästhetischen Gestaltung von Umgebungen, Institutionen und Quartieren.
2. Die *kunstpädagogisch ausgerichtete Arbeit* ermöglicht die Auseinandersetzung mit künstlerischen Materialien und Formen mit dem Ziel, diese zu handhaben und Kenntnisse, Haltungen und Praktiken zu erwerben. Über diese ästhetische Bildung im engeren Sinne hinausgehend wird seit einiger Zeit die Frage diskutiert und erforscht, ob und inwieweit man ästhetischen Erfahrungen einen Bildungswert zuschreiben kann, der auf grundlegende Eigenschaften oder Haltungen der Persönlichkeit übertragen wird.³
3. Ein weiteres Format stellt der *Einbezug künstlerischer Medien in die Begleitung* von Klientinnen dar, z.B. in der alltäglichen Assistenz oder der Beratung. Bildhafte Darstellungen etwa helfen, Gedanken zu ordnen, Situationen zu klären und Lösungen ins Bild zu bringen.⁴ Künstlerische Vorgehensweisen haben sich ferner in der Biographiearbeit⁵ oder in der Erziehungsberatung bewährt.⁶ So vermag etwa die Arbeit mit bildnerischen Mitteln in der Biographiearbeit die Ebene vorbewusster innerer Bilder und Impulse, Ambivalenzen und Intuitionen zu erreichen, ohne dass gleichzeitig die Ebene unbewusster Konflikte bearbeitet wird⁷.
4. Im Rahmen der *Kunsttherapie* werden vielfältige Zielsetzungen verfolgt⁸: Die Förderung der Sinneswahrnehmung, die Impulsierung von ‚Ausdrucksspuren‘⁹, die Freilegung und Integration innerer Bilder und Konfliktspannungen. Die Klient*innen stellen dar, was nicht in Worte gefasst werden kann, zu dem sie sich aber im Prozess der Darstellung reflektierend in ein Verhältnis setzen können. Aus der aktuellen Lebenssituation entstehen Ausdrucksgestalten, in denen das Verhältnis zum eigenen Körper ebenso mit einbezogen ist wie das Verhältnis zur dinglichen und zur sozialen Umwelt – jedoch in einem symbolischen Raum. Dieser ermöglicht neue Formen des Ausdrucks und neue Wege der Bewälti-

3 Rittelmeyer (2010); Rittelmeyer (2016).

4 Hedlund (2011).

5 Kistner (2018).

6 Grah-Wittich (2017).

7 Kistner (2018).

8 Richter (1984/1998); Menzen (2007).

9 Stern (2000).

- gung von Beeinträchtigungen.¹⁰ Was hier für die bildnerisch orientierten Therapien skizziert wurde, gilt in ähnlicher Weise für andere Methoden, wie die Tanztherapie, die Musiktherapie oder das Psychodrama.
5. Jenseits therapeutischer Zielsetzungen liegt der Ansatz zur *Ermöglichung oder Förderung eines selbstständigen künstlerischen Schaffens*, in einem Atelier, auf einer Bühne – unter Anleitung oder Begleitung von Künstler*innen. Im Zentrum liegt die Ausbildung einer künstlerischen Identität und das Erarbeiten einer eigenen Position und Ausdrucksgestaltung.
 6. Den *Zugang zu kulturellen und künstlerischen Veranstaltungen* zu ermöglichen und behindernde Barrieren abzubauen, führt zu einer stärker inklusionsbezogenen Akzentuierung. Artikel 30 der UN-Behindertenrechtskonvention behandelt den Zugang zu kulturellen Materialien (Musikinstrumente, Zeichenbedarf etc.) zu Theater und Filmaufführungen, zu Museen, Kinos und anderen Kulturstätten und formuliert die Verpflichtung, es Menschen mit Behinderungen zu ermöglichen, ihr kreatives, künstlerisches und intellektuelles Potenzial zu entfalten.
 7. Ein weiterer Schritt im Umgang mit künstlerischer Praxis führt auf die Ebene des gesellschaftlichen und kulturellen Umgangs mit Behinderung, welchen die Disability Studies thematisieren. Das Ziel dieses Ansatzes besteht darin, kulturelle Stereotypen gegenüber Menschen mit Behinderungen, deren Abwertung und Tabuisierung und die Reduktion der sozialen Wahrnehmung auf eine Beeinträchtigung zu bearbeiten.¹¹ Hier liegt das Potential der Kunst in ihren Mitteln und Verfahren, tief verankerte Muster und Bilder zu verstören, Wahrnehmungsfiguren zu irritieren, begriffliche Fixierungen zu lösen und alternative oder komplementäre Beschreibungen zu erüben. In einem vorbereiteten oder erst zu konstituierenden Raum des Zeigens, welcher ästhetisch strukturiert ist, werden Tabus gebrochen und neue Erfahrungen und damit neue und positive Sichtweisen auf Behinderung ermöglicht.¹² Dazu gehört auch, dass Menschen mit Beeinträchtigungen Lebenserfahrungen und Positionen im Raum der Kunst formulieren, sowie ihre Perspektiven auf die Gesellschaft vernehmbar machen.
 8. Schließlich ist das weit gespannte Feld kunstbasierter Forschung zu nennen, welches als transdisziplinäres Unterfangen die hier genannten Bereiche durchdringt und eine Vielfalt von Methoden umfasst, um Fragen zu entwickeln, unterschiedliche Herangehensweisen zu verbinden und Evidenzen im Einzelfall zu gewinnen.¹³

10 Völker (2019).

11 Waldschmidt (2009).

12 Gerland (2019).

13 Leavy (2018).

3. Das Spektrum ästhetischer Praxis

Die hier skizzierten Handlungsformen arbeiten im Spektrum der unterschiedlichen Künste, mit je eigenen Schwerpunktsetzungen. Eine prominente Rolle im Bereich der therapeutischen Arbeit im weitesten Sinne kommt sicher der Kunsttherapie zu, wenngleich auch weitere Künste in therapeutischer Weise erschlossen worden sind, jedoch in unterschiedlichem Ausmaß.¹⁴ Ästhetische Bildung umfasst die gesamte Vielfalt künstlerischer Aktivitäten: Bildende Kunst (Malerei, Grafik, Skulptur), Literatur, Musik, Drama, Film, Fotografie u.a. Auch die Bemühung um kulturelle Teilhabe und die Ermöglichung individueller künstlerischer Tätigkeit betrifft das gesamte Spektrum der ästhetischen Praxis, und differenziert sich über individuelle Anlagen und Bedürfnisse. Hier sind auch Künstler*innen im Bereich der *Art Brut* oder *Outsider Art* zu nennen.¹⁵

Die Reflexion und Kritik von besonderen Lebenslagen im Spiegel der Kunst sowie die Rekonstruktion gesellschaftlicher und kultureller Bilder von Behinderung, ‚Störung‘ und Normabweichung werden ebenfalls im Rahmen aller gesellschaftlich relevanten Kunstformen unternommen, wobei hier wohl der Literatur eine führende Rolle zugesprochen werden kann.¹⁶

4. Lyrik und Behinderung

In der Lyrik erscheinen Menschen in Lebenslagen der Beeinträchtigung oder Behinderung bzw. der Umgang der Gesellschaft mit diesen erscheint als Gegenstand von Lyrik; sie sind Adressat*innen wie Autor*innen poetischer Praxis; letzteres zunächst im Rahmen von ästhetischer Bildung und therapeutischer Förderung, doch im wachsenden Maße auch im Sinne einer originären künstlerischen Tätigkeit.¹⁷ Dabei ist die Bedeutung von „außer-normalen“ geistigen oder auch körperlichen Zuständen für das lyrische Schaffen in der Geschichte der Poesie wie in der Mythologie tief eingelassen, beginnend mit dem blinden Sänger Homer und der von Platon benannten besonderen Empfänglichkeit für die Inspirationen des Daimons (Enthusiasmos).¹⁸ In der homerischen Zeit, wie auch in der ägyptischen Zivilisation, oder beispielsweise in Schamanenkulturen, vereint die Poesie noch Elemente, welche später ge-

14 Schmidt / Stegemann / Spitzer (2019); Bauer (2018); Decker-Voigt et al. (2020); Schumacher (2017); Lutz-Hochreutener et al. (2018); Tüpker (2013); Edwards (2017) zur Musiktherapie; Weiss (2010); Bender und Stadler (2018); Stadler / Kern (2010) zum Psychodrama; Wilke et al. (2014); Bender (2020); Payne (2013) zur Tanztherapie.

15 Frohoff et al. (2017); Mürner (2020); Theunissen / Schubert (2010); Kraft (2005).

16 Für die Behandlung von Personen mit Behinderung in der Literatur vgl. Mürner (2010). Zum Verhältnis von Ästhetik und Behinderung vgl. Siebers (2009).

17 Klimek (2020).

18 Phaidros. Siehe auch: Ion 533e-534a: Dichter sprechen als Begeisterte und Besessene.

trennt werden: Religion, Wissenschaft, Musik, Literatur.¹⁹ Die Darstellung von Menschen mit Beeinträchtigungen in der Lyrik leitet unterschiedliche Motive: Zurschaustellung und Belustigung, etwa in den Moritaten und Bänkelliedern des Mittelalters, die Reflexion auf Beeinträchtigungen und der positive Umgang mit ihnen durch die Betroffenen im 18. und 19. Jahrhundert, und empathische Zugänge im 20. Jahrhundert, in Verbindung mit einem Aufgreifen von Themen aus Psychiatrie und Psychoanalyse.²⁰ In jüngerer Vergangenheit findet sich einerseits die Verwendung von Lyrik im Rahmen von Poesietherapie und Lyrikwerkstätten,²¹ andererseits entstehen in Anlehnung an die Disability-Rights-Bewegung Projekte, in denen Menschen mit Beeinträchtigungen als poetische Akteure auftreten.²² Lyrik dient hier als Medium, eigene Positionen und Perspektiven über besondere Lebenslagen zu vertreten und damit den gesellschaftlichen Diskurs zu beeinflussen. Dabei geht es durchaus auch um die authentische Darstellung subjektiver Erfahrungen; doch diese Ebene macht nur einen Aspekt der poetischen Praxis von Betroffenen aus. Darüber hinaus bildet der poetische Ausdruck Sichtweisen auf die Welt ab, welche durch eine bestimmte Lebenslage geprägt sein mögen, aber durch diese nicht bestimmt werden. In der Zeitschrift „Ohrenkuss“ und der Ausstellung „Touchdown“ aus dem Jahr 2016 etwa präsentieren Personen mit Trisomie 21 ihre Gedichte, wobei hier die spezifische Ausgangsbedingung nicht (mehr) im Zusammenhang mit der Zuschreibung „Behinderung“ gesetzt wird.²³

Eine systematische Erschließung der Potentiale von Lyrik von und für Menschen in Lebenslagen der Beeinträchtigung, Benachteiligung und Behinderung, welche die unterschiedlichen, oben skizzierten Perspektiven und Aufgabenstellungen integriert, steht indes noch aus. Das gleiche gilt für die Erarbeitung theoretischer Rahmenmodelle für die ‚Wirksamkeit‘ oder Funktion²⁴ von Lyrik, wie sie auf individueller, gesellschaftlicher und kultureller Ebene fruchtbar werden kann. Dies betrifft gerade die Spezifität lyrischer Produktion im Verhältnis zu anderen literarischen Formen, wie auch, insbesondere pädagogische und therapeutische Zielsetzungen betreffend, im Verhältnis zu anderen Künsten.

5. Theoretische Grundlagen

Es ist anzunehmen, dass die oben beschriebenen Formen und Funktionen künstlerischer Praxis sowohl gemeinsame als auch unterschiedliche theoretische

19 Schlaffer (2005).

20 Klimek (2020).

21 Petzold / Orth (2009); Petzold et al. (2018).

22 Klimek (2020).

23 ohrenkuss.de (03/08/2020); touchdown21.info (03/08/2020).

24 Zur Problematik des Funktionsbegriffs der Lyrik vgl. Zymner (2016).

Grundlagen haben, welche ferner durch diverse disziplinäre Zugänge erschlossen werden können.

Als einschlägig auch für die Begründung kunsttherapeutischen Vorgehens im weiteren Sinne können die Forschungsergebnisse zu Therapieschulen übergreifenden Wirksamkeitsfaktoren von Klaus Grawe herangezogen werden. Grawe benannte für die Wirksamkeit von Psychotherapien unterschiedlicher Ausrichtung eine Reihe von Wirkfaktoren, wie Problemaktivierung, Problemlösung, Ressourcenorientierung und Bewältigungs- und Klärungsperspektive.²⁵ Für die kunsttherapeutische Praxis im Besonderen gibt es eine Fülle von theoretischen Ansätzen, welche sich auf unterschiedliche therapeutische Schulen wie auf diverse Aufgabenstellungen bzw. Problemlagen beziehen.²⁶ Ihnen gemeinsam ist die Betonung von heilenden Wirkungen des konzentrierten Umgangs mit den künstlerischen Materialien in einem symbolischen Raum, in dem sich die seelischen, leiblichen und geistigen Erfahrungen und Vorgänge eintragen und in einem durch den Therapeuten begleiteten Prozess bearbeitet und weiter entwickelt werden können. Die anthropologische Grundlage im Sinne der philosophischen Anthropologie dieser Entwicklungsarbeit liegt in dem schöpferischen Potential eines jeden Menschen und seiner Fähigkeit zur Symbolisierung. In der Interaktion von Wirklichkeitserfahrung und Bildgestaltung entsteht die Möglichkeit, Freiheit, neue Sichtweisen, Haltungen oder Gestaltbewegungen zu finden und zu kultivieren.²⁷ Die Manifestationen dieser Veränderungsprozesse lassen sich unter kognitiver, (tiefen-)psychologischer und lebensweltbezogener Perspektive ebenso untersuchen wie mit neurowissenschaftlichen oder immunologischen Forschungsmethoden.²⁸ Manche der für die Kunsttherapie benannten Wirksamkeiten lassen sich zum Teil auch in anderen kreativen Therapien aufzeigen,²⁹ sodass man von gemeinsamen Wirkfaktoren bei den Kreativtherapien ausgehen kann, sowie von jeweils spezifischen Potentialen oder Akzenten der unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen. So liegen beispielsweise auch empirische Befunde und Erklärungsansätze für die Wirkung der Technik des „Expressiven Schreibens“ vor.³⁰

Die Erforschung von Kunst im Rahmen des Disability-Rights-Movements bzw. der Bedeutung von Kunst in der Transformation gesellschaftlicher Haltungen wiederum erfordert die Perspektiven der Soziologie, insbesondere hier der Disability Studies, der Kulturwissenschaften und der Kunsttheorie.³¹

25 Grawe (2004).

26 Rössler / Matter (2015), von Spreti et al. (2018).

27 Fuchs (2018).

28 Zu letzteren vgl. Schubert (2018).

29 z.B. für die Musiktherapie: vgl. Stegmann (2018); Decker-Voigt et al. (2020).

30 Zusammenfassend Schubert (2018, S. 76-81).

31 Gerland (2019).

Im Hinblick auf die Bedeutung der ästhetischen Bildung für die Entwicklung der Persönlichkeit liegen mittlerweile eine Fülle von empirischen Studien und Projektbeschreibungen vor³² sowie eine differenzierte Rahmentheorie über die „Bildenden Wirkungen ästhetischer Erfahrungen“, welche Christian Rittelmeyer vorgelegt hat.³³ Rittelmeyer macht deutlich, dass zur Erforschung von Möglichkeiten wie Grenzen ästhetischer Bildung ein transdisziplinärer Ansatz erforderlich ist, welcher unterschiedliche Vorgehensweisen miteinander verbindet: Die bildungstheoretische Strukturanalyse von Werken und spezifischen künstlerischen Tätigkeiten, die Analyse subjektiver Erfahrungen im Verlauf dieser Tätigkeiten wie auch die damit verbundene Intentionalität, die Rekonstruktion von biographisch wirksamen Bildungserfahrungen, die Erforschung von „Körperresonanzen“, sowie, als die verbindende Klammer, die Entwicklung einer ästhetischen Theorie, welche diese unterschiedlichen Perspektiven aufzunehmen vermag.³⁴

Die spezifische Wirksamkeit poetischer Praxis in den oben benannten Feldern und deren theoretische Grundlagen sind bislang verhältnismäßig wenig erforscht worden. Dies gilt sowohl hinsichtlich einer Rahmentheorie als auch bezüglich biographischer und empirischer Forschungen.

Es liegen, wie bereits erwähnt, Darstellungen von Projekten poetischer Praxis für unterschiedliche Adressat*innen vor. Für Personen in spezifischen Lebenslagen der Behinderung oder Erkrankung etwa finden sich Projekte mit Menschen, welche an Demenz erkrankt sind,³⁵ sowie mit deren Angehörigen³⁶, mit Personen mit Angststörungen,³⁷ Depressionen,³⁸ und chronischen Krankheiten.³⁹

Ein innovativer Ansatz wendet poetische Praxis in Projekten mit Personen an, welche im Gesundheitswesen oder in der Sozialen Arbeit tätig sind oder welche in der Ausbildung zu pädagogischen oder medizinischen Berufen stehen.⁴⁰ Die Arbeit mit Poesie verfolgt hier Zielsetzungen, welche sich auf die Stärkung von Haltungen, wie Empathie oder Reflexivität, beziehen.

Diese und weitere Ansätze lassen sich mit dem literaturwissenschaftlichen Diskurs über die Funktionen von Lyrik in Beziehung setzen. Der kritische Einwand an dieser Stelle, dass Lyrik ihrem Wesen nach autonom sei,⁴¹ wird in

32 Für eine Übersicht siehe Rittelmeyer (2012); (2016).

33 Rittelmeyer (2016).

34 Rittelmeyer (2016).

35 Petrescu et al. (2016).

36 Golden et al. (2017).

37 Leitner / Ani (2009).

38 Brandão et al. (2019).

39 Webb / Fritzjohn (2016); Nyssen et al. (2016).

40 Cronin / Hawthorne (2019); Jack (2015); Saunders / Kowalski (2015); Garrie et al. (2016); Jack / Illingworth (2019); Zaman / Yadav (2019).

41 Zymner (2016).

ähnlicher Form auch in anderen Bereichen der ästhetischen Bildung erhoben, insbesondere bei der Diskussion um deren sogenannte „Transferwirkungen“, wobei Christian Rittelmeyer eine Synthese beider Positionen vorschlägt.⁴²

In seiner Übersichtsarbeit zu den Funktionen von Lyrik führt Rüdiger Zymner vier Diskurssegmente an, in denen implizite und explizite Funktionszuschreibungen vorgenommen werden⁴³: In autopoetischen Äußerungen, literaturwissenschaftlichen Arbeiten, in der philosophischen Ästhetik sowie in poetologischen Gedichten (Metalyrik).⁴⁴ Als einflussreiche Wesensbestimmungen von Lyrik nennt Zymner Hegels Diktum, die Lyrik finde im „Sichaussprechen des Subjektes“ ihr letztes Ziel⁴⁵, sowie Adornos Position, konstitutiv für die Lyrik sei der ihr innewohnende Widerspruch zu allem ‚Falschen‘ und ‚Schlechten‘.⁴⁶

Reinhold Schmücker gliedert die Funktionen von Lyrik einerseits in generelle Funktionen, welche der Lyrik als solcher und über unterschiedliche Formen und Epochen hinweg zugeschrieben werden können, und andererseits in potentielle Funktionen, welchen wiederum einzelnen Typen oder Genres zugewiesen werden können.⁴⁷ Die potentiellen Funktionen lassen sich wiederum nach internen, also lyrikimmanenten und externen Funktionen gliedern. Bei der Frage nach Wirkungen, oder besser, nach Potentialen von Lyrik im Kontext von Menschen mit Beeinträchtigungen, sind insbesondere die externen Funktionen in den Blick zu nehmen: Kommunikative Funktionen, dispositive Funktionen, soziale Funktionen, kognitive Funktionen, mimetisch-mnestische Funktionen und dekorative Funktionen. Kommunikative Funktionen betreffen appellative oder expressive Elemente von Gedichten. Dispositive Funktionen sollen die Neigung zu einem Verhalten oder zu bestimmten Erlebnissen und Gefühlen hervorrufen. Hierunter wären auch der therapeutische oder auf Unterhaltung hin orientierte Umgang mit Lyrik zu nennen. Eine soziale Funktion kommt etwa dann zum Tragen, wenn Lyrik eine gruppen- oder gemeinschaftsbildende Wirkung entfalten soll. Kognitive Funktionen beziehen sich auf die Selbstreflexion des Dichters oder die gedankliche Anregung der Leser*innen. Mimetisch-mnestische Gedichte sollen die Erinnerung an Orte oder Ereignisse befestigen, die dekorative Funktion manifestiert sich beispielsweise in Widmungsgedichten oder Poesiealben.⁴⁸

42 Für eine Vermittlung beider Positionen siehe Rittelmeyer (2016, S. 7).

43 Zymner (2016, S. 113 f.).

44 Als Beispiele autorpoetischer Überlegungen nennt Zymner Brechts „Hauspostille“, Kästners „Hausapotheke“ und Domins „Wozu Lyrik heute?“ Vgl. Zymner (2016).

45 Hegel (1986, S. 322); Zymner (2016, S. 113).

46 Adorno (1998, S. 60); nach Zymner (2016, S. 113).

47 Schmücker (2001).

48 Dies.

Mit diesen literaturwissenschaftlich gewonnenen, funktionalen Kategorien ergibt sich eine Anschlussfähigkeit an die Fragestellung zur Wirksamkeit poetischer Praxis. In der Vielfalt der Funktionen, in der Wandlungsfähigkeit und Variabilität von Lyrik und in ihrem engen Bezug zu sozialen und historischen Entwicklungen deutet sich bereits möglicherweise ein Spezifikum gerade der poetischen Praxis an, im Verhältnis zu anderen Kunstformen. Auf den ersten Blick erscheint poetischer Ausdruck voraussetzungsreicher als etwa musikalische oder bildgestaltende Praxis zu sein, da hier ein gewisses Maß an Sprach- und Schriftkompetenz vorauszusetzen ist. Jedoch wäre in Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Analyse etwa zu untersuchen, ob auf einer höheren Ebene damit ein größerer und differenzierterer Bedeutungsraum gewonnen wird, und die Möglichkeit zu vertiefter, individuell-biografischer wie auch gesellschaftlicher Reflexion.

Mit der Bestimmung des Potentials der Lyrik für Personen in besonderen Lebenslagen geht auch die Aufgabe einer ‚metatheoretischen‘ Konzeption von Lyrik und ihrer anthropologischen Grundlage einher. In diesem Sinn etwa hat Rüdiger Zymner eine universelle Disposition zu lyrischer Tätigkeit postuliert, eine „[...] konstitutive generelle Funktion in der spezifisch fokussierten Überprüfung und Entwicklung der Möglichkeiten von Sinnbildung durch Sprache: Lyrik erprobt, worüber der Mensch überhaupt sprechen kann und in wie vielen Weisen und Nuancen dies möglich ist.“⁴⁹

Schließlich wäre zu untersuchen, welche Bedeutung, bzw. Verwurzelung poetische Formen in der Ontogenese des Menschen haben. Hier liegt bereits eine Reihe von theoretischen Ansätzen vor, welche auf der Grundlage empirischer Forschungen zur sozialen und sprachlichen Entwicklung beruhen. Im Rahmen des Forschungsparadigmas der „Communicative Musicality“ wird erarbeitet, welchen Anteil prosodische, phonetische und sensomotorisch-rhythmische Resonanzprozesse an der Grundlegung sozialer Interaktion in der frühen Kindheit haben.⁵⁰ Musikalische und poetische Elemente werden in einer verkörperten und situierten Form erlebt, bevor sie verinnerlicht und als solche dann in der Poesie ausgestaltet werden. Diese Elemente bilden zugleich die Brücke für das Erlernen von Sprache hinsichtlich des Erwerbs von Phonetik, Syntax und primärer Bedeutungsstrukturen.⁵¹

David S. Miall und Ellen Dissanayake stellen in ihrem grundlegenden Aufsatz über „The poetics of babytalk“ die Verbindung der frühen Interaktion mit

49 Zymner (2016, S. 118). Ein weiterer Vorschlag stammt von Heinz Schlaffer (Schlaffer 2005; 2015). Entsprechende Vorschläge gibt es im Hinblick auf die universellen Grundlagen der Musik bei Peretz (2006), des Erzählens bei Bruner (1997); Schapp (1953/2004) und Scheffel (2004) sowie der bildnerischen Gestaltung Jonas (1973); Fuchs (2018).

50 Malloch / Trevarthan (2009).

51 Rohlfing (2019, S. 55-73). Rohlfing führt hier eine Fülle von empirischen Forschungsergebnissen zur frühen Sprachentwicklung an.

den Grundelementen der Poesie heraus und beziehen sich besonders auf die intuitive Kommunikation der primären Bezugspersonen.⁵² Sie zeigen, dass die poetische Textur der mütterlichen Sprache – insbesondere Metrik, Phonetik und “Foregrounding” – die Aufmerksamkeit des Babys leitet und ebenso die emotionale Kommunikation koordiniert. Im “Babytalk” erscheinen mikropoetische Elemente wie Versmuster und metrische Struktur. Innerhalb einer Minute etwa entstehen durch Grenzbildung über Betonung, Zäsur und Pause Verse mit verschiedenen Themen. Von Bedeutung sind auch die Qualitäten der Vokale und Konsonanten: Ihre Anlautstellen spiegeln Nähe und Distanz, hohe und frontale Phoneme konnotieren Intimität oder Gegenwart; Phoneme, die im hinteren Mundraum gebildet werden, konnotieren eine stärkere Distanz. Diese Ikonizität bleibt aber flexibel; phonetische Kontraste bilden einen flexiblen Rahmen für semantische Gegensätze im jeweiligen lokalen Kontext.⁵³ Derartige Strukturen finden sich kulturübergreifend,⁵⁴ und sie können, den Autor*innen zufolge, als Ursprung der elaborierten Poesie betrachtet werden. Sie gehören zu den von Rüdiger Zymner so bezeichneten poetogenen Strukturen des Menschen, wie die metrische Struktur oder das spezifisch menschliche Zeiterleben.⁵⁵ Bereits August Wilhelm Schlegel fand, dass der Rhythmus in der Poesie dem Menschen natürlich sei.⁵⁶

Die hier aufgeführten Aspekte zur Bedeutung der Lyrik für die « condition humaine » wie für die Entwicklung des Individuums machen deutlich, dass die Aufgabe, das Potential der Lyrik im Hinblick auf den Kreis von Menschen mit Beeinträchtigungen, Benachteiligungen und Behinderungen zu untersuchen, nur im Rahmen einer transdisziplinären Bemühung verfolgt werden kann, welche philosophische, literaturwissenschaftliche, neurowissenschaftliche, psychologische, inklusionspädagogische, kunstwissenschaftliche und andere Ansätze zusammenführt. Beispielhaft soll im Folgenden die Frage nach der Bedeutung von Lyrik für Personen mit Autismus skizziert werden.

6. *Lyrik und Autismus*

Der eingangs dargestellte Paradigmenwandel in der Beschreibung und Bewertung von Lebenslagen mit Behinderung trifft in hohem Maße auf den Autismus bzw. Autismus-Spektrum-Störungen zu. Diese können auf unterschiedliche Weise beschrieben werden: Als Entwicklungsstörung oder Krankheit, als Lebenslage, die durch Behinderung geprägt ist, oder als Form einer „Neurodiversität“, die mit spezifischen Beeinträchtigungen wie auch Stärken einher-

52 Miall / Dissanayake (2003).

53 Dies.

54 Dissanayake (2000).

55 Zymner (2004).

56 Schlegel (1795).

geht. Letztere Perspektive ist insbesondere von Personen mit Autismus stark gemacht worden. Zu den Potentialen vieler autistischer Personen gehören ein besonderes Verhältnis zur Sprache, das Vermögen, ungewöhnliche Perspektiven einzunehmen und eine Kreativität, die in enger Beziehung zu einem spezifischen Umgang mit Wahrnehmungen steht. Dies kann an autobiografischen wie an lyrischen Texten von Menschen mit Autismus gezeigt werden. Dabei ergeben sich zwei Forschungsrichtungen: zum einen die Frage nach der Bedeutung poetischen Ausdrucks für die Selbstvergewisserung der Autor*innen, zum anderen die Frage nach dem Potential ‚autistischer‘ Poesie, außer-gewöhnliche Sicht- und Erlebnisweisen einzubringen.

7. Autismus – Symptome und Entwicklung

Aus klinischer Perspektive wird Autismus durch zwei Symptomgruppen definiert: Die Beeinträchtigung der wechselseitigen sozialen Interaktion und Kommunikation und ein offensichtlich eingeschränktes Repertoire an Aktivitäten und Interessen sowie das Auftreten stereotyper Verhaltensmuster. Personen mit Autismus zeigen eine sehr große Verschiedenheit und ausgeprägte Individualität, sodass sich diese Merkmale in sehr unterschiedlicher Weise und auch Ausprägung manifestieren.

Hinsichtlich der sozialen und kommunikativen Verhaltensweisen beobachtet man eine fehlende Einschätzung sozialer und emotionaler Signale, wie auch einen eingeschränkten Gebrauch von Mimik, Gestik und Sprachmelodie. Es scheint also die soziale Resonanzfähigkeit zu fehlen. Die Personen verhalten sich womöglich sehr zurückgezogen, wirken teilnahmslos oder sind sehr aktiv, ohne ihre Wirkung auf andere Menschen einschätzen oder berücksichtigen zu können.

Hinsichtlich der anderen Symptomgruppe fallen hochspezifische Interessen an bestimmten Themen auf wie, um Beispiele zu nennen, Dinosaurier, Planeten, Züge oder Fahrpläne. Zu beobachten ist auch das sehr starre Festhalten an festgelegten Abläufen, Vorlieben und Routinen, eine fehlende Flexibilität, diese zu variieren und heftige Reaktionen bei der Veränderung von Gewohnheiten oder räumlichen Arrangements. Auf der motorischen Ebene finden sich repetitive Abläufe wie das Wedeln mit den Händen, das Hüpfen, Schaukeln oder das Drehen um die eigene Achse – Rituale bei den lebenspraktischen Tätigkeiten, das Legen von Spielzeugen oder Gegenständen in einer langen Reihe u.a.

In der kindlichen Entwicklung beobachtet man häufig Einschränkungen in der Sprache und im symbolischen Als-Ob-Spiel. Gerade in den vergangenen Jahren sind Besonderheiten in der Wahrnehmung autistischer Personen ins Blickfeld gerückt: Eine hohe Empfindsamkeit gegenüber visuellen und akustischen Reizen, in Verbindung mit Mühen, diese zu filtern, sodass sich die Betroffenen ausweislich eigener Beschreibungen häufig in einer Situation

der Überreizung und Überwältigung vorfinden. Andererseits treten Phänomene der Hyposensitivität auf, also der fehlenden Empfindlichkeit etwa gegenüber Verletzungen oder starker Kälte oder Wärme. Auch beobachtet man das Aufsuchen von bestimmten Reizen, Lichtreflexen, von spezifischen Geräuschen, oder Erfahrungen des Tastsinns.

Autismus geht zudem mit einer hohen Zahl unterschiedlichster Begleiterkrankungen, wie Depressionen, Ängsten oder Aggressionen einher – etwa vier von fünf Personen sind von einer oder mehreren dieser Begleiterkrankungen betroffen. Ein Drittel der autistischen Kinder gilt als eingeschränkt in Sprache und Intelligenz und in hohem Maße abhängig von Unterstützung und Begleitung; ein weiteres Drittel gilt als lernbehindert und ein Drittel wird im Bereich normaler oder überdurchschnittlicher Intelligenz angesiedelt. Die Prävalenz, also das Vorkommen des Autismus, ist in den vergangenen 40 Jahren etwa von 4 von 10.000 auf 1 oder 1,5 von 100 gestiegen. Jungen sind vier bis achtmal häufiger betroffen als Mädchen.

8. *Psychologische Theorien des Autismus*

Die Ätiologie des Autismus deutet auf eine hohe genetische Komponente hin, jedoch ist ungeklärt, in welcher Weise sich genetische Faktoren in den Aufbau und die Funktion des Gehirns und weiter in die Symptomatik auf der Ebene des Verhaltens abbilden. Für das Verständnis des Autismus von großer Bedeutung sind verschiedene kognitionspsychologische und neurobiologische Erklärungsansätze, welche die Kerndefinition des Autismus zu beschreiben versuchen.⁵⁷ Der am häufigsten diskutierte Erklärungsansatz bezieht sich auf Beeinträchtigungen in der Fähigkeit zur Perspektivenübernahme (“Theory of Mind”). Demzufolge haben autistische Personen Mühen zu verstehen, was in anderen Menschen vorgeht, welche Emotionen und Gedanken ihre Handlungen leiten.

Mittlerweile ist deutlich geworden, dass hier insbesondere der intuitiven sozialen Erkenntnis, dem Erkennen von Blick und Mimik, dem Verstehen von Gesten als Basis des sozialen Verstehens ein besonderes Gewicht zukommt.

Eine andere Theorie betrifft die Fähigkeit, Kohärenzen oder Gestalten zu erfassen – den Sinn eines Satzes, die Gestalt eines mimischen Ausdrucks, die Form von Objekten, den Gesamtzusammenhang einer Zeichnung. Stattdessen scheinen autistische Personen ihren Weltzugang viel stärker über einzelne, lokale Eindrücke zu nehmen und diese mit größerer Intensität zu erleben.

Ebenfalls diskutiert wird eine Störung der sogenannten Exekutiven Funktionen, dem Ensemble von Fähigkeiten, welche es ermöglichen, Impulse zu steuern und zu hemmen, zielgerichtetes Handeln und flexible Reaktionen zu

57 Siehe hierzu Kamp-Becker / Bölte (2014², S. 41) und Riedel / Clausen (2016).

zeigen. Diese Problematik soll die Neigung zu den sogenannten Stereotypen und das Festhalten an Handlungs- und Ereignismustern erklären.

Andere Theorien beziehen sich auf eine Störung des grundlegenden Verhältnisses zum eigenen Selbst⁵⁸, in Verbindung mit Problemen, eigene Gefühle wahrzunehmen und zu erkennen, sowie auf eine beeinträchtigte Wahrnehmung der eigenen Leiblichkeit.⁵⁹

Wie beschrieben, sind gerade in der jüngeren Vergangenheit die Stärken oder Ressourcen in den Blick gerückt, welche viele autistische Personen aufweisen: Hierzu gehört ihre Authentizität, ihr Durchhaltevermögen, ihre Originalität und Kreativität, ihre Verbindlichkeit, ihre Genauigkeit, ihr Fokus auf Details und vieles mehr. Zu den Stärken zählen auch bestimmte Fähigkeiten, welche Personen mit Autismus zeigen: Manche von ihnen haben eine große Fähigkeit, Muster und Strukturen zu erkennen, was eine große Rolle zum Beispiel in der Arbeit mit Computerprogrammen spielt; andere sind im Umgang mit Zahlen versiert, wiederum andere im Umgang mit Worten, manche demonstrieren ein sehr feines Wahrnehmungsvermögen.

9. Zur Sprache autistischer Kinder

Bereits in den ersten Beschreibungen autistischer Kinder durch Kanner und Asperger wurden charakteristische Besonderheiten des Ausdrucksvermögens hervorgehoben bei den Kindern, die über expressive Sprache verfügten. Ausgehend von empirischer Evidenz lässt sich im Allgemeinen feststellen, dass sich die Entwicklungsfolge der Sprache bei autistischen Kindern in der gleichen Reihenfolge vollzieht, auf ähnliche Weise wie bei der typischen Sprachentwicklung.⁶⁰ Eine Besonderheit in der sprachlichen Entwicklung autistischer Kinder betrifft den Verlust von Sprache oder eine Regression der Sprachentwicklung, auch wenn eine empirische Untersuchung dieses Phänomens problematisch ist. Schätzungen belaufen sich auf einen Anteil von bis zu 20 % der Kinder, welche hier betroffen seien.⁶¹ Erwiesen ist jedoch, dass dieses Phänomen Kinder betrifft, deren Sprachentwicklung sich zunächst unauffällig entfaltet.⁶²

Ebenfalls häufig zu beobachten ist eine besondere Faszination für geschriebene Buchstaben oder Sätze, bis hin zu Phänomenen der Hyperlexie.⁶³ Manche Kinder bringen sich selbst das Schreiben bei.

58 Hobson (2010).

59 Müller-Wiedemann (2010).

60 Gernsbacher et al. (2015).

61 Bormann-Kischkel / Ulrich (2017).

62 Baird et al. (2008); Pickles et al. (2009) nach Gernsbacher et al. (2015).

63 Hyperlexie beschreibt die Fähigkeit zu lesen, trotz einer intellektuellen Beeinträchtigung und ohne eine mit der Lesefähigkeit korrespondierenden Fähigkeit der Sinnentnahme des Gelesenen.

Einige autistische Kinder weisen Besonderheiten im Gebrauch von Personalpronomina auf. So vertauschen sie zum Teil die erste, zweite und dritte Person und bezeichnen sich etwa mit ihrem Namen oder mit den Pronomina der 2. und der 3. Person. Dieses Phänomen tritt auch vorübergehend in der regulären sprachlichen Entwicklung auf, wobei dann zumeist der Name an die Stelle der 1. Person Singular tritt.

Ein weiteres nicht selten anzutreffendes Merkmal autistischer Sprache liegt im Gebrauch von Echolalien, also dem Nachsprechen gehörter Äußerungen, Liedern oder ganzer Sequenzen etwa aus dem Radio oder Fernsehen, ohne dass ein inhaltlicher Bezug zur gegenwärtigen Situation erkennbar wäre. Diese Echolalien können unterschiedliche Funktionen haben: Sie können Ausdruck einer assoziativen Kopplung sein, sie können Zustimmung signalisieren, sie stehen für eine Bitte oder bilden einen Versuch der Selbstregulation.⁶⁴

Ein drittes Phänomen betrifft Wortneuschöpfungen und Idiosynkrasien, beispielsweise das Wort „apn“, welches ein hochintelligenter Schüler für „Wasser“ verwendete⁶⁵, oder das Wort „Dachs“, mit dem ein Junge im autobiografischen Roman eines Menschen mit Autismus seinen Vater benennt, während er für seine Mutter das Wort „Haha“ gebraucht.⁶⁶ Auch Echolalien und Wortneuschöpfungen treten in einer Phase der regulären Sprachentwicklung auf, jedoch nicht in den spezifischen Formen und der Intensität, wie man sie in Zusammenhang mit dem Autismus sieht.

Man muss jedoch einschränkend sagen, dass diese Phänomene nicht bei allen Kindern mit Autismus beobachtet werden können. Fraglos aber und zur Symptomatik im engeren Sinn zugehörig sind die sozialpragmatischen Störungen in Sprachausdruck und Sprachverständnis, die Integration von verbaler und nonverbaler Kommunikation (Gestik, Mimik, Prosodie), die Probleme, sprachliche Äußerungen auf den sozialen Kontext zu beziehen. So antwortet ein Kind zum Beispiel mit „ja“, wenn es gefragt wird, ob es die Uhrzeit wisse. Autistische Personen haben auch Mühen, etwa die wechselnde begriffliche Bedeutung des Wortes „Goethe“ in den folgenden Sätzen zu unterscheiden:

Die Jahre in Italien waren von besonderer Bedeutung für Goethe.

Goethe steht im Regal ganz oben.

In der Schule habe ich Goethe gehasst.⁶⁷

In diesen Zusammenhang gehörten auch Probleme, Metaphern und Redewendungen zu verstehen, also Wendungen wie „ein Brett vor dem Kopf haben“, „etwas in den falschen Hals bekommen“ oder „etwas durch die Blume sagen“.

64 Bormann-Kischkel / Ulrich (2017).

65 Dies.

66 Brauns (2002).

67 Bormann-Kischkel / Ulrich (2017).

Solche Wendungen stiften häufig Verwirrung, weil sie zunächst wörtlich aufgefasst werden.

10. *Synästhesie und Autismus*

Ein weiteres interessantes Phänomen im Zusammenhang mit dem Autismus betrifft das Thema der Synästhesie. Synästhetische Erfahrungsbildungen liegen vor, wenn die Wahrnehmung eines Sinneskanals Wahrnehmungen in einem anderen Sinneskanal hervorruft, welche ihrerseits in gleicher Weise als gegeben erscheinen. Bei der Wahrnehmung eines spezifischen Tons tritt dabei die Wahrnehmung eines ebenfalls spezifischen Farberlebnisses auf. Diese Transformation geschieht in regelhafter Weise und kann sich auf die unterschiedlichsten Sinnesmodalitäten beziehen. Synästhetische Erfahrungen betreffen etwa 4 bis 5 % der Bevölkerung.⁶⁸ Unter den Personen im Autismus-Spektrum befinden sich etwa 18 %, bei denen eine Synästhesie festgestellt worden ist.⁶⁹

11. *Autobiografische Darstellungen autistischer Menschen*

In den 1990er Jahren begannen Personen mit Autismus, in Veröffentlichungen über ihre eigene Situation zu schreiben. Den Anfang machten die autobiografischen Bücher von Temple Grandin und Donna Williams, weitere folgten. In den vergangenen 20 Jahren wurde eine Vielzahl von autobiografischen Zeugnissen verfasst, in Büchern, Aufsätzen und Skizzen.⁷⁰ Diese Darstellungen haben dazu geführt, das Bild des Autismus unter Angehörigen, fachlichen Begleiter*innen und Wissenschaftler*innen allmählich zu verändern. Wenngleich autistische Personen in ihrer Persönlichkeit nicht weniger einzigartig als „neurotypische“ Personen sind, finden sich in diesen Berichten Gemeinsamkeiten.

Die erste dieser Gemeinsamkeiten betrifft das Erleben der anderen Menschen aus der Perspektive von Personen mit Autismus. Werden diese häufig als rätselhaft oder ‚befremdlich‘ erlebt und beschrieben, so berichten sie ihrerseits häufig von dem Erleben, von anderen Menschen getrennt zu sein und diese nicht zu verstehen. Dieses Nichtverstehen ist nicht partikularer Natur, in dem Sinne, dass bestimmte Aspekte oder Situationen nicht verstanden werden könnten. Es handelt sich vielmehr um die Artikulation eines radikalen oder existentiellen Nichtverstehens, einer Kluft zwischen sich und den anderen Menschen, die bereits in der frühen Kindheit erfahren wird und die gegenüber allen Menschen besteht. Einige Wendungen bezeugen die Grundsätzlichkeit dieses Erlebens: So beschreibt sich Temple Grandin als eine Person, die

68 Baron-Cohen et al. (2013).

69 Dies.

70 Williams (1992); Brauns (2002); Gerland (1998).

sich wie eine „Anthropologin auf dem Mars“ erlebt,⁷¹. Reiner Dollase nimmt sich dagegen wie ein „Chinese im Abendland“⁷² wahr, oder wie ein Betroffener, der das Gefühl hat, auf dem „falschen Planet(en)“ geboren worden zu sein.⁷³

Ein weiterer, häufig wiederkehrendes Topos betrifft die Erfahrung, die eigenen Gefühle und Gedanken nicht oder nur ganz unzureichend ausdrücken zu können. Dies entspricht der Beeinträchtigung des nonverbalen Ausdrucks – Mimik, Gestik, Prosodie – als eines der Kardinalsymptome des Autismus; was wiederum zu dem Missverständnis führt, dass Menschen mit Autismus wenige Gefühle hätten oder an sozialen Beziehungen nicht interessiert seien.

Ein drittes Merkmal autistischer Selbstberichte ist ihre außergewöhnlich starke Reflexivität. Die Autoren befragen ihre eigene Situation, explorieren ihr Verhältnis zu ihren Mitmenschen und versuchen, das Wesen des Autismus zu ergünden. Im Zentrum vieler Schilderungen steht das Leben mit Autismus, welches zu vielen Missverständnissen mit der Umwelt führt, zu Überforderung und innerer Spannung. Das Nichtverstehen zwischen der eigenen und der Welt der anderen wird immer wieder greifbar, beinhaltet aber auch eine unausgesetzte Bemühung um das Verständnis der eigenen Situation und ihrer Perspektiven.

In formaler Hinsicht beeindrucken häufig nüchtern-sachliche Beschreibungen auch extremer Situationen und Gefühlslagen, detaillierte Schilderungen und eine Prominenz von Beschreibungen von Sinneswahrnehmungen. Ferner bemerkenswert sind präzise und eingehende Schilderungen von Ereignissen aus der (frühen) Kindheit.

12. Poetische Äußerungen autistischer Personen

Wenngleich es sich nicht um ein im engen Sinne lyrisches Werk handelt, sei hier auf das autobiografische Buch „Buntschatten und Fledermäuse“ hingewiesen, in dem der Ich-Erzähler Axel Brauns von einem Leben „in einer anderen Welt“, wie es der Untertitel besagt, erzählt.⁷⁴ Diese Handlung verläuft chronologisch und endet, als der gleichnamige Erzähler seine ersten Semester an der Universität verbringt. Seine Erinnerungen reichen bis hin zu Szenen, die er im zweiten Lebensjahr erlebt hat. Aus dieser Zeit beschreibt der Erzähler eine Situation, in der ihm die anderen Menschen in ihrem Ausdruck gleichsam verloren gehen:

Als ich zwei Jahre alt war und schon im Hofhaus wohnte, verloren die Menschen um mich herum ihr Aussehen. Ihre Augen lösten sich in Luft auf. Nebel verschleierte

71 Grandin (1986/1994).

72 Döhle (2009).

73 Preiß (2014).

74 Brauns (2002).

ihre Gesichter. Die Stimmen verdunsteten. Mit der Zeit verwandelten sich die Menschen um mich herum in flatterhafte Schatten, die auf mich wirkten, als wären sie aus dem All in meine Welt hineingeschnitten.

Mir fiel es nicht leicht, sie wahrzunehmen, sie waren nahezu unsichtbar in einer Welt, die sichtbar blieb. Später verschmolzen diese flatterhaften Wesen zu bunten Schatten. Ich lernte sie zu unterscheiden. Da gab es die gutartigen Wesen, das waren die Buntschatten, und da gab es die bedrohlichen Wesen, das waren die Fledermäuse. Ein Buntschatten konnte sich urplötzlich in eine Fledermaus verwandeln und umgekehrt, ohne dass ich verstand, warum.

Die pfützenhaften Gesichter dieser Wesen dampften wie nach einem Regen und ihren Mündern entwich Lärm, aus dem ich weder Klang noch Bedeutung heraushören konnte. In mir kehrte Stille ein. Ich verlor den Drang, meine Welt mit anderen zu teilen. Meine Lippen ermüdeten. Wenn ich etwas sagte, schleppten sich kranke Wörter über meine Zunge. Meine Sätze kamen immer spärlicher, verkürzten sich. Die Silben verdorrten, wurden zu Staub. Bald stammelte ich nur noch.⁷⁵

Für seine Eltern und seinen Bruder erscheint Axel als ein Kind, das scheinbar in seiner Welt lebt, sich über lange Zeiten wiederkehrenden Beschäftigungen mit Lichtschaltern, Lichtreflexen und dem Erzeugen von Geräuschen beschäftigt, kaum spricht und offenbar nicht versteht, was zu ihm gesagt wird. Das Besondere an Brauns' Schilderungen besteht darin, dass er bis auf die Ebene der Wahrnehmungen Erfahrungen aus der frühen Kindheit rekonstruiert. Er schildert eine Welt, die noch in vieler Hinsicht abgesondert von den Bedeutungsstrukturen, Routinen und Zielsetzungen seiner Umgebung zu bleiben scheint. Der Autor Axel Brauns entwickelt eine Sprache, welche diesen Bewusstseinsgehalten des Kindes besonders nahe kommen soll. In ihrer Gesamtheit schaffen sie das Bild einer Welt, die sowohl inhaltlich als auch formal in ihrer sprachlichen Beschreibung ihre Andersheit bezeugt.

Zu den Elementen dieser Sprache gehören Wortschöpfungen und Wortneubildungen, insbesondere für Tätigkeiten, in denen seine Aufmerksamkeit eintaucht und zu versinken scheint. So etwa das „Wischeln“, das sanfte Entlangstreichen an Teppichoberflächen und Decken, oder das „Sicheln“ über die „schattig lichten Halme“: „Ich fing an zu wischeln und wischelte, bis sich ein Muster bildete, das Belohnung in sich selbst fand.“⁷⁶ Ebenfalls fasziniert ist Axel vom „Lichten“, dem Ein- und Ausschalten des Lichtschalters. „Licht erstrahlte, Licht erlosch, Sicherheit fand ich in diesem Wechselspiel. Hingebungsvoll widmete ich mich dem Lichtschalter des Heizungskellers. Die Augenblicke verschmolzen. Die Zeit ertaubte.“⁷⁷

Eine weitere, rein in der Intentionalität des Bewusstseins liegende Tätigkeit ist das „Dingeln“, das Nachfahren von Gegenstandsgrenzen und Konturen mit dem Blick:

75 Ders., S. 15

76 Ders., S. 19.

77 Ders., S. 36.

Meine Blicke wanderten die Staubspuren auf dem Glas entlang. Lustvoll peilte ich über die Flecken das wolkenweiße Mauerwerk an. Genussvoll erweiterte ich mein Spiel. Die Korbstühle, der Gartenteich, die Wacholder umkränzte ich mit meiner Aufmerksamkeit. Hingebungsvoll dingelte ich über ihre Umrisse, zog Strich für Strich ihre Gestalt nach, stiftete Ordnung zwischen Gleichem und verband räumlich Getrenntes.⁷⁸

Er solle nicht tausend Löcher in die Luft starren, sondern draußen spielen gehen, findet dagegen die Mutter.

Seine Eltern bekommen Eigen-Namen, „Haha“ die Mutter, „Dachs“ der Vater, Quark erhält die Bezeichnung „Wolkenkrem.“⁷⁹ Wer regelmäßig Lutscher spendiert, erweist sich als „lollitreu“⁸⁰, das Anlegen eines Gipses ist die „Verweißung der Beine“,⁸¹ die unmittelbare Umgebung heißt das „Ummichherum“,⁸² eine Phase des selbstvergessenen Klopfens heißt „Klackklackklackzeit“.⁸³

In den bisherigen Beispielen drängt sich ein weiteres stilistisches Element auf: Der reiche Umgang mit Metaphern und Analogien, wie die „ertaubende Zeit“. Oder: „Die knusprigen Gehwege und Hecken, die glasierten Gärten und Dächer glichen einem bunten Teller, wie es ihn immer zu Weihnachten und zum Geburtstag gab.“⁸⁴ Nachdem Axel eine vernichtende Einschätzung über sein Lernvermögen hört, führt er folgendes an: „Jetzt verklebte ein unbekanntes Gefühl mein Inneres.“ Insbesondere finden wir hier auch den sprachlichen Ausdruck einer synästhetischen Wahrnehmung: „Ich vertiefte mich in den eckigen Klang des Lichtschalters.“⁸⁵ Wie auch viele andere Personen mit Autismus versteht auch Axel sprachliche Metaphern nicht und wundert sich über die Frage eines Arztes, ob sein Knie „brennt“, wo es doch kein Anzeichen für Feuer gibt, oder warum er einen „falschen Hals“ haben soll, oder was es bringt „Geld auf den Kopf zu hauen“.

Ein weiteres Element sind lautmalerische Wendungen für attraktive Geräusche, wie das „Klackklackklack“ des Schlagens von Holzschienen aufeinander, oder „KLackKlackRums“.⁸⁶ Für den Erzähler gibt es nichts Schöneres als das Klacken von Türklinken. In vielen Passagen erbaut sich der Erzähler an der Klangschönheit von einzelnen Worten, wie z.B. „Zipfelchen“.⁸⁷

Nicht wenige Beschreibungen offenbaren die Belebtheit und Beseeltheit von Gegenständen: Die Steinplatten der Hausreihe seiner Siedlung „begrüßen

78 Ders., S. 32.

79 Ders., S. 29.

80 Ders., S. 39.

81 Ders., S. 41.

82 Ders., S. 51.

83 Ders., S. 70.

84 Ders., S. 95.

85 Ders., S. 110.

86 Ders., S. 29.

87 Ders., S. 127.

mich so geordnet, wie ich es schöner nicht kannte“⁸⁸, ein Schalter „hieß mich willkommen“.⁸⁹ Gerne verschwindet er im Keller, der „mein bester Freund war.“⁹⁰ Ein Zaun passt auf, dass den Fußballspielern der Ball nicht wegläuft,⁹¹ während der Flut hatte die Nordsee nicht ihre schüchterne Zeit,⁹² das ehemalige Kinderzimmer „buhlte unentwegt um Aufmerksamkeit“,⁹³ und „die Filzstifte aus meinem Malkasten verehrten die Farbe Weiß. Ich mochte es, wenn sie ihre Buntheit einer weißen Fläche schenkten.“⁹⁴ So werden die Wände des Kinderzimmers angemalt. Und eine Erkältung quartiert sich gar in seiner Nase ein.⁹⁵

Eine eigene Handlungsmacht hat auch die Sprache: Wörter, die nicht verstanden werden, machen sich aus dem Staub,⁹⁶ oder „Worte nahmen sich bei den Händen und rannten los.“⁹⁷

Als seine Erinnerungen die Pubertät erreicht haben, kommt ein neues stilistisches Element dazu. Der Erzähler spaltet sich in ein „Ich“ und in „Axel“ auf, wie in der folgenden Passage, in der er einen Roman liest:

Zwar ließ sich mein Vorhaben gut an. Doch machte es Mühe. Ständig bestand die Versuchung, abzuschweifen und mich im Einerlei der Wacholder und Fichten zu verlieren, da die Handlung der Romane leider nur einen geringen Reiz ausübte. Was mich beim Lesen erfreute, war einfacher Art: Ich wollte etwas tun, und Axel tat es. Die Gefahr zu scheitern, war verschwindend gering.⁹⁸

Die sprachliche Differenzierung hat ihren Ursprung in der Kluft zwischen der Bildung einer Handlungsintention und ihrer Ausführung, oder, allgemein gesprochen, zwischen dem Subjekt des Bewusstseins und dem verkörperten Selbst. Dieser Bruch zeigt sich auch in zahlreichen Beschreibungen der Unempfindlichkeit gegenüber Schmerz auf der einen Seite und der motorischen Ungeschicklichkeit auf der anderen Seite, etwa beim Sport oder beim Schreiben. Mit dem Jugendalter scheint sich eine wachsende Möglichkeit aufzuschließen, das eigene Verhalten zu steuern und auf die nunmehr antizipierbaren sozialen Erwartungen abzustimmen, bis hin zur Verstellung, zum Aufsetzen einer Maske, wie etwa bei der Musterung zur Bundeswehr: „Als Ausgleich ließ ich Axel ein dummes Gesicht machen und antwortete so, als befände ich mich gerade

88 Ders., S. 18.

89 Ders., S. 55.

90 Ders., S. 29.

91 Ders., S. 53.

92 Ders., S. 80.

93 Ders., S. 89.

94 Ders., S. 124.

95 Ders., S. 385.

96 Ders., S. 97.

97 Ders., S. 135.

98 Ders., S. 295.

in meiner Welt.“⁹⁹ Diese, und ein allmähliches in den Hintergrund Treten der oben beschriebenen sprachlichen Besonderheiten markieren einen Wandel, der sich bis in das junge Erwachsenenalter zu vollziehen scheint: Axel begreift, dass er anders ist, er wird sich seiner Unterschiede und „Defizite“ bewusst, er fühlt sich unvollständig.¹⁰⁰ Zentrale Verankerungen seines früheren Lebens gehen verloren. Es wird deutlich, dass der Erzähler ein gutes Stück aus seiner anderen Welt herausgetreten ist, andere Menschen nun besser verstehen kann und sie als Personen mit eigenen Gedanken und Gefühlen erkennt – und dieser Fortschritt geht auch mit Entwicklungen einher, die der Erzähler als Verlust empfindet.

Zusammenfassend verwendet der Autor in seiner Rekonstruktion seiner inneren Welt eine Sprache, welche reich an poetischen Formen ist. Es gelingt ihm auf diese Weise, Erlebnisweisen und Bewusstseinsgestalten mitzuteilen, welche seiner Umgebung verborgen blieben, während er „Löcher in die Luft starrte“¹⁰¹ oder sinnlose Bewegungen aneinanderreichte. Publikationen anderer Personen mit Autismus lassen darauf schließen, dass die von Brauns geschilderte Intensität dieser Erfahrungsstrukturen nicht nur für ihn gilt.¹⁰² Brauns schildert mentale Gehalte, in denen die Wahrnehmungen eine ästhetische Qualität haben, in denen der Wahrnehmende wie in einer reinen, harmonischen, in sich ruhenden Empfindung aufgeht. Die Grundstruktur dieser Weltkonstitution wird deutlich: Gegenstände, Naturwirkungen und Sinneseindrücke werden lebendig und konturiert erfahren, sie haben einen hohen Ausdrucks- wie Aufforderungscharakter. Die Eindrücke stehen eher für sich, als dass sie in Handlungsvollzüge, vor allem soziale, eingebunden sind. Menschen dagegen bleiben blass, nebelhaft und verborgen. Lange Zeit über werden sie nicht als Subjekte eigener Erfahrung apperzipiert. Eine Ausnahme im Hinblick auf die hochsensible Wahrnehmung bildet das eigenleibliche Spüren, die Wahrnehmung des eigenen Körpers. Der eigene Körper wird verhältnismäßig diffus empfunden, so wie der leibliche Ausdruck der anderen Menschen blass bleibt. Brauns Schilderungen geben damit wertvolle Hinweise für eine phänomenologische Betrachtung des Autismus.

Die von Brauns verwendeten sprachlichen Mittel zur Evozierung der anderen Welt knüpfen an Elemente kindlichen Sprachgebrauchs an, wie Lautmalereien, eigenständige Wortbildungen und einer animistischen Sprache. Entwicklungspsychologen wie Heinz Werner, Jean Piaget und zuletzt Daniel Stern haben die frühkindliche Bewusstseinsverfassung als physiognomisch,

99 Ders., S. 319.

100 Ders., S. 377.

101 Ders., S. 32.

102 Willams (1992); Gerland (1998).

magisch und als besonders lebendig beschrieben.¹⁰³ Es ist nicht verwunderlich, dass zur Erfassung dieser und anderer Anmutungen lebendiger Wahrnehmung poetische Formen herangezogen werden. Der von Daniel Stern verfasste Versuch des „Tagebuch(es) eines Säuglings“ bedient sich umso mehr poetischer Formen, je früher die Erfahrungen des Säuglings angesiedelt sind.¹⁰⁴

Die klanglich-poetischen Elemente der Sprache bilden eine wesentliche Grundlage der Sprachentwicklung. Damit liegt die imaginativ-lebendige Welterschaffung an der Wurzel eines rational-pragmatischen Weltzugangs. So birgt die poetische Sprache ein besonderes Potential, den Weltzugang unter den Bedingungen des Autismus nachvollziehbar zu machen.

13. Gedichte von autistischen Personen

Die folgenden Beispiele poetischer Arbeit zeigen ein breites Spektrum der Funktionen von Lyrik: Sarah Cobbe, Pädagogin, Therapeutin und Betroffene, ist Autorin eines Buches mit dem Titel „Simple Autism Strategies for Home and School: Practical Tips, Resources and Poetry.“ Im Vorwort schreibt sie über die Bedeutung, welche Poesie für sie hat:

In recent years I have discovered that the act of writing poetry is personally therapeutic and sometimes cathartic. On the days when the world and its demands are high and resilience is low, poems act as a counterweight to overloading. If I'm concentrating on the rules defining a particular type of poem, then I'm only thinking about these and have an outlet for articulating something on my mind.¹⁰⁵

Ihr Buch handelt von charakteristischen Problemsituationen für Menschen mit Autismus und darüber, wie man mit ihnen umgehen kann. Jedem dieser Kapitel stellt die Verfasserin ein Gedicht voran, um das Erleben der autistischen Persönlichkeit in dieser spezifischen Situation zu evozieren. Ein Beispiel befasst sich mit Gesprächen in Gruppen:

Heated Conversations
(a poem about talking in groups)

Entering a space full of people
Inflamed with conversation
Is like opening a hot oven
So acute is the sensation.

103 Daniel Stern prägt den Begriff der Vitalitätsaffekte, um Wahrnehmungsqualitäten wie „aufwallend“, „anschwellend“, „abklingend“ zu bezeichnen, deren Gehalt von eigenleiblicher Resonanz aufgenommen wird. Vgl. Stern (2000).

104 Stern (1994).

105 Cobbe (2019, S. 19).

Words blast in my face
 And make me spin on my feet
 To avoid getting burned
 I have to retreat

Silence begets comfort
 And is worn like a cape
 Extinguishing the fire
 Once I've made my escape.¹⁰⁶

Hier wird eine Situation geschildert, in der mehrere Menschen im Gespräch sind. Das Gedicht schildert diese an sich alltägliche Szene als eine Schmerzerfahrung, als ein den Flammen-Ausgesetzt-Sein. Worte werden zu Geschossen, die im eigenen Gesicht zur Explosion kommen. Es besteht die Gefahr, sich zu verbrennen, bis die Flucht gelingt. Kommunikation als ein Geschehen, dass die eigene Leiblichkeit nur an ihrer Peripherie berührt, hat, folgt man diesem Gedicht, für die Person mit Autismus eine tendenziell vernichtende Wirkung.

Dies macht nachvollziehbar, dass Personen mit Autismus in Situationen, welche für neurotypische Personen harmlos und gewöhnlich erscheinen, bisweilen extrem reagieren. Die Leser*innen können über die Aufrufung der starken und schmerzhaften Sinneserfahrungen, oder der Angst vor diesen, eine Brücke zum Erleben der betroffenen Personen schlagen.

Die Gedichte erfüllen offenbar mehrere Funktionen. Die Autorin schreibt ihnen in ihrem autopoetischen Kommentar eine selbsttherapeutische Funktion zu, doch gleichzeitig haben sie eine expressive Bedeutung, welche die Situation des lyrischen Ich reflektiert und darauf abzielt, Verständnis und Empathie für diese anzuregen. Dieses Ziel aber ist nicht mehr nur auf die Person der Verfasserin beschränkt, vielmehr sollen die Leser*innen angeregt werden, die Situation auch von anderen autistischen Personen nachvollziehen zu können. Insofern kommen hier kommunikative, dispositive und kognitive Wirkungen zusammen.

Daniela Gonschoreks Gedichte thematisieren ebenfalls den Autismus.¹⁰⁷ Sie befassen sich mit Einsamkeit und dem Erleben, fremd zu sein, sie explorieren den Autismus in seinen Erscheinungsformen: dem Sich-Versenken in bestimmten Bewegungsmustern, der ständigen Gefahr der sensorischen Überreizung, den Wutanfällen in Folge überfordernder Momente und der Suche nach Identität und Sinn. Viele Motive thematisieren den Gegensatz von Licht und Finsternis, manche Gedichte lassen spirituelle Fragen und Erfahrungen anklingen. So bezeichnet sich die Autorin einmal als Geist auf dem Weg zur Menschwerdung. Über ihre Arbeit sagt sie:

¹⁰⁶ Dies., S. 96.

¹⁰⁷ Gonschorek (2017).

Das Schreiben verleiht mir eine ganz besondere Freiheit, denn ich kann mit dem Leser in Kontakt treten, ihn mit auf eine Reise nehmen. Ihn zu Tränen rühren oder zum Lachen bringen. Einst buddelte ich mich wie ein Hund unterm Gartenzaun hindurch in die Welt da draußen. Ich wollte es unbedingt und ich war neugierig. Mittlerweile hat der Zaun eine Tür, manchmal kommt jemand herein, gelegentlich gehe ich hinaus.¹⁰⁸

In dem Gedicht „Meine Welt“ erscheint die Sprache der anderen Menschen als Abgrund:

Sätze schleudern sich mir entgegen,
umfließen mich wie ein kaltes Meer.
Und während ich langsam ertrinke,
wird die Welt um mich ganz leer.¹⁰⁹

Auch der Autorin erscheint die Welt als ein „fremdes Reich.“¹¹⁰ Wenngleich der Autismus mit dieser existentiellen Trennung einher geht, bildet er doch einen wesentlichen Teil der Identität:

Ich frag' mich, wie es wäre
ohne Asperger zu sein.
Was füllt dann diese Leere?
Wär' ich ganz allein?¹¹¹

In dem Gedicht „Wutanfall“ findet sich eine kurze Sentenz, welche die Verwundbarkeit und auch Abhängigkeit autistischer Personen von ihrer sozialen Umgebung markiert: Die Verfasserin macht deutlich, dass sie sich gegenüber ihrer Wut nicht wehren kann und sie sich ihrer schämt. Dann reflektiert sie:

In mir glimmt ein stetes Feuer,
das andere schnell entfachen.¹¹²

Viele der Gedichte Gonschoreks, aber auch die lyrischen Produkte der vorher besprochenen Autoren haben gemeinsam, dass sie das autistische Erleben in sozialen Situationen als eine übermäßig intensive Erfahrung beschreiben, welche nicht nur einer Schmerzerfahrung gleich kommt, sondern an die Grenze der Existenz zu reichen scheint. Die Bedrohung kommt mit elementarer Gewalt – mit der Gewalt der Elemente Feuer, Luft und Wasser. Die subjektiven Erfahrungen werden mit existentieller Bedrohung, sogar dem Tod, verglichen – dem Ertrinken oder dem Verbrennen. Erfahrungen mit anderen Menschen erscheinen als ein Chaos von Sinneseindrücken, die eine körperlich bedrohliche Wirkung entfalten.

¹⁰⁸ Dies., S. 5 f.

¹⁰⁹ Dies., S. 28 f.

¹¹⁰ Dies., S. 9.

¹¹¹ Dies., S. 56.

¹¹² Dies., S. 68.

Als letztes Beispiel lyrischer Produktion seien Gedichte von Konstantin und Kornelius Keulen angeführt. Sie sind Zwillinge, welche nach der Schule Philosophie und Geschichte studiert und vor kurzem über die „Zeit im Zusammenhang der Ereignisphilosophie“ ihre Dissertation abgeschlossen haben. Beide sind autistisch, beide verwenden keine Lautsprache. In ihrer Kindheit kommunizierten sie mit Hilfe der Gestützten Kommunikation, später schrieben sie ohne motorische Unterstützung. Auf der Universität benötigten beide eine Assistenz, die ihnen half, sich zurecht zu finden, bzw. den Strukturen und Vorgaben zu entsprechen. Seit ihrer Jugend verfassen die beiden Prosa-skizzen und Gedichte. Ihre Gedichte behandeln eine Vielzahl von Sujets – philosophische Fragen, literarische Themen, Naturskizzen, Meditationen über das Sein der Seele, spirituelle Wegsuchen – unbefangen im Umgang mit den großen Themen oder auch die Wirkung von Engeln auf das Leben der Menschen einbeziehend.

Diese Gedichte berichten, wie es scheint, nicht über den Autismus und die Auseinandersetzung mit einer fremden Welt, oder sie tun es nur in Andeutungen. Es sind Suchbewegungen in das Innere der Welt. Ihr Ton ist, gemessen an den Gedichten der vorher besprochenen Autor*innen, leichter, wenngleich nicht weniger ernst. Sie schreiben dennoch auch über sich: „Unser Leben ist leicht und luftig.“¹¹³ Ihre Arbeiten sind sprachschöpferisch und sehr verdichtet, die Form ihrer Gedichte ist sehr variabel.

Das folgende Gedicht von Kornelius Keulen, „lied“ betitelt, ist im Verhältnis zu anderen schlicht geformt und arbeitet mit dem Doppelsinn des Wortes Stille / stillen und präsentiert die Stille als Quellort des Lebens und Voraussetzung für Liebe.

lied¹¹⁴

erhebt sich der unmut,
ertränkt er die stille
lärmend stürmt er
in unsere welt
mutig erobert er mein leben
und übertönt die liebe
liebe braucht stille
sichere stille
stillende stille
nährend die liebe.
ich erfinde die stille
für dich und für mich
ich gerinne zu stille
und liebe dich

¹¹³ Keulen / Keulen (2010, S. 4. Umschlagseite).

¹¹⁴ Keulen / Keulen (2010, S. 138).

Das Gedicht „ich“ von Konstantin Keulen beschreibt eine Bewegung der Selbstverständigung:

ich¹¹⁵

unbarmherzig ungelebt
 unerdient und ungesucht
 donnernd in des grabes stille
 eingepfercht und nicht ereint
 eine ungesuchte weise
 tönt beliebig ungebunden
 schwellend ebbend
 sich bewegend in die teile,
 neu errungen, die gebunden,
 mich ergeben

Die Charakterisierung des Ichs hebt mit negativen Selbstbestimmungen an und zeigt diese in der Gefangenschaft des Grabes, wobei hier das Grab vor dem Leben zu stehen scheint. In seiner Stille findet sich das Ich „donnernd“ vor und nicht „ereint“, eine Wortschöpfung, die auf einen Zustand diesseits von Individualisierung hinweisen könnte, „ungesucht“ und „unerdient“, womit womöglich Voraussetzungen der Ichwerdung markiert sind – Suche und Dienerschaft?

Gleichwohl ist es bereits in Bewegung und klingend, eine tönende Weise, die entgegen dem Gefangensein ungebunden erscheint, womit grundsätzliche Oppositionen aufgestellt sind: eingepfercht / ungebunden; stille / donnernd; schwellend / ebbend. Das Ich bewegt sich zwischen Gegensätzen, an der Schwelle zum Sein, womöglich um Existenz ringend, was hier bedeutet, die Teile des Ichs neu zu erringen und aneinander zu binden. Damit entsteht eine persönliche Existenz, ein „Mich“, wobei auch hier ein möglicher doppelter Sinn, der des „Sich Ergebens“ aufscheint.

Wie dieses Gedicht vereinen auch weitere Gedichte der beiden Autoren Klang und Reflexion, Leichtigkeit und Gravität der Existenz, häufig auch formal in der Schwebelage gehalten, was die Suchbewegungen unterstreicht. Ein Beispiel hierfür ist das Gedicht über den „flug der worte“, das die Tragkraft der Worte heraufruft auf dem Weg des lyrischen Ich durch das Unbekannte, welches in der Ernsthaftigkeit der Suche eine originäre „seinspur deineselbst“ zieht.¹¹⁶

Mit diesen Beispielen ist ein Spektrum aufgerichtet, insofern Gedichte autistischer Personen zum einen, im Celanschen Sinne, als Flaschenpost aus einer als anders erlebten Welt gesendet werden, aber zum anderen auch Menschheitsfragen existentiellen Ausmaßes angehen, aus einer Perspektive, die auch vom Autismus beeinflusst sein mag. Sie haben eine kommunikative oder Ausdrucksfunktion, sie bilden Brücken oder Übergänge, welche von beiden Seiten

¹¹⁵ Dies., S. 60.

¹¹⁶ Dies., S. 155.

begangen werden können. Sie dienen als Medien der Reflexion und der existentiellen Selbstverständigung, sie geben Einblicke in außergewöhnliche Bewusstseinsverfassungen und Lebenslagen, machen diese aber auch geltend. Die poetische Sprache rückt in den Bereich des Sagbaren, was der Alltagssprache und der Alltagskommunikation verborgen bleiben muss. Dies gilt auch für Formen des Weltverhältnisses, welche an vorsprachliche Erlebensräume erinnern, die unter den Bedingungen des Autismus offenbar eine spezifische Struktur annehmen. Bereits in den wenigen, hier aufgeführten Beispielen wird greifbar, dass die poetischen Zeugnisse auch den Begleiter*innen autistischer Personen wertvolle Hinweise über das subjektive Erleben von Autismus geben. Bei der Offensichtlichkeit der expressiven und durchaus konkreten Inhalte mancher Gedichte sollte bedacht werden, dass hier nicht nur oder in erster Linie Mitteilungen erfolgen, im Sinne tradierter, häufig eindimensionaler Kommunikationsmodelle. Die Autor*innen finden vielmehr in der Lyrik eine genuine Form des Ausdrucks, was umso gravierender ist, als die üblichen Wege wenn auch nicht versperrt, so doch schwierig zu gehen sind.

Über das bloße Mitteilen oder Bezeugen eines Andersseins schaffen manche Gedichte, wie etwa an der Poesie der Brüder Keulen andeutungsweise gezeigt werden konnte, auf der Grundlage einer formbewussten und schöpferischen Sprache, originäre Sichtweisen und Reflexionsräume auf Themen, welche längst nicht nur für Menschen mit Autismus eine existentielle Bedeutung gewonnen haben. Viele der hier vorgestellten Gedichte autistischer Autoren vermitteln deren individuelle Perspektiven auch als solche. Darüber hinaus deuten manche Gedichte, sowohl in ihren Inhalten als auch im Hinblick auf die strukturelle Verfasstheit eines Bewusstseins, auf eine autistische Subjektivität hin. Doch reicht ihr Gehalt wie ihre Ausdruckskraft weit über diese hinaus.

Literatur

- Adorno, Th. (1998): Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Tiedemann, R. (Hg.): *Noten zur Literatur*. (Gesammelte Schriften, 11). Frankfurt. 49-69.
- Baird, G. / Charman, T. / Pickles, A. / Chandler, S. / Loucas, T. / Meldrum, D. (2008): Regression, developmental trajectory and associated problems in disorders in the autistic spectrum: The SNAP study. *Journal of Autism and Developmental Disorders*. 38. 1827-1836.
- Baron-Cohen, S. / Johnson, D. / Asher, J. (2013): Is synaesthesia more common in autism? In: *Molecular Autism*. 4, 40. <https://doi.org/10.1186/2040-2392-4-40> (03/08/2020).
- Bauer, S. (2018): *Musiktherapie (Wege der Psychotherapie)*. München.
- Bender, S. (2020): *Grundlagen der Tanztherapie: Geschichte, Menschenbild, Methoden*. Gießen.
- Bender, W. / Stadler, Ch. (2018): *Psychodrama-Therapie: Grundlagen, Methodik und Anwendungsgebiete*. Stuttgart.

- Bormann-Kischkel, Ch. / Ullrich, K. (2017): Neuropsychologische Diagnostik. In: Noterdaeme, M. / Ullrich, K. / Enders, A. (Hg.): *Autismus Spektrum Störungen (ASS). Ein integratives Lehrbuch für die Praxis*. Stuttgart. 213-239.
- Brandão, F. / Silva, C. / da Silva Gonçalves de Oliveira, K. (2019): Art as a Therapeutic Tool. In: *Depressive Disorders: a Systematic Review of the Literature. Psychiatric Quarterly*. 90. 871-882. <https://doi.org/10.1007/s1126-019-09672-x> (27/10/2020).
- Brauns, A. (2002): *Buntschatten und Fledermäuse. Leben in einer anderen Welt*. Hamburg.
- Bruner, J. (1997): *Sinn, Kultur und Ich-Identität*. Heidelberg.
- Cobbe, S. (2019): *Simple Autism Strategies for Home and School*. London / Philadelphia.
- Cronin, C. / Hawthorne, C. (2019): 'Poetry in motion' a place in the classroom: Using poetry to develop writing confidence and reflective skills. In: *Nurse Education Today*. 76. 73-77. <https://doi.org/10.1016/j.nedt.2019.01.026> (27/10/2020).
- Decker-Voigt, H. / Oberegelsbacher, D. / Timmermann, T. (2020): *Lehrbuch Musiktherapie*. Stuttgart.
- Dissanayake, E. (2000): *Art and Intimacy. How the Arts Began*. Seattle / London.
- Döhle, R. (2009): *Wie ein Chinese im Abendland*. In: Bölte, S. (Hg.): *Autismus. Spektrum, Ursachen, Diagnostik, Interventionen, Perspektiven*. Bern. 529-539.
- Edwards, J. (2017): *The Oxford Handbook of Music Therapy*. Oxford.
- Frohoff, S. / Fuchs, T. / Micali, S. (2017): *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn*. München.
- Fuchs, T. (2018): *Kunst und das Als-Ob. Anthropologische Anmerkungen*. In: von Sprei, F. / Martius, P. / Steger, F. (Hg.): *Kunsttherapie. Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart. 1-5.
- Garrie, A. / Goel, S. / Forsberg, M. (2016): *Medical Students' Perception of Dementia after Participation in Poetry Workshop with People with Dementia*. In: *International Journal of Alzheimer's Disease*. 1-7. <https://doi.org/10.1155/2016/2785105> (27/10/2020).
- Gerland, G. (1998): *Ein richtiger Mensch sein. Autismus – das Leben von der anderen Seite*. Stuttgart.
- Gerland, J. (2019): *Kunst, Kultur, (Dis-)Ability? – Inklusion, Teilhabe und Partizipation in künstlerischen und wissenschaftlichen Kontexten*. <https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-kultur-dis-ability-inklusion-teilhabe-partizipation-kuenstlerischen> (27/10/2020).
- Gernsbacher, M. / Morson, E. / Grace, E. (2015): *Language Development in Autism*. In: Hickok, G. / Small, S. (ed.): *Neurobiology of Language*. Amsterdam. 879-886.
- Golden, A. / Gammonley, D./ Hanna Powell, G. (2017): *The Challenges of Developing a Participatory Arts Intervention for Caregivers of Persons with Dementia*. In: *Cureus* 9(4), 2017. <https://doi.org/10.7759/cureus.1154> (27/10/2020).
- Gonschorek, D. (2017): *In der Nacht ganz leise. Gedichte über ein Leben mit Autismus*. Luxemburg.
- Grah-Wittich, C. (2017): *Wie siehst du mich? Die Bedeutung der individuellen Sichtweisen von Eltern auf ihr Kind*. Stuttgart.
- Grandin, T. (1986/1994): *Durch die gläserne Tür. Lebensbericht einer Autistin*. München.
- Grawe, K. (2004): *Neuropsychotherapie*. Göttingen.
- Hedlund, S. (2011): *Mit Stuhl und Stift*. Berlin und Heidelberg.
- Hegel, G. (1835, 1986): *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: Ders.: *Werke in 20 Bänden*. Bd. 15. Hg. E. Moldenhauer / K.M. Michel. Frankfurt a.M.
- Hobson, P. (2010): *Autism – A Disorder in the Development of Self*. In: Fuchs, T. / Sattel, H. / Henningsen, P. (eds.). *The Embodied Self. Dimensions, Coherence and Disorders*. Stuttgart. 183-202.

- Jack, K. (2015): The use of poetry writing in nurse education: An evaluation. In: *Nurse Education Today*. 35(9). e7-e10. <https://doi.org/10.1016/j.nedt.2015.04.011> (27/10/2020).
- Jack, K. / Illingworth, S. (2019): Developing Reflective Thinking through Poetry Writing: Views from Students and Educators. In: *International Journal of Nurse Education Scholarship*. <https://doi.org/10.1515/ijnes-2018-0064> (27/10/2020).
- Jonas, H. (1973): Homo pictor. Von der Freiheit des Bildens. In: Jonas, H. (Hrsg.): *Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*. Göttingen. 226-257.
- Kamp-Becker, I. / Bölte, S. (2014²): *Autismus*. München / Basel.
- Keulen, K. / Keulen, K. (2010): ...und dann jagen wir unseren Gedanken nach. *Muldenhammer*.
- Kistner, H. (2018): *Lebenswege. Biografiearbeit von Menschen mit Behinderung*. Düsseldorf.
- Klimek, S. (2020): *Lyrik und Lied*. In: Hartwig, S. (Hrsg.): *Behinderung. Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart. (in Vorbereitung).
- Kraft, H. (2005): *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*. Köln.
- Leavy, P. (2018): Introduction to Arts-Based Research. In: Leavy, P. (ed.): *Handbook of Art-Based Research*. New York. 3-21.
- Leitner, A. / Ani, F. (2009, Hrsg.): *Fürchte dich nicht – spiele! Mit Poesie die Angst besiegen. Das Gedicht*. Bd. 17. Weßling.
- Lutz-Hochreutener, S. / Jordan, A. / Pfeifer, E. / Stegemann, Th. (2018): *Musiktherapie in pädagogischen Settings: Impulse aus Praxis, Theorie und Forschung*. Münster.
- Malloch, St. / Trevarthen, C. (2009): *Communicative Musicality. Exploring the basis of human companionship*. Oxford.
- Menzen, K.-H. (2007): *Heilpädagogische Kunsttherapie*. In: Greving, H. (Hrsg.): *Kompendium der Heilpädagogik*. Band 1. Troisdorf. 355-368.
- Miall, D. / Dissanayake, E. (2003): The poetics of babytalk. In: *Human Nature*. 14 (4). 337-364.
- Müller-Wiedemann, H. (2010): *Autismus verstehen. Beiträge auf Grundlage der anthroposophischen Menschenkunde*. Hg. B. Schmalenbach / Dieter Schulz. Wuppertal.
- Mürner, Ch. (2010): *Erfundene Behinderungen. Bibliothek behinderter Figuren*. München.
- Mürner, Ch. (2020): *Der Beteiligungscharakter der Kunst. Art brut / Outsider Art und Inklusion*. Weinheim / Frankfurt.
- Nyssen, O. / Taylor, S. / Wong, G. (2016): Does therapeutic writing help people with long-term conditions? Systematic review, realist synthesis and economic considerations. In: *Health Technology Assessment* 20 (27). 1-367. <https://doi.org/10.3310/hta20270> (27/10/2020).
- Ohrenkuss. *Ohrenblog – Ohrenkuss ...da rein, da raus – Das Magazin gemacht von Menschen mit Down-Syndrom*. <http://ohrenkuss.de> (03/08/2020).
- Payne, H. (2013): *Dance Movement Therapy: Theory, Research and Practice*. London.
- Peretz, I. (2006): The nature of music from a biological perspective. In: *Cognition*. 100 (1), 2006. 1-32.
- Petrescu, I. / MacFarlane, K. / Ranzijn, R. (2016): Psychological effects of poetry workshops with people with early stage dementia: an exploratory study. In: *Dementia*. 13(2), 2016. 207-215.
- Petzold, H. / Orth, I. (2009, Hrsg.): *Poesie und Therapie. Über die Heilkraft der Sprache*. Bielefeld.
- Petzold, H. / Laesser, B. / Klempnauer, E. (2018): *Wenn Sprache heilt. Handbuch für Poesie- und Bibliothherapie, Biographiearbeit und kreatives Schreiben*. Bielefeld.
- Buchwald, W. (1964): *Platon: Phaidros*. München.

- Pickles, A. / Simonoff, E. / Conti-Ramsden, G. / Falcaro, M. / Simkin, Z. / Charman, T. (2009): Loss of language in early development of autism and specific language impairment. In: *Journal of Child Psychology and Psychiatry*. <https://doi.org/10.1111/j.1469-7610.2008.02032.x> (27/10/2020).
- Preiß, J. (2014): *Mein Leben auf dem falschen Planeten: Dasein und Wahrnehmung einer Autistin*. Bod – Books on Demand.
- Richter, H. (1984/1998): *Pädagogische Kunsttherapie. Grundlagen, Didaktik, Anregungen*. Düsseldorf.
- Riedel, A. / Clausen, J. (2016): *Autismus-Spektrum-Störungen bei Erwachsenen*. Köln.
- Rittelmeyer, Ch. (2010): *Warum und wozu ästhetische Bildung? Über Transferwirkungen künstlerischer Tätigkeiten. Ein Forschungsüberblick*. Oberhausen.
- Rittelmeyer, Ch. (2012): *Warum und wozu ästhetische Bildung? Über Transferwirkungen künstlerischer Tätigkeiten. Ein Forschungsüberblick*. Oberhausen.
- Rittelmeyer, Ch. (2016): *Bildende Wirkungen ästhetischer Erfahrungen*. Weinheim.
- Rohlfing, K. (2019): *Frühe Sprachentwicklung*. Tübingen.
- Rössler, W. /Matter, B. (2015): *Kunst- und Ausdrucksstherapien. Ein Handbuch für die psychiatrische und psychosoziale Praxis*. Stuttgart.
- Saunders, M. /Kowalski, S. (2015): Using Poetry Writing and Sharing to Promote Student Empathy and Caring. In: *Holistic Nurse Practice*. 29(6). 381-384.
- Schapp, W. (1953/2004): *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*. Frankfurt.
- Scheffel, M. (2004): *Erzählen als anthropologische Universalie: Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur*. In: Zymner, R. / M. Engel, M. (Hrsg.): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch – soziale Handlungsfelder*. Paderborn. 121-138.
- Schlaffer, H. (2005): *Poesie und Wissen*. Frankfurt.
- Schlaffer, H. (2015): *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. Stuttgart.
- Schlegel, A. (1795): *Briefe über Poesie, Silbernmaaß und Sprache*. In: *Die Horen*. [http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2104386/0/LOG_0000/\(03/08/2020\)](http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2104386/0/LOG_0000/(03/08/2020)).
- Schmidt, H. / Stegemann, Th. / Spitzer, C. (2019, Hrsg.): *Musiktherapie bei psychischen und psychosomatischen Störungen*. München / Jena / Amsterdam.
- Schmücker, R. (2001): *Funktionen der Kunst*. In: Kleimann, B. / Schmücker, P. (Hg.): *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt.
- Schubert, Ch. (2018): *Bewusstwerden als Heilung – die Wirkung künstlerischen Tuns auf das Immunsystem*. In: von Spreti, F. / Martius, P. / Steger, F. (Hg.): *KunstTherapie. Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart. 43-114.
- Schumacher, K. (2017): *Musiktherapie bei Kindern mit Autismus: Musik-, Bewegungs- und Sprachspiele zur Behandlung gestörter Sinnes- und Körperwahrnehmung*. Wiesbaden.
- Shakespeare, T. (2018): *Disability. The Basics*. Milton Park.
- Siebers, T. (2009): *Zerbrochene Schönheit. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung*. Bielefeld.
- Sprei von, F. / Martius, Ph. / Steger, F. (2018, Hrsg.): *Kunsttherapie. Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart.
- Stadler, Ch. / Kern, S. (2010): *Psychodrama: Eine Einführung*. Wiesbaden.
- Stegemann, Th. (2019): *Was Musiktherapeuten über das Gehirn wissen sollten*. München.
- Stern, D. (2000⁷): *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Stuttgart.
- Stern, D. (1994⁵): *Tagebuch eines Babys. Was ein Kind sieht, spürt, fühlt und denkt*. München.

- Theunissen, G. / Schubert, M. (2010): *Starke Kunst von Autisten und Savants. Über außergewöhnliche Bildwerke, Kunsttherapie und Kunstunterricht*. Freiburg.
- TOUCHDOWN 21: TOUCHDOWN Ausstellung. <http://touchdown21.info> (03/08/2020).
- Tüpkér, R. (2013): *Ich singe, was ich nicht sagen kann: Zu einer morphologischen Grundierung der Musiktherapie*. BoD - Books on Demand.
- Völker, S. (2018): *Wie kommt die Kunsttherapie zu ihrem Handwerk?* In: Sprei von, F. / Martius, P. / Steger, F. (Hg.): *Kunsttherapie. Wirkung – Handwerk – Praxis*. Stuttgart. 511-526.
- Waldschmidt, A. (2009): *Disability Studies*. In: Dederich, M. / Jantzen, W. (Hrsg.): *Behinderung und Anerkennung*. Stuttgart. 125-133.
- Webb, A. / Fitzjohn, J. (2016): *Poetry, Music, Writing and Painting. Developing the artistic talents of Adults with Cystic Fibrosis*. In: *Paediatric Respiratory Reviews*. Volume 17. 39-41. <https://doi.org/10.1016/j.prrv.2015.08.007> (27/10/2020).
- Weiss, G. (2010): *Kinderpsychodrama in der Heil- und Sozialpädagogik: Grundlagen, Therapie, Förderung*. Stuttgart.
- Williams, D. (1992): *Ich könnte verschwinden, wenn du mich berührst. Erinnerungen an eine autistische Kindheit*. Hamburg.
- Willke, E. / Höller, G. / Petzold, H. (2014): *Tanztherapie – Theorie und Praxis: Ein Handbuch*. Wiesbaden.
- Zaman, M. / Yadav, K. (2019): *Use of poetry in medical teaching*. In: *Clin Teach*. 16 (5). 541-542. <https://doi.org/10.1111/tct.13071> (27/10/2020).
- Zymner, R. (2004): *Poetogene Strukturen, Ästhetisch-soziale Handlungsfelder und anthropologische Universalien*. In: Zymner, R. / Engel, M. (Hrsg.): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch – soziale Handlungsfelder*. Paderborn. 1-29.
- Zymner, R. (2016²): *Funktionen der Lyrik*. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart. 113-118.

III. Exemplarische und vergleichende Perspektiven

„Hölderlin“ als Stimme des poetischen Subjekts in der zeitgenössischen deutschsprachigen Poesie: Friederike Mayröcker und Gerhard Falkner

Juliana Kaminskaja (St. Petersburg)

In der poetischen Literatur der vergangenen Epochen werden immer wieder Ich-Erfahrungen gestaltet – vor allem als Selbstfindung und Selbstverlust. Offensichtlich unterliegt das „Ich-Gefühl“ erheblichen historischen Veränderungen. Dirk von Petersdorff beginnt seine Abhandlung zur Ich-Konstitution in der Lyrik mit der Feststellung:

Wenn die Entstehung und Veränderung von Selbstbildern am Beispiel mehrerer moderner Lyriker betrachtet werden soll, mag das innerhalb der Literaturwissenschaft zunächst seltsam erscheinen. Denn als gesichertes Wissen gilt, dass die moderne Lyrik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Ich negiert hat, dass Subjektivität in ihr allenfalls deformiert erscheint: Das lyrische Ich ist anachronistisch geworden.²

Dem Forscher gelingt es im Laufe seiner Arbeit, die Aussage der modernen Lyrik vom Verschwinden des Ichs als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit den veränderten Bedingungen von Subjektivität vorzustellen. Dabei stützt er sich auf eine Reihe von Werken aus dem frühen 20. Jahrhundert. Angesichts der zeitgenössischen künstlerischen Situation und Praxis gilt es, die Frage nach den Transformationen der Subjektivität und deren Bedeutung noch genauer zu klären.

Zu diesem Zweck erscheint das annähernde Betrachten literarischer Werke im Zusammenhang mit den Vorstellungen von Subjektivität und mit den Äußerungen der Subjektivität in Gedichten mit Hilfe des folgenden theoretischen Modells aus drei Grundelementen als hilfreich:

- a) *Der konkrete Autor* als die aus nachvollziehbarer Angst vor dem Biografismus in der Lyrikforschung (Hermann Korte) leider zu oft ignorierte empirische Figur, die durch eigenes poetisches Schaffen nach Möglichkeiten für ihre Selbstaussprache sucht, eine persönliche Ich-Konstitution – in unterschiedlichem Maße bewusst sowie mit einem unterschiedlichen Grad an Hoffnung versehen – anstrebt und Gedichte als poetische Spuren der Selbstkonstruktion eines Ichs wahrzunehmen erlaubt.
- b) *Das poetische Subjekt*, durch das sich der konkrete Autor im Gedicht artikuliert, notwendig als erweiternde Alternative zum Begriff des „lyrischen Subjekts“, um radikalere Ausprägungen der sich gegen unterschiedlichste Vorstellungen vom Lyrischen wehrenden experimentellen Poesie (visuelle

1 Vgl. Petersdorff (2005, S. 1).

2 Ders., S. 2.

Poesie, akustische Poesie, digitale Poesie und andere Spielarten der Nicht-Lyrik) mit einzubeziehen.

- c) *Die Stimme oder die Stimmen*, durch die das poetische Subjekt im einzeln betrachteten lyrischen oder – breiter gesehen – poetischen Werk zum Vorschein kommt, notwendig als Alternative zum Begriff „Sprecher“, dessen anthropomorphe Beschaffenheit und Verweis auf deutliche ganzheitliche Umrisse einer in sich geschlossenen Instanz dem extrem polyphonen Wesen und der versteckten Ich-Bezogenheit eines bedeutenden Teils der poetischen Produktion im 20. und 21. Jahrhundert zuwiderlaufen.

Dieses Schema wird in den weiteren Beobachtungen und Überlegungen dieses Aufsatzes impliziert, ohne dass der Anspruch erhoben wird, dass die Komplexität der theoretischen Problematik sowie der in Betracht gezogenen literarischen Erscheinungen dadurch erschöpft werden könnte.

Das stille Lesen der mannigfaltig Subjektivität artikulierenden Gedichte von einem „einsam mit sich ringenden“ Künstler gehört seit spätestens 1800 zum verfestigten Gattungsbewusstsein³. Auch die mehr oder weniger radikal experimentierende Poesie des 21. Jahrhunderts existiert als Form der Selbstausssprache, die sich für die Ich-Konstitution oder für das Reflektieren von deren Unmöglichkeit eignet und so genutzt wird. In dieser Hinsicht sind auch Werke, in denen das Ich ausgeblendet oder negiert wird, als Ausdruck einer intensiven Auseinandersetzung mit den Vorstellungen von Subjekt und Subjektivität zu sehen. Noch offensichtlicher gilt das Gleiche für Werke, in denen das Ich bis zur Unkenntlichkeit getarnt zum Vorschein kommt.

Als eine solche „Tarnung“ für das Ich, dessen authentische Existenz radikal bezweifelt wird, erscheinen in der Gegenwartsdichtung die dichterischen Stimmen früherer Epochen. So publizieren die Österreicherinnen Christine Huber und Magdalena Knapp-Menzel 2010 ihren gemeinsamen Gedichtband unter dem Titel „Durchwachte Nacht. Gedankenstrich“⁴. In diesem Buch erschaffen unsere Zeitgenossinnen auf eine künstlerisch raffinierte Art die Stimmen zweier Lyrikerinnen des 19. Jahrhunderts, Annette von Droste-Hülshoff und Emily Dickinson, so dass sich ein spannender Phantom-Dialog zweier historischer Frauenfiguren entfaltet, die in Wirklichkeit miteinander nie im Briefwechsel standen. Dadurch wird die Möglichkeit erkundet, in unserer Zeit eine poetische Aussage über das Nicht-Vorhanden-Sein des Ichs zu gestalten, ganz nach dem bekannten Prinzip „das Gedicht spricht, wovon es schweigt“⁵.

In solchen Werken offenbart sich das poetische Subjekt narratologisch gesehen als eine besondere fiktive Persona,⁶ die einen heterogenen Charakter aufweist. Ihre auffälligen Züge werden durch die zugänglichen Informationen

3 Vgl. dazu: Zymner (2009, S. 194).

4 Vgl. Huber / Knapp-Menzel (2010).

5 Vgl. Enzensberger (1959, S. 771).

6 Vgl. die Klassifikation Zymner (2009, S. 12 f.).

über die empirisch-reale historische Persönlichkeit geformt – vielmehr aber noch durch die persönlich und kollektiv bedingten Vorstellungen von der historischen Figur, also durch die individuelle Einbildungskraft und die gesellschaftliche Mythenbildung. Die sichtbaren Fragmente der „historischen Tarnung“ des poetischen Subjekts lassen seine anderen Bestandteile aufschimmern und auf diese Weise zur Sprache kommen. So gelingt es dem auf den ersten Blick verschwundenen Ich in unterschiedlichen Variationen, versteckt unter der Hülle einer pseudo-realen historischen Gestalt, wenn auch diffus und kaum wahrnehmbar, weiterzuleben.

Das Verhältnis zwischen der „historischen“ Komponente und dem verbleibenden Ich, das im Text bloß ansatzweise greifbar wird, kann unterschiedlich sein. Deutlichere Varianten entstehen durch die poetische Aneignung einer erkennbaren Stimme, zum Beispiel aus dem Bereich der herkömmlichen literarischen Tradition, wenn zum Beispiel Christine Huber als Annette von Droste-Hülshoff ihre Gedichte schreibt und mit dem Hinweis auf die gewählte historische Figur publiziert. Es gibt auch andere Möglichkeiten. Darunter erscheint eine Art Zweistimmigkeit des Subjekts als eine für die zeitgenössische Poesie besonders attraktive Variation: In den Werken sind deutlich und offensichtlich zwei unterschiedliche Stimmen zu hören, indem die eine davon einer historischen Dichterpersönlichkeit verpflichtet ist. Dabei geht es um Elemente der fremden poetischen Rede aus der entfernten Vergangenheit innerhalb der aktuellen Rede, so dass durch die betonte Präsenz einer Botschaft in der anderen Botschaft⁷ eine besondere Mehrdeutigkeit und eine Komplexität der poetischen Sprache erreicht werden können.

Auf solche Weise wird Intertextualität radikalisiert und exemplarisch vorgeführt. Der Text, der partout ein „Mosaik von Zitaten“ sowie die „Absorption und Transformation“⁸ anderer Texte ist, wird durch eine bewusste und zelebrierte Anspielung auf ein bestimmtes, fremdes Schaffen als Dialog zweier dichtender Persönlichkeiten inszeniert. Eine von ihnen bleibt sichtbar und identifizierbar, die andere verbirgt sich aber im Schatten der ersten imaginären Gestalt und kommt erst durch eine sehr genaue Betrachtung langsam zum Vorschein.

Eine wichtige Figur, die in ähnlichen Zweistimmigkeits-Konstellationen der letzten Jahre auftritt, trägt den Namen Friedrich Hölderlin. Ohne Zweifel gehört „der Dichter der Dichter“ zu den Persönlichkeiten, denen die Geschichte der deutschsprachigen Länder und der deutschsprachigen Literatur ein besonderes Schicksal bereitet hat. Im 20. Jahrhundert, das mit den Spuren der Hölderlin-Lektüre bei Hofmannsthal und Rilke beginnt, spannt sich ein weiter Bogen von „Hölderlin im Tornister“, in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs, begleitet durch die entsprechenden nationalsozialistischen Hölderlin-

7 Siehe zu Reflexionen zur fremden Rede in der aktuellen Rede, gestützt auf Vološinov und Jakobson: Lachmann (2001, S. 271 f.).

8 Vgl. Kristeva (1972, S. 348).

Paraphrasen, und vom Hölderlin im „Hollywooder Liederbuch“ zur Vereinnahmung des dichterischen Erbes in der Nachkriegsliteratur.⁹ Die Reihe der großen Literaten, die sich dem Werk des Dichters gewidmet haben, wird durch Paul Celan, Günter Eich, Erich Fried, Friederike Mayröcker, Sarah Kirsch, Peter Handke, Elfriede Jelinek und Gerhard Falkner erweitert.

Das Phantom „Hölderlin“ wird zu einer der Schlüsselfiguren des 20. und 21. Jahrhunderts¹⁰ und steht in einem bizarren Zusammenhang mit den überlieferten Tatsachen über die berühmte Persönlichkeit. Er wechselt seine Gestalt rasch – je nach den Besonderheiten der entsprechenden Zeit und der sich an ihn wendenden AutorInnen – „vom idealischen Lichtblau des Georgekreises über Heideggers Erdbraun, die schwärzliche Restaurationsgestalt der 50er Jahre, bis zum roten Knalleffekt von 1968, selbst die aktuelle Farbe Grün fehlt nicht“.¹¹

Um die Jahrtausendwende wird es deutlicher, dass die offensichtlich ideologisierte Literatur ihre Positionen verliert. In diesem Zusammenhang wird auch das Erbe Hölderlins weniger intensiv in die aktuellen ideologischen Debatten einbezogen. Es werden Versuche unternommen, die mit Hölderlin verbundenen Klischees zu zerstören oder zumindest auf ironische Weise radikal zu relativieren – wie im Roman „Lust“ (1989) von Elfriede Jelinek¹². Durch diese Entwicklung wird der rasche Wechsel der „Hölderlin“-Züge aufgehalten, so dass in seiner Figur konstante Charakteristika sichtbar werden, die sich bereits in der Wahrnehmung des Dichters Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts abgezeichnet hatten.

Die Spuren dieser Wahrnehmung äußern sich in den begeisterten Worten Hermann Hesses über seine Gefühle, die bei ihm im Alter von zwölf Jahren durch die Bekanntschaft mit den ersten Versen Hölderlins hervorgerufen worden sind:

[...] das ist Dichtung! Das ist ein Dichter! Wie klang da, für mein Ohr zum erstenmal, die Sprache meiner Mutter und meines Vaters so tief, so heilig, so gewaltig, wie schlug aus diesen unglaublichen Versen, die für mich Knaben ohne eigentlichen Inhalt waren, die Magie des Sehertums, das Geheimnis der Dichtung!¹³

Unverständlichkeit und Faszination der poetischen Worte, ihre suggestive Kraft beeindruckten auf ähnliche Art Gottfried Benn:

Aber auch in Hölderlins bruchstückartiger Lyrik finden wir Stellen dieser expressionistischen Emanation: Beladung des Worts, weniger Worte, mit einer ungeheuren Ansammlung schöpferischer Spannung, eigentlich mehr ein Ergreifen von Worten

9 Siehe dazu ausführlicher: Gaier (2002, S. 482 f.).

10 Siehe dazu: Gaier (1995, S. 30).

11 Vgl. Schmidt (1995, S. 114).

12 Vgl. Jelinek (1989).

13 Hesse (1957, S. 148). Zitiert nach Gaier (2002, S. 480).

aus Spannung und diese gänzlich mystisch ergriffenen Worte leben dann weiter mit einer real unerklärbaren Macht von Suggestion.¹⁴

Auch die Leserschaft der nächsten Jahrhundertwende vertieft sich in Hölderlins Verse, und zwar mit vergleichbaren Erwartungen an die Sprachmagie, wie sie Oskar Pastior, „ein Wortschatzmagier“¹⁵ und „der letzte Schamane“¹⁶ der zeitgenössischen Literatur, in „Ingwer und Jedoch“ (1985) formuliert hat:

Hölderlin ist eine schöne, dem Deutschen verwandte Sprache; Hopi verstehen die Hopi sprechenden Hopi-Indianer.¹⁷

Die Stimme Hölderlins als „Geheimnis der Dichtung“¹⁸ wird besonders gerne von zeitgenössischen AutorInnen benutzt, denen er als ein überaus wichtiges Element des Kulturerbes und als passende Projektionsfläche für ihre Vorstellungen von Poesie und Dichtertum erscheint. „Hölderlin“ spricht man also, um poetologisch ausgerichtete lyrische Werke zu kreieren, wovon unter anderem die 1993 von Hiltrud Gnüg herausgegebene Anthologie „An Hölderlin. Zeitgenössische Gedichte“¹⁹ zeugt.

Durch die undeutliche und unbegreifliche Rede des stammelnden Hölderlin, durch sein in Paul Celans Gedicht „TÜBINGEN, JÄNNER“ (1963) skizziertes „Pallaksch. Pallaksch“²⁰ versucht die zeitgenössische Poesie ihre Nähe zum Unausdrückbaren und Unerreichbaren, die empfundene Erschöpftheit sprachlicher Ressourcen zur Ich-Konstitution, die Unsicherheit der Sprache und das flüchtige Selbstgefühl des Menschen zu artikulieren.

Das leere Hölderlinzimmer wird im 1989 entstandenen Gedicht Friederike Mayröckers zum Raum, in dem das Ich eine Art von Zuflucht findet:

Hölderlinturm, am Neckar, im Mai

diese Prise Hölderlin
im hellroten Hölderlinzimmer /
im Korridor stehend
fällt mein Blick auf die roten Blumen im Glas
gesäumt von abgefallenen
Blütenblättern
nichts sonst /
das Zimmer leer nur die Vase die Blumen
zwei alte Stühle –
ich öffne ein Fenster

14 Benn (1955, S. 126).

15 Vgl. Lentz (2006, S. 25).

16 O. Verf. (2006): Oskar Pastior ist gestorben: „Der letzte Schamane“. In: Spiegel. 05.10. 2006.

17 Pastior (2002, S. 127).

18 Vgl. Hesse (1957, S. 148). Zitiert nach Gaier (2002, S. 480).

19 Vgl. Gnüg (1993).

20 Vgl. Celan (2005, S. 133).

im Garten sagst du die Bäume
sind noch die gleichen wie damals
aber man hört einen Ton Musik es
glänzt die bläuliche Silberwelle

für Valerie Lawitschka
6.6.89²¹

Ins leer gewordene Zimmer mit zwei alten Stühlen, die scheinbar für ein Gespräch oder eher für ein gemeinsames Schweigen hingestellt worden sind, gelangt durch das von der Dichterin geöffnete Fenster ein einziger musikalischer Ton. Er genügt, damit „die bläuliche Silberwelle“ aus Hölderlins „Nekar“ (1801) auch in Mayröckers Gedicht wieder „glänzt“. Dadurch tritt nicht nur die Gestalt des verstorbenen Dichters Hölderlin, der als Scardanelli scheinbar das eigene Ich verloren hat, zum Vorschein, sondern auch das andere Ich als eine Art Gesprächspartnerin, die sich durch das betont intertextuell ausgerichtete Gedicht zu äußern wagt.

2008 wurde Mayröcker zur Autorin der wohl zahlreichsten bekannten Gedichte, die Hölderlins Stimme als eine raffinierte Illusion wieder ins Leben, genauer gesagt – in die zeitgenössische Poesie –, gerufen haben. Die Dichterin publizierte unter dem Gesamttitel „Scardanelli“ (2009) vierzig ihrer Werke, in denen mit Deutlichkeit zwei Stimmen wahrnehmbar bleiben. Eine davon zeigt sich in den feierlichen, hymnischen Klängen und einzigartigen freien Rhythmen Hölderlins, die Mayröcker sich zu Diensten macht, um poetisch zu behaupten: „...ich möchte / leben Hand in Hand mit Scardanelli“²².

Eine verwandte Aussage findet sich fast zur gleichen Zeit auch im Schaffen eines anderen „Hopi-Indianers“ – Gerhard Falkner, der 2008 seinen Gedichtband „HÖLDERLIN REPARATUR“ publiziert hat. Das programmatische Werk darin trägt den gleichen Titel und beginnt mit den bekannten Worten als Epigraph: „Napeu tondamen assurtah“ / „Wir kommen in Freundschaft“. Diese Worte richteten die freundschaftlich gesinnten Indianer an den Seefahrer und Reisenden Jacques Cartier (1491–1557), durch den die französische Kolonisierung Nordamerikas ihren Anfang fand.

Ähnlich wie Mayröcker greift Falkner die erhabenen Töne Hölderlins auf, zersetzt sie aber durch Anspielungen auf die typographischen Besonderheiten der historisch-kritischen Ausgaben, die der heutigen Leserschaft klassisch gewordene Werke näher zu bringen versuchen:

Hölderlinreparatur

Trunkenheit ists, eigener Art, wenn Himmlische da sind
Aber: sind (denn) Himmlische da?

²¹ Mayröcker (2009, S. 7).

²² Dies., S. 15.

Sind Trunkenheit ²², Echo ²⁶, nACHT
 nicht Nachhall nur anderer /
 schadhafter Sprachen, schwärzlicherer Sprachen
 sprachlicherer Sprachen
 der See(le) zersplittertes Schwarzlichttheater
 akustisch sortiert?
 Viele versuchen umsonst das Freudigste freudig zu sagen
 doch in den Schranken der Sinne
 ist dies Freudigste selten geheuer
 wellness (reicht auch)
 ihnen und ihresgleichen
 gleichwohl dauernd und mit Macht
 und GOtt darin als rotierendes Wort
 die Epiphanie
 des Ungesuchten
 Größeres leistet²³

Falkner entnimmt, ähnlich wie Mayröcker, Hölderlins Gedicht „Brot und Wein“ einen Vers, um sein höchst eigenes Werk daraus zu entfalten. Genauer gesagt ist es der Vers aus einer der drei Varianten des siebten Teiles der Elegie „Brot und Wein“ (1800/1801), die bei Hölderlin die Beschreibung des kommenden „Tages“ als Verkörperung der Hoffnung auf die künftige Vervollkommnung einleitet. Doch Hölderlins Bewegung von der „Nacht“ der Gegenwart über die Erinnerung an den „Tag“ der Vergangenheit zum „Tag“ der Zukunft wird im zeitgenössischen Gedicht nicht ausgeführt. Das Kommende findet keine Gestalt. Es bleibt beim ersten Vers des dritten Elementes, das bei Falkner eine verzweifelte und fragende Intonation erhält.

Das poetische Sprechen Hölderlins brauchen die zeitgenössischen DichterInnen nicht nur, um das Fehlen der genauen Worte, die rational unverständliche, lückenhafte und stammelnde Rede über das Ich zu kennzeichnen. Es markiert in Falkners Werken auch eine Art der Literatur, welche die Öffentlichkeit, wie der Einsiedler-Hölderlin in seinen späten Jahren, scheut:

der Schatz
 des Ungehobenen
 seiner Entöffentlichung harret²⁴

Ein solcher Verzicht vieler heutiger DichterInnen auf öffentliche Präsenz, oder bereits Versuche eines solchen Verzichtes, machen die Stimme Hölderlins möglicherweise besonders anziehend für die zeitgenössische Dichtung, die diesen nicht immer einfachen Weg der „Entöffentlichung“ geht. Die verzweifelte Frage von Falkners Sprecher: „Darf's auch Hldrl'n sein?“, ohne Vokale hermetisch-kabbalistisch formuliert, erhält als eine deutliche Ich-Aussage keine Antwort und bedarf einer zusätzlichen Reflexion.

²³ Falkner (2008, S. 7).

²⁴ Ders., S. 8.

Offensichtlich und wesentlich unterscheiden sich die dichterischen Verfahren von Friederike Mayröcker und Gerhard Falkner voneinander. Ihr Gebrauch der Ironie ist sehr verschieden. Höchst eigen ist bei ihnen auch das Interesse an Hölderlin. Während Mayröcker ihre Aufmerksamkeit primär auf Hölderlins Dichtertum als Gegenstand poetischer Reflexionen richtet, scheint Falkner deutlicher die hölderlinsche Sprache als solche in den Vordergrund zu stellen. Mayröcker versucht, sich durch ihre besondere dichterische Rede dem Phantom „Hölderlin“ anzunähern, indem sie Vers für Vers zu einer Art Vertrautheit mit ihm zu gelangen sucht. Entsprechend und prägnanterweise beendet sie ihr Gedicht mit einem hölderlinschen Vers.

Allem Anschein nach wählt Falkner den umgekehrten Weg, was sich exemplarisch in dem hier erläuterten Gedicht äußert. Der Text beginnt mit einem Vers Hölderlins, doch wird dessen Sprache Schritt für Schritt entfremdet, zum Teil bis zur Unkenntlichkeit. Auf den ersten Blick bewegt man sich dabei fort von „Hölderlin“, in Richtung der ironischen, gebrochenen Sprache der Gegenwartsliteratur. Doch dieser Eindruck entpuppt sich als Illusion. Die Lackschichten der Verehrung, die dessen Erscheinung während der Epochen des Hölderlin-Kultes überzogen haben, werden brüchig. Ein wichtiges Element des literarischen Erbes wird „repariert“, um für die zeitgenössische Kultur brauchbar zu bleiben.²⁵

Durch die an den gewählten Beispielen vorgeführte spezifische Doppelung der Stimmen kommt bei Falkner wie bei Mayröcker, auch wenn sie zwei unterschiedliche dichterische Generationen (geb. 1951 bzw. 1924) vertreten, das Paradoxon der poetischen Rede zum Vorschein – nämlich ein Schwanken zwischen dem Ich Hölderlins als einer Art „Gestalt der Lücke“²⁶, das deutlich in Form der historischen und zugleich historisierten Stimme präsent ist, sich aber der Aneignung entzieht, und dem anderen Ich, das sich im Schatten der hölderlinschen Tarnung zu artikulieren versucht. Auf solche Weise scheint die prinzipielle Besonderheit der poetischen Rede sichtbar zu werden, die einerseits darauf zielt, wahrgenommen zu werden, die sich aber andererseits der deutlichen Wahrnehmung verschließt.

So ist durch die Betrachtung der Hölderlin-Tradition in der zeitgenössischen Lyrik eine Entwicklung sichtbar geworden. Unter dem Einfluss längst diskutierter Faktoren – darunter die Vorstellungen von der Freiheit der Selbst- und Umweltgestaltung, die Ängste vor der kaum erträglichen Komplexität der Welterfahrungen u.ä. – entstehen, und kommen dann poetisch zum Ausdruck, ein Gefühl der Orientierungslosigkeit und Vorstellungen von der Auflösung des Subjekts. Das Ich, das in Gedichten des 20. Jahrhunderts zuweilen spurlos verschwunden zu sein scheint, wendet sich an zusätzliche Artikulationsmöglich-

25 Diese Überlegungen verdanke ich den unterstützenden Äußerungen von Rainer Grübel und Hermann Korte während der Diskussion nach meinem Vortrag.

26 Vgl. Falkner (2008, S. 8).

keiten und kann sich, wie in den Hölderlin-Gedichten, in eine Art „Wir“ transformieren. Dieses Wir unterscheidet sich von jenem in den Werken der frühen historischen Avantgarden aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Dabei offenbart es keine deutliche Verbindung mit dem Wir, das die Gleichschaltung der Vorstellungen und Meinungen anstrebt oder voraussetzt und das – bei allen schwerstwiegenden Differenzen – sowohl die Ideologie und Literatur eines jeden totalitären Staates als auch gewisse Denk- und Kunstmuster in extrem ausgeprägten Konsumgesellschaften andersartig organisierter Staaten kennzeichnet.²⁷ Das Wir – „Mayröcker und Hölderlin“ oder „Falkner und Hölderlin“ – erweist und zelebriert dagegen seine heterogene Beschaffenheit. Durch die Stimme Hölderlins als „Tarnung“ ermöglicht es zudem eine wahrnehmbare, wenn auch hybride und diffuse, aber auf jeden Fall eine deutlich ich-bezogene poetische Äußerung des Subjekts.

Offensichtlich wird diese Äußerung in höchstem Maße gebraucht, denn sie wird zu einem wichtigen Element des literarischen Geschehens, worauf sich neue Werke anderer DichterInnen intensiv beziehen – wie in dem von 165 AutorInnen geschriebenen und Mayröcker gewidmeten Buch „HAB DEN DER DIE DAS“, dessen Herausgeberin Erika Kronabitter ihr editorisches Vorhaben so beschreibt:

Es ging darum, ein Gedicht, eine Zeile, einen Satz, eine Textstelle von Friederike Mayröcker zum Anlass für einen weiteren, ihr gewidmeten eigenen literarischen Text zu nehmen.²⁸

In der „sonst nirgends anzutreffenden Stimmenvielfalt“²⁹ taucht Mayröckers Hölderlin nur scheinbar unter, seine Klänge vermischen sich mit vielerlei anderen Tönen und bleiben bestehen. So ist „Hölderlin“ im Rauschen unzähliger Stimmen der zeitgenössischen Literatur hörbar – als eine wichtige Stimme des poetischen Subjekts.

Literatur

- Benn, G. (1955): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Wiesbaden.
 Celan, P. (2005): Sämtliche Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Herausgegeben und kommentiert von B. Wiedemann. Frankfurt a.M.
 Enzensberger, H.M. (1959): Die Steine der Freiheit. In: Merkur 13 (138), 1959. 770-775.
 Falkner, G. (2008): Hölderlin Reparatur. Gedichte. Berlin.
 Gaier, U. (1995): Hölderlin, die Moderne und die Gegenwart. In: Kurz, G. u.a. (Hgg.): Hölderlin und die Moderne: eine Bestandsaufnahme. Tübingen. 9-40.

27 Die Verdeutlichung dieser Überlegungen verdanke ich den kritischen Äußerungen von Peter Geist während der Diskussion nach meinem Vortrag.

28 Kronabitter (2014, S. 7).

29 Ebd.

- Gaier, U. (2002): Nachwirkungen in der Literatur. In: Kreuzer, J. (Hg.): Hölderlin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar. 468-488.
- Gnüg, H. (Hg., 1993): An Hölderlin. Zeitgenössische Gedichte. Stuttgart.
- Huber, C. / Knapp-Menzel, M. (2010): Durchwachte Nacht. Gedankenstrich. Wien / St. Wolfgang.
- Jelinek, E. (1989): Lust. Reinbek bei Hamburg.
- Kristeva, J. (1972): Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. In: Ihwe, J. (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik III. 345-375.
- Kronabitter, E. (2014): Hab Dank. In: Kronabitter, E. (Hg.): HAB DEN DER DIE DAS. Der Königin der Poesie Friederike Mayröcker zum 90. Geburtstag. St. Wolfgang. 7.
- Lachmann, R. (2001): Die Zerstörung der schönen Rede / Лахманн, Ренате: Демонтаж красноречия. СПб.
- Lentz, M. (2006): Das Werk. Die einzigartige Kunst des Oskar Pastior. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 19. 14.05.2006. 25.
- Mayröcker, F. (2009): Scardanelli. Frankfurt a.M.
- O. Verf. (2006): Oskar Pastior ist gestorben: „Der letzte Schamane“. In: Der Spiegel. 05.10.2006. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/oskar-pastior-gestorben-der-letzte-schamane-a-440901.html> (16/07/2020).
- Pastior, O. (2002): Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch. Herausgegeben von K. Ramm. München / Wien.
- Petersdorff, D. v. (2005): Fliehkräfte der Moderne. Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts. Tübingen.
- Schmidt, J. (1995): Hölderlin im 20. Jahrhundert. In: Kurz, G. u.a. (Hgg.): Hölderlin und die Moderne: eine Bestandsaufnahme. Tübingen. 105-125.
- Zymner, R. (2009): Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn.

Das zuverlässig unzuverlässige Subjekt. Gerhard Falkners „Apollokalypse“ (2016) im literaturgeschichtlichen Kontext des Berlinromans

Matthias Fechner (Trier)

Der Dichter Gerhard Falkner veröffentlichte 2016 den Roman „Apollokalypse“, den er – parallel zu seinem lyrischen Werk – über Jahrzehnte entwickelt hatte.¹ Das Werk von mehr als vierhundert Seiten könnte als Berlinroman bezeichnet werden², auch wenn es in den inzwischen durchaus umfangreichen Listen zum Genre kaum erwähnt wird.³ Doch gesetzt selbst, wir stellten Falkners Roman Rücken an Rücken neben Georg Hermanns „Kubinke“⁴, Alfred Döblins „Alexanderplatz“⁵, Dieter Meichsners „Studenten“⁶, Ulrich Peltzers „Stefan Martinez“⁷ oder irgendwohin auf diese überraschend langen Regalmeter voll gebundener Prosa über das wandlungsfähige Berlin, kämen wir seinem Subjekt, seinen Protagonisten deshalb auch nur um eine Seite näher?

Konstruktiver scheint es, die Rolle des Subjekts zu analysieren, nicht nur in der – inzwischen historischen – Romanhandlung, sondern auch in den inhaltlichen Kontexten der für dieses Unterfangen wichtigsten Berlinromane, von der Gründerzeit bis in die unmittelbare Gegenwart.

Die Handlung von „Apollokalypse“ erstreckt sich aus den Siebziger Jahren bis in die Neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, kreist um den homodiegetischen Ich-Erzähler und Hauptprotagonisten Georg Autenrieth, der im Verlauf des Romans als Mitglied der Roten Armee Fraktion identifiziert werden

-
- 1 Gespräch des Verfassers mit Gerhard Falkner (04/07/2018).
 - 2 Genauer könnte man „Apollokalypse“ dem umfangreichen Subgenre des Berlinromans zuordnen, der im Milieu politischer Außenseiter beheimatet ist. Dazu gehören alleine in der Literatur der Weimarer Republik beispielsweise Pol (1929); Neukrantz (1931); aber auch Salomon (1932) und Schoenstedt (1932).
 - 3 In der Liste des Berliner Stadtmagazins Tip, „100 Berlin-Romane, die man gelesen haben sollte“, wird „Apollokalypse“ nicht erwähnt: <https://www.tip-berlin.de/kultur/buecher/100-berlin-romane-4-von-2010-bis-heute-2020/> (20/11/2020). In der (ungeordneten) Liste von perlentaucher.de, die immerhin 310 belletristische Publikationen umfasst, wird der Roman unter keiner der angeführten, thematisch passenden Rubriken aufgeführt, d.h.: „Kreuzberg“, „West-Berlin“, „Prenzlauer Berg“, „Wiedervereinigung“ und „80er“: <https://www.perlentaucher.de/buchKSL/berlin-romane.html> (20/11/2020). Auch unter 53 Titeln von Romanen, die „in Berlin spielen“, ist Falkners Roman nicht verzeichnet: <https://www.buechertreff.de/buchtipps/112-buecher-die-in-berlin-spielen/?pageNo=6&sortField=likes&sortOrder=DESC> (20/11/2020).
 - 4 Hermann (1910, 1974).
 - 5 Döblin (1929).
 - 6 Meichsner (1954).
 - 7 Peltzer (1995).

kann. Obwohl seine Verbindungen, auch zum Bundesnachrichtendienst, vor allem indirekt angesprochen werden. Zu den atmosphärischen und sehr poetischen Schilderungen der damaligen Sozialmilieus – neben dem Umfeld der RAF auch das Großbürgertum der Bundesrepublik – gehören ebenso die präzisen Beschreibungen der Orte, an die sich Autenrieth begibt: Nicht nur Kalifornien, Franken und die Toskana, sondern vor allem Berliner Bezirke wie Kreuzberg, Steglitz oder Prenzlauer Berg. Vordergründig bewegt sich der Ich-Erzähler Georg Autenrieth durch eine Welt der Kontraste, die Berlin präg(t)en. Das Banale existiert(e) direkt neben dem Mondänen, das Vergangene neben dem Gegenwärtigen, das Hässliche neben dem Schönen, beispielsweise beschrieben vom Ich-Erzähler mit seiner Kritik des Konfektionsangebotes der (ehemaligen) Woolworth-Filiale in der Steglitzer Schlossstraße:

Allerdings gab es auch hier Schnitte und synthetische Materialien, die manchmal dem gefährlich nahe kamen, was die junge Berliner Designermode in Mitte gerade auch wieder machte und verwendete. Die Leute, die hier kauften, waren ästhetisch immer noch da, wohin die Hipster schon wieder aufbrachen, zu den Kunstfasern, den knäpplichen quergestreiften Pullis und den geilen harten Hosen ohne Passform. Und sie lebten gerade mal zehn Kilometer Luftlinie voneinander entfernt.⁸

Diese Kontrastierung bedingt wiederum eine Nivellierung, manchmal sogar eine Auflösung, in Einzelfällen eine Auslöschung, wie bei der Darstellung des Todes von Autenrieths Freund Heinrich Büttner, auf den ich noch eingehen werde. Denn das Schöne bleibt niemals makellos, verliert wenigstens einen Teil seiner impliziten Autorität, wenn es gezwungen wird, sich auf das Hässliche zu beziehen.

Literaturwissenschaftlich lassen sich vor allem durch eine genauere Untersuchung der Funktion des Subjekts bzw. Ich-Erzählers⁹ in diesem Roman – insbesondere in Abgrenzung zu anderen Werken des Genres – neue, auch literaturhistorisch relevante Aufschlüsse gewinnen.¹⁰ Zuerst handelt es sich bei Georg Autenrieth um einen unzuverlässigen Ich-Erzähler, der seinen Leser*innen wichtige Informationen verschweigt, seine Freunde betrügt, eine hohe kriminelle Energie entwickelt und dabei ein Netz verworrener Intrigen zwischen der

8 Falkner (2016, S. 204).

9 Die Gleichsetzung von Subjekt und Ich-Erzähler wird in diesem Beitrag unter rein pragmatischen Aspekten vorgenommen; tatsächlich benötigte das komplexe Verhältnis eine eigene, vertiefende Untersuchung.

10 Die germanistische Forschung zum Berlinroman präsentiert sich solide, bleibt jedoch vor allem auf einzelne Epochen, Zeitabschnitte und enger definierte Fragestellungen beschränkt, ohne das Genre in seiner Gesamtheit explizit zu thematisieren. Exemplarisch erwähnt seien an dieser Stelle, in chronologischer Epochenfolge, die Arbeiten von Seeba (2018): zum Realismus; Wurich (2019): zu Berlinromanen zwischen 1880 und 1920; Hagen (2012): zur Neuen Sachlichkeit; Kreißig (2003): zur Wende; Siebenpfeiffer (2001): zu den Neunziger Jahren; Thiemann (2019): zur Jahrtausendwende; Nicklas (2015): zu Uwe Timm; Jaeger (2011): zu Ulrich Peltzer.

Roten Armee Fraktion und dem Bundesnachrichtendienst flicht. Wayne C. Booth entwarf zwar 1961 die These vom unzuverlässigen Erzähler, die das (inzwischen umstrittene) Konzept des impliziten Autors beinhaltet.¹¹ Doch nach Booth wäre ein unzuverlässiger Erzähler in umgekehrter Weise zuverlässig, wenn er die grundsätzlichen Normen und Werte des vom Autor geschaffenen Werkes teilte. In diesem Falle wäre es nicht abwegig, gerade das unzuverlässige, subversive Agieren des Ich-Erzählers als ein den Normen und Werten des Werkes und seines Autors entsprechendes Verhalten auszulegen. Denn der Ich-Erzähler schleift die Autorität des Gesellschaftssystems, indem er durchgehend eine systematische Einebnung der Gegensätze zwischen schön und hässlich, reich und arm, mächtig und machtlos betreibt. Durch seine Ungreifbarkeit unterwandert er gleichzeitig und gezielt die Sicherheiten der Leserschaft, löst sie vielleicht sogar auf, vollzieht dadurch – in seiner Funktion als Subjekt – einen subversiven Vorgang, der *an keiner Stelle* des Romans explizit verurteilt wird.

Denn Georg Autenrieth ist, wie erwähnt, kein harmloser Flaneur, möglicherweise ein bipolarer Bohemien, doch vor allem ein Terrorist, Geistesverwandter des Sozialistischen Patientenkollektivs um den Psychiater Wolfgang Huber, das anno 1972 in Heidelberg forderte, dass man aus der (psychischen) „Krankheit eine Waffe machen“ müsse und die Austauschbarkeit von Nieren- und Pflastersteinen proklamierte.¹² Das erwähnt der Ich-Erzähler – wie viele Schritte auf seinem Lebensgang – jedoch nicht offen; die Leser*innen erhalten die Information lediglich indirekt. Beispielsweise wenn Büttner über die „Leute“ aus der „Heidelberger Zeit“ Autenrieths spricht¹³. Oder wenn Autenrieth selbst der Leserschaft in scheinbarer Offenheit über seine Suche nach einer „Unterkunft für meine Unsichtbarkeit“ berichtet, bei der sich einer „der in Krefeld erbeuteten Blanko-Personalausweise“¹⁴ als hilfreich erweisen könnte. Wer an dieser Stelle unkritisch die durch das Subjekt vermittelten Informationen rezipiert, übersieht möglicherweise die eklatanten und vom Autor bewusst gesetzten Lücken in der Handlung. Warum und von wem wurden diese Personalausweise eigentlich erbeutet? Und wieso benötigte sie Autenrieth, „also ich, im besten Sinne meiner damaligen Überzeugung“¹⁵, zur Schaffung einer neuen und unsichtbaren Existenz überhaupt? Bereits zu Beginn des Romans – wir befinden uns „Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre“ bei Auten-

11 Booth (1961).

12 Vgl. dazu das Gedicht auf dem Spruch Tuch, abgebildet auf dem Cover von „SPK – Aus der Krankheit eine Waffe machen“ (1972): „Der Stein, den jemand in die / Kommandozentralen des / Kapitals wirft, / Und der Nierenstein, an dem / Ein anderer leidet, / Sind austauschbar. / Schützen wir uns vor / Nierensteinen!“ Leider wurde die Geschichte des SPK bis heute lediglich durch Beteiligte aufgearbeitet. Vgl. Pross (2016).

13 Falkner (2016, S. 141).

14 Ders., S. 190.

15 Ders.; S. 104.

rieths Freundin Henriette in einer Wohngemeinschaft im vierten Stock eines Hauses in der Kreuzberger Wrangelstraße – trifft die Person, die Autenrieth aus seiner Sicht gewesen sein soll, auf „wichtige Leute“ bei einer „Operation“¹⁶. An der gegenüberliegenden Straßenseite sind die Initialen RAF auf einer im letzten Weltkrieg zerschossenen Hauswand zu lesen, auch eine Gudrun befindet sich in der Gruppe, die „das Mittagessen mit größter Wahrscheinlichkeit aus dem Papier“ einnimmt.¹⁷ Hinter dieser umschreibenden Metapher – das Essen aus dem Papier einnehmen – verbergen sich bereits das schizoide Denken, die Methoden Autenrieths. Noch artikuliert sich ein bildungsbürgerlicher Duktus, seine materiellen Grundlagen aber sind im neuen Kontext überflüssig geworden. Die Finger haben das Besteck ersetzt, die Teller sind verschwunden. Das „Essen“ selbst wird unwichtig, ein nicht näher erklärtes Abstraktum, auf papierner Grundlage. Einzig die Sprache der Bürgerlichkeit überlebt formal in diesem Kontext, obwohl sie bereits andere Inhalte transportiert.

Und dennoch: Autenrieth offenbart sich dem Leser als Terrorist erst gegen Ende des Romans. Alles andere wäre langweilend und auch nicht konspirativ. Doch fällt es damit schwer, „Apokalypse“ in das Sub-Genre einzuordnen, in das der Text doch eigentlich gehören sollte, den politisch links engagierten Roman, der die Berliner Subkultur nicht nur als Hintergrund für belletristische Reminiszenzen benutzt, sondern in ihr auch heimatliche und bisweilen sogar nostalgische Aspekte evoziert: neben Walter Schönstedts „Kämpfende Jugend“,¹⁸ Klaus Neukrantz' „Barrikaden am Wedding“,¹⁹ Tomas Lecortes „Wir tanzen bis zum Ende“,²⁰ Michael Wildenhains „Kalte Haut der Stadt“²¹, Peter Chotjewitz' „Mein Freund Klaus“²², Enno Stahls „Sanierungsgebiete[n]“²³ oder der aktuellen Kollektivarbeit „Aufprall“ von Bude, Munk und Wieland²⁴. Denn der spät bekennende Georg Autenrieth unterscheidet sich fundamental von den Protagonisten der genannten Berlinromane, die doch alle mehr oder weniger engagiert, offen, zuverlässig und früh in der Romanhandlung eine für die Leserin identifizierbare, gesicherte und damit Sicherheit vermittelnde, linke Position beziehen. Verteidigen ihre Ich-Erzähler (Lecorte, Chotjewitz) oder allwissenden Erzähler (Schönstedt, Neukrantz, Wildenhain), polyperspektischen Erzählerinnen (Bude / Munk / Wieland / Stahl) doch vertraute Bezirke, die seit den Tagen

16 Ders., S. 9.

17 Ders., S. 9.

18 Schönstedt (1932).

19 Neukrantz (1931).

20 Lecorte (1992).

21 Wildenhain (1991).

22 Chotjewitz (2007). Allerdings spielt die Aufarbeitung von Klaus Croissants Verstrickungen mit der RAF nicht durchgehend in Berlin, sondern auch im Schwäbischen und der Pfalz.

23 Stahl (2019).

24 Bude / Munk / Wieland (2020).

der klein- bis großbürgerlichen Berlin-Bestseller von Max Ring²⁵ und Max Kretzer²⁶, von Georg Hermann²⁷ und Artur Landsberger²⁸, Theodor Fontane²⁹ und Clara Viebig³⁰, von Erdmann Graeser³¹ und Karl Schröder³² auch literarisch kartographiert worden sind.

Auf eine gewisse Weise darf aus dem Verhalten der fiktionalen Revolutionäre sogar abgelesen werden, dass ihr vorrangiger Impuls wohl eher darin bestanden haben dürfte, das eigene Sozialbiotop mit einem alternativen Wertesystem zu versehen und abzuschotten, wie dies in geradezu prophetischer Weise aus Klaus Neukrantz' „Barrikaden“ herausgelesen werden kann.³³ Besonders augenfällig wurden diese mehr oder weniger subtilen Missverständnisse in der Berliner Fürsorgeliteratur der Weimarer Republik. Denn die „Revolte im Erziehungshaus“³⁴ wird wohl lediglich aufgrund der unmenschlichen Behandlung der Zöglinge entfacht, hat aber nicht die Kapazität und den Anspruch, herrschende gesellschaftliche Normen großflächig und dauerhaft zu zersetzen, geschweige denn ein alternatives Gesellschaftssystem zu entwerfen. Erhofftes Ziel insbesondere dieses scheinbar revolutionären Impulses schien es, selbst ein Plätzchen auf der Chaiselongue des bürgerlichen Salons zu finden, was Jahrzehnte später in ähnlicher Weise bei der graduellen Gentrifizierung vieler Bezirke Berlins verfolgt werden konnte – mit erneutem belletristischen

25 Ring (1849).

26 Kretzer (1888). Vgl. die Forschung zu Kretzers frühnaturalistischen Berlinromanen: Küppers (2014).

27 Hermann (1910).

28 Landsberger (1918).

29 Fontane (1908).

30 Viebig (1929).

31 Graeser (1921).

32 Schröder (1931).

33 Klaus Neukrantz' Roman rekapituliert die Straßenkämpfe des 1. Mai 1929 aus (der kommunistisch definierten) Perspektive der Einwohner der Kösliner Straße im Wedding. Dabei beschreibt Neukrantz, wie die vorwiegend kommunistischen Aktivisten die Straße mit Barrikaden gegen die eindringende Polizei abschotten. Die Darstellung des Barrikadenbaus orientiert sich an realen Abläufen, die damals von Walter Ulbricht organisiert wurden, 32 Jahre vor dem Mauerbau.

34 Insbesondere der Fürsorgeroman zeigt das Scheitern der republikanischen Sozialreformen auf mehr oder minder eindringliche Weise. Bekannt wurde das Genre vor allem durch Peter Martin Lampels dramatische Darstellung, in der Filmversion von „Revolte im Erziehungshaus“ (1929). Etwas positiver verhält es sich mit Ernst Erich Noths (d.i. Paul Krantz) autobiographischem Roman „Mietskaserne“ (1931). Vgl. dazu auch Haffner (1932) und Lamm (1932). Voyeuristische und sensationsheischende Einblicke in die Welt verwahrloster Jugendlicher am Schlesischen Bahnhof liefert Fink (1932). Von einem Fürsorgeroman kann man hier allerdings nur insofern sprechen, als Anna, die Hauptprotagonistin, durch das – weitgehend unsichtbare – Jugendamt betreut wird.

Niederschlag.³⁵ Daraus könnte sogar gefolgert werden, dass insbesondere Autor*innen mit einer politisch radikaleren Positionierung eher konventionelle Erzählperspektiven anwenden, mit einem zuverlässigen Subjekt als Mittler politischer Positionen, das potentiell aufgrund seiner Vertrauenswürdigkeit auch breitere Leserschichten aus der Mitte der Gesellschaft erreicht. Beispielhaft zu nennen wären hier, wieder aus der Literatur der Weimarer Republik, Karl Aloys Schenzingers Heini Völker³⁶, Walter Schoenstedts Karl Langscheidt oder Rudolf Braunes Erna Halbe³⁷. So kann das Verhalten des Subjekts in gewisser Weise Rückschlüsse auf die gesellschaftspolitische Positionierung eines Autors zulassen. Zuverlässigkeit, Berechenbarkeit, Disziplin sind Sekundärtugenden, die eben auch eine Diktatur ermöglichen. Anders ausgedrückt: Der anarchische Franz Biberkopf³⁸, die abgrundtief verzweifelte Martha Wolg³⁹, der kecke Georg Käsebier⁴⁰, später auch der unglücklich verliebte Edgar Wibeau⁴¹ oder der verpeilte Herr Lehmann⁴² sind in ihrer Ambiguität durchaus demokratische Charaktere – nicht anders als der höchst unzuverlässige Georg Autenrieth. Diese Ambiguität gewährt der Leserschaft Identifikationsspielräume, die auf einer emotionalen Ebene freilassender wirken können als das Märtyerschicksal eines Heini Völker.

Dessen ungeachtet, scheinen in jeder Epoche andere Genres und Perspektiven zu dominieren. Von der Gründerzeit bis kurz nach dem Ersten Weltkrieg sind es Familien- und vor allem Gesellschaftsromane, die in Einzelfällen – wie bei Tergit⁴³, Drewitz⁴⁴, auch Zuckermann⁴⁵ – noch Jahrzehnte später geschrie-

35 Vgl. dazu Schröder (2002), aber auch die distanzierenden und abgeklärten Aufarbeitungen subkulturellen Engagements bei Baum (2016) und Fargo Cole (2019), wo die beltristische Bearbeitung radikaler politischer Exkursionen auch als Eintrittskarte der Autor*innen in den gesellschaftlichen Mainstream verstanden werden kann. Eine Ausnahme stellt in diesem Feld Stelling (2015) dar, deren Protagonistin Sandra, eine Mutter aus dem Prenzlauer Berg, genau diesen Wechsel von der Subkultur in den Mainstream mit distanzierendem Zynismus beschreibt. Eine weitere Sonderstellung nimmt De Picciotto (2020) ein, die in einem graphischen Roman die Berliner Subkulturen der 80er und 90er Jahre darstellt. Der Roman trägt den Titel „Die heitere Kunst der Rebellion“, bemüht sich um einen semi-dokumentarischen Rückblick, der aber durchaus positiv ausfällt, was wiederum die Berechtigung der damaligen politischen und vor allem künstlerischen Entwürfe unterstreicht.

36 Schenzinger (1932).

37 Braune (1930).

38 Döblin (1929).

39 Kolmar (1965).

40 Tergit (1932).

41 Plenzdorf (1973, 1989).

42 Regener (2001).

43 Tergit (1951).

44 Drewitz (1978).

45 Zuckermann (2016).

ben und veröffentlicht werden. In der Weimarer Republik wird sehr häufig die Perspektive der Außenseiter fiktionalisiert.⁴⁶ Es gibt den jüdischen Berlinroman des Scheunenviertels⁴⁷ oder die Werke russischer Exilautoren⁴⁸, in denen „St. Petersburg am Wittenbergplatz“ (Batalin) noch einmal zum Leben erwachen kann, ebenso wie die – heute vergessenen – Romane der (bereits genannten) Kommunisten⁴⁹ und der Nationalsozialisten⁵⁰, in denen die Rechtsbrüche politischer Aktivisten glorifiziert werden. Mit diesen verbinden sich wiederum die Romane der Briten und Amerikaner, die sich während der Machtübernahme unter die Berliner Straßenkämpfer – durchweg auf Seiten der Kommunisten – gemischt hatten.⁵¹ Darüber hinaus aber wird Berlin zum literarischen Ort in der nicht selten qualitativ hochwertigen Kinder- und Jugendliteratur.⁵² Und der Angestelltenroman beschreibt das Leben einer – nach Einschätzung Siegfried Kracauers⁵³ – bis dato übersehenen Gesellschaftsschicht.⁵⁴ Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs verliert die Literatur vorerst ihre Fokussierung auf Berlin; in den (wenigen) Berlinromanen geht es nun um Aufarbeitung⁵⁵ und Systemkonkurrenz im Kalten Krieg⁵⁶, bis schließlich in den 1970er Jahren eine sozialkritische Literatur entsteht, nicht selten in Form von Sozio-Krimis (West)⁵⁷

46 Selbst bei Gurk (1934), dessen mehr als durchschnittlicher Berlinroman nach der Machtübernahme der Nazis anfangs noch als Alternative zu Döblin (1929) erscheinen konnte, wirkt das Subjekt in Gestalt des Büchertrödlers Eckenpenn noch randständig.

47 Beradt (1965, 2003).

48 Vgl. Kareno (1929); Batalin (1931); und Сирин (1930) und (1933), sowie Набоков (1952). Vladimir Nabokov veröffentlichte die ersten seiner Romane, die in Berlin spielen, unter dem Pseudonym Vladimir Sirin in Paris.

49 Dazu könnte man allerdings auch den – relativ bekannten – Exilroman „Unsere Straße“ von Jan Petersen (d.i. Hans Schwalm) zählen, der in der Charlottenburger Wallstraße (heute: Zillestraße) angesiedelt ist. Vgl. Petersen (1936, 1958).

50 Neben dem bereits genannten Karl Aloys Schenzinger lassen sich Bade (1933) und Ewers (1932) in diese Rubrik einordnen.

51 Vgl. Dahlberg (1934); Isherwood (1939) und vor allem Sinclair (1942).

52 Vgl. Kästner (1929, 1970); Nohara (1931); Wedding (1931); Oelfken (1931); bzw. zur Exilliteratur gehörig: Tetzner (1933, 1947).

53 Kracauer (1929, 1980).

54 Beispielsweise in der Textilbranche rund um den Hausvogteiplatz: Türk (1932); Hochstetter (1932); vgl. aber auch Kästner (1931); Kessel (1932, 2001) oder Keun (1932) und Kesten (1931).

55 Rein (1946); Fallada (1947, 2012); Kunert (1967).

56 Loest (1952); Meichsner (1954). Auch McEwan (1990) könnte noch unter diese Kategorie subsumiert werden.

57 Vgl. Biermann (1987) mit ihrer Serie von insgesamt vier sozialkritischen Berlinkrimis; außerdem Richard Heys Krimis um Kommissarin Katharina Ledermacher, z.B. Hey (1973); sowie vor allem die Sozio-Krimireihe des Soziologen Horst Bosetzky, die – nicht nur auf dem Feld der Berlinromane – genrebildend wirkte. Erwähnt sei an dieser Stelle, aufgrund des umfangreichen Werkes von Bosetzky, nur der Erstling, unter Pseudonym erschienen: -ky (1971). Ab 1995 veröffentlichte Bosetzky eine mehrbändige Familiensaga,

bzw. die Widersprüche des Lebens im realexistierenden Sozialismus thematisierend (Ost)⁵⁸. Von der Wende bis zur Gegenwart steigt die Zahl distanzierter beobachtender Subjekte im Berlinroman⁵⁹ rapide an – parallel zur Bedeutung der wiedervereinigten Hauptstadt –, wobei die westliche Perspektive überwiegt. Eine Entwicklung, die neue Fragen aufwirft. Verbirgt sich hinter dieser scheinbaren Abklärtheit eine Resignation, die Aufgabe der Hoffnung, dass sich die Gesellschaft vielleicht doch noch verbessern ließe? Ist die Geschichte der DDR, sind die Haltungen der Ostdeutschen – wie übrigens der türkischstämmigen Berlinerinnen und Berliner – auf dem Buchmarkt in kaum ausreichender Differenzierung vertreten? Und lässt sich daraus eine Anpassung an die Erwartungen des Marktfilters – sprich: der großen Verlagshäuser, Mediengruppen und Buchhandelsketten – erkennen, brave Unterhaltungsliteratur zu liefern, weil diese scheinbar den höchsten Umsatz erzielte und die geringsten Probleme machte?⁶⁰ Und kann die wachsende Auflagenhöhe der Berlinromane mit historischem Bezug, vor allem auf die Weimarer Republik⁶¹, als Eskapismus

während viele seiner späteren Kriminalromane auch historische Themen aufgreifen. Fauser (1985, 2009), obwohl nicht primär sozialkritisch, wäre wohl ebenfalls in diesem Subgenre zu verorten. Neuere Berlinkrimis, wie Evers (2012), legen den Schwerpunkt dann wieder auf die humorvolle Unterhaltung.

- 58 Vgl. Plenzdorf (1973, 1989); Brasch (1977); Hein (1982); Becker (1986). Im Topos der „Mauerspringer“, also der Menschen, die über die Mauer in den anderen Teil der Stadt – und wieder zurück – gelangten, verbinden sich dagegen die Perspektiven von Ost und West. Vgl. Schneider (1982) und dessen Vorlage, Stefan Heyms Erzählung „Mein Richard“ (1974).
- 59 Vgl. beispielsweise Timm (1996); Regener (2001, 2017); Schmoller (2001); Schacht (2003); Klotz (2005); Zelik (2005); Lange-Müller (2007); Herrndorf / Diehl (2008); Airen / Hege-mann (2010); Dückers (2010); Cailloux (2012); Lehmann (2013); Brell (2015); Roehler (2015); Nawrat (2019); mit junglichem Ich-Erzähler: Buttjer (2019); wahrscheinlich wäre auch Ören (1995) in diese Reihe zu integrieren. Eine weitere türkische Sichtweise trägt das jugendliche Subjekt, Hasan Kazan, in Yadé Karas „Selam Berlin“ bei. Vgl. Kara (2003). Eine amerikanische Perspektive, aus Sicht einer (nicht explizit) jüdischen Frau, findet sich bei Rahlens (1996). (Noch) empathischer und poetischer überbrücken jedoch Delius (1997) oder Seiler (2020) die gefühlte Distanz des Subjekts zu seiner Mitwelt. Gröschner (2011) versucht immerhin eine Annäherung an Döblins „Alexanderplatz“ in der zeitlich rigiden Struktur eines Tages in erzählter Zeit (30. April 2002). Ein Vorläufer dieses Subgenres stellt wohl Schimmang (1979, 2013) dar. Eine weitere Variation findet sich im ironischen Rückblick auf die DDR (und den Mauerfall) aus ostdeutscher Perspektive, so beispielsweise bei Brussig (1995, 1999), Hein (2016) und Schulz (2004). Vergangenheit und Zukunft werden von Schulz (2018) dann in seinem Roman „Skandinavisches Viertel“ in einem geographisch präzise definierten Raum verknüpft.
- 60 Eine konzise Einführung in die Wirkung dieser Marktmechanismen am Beispiel des Deutschen Buchpreises geben Irsigler / Lembke (2014).
- 61 Vgl. zum Beispiel Heller (1998): zum Biedermeier; Beyerlein (2005) in der Tradition der Familiensaga des 19. und frühen 20. Jahrhunderts; ebenso Zuckermann (2016); Rahlens (2016) mit einem Jugendbuch, in dem die Protagonisten ins Jahr 1891 geschickt

gedeutet werden? Oder handelt es sich – neben reinen Unterhaltungsaspekten – um die Bezeichnung historischer Fixpunkte, für Positionsbestimmungen im Hier und Jetzt?

Derartige Fragen weisen jedoch nicht auf literaturhistorische oder gesellschaftspolitische Umwege. Sie dienen vielmehr dazu, das destruktive Potential des Subjekts in „Apokalypse“ sichtbarer zu machen, das zwischen beiden Welten, der bürgerlich-kapitalistischen und der subversiv-terroristischen, scheinbar mühelos zu wandern versteht.⁶²

So verschweigt uns der Falknersche Autenrieth wohl bewusst die Herkunft seines Namens, der im Württembergischen zuhause ist wie das Schorle in der Boiz, und gleichzeitig in der Literaturgeschichte einen einzigartigen Klang hat. Gründete doch Johann Heinrich Ferdinand Autenrieth am 13. Mai 1805 das nach ihm benannte *Clinicum*: Eine Anstalt, in der „Gemüthsranke“ mit gewaltsam forcierten (und deshalb nutzlosen) Therapien traktiert wurden, in die auch Friedrich Hölderlin am 15. September 1806 eingeliefert wurde.⁶³ Der Falknersche Autenrieth dürfte als unehelicher Spross dieser geistigen Linie verstanden werden: weder Patient noch kompetenter Arzt, eher ein politischer „Barbierrgeselle“⁶⁴, vertragsloser Gesellschaftspfleger im Sozialistischen

werden; Rai (2019) über die Goldenen Zwanziger Jahre; Luft (2016): über die Zeit des Mauerbaus; Schlesinger (1990) zur Berlin-Blockade, genauer: zur Gladow-Bande; daran chronologisch direkt anschließend: Robbe-Grillet (2001); aber auch, bei den Jugendbüchern, Kordon (1990), zur Spätphase der Weimarer Republik; dann vor allem Philipp Kerr, über das Dritte Reich, mit seiner auch in Deutschland erfolgreichen Bernie-Gunther-Reihe. Und natürlich Volker Kutscher, über die Weimarer Republik, dessen Gereon-Rath-Zyklus aktuell acht Bände umfasst und die inhaltliche Basis der bisher finanziell aufwändigsten deutschen TV-Produktion, „*Babylon Berlin*“, bildet. Der konzisen Form halber sei bei den letztgenannten Autoren lediglich der erste Band ihrer Reihen erwähnt: Kutscher (2008); Kerr (1989). Einen größeren Zeitraum der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts deckt dagegen Franck (2007) ab.

62 Bei aller Fokussierung auf die literaturwissenschaftliche Analyse sollte insbesondere an dieser Stelle nicht ignoriert werden, dass „*Apokalypse*“ im Berlin Verlag veröffentlicht wurde. Dieser Verlag gehört zum Piper Verlag, der bei Bonnier Media Deutschland einen Teil des Portfolios der schwedischen Bonnier-Mediengruppe bildet, die 2019 einen Gewinn (!) von 1,537,0 Millionen Schwedischen Kronen [ca. 151,4 Millionen Euro. Stand: 26/11/2020] zu erzielen vermochte. Vgl.: <https://www.bonnier.com/en/page/financials> (26/11/2020). Es mag problematisch sein, hier eine Verbindung zu ziehen: Aber ein offen antikapitalistischer Ich-Erzähler passte vermutlich kaum in diesen betriebswirtschaftlichen Kontext, der auf einer – mehr oder weniger ausgeprägten – Affirmation der (sozialen) Marktwirtschaft beruht. Die Bewegungen des Subjekts in der Handlung könnten in diesem sehr spezifischen Fall also teils im Bewusstsein einer Abhängigkeit von der Position des Romans auf dem Literaturmarkt nachvollzogen werden.

63 Vgl. Volke (1978, S. 35).

64 In einem Brief vom 10. November 1808 an seine Frau Rahel bezeichnet Karl August Varnhagen von Ense die Tübinger Mediziner als „*Barbierrgesellen*“. Zitiert nach Volke (1978, S. 34).

Patientenkollektiv der Roten Armee Fraktion. Diese in ihrer Ambiguität poetische Existenz nimmt den Leser mit auf eine literarische Reise, deren Stationen Übereinstimmungen mit der Biographie des Autors Gerhard Falkner aufweisen.⁶⁵ Aus einer Kindheit mit zwei Vätern geht es vom Nürnberg der Nachkriegszeit nach München, in die Vereinigten Staaten und nach Berlin. Dabei fühlt sich Autenrieth zwischen Kreuzberg, Pankow und Steglitz doch am heimischsten. Denn mit den Gängen des Ich-Erzählers durch Berlin baut der Autor der Stadt sogar ein poetisches Denkmal, das wiederum kaum zur späteren Revolutionstechnikerprosa der Roten Armee Fraktion passt⁶⁶, nicht einmal zum xerokopierten⁶⁷ Zorn von „Agit 883“⁶⁸.

Das Subjekt verhüllt seine Intentionen dabei so raffiniert, wie es sich artikuliert. Nicht nur gegenüber dem Leser, der sich – zwischen poetischer Sprache und bisweilen formidabel absurder Handlung – von Autenrieths unerklärten Abwesenheiten ablenken lässt. Seinen Freund Pruy hintergeht Autenrieth mit dessen Freundin Isabel, sucht sie in Passau auf, fliegt mit ihr nach Los Angeles.⁶⁹ Um sie dort wiederum mit zwei anderen Frauen zu betrügen. Das hält Autenrieth aber während des Aufenthaltes nicht davon ab, mit Isabel eine romantische Spritztour zu unternehmen, von Los Angeles zum Amargosa Opera House, in das die beiden einbrechen, um dort eine romantisch durchtanzte Drogennacht zu verbringen, bevor sie morgens von einer Reinigungskraft verschuecht werden.⁷⁰ Wie die Frauen und Freunde Autenrieths muss sich die Leserin auf die mephistophelischen, bisweilen sexuellen (und durchaus sexistischen⁷¹) Eskapaden des Subjekts einlassen. Beispielsweise auf die schwache Erklärung Autenrieths, er sei – ganz ohne Geld – nach Kalifornien geflogen, um an der UCLA einen Vortrag über ein – nicht genanntes – Thema

65 Gespräch des Verfassers mit Gerhard Falkner (04/07/2018).

66 Gemeint sind vor allem die Bekennerschreiben der 2. Generation der Roten Armee Fraktion.

67 Diese Produktionsweise trifft allerdings nur auf die späten Ausgaben der Zeitschrift „Agit 883“ zu; die bekannteren, frühen Ausgaben wurden von dem gelernten Offsetdrucker und Schriftsteller Peter-Paul Zahl und seiner Frau Urte Wienen in der Druckerei Zahl-Wienen in der Kreuzberger Urbanstraße hergestellt. Auch Zahl hat – zumeist politische – Prosa mit Berlin als Handlungsort veröffentlicht. Vgl. Zahl (1970); (1979). Eine sehr persönliche Annäherung an die Berliner Untergrundszene versucht Edschmid (2013), die das Verschwinden ihres damaligen Freundes Werner Sauber (im Roman: Philipp S.) in der Bewegung 2. Juni rekonstruiert.

68 Linksextrimes Untergrund-Magazin, das auch in fotokopierter Form zwischen 1969 und 1972 im westlichen Teil Berlins erschien. Der Titel des Magazins war aus der Telefonnummer seiner Redaktion abgeleitet (883 56 51). In Nummer 62 vom 5. Juni 1970 erschien das Gründungsmanifest der RAF, „Die Rote Armee aufbauen!“.

69 Ders., S. 79 ff.

70 Ders., S. 96 ff.

71 Vgl. beispielsweise die Kapitel „Die Klandestinität der Zuckerpuppe“, S. 264 ff. und „Die zersungenen Schwänze“, S. 308 ff.

zu halten⁷²; und bezeichnenderweise wird dieser Vortrag zwar als Reisegrund angeführt, spielt danach aber keine Rolle mehr. Die Lügen und Gesetzesbrüche des Subjekts ziehen sich ohnehin fast programmatisch durch die Handlung, wirken geradezu normal, machen vielleicht sogar seinen Charakter aus. Nachdem Autenrieth dergestalt auf die wenigstens implizite Komplizenschaft der Weiterleser*innen bauen kann, wird er noch kühner, plaudert über seine *Tätigkeit* als Mitglied der RAF, ohne diese aber über weite Teile des Romans beim Namen der Organisation zu nennen oder Bezug auf deren Gewalttaten zu nehmen. Das überlässt er beispielsweise seinem Freund Büttner, der seiner Therapeutin bei einem Glas Wein bereits im ersten Drittel des Romans erklärt, dass Autenrieth mit der „RAF [...] an der Vorbereitung eines Anschlags beteiligt gewesen sein [...] und (sich) eine neue Identität aufbauen“ musste.⁷³ Büttner beschreibt Autenrieths Verhalten dabei sehr treffend: „Er verschwindet immer wieder, manchmal fast direkt vor aller Augen. Ich kenne keinen, der so verschwinden kann...“⁷⁴ Nach seiner Rückkehr „[...] legt alles irgendwie einen Zahn zu, aber sobald er weg ist, weiß nie jemand, wo er ist.“⁷⁵ Bis zu diesem Abschnitt hat sich der Leser jedoch an die Narrative Georg Autenrieths gewöhnt, vielleicht sogar Vertrauen gefasst, nimmt Heinrich Büttner als einen höchst unglaubwürdigen Zeugen wahr, als einen gescheiterten, psychisch kranken, substanzabhängigen Künstler, der sich nicht schämt, seine gutwillige Therapeutin auf recht triviale Weise verführen zu wollen.

Die wahre Intention des Subjekts liegt jedoch auf einem anderen Gebiet. Denn die Zugehörigkeit zur RAF ist für Autenrieth lediglich eine Formsache, die Handlangerdienste – wie der Transport einer Panzerfaust von West-Berlin in die BRD – ein sportlicher Zeitvertreib während seiner eigentlichen, ungleich destruktiveren Tätigkeit, bei der auch das Verschwinden eine zentrale Funktion erfüllt. Genauer beschreibt Autenrieth dieses Verschwinden mit seinem Umzug an den Steglitzer Kreisel, eines Vortex' der Stadtgeographie, dessen hässliche Durchschnittlichkeit – „in vollkommener Abwesenheit jeglicher Eleganz“⁷⁶ – sich einer literarischen Betrachtung wenigstens oberflächlich widersetzt. Genau diesen Ort aber, der für die Sucherinnen und Sucher des Schönen und Ikonenhaften selbst kaum sichtbar ist, benötigt Autenrieth, um seine Beobachtungskraft zu steigern, was aber nur möglich zu sein scheint, indem er sich selbst zurücknimmt, fast bis zum Verschwinden. Erst in der ästhetischen Finsternis beginnt er zu sehen, und was er dann sieht, wird – aus seiner Sicht – akkurat beschrieben. Die Menschen am Steglitzer Kreisel werden zu Statisten eines an sachlicher *décadence* geschärften, misanthropischen Blickes:

72 Ders., S. 81.

73 Falkner (2016, S. 150).

74 Ders., S. 151.

75 Ebd.

76 Ders., S. 197.

Ich schlenderte neben Kindern, die unter dem trügerischen Schleier ihrer frischen Knaben- und Mädchenzüge bereits das vollständig ausgebildete, verbohrt, aus Enttäuschungen zusammengeschusterte, egoistische Altersgesicht erkennen ließen. Ich stand vor Familien, die einem Bild von Runge entstieg schienen und die nun, nachdem sie hundertfünfzig Jahre nicht gealtert waren, in die Bedürftigkeit geraten zu sein schienen.⁷⁷

Zwei Jahre beobachtet das Subjekt auf diese Weise seine Umgebung, schärft seine Wahrnehmung, seine Sprache. Bis sie zu einer Waffe wird, die keinen Unterschied mehr zwischen Sieg oder Niederlage macht, da sie ausschließlich die verbale Zerstörung des Bürgertums und ihrer „Nutella-Generation“⁷⁸ anstrebt. Dazu werden die weiteren, bürgerlichen Protagonisten observiert, verbal fixiert, desavouiert und literarisch entsorgt. Tiefer noch werden die Attitüden des Bundesbürgertums durchleuchtet, bis auf die Labels ihrer Konsumprodukte, den Maßstäben ihres gesellschaftlichen Umgangs, wie im Kapitel „Das Fest bei den Pruy“. Der Ich-Erzähler versetzt sich dabei in eine affirmative Perspektive und seziert die Welt der Pruy durch seine Beschreibung:

Rita Pruy stand im Entrée, man durfte es ruhig so nennen [...] Sie trug eine dreiteilige Kombination von Rena Lange mit pfenniggroßen weißen Punkten und einem schmalen tiefgezogenen Schalkragen. Die Knöpfe zierten bantunegroide Frauenkopfsiegel. Dazu trug sie flache, naturpfeffer-minzfarbene Schuhe von Jil Sander. Der frische Laubton des für ihr Alter zu leichten Stoffes (wahrscheinlich Organdy) warf eine kühlen Schimmer über ihr Gesicht. Neben ihr stand ihre etwas armselig wirkende und gänzlich unattraktive Freundin Betty Lerner, eine frühere Handarbeitslehrerin, die auch im Wahlfach Haushaltskunde tätig gewesen [...] war.⁷⁹

Jene Betty Lerner entwickelt in der Frustration des Mauerblümchens kurz darauf sadomasochistische Phantasien, die vom Objekt ihrer willkürlichen Begierde, einem Studenten namens Richard Winter, ignoriert werden. Sie verliert aufgrund einer tatsächlichen Sex-Affäre mit einem älteren Kollegen ihre Stelle; Winter begeht „aus einem völlig nichtigen Grunde“ Selbstmord⁸⁰. Die Vernichtungsschneise durch die „certain certainties“ (T.S. Eliot, „Preludes“) der bundesrepublikanischen Gesellschaft wird jedoch noch breiter geschlagen: Autenrieths Freund Pruy wird als anal orientierter Grabschänder aus Ennuibloßgestellt⁸¹. Heinrich Büttner zerstört sich systematisch selbst, wird vor einer Animierbar von zwei Türken krankenhaureif geprügelt⁸² und hechtet schließlich am Betriebsbahnhof Schöneweide vor eine einfahrende S-Bahn⁸³. Die Beschreibung dieser Selbstexekution stellt ein allwissender Erzähler, der dem

77 Ders., S. 198.

78 Ders., S. 53.

79 Ders., S. 48.

80 Ders., S. 140.

81 Ders., S. 149.

82 Ders., S. 162.

83 Ders., S. 184.

Subjekt gewissermaßen narrativ assistiert, in einer Sprache dar, die zwischen Polizeiprotokoll, Ernst Jüngers „Stahlgewittern“ und der autodestruktiven Ästhetik eines Yukio Mishima oszilliert. Und damit wird die Vernichtung des Protagonisten geradezu zelebriert:

Er sieht aus der Ferne einen rot-gelben Zug der Baureihe 476 heranrasen. Etwa ab Mitte des Bahnsteigs kann er erkennen, dass es sich um eine S 9 handelt, vom Flughafen Schöneberg nach Pankow. Bis zum rot-weißen Absperrgitter sind es noch etwa fünfzehn Meter, als der Zug bis auf etwa dreißig Meter an den Bahnhof herangekommen ist. Seine Einfahrtgeschwindigkeit ist noch ziemlich hoch.

In diesem Moment stürzt Büttner los. Erst geradeaus und mit vollem Tempo, bis er im letzten Moment, als der Zug mit ziemlicher Geschwindigkeit gerade den Anfang des Bahnsteigs erreicht hat, mit über den Kopf gestreckten Armen vor dem Geländer in den Gleisgraben hechtet. [...] Die Front des Zuges greift ihn mit einem dumpfen Schlag aus der Luft, hält ihn wie mit großem Erstaunen einige Augenblicke in ihrer Mitte fest, während die Bremsen aufkreischen und die Holzfenster rattern, dann wickelt sich sein Körper nach unten und wird mit einem fürchterlichen Geräusch von den Rädern hingerichtet.⁸⁴

Ebenso unerbittlich wird Wolfdietrich Griebenow, der Ehemann von Autenrieths bulgarischer Geliebter Biljana, dekonstruiert. Zwar bekleidet der Bundeswehroffizier a.D. den Rang eines Regierungsdirektors beim Bundesnachrichtendienst, stammt aus „angesehener preußischer Familie“⁸⁵, ist „ein Mann von ausgesuchter Intelligenz“⁸⁶, der er zudem „jegliche Aufdringlichkeit“ mit seiner „etwas altmodische[n] Kultiviertheit“⁸⁷ nimmt. Dabei trägt er eine Jaeger-LeCoultre Reverso, Zeitmesser soignierter Gentlemen, benutzt aber das Rasierwasser Pitralon⁸⁸, das während der Wirtschaftswunderjahre mit dem Spruch „Männer nehmen Pitralon“⁸⁹ bundesweit beworben und dessen Markenname Anfang der 1980er Jahre auf die Trikotbrüste des – für seine Bodenständigkeit bekannten – Fußballvereins Waldhof Mannheim geflockt wurde. Diese Diskrepanz zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit Autenrieth, deren entscheidender Unterschied jedoch darin besteht, dass der Terrorist seine Stilbrüche bewusst und methodisch angeht. Der BND-Beamte aber begeht die Stilbrüche aus Unbeholfenheit, sein Zugriff auf das Leben ist erratischer, weshalb er seinem Konkurrenten nicht nur im subtilen Kampf um Biljanas Liebe unterliegt, sondern

84 Ders., S. 183-184.

85 Ders., S. 214.

86 Ders., S. 218.

87 Ebd.

88 Ders., S. 219.

89 Genauer: „Männer nehmen PITRALON. – PITRALON ist herzhaft in der Wirkung – das spüren Sie sofort – und nicht weich parfümiert, sondern von herbem, typisch männlichem Geruch.“ Vgl. <http://www.wirtschaftswundermuseum.de/werbung-bilder-1958-1.html> (10/11/2020). Relativierend sollte angemerkt werden, dass Pitralon inzwischen sogar im Sortiment des bürgerlichen Retro-Kaufhauses Manufactum zu finden ist.

auch von diesem minutiös observiert werden kann. Doch anders als seine untreue Gattin Bilijana überlebt er immerhin bis zum Romanende. Bis dahin durchschaut zwar niemand mehr die Details der Intrigen und Ranküne, nicht einmal Georg Autenrieth selbst. Doch das Subjekt hat als einsamer Terrorist ganze Arbeit geleistet: Mit der Schärfe seiner Sprache hat er die Attitüden, Träume, Gewissheiten, Werte des bundesdeutschen Bürgertums, eigentlich: der bundesdeutschen Gesellschaft, vom Skelett ihres Daseins tranchiert. Und möglicherweise gibt es nur noch einen weiteren deutschsprachigen Schriftsteller, der einen ähnlich geschliffenen Nihilismus zu Papier, auf Zelluloid, in Pixel brachte: der preußische Adlige Vicco von Bülow alias Lorient. Dessen zynische Darstellungen der bundesdeutschen Gesellschaft ließen den Betrachtern und Leserinnen keinerlei Hoffnung mehr. Im finster-beschwingten Dunstkreis der Knollennasen und Neurosen Lorientischer Charaktere schwanden echte Hoffnungen, Vorbilder und Ideale wie Zigarrenqualm im Rauchverzehrer.⁹⁰

Der Befund ausschließlich nihilistischer Aggression aber scheint bei Gerhard Falkners „Apokalypse“ dennoch unangebracht. Denn die radikale Dekonstruktion der Schimären einer ungemein selbstgefälligen Gesellschaft findet dort ihre Entsprechung im Gegenentwurf einer neuen und austeren Gemeinschaft. Ex negativo wird ein fast monastisches Ideal entworfen, das sich – bei aller Promiskuität des Autenrieth – in seinem Exerzitium des Verschwindens ebenso manifestiert wie in den Betrachtungen zur Spätphase der Deutschen Demokratischen Republik. Wenn Autenrieth durch den Prenzlauer Berg promaniert, dann klingt es, als berichtete Rilkes Malte Laurids Brigge:

Manchmal meinte man, die Wolken würden direkt von diesen Fassaden aufbrechen, um sich unter dem Schutz des tuffsteinfarbenen Lichts unbemerkt aus dem Staub zu machen. Am Ende der Straße standen Häuser, die über den Kreuzungen in ihrem verwitterten Grau wie Küstenfelsen aufragten, verwaschen, ausgebleicht, mit losen Kabeln und Leitungen über den Fassaden, die im Herbst wehten und nachts gegen die Dachrinnen klingelten. In den Hinterhöfen begannen die Slums von Mexiko. Alles in allem war das unglaublich schön.⁹¹

So kann Gerhard Falkners poetischer Roman nicht nur als Anamnese des bundesdeutschen Terrorismus und der (inzwischen historischen) Gesellschaftskritik verstanden werden, sondern auch als heimliche Feier des einfachen Lebens; in durchaus idealistischer Weise als Aufforderung und Angebot, den recht prosaischen Degrowth-Konzepten der kommenden Generationen eine ästhetische Dimension der Sprache zu verleihen. Das zuverlässig unzuverlässige

90 Im Gesamtwerk Lorient's findet sich kein einziger, uneingeschränkt positiver Charakter mit Vorbildfunktion. Die Protagonistinnen und Protagonisten spiegeln die bundesdeutsche Gesellschaft und verhalten sich dabei durchweg neurotisch, kleinkariert und desinteressiert. Abgesehen davon ist die Handlung von Lorient's Spielfilmen, „Ödipussi“ (1988) und „Pappa ante Portas“ (1991), ebenfalls in Berlin verortet.

91 Falkner (2016, S. 64-65).

Agieren des Subjekts wirkt als literarische Einladung, überkommene Gewissheiten zu hinterfragen und lädt damit – aus einem Freiraum heraus – gleichzeitig zum Nachdenken über die Ästhetik gesellschaftspolitischer Experimente ein.

Literatur

- Airen / Hegemann, H. (2010): *Axolotl Roadkill*. Berlin.
- Bade, W. (1933): *SA erobert Berlin*. Ein Tatsachenbericht. München.
- Batalin, R. (1931): *St. Petersburg am Wittenbergplatz*. Detmold.
- Baum, A. (2016): *Wir waren die neue Zeit*. Hamburg.
- Becker, J. (1986): *Bronsteins Kinder*. Frankfurt a.M.
- Beradt, M. (1965, 2003): *Die Straße zur kleinen Ewigkeit*. Reinbek.
- Beyerlein, G. (2005): In *Berlin vielleicht*. 1. Band der Berlin-Trilogie. Stuttgart.
- Biermann, P. (1987): *Potsdamer Ableben*. Berlin.
- Bonnier: *Financial Results 2019*. <https://www.bonnier.com/en/page/financials> (26/11/2020).
- Booth, W. (1961, 1983): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago.
- Brasch, T. (1977): *Vor den Vätern sterben die Söhne*. Berlin.
- Braune, R. (1930): *Das Mädchen an der Orga-Privat*. Frankfurt a.M.
- Brell, A. (2016): *Kress*. Berlin.
- Brussig, Th. (1995): *Helden wie wir*. Berlin.
- Ders. (1999): *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Berlin.
- Bude, H. / Munk, B. / Wieland, K. (2020): *Aufprall*. München.
- Buttjer, C. (2019): *Levi*. Köln.
- BücherTreff.de: *Bücher, die in Berlin spielen – 53 Buchtipps*. <https://www.buechertreff.de/buchtipps/112-buecher-die-in-berlin-spielen/?pageNo=6&sortField=likes&sortOrder=DESC> (20/11/2020).
- Cailloux, B. (2012): *Gutgeschriebene Verluste*. Berlin.
- Chotjewitz, P. (2007): *Mein Freund Klaus*. Berlin.
- Dahlberg, E. (1934): *Those who perish*. New York.
- Delius, F. (1997): *Amerikahaus und der Tanz um die Frauen*. Reinbek.
- De Picciotto, D. (2020): *Die heitere Kunst der Rebellion*. Berlin.
- Döblin, A. (1929): *Berlin Alexanderplatz*. Berlin.
- Drewitz, I. (1978): *Gestern war heute*. Düsseldorf.
- Dückers, T. (2010): *Hausers Zimmer*. Frankfurt a.M.
- Edschmid, U. (2013): *Das Verschwinden des Philipp S*. Berlin.
- Evers, H. (2012): *Der König von Berlin*. Hamburg.
- Ewers, H. (1932): *Horst Wessel*. Ein deutsches Schicksal. Stuttgart / Berlin.
- Fallada, H. (1947, 2012): *Jeder stirbt für sich allein*. Berlin.
- Fargo Cole, I. (2019): *Das Gift der Biene*. Hamburg.
- Fausser, J. (1985, 2009): *Schlangenmaul*. Zürich.
- Fink, G. (1929): *Mich hungert*. Berlin.
- Ders. (1932): *Hast Du Dich verlaufen?* Berlin.
- Fontane, Th. (1908): *Mathilde Möhring*. Berlin.
- Franck, J. (2007): *Die Mittagsfrau*. Frankfurt a.M.
- Graeser, E. (1921): *Die Koblanks*. Berlin.
- Gröschner, A. (2011): *Walpurgistag*. München.

- Gurk, P. (1934): Berlin. Berlin.
- Haffner, E. (1932): Jugend auf der Landstrasse Berlin. Berlin.
- Hagen, M. (2012): Simulation: Verhaltensstrategien und Erzählverfahren im neusachlichen Roman. Dissertation FU Berlin. Frankfurt a.M.
- Hein, Ch. (1982): Der fremde Freund. Berlin / Weimar.
- Hein, J. (2016): Kaltes Wasser. Berlin.
- Heller, Ch. (1998): Ich liebe dich auf jeden Fall. Ein Berlin-Roman aus der Biedermeierzeit. Berlin.
- Herrmann, G. (1910, 1974): Kubinke. Frankfurt a.M.
- Herrndorf, W. / Diehl, A. (2008): In Plüschgewittern. Bochum.
- Hey, R. (1973): Ein Mord am Lietzensee. Gütersloh.
- Hochstetter, G. (1932): Leute machen Kleider. Roman vom Hausvogteiplatz. Berlin.
- Irsigler, I. / Lembke, G. (Hg., 2014): Spiel, Satz und Sieg, 10 Jahre Deutscher Buchpreis. Berlin.
- Isherwood, Ch. (1939, 1974): Goodbye to Berlin. Harmondsworth.
- IZRU – Informationszentrum Rote Volksuniversität (1972): SPK – Aus der Krankheit eine Waffe machen. München.
- Jaeger, Ch. (2011): Berlin Heinrichplatz. Die Romane von Ulrich Peltzer. urn:nbn:de:hebis:30-102241 (07/12/2020).
- Kara, Y. (2003): Selam Berlin. Zürich.
- Kareno, A. (1929, 2020): Auto halt! Übersetzung aus dem Russischen: Arthur Luther. Frankfurt a.M.
- Kästner, E. (1929, 1970): Emil und die Detektive. Berlin.
- Ders. (1931): Fabian. Der Roman eines Moralisten. Stuttgart / Berlin.
- Kerr, Ph. (1989): March Violets. London.
- Kessel, M. (1932, 2001): Herrn Brechers Fiasko. Frankfurt a.M.
- Kesten, H. (1931): Glückliche Menschen. Potsdam.
- Keun, I. (1932): Das kunstseidene Mädchen. Berlin.
- Klotz, A. (2005): Aus dem Leben des Manuel Zorn. Mainz.
- Kolmar, G. (1965): Eine jüdische Mutter. München.
- Kordon, K. (1990): Mit dem Rücken zur Wand. Weinheim.
- Kracauer, S. (1929, 1980): Die Angestellten. Frankfurt a.M.
- Kreißig, G. (2003): Berlin-Romane zur Wende. Mannheim.
- Kretzer, M. (1888): Meister Timpe. Berlin.
- Kunert, G. (1967): Im Namen der Hütte. München.
- Küppers, P. (2014): Die Sprache der Großstadt. Zeitkritik und ästhetische Moderne in den frühnaturalistischen Berlinromanen Max Kretzers. Marburg.
- Kutscher, V. (2008): Der nasse Fisch. Köln
- ky (1971): Zu einem Mord gehören zwei. Reinbek.
- Lamm, A. (1932): Betrogene Jugend. Aus einem Erwerbslosenheim. Berlin.
- Landsberger, A. (1918): Berliner Romane. 7 Bände. München.
- Lange-Müller, K. (2007): Böse Schafe. Köln.
- Lecorte, T. (1992): Wir tanzen bis zum Ende. Hamburg.
- Lehmann, S. (2013): Genau mein Beutelschema. Berlin.
- Loest, E. (1952): Die Westmark fällt weiter. Halle / Saale.
- Luft, A. (2016): Berlin Kolonnenstraße. Roman der Zeitgeschichte. Hamburg.
- McEwan, I. (1990): The Innocent. London.
- Meichsner, D. (1954): Die Studenten von Berlin. Reinbek.
- Nawrat, M. (2019): Der traurige Gast. Hamburg.
- Nabokov, V. / Набоков, В. (1952): Дар. New York.

- Neukrantz, K. (1931): *Barrikaden am Wedding*. Berlin.
- Nicklas, S. (2015): *Erinnern führt ins Innere. Erinnerung und Identität bei Uwe Timm*. Dissertation, Universität Innsbruck, 2014. Marburg.
- Nohara, von W. (1931): *Hans und Kathrin entdecken Berlin*. Leipzig.
- Noth, E. (1931): *Die Mietskaserne*. Frankfurt a.M.
- Oelfken, T. (1931): *Nickelmann erlebt Berlin*. Potsdam.
- Ören, A. (1995): *Berlin Savignyplatz*. Übersetzt von Deniz Göztürk. Ingolstadt.
- Peltzer, U. (1995): *Stefan Martinez*. Zürich.
- perlentaucher.de: *Das Kulturmagazin*. <https://www.perlentaucher.de/buchKSL/berlin-romane.html> (20/11/2020).
- Petersen, J. (1936, 1958): *Unsere Straße*. Berlin.
- Plenzdorf, U. (1973, 1989): *Die neuen Leiden des jungen W.* Frankfurt a.M.
- Pol, H. (1929): *Entweder – oder. Ein politischer Roman*. Bremen.
- Pross, Ch. (2016): *Wir wollten ins Verderben rennen: die Geschichte des Sozialistischen Patientenkollektivs Heidelberg 1970–1971*. Unter Mitarbeit von Sonja Schweitzer und Julia Wagner. Köln.
- Rahlens, H. (1997): *Becky Bernstein Goes Berlin*. München.
- Dies. (2016): *Federflüstern*. Hamburg.
- Rai, E. (2019): *Im Licht der Zeit*. München.
- Regener, S. (2001): *Herr Lehmann*. Frankfurt a.M.
- Ders. (2017): *Wiener Straße*. Berlin.
- Rein, H. (1946): *Berlin 1932*. Berlin.
- Ring, M. (1849): *Berlin und Breslau*. Breslau.
- Robbe-Grillet, A. (2001): *La reprise*. Paris.
- Roehler, O. (2015): *Mein Leben als Affenarsch*. Berlin.
- Schimmang, J. (1979, 2013): *Der schöne Vogel Phönix*. Hamburg.
- Salomon, von E. (1932): *Die Stadt*. Berlin.
- Schacht, M. (2003): *Straßen der Sehnsucht. Ein Berlinroman*. Reinbek.
- Schlesinger, K. (1996): *Die Sache mit Randow*. Berlin.
- Schmoller, J.-W. (2001): *Fackel an! Ein Berlinroman im Taxi*. Frankfurt a.M.
- Schönstedt, W. (1932): *Kämpfende Jugend*. Berlin.
- Schneider, P. (1983): *Der Mauerspringer*. Darmstadt.
- Schröder, K. (1931): *Familie Markert*. Band 1/2. Berlin.
- Schröder, M. (2002): *Allgemeine Geschäftsbedingungen*. Berlin.
- Schulz, T. (2004): *Boxhagener Platz*. Berlin.
- Ders. (2018): *Skandinavisches Viertel*. Stuttgart.
- Seeba, H. (2018): *Berliner Adressen. Soziale Topographie und urbaner Realismus bei Theodor Fontane, Paul Lindau, Max Kretzer und Georg Hermann*. Berlin / Boston.
- Seiler, L. (2020): *Stern III*. Berlin.
- Siebenpfeiffer, H. (2001): *Topographien des Seelischen. Berlinromane der neunziger Jahre*. Würzburg.
- Sinclair, U. (1942): *Dragon's Teeth*. New York.
- Sirin, V. / Сирин, В. (1930): *Соглядатай. Современные записки*. XLIV, November 1930. Paris. 91-152.
- Ders. / Сирин, В. (1933): *Камера обскура. Современные записки*. Paris.
- Stahl, E. (2019): *Sanierungsgebiete*. Berlin.
- Stelling, A. (2015): *Bodentiefe Fenster*. Berlin.
- Tergit, G. (1932): *Käsebier erobert den Kurfürstendamm*. Berlin.

- Tergit, G. (1951): Effingers. Hamburg.
- Tetzner, L. (1933, 1947): Erwin und Paul. Band 1 aus: Die Kinder aus Nr. 67. Aarau.
- Thiemann, J. (2019): (Post-)migrantische Flanerie. Transareale Kartierung in Berlin-Romanen der Jahrtausendwende. Dissertation, Universität Hamburg, 2018. Würzburg.
- Timm, U. (1996): Johannisnacht. Köln.
- tipBerlin.de: 100 Berlin-Romane, die man gelesen haben sollte (Teil 4: 2010 bis 2020). 03.09.2020. <https://www.tip-berlin.de/kultur/buecher/100-berlin-romane-4-von-2010-bis-heute-2020/> (20/11/2020).
- Türk, W. (1932): Konfektion. Berlin / Wien.
- Utlu, D. (2014): Die Ungehaltenen. München.
- Viebig, C. (1929): Die mit den tausend Kindern. Berlin.
- Volke, W. (1978): Hölderlin in Tübingen. Marbacher Magazin. Sonderheft. 11, 1978. Marbach am Neckar.
- Wedding, A. (1931): Ede und Unku. Berlin.
- Wildenhain, M. (1991): Die kalte Haut der Stadt. Berlin.
- Wirtschaftswundermuseum. <http://www.wirtschaftswundermuseum.de/werbung-bilder-1958-1.html> (10/11/2020).
- Wurich, M. (2019): Urbanitätserfahrung und Erzählen. Berlin-Romane zwischen 1880 und 1920. Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., 2016. Baden-Baden.
- Zahl, P.-P. (1970): Von einem der auszog, Geld zu verdienen. Düsseldorf.
- Zahl, P.-P. (1979): Die Glücklichen. Berlin.
- Zelik, R. (2005): Berliner Verhältnisse. München.
- Zuckermann, M. (2016): Mischpoke! Frankfurt a.M.

Hohn-ich-Protokoll. Idiotische Dekonstruktion des Subjekts bei Monika Rinck

Hiroshi Yamamoto (Tokyo)

I.

In den poetologischen Essays, die sie im Jahr 2015 nacheinander veröffentlichte, erörtert die Dichterin und Kleist-Preisträgerin Monika Rinck immer wieder die Instabilität und Fragwürdigkeit des Subjekts, insbesondere des Lyrischen Ichs. Dafür beruft sie Ingeborg Bachmann in den literarischen Zeugenstand,¹ die in ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen den Zweifel an der Subjektivität in der modernen Dichtung auf eine prägnante Formel gebracht hat: „Ich ohne Gewähr“². Allerdings sind die Differenzen zwischen den beiden Lyrikerinnen unübersehbar. Bachmann sah größere Möglichkeiten in der Prosa als in der Lyrik, um nach der Befindlichkeit eines weiblichen Subjekts in der Gesellschaft zu fragen. Dies geschah insbesondere angesichts „der Ironie des Schicksals“, derzufolge das verlässliche rationale Subjekt ausgerechnet in dem Augenblick dekonstruiert wurde, als die Frauen im Zuge der Emanzipationsbewegung erstmals Zugang zu ihm gefunden hatten. Die Identitätskrise ist, unabhängig vom Geschlecht, bei der 1969 geborenen Rinck bereits so selbstverständlich, dass sie dieser mit einer größeren Distanz begegnen kann. Wenn das Pathos im „Todesarten“-Projekt, in dem Bachmann die gesellschaftlichen Bedingungen für die Nicht-Konstruierbarkeit eines weiblichen Subjekts zu hinterfragen versuchte, ganz in den Vordergrund getreten ist, so bringt die vor allem an Jean Paul geschulte Rinck vielmehr den von ihr so genannten idiotischen „Bathos“, nämlich Niedrigkeit und Komik, zum Einsatz.³

Ebenso will sie sich von der romantischen Tradition „der schönen Seele“ distanzieren: „Der schönen Seele geht es schlecht. / Ach, hätte sie sich nicht, ging es ihr besser. Wir winken: Subjektivität, ade!“⁴ Anders als den konservativen Essentialisten, die über den Sinnverlust klagen und die alte Ordnung wiederherzustellen versuchen, bietet „die vorgebliche Schwächung des unangefochtenen Subjekts“⁵ Rinck eher eine dichterische Chance. Wenn in ihren Gedichten, wie in der Fachliteratur festgestellt wurde, im Vergleich zu den anderen zeitgenössischen Lyriktexten noch ein Lyrisches Ich zu dominieren scheint,⁶ so liegt dies gerade daran, dass sie dieses Ich im Prozess des Schrei-

1 Vgl. Rinck (2015a, S. 21) und dies. (2015b, S. 9).

2 Bachmann (2005, S. 287).

3 Vgl. Rinck (2015a, S. 135 ff.).

4 Dies. (2012, S. 53).

5 Dies. (2015b, S. 17).

6 Schmidt (2015, S. 3).

bens „fortwährend in bruchstückhaften Assoziationsketten und selbstreflexiven Fragen“⁷ verschwinden lässt. Denn ihre Lyrik geht von der „Öffnung des Subjektbegriffs“⁸ aus.

Im Essay „Risiko und Idiotie“ (2015) etwa plädiert sie unter der Maske eines Idioten „gegen sein [des Subjektbegriffs, H.Y.] eigentliches Wesen“ und „für eine Spielart des Albernens“, „die das Eigene als befremdlich vorführt“.⁹ Ihr starkes Interesse an „Dingen“ und „Tieren“, was bereits einige der Titel ihres Werks nahelegen, etwa „Ah, das Love-Ding“ (2006) und „Rincks Ding- und Tierleben“ (2009), hängt offenbar mit dem dichterischen Programm zusammen, „das Ich poetisch zu vernichten“¹⁰. Im Folgenden sollen ihre Tiergedichte aus den Gedichtbänden „zum fernbleiben der umarmung“ (2007) und „Honigprotokolle“ (2012) untersucht werden.

2.

„Sprache, Vernunft, Erfahrung des Todes, Trauer, Kultur, Institution, Technik, Kleidung, Lüge, Vortäuschen des Vertäuschens, Löschung der Spur, Gabe, Lachen, Weinen, Achtung, und soweit“. Nach Derrida habe „die mächtigste philosophische Tradition, in der wir leben“, all dies dem „Tier“ abgesprochen.¹¹ Darauf nimmt Monika Rinck Bezug, wenn sie im Gedicht „Moorlands Totilas“, das einem legendären Rennpferd gewidmet ist, in kritischer Absicht aus „Die Dialektik der Aufklärung“ zitiert: „Noch das stärkste Tier ist / unendlich debil. Wer sagt das? Adorno.“¹²

Schon im Zyklus „Was ist mit den Tieren“ aus dem Gedichtband „zum fernbleiben der umarmung“ (2007) versucht Rinck, im Blick der Tiere die Möglichkeit zu sehen, „die cartesianische Tradition des Tiers ohne Sprache und ohne Antwort abzubrechen“¹³ und das Machtverhältnis zwischen Mensch und Tier auf den Kopf zu stellen – als ob sie die Scham Derridas vor dem Tier vorwegnehmen wollte, das ihn „nackt erblickt“¹⁴. So verfolgt Rincks Lyrisches Ich hier immer wieder die im Titel des Gedichts formulierte Frage: „was der hund sieht, wenn der hund mich sieht“¹⁵. Auch im darauffolgenden Gedicht „*supercortem-aggior!*“ „schaut“ der Hund „mittenmang durch meine augen auf die innere

7 Ebd.

8 Rinck (2015b, S. 17).

9 Dies. (2015a, S. 45).

10 Dies., S. 234.

11 Derrida (2010, S. 196).

12 Rinck (2012, S. 12). Vgl. Horkheimer / Adorno (1989, S. 263).

13 Derrida (2010, S. 175).

14 Ders., S. 23.

15 Rinck (2007, S. 34).

schrankwand meines schädels“¹⁶. Erst durch die Erfahrung, erblickt zu werden, steigen im jeweiligen Lyrischen Ich Zweifel auf, ob die Menschen wirklich Meister und Herrscher über die Natur sind. Darüber hinaus erfährt das Lyrische Ich des ersten Gedichts eine Verwandlung in Dinge, so in die Tapete seines Hundefressnapfs mit langweiligem Blümchen-Muster, an dem der Hund so lange leckt, bis das Lyrische Ich sich davon ermüdet abwendet.

Allerdings unterscheidet sich Rinck von naiven Tierliebhabern. In beiden Gedichten werden die Tiere aus Rache verprügelt oder überfahren. Daraus lässt sich folgern, dass es sich nicht lohnt, einfach die Rollen zu wechseln, die jedem Lebewesen im vorgegebenen Machtverhältnis zugeschrieben sind. Um eine solche Lehre zu ziehen, kommen jedoch im Gedicht, das ansonsten einen einfachen Wortschatz und Satzbau aufweist, im letzten Vers unvermittelt merkwürdige Wendungen zum Einsatz: „ich hau ihm eins über. konvex und beträpelt lahmt / der verprügelte hund zum ewigen frieden, oder wie heißt das, wo haushaltsgeräte zum sterben hingehn“¹⁷. Das seltsame Wort „beträpelt“ stellt wohl eine dialektale Variante von „bedröppelt“ im Sinn von emotional „bedrückt“ dar und ist insofern verschiedenen Lesearten offen, als es auch als Zusammensetzung aus „Tropfen“ und „Trottel“ erscheint. Zur Beschreibung von „Beulen“ klingt etwa das Wort „konvex“ reichlich fremdartig, da es ansonsten doch eher in der Optik als Bezeichnung für die Form von Linsen geläufig ist. Damit wird deutlich gezeigt, dass die Hybris des Hundes dazu führt, im wörtlichen Sinn zu einem kaputten Optik-Gerät zu werden.

Im Gedicht „das abdrehen der schlafakrobatin“ erfährt sogar das Lyrische Ich eine Metamorphose zum Tier: „da lieg ich nun, meine zu fäusten / geschlossenen hände unter dem kissen wie pfötchen“¹⁸. So pompös und gleichzeitig durchlässig ist die Grenze zwischen den Subjekten in den Gedichten Rincks. In diesem Kontext ist besonders interessant, wie oft der menschliche Körper, insbesondere das Gehirn, als von Parasiten befallen dargestellt wird. Krankheiten, Viren und Tiere nehmen den Körper immer wieder in Besitz, manipulieren und steuern ihn. Im Gedicht „*drifting accumulation*“ wird die Depression als Tier wahrgenommen: „ich weiß es jetzt genau: / etwas hat mich übernommen, um mich auszublenden. / es ist ein tier. vielleicht eine qualle oder ein quallenverband.“¹⁹ In einem anderen Gedicht wird gezeigt, dass die Impfung als ärztliche Vorsorge gegen die Geflügelpest nicht bloß immun macht, sondern auch Nachteile mit sich bringt. Denn „einmal injiziert, soll das system sich fortan / nur noch um sich selber kümmern. und was gegen vögel hilft, / das muss etwas vom vogel an sich haben. einen schnabel bspw.“²⁰

16 Dies., S. 35.

17 Dies., S. 34.

18 Dies., S. 33.

19 Dies., S. 28.

20 Dies., S. 29.

Dem Zyklus, in dem eine Reihe von Metamorphosen zum Vorschein kommt, ist ein Epigraph des französischen Philosophen Michel Serres vorangestellt: „An der Tür insistiert mein Freund, der Parasitologe, ein zweites Mal. Wir leben niemals in den Tieren, die wir essen, sagt er. Richtig“.²¹ Der Begriff „Parasit“ erfährt mit dem Hinweis auf seine gleichnamige Schrift („Der Parasit“) eine wichtige Bedeutungserweiterung. Im wirtschaftlichen Sinn bemerkt Serres zunächst, dass der Mensch, wenn er auch niemals in den Körper des Wirts eindringt, ein universeller Parasit sei bzw. dass alles um ihn herum sein Wirtsraum sei: „Tiere und Pflanzen sind ihm beständige Wirte, der Mensch ist ihr ständiger ungebeter Gast“.²² Seine Betrachtung erschöpft sich jedoch nicht in der Tierethik. Er macht vielmehr auf die dreifache Bedeutung aufmerksam, die in der lateinisch-romanischen Sprache dem Wort „Parasit“ zukommt: Der Begriff bezieht sich nicht nur auf „ein(en) Gast, der die Gastfreundschaft mißbraucht“ oder „ein unvermeidliches Tier“, sondern auch auf „die Störung einer Nachricht“.²³ Mit dem Letztgenannten rückt er den Boten, ein ästhetisches Medium in der Kommunikation, in den Mittelpunkt der Diskussion. Die genetisch mutierten Wesen, wie sie im Werk Rincks in „Augenföhlerfisch“²⁴ und „beschwerniskatze“²⁵ vorkommen, können als „Einwirkung eines Rauschens auf die Botschaft“ erklärt werden.

Rauschen im Sinn von Unordnung, also Zufall, aber auch im Sinne von Störung, einer Störung, welche die Ordnung verändert, und mithin den Sinn, wenn man von Sinn sprechen kann. In jedem Falle aber verändert diese Störung die Ordnung. Die Störung ist ein Parasit, man ahnte es bereits. Die neue Ordnung erscheint durch den Parasiten, der die Nachricht stört. Er verwirrt die alte Reihe, die Folge, die Botschaft, und er komponiert eine neue.²⁶

Während die Ontologie zu den Atomen, den einzelnen Subjekten als Basis, führt, so leitet die Theorie der Relationen zum Parasiten über. Dabei wird die Vorsilbe „para“ hervorgehoben, die hier „benachbart“ und „neben“ bedeuten kann.

Stationen und Wege bilden zusammen ein System. Punkte und Linien, Entitäten und Relationen. Man kann sich für die Konstruktion des Systems interessieren, für die Anzahl, die Anordnung dieser Stationen und Wege. Man kann sich auch für den Kommunikationsfluß interessieren, der über diese Linien verläuft. [...] Man kann auch erfaßt haben, was darin transportiert wird [...]. Man kann nach deren Bildung und Verteilung, nach den Grenzen, Rändern und Formen gesucht haben: So muß man dennoch von den Unterbrechungen und Störungen des Flusses auf dem Wege zwischen den Stationen, von ihren Veränderungen und Metamor-

21 Dies., S. 25.

22 Serres (1987, S. 45).

23 Ders., S. 20.

24 Rinck (2012, S. 32).

25 Dies. (2009, S. 13).

26 Serres (1987, S. 282 f.).

phosen schreiben. Was da hindurchgeht, mag eine Nachricht sein, Parasiten verhindern, daß sie gehört, ja, zuweilen sogar, daß sie ausgesendet wird.²⁷

Serres schreibt weiterhin: „Ein Teil dieser Botschaft verändert sich durch Mutation, Abwesenheit, Substitution oder Verschiebung von Elementen“²⁸. Der Störfaktor in der Kommunikation kann aber auf der ästhetischen Ebene als ein Transformationsprinzip des „Nebeneinander oder Danebenliegen“²⁹ betrachtet werden, das dazu in der Lage ist, „eine durchgehende Botschaft zu überdecken“³⁰, das den Sinn und die Stimme verwirrt und die Signale im Nebel des Lärms auflöst.

Rinck hat mit Christian Filips zusammen einmal versucht, die Gedichte der US-amerikanischen Dichterin Laura Riding nicht originaltreu ins Deutsche zu übersetzen, sondern diese vielmehr zu überschreiben und zu transformieren. Bei diesem „Para-Riding“ handelt es sich um ein Verfahren, bei dem der Dichter oder Übersetzer wie ein Parasit „die modulierenden Züge des Zusätzlichen, Überschreitenden, Irregulären, auch Falschen“³¹ einträgt. Diese Art der parasitären Übersetzung praktiziert Rinck im Umgang mit dem Text des schwedischen Dichters Magnus William-Olsson³² und widmet dem Problem des „verwirrt(en)“³³ Übersetzers ein Gedicht.

3.

Unter den Tiervorbildern für den Dichter nimmt die Biene, laut Winfried Menninghaus, eine besondere Stellung ein, weil sie die Janusköpfigkeit der Dichtung auf adäquate Weise zum Ausdruck bringe: Von Homer bis Augustin stehe sie zwar für „eine honigsüße Rede“ ein, „die selbst in Akten des Lesens (Auflesens, Sammeln) gegründet ist“. Jedoch sei sie, „selber durch Kerben und Schnitte gegliedert“, auch befähigt, „prägnant zu stechen“.³⁴

Sich wohl dessen bewusst, versammelt Monika Rinck unter dem Titel „Honigprotokolle. Sieben Skizzen zu Gedichten, welche sehr gut sind“ 66 Prosagedichte, die fast alle mit der gleichen Halbzeile beginnen: „Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle“. Durch Alliteration (hö-, hö-, ho-) produziert sie nicht nur einen komischen, sogar irritierenden Effekt („hoho“ zeigt die überlegene Ablehnung des Sprechers), womit der hohe Ton einer „altertümelnden

27 Ders., S. 23 f.

28 Ders., S. 282.

29 Jackson / Filips / Rinck (2011, S. 4 f.).

30 Serres (1987, S. 295).

31 Jackson / Filips / Rinck (2011, S. 5).

32 Vgl. Hartmann (2017).

33 Rinck (2012, S. 18).

34 Menninghaus (2002, S. 436).

Anrufung“³⁵ konterkariert werden soll. Sie stiftet ferner eine begriffliche Verwirrung, denn sie bringt bissigen „Hohn“ und süßen „Honig“ auf einen gemeinsamen Nenner.

Schon das neologistische Oxymoron „Honigprotokoll“ zeigt ein facettenreiches Bild. In ihm ist der zauberhaft goldene Schein einer honigsüßen Dichtersprache mit der bissigen Nüchternheit und Langeweile eines Gerichtsprotokolls bzw. von Verwaltungsakten unmittelbar gekoppelt. Amorphe Flüssigkeiten machen die schriftliche Fixierung fragwürdig – und umgekehrt. Allerdings ist diese kühne Wortkombination insofern nicht ganz unbegründet, als das Wort Protokoll etymologisch aus dem Griechischen abgeleitet ist, und so viel wie ein „(den Papyrusrollen) vorgeleimtes (Blatt)“³⁶ bedeutet.

Bei dieser Vorstellung wirken auch die Tätigkeiten der arbeitsfleißigen Honigbienen mit, deren Leben bekanntlich vor allem darin besteht, Pollen und Nektar aus Blüten zu sammeln und damit auch Waben und Zellen zu bauen. Sie können als Modell für die Montagetechnik eines Dadaisten dienen, der verschiedene Materialien, die im eigentlichen Kontext keine Verbindungen aufweisen, quasi mit Klebemittel zusammenfügt.

Dieser klebrige Nährstoff könnte im Prinzip alle kategorischen Grenzen, damit auch die Grenze des Subjekts, außer Geltung setzen; wie im Gedicht oft das gleiche Subjekt einmal in der ersten, dann wieder in der dritten Person genannt wird. So muss die Identität der Person, als notwendige Voraussetzung einer jeden Protokollierung, untergraben werden.

Schließlich ist die Pointe nicht zu übersehen, dass im Wort „Honig“ lautlich die Kombination „Hohn-ich“ steckt³⁷. Wie ein Bienenstock aus kleinen Waben besteht, muss man sich bei der Lektüre des Gedichts an die kleinsten Einheiten halten, nämlich an die Silben.

Am Beispiel des Eröffnungsgedichts „UNIO WIESEL“ möchte ich im Folgenden diese Stilprinzipien genauer erörtern.

UNIO WIESEL

Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, in Bernstein und Amber:
Fürstlich (oder fürchterlich?) paart sich im Dickicht das Wiesel
mit der Zylinderkopfdichtung, Schläuche, Keilriemen, zuckige Teile.
Wie flink ist das Wiesel, wie schwer der sehr gebremste Unfallwagen,
aus dessen Undichten Kunststoffemulsionen fließen, rosa schillern.
Wahnsinn wars, als Nadelbäume sich entäußerten, so das Protokoll.
Es stürzten die Nadeln, Pfeile, zierlich und keck, fast ohne Kontrolle.
Das ist das blondeste aller Himmelsgeschosse – Sonne? Oder Sonja
mit der Silberbüchse? Hirsche wittern. Birken imitieren Lichtmaschinen.
Untertriebzig hebt die Nase von der Fährte ein gefällter Oktaeder.
Ach, verschonet doch die Wälder, statt sie mit Kaputtem vollzustellen.

35 Schmitz (2012).

36 Duden. Deutsches Universalwörterbuch (1989, S. 1189).

37 Vgl. schon: Maurach (2012).

Denn dieser alte Zuber flutet zeitig die Genüsse. Soeben noch munter, in zärtlicher Vereinigung mit den Resten des Blechdachs (Schuppen!), nun in desolatem Zustand. Marode. Auf Abriss. Unio Wiesel Finito.³⁸

Das 14-zeilige Prosagedicht wirkt wie eine ferne Reminiszenz an die klassische Sonett-Form, wenn sich auch die Zeilenzäsur nicht an das Schema 4/4/3/3 hält. Es ist zwar nicht mit Endreimen, aber sporadisch mit Stab- und Binnenreimen versehen: *Wie / Wiesel / wie; Undichten / Kunst; Wahnsinn / war; Sonne / Sonja; fährt / gefällt*. Ferner fallen häufige Assonanzen des I- oder O-Vokals auf: *Silberbüchse? Hirsche wittern. Birken imitieren Lichtmaschinen; Ohne Kontrolle: Sonne? Oder Sonja*.

Die Lyrikerin nennt das Gedicht selbst „durchaus autobiographisch“.³⁹ Wir müssen zwar diesen Selbsterläuterungen nicht unbedingt folgen. Es bleibt spekulativ, ob sich hinter „Sonja mit der Silberbüchse“ tatsächlich eine reale Person verbirgt, hier angeblich „die sehr mutige Freundin [ihres] jüngsten Bruders“⁴⁰. Aber es ist andererseits durchaus nachprüfbar, dass etwa der Gedichttitel eine ironische Variation ihrer akademischen Abschlussarbeit darstellt: „Unio Mystica. Einheitsformeln in volkssprachlichen Predigten Meister Eckharts und in dem Novellenpaar ‚Vereinigungen‘ von Robert Musil“. Freilich handelt es sich in diesem Gedicht auch um eine Vereinigung, aber hier um eine eher pervers anmutende, nämlich eine, die zwischen einem Tier und einem Unfallwagen zustande kommt.

Wie sich verschiedene Einzelaufnahmen in der photographischen Mehrfachbelichtung zu einem gemeinsamen Bild überlagern, so zeigt dieses Gedicht je nach Perspektive ein anderes Gesicht.

Im Vordergrund steht ein grotesker Liebesakt der Natur mit der Technologie. Auf der einen Seite kommen der Naturlyrik gemäße Begriffe zum Vorschein wie „Dickicht“, „Wälder“, „Nadelbäume“, „Hirsche“ und „Birken“. Rinck distanziert sich gleichzeitig aber auch von einer stereotypisierenden Gegenüberstellung und geht von der überzeugenden Meinung eines Freundes aus, wonach auf dem Land die Geschwindigkeit des Fortschritts bei weitem höher als in den Städten sei, bzw. dass unsere Heimat-Landschaften vielleicht weniger der heutigen Realität als vielmehr einer inzwischen obsolet gewordenen Form der Bewirtschaftung entsprechen.⁴¹ Für diese Gewandtheit steht das Wiesel. Einer derart lebendigen Natur steht auf der anderen Seite ein Berg aus zivilisatorischem Müll gegenüber, etwa in Form von Autowracks. Insofern erscheint die Verwendung einiger technischer Fachwörter, z.B. „Zylinderkopfdichtung“ und „Kunststoffemulsionen“, durchaus angebracht, wenn sie auch im Gedicht Fremdkörper bleiben. In der technischen Fachsprache handelt es sich bei der

38 Rinck (2012, S. 5).

39 Dies. (2013, S. 616).

40 Dies.

41 Dies., S. 613.

Zylinderkopfdichtung um ein wichtiges Bauteil, das im Verbrennungsmotor zwischen Kurbelgehäuse und Zylinderkopf eingebaut ist, um den Verbrennungsraum sowie die Kühlwasser- und Motorölkanäle abzudichten. Es ist kein abwegiger Einfall, wenn das Gedicht diese dünne Metallplatte mit ihren charakteristischen Löchern anthropomorphisiert, genauer gesagt mit den weiblichen Geschlechtsorganen gleichsetzt. Die Emulsionen aus Wasser und Öl, die aus dem Unfallwagen laufen und in die Wiese sickern, werden in der dichterischen Phantasie zum Spermaerguss in der Vagina verwandelt, der mit dem Deflorationsblut gemischt weiß-„rosa“ schillert. Wenn die einzelnen Teile des Autos aufgelistet werden, bereitet das auf den ersten Blick keine Probleme. „Schläuche“ und „Keilriemen“ gehören begrifflich zum Auto. Nur für das Adjektiv „zuckig“ muss man im „Grimm“ bzw. in „Brehms Tierleben“ nachschlagen: „rapax“, nämlich „reißend, unaufhaltsam“ oder „raubgierig, räuberisch“. Es bezieht sich auf einen flinken und „wahrhaft furchtbare(n) Räuber“⁴². Aber zugleich erinnert das Wort, wenn man die kühne Reimbildung Rincks berücksichtigt, an „zuckrig“ und „zucken“. Die Honig- und Zuckersüße einerseits und die ekstatischen Zuckungen des weiblichen Körpers andererseits dürften damit angedeutet werden.

Mehrsprachigkeit kennzeichnet im Übrigen diese Verse, wie die meisten Gedichte Rincks. Ich meine damit nicht nur auffällige, auch religiös konnotierte Fremdwörter wie „Unio“ und „Finito“. Die besondere Finesse des Gedichts besteht eher darin, das merkwürdige Wort „Amber“ zum Einsatz zu bringen, das je nachdem, ob man es als ein deutsches oder ein englisches Wort gebraucht, eine andere Bedeutung hat. Während es im Deutschen eine unscheinbar graue, wachsartige Substanz aus dem Verdauungstrakt von Walen bedeutet, die früher bei der Parfümherstellung verwendet wurde, handelt es sich im Englischen um Bernstein. Beide sind etymologisch vom gleichen arabischen Wort „anbar“ hergeleitet.⁴³ Diese Konfusion bei der Übertragung und Übersetzung ist für unseren Kontext insofern hochinteressant, als sie eine eindeutige Botschaft stört und der tautologischen Wendung „im Bernstein und Amber“ gleichzeitig einen so duftigen Beigeschmack verleiht, dass die Figuren, die an den klebrigen Flüssigkeiten hängen geblieben und im honig-goldenen Bernstein eingeschlossen worden sind, jene Düfte ausstrahlen. Diese Art Diskrepanz lässt sich auch hinsichtlich des Begriffspaars Statik und Dynamik beobachten. Wenn das Lyrische Wir, die Honigprotokolle, den in honigfarbigen Bernstein und Amber eingeschlossenen, ewig aufbewahrten Liebesakt zu präsentieren verspricht, so kommt dieser, wie das Hauptmerkmal des Wiesels („die ungläubliche Gewandtheit“⁴⁴), nicht zum Stillstand.

42 Bardorff (1960, S. 233).

43 Vgl. Duden Deutsches Universalwörterbuch (1989, S. 98); The Compact Oxford English Dictionary (1991, S. 383)

44 Bardorff (1960, S. 233).

Es ist die Jägersprache, die neben der Liebessprache das Gedicht durchzieht. Mit dem Thema der Liebesvereinigung überschneidet sich das der Jagd. Die Nadelbäume, die dem Paar beim Liebesakt zusehen, sind, sei es aus Scham, sei es vor Entzücken, außer sich geraten. Das Einssein mit der Natur geht hier so weit, dass auch die umgebende Natur sich entblößt und entäußert, um auf ihre Identität völlig zu verzichten. Diese Ekstase geht aber mit einer geradezu militärischen Operation einher, die alle im Nadel- und Pfeilhagel niederschlagen will. Auch die „Silberbüchse“, die das Mädchen Sonja zur Hand hat, kann einerseits als Schatulle für Edelsteine mit den anderen Gefäßen im Gedicht wie Zylinder, Zuber und Schuppen im Verhältnis stehen. Andererseits bezieht sie sich ebenso auf das bekannte Gewehr Winnetous. Es ist kein Wunder, dass im Kontext der Jägersprache selbst die Sonne als „das blondeste aller Himmelsgeschosse“ bezeichnet wird, wenn auch die Möglichkeit nicht völlig ausgeschlossen ist, dass das Schießen eine sexuelle Konnotation aufweist.

Auch das in Klammern gesetzte Wort „Schuppen!“ erweist sich als mehrdeutig. Einmal kann es den Schuppen als einen „einfache[n] Bau [aus Holz] zum Unterstellen von Geräten, Materialien, Fahrzeugen u.a.“⁴⁵ bedeuten. Die Tatsache, dass Wiesel im Winter oft in Schuppen und Scheuern einen Unterschlupf finden⁴⁶, unterstützt diese Lesart. Es ist naheliegend, dass sich im Müllberg neben dem alten Zuber und den „Resten des Blechdachs“ – eines Kompositums übrigens, in dem sich ebenfalls ein Tier verbirgt – auch ein Schuppenwrack befindet. Jedoch kann der „Zuber“ auch als eine Metapher für das Wiesel betrachtet werden, das im sexuellen Akt mit dem Zylinder zu früh zur Ejakulation kommt und sein Sperma ablädt, um damit seine sexuelle Begierde abzutöten und ferner den mystischen Zustand der ekstatischen Vereinigung zu Ende zu bringen. In diesem Kontext muss man „Schuppen!“ als den Imperativ des Verbs „schuppen“ verstehen, das entweder „Schuppen abstoßen“ bedeutet oder eine dialektale Variante von „schubsen“ darstellt. Die beiden Verben weisen auf die reibende und stoßende Bewegung hin, die das Männchen in der körperlichen Vereinigung vollführt.

In diesem Gedicht sind Protokoll und Kontrolle nicht nur lautlich, sondern auch durch ihre besonders auffällige Stellung am Zeilenende eng miteinander verbunden. Damit tritt die poetologische Dimension des Gedichts in den Vordergrund. Der Akt des Protokollierens, also eine Praxis aus der Verwaltung, sollte durch eine schriftliche Fixierung die Vorgänge rekonstruieren, um Abweichungen und Fehler streng unter Kontrolle halten zu können. Jedoch spielt das Gedicht „Unio Wiesel“, das sich wie das Wiesel durch „geringe Größe“ sowie „[b]litzschnelle Wendungen und rasche Bewegungen“ auszeichnet, eben mit allerlei Möglichkeiten, von den Regeln abzuweichen.

45 Duden Deutsches Universalwörterbuch (1989, S. 1360)

46 Bardorff (1960, S. 233).

Wenn man das Gedicht metapoetisch verstehen will, so ist der Fachbegriff „zylinderkopfdichtung“ etwa in einzelne Teile zu zerlegen, damit daraus „Kopf“ und „Dichtung“ hervortreten können. Das Verb „schillern“ kann ebenfalls auf den deutschen Klassiker Friedrich Schiller Bezug nehmen. Die Nadeln, die die Bäume zur Verfügung stellen, sind zwar keine Papierblätter, können aber auch als Radiernadeln in engem Zusammenhang mit dem Schreiben, dem Darstellen stehen. Das rätselhafte Wort „Oktaeder“, das wohl auf Bruchstücke im Müllberg verweist, repräsentiert insofern eine Umkehrung des gewöhnlichen Verhältnisses von Natur und Zivilisation, als es kein Jagdhund, sondern ein platonischer Körper ist, der hier „untertrieblich“, d.h. mangels Trieben, auf der Fährte ist, ebenso wie die „Lichtmaschine“, die im fachterminologischen Sinn einen Generator im Auto meint und die Sonne als ein Artefakt zur Schau stellt. Jedoch kann man dem Wort „Oktaeder“ einen Beiklang von „Oktameter“ geben, eine Wortschöpfung, die in Analogie zu Hexameter steht. Denn das Gedicht besteht aus meistens achthebigen Versen, und der deutlich kürzere Vers, in dem sich der „gefällte Oktaeder“ befindet, markiert eine rhythmische Abweichung.

Wenn die Bienen, wie oben erwähnt, als Allegorie für eine Poetik des Sammelns dienen können, so sammeln die Bienen, die mit der Montagetechnik quasi umzugehen verstehen, in den „Honigprotokollen“ die Silben, die kleinsten Spracheinheiten, wie Pollen ein. In unserem Gedicht fällt nicht nur auf, dass sich ein bestimmter Vokal in einer Kette hintereinander reiht. Auch wimmelt es bisweilen regelrecht von den Silben -ig und -ich. Diese kleine Silbe ist im Text vernehmbar und sucht die Leser mit dem „schrillen Summen“⁴⁷ heim. So klingt Honig in der Formel „so höhnen Honigprotokolle“ wie „hohn ich“ und durchzieht in dieser Wendung den gesamten Gedichtband.

4.

In meinem Beitrag wurde besondere Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wie Monika Rinck in Rekurs auf Michel Serres die Motive Biene und Honig als Allegorie für, in ihren Worten, „bathetische“ Dichtung zum Einsatz bringt, um uns Leser ständig zwischen friedlicher Harmonie und gewaltigen Brüchen, zwischen dichterischem Zauber und dem Prinzip des Schnitts und der Montage schweben zu lassen und so jeder feststellbaren Identität zu entkommen.

47 Rinck (2012, S. 74).

Literatur

- Bachmann, I. (2005): Kritische Schriften. München.
- Bardorff, W. (Hg., 1960): Brehms Tierleben. Berlin.
- Braun, M. (2012): Tausendfältig. Monika Rincks sprunghafte „Honigprotokolle“. In: Der Tagesspiegel vom 15.07.2012. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/tausendfaeltig/6879568.html> (26/05/2017).
- Compact Oxford English Dictionary. Oxford 1991.
- Derrida, J. (2010): Das Tier, das ich also bin. Aus dem Französischen von M. Sedlaczek. Wien.
- Duden (1989): Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim / Wien / Zürich.
- Feßmann, M. (2012): Poetik des Sammelns. In: Deutschlandfunk. 25.06.2012. http://www.deutschlandfunkkultur.de/poetik-des-sammelns.950.de.html?dram:article_id=210197 (26/05/2017).
- Fischer, H.-K. (o.J.): Monika Rinck: Honigprotokolle. In: Signaturen. Forum für autonome Poesie. <http://signaturen-magazin.de/monika-rinck--honigprotokolle.html> (26/05/2017).
- Hartmann, J. (2017): Experimentelle Übersetzung. Magnus William-Olsson: Homullus absconditus [Hypno-Homullus]. Übersetzt von Monika Rinck. In: Fixpoetry, 13.10.2016. <https://www.fixpoetry.com/feuilleton/kritiken/magnus-william-olsson/monika-rinck/homullus-absconditus> (26/05/2017).
- Hartwig, I. (2012): Nervös, aber willig der Schönheit. Achtung, hier wird das Lasso der Sprache ausgeworfen: Die Dichterin Monika Rinck und ihre „Honigprotokolle“. In: Süddeutsche Zeitung vom 31.05.2012. http://www.buecher.de/shop/gedichte/honigprotokolle/rinck-monika/products_products/detail/prod_id/34668227/ (26/05/2017).
- Horkheimer, M. / Adorno, W. A. (1989): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M.
- Jackson, L. (Riding) / Filips, C. / Rinck, M. (2011): PARA-Riding. roughbook 015. Berlin / Solothurn.
- Kaspar, F. (2013): „Es muss ja nicht alles von mir sein“. Wie geht das eigentlich heute, „dichten“? Zu Besuch in der Wortwerkstatt von Monika Rinck. In: Die Welt vom 01.06.2013. https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article116715653/Es-muss-ja-nicht-alles-von-mir-sein.html (26/05/2017).
- Lehmkuhl, T. (2015): Sie wirbelt das Denken auf. Zwischen Moabit und Mischhackwitz: Die eigenwillige Dichterin Monika Rinck erhält in diesem Herbst den Kleist-Preis. Ein Porträt. In: Die Zeit. 23.07.2015. <https://www.zeit.de/2015/28/kleist-preis-2015-monika-rinck> (14/11/2019).
- Maurach, M. (2012): Undankbare Partygäste. Hohn in Honig: Gedichte von Monika Rinck. In: Frankfurt Allgemeine Zeitung. 19.05.2012. http://www.buecher.de/shop/gedichte/honigprotokolle/rinck-monika/products_products/detail/prod_id/34668227/ (26/05/2017).
- Menninghaus, W. (2002): Ekel. Frankfurt a.M.
- Rinck, M. (2007): zum fernbleiben der umarmung. Gedichte. Berlin.
- Rinck, M. (2009): Rincks Ding- & Tierleben. Texte & Zeichnungen. Berlin.
- Rinck, M. (2012): HONIGPROTOKOLLE. Sieben Skizzen zu Gedichten, welche sehr gut sind. Mit vier Liedern von Bo Wiget und einem Poster von Andreas Töpfer. Berlin.
- Rinck, M. (2013): Hirsche wittern. Birken imitieren Lichtmaschinen. Zur Kultur des Naturgedichts. In: Sinn und Form. 4, 2013, 611-617.
- Rinck, M. (2015a): RISIKO UND IDIOTIE. Streitschriften. Berlin.
- Rinck, M. (2015b): Wir. Essay. Berlin.

- Schmidt, N. J. (2015): Monika Rinck. In: KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, 110. Nlg. 6/15. (Stand 15/05/2015).
- Schmitz, M. (2012): Das Gedicht lebt, solange Honig klebt. Monika Rinck: „Honigprotokolle. Gedichte.“ In: Deutschlandfunk. 07.11.2012. http://www.deutschlandfunk.de/das-gedicht-lebt-solange-honig-klebt.700.de.html?dram:article_id=226437 (26/05/2017).
- Serres, M. (1987): Der Parasit. Aus dem Französischen von M. Bischoff. Frankfurt a.M.

„Ich weiß, was ich schreibe...“ Auf den Spuren des Subjekts in der Poesie von Arkadij Dragomoščenko

Juliana Kaminskaja (St. Petersburg)

Da kamen die Tintenfische und lachten
Hugo Ball¹

Nach der Wende, am Ende der 1980er Jahre, erwachte in Russland ein allgemeines Interesse für die radikal auf das Individuelle gerichtete illegale Literatur der vorhergehenden Zeit. Damit erlebte das sowjetische Wir einen weiteren Erschütterungsschub. Dies führte dazu, dass die russische Literatur sich in besonderem Maße den Reflexionen zum Thema „Ich“ und den dazu passenden Traditionsbereichen zuwandte.

Wie wichtig das Ich in den russischsprachigen Gedichten der 1990er Jahre war, lässt sich leicht anhand zweier Werke zeigen. Das erste stammt von Vladimir Stročkov (geb. 1946) (Abb. 1)². Das visuelle Gedicht fängt mit folgenden Worten an:

Всё-то бестолочь да сутолока,
да бряцание ведёр.
Ходит истина, как судорога,
сводит – не сведет.³

Alles sinnloses Treiben, Hektik
und Geklirr der Eimer.
Die Wahrheit krampft herum, bemüht
in die Glieder zu fahren, vergeblich.⁴

Im Weiteren entfaltet sich ein Dialog mit einem imaginären Gesprächspartner. Da der Text als Figurengedicht den Buchstaben «Я» (gelesen: „Ja“) bildet, der im Russischen auch dem Personalpronomen „ich“ entspricht, wird besonders anschaulich, dass es sich um ein Selbstgespräch handelt. Beim Reden darüber, wo die Wahrheit zu finden ist, und beim Klagen darüber, dass man ihr nicht begegnet, kommt der selbstironische Sprecher langsam auf die Idee, das Wahre sei «в вине / [...] / в душе, на самом дне» / „im Wein / [...] / auf dem tiefsten Grund der Seele“.

Diese Entdeckung kommt gerade in der Mitte des Textes zustande, also auch in der Mitte der Letter «Я», an jener Stelle des Buchstabens, wo sich alle ihn bildenden Linien kreuzen. Doch das Wahre lässt sich nicht greifen, der Sprecher entfernt sich immer weiter von seiner Erkenntnis, bis er das Gedicht mit fast den gleichen Worten beendet, wie er es begonnen hat: «все-то бестолочь да сутолока, да бряцание словес» / „Alles sinnloses Treiben,

1 Vgl. Ball (2003, S. 111).

2 Vgl. Строчков (1995, S. 204).

3 Ders.

4 Hier und im Weiteren stammen die Übersetzungen von mir, J.K., so nicht anders gekennzeichnet.

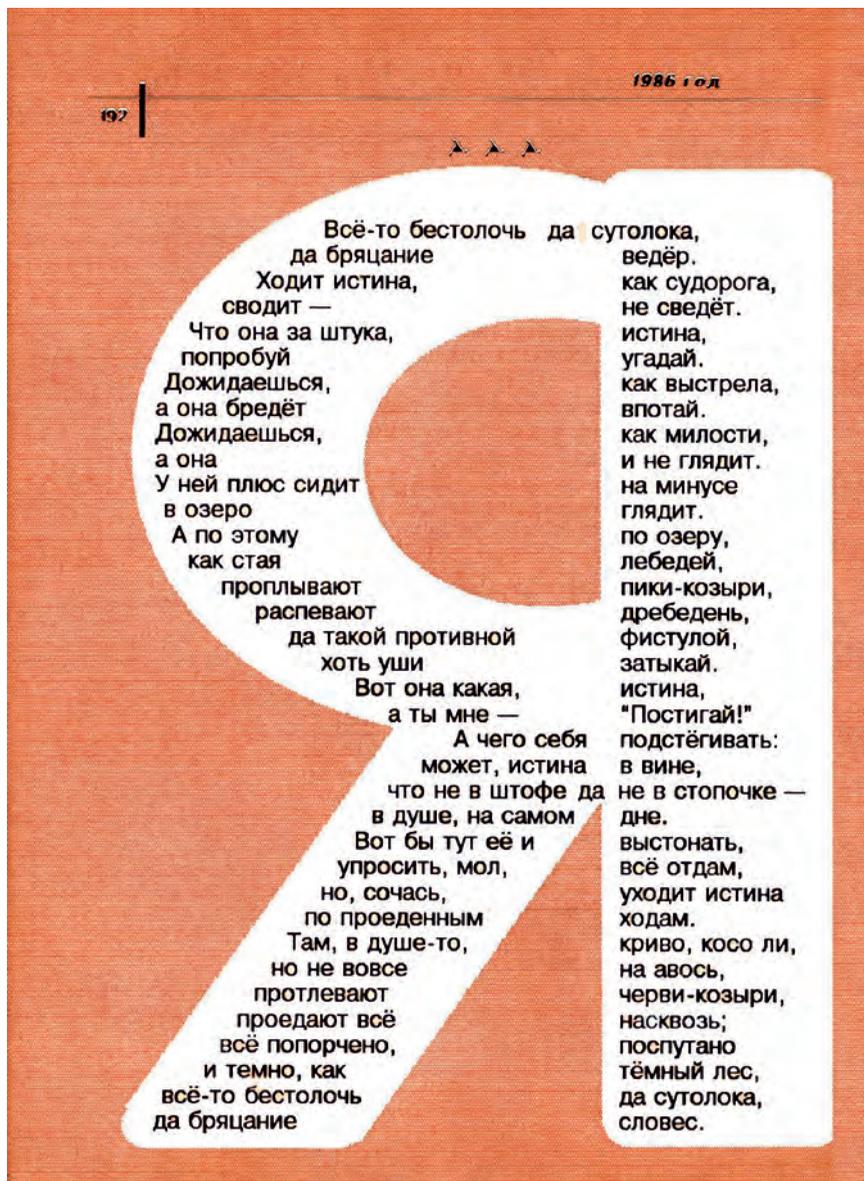


Abb. 1: Vladimir Stročkov: «Я». – Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Vladimir Stročkov.

Hektik und das Geklirr der Worte“⁵. Die vertikale Reihe wird im Text aktualisiert. Es fällt auf, dass der Begriff „Eimer“ durch „Wort“ ersetzt wird. Warum diese zwei Bezeichnungen austauschbar werden, lässt sich wie folgt erklären: Das „Wort“ ähnelt einem Eimer zum Tragen der Flüssigkeit, dem ironisch vorgestellten Wein der Wahrheit, ist aber an sich leer; darum ertönt im Gedicht hauptsächlich das Klirren der Eimer, der Wörter und Worte. Die Verwandlung der Anfangszeilen in die Endzeilen, die das Gedicht in die Nähe eines auf ewige Wiederholung angelegten Mantras rückt, könnte sich zusätzlich auch anders erklären lassen. Blickt man lange genug auf das verbal gefüllte «Я» / „Ich“, das so zum eigentlichen Gegenstand der poetischen Rede wird, erlebt man es im Gedicht als eine Art bizarres Gefäß mit viel weißer Leere und einer lockeren Füllung aus bloßen Worten darin, die faszinierend klingen und die man endlos wiederholen mag.



Abb. 2: Boris Konstriktor: «заумер». – Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Boris Konstriktor.

5 Vgl. Строчков (1995).

Der gleiche Gegenstand offenbart sich im ebenfalls deutlich ironischen Werk Boris Konstriktors (geb. 1950) (Abb. 2)⁶, welches die von rational verständlichen Bedeutungen freie Metasprache der russischen Futuristen, die *Zaum*-Sprache, reflektiert. Das vom Dichter geschaffene Wort «заумер» / „zaumer“ überquert den gleichen Buchstaben «Я» und damit das Pronomen „ich“, in dem ein dem Autor ähnelndes, männliches Figürchen sichtbar ist. Das rebusartige Werk lässt die Lesenden oder Betrachtenden raten und fantasieren, welche verbale Information das visuelle Gedicht enthält: Wenn man das doppelt gezeichnete «Я» berücksichtigt, kann man lesen: «за я я умер» / „fürs Ich bin ich gestorben“ oder „Ich bin dafür, ich bin gestorben“ oder auch andere Varianten. Welche Version man auch nimmt, ist dabei nicht wirklich entscheidend – im Unterschied zu Konstriktors Gesichtchen mitten im Buchstaben und dem Pronomen «Я». So wird dieses Gedicht zu einer russischsprachigen Erweiterung der bekannten Reihe der Ich-Bilder und Ich-Objekte, u.a. der verschwommen-verschwindenden Tusche-Zeichnungen „ich“, die auf feuchtem Papier geschrieben und zeitgleich von Gerhard Rühm (geb. 1930) produziert werden⁷.

Ich-fixiert ist auch die Poesie von Arkadij Dragomoščenko (1946–2012), der seine wichtigen Werke um die Jahrtausendwende geschaffen hat. Sein Gedicht aus dem Buch «Тавтология» / „Tautologie“ (2011) ist das Zitat für den Titel dieser Überlegungen entnommen. Es beginnt mit den Worten:

Я знаю, что я пишу, но я не знаю, что ты читаешь.
Совпадает ли мое знание с границами
твоего представления? ...⁸

Ich weiß, was ich schreibe, aber ich weiß nicht, was du liest.
Stimmt mein Wissen mit den Grenzen
deiner Vorstellung überein? ...

Diese Worte sind leicht zu verstehen, zumindest auf den ersten Blick; auch mit Hilfe Heinz Schlaffers, der in seinem Aufsatz „Die Aneignung von Gedichten“ (1995) eine wichtige Besonderheit der gelungenen poetischen Lektüre formuliert hat. Das Ich des Gedichts ist „nicht Privatbesitz seines Autors, sondern Gemeingut seiner Leser“⁹, die sich das Ich bei ihren Berührungen mit dem Werk aneignen – lesend und aussprechend. Als hilfreich erweist sich in dieser Hinsicht auch eine Metapher aus den poetologischen Ausführungen von Franz Mon (geb. 1926), der Poesie als „Tanz der Lippen“¹⁰ versteht. Der Text muss wie die Aufzeichnungen eines Choreographen „getanzt“ werden. Die Aufzeichnungen allein sind kein Tanz, sondern nur die Anweisung dazu.

6 Vgl. Konstriktor (1995).

7 Vgl. Rühm (2000).

8 Vgl. Драгомощенко (2011, S. 28).

9 Vgl. Schlaffer (1995, S. 47).

10 Vgl. Mon (1959, S. 24).

Unter diesem Aspekt betrachtet ist die sogenannte „hermetische“, scheinbar schwer verständliche Lyrik alles andere als hermetisch, sondern weist maximale Offenheit auf. Sie lässt die Freiheit des Lesenden zu, seine individuellen Jakobson'schen Reihen der Attraktoren¹¹ als der Elemente, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, zu bilden und dadurch höchst individuell auf das Werk zu reagieren. In radikalen Ausprägungen werden diese die übliche Linearität des Lesens überwindenden Verfahren beispielsweise von manchen Werken Volker Demuths (geb. 1961) oder Gerhard Falkners (geb. 1951) eingesetzt. So überrascht es nicht, dass Demuth sich positiv über die „vertikale“ Lektüre äußert: „Das hat mich gefreut, da viele Besprechungen oft hervorheben, dass meine Lyrik schwierig und dunkel wäre. Ich halte meine Gedichte, im Gegenteil, für extrem offen und hell.“¹²

Arkadij Dragomoščenko, ein bedeutender, radikal selbst- und sprachreflexiver Autor, starb 2012 im Alter von 66 Jahren, vergleichsweise unbemerkt; im gleichen Jahr, in dem die Zeitschrift „Zwischen den Zeilen“, ein Publikationsort höchst komplexer Gedichte und poetologischer Texte im deutschsprachigen Raum, bedauerlicherweise ihr Erscheinen einstellte¹³. Möglicherweise aber erhöht das Erscheinen zu Lebzeiten nicht publizierter Werke Dragomoščenkos Bekanntheitsgrad. Allein 2016 sind zwei wichtige Gedichtbände veröffentlicht worden: «Великое однообразие любви» / „Die große Eintönigkeit der Liebe“ und «Почерк» / „Die Schrift“. Seit 2014 gibt es auch einen Dragomoščenko-Preis für junge DichterInnen unter 27 Jahren. Zu den Preisträgern gehören Aleksandra Cibulja (geb. 1990) oder auch Nikita Safonov (geb. 1989). 2016 stand mit Ivan Sokolov (geb. 1991) einer der vielversprechendsten Petersburger Dichter auf der Shortlist des Dragomoščenko-Preises; Sokolov fühlt sich zudem Paul Celans (1920–1970) poetischer Tradition verpflichtet¹⁴.

Doch leider war ein anderer Grund für die Gleichgültigkeit des Publikums am Tod Dragomoščenkos wohl von noch größerer Wirkung. Dieser Grund ist nicht spezifisch russisch: Für Lyrik interessiert sich nur ein sehr geringer Teil der Leserschaft, für komplexe Poesie in der Art Dragomoščenkos finden sich noch weniger Rezipienten. In auffälligem Gegensatz zu posthermetischer Lyrik, die im heutigen Russland nicht selten sozialkritische Formen annimmt, u.a. bei Autoren wie Oleg Čuchoncev (geb. 1938) oder Ol'ga Sedakova (geb. 1949), insbesondere in ihren Gedichten «В метро. Москва» (2010) oder «Цивилизация» (2010). Dragomoščenkos Lyrik liegt näher an einer anderen Linie. Für viele verkörpert sie sein älterer Zunftgenosse Viktor Sosnora (geb.

11 Das Fachwort benutzt Zymner. Vgl. Zymner (2009, S. 111 f.).

12 Mail von Volker Demuth an die Verfasserin, 24.02.2017: Das Zitat bezieht sich auf die Analyse seines Gedichtes „Flimmernde Kammern“ (2010) in der Publikation. Vgl. Kaminskaja (2013, S. 59 f.).

13 Vgl. Korte (2016, S. 53 f.).

14 Vgl. Selbstäußerung des Dichters: Соколов (2013).

1936), dessen Schaffen deutlich vorführt, dass die Unverständlichkeit zumindest nach Friedrich Schlegel keiner Rechtfertigung mehr bedarf,¹⁵ und dass Angriffe auf die Krücken des Verstandes ihre Leserschaft noch heute mit einer langen literaturhistorischen Vorgeschichte herausfordern können.

Auch zu Dragomoščenkos Lebzeiten konnte man, wenn man Hochschätzung für dessen Werke äußerte, auf zweierlei Reaktionen stoßen – entweder auf Unterstützung oder radikale Ablehnung. Man sprach von ihm als einer großen Hoffnung für die neue Poesie, wie es in den (pathetischen) Worten Eleonora Belevskajas (geb. 1940) anklingt:

Величайшим русским поэтом, надеждой российской поэзии называют Аркадия Драгомощенко. Его поэзия рождает ощущение раздвигающихся, взаимопроницающих иррациональных пространств, в которых обыденные предметы теряют привычные связи и получают иную окраску, как в полотнах сюрреалистов.¹⁶

Als größten russischen Dichter und Hoffnung der russländischen Poesie bezeichnet man Arkadij Dragomoščenko. Seine Poesie gebiert das Empfinden der divergierenden, einander durchdringenden irrationalen Räume, in denen alltägliche Gegenstände ihre gewohnten Verbindungen verlieren und eine neue Färbung gewinnen – wie auf den Gemälden der Surrealisten.

Wesentlich häufiger trat jedoch die entgegengesetzte Reaktion ein, deren Formen sich auch unter Literaturwissenschaftlern hauptsächlich von einem mit den Worten „viel zu kompliziert“ kommentierten Schulterzucken bis zu einem kommentarlosen Lachen erstreckten.

Die ungewöhnlichen Gedichte Dragomoščenkos sind darauf gerichtet, die Banalität des Alltäglichen zu überwinden und die Leserschaft zu verwirren, was diesen russischen Autor deutschsprachigen Dichtern wie etwa Durs Grünbein (geb. 1962) nahe bringt¹⁷. Die üblichen und sonst geltenden Zusammenhänge zwischen den Dingen werden in solchen Gedichten durch neue Beziehungen ersetzt, die befremdlich erscheinen, aber auch anregend sind; auf diese Weise wird die Relativität der Kriterien durchleuchtet, nach denen man normalerweise die Welt ordnet. Auch Dragomoščenkos Texte wirken wie „Entschleunigungsinseln“ ohne „Wellness-Atmosphäre“¹⁸, gerade wegen des erschwerten Verstehens, das gut zu den Ich-Reflexionen als solchen passt.

Inwiefern aber eine solche Art der Poesie in der zeitgenössischen Literatur Russlands einen würdigen Platz findet, gilt es noch abzuwarten. Willem G. Weststeijn lenkte die Aufmerksamkeit zurecht darauf, dass in der russischen

15 Vgl. die berühmte rhetorische Frage Friedrich Schlegels: „Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches, und Schlechtes?“ Schlegel (1971, S. 538).

16 Белевская (2012).

17 Vgl. zu Grünbein: Korte (2016, S. 54).

18 Vgl. Korte (2016, S. 58).

Gegenwartslyrik die Episierung der Poesie und das entsprechende Verschwinden des lyrischen Ichs konstatiert wird¹⁹. Die Erklärungen dazu stehen im Zusammenhang mit einem ‚neuen Realismus‘ und dem Bedürfnis der Dichter, sich dem ‚Ozean von naivem Selbstaussdruck‘ im Internet gegenüberzustellen. Bestimmt spielen beide Gruppen der entsprechenden Faktoren eine bedeutende Rolle, so dass die poetische Ich-Fixierung der 1990er Jahre Geschichte geworden ist. Doch könnte es ergiebig sein, die These vom Verschwinden des Ichs zusätzlich zu überprüfen, indem man einzelne lyrische Werke detailliert untersucht.

Die heute unübersehbar gewordenen Entsubjektivierungsprozesse scheinen bereits längere Zeit im Gang zu sein. Tatsächlich war der offene Selbstaussdruck schon im ironischen Postmodernismus nicht angebracht. So finden sich auf den ersten Blick keine deutlichen (bzw. ungebrochenen) Ich-Aussagen bei Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007) sowie im früheren Schaffen Timur Kibirovs (geb. 1955) oder Lev Rubinštejns (geb. 1947). Doch wirken zum Beispiel die neueren poetischen Auftritte Rubinštejns anders, sehr ich-bezogen. Diesen Eindruck erweckte seine Deklamation «Время идет» / „Die Zeit vergeht“ in Moskau am 11. November 2016. Ein leise vorgetragener und unpersönlich wirkender Text im bekannten Stil verfremdeter Karteikarten, durchstochen durch Wiederholungen der Phrase „Die Zeit vergeht“, schien eine irritierende Umrahmung der höchst persönlich klingenden Schlüsselphrase «46. Я стараюсь забыть» / „46. Ich versuche zu vergessen“²⁰ zu sein. Das subjektive Element wurde durch die persönliche, körperliche Präsenz des Dichters auf der Bühne und seine verzweifelte Stimme unterstützt, was dank des jazzartigen Musizierens seiner alten Freunde noch deutlicher zum Ausdruck kam. Offensichtlich haben sich Rubinštejns Verfahren wesentlich geändert, so dass heute eine deutliche Ich-Aussage, gestützt durch seine Art der Selbstinszenierung, wahrnehmbar wird.

Auch Rubinštejns jüngerer Kollege Psoj Korolenko (geb. 1967), Autor und Literaturwissenschaftler, bewegt sich in eine ähnliche Richtung. So trat er 2012 in der Sendung «Минута славы» / „Eine Minute Ruhm“ auf, einer populären russlandweiten Fernsehshow nach Art einer Talentschau²¹. Durch den bei diesem Auftritt vollzogenen radikalen Medienwechsel nimmt der Dichter seiner komplexen Kunst den gewohnten Kontext ausschließlich intellektuell ge-

19 Vgl. Weststeijn (2016, S. 148 f.).

20 Der Auftritt fand statt im Konzertsaal des Staatlichen A.N. Skrjabin-Memorialmuseums im Rahmen der internationalen wissenschaftlichen Konferenz «100 ПА3 ДАДА» / „100 MAL DADA“ (10-12.11.2016), organisiert vom Staatlichen V.V. Majakovskij-Museum. Vgl. dazu: <https://www.jewish-museum.ru/avant-garde-center/events/mezhdunarodnaya-nauchnaya-konferentsiya-100-raz-dada/> (12.12.2016).

21 Vgl. Korolenko (2012, 2:03 bis 5:28).

prägender Räume²². In der poesiefernsten, sogar poesiefremden Umgebung einer populären TV-Show wird das übliche lyrische Verfahren der Einfachnennung radikalisiert. Der „postmodernistische Akyn“²³ teilt innerhalb des einen Überflusses an Wohlstand und Warensortiment suggerierenden staatlichen Fernsehens mit, dass „auf unserer Insel“ alles vorhanden sei. Dabei zählt er rhythmisiert in einem wahnwitzigen Tempo und einer eigenartigen Reihenfolge allerlei Diversitäten auf – von pasteurisierter Milch über alte japanische Lyriker bis zur Pizza mit oder ohne Fleisch, gemischt mit französischen Symbolisten zum schäumenden Bier, kurz gefasst – von Pokémon bis Lautréamont.

Auf welcher Insel sich das Aufgezählte wirklich versammeln kann, ist klar – in der Sprache. Den Gesichtern aus dem Publikum kann man leicht eine intensive und erfreuliche Arbeit an den vertikalen Reihen der Attraktoren ablesen. Der postmodernistische Rap bzw. Slam wird mit Hilfe der folkloristisch angehauchten Vortragsweise und einer Art von Musik, bei der das Musizieren eigentlich nur imitiert wird, zersetzt, so dass der eigentlich unpersönlich zusammengestellte Text höchst persönlich und emotional klingt, was das Publikum keineswegs daran hindert, eigene Interpretationen aufzubauen, ohne durch das Aussagesubjekt gestört oder gesteuert zu werden. Das Ich Psoj Korolenkos ist in seiner – traditionell gesehen – dekontextualisierten Poesie unbestreitbar vorhanden, wie auch am Schluss das Du des Publikums in einem Wir-Chor, in dem jeder für sich spricht und nicht für die Mehrheit; denn jeder bejubelt das individuelle Werk, das in seinem Kopf entstanden ist. Sowohl das Ich als auch die vielen Dus existieren nicht im verfassten Text, sondern im aktuellen künstlerischen Ereignis.

In der Reihe, die sich zwischen dem flüsternden Lev Rubinštejn und dem aus vollem Halse singenden Psoj Korolenko erstreckt, kann man die philosophische Poesie Dragomoščenkos sehen – so unähnlich sich alle drei Dichter auch sind. Die Vorstellung, Dragomoščenkos „reiner Gedankenlyrik fehlt der Gefühlsausdruck“²⁴, bildet sich unvermeidlich bei der Begegnung mit seinen Werken auf dem Papier; aber vielleicht entspricht dieser erste Eindruck nur einzelnen Schichten der Gedichte. Dieselben Zeilen wirken anders, wenn man die Stimme des Dichters hört, wie im Projekt «Современная поэзия от авторов» / „Zeitgenössische Poesie von Autoren vorgetragen“²⁵, in dessen Rahmen seit 2013 die Stimme des bereits ein Jahr zuvor verstorbenen Dichters erklingen kann.

22 Üblicherweise werden derart komplizierte Texte im engen Freundeskreis oder vor dem Publikum kleiner, oft inoffizieller Klubs der Intelligenzija vorgetragen, das hauptsächlich aus Akademikern und Kunstschaffenden besteht.

23 „Akyn“ nennt man Volksdichter in Kirgisien und Kasachstan. Korolenko verwendet dieses Wort als Selbstbezeichnung seit einigen Jahren.

24 Vgl. Weststeijn (2016, S. 149).

25 Vgl. Драгомощенко (2013, S. 6 f.).

Als Hörprobe eignet sich gleich der erste Text auf der CD, in dem auch ein nichtmuttersprachliches Publikum einzelne bekannte Wörter leicht heraushören kann:

Витгенштейн давно в раю. Вероятно, он счастлив,
поскольку его окружающий шелест напоминает ему
о том, что шелест его окружающий говорит ни о чём...²⁶

Wittgenstein ist längst im Paradies. Wahrscheinlich ist er glücklich,
denn das ihn umgebende Geraschel erinnert ihn
daran, dass das Geraschel ihn umgebend von nichts spricht...

Im weiteren Verlauf des Gedichtes lassen sich neben Wittgenstein andere bekannte Namen entdecken – Trakl und Vergil. Das deutsche Verb „erfassen“ erklingt auch in einer Umrahmung von russischen Wörtern. Das sprachreflexive Werk entfaltet sich wie «татуировки песка» / „Tätowierungen des Sandes“ oder «шелест» / ein „Geraschel“, das zu einem deutlich wahrnehmbaren Leitmotiv des Gedichtes wird. Der vorgetragene Text wirkt wie rauschende Töne, über denen in der letzten Zeile des Gedichtes steht: «окружающий шелест, не говорящий никому – ничего» / „das umgebende Geraschel, das niemandem etwas sagt“²⁷. Dieses Geraschel berichtet im eigentlichen Sinne nichts, kann aber von jedem bei Bedarf als eine subjektive Botschaft wahrgenommen werden – vor allem durch seinen unverwechselbaren Klang.

Vor langer Zeit und meist als überholt geltend, hat Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) die akustische Komponente der Lyrik als Musikalität verabsolutiert. In den „Vorlesungen über Ästhetik“ (1835–1838)²⁸ schrieb er:

Mit der Musik hat [...] die Poesie als äußerliches Material das Tönen gemeinschaftlich. Die ganz äußerliche, im schlechten Sinne des Wortes objektive Materie verfliegt in der Stufenfolge der besonderen Künste zuletzt in dem subjektiven Elemente des Klangs, der sich der Sichtbarkeit entzieht und das Innere nur dem Inneren vernehmbar macht²⁹.

Durch die Beobachtungen von zeitgenössischen poetischen Aktionen, wie den Auftritten Rubiņštejns, Korolenkos und Dragomoščenko, wird bemerkbar, dass das subjektive Element des Klangs nun, in einer narratologisch oder wissenschaftlich schwer begreifbaren Weise, das Ich in die Dichtung zurückbringt.

Die Stimme als akustische, subjektive Komponente lässt auch an andere Ursprünge der neuzeitlichen Poesie-Reflexionen denken, nämlich an die Vorstellungen Friedrich Theodor Vischers (1807–1887), der die liedartige Dichtung für die „wahre lyrische Mitte“ hielt³⁰. Selbstverständlich erinnern die poeti-

26 Ders., S. 6: 1.

27 Ebd.

28 Siehe dazu: Lorenz (2008, S. 52 f.).

29 Vgl. Hegel (1843, S. 224).

30 Vgl. Vischer (1857, S. 1351, § 891).

schen Werke von heute meistens nicht an Lieder im traditionellen Sinne, aber das Gedicht als akustisches Ereignis lebt im Schaffen unterschiedlicher Autoren weiter.

Beim Vergleich der akustischen Erscheinungen Korolenkos und Dragomoščenkos fällt ein wichtiger Unterschied auf. Allen Erwartungen entsprechend müsste die unverwechselbare und individuelle Stimme jedes der beiden Dichter dem poetischen Ich als Aussagesubjekt menschenähnliche Konturen einer vorstellbaren Persönlichkeit verleihen. Doch gelingt dies nur im Falle Korolenkos. Die Stimme Dragomoščenkos ist besonders, sie scheint körperlos zu sein, wie beispielsweise auch die Stimme von Friederike Mayröcker, so dass das poetische Ich scheinbar nur aus der Stimme besteht. Man kann kaum behaupten, dass es sich in einem solchen Fall um ein vollständiges „Aussagesubjekt“ handelt, sondern nur um ein Merkmal des Aussagesubjektes, um seine erfundene Stimme, also kein „erfundenes Ich“, wie zum Beispiel in Friedrich Holländers „Ich bin die fesche Lola“ (1929), sondern nur ein akustischer Hauch davon, der wie die Stimme des Nicht-Subjektiven klingt.

Ähnliche Experimente gibt es auch in der poetischen Prosa des 20. Jahrhunderts. Einen der berühmtesten und ungewöhnlichsten Erzählversuche unternahm bekanntlich Virginia Woolf (1882–1941) bei ihrer Arbeit am Roman „To the Lighthouse“ (1927), in dessen mittlerem Teil die Stimme der Leere imitiert wird, um die menschenleer gewordene Insel zu beschreiben. Sucht man Radikalisierungen dieser Tendenz, so nähert man sich den experimentellen Werken, die kein offensichtlich menschenähnliches Aussagesubjekt aufweisen, aber auch keine Stimme. Entsprechend kann diese Art der Werke nicht vorgelesen werden – ganz nach dem Motto Hans Magnus Enzensbergers (geb. 1929): „Das Gedicht spricht, wovon es schweigt“³¹. So wirkt das visuelle Gedicht „epitaph (2)“ (1989) (Abb. 3)³² von Heimrad Bäcker (1925–2003), dem folgender Text vorausgeschickt wird:

rotationstext mit abkürzungen der deutschen konzentrationslager dachau, sachsenhausen, buchenwald, mauthausen u.s.w. (im internen schriftverkehr üblich).

Narratologisch gesehen ist das Werk der autorfaktualen Lyrik³³ zuzurechnen, denn der Autor zeigt offensichtlich sein Material faktisch und faktual vor³⁴. Dabei wird die Leserschaft mit einer Aufzählung von KZ-Kürzeln und Akronymen konfrontiert. Der Text lässt Raum für die Individualität der Betrachter: Ihre subjektive Wahrnehmung flößt das vernichtete Leben in die Abkürzungen ein, so gut sich diese Unmöglichkeit bewerkstelligen lässt. Dabei spürt man die Grenzen des Subjektiven, das einen solchen Text nicht vollständig

31 Vgl. Enzensberger (1962, S. 248).

32 Vgl. Bäcker (1996, S. 18 f.).

33 Vgl. Zymner (2009, S. 11 f.).

34 Vgl. Ders., S. 13.

füllen kann. Denn es steht nicht in menschlichen Kräften, die extreme Unmenschlichkeit subjektiv zu färben.

Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz.
 Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da.
 Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah.
 Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu.
 Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau.
 Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo.
 Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu.
 GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au.
 Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo.
 Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz.
 Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie.
 Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu.
 Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub.
 Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav.

Abb. 3: Heimrad Bäcker: Ausschnitt aus: „epitaph (2)“.

Dragomoščenko schreitet in dieser Richtung nicht so weit wie Bäcker; die Stimme verschlägt es ihm nicht, aber das sprechende Subjekt ist hinter dem Sprechen nicht spürbar. Ein solches Verfahren lässt sich poetisch mit den Worten des Dichters Viktor Sosnora aus dem Gedicht «Мотивы Феогида. Энеада» / „Theognis' Motive. Enneade“ (2005) darstellen: «Я говорю, невидимка, тебе – невидимке...» / „Ich Unsichtbarer spreche zu Dir, dem Unsichtbaren“³⁵.

Selbstverständlich ist in den Texten Dragomoščenkos neben der eigenartig verstellten Stimme des Aussagesubjektes und den spärlichen Spuren des empirischen, leibhaftigen Autors auch die Äußerung des Subjekts als einer strukturierenden Instanz, anders gesagt, die Äußerung eines Kompositions- oder Textsubjekts sichtbar. Dieses gedankliche Konstrukt, das zwischen dem Aussagesubjekt und dem empirischen Autor platziert ist, betrifft eine abstrakte Instanz, die den Text strukturiert und für Auswahl sowie Gestaltung des Sprachmaterials und anderer bedeutungstragender Elemente zuständig ist. Wie der „abstrakte Autor“³⁶ (in der Erzähltheorie) oder „der implizite Autor“³⁷ (in der Lyrikforschung³⁸) ist dieses abstrakte Subjekt zwar sichtbar, aber auf den ersten Blick für das spezifische Poesie-Verständnis aus zweierlei Gründen nicht wirklich hilfreich. Erstens weist es vermutlich keinen Bezug zur Subjektivität der traditionellen Lyrik auf. Zweitens äußert sich der abstrakte Autor als eine

35 Vgl. Соснора (2006, S. 3).

36 Vgl. Hühn / Schönert (2002, S. 292).

37 Vgl. Burdorf (1997, S. 195).

38 Vgl. zu beiden Begriffen: Schmid (2008, S. 45 f.).

den Text strukturierende Instanz in jedem literarischen Werk, ob Prosa oder Poesie. Die Differenz zur Prosa ist eher quantitativer als qualitativer Natur – in poetischen Werken äußert sich die Fähigkeit des abstrakten Subjektes, die Gesetze der Sprache aufzudecken, etwas konzentrierter und deutlicher, was durch die Besonderheiten der verdichteten, poetischen Sprache bedingt ist.

Die Fixierung auf sprachliche Gesetze ist im Werk Dragomoščenkos offensichtlich, was sein Schaffen einem gewichtigen Zweig der zeitgenössischen deutschsprachigen Lyrik nahebringt. Dessen Eigenschaft konstatiert Hermann Korte: „Sprache wird zum Material einer poetischen Arbeitsprozedur, die ihren prozessualen Charakter selbst reflektiert, so dass man die allmähliche Verfertigung des Textes mitbeobachten kann: Schicht für Schicht, Vers für Vers entsteht der Gegenstand des Gedichts durch Präzisieren und Assoziieren“³⁹. Es ist erkennbar, dass auch im russischsprachigen Schaffen diese wichtige allgemeine Tendenz zum Vorschein kommt.

Diese Übereinstimmung schränkt die Besonderheiten Dragomoščenkos auf keinen Fall ein. Im Unterschied zu vielen anderen sind seine Gedichte nicht darauf orientiert, den Leser aus dem Alltag zu befreien oder in den Alltag als Kunst einzudringen. Eher zielen sie darauf, konsequent auf das Vorhandensein des Ungewöhnlichen und Ignorierten im Alltag hinzuweisen, es vorzuführen, und zwar vor allem im Bereich der Sprache. Dabei ist der Dichter nicht eine Art „Sprachwanderer“, der wie Paul Nizon (geb. 1929) „den Worten und Sätzen nachläuft“⁴⁰, sondern er fängt Wörter, manchmal eine ganze Wortgruppe und führt sie vor. Es geht nicht um suggestive Zaubertexte, die Magie des gesprochenen Wortes, sondern eher um eine Art wissenschaftlich-forschenden Umgang mit der eigenen Sprache, bewegt und gelenkt nicht durch den Wunsch, etwas wirklich Neues zu sagen, sondern durch das Bedürfnis, das Immer-wieder-Gesagte neu zu kombinieren. Beim Lesen bleibt stets deutlich der Eindruck, dass von Dragomoščenko vorrangig nicht etwas formuliert wird, wonach das dichterische Bewusstsein gerade das Verlangen hat, sondern dass eine poetische Realität geschaffen wird, in der das Sprachlich-Gesteuerte aufgedeckt und zum Teil reflektiert werden kann.

Deutlich kommen in den Gedichten Dragomoščenkos einzelne Wörter zum Vorschein, die eine eigene Gegenständlichkeit gewinnen. Das vorübergehende und flüchtige Resultat dieses dem ursprünglichen Wesen der Poesie entsprechenden Vorgangs findet eine besonders knappe Formulierung in den Zeilen eines anderen russischen Dichters, Vladimir Kazakov (1938–1988), der 1981 schrieb: «вечер – это не время, а слово...» / „abend ist keine zeit, sondern ein wort...“⁴¹. Als Teil der Lyrikgeschichte gesehen klingt diese Aussage wie eine späte Antwort auf die berühmten Worte Hugo von Hofmannsthal

39 Vgl. Korte (2016, S. 70).

40 Vgl. Nizon (1999, S. 71).

41 Vgl. Казаков (1995, S. 158).

(1874–1929) aus dem Jahr 1894: „Und dennoch sagt der viel, der ‚Abend‘ sagt“⁴². Eine radikalere Vergegenständlichung der Worte lässt sich in der minimalistischen Poesie, insbesondere in Palindromen beobachten, von denen als einer wichtigen Form der sprachlichen Selbstreflexion Erika Greber schrieb: „Das Palindrom nimmt die Sache beim Wort und erklärt das Wort zur Sache“.⁴³

Von einigermaßen gewohnten Kontexten gelöste Worte, oft in Aufzählungen, die horizontal kaum wahrgenommen werden können, erinnern bei Dragomoščenko an Konstellationen und haben eine ähnliche Wirkung, wie sie 1954 in Bezug auf die Konkrete Poesie durch Eugen Gomringer (geb. 1925) geschildert worden ist: „mit der konstellation wird etwas in die welt gesetzt. sie ist eine realität an sich und kein gedicht über [...] in den besten fällen sind konstellationen [...] weise spiele“⁴⁴. Auch bei Dragomoščenko wird eine Realität geschaffen, die wie die sprachliche Insel bei Psoj Korolenko Diversitäten vereinigt – vom Banal-Alltäglichen bis zum Unzugänglich-Intellektuellen – und sich über unterschiedliche, aber immer durch die Sprache verbundene Bereiche des menschlichen Lebens erstreckt.

In dieser Realität sind Wörter als akustische und visuelle Einheiten mit ihren Bedeutungen nur locker miteinander verbunden, was sich zum Beispiel im Gedicht «Стрижей стаи» / „Schwalbenschwärme“⁴⁵ aus dem Gedichtband «Ксении» / „Xenien“ (1993) widerspiegelt:

Из: «Стрижей стаи...»

Движет это и в те минуты,
когда, словно из гнезда имен,
вещи срываются в исступлении
и в свободном падении
(в изведении вверх? в стороны?), как веретена,
принимаются за вращение. Мы же проходим дальше,

преуспевшие в узнаваниях,
что значит – потерях.⁴⁶

Aus: „Schwalbenschwärme...“

Es bewegt auch in den Momenten
wenn wie aus dem Nest der Namen

42 Vgl. Hofmannsthal (1984, S. 44): „Ballade des Äusseren Lebens“.

43 Vgl. Greber (2001, S. 23).

44 Vgl. Gomringer (2001, S. 160).

45 Eine frühere Version des Gedichts, die für die folgende Übersetzung eines Auszugs als Vorlage benutzt wurde, erschien in der St. Petersburger Samizdat-Zeitschrift „Mitin Žurnal“, die Arkadij Dragomoščenko ihren Namen verdankt: Драгомощенко (1993). Vgl. eine etwas veränderte Version: Ders. (2000, S. 157 f.).

46 Vgl. Драгомощенко (1993; 2000, S. 158).

Dinge sich wütend losreißen
 und im freien Fall
 (stürzend aufwärts? seitwärts?) wie Spindeln
 sich zu drehen anfangen. Wir aber gehen weiter

erfolgreich im Erkennen,
 das heißt – im Verlieren.

Das Gedicht wirkt sowohl akustisch als auch optisch, es markiert die Kluft zwischen dem Wort und der Vorstellung vom bezeichneten Gegenstand, die visuell zum Vorschein kommt. Dragomoščenko versucht, die Bewegungen seines Gedankens darzustellen, auf die Reflexionsprozesse aus einer Distanz zu schauen und einzelne Stadien des Denkens separat vorzuführen. Er schafft Gedichte, deren Systeme mit der verbalen Erkenntnis übereinstimmen, die Sprache als Verbindung, aber auch als Trennwand zwischen dem Menschen und der Welt erscheinen zu lassen. Und dies gelingt dem Dichter auf eine höchst emotional tingierte Weise, wie sie bis Ende des 20. Jahrhunderts in der russischen Literaturgeschichte selten zu finden ist⁴⁷.

Wie genau sich das emotionale Reflektieren bei Dragomoščenko entfaltet, lässt sich im Gedicht «Книга прирастает к книге...» / „Ein Buch verwächst mit dem anderen...“ aus dem Band «Описание» / „Beschreibung“ (2000) beobachten:

* * *

Книга прирастает к книге. Просачиваясь, лист перестраивает воздух.
 Горизонт вычеркивается, графит пóлнит
 пустоты, в порых крошатся формы.
 Мне нравятся всякие изображения.
 «Там» – указывает на то, что
 не относится к равенству «сейчас» и «я».
 Новая трава прорастает старую.
 Мальчик, пес в репьях, небеса:
 жéлезы принимаются за работу,
 сам по себе открывается рот – можно прислушаться:
 вода из себя выползает, черная сосна ближе,
 (намокшей веткой сломано расстояние)

так близко, как не
 приближалось к себе ни одно еще слово,
 когда я тебе говорил,
 что с нами станет потом, когда-нибудь, после,
 такой же весной, в такую же пору,
 на краю этого неба, или другого неба,
 неколебимого в равенствах, –

47 Vgl. die rhetorische, „kalte“ Natur der reflexiven Poesie z.B. im Werk Lomonosovs oder Deržavins.

едва колеблемы в воздушных скважинах.
Едва бесследны.⁴⁸

Bedauerlicherweise ist dieser komplexe Text in seiner Gesamtheit bis heute nicht ins Deutsche übertragen worden; aber auch die wörtliche Übersetzung der ersten Zeilen macht die Richtung der Sprachreflexion im Gedicht vorstellbar:

* * *

Ein Buch verwächst mit dem anderen.
durchtränkend, ein Blatt baut die Luft um.
Der Horizont wird ausgestrichen, Graphit füllt
die Leerräume, in den Poren zerbröseln Formen.

Ich mag allerlei Darstellungen.
Das „Dort“ – zeigt auf das, was
die Gleichung vom „Jetzt“ und „Ich“ nicht angeht [...]

Das Gedicht beginnt mit der Schilderung eines Prozesses – des Verwachsens einer Buchseite mit der anderen. Als Resultat bildet sich das «там» („dort“) – also ein Raum, in dem es kein „Jetzt“ und kein „Ich“ gibt. Dieser Raum besteht aus der Druckerschwärze der aufeinandergepressten Buchstaben aller irgendwann gedruckten Texte, die durch das Aufeinanderschichten unlesbar geworden sind. So erscheint eine Art literarische Entsprechung des Raumes innerhalb des „Schwarzen Quadrates“ (1913/1915) von Kazimir Malevič (1878–1935). Das Nachleben dieses signifikanten Kunstwerkes ist in der deutschen Sprache durch das Schaffen und die berühmte geometrische Figuration von Eugen Gomringer wesentlich beeinflusst worden. Ein Rechteck im visuellen Gedicht Gomringers „das schwarze geheimnis“⁴⁹ erinnerte bereits 1969 an das mit Buchstaben gefüllte Quadrat Malevičs sowie an jene Buchstaben- und Zahlen-Zauber-Quadrate, die aus der Magie heraus von alters her eine eigene Faszination behalten haben. So wurde die „schwarze“ Kunst des Buchdrucks in der Konkreten Poesie auf ihre Art mit einer zusätzlichen Dimension versehen.

Das viel später erschienene Gedicht «Книга прирастает...» / „Ein Buch verwächst...“ offenbart eine ähnliche Linie der Sprachreflexion. Doch bei Dragomoščenko erhält das Schwarz – wie bei Malevič – mannigfaltige Schattierungen, wenn man darauf aufmerksam wird und lange genug hinschaut. Die Druckerschwärze wird lebendig, sie kann wachsen, und im Wort «лист» (Seite, Papierblatt) schimmert seine andere Bedeutung durch, als Blatt von einem Baum. In einem solchen Raum der Druckerschwärze entstehen und funktionieren mehr oder weniger alle Gedichte Dragomoščenkos. Darin spiegelt sich in konzentrierter Form die Realität der Sprache wider.

48 Vgl. Драгомощенко (2000, S. 64).

49 Vgl. Gomringer (1977, S. 78).

Bei diesem Abtauchen in die Sprache baut Dragomošenko häufig Konstruktionen auf, die auf den ersten Blick völlig unverständlich sind. Grammatikalisch gesehen sind sie immer richtig, der Wortschatz ist auch üblich. Aber in Bezug auf die gegenständliche Wirklichkeit ergibt sich aus diesen Kombinationen kein Sinn. Solche Aussagen sind nur möglich, wenn unter dem Wort nicht ein Gegenstand, ein Vorgang oder eine Qualität der Wirklichkeit verstanden wird, sondern ein Wort als solches, das selbst zu einem Gegenstand wird. Dazu schreibt der Kritiker Anatolij Barzach (geb. 1950):

[...] если речь допускает такую конструкцию [...], то реальностью такая конструкция недопустима. Но именно благодаря речевой правильности мы можем предположить – ощутить – присутствие реальности иной. [...] семантическая интерпретация здесь просто опасна и даже нелепа, не следует пытаться это не только представить, но и «понять»: конструирование переживаемого предмета происходит на уровне синтаксических отношений.⁵⁰

[...] während die Rede so eine Konstruktion zulässt, so ist sie von der Wirklichkeit nicht zugelassen. Aber gerade dank der sprachlichen Richtigkeit können wir die Anwesenheit einer anderen Realität ahnen – spüren. [...] die semantische Interpretation ist hier gefährlich und sogar absurd, man muss nicht versuchen, nicht nur sich etwas vorzustellen, sondern auch überhaupt etwas zu „verstehen“: Das Konstruieren des Gegenstandes passiert im Bereich der syntaktischen Verhältnisse.

Man kann auch sagen, das Entstehen des Gedichtes findet im Bereich rein sprachlicher Gegebenheiten und Verhältnisse statt, auch innerhalb der akustischen Substanz verbaler Elemente. Bis zu einem gewissen Grad zählt in solchen Werken nicht nur *was* gesprochen wird, sondern *dass* gesprochen wird.

Im abschließenden Text aus dem Band «Тавтология» / „Tautologie“ (2011) mit der ersten Zeile «В Коране сказано...» / „Im Koran steht...“⁵¹ finden sich folgende Ausführungen zur Sprache:

Хайдар-и-Амули, да пребудет на нем благодать Аллаха, полагал, что буквы, написанные чернилами, не существуют qua буквы, поскольку буквы суть формы, в которых находят место разного рода смыслы благодаря условности. Что же до того, что существует действительно и реально – это чернила. И должно так воспитать зрение, чтобы оно созерцало самодостаточную реальность чернил во всех буквах, а затем понять, что смыслы суть нескончаемые видоизменения чернил.⁵²

Haydar Amuli, möge Allah ihn mit allen Wonnen belohnen, meinte, dass die Buchstaben, mit Tinte geschrieben, nicht qua Buchstaben existieren, denn die Buchstaben sind in ihrem Wesen Formen, in denen vielerlei Inhalte dank der Konventionen Platz finden. Was aber wirklich und real existiert, ist Tinte. Und

50 Барзах (2000, S. 6).

51 Vgl. Драгомошенко (2011, S. 211 f.).

52 Ebd.

man muss so das Sehen erziehen, dass es eigenständig die selbstgenügende Realität der Tinte in allen Buchstaben betrachten würde, dann müsste man verstehen, dass alle Inhalte in ihrem Wesen endlose Transformationen der Tinte sind.

Im gleichen Text gibt es auch andere Versuche, ähnliche Diskrepanzen zwischen Bezeichneten und Bezeichnendem zu veranschaulichen, zum Beispiel «разрезанное яблоко» / „halbierter Apfel“⁵³, bei dem die Hälften in keiner Relation mehr zu einander stehen und nicht mehr zusammenpassen können⁵⁴.

Im Grunde gleicht der Mensch bei Dragomoščenko einer Art Tintenfisch, in der Tinte der eigenen Sprache schwimmend, ein Vergleich, wie es ihn bereits in der Poesiegeschichte gibt, nämlich von Hugo Ball in seinem Brief an August Hofmann vom 2. Juni 1916: „Da kamen die Tintenfische und lachten“⁵⁵. Auf diese Tinte als eine Art verbaler Materie, als Produkt und Teil des Menschen, zielt Dragomoščenko in seinen poetischen Ausführungen. So schwimmt Tinte mit Tinte und „Papier wächst an Papier an“ in dem sehr bekannten Gedicht Dragomoščenkos «Бумажные сны» / „Papier Träume“⁵⁶, das dem Band „Opisanie“ / „Beschreibung“ (2000) entnommen ist und das 2004 von Georg Witte für „die horen“ übersetzt wurde⁵⁷:

БУМАЖНЫЕ СНЫ

Papier Träume

Черной бумаге снится
ее же неслышный шелест;
ее отражение в белом.
Зной наблюдает зной дремотно
сквозь стекло страсти.

Das schwarze Papier träumt
sein eigenes unhörbares Rascheln;
seine Reflexe im Weißen.
Hitze betrachtet Hitze schläfrig
durchs Glas der Leidenschaft.

Метаморфозы влаги.
До мозга кости,
пронося отражения,
высыхают зеркала капель.

Metamorphosen der Nässe.
Bis aufs Mark,
beim Vertreiben der Reflexe,
trocknen die Spiegel der Tropfen.

Черной бумаге снится
черное: сон ограничен
природой не-цвета.
Сквозь мембрану –
средоточия повторений,
сквозь тело – игла летает,
лишенная нити, тления.

Das schwarze Papier träumt
Schwarzes: der Traum hat Grenzen
in der Natur des Nicht-Lichts.
Durch die Membran –
Mittelpunkte von Wiederholungen,
durch den Körper – fliegt die Nadel,
hat den Faden verloren, das Faulen.

53 Vgl. Драгомощенко (2011, S. 212).

54 Vgl. ebd. dazu: «Вопрос и ответ разделяет то, что не имеет своего вида» / „Frage und Antwort trennt das, was keine eigene Gestalt besitzt“.

55 Vgl. Ball (2003, S. 11).

56 Vgl. Драгомощенко (2000, S. 37-39).

57 Dragomoščenko (2004, S. 48-50).

Тень – на кирпичных стенах.
Гематрия таянья,
исключений.

Букве снится тот же
бумаги шелест,
в котором слух различает
очертанья поэта,
которому снятся хасиды,
на камнях океана
догорающие страницей пения,
сводящего гласные к жесту.
Сну снится сон о согласных, –
странице,
где черное принимает
пределы надреза,
границы буквы, слюды, света.
Я люблю ртом прикасаться
к татуировке твоего предплечья,
(календарный вихрь ацтеков),
чтобы слово открылось слову.

Чтобы купить вина,
опять не хватает денег,
изображений песка и ветра.
[...]⁵⁸

Ein Schatten – auf Ziegelsteinwänden.
Eine Gematrie des Schmelzens,
der Ausnahmen.

Der Buchstabe träumt dasselbe
Rascheln von Papier,
in dem das Gehör unterscheidet
die Züge des Dichters,
der nun träumt von Chassidim,
die auf des Ozeans Steinen
niederbrennen, ein Blatt im Buch, das Blatt des Gesangs,
der die Vokale zur Geste vereint.
Der Traum träumt einen Traum von Konsonanten, –
von der Seite des Buchs,
wo Schwarzes
die Ränder des Schnitts empfängt, die Grenzen
des Buchstabens, des Glimmers, des Lichts.
Gern komme ich mit dem Mund
unten am Arm an deine Tätowierung,
(Kalenderwirbel der Azteken),
um das Wort sich öffnen zu lassen dem Wort.

Um den Wein zu kaufen
fehlt wieder das Geld,
die Abbildung von Sand und Wind.
[...]⁵⁹

Durch dieses Gedicht wird besonders deutlich, welchen Weg Dragomoščenko und vielleicht auch andere radikal sprachreflexiv ausgerichtete Dichter gehen. Er setzt sozusagen im Bereich der Tinte oder der Druckerschwärze an; oder, um mit den Worten Angelika Kaufmanns (geb. 1935) zu sprechen, innerhalb der „Grenzen des Alphabets“ (Abb. 4)⁶⁰, oder wie in einem anderen Gedicht Dragomoščenkos – in den «границы буквы» / „Grenzen des Buchstabens“⁶¹. Innerhalb der Sprache, im Buchstaben, im Geraschel des Papiers wird das Hörbare sichtbar, und es findet sich in jenen vagen Konturen die Figur des Dichters, wie sich ein lustiges Männchen im „Ich“ Boris Konstriktors findet (Abb. 2)⁶². Der Dichter entpuppt sich allmählich als Ich, als Subjekt, innerhalb der scheinbar unpersönlichen Sprache. Und langsam kommt auch das Du zum Vorschein – bei der Berührung einer wahrscheinlich verbalen „Tätowierung“ am Arm mit den Lippen: «[...] чтобы слово открылось

58 Драгомошченко (2000, S. 37 f.).

59 Dragomoščenko (2004, S. 48 f.).

60 Kaufmann (2006).

61 Vgl. Драгомошченко (2000, S. 38); Dragomoščenko (2004, S. 48).

62 Konstriktor (1995).

слову» / „um das Wort sich öffnen zu lassen dem Wort“⁶³. Und sogar das Wir tritt in Erscheinung, das sich in «Бумажные сны» / „Papier Träume“ zum Weinkauf begibt – sicher kein Wein als Wahrheit, wie bei Vladimir Stročkov (Abb. 1)⁶⁴, sondern einfach ein dunkles, an Tinte und Druckerschwärze erinnerndes Getränk, das man zusammen genießen kann, wie Texte von Arkadij Dragomoščenko.



Abb. 4: Angelika Kaufmann: „Grenzen des Alphabets“. – Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Angelika Kaufmann.

Durch eine radikale Reduktion, durch eine besondere Strukturierung der Information und ein diffuses System der Hinweise, auch durch den Klang der Dichterstimme und ein bedeutsames Verschweigen wird bei Dragomoščenko eine Arbeit an den Grenzen des Verbal-Möglichen unternommen. Innerhalb dieser Arbeit werden die Vorstellungen vom Ich produziert, die zur gleichen Zeit ansatzweise auch in der russischsprachigen Prosa sichtbar sind, wie in der Erzählung von Andrej Levkin «Средиземная война» / „Ein mediterraner Krieg“ (1994, dt. 2006)⁶⁵, in der aus dem Nichts und der stotternden Rede eines verirrten Wesens das Ich entsteht. Seine Substanz bilden – wie bei Stročkov – ausschließlich verbale Elemente, gemischt mit dem Atem.

Dragomoščenko schreibt offensichtlich Werke zur Selbstverständigung, die auch andere zeitgenössische DichterInnen miteinbeziehen, so wie im Ge-

63 Vgl. Драгомощенко (2000, S. 38); Dragomoščenko (2004, S. 48).

64 Vgl. Строчков (1995, S. 204).

65 Vgl. Левкин (2002, S. 181-183); Levkin (2006).

„Papier Träume“ gleich zwei Kollegen des Dichters namentlich vorkommen. „Ich weiß, was ich schreibe“⁶⁶ – schreibt Dragomoščenko mit einer deutlichen Prise Ironie, weil es selbstverständlich nicht stimmt. Aber man kann sich in Richtung dieses Wissens bewegen, so dass man immer etwas mehr weiß, was man schreibt. Wenn dies gelingt, so bewegt man sich zu einer Vorstellung von sich selbst, auf der höchst emotionalen Suche nach dem Subjekt. Dabei schwankt man zwischen Distanz und Nähe, eine Art „Glasglocke über dem Augenblick haltend“⁶⁷, so dass man in den sich langsam entfaltenden Beobachtungen auf den Augenblick gerichtet, wenn auch flüchtig, doch sich selbst sieht – im Geraschel der Buchblätter, der Druckerschwärze, der Tinte, die das leere Geschwätz in den Medien relativieren, nicht bekämpfen, sondern das Verbale des Außen mühelos einverleiben: In die Richtung Dragomoščenkos, in dessen Schaffen das poetische Ich als eine klingende, sprechende, sich selbst reflektierende Stimme durchaus überlebt.

Literatur

- Ball, H. (2003): Brief an August Hofmann. Zürich, 2. Juni 1916. In: Ders.: Briefe 1904–1927. Bd. I (1904–1923). Göttingen. 109–112.
- Bäcker, H. (1996): epitaph (2). In: Gomringer, E. (Hg.): visuelle poesie. anthologie. Stuttgart. 18 f.
- Burdorf, D. (1997): Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart / Weimar.
- Dragomoščenko, A. (2004): Nur das, was ist. Übersetzt aus dem Russischen von Georg Witte. In: die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. 49 (214), 2004. 44–60.
- Enzensberger, H. (1962): Einzelheiten. Frankfurt a.M.
- Gomringer, E. (1977): konstellationen, ideogramme, stundenbuch. Stuttgart.
- Gomringer, E. (2001): vom vers zur konstellation. In: Gomringer, E. (Hg.): konkrete poesie. deutschsprachige autoren. Anthologie. Stuttgart. 155–160.
- Greber, E. (2001): Bildwörter, Wortbilder: Palindrom und Ambigramm als minimalistische Kunstform. In: Goller, M. / Witte, G. (Hgg.): Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Wien. 23–50.
- Hegel, G. (1843): Vorlesungen über die Aesthetik. Dritter Theil. Berlin.
- Hofmannsthal, H. v. (1984): Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 1. Hrsg. von E. Weber. Frankfurt a.M.
- Hühn, P. / Schönert, J. (2002): Zur narratologischen Analyse von Lyrik. In: Poetica. 34, 2002. 287–305.
- Kaminskaja, J. (2013): Traditionelle Modernität oder Das Leben nach dem Tod. Zur Rolle der historischen Avantgarden im poetischen Experimentieren nach 1989. In: Gansel, C. / Hermann, E. (Hgg.): Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen. 55–70.

⁶⁶ Vgl. Драгомошченко (2011, S. 28).

⁶⁷ Norbert Hummelt, zit. nach: Korte (2016, S. 67).

- Kaufmann, A. (2006): Grenzen des Alphabets. In: Vallaster, G. (Hg.): Grenzüberschneidungen. Peresečenija granic: Poesie Visuell Interkulturell. Wien. O.S.
- Konstrukt, B. (1995): Ohne Titel. Manuskript. Eigentum der Verfasserin. O.O.
- Korte, H. (2016): Gedichtpoetiken in Zeiten der Umbrüche. Exemplarische Positionen seit 1990. In: Stahl, H. / Korte, H. (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig. 53-79.
- Levkin, A. (2006): Mediterraner Krieg. In: Engel, C. (Hg.): „Bist du echt ein Russe?“ Literarisches aus der Wendezeit. Klagenfurt / Wien. 25-29.
- Lorenz, M. (2008): Musik und Nihilismus. Zur Relation von Kunst und Erkennen in der Philosophie Nietzsches. Würzburg.
- Mon, F. (1995): artikulationen (1959). In: Ders.: Gesammelte Texte 2. Poetische Texte 1951-1970. Berlin. 5-39.
- Nizon, P. (1999): Das Leben geben. In: Ders.: Taubenfraß. Frankfurt a.M. 70-74.
- Rühm, G. (2000): ICH. "I" love you. "Ich"-Bilder und -Objekte. Weitra.
- Schlaffer, H. (1995): Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: Poetica. 27, 1995. 38-57.
- Schlegel, F. (1971): Über die Unverständlichkeit. In: Ders.: Kritische Schriften. München. 530-542.
- Schmid, W. (2008): Elemente der Narratologie. 2., verbesserte Auflage. Berlin / New York.
- Vischer, F. (1857): Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt: Die Künste. Fünftes Heft: Die Dichtkunst. Stuttgart. 1322-1374. Siehe auch die gekürzte Version in: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ludwig Völker. Stuttgart. 2000. 226-238.
- Weststeijn, W. (2016): Das lyrische Ich in der russischen Gegenwartsdichtung. In: Stahl, H. / Korte, H. (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig. 53-79.
- Zymner, R. (2009): Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn.
- Барзах, А. (2000): Обучение немеющей речи // Драгомощенко, А. (2000): Описание. СПб. 5-11.
- Белевская, Э. (2012): Игры взрослых. Заметки о русско-французских поэтических встречах в Санкт-Петербурге. <https://www.proza.ru/2012/07/15/1253> (10/11/2020).
- Драгомощенко, А. (1993): Стрижей стаи... // Митин журнал. СПб. <http://www.vavilon.ru/texts/drago3-1.html> (10/11/2020).
- Драгомощенко, А. (2000): Описание. СПб.
- Драгомощенко, А. (2011): Тавтология: Стихотворения, эссе. М.
- Драгомощенко, А. (2013): Стихи // Антология современной поэзии в авторском исполнении. Санкт-Петербургский выпуск. Кураторы проекта: Игорь Сид и Сергей Чубукин. СПб.
- Казаков, В. (1995): «вечер – это не время, а слово...» // Казаков, В.: Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. Стихотворения. М.
- Короленко, П. (2012): Минута славы. <https://www.youtube.com/watch?v=oDnpfdLtGW8> (zuletzt aufgerufen: 25/02/2017).
- Левкин, А. (2002): Голем, русская версия: Роман, рассказы, повесть. М.
- Соколов, И. (2013): Независимая литературная премия «Дебют». http://www.pokolenie-debut.ru/person/ivan-sokolov_5877 (zuletzt aufgerufen: 05/04/2016).

Соснора, В. (2006): Мотивы Феогида. Энеада // Звезда. 2, 2006. 3-7.

http://www.sosnora.poet-premium.ru/poetry_23.html#871 (zuletzt aufgerufen: 24/02/2017).

Строчков, В. (1995): Всё-то бестолочь да сутолока... // Новое литературное обозрение. 16, 1995. 204.

Das andere Ich im exophonen Schreiben: Überlegungen mit Beispielen von Minae Mizumura und Yoko Tawada

Hiroko Masumoto (Kobe)

„Exophonie“, literarisches Schreiben außerhalb der Muttersprache, ist einer der Schlüsselbegriffe, die die sogenannte transnationale bzw. transkulturelle Literatur der Gegenwart charakterisieren. Christine Ivanovic definiert „exophon“ damit,

dass der Autor, indem er eine andere Sprache adaptiert, zugleich die Distanz zu der Literaturgemeinschaft, innerhalb derer er sich mit ihr bewegt, zum Ausdruck zu bringen versucht. Exophone Texte sind durch Sekundarität im Verhältnis zwischen Sprache und Sprecher bestimmt, was in der Schreibweise selbst bewusst gemacht wird; sie artikulieren ein *anderes* Sprechen, und zwar – in Analogie zum Konzept der Mehrstimmigkeit (Polyphonie) nach Bachtin – das Heraustreten der Stimme (phonē) aus der Schrift.¹

Im Bereich der Germanistik wurde der Begriff „Exophonie“ erstmals auf einer Tagung eingeführt, die das Goethe-Institut 2002 in Dakar veranstaltete.² Bis dahin wurde für die Literatur, die von Autorinnen und Autoren geschrieben wird, deren Erst- bzw. Muttersprache nicht Deutsch ist, Bezeichnungen wie „Ausländerliteratur“ oder „Migrantenliteratur“ gebraucht. Diese Bezeichnungen haben aber einen kolonialistischen Beigeschmack; sie setzen

in verschiedener Weise voneinander abgegrenzte Kultur- bzw. Sprachblöcke voraus und stehen einer heute durchwegs anerkannten Hybridität von Kulturen und Sprachen oder einer Transkulturalität eher hilflos gegenüber.³

„Exophonie“ ist zwar ein charakteristisches Merkmal für die globalisierte Welt der Gegenwart, jedoch keinerlei neue Erscheinung. Im mittelalterlichen Europa war Latein die *lingua franca* der Intellektuellen, und meistens schrieben diese lateinisch, unabhängig davon, welche Regionalsprache sie im Alltagsleben gebrauchten. Im 17. Jahrhundert wurde Französisch zur Sprache der Gelehrten und Adligen. Dass der preußische König Friedrich der Große frankophil und der deutschen Sprache nicht *en détail* mächtig war, wird in der Novelle von Hans Joachim Schädlich „»Sire, ich eile...«: Voltaire bei Friedrich II.“ (2012) humorvoll dargestellt.

1 Ivanovic (2010, S. 172). Hervorhebung im Originaltext.

2 Vgl. Lughofer (2011, S. 3).

3 Ders., S. 4.

In Ostasien war Chinesisch (d.h. klassisches Chinesisch) die Sprache von Adel und Klerus. Japaner hatten dabei eine Methode entwickelt, auf Chinesisch geschriebene Texte mit Anmerkungen zu versehen, damit sie auch in der japanischen Sprache gelesen werden können. Diese Methode wurde vom 8. Jahrhundert n. Chr. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts verwendet, um Gesetze, offizielle Dokumente, politische Aufzeichnungen und Gedichte in der chinesischen Form ("Kanshi")⁴ zu verfassen. "Kaifuso" (herausgegeben im Jahr 751) ist die älteste Sammlung chinesischer Gedichte, die von japanischen Dichtern geschrieben wurden. Bemerkenswert ist weiterhin, dass die chinesische Sprache in Japan ausschließlich von Männern gebraucht wurde. Als Ki no Tsurayuki (872–945) sein "Tosa-Nikki" (ca. 935), das erste literarische Tagebuch in Japan, auf Japanisch verfasste, musste er deswegen den Lesern vortäuschen, dass es von einer Frau geschrieben sei. Denn damals bedeutete das Wort "Nikki" (Tagebuch), dass es sich um offizielle Aufzeichnungen der Angelegenheiten des kaiserlichen Hofes handelte; und die entsprechenden Texte wurden ausschließlich von Männern auf Chinesisch verfasst. "Tosa-Nikki" ist aber kein offizielles Protokoll, sondern ein privater Reisebericht, der auch fiktive Elemente enthält, was damals bahnbrechend war. Mit diesem Werk begann die japanische Tradition der Tagebuch-Literatur, die von (echten) Frauen auf Japanisch verfasst wird.

Aufgrund der Außenpolitik des Tokugawa-Shogunates wurde das Land in den 1630er Jahren abgeschlossen, und seitdem wurde die chinesische Sprache vorwiegend als Schriftsprache gebraucht. Der Höhepunkt der Tradition, Gedichte in der chinesischen Form ("Kanshi") zu komponieren, fällt genau in die Zeit der Abschließung. Nach der Modernisierung des Landes (1868) ging diese Tradition jedoch schnell verloren, denn europäische Sprachen (vor allem Englisch und Deutsch) gewannen an Bedeutung. Soseki Natsume (1867–1916), Anglist und Schriftsteller, gehörte wohl zur letzten Generation, die noch chinesische Gedichte zu schreiben vermochte. Dichter der folgenden Generation, wie Yone Noguchi (1875–1947) und Junzaburo Nishiwaki (1894–1982), schrieben Gedichte nicht mehr auf Chinesisch, sondern bereits auf Englisch.⁵ Der Bilingualismus dieser beiden Dichter bildet dennoch eine große Ausnahme – damals war es für die meisten Autoren selbstverständlich, literarische Texte in der japanischen Sprache zu verfassen.

4 Parallel existierte eine japanische Gedichtform "Waka", und sie wurde nicht mit den chinesischen Zeichen ("Kanji"), sondern mit den japanischen Silbenalphabeten ("Kana") geschrieben. "Waka" durften auch Frauen dichten, während "Kanshi" für Männer bestimmt war.

5 Noguchi und Nishiwaki waren beide in Japan geboren und aufgewachsen, so dass sie auch auf Japanisch Gedichte schrieben. Noguchi veröffentlichte seine englischen Gedichte zuerst in den USA, Nishiwaki in England. D.h., ihre englischen Gedichte waren nicht primär an Japaner adressiert.

Diese monolinguale Situation der modernen japanischen Literatur änderte sich in den 1990er Jahren mit dem Roman "Shishosetsu from left to right" von Minae Mizumura (geb. 1951 in Tokyo). Dieser „Ich-Roman“⁶ erschien von 1992 bis 1994 in der japanischen Zeitschrift "Hihyo kukan" (Der Raum der Kritik) in Fortsetzungen, dann als Buch (1995).⁷ Er wurde als erster japanischer Roman, der bilingual und von links nach rechts geschrieben ist, viel diskutiert. Auf dem Titelblatt der Buchausgabe steht außer dem Titel des Romans die literaturhistorische Einordnung "Nihon kindai bungaku" (moderne japanische Literatur). Dieses Layout kann sogar provokativ wirken, da moderne japanische Literatur fast immer auf Japanisch, und deswegen von oben nach unten, von rechts nach links geschrieben wird.

Der Roman beginnt mit der folgenden Szene, in der die 32-jährige Ich-Erzählerin Minae, eine ewige Studentin, am 20. Jahrestag des Umzugs in die USA ihr Computer-Tagebuch führt:

Friday, December 13, 19XX

"Twenty years since our –"

"Our exile"? No. That sounds too ordinary. How about "the Exile"? No... "The Exodus"? Oh yes. "the Exodus"! Yes, let the word be "Exodus".

"Twenty years since the Exodus."

And what if I start with "Alas!"?

"Alas! Twenty years since the Exodus."

And another exclamation mark at the end.

"Alas! Twenty years since the Exodus!"

How about three exclamation marks to really mark that pang I felt.

"Alas! Twenty years since the Exodus!!!"

No. That looks too vulgar. Take out the last two.

Delete and delete and, wait, do I hear a siren? Yes. I hear a siren – 聞こえるわ、聞こえるわ、I hear a siren in the distance...⁸.

Minae kam im Alter von 12 Jahren nach Nordamerika, weil ihr Vater als Angestellter von seiner Firma nach New York versetzt worden war. In den USA hatte sie Englisch zwar mühevoll, aber doch sehr gründlich erlernt; und die oben zitierte Stelle zeigt deutlich, dass sie in der englischen Sprache nicht nur schreibt, sondern auch denkt. Trotzdem stellt sie sich vor, dass Japanisch ihre „wahre Sprache“ sei.

6 "Shishosetsu" (Ich-Roman) ist eine Form des Romans in der modernen japanischen Literatur. In einem „Ich-Roman“ geht es um die Erfahrungen und Erlebnisse des Autors bzw. der Autorin und deren möglichst realitätsgetreue Darstellung; anders aber, als man das bei einer Autobiographie erwarten würde, werden bewusst auch fiktive Elemente eingesetzt. Die Gattung des "Shishosetsu" wird von Hijiya-Kirschner (2005) ausführlich analysiert.

7 In diesem Aufsatz wird der Roman aus der ergänzten Buchausgabe von 1998 zitiert.

8 Mizumura (1998, S. 5).

Seit der Zeit wurde mir die Kluft immer deutlicher spürbar, die mir bis dahin auch irgendwie immer bewusst gewesen war.

Das war nicht die Kluft zwischen mir und Amerika. [...] Das war die Kluft zwischen mir und „mir in Amerika“, oder zwischen „dem Ich in Japan“ und „dem Ich in Amerika“. Nein, noch genauer soll man sagen, Kluft zwischen „dem Ich in der japanischen Sprache“ und „dem Ich in der englischen Sprache“. Denn ich habe „das Ich in Japan“ doch nicht verloren, obwohl ich nach Amerika kam. Nachdem ich nach Amerika kam, lebte „das Ich in Japan“ doch sehr wohl weiter, solange ich die japanische Sprache gebrauchte. Und ich halte „das Ich in der japanischen Sprache“ für das wahre Ich, und so habe ich immer im Gedanken gelebt, dass ich zu diesem wahren Ich zurückkommen kann, nur wenn ich nach Japan zurückkomme. Denn „das Ich in der englischen Sprache“ war etwas völlig Anderes als das, was ich eigentlich bin.⁹

Beim Lesen japanischer Bücher empfindet sie daher ein großes Glück. Von zuhause, in Japan, hatten die Eltern eine „muffige“¹⁰ Sammlung moderner japanischer Literatur mitgenommen, und Minae vertieft sich in diese Bücher.

Dabei geht es auch um eine typische Frage der Diaspora,¹¹ nämlich um die Identität der Ich-Erzählerin, die in zwei Sprachen und Kulturen lebt. Minae glaubt, dass „das wahre Ich“ mit der japanischen Sprache verbunden ist. Die Sprache, mit der sie vertraut ist, wäre demnach die „muffige“ Sprache, die sie in der modernen japanischen Literatur findet. Das heißt, ihre Vorstellung des „wahren Ich“ befindet sich nicht in der realen Welt, sondern in den fiktiven, vielleicht schon ein wenig veralteten Texten.¹²

Minae ist jedoch nicht weltfremd, und weiß ganz genau, dass sie in den USA nicht ernst genommen wird, solange sie die englische Sprache nicht beherrscht. Sie weiß auch, dass Englisch in der heutigen Welt eine privilegierte Sprache ist.

Der Gedanke, dass verschiedene Sprachen gleichberechtigt nebeneinander existieren, verbirgt die Machtverhältnisse zwischen Sprachen, wie die nebeneinander gehangenen internationalen Flaggentücher die Machtverhältnisse zwischen Staaten verbergen. [...] Wenn wir, Amerikaner und Japaner, jeweils in der englischen oder japanischen Sprache schreiben wollen, haben wir als Schriftsteller keine gleiche Macht. Auf Englisch zu schreiben bedeutet, dass die Werke in alle Sprachen

9 Dies., S. 192. Die deutsche Übersetzung des Romans stammt, wie die zitierte Textstelle, von der Verfasserin dieses Aufsatzes.

10 Mizumura (1998, S. 117).

11 Vgl. Zhang (2000). Zhang analysiert mit den Begriffen „Diaspora“ und „Transrelation“ die Identitätsprobleme der Nordamerikaner asiatischer Abstammung.

12 Auch Mizumuras Roman selbst ist sehr traditionell gestaltet. Der „Ich-Roman“, als Genre der modernen japanischen Literatur, wurde von der Autorin gerne gelesen. Nicht nur das Titelblatt („moderne japanische Literatur / Ich-Roman“), sondern auch die Anfangsszene, in der eine Frau ein Tagebuch schreibt (Verweis auf die mit „Tosa-Nikki“ beginnende Tradition der japanischen Tagebuch-Literatur), zeigen, dass sich die Autorin auf literaturhistorische Traditionen bezieht.

der Welt übersetzt werden können, und vor allem, dass sie von den Menschen auf aller Welt gelesen werden können.¹³

Diese Machtverhältnisse zwingen die Ich-Erzählerin, während ihres Lebens in den USA, Englisch allen anderen Sprachen vorzuziehen, obwohl sie „das Ich in der japanischen Sprache“ als „das wahre Ich“ betrachtet.

Am Ende des Romans entscheidet sich Minae, nach Japan zurückzukehren und Romane auf Japanisch zu schreiben, möglicherweise wie Soseki Natsume.¹⁴ Sie erzählt einem Professor von ihrer Entscheidung, worauf er herzlich lacht:

– Well, whatever you do, try not to mix up your Japanese with English.

– I'll try not to.

Plötzlich packte mich die Begierde, die Frage über die Zunge zu bringen, die mich von neuem plagte. Ich fragte ihn. Ob es besser wäre, auf Englisch Romane zu schreiben, als ob ich in den USA so verwurzelt wäre, wie die Amerikaner japanischer Abstammung in Kalifornien.

Er reagierte sehr schnell.

– Nonsense!

Er sagte es mit fester Stimme. Sehr ernst, völlig anders als zuvor.

– You won't be what you are now.

Dann bin ich nicht mehr ich, wie ich bin.¹⁵

Der Roman endet, bevor die Ich-Erzählerin Minae nach Japan zurückkehrt. Die Autorin Minae aber kehrt tatsächlich nach Japan zurück und versucht, als japanische Schriftstellerin einen japanischen Ich-Roman zu schreiben. Sie bemerkt allerdings sofort, dass etwas von ihr und ihrem Leben fehlen wird, wenn sie nur auf Japanisch schreibt. „Das Ich in der japanischen Sprache“ bleibt untrennbar mit dem „Ich in der englischen Sprache“ verbunden. Der Bilingualismus in „Shishosetsu from left to right“ resultiert als logische Schlussfolgerung aus dieser Konstellation, weshalb die beiden Sprachen im Roman fließend wechseln. Leserinnen und Leser, die mit den beiden Sprachen vertraut sind, nehmen dabei keine Sprachbarriere wahr.

Die Schreibrichtung der englischen Sprache verläuft von links nach rechts, doch durch Mizumuras Roman geht auch eine senkrechte Bewegung, wie Yoko Tawada (geb. 1960 in Tokyo) in ihrer Rezension feststellt:

Der Roman beginnt mit dem Schneefall, endet auch mit dem Schneefall.¹⁶

13 Mizumura (1998, S. 370 f.).

14 Tatsächlich hat Mizumura ihren Roman „Zoku-Meian“ (Fortsetzung des Meians, 1990) auch geschrieben. Damit vollendete sie Sosekis Roman-Fragment „Meian“ (Licht und Dunkelheit, 1916) erfolgreich, ganz als wäre sie Soseki.

15 Mizumura (1998, S. 382). Dieser Professor war wohl der belgische Literaturwissenschaftler Paul de Man (1919–1983), bei dem die Autorin in Yale studierte. Er selbst war ein Einwanderer wie Mizumura.

16 Tawada (1999, S. 108). Der Originaltext ist auf Japanisch. Die deutsche Übersetzung stammt von der Verfasserin dieses Aufsatzes.

Und diese Bewegung des Schneefalls, von oben nach unten, entspricht der japanischen Schreibrichtung.

Mit diesem Unterschied – waagrecht schreiben versus senkrecht schreiben – geht Tawada selbst in ihrem Erstlingswerk „Nur da wo du bist da ist nichts / Anata no iru tokoro dake nani mo nai“ (1987) spielerisch um. In diesem Band ist jedes Gedicht sowohl in der deutschen als auch in der japanischen Sprache gedruckt: Deutsch von links nach rechts, Japanisch von oben nach unten und von rechts nach links. So ist man aufgefordert, die Seiten des Gedichtbandes auf zweierlei Weise umzublättern: Liest man die Gedichte auf Deutsch, blättert man wie gewohnt von vorne durch den Band; rezipiert man sie aber auf Japanisch, schlägt man sie von hinten auf. Aus diesem Grund sind alle Seiten doppelt nummeriert.

Anders als Mizumura, die ihren Roman bilingual schrieb, verfasste Tawada ihre Gedichte hier nur auf Japanisch; die deutsche Übersetzung der Verse stammt vom Japanologen Peter Pörtner. Das Buch ähnelt in seiner Struktur der roten Reihe des Reclam-Verlags: Der Originaltext und seine Übersetzung wurden parallel gedruckt. Das Buch ist zwar bilingual, aber Tawada als Autorin war noch nicht bilingual. Man musste noch vier Jahre warten, bis sie selbst einen deutschen Text verfasste. Interessanterweise findet sich in diesem Buch ein sehr aufschlussreiches Gedicht, das die „Exophonie“ thematisiert, hier in der Übersetzung Peter Pörtners:

Der Plan

Mutter hatte
auf meinen Teppich
Suppe verschüttet.
Verärgert wischte ich
am kommenden Tag
und den Tagen danach
mit einem Lappen
die Bohnenreste und die Reste vom Fisch
von meinem Teppich.
Genauso wie Mutter
die von der Großmutter verschüttete Suppe
ihr ganzes Leben lang
weggewischt hatte.
Eines Tages
warf ich den Lappen weg
und brach mir einen Weg durch das Gelächter
das um mich aufkochte.

1. Laß den Blumenstrauß im Ohrloch überfließen
und singen in Richtung des Leuchtturms.

2. Ruf die Ameisen herbei und laß sie ein Dreieck bilden.
3. Wirf ein gekochtes Ei in den Sternenhimmel.¹⁷

In diesem Gedicht stellt sich die Muttersprache für das lyrische Ich als Fleck „auf meinem Teppich“ dar, mithin als Mahl, das sich in ein Mal verwandelt, von der Mutter vererbt – wie weiland die Mutter die Sprache der Großmutter geerbt hatte. Während die Mutter „ihr ganzes Leben lang“ bei der Muttersprache verharrete, distanziert sich das lyrische Ich schließlich von dieser Muttersprache, erreicht die „Exophonie“ im wortwörtlichen Sinne. Die Pläne Nr. 1, 2 und 3 kann man als dichterische Tätigkeit verstehen, die implizit bereits exophonisch ausgeübt wird, ohne formal unter diesen Begriff subsumiert werden zu können. Denn als Tawada das Gedicht 1987 veröffentlichte, kannte sie den Begriff der „Exophonie“ selbstverständlich noch nicht, sollte ihm erst fünfzehn Jahre später auf der Tagung von Dakar (2002) begegnen und ihn seitdem bewusst auf ihre Poetik anwenden.¹⁸

1996 wurde Yoko Tawada mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis ausgezeichnet. Deutsch hatte sie in der Schule drei Jahre lang als zweite Fremdsprache gelernt; als sie mit 22 Jahren nach Hamburg kam, waren ihre Deutschkenntnisse noch nicht ausgereift. Doch die für sie sehr fremde Sprache wählte Tawada ganz bewusst als literarisches Mittel, und schätzt dabei gerade ihre Fremdheit, die gleichzeitig ihre Muttersprache verfremdet. In einer anderen Sprache zu schreiben, bedeutet für die Dichterin, wie das Gedicht „Der Plan“ zeigt, die Befreiung des an die Muttersprache gebundenen Ichs. Hier geht es nicht mehr um das „wahre“ Ich, sondern um das „andere“ Ich. Darüber hinaus intendiert die Dichterin eine reziproke Wirkung: Die deutsche Sprache kann bei Tawada auch von einer anderen Sprache verfremdet werden, um ihr neue semantische Möglichkeiten zu verleihen. Sie schwimmt im „Meer der Mehrsprachigkeit“,¹⁹ in dem das Ich ständig die Identität wechselt; oder, wie es Max Frisch in „Mein Name sei Gantenbein“ (1964) beschrieb: „Ich probiere Geschichten an wie Kleider!“²⁰ Denn auch das Ich bei Tawada probiert Identitäten an wie Kleider.

Sogar als sprachliches Phänomen vermag sich das Ich bei Tawada zu zeigen. So entdeckt sie das Ich beispielsweise im Wort „nichts“:

Eines Tages entdeckte ich das Wort „ich“ mitten in dem Wort „Nichts“, also das Nichts ist der Raum, in dem das kleine Wort „ich“ wohnt.²¹

17 Tawada (1987, S. 121/8).

18 Tawada (2003, s. besonders S. 3-13). Zu Tawadas exophoner Schreibstrategie s. Masumoto (2019).

19 Tawada (2012, S. 106).

20 Frisch (1998, S. 22).

21 Tawada (2000, S. 72).

Das Ich erscheint auch als verwandeltes Personalpronomen, wie im Gedichtband „Abenteuer der deutschen Grammatik“ (2010) experimentell verdeutlicht wird:

Die zweite Person Ich

Als ich dich noch siezte,
sagte ich ich und meinte damit
mich.
Seit gestern duze ich dich,
weiß aber noch nicht,
wie ich mich umbenennen soll.²²

Tawada geht davon aus, dass nach einer veränderten Beziehung zwischen „dir“ und „mir“, nicht nur „du“, sondern auch „ich“ anders genannt werden muss. So sollte auch die Beziehung zwischen der Dichterin und der japanischen Sprache anders werden, nachdem sie Kontakt mit der deutschen Sprache hatte. Diese Beziehung verändert sich erst dann wieder, wenn eine dritte Sprache hinzukommt. Im Vordergrund steht dabei die grammatische Erscheinung einer mitmenschlichen Beziehung; nicht das existenzielle Problem, eine Ausländerin zu sein. Die daraus resultierende Identitätskrise, die in Mizumuras Prosa zu beobachten ist, bleibt Tawadas Lyrik fremd.

Literatur

- Frisch, M. (1998): Mein Name sei Gantenbein. In: Frisch, M.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge 1931–1985. Herausgegeben von H. Mayer unter Mitwirkung von W. Schmitz. Bd. V. Frankfurt a.M. 25–320.
- Hijya-Kirschner, I. (2005): Selbstentblößungsrituale: Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur. München.
- Ivanovic, Ch. (2010): Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins. In: Dies. (Hg.): Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück „Sancho Pansa“ von Yoko Tawada. Tübingen. 171–206.
- Lughofer, J. (2011): Exophonie. Literarisches Schreiben in anderen Sprachen. Eine Einordnung. In: Ders. (Hg.): Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen. Ljubljana. 3–6.
- Mizumura, M. (1998): Shishōsetsu from left to right. Tokyo.
- Masumoto, H. (2019): Der Übersetzungsbegriff in Yoko Tawadas Frühwerk. In: Forschungsberichte zur Germanistik. Herausgegeben von der Gesellschaft für Germanistik. Osaka-Kobe. 61. 53–71.
- Schädlich, H. (2012): „Sire, ich eile...“: Voltaire bei Friedrich II. Reinbek bei Hamburg.
- Tawada, Y. (1987): Nur da wo du bist da ist nichts. Anata no iru tokoro dake nani mo nai. Aus dem Japanischen von P. Pörtner. Tübingen.
- Tawada, Y. (1999): Katakoto no uwagoto [Halbsprechen im Traum]. Tokyo.

22 Tawada (2010, S. 8).

- Tawada, Y. (2000): Zukunft ohne Herkunft. In: Wertheimer, J. (Hg.): Zukunft? Zukunft! Tübingen. 55-72.
- Tawada, Y. (2003): Ekusofoni. Bogo no soto e deru tabi [Exophonie. Reisen aus der Muttersprache heraus]. Tokyo.
- Tawada, Y. (2010): Das Bad. Urokomochi. Aus dem Japanischen von P. Pörtner. Tübingen.
- Tawada, Y. (2010): Abenteuer der deutschen Grammatik. Tübingen.
- Tawada, Y. (2012): Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen.
- Zhang, B. (2000): Identity in Diaspora and Diaspora in Writing: The Poetics of Cultural Transrelation. In: *Journal of Intercultural Studies*. 21 (2). 125-142.

Das eingeklammerte Ich – Über das lyrische Ich in Yoko Tawadas japanischem Gedichtband „Die Leiche des Regenschirms und meine Frau“

Miho Matsunaga (Tokyo)

Yoko Tawada ist eine in Berlin wohnhafte, zweisprachige Autorin. Nach einem Studium der Slavistik an der Waseda-Universität in Tokyo ging sie nach Deutschland. Seit 1987 publiziert sie Bücher auf Deutsch und Japanisch, in verschiedenen Gattungen und Genres. In meinem Beitrag steht Tawadas japanischer Gedichtband „Die Leiche des Regenschirms und meine Frau“ (傘の死体とわたしの妻) aus dem Jahr 2006 im Mittelpunkt. Dabei wird das lyrische Ich in den 13 Gedichten des Bandes untersucht.

Auffällig ist jedoch im Allgemeinen, dass man bei der Ich-Erzählerin in Tawadas Frühwerk nicht selten autobiographische Züge findet.¹ So begegnen uns in ihren auf Japanisch verfassten Romanen häufig in Europa lebende, asiatische Frauen, welche die Identität ablehnen, die ihnen von einem einheimischen Freund vorgeschrieben wird. Während dieses Prozesses begegnen sie einer Vertrauten, einer *Confidante*, die sie von der heterosexuellen Beziehung fernhält. Dieses Schema wiederholt sich bei Tawada bis Mitte der 1990er Jahre; danach fängt die Autorin an, die Personalpronomina experimenteller zu verwenden. Beispielsweise wird das Wort „ich“ schon in einer Erzählung aus dem Jahr 1995 in Klammern gesetzt,² oder die Ich-Erzählerin in „Opium für Ovid“ (2000) verschwindet plötzlich mitten in der Handlung. Zwei Bücher sind in der zweiten Person geschrieben, wobei ein „Ich“ nur flüchtig am Ende des Buches auftaucht.³

Tawada scheint unerschöpfliche Ideen in Bezug auf Personalpronomina und deren Anwendung zu haben. Außerdem bleiben Metamorphosen und das Infragestellen einer vorgegebenen Identität, die bereits für Tawadas Frühwerk charakteristisch sind, weiterhin zentrale Themen ihrer Literatur. Die Ich-Erzählerin kann daher nicht nur ein Mensch, sondern auch ein Tier oder ein Ding sein. Tawada vermerkt hierzu: „Es gehört zum Menschenrecht, ein Tier zu sein.“⁴ In ihrem Roman „Etüden im Schnee“ (2014, Japanisch: 2011) wechseln mitten im Buch eine Menschenfrau und eine Bärin nahtlos die Rolle der Ich-Erzählerin.

1 Vgl. Matsunaga (2010).

2 Etwa in Tawada (2000): „Die Frau, die Wolken auflieft“ (雲を拾う女).

3 In Tawada (2002): „Der Nachtzug des Verdächtigen“ (容疑者の夜行列車) und Tawada (2006b): „Amerika“. Zu den Personalpronomina bei Tawada vgl. Ivanovic / Matsunaga (2011).

4 Vgl. Tawada (2011, S. 4).

Der hier analysierte Gedichtband trägt den Titel „Die Leiche des Regenschirms und meine Frau“. Bereits an dieser Stelle sehen sich die – noch an der Oberfläche verharrenden – Leser mit einem Rätsel konfrontiert. Denn was bedeutet, wofür steht die Metapher der „Leiche des Regenschirms“? Gewiss, ein geschlossener Regenschirm hat eine längliche Form. Könnte das eine Anspielung auf einen Stift sein? Oder auf ein Gewehr? Gar das männliche Geschlecht? Immerhin ist die Sexualität ein wichtiges Thema in diesem Buch. Oder handelt es sich um einen Hinweis auf das Wort *Kasa* (傘), „Regenschirm“ auf Japanisch, das ähnlich wie *Casa* (Haus) auf Spanisch oder Italienisch klingt? Wird hier also ein Haus oder ein Zuhause evoziert, mithin ein totes Haus oder eine tote Familie? Das Wort *Shitai* (死体), „Leiche“ auf Japanisch, ist ein Homonym des deklinierten Verbes *Shitai* (したい), was ungefähr der Bedeutung von „ich möchte Liebe machen“ entspricht.

Bereits an dieser frühen Stelle ist zu erkennen, dass Tawadas Gedichtband voll von Sprachspielen, Personifizierungen, absichtlichen Stockungen (Wiederholungen der Laute) und bewussten Auslassungen von Schriftzeichen ist, die die Wahrnehmung der Leserinnen und Leser ins Stolpern bringen können. Avantgardistisch zeigt Tawada hier, wie viel Spielraum die Gattung Lyrik bietet. Die in den Gedichten beschriebene, alltägliche Welt verliert ihre Regelmäßigkeit, wenn sie mit abstrakten, imaginierten Bilderfetzen bedeckt wird. Die Titel der 13 Gedichte weisen bereits auf die lyrische Handlung hin: die Darstellung einer homosexuellen Ehe, eine Begegnung zweier Frauen, die weitere Entwicklung der Beziehung.

So entsprechen die Titel der Gedichte auch den Kapiteln eines Romans:

1. 出逢い	Die Begegnung
2. 前歴	Das bisherige Leben
3. お見合い	Eine Ehevermittlung
4. 逢い引き	Ein Rendezvous
5. 二重生活	Das Doppelleben
6. 嫉妬	Die Eifersucht
7. 新婚旅行	Die Hochzeitsreise
8. 想像中絶	Eine imaginierte Abtreibung
9. 手作り人工受精	Eine künstliche Befruchtung zu Hause
10. 宿り子	Ein Embryo
11. 癩癩虫回線	Eine Zornwurmleitung
12. こくさい保育園	Eine internationale Kindertagesstätte
13. 初心	Das anfängliche Gefühl ⁵

Die Personalpronomina stehen am Anfang entweder in Klammern oder die chinesischen Schriftzeichen für diese Pronomina werden absichtlich falsch wiedergegeben. Dazu folgen nun einige Beispiele.

5 Übersetzung durch die Autorin des Beitrages, M. M., wie an allen weiteren, nicht gekennzeichneten Stellen.

Im ersten Gedicht wird die Begegnung der beiden Frauen lediglich in Andeutungen, Bruchstücken beschrieben. Dort wird die spätere Ehefrau der Ich-Sprecherin noch distanziert „jene Frau“ (あの女) genannt. Noch entwickelt sich keine Beziehung zwischen den beiden. Doch das Gedicht erreicht bereits einen lebhaften, schwingenden Rhythmus und führt, mit Andeutungen, zum ersten Kuss, der ersten Berührung. Der Leser kann bereits erahnen, dass sich dieses Verhältnis zu einer Liebesbeziehung entwickeln wird. Im zweiten Gedicht fällt auf, dass mehrere Wörter in Klammern stehen, beispielsweise „(Frau)“ (女), „(du)“ (穴た) und „(Ehefrau)“ (妻). Besonders das Wort *Anata*, „du“ auf Japanisch, wird auf ungewöhnliche Weise transkribiert, mit dem Schriftzeichen für das Wort ‚Loch‘.

Selbst ganze Aussagesätze sind in Klammern zu finden, hier antizipatorisch: „(Wenn man sagt Ehefrau, ist sie irgendwann meine Frau)“ (妻と言うからにはいつかはわたしの妻).⁶ Oder kontradiktorisch: „(Jetzt ist sie wirklich meine Ehefrau, lassen wir die Klammer weg)“ (いまは本当にわたしの妻 / もうカッコはやめよう).⁷ Solange die Wörter in Klammern stehen, bleiben sie jedoch provisorisch und austauschbar. Gegen Ende des zweiten Gedichtes steht das Wort „Ehefrau“ schließlich nicht mehr in Klammern, die Beziehung der beiden Frauen scheint damit, wenigstens in der Schrift, gefestigter zu sein. Zu diesem Zeitpunkt steht das Wort „Ich“ allerdings immer noch in Klammern. Für das lyrische Ich ist es deshalb immer noch unklar, wie es sich in der neuen Beziehung verorten soll. Und dieses veränderte Gefühl wird durch Personalpronomina reflektiert. Die Äußerungen des lyrischen Ichs werden einmal durch Klammern zurückgehalten, dann wieder mit einem Kind (*Warabe*) gleichgesetzt, und somit in verschiedene formale und semantische Elemente aufgelöst.

Dass die „Ehefrau“ und „ich“ Frauen sind, wird aus den folgenden Textstellen deutlich: Im sechsten Gedicht steht beispielsweise:

zwei Leserinnen werden zwei Mütter und ziehen ein Kind auf 二人の読書女が
二人の母親になって一人の子を育て⁸

Ferner im siebten Gedicht mit dem Titel „Hochzeitsreise“:

Wenn sie fragen, wer meine Begleiterin sei, sage ich, sie sei meine Ehefrau, obwohl ich selber Frau bin.

お連れの おんな の かたVは / と聞いてくれれば / わたしの妻です / と
おんながてら に⁹

Sie ist eine Frau, ich bin eine Frau, aber wir sind verheiratet

6 Vgl. Tawada (2006a, S. 17).

7 Dies., S. 18.

8 Dies., S. 62.

9 Dies., S. 71. Für diejenigen, die auch Japanisch zu lesen verstehen, möchte ich an dieser Stelle betonen, dass das Wort おんながてら kein Tippfehler von mir, sondern ein Neologismus von Tawada ist.

このひと おんな で ね / わたし も おんな で ね / でも わたし
 たち けっこん します¹⁰

Im achten Gedicht findet man Ausdrücke wie:

meine Gebärmutter, die ich zum ersten Mal genau betrachte, nachdem ich sie
 meiner Frau geliehen habe

妻に貸し出してみても初めて見た自分の子宮¹¹

oder:

ich (Mutterleib) im Video, das meine Frau anstarrt

妻の脱むビデオの中で わたし (母体) は¹²

Das Einklammern des Ich endet im dritten Gedicht. Allerdings steht für die erste Person nicht nur das Wort „ich“ わたし. Die Autorin benutzt verschiedene Bezeichnungen wie: ワタクシたち (wir), わらべ (わたしという名前の) (Warabe – mit dem Namen Ich), わたし (母体) (Ich (Mutterleib)), ワレ (ich). Diese Variationen werden durch das breite Spektrum an Verwendungsmöglichkeiten der Personalpronomina im Japanischen bedingt. Die erste Person, der / die Sprechende kann sich sogar je nach Alter und Geschlecht, oder auch nach dem jeweils passenden Gefühl, ein Pronomen auswählen. Entsprechend wird die erste Person bei Tawada stets weniger streng behandelt; im elften Gedicht heißt es:

Vielleicht ist es Watakushi oder Washi... doch, nennen wir die erste Person dann Wasabi (Meerrettich)

もしかして これはワタクシとかワシとか...

いっそのことワサビと呼んでしまえ一人称¹³

Ein Wortspiel mit Stabreimen, „Wa“: Tawada macht die erste Person so lächerlich, dass sie sie am Ende gegen Meerrettich austauscht.

Auch vorher werden Aussagen gemacht wie:

Aber ich, abwesendes Ich

それでも わたし いなくなっている わたし¹⁴

Das lyrische Ich, das in diesem Buch der „Ehefrau“ gegenübersteht, nimmt verschiedene Formen an und versteckt sich. Wie in mehreren Romanen Tawadas seit Mitte der 90er Jahre verliert das Wort „ich“ seine ursprüngliche Form, die Autorin erfindet dafür eine neue und spielt damit. Dabei ist das Ich austauschbar, und das Gedicht wird ohne das lyrische Ich – ohne ein kommunikatives

10 Dies., S. 73. In Japan ist die gleichgeschlechtliche Ehe noch nicht gesetzlich verankert; lediglich zwei Präfektoren und 49 Gemeinden stellen Bescheinigungen über eine eingetragene Partnerschaft aus. Stand: August 2020.

11 Dies., S. 78.

12 Dies., S. 80.

13 Dies., S. 110.

14 Dies., S. 102.

Zentrum – fortgesetzt. Das Verschwinden des Ich verdeutlicht, dass das lyrische Ich von Anfang an fiktiv und nicht wirklich existent war. Gleichzeitig kann es beunruhigend wirken, wenn die Ich-Sprecherin aus dem Text verschwindet. (Allerdings verbleibt die erste Person Singular als Possessivpronomen im Titel des Bandes.)

Im letzten und 13. Gedicht wird die Lage der Protagonistinnen auf einfache Weise verallgemeinert:

Jeder kann zu einer Zeile des Gedichts werden
 誰でも その詩の一行になれる¹⁵

Oder, an einer weiteren Stelle:

Jeder einzeln ist alle alleine
 ひとりひとりがみんなひとり¹⁶

In diesem letzten Gedicht werden keine Personalpronomina mehr benutzt (weder in der ersten noch in der zweiten und dritten Person). Die Spannung und die Aufregung aus dem ersten Gedicht haben sich aufgelöst. Der Gedichtband, in dem es um zwei Frauen ging, endet ohne ihre Charaktere, mit einem für Tawada typischen, offenen Ende.

Seit Beginn der Moderne emanzipierte sich das handelnde Individuum in der Literatur immer stärker, seine Suche nach Identität und seine Ausbildung eines eigenen Selbstbewusstseins wurden zunehmend wichtiger. Im Laufe der Epochen, besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wurde eine vorgegebene Identität, die nach Rasse, Geschlecht, Alter und Klasse definiert ist, eher in Frage gestellt – wie auch Foucault darlegt, wenn er von der Dezentralisierung und der Transformation der Begriffe spricht. Und so hat auch Tawada, wie bereits erwähnt, in ihrem Frühwerk immer wieder den Widerstand einer Asiatin in Europa gegen die ihr zugeschriebene, vorurteilsbelastete Identität thematisiert. Seit sie sich in den 1990er Jahren als zweisprachige Autorin in Deutschland und Japan etablierte, versucht sie – nicht nur durch ihren radikalen Umgang mit Personalpronomina – einen größeren Freiraum in der Literatur zu erkämpfen.

In einem Gespräch mit Ortrud Gutjahr äußerte sich Tawada dazu:

„Ich“ ist ein Wort, das ich in der deutschen Sprache gefunden habe, das ist dann für mich nicht das Ich einer Person, sondern ein transparentes Instrument, mit dem ich mir Raum verschaffen kann. Dieser Raum ist selbstlos und macht mir erst bestimmte Betrachtungen möglich. Mit dem „Ich“ meine ich gar nicht mich, das deutsche Wort „Ich“ ist mir sehr fremd, und ich wundere mich immer noch darüber, dass es dieses Wort überhaupt gibt. Im Japanischen, wie zum Beispiel in der Haiku-Dichtung, kommt das Betrachter-Ich im Text gar nicht vor, sondern es wird

¹⁵ Dies., S. 123.

¹⁶ Ebd.

ein Moment benannt und es ist überhaupt nicht klar, wer dort schaut. Es ist nicht *die* Natur und *der* Betrachter, sondern ein Moment, bei dem die Dualität von Sehen und Gesehen-Werden verschwindet.¹⁷

In Tawadas Gedichtband wird noch eine andere Dualität, die Beziehung zwischen Du und Ich, langsam aufgehoben, und das Ich dezentralisiert.

Die von den Poststrukturalisten behauptete Dezentralisierung bezieht sich nicht nur auf „Menschen“ oder „Gott“, sondern mit ihr ist auch die Umwendung des eurozentrischen Denkens gemeint. Tawadas Experimente in der Literatur dürfen auch in diesem geistesgeschichtlichen Kontext interpretiert werden.

Für die Dichterin Tawada ist die Autonomie der Sprache ein besonders wichtiges Thema. In ihrer Literatur bekommt die Sprache selbst oft eine zentrale Position. Der Text scheint, nachdem die Ich-Person darin verschwunden ist, von selbst weiter zu fließen. Das Wort „Ich“ wird dabei wie ein Fahrzeug von der Sprecherin genutzt; irgendwann steigt sie aus diesem Fahrzeug aus, doch die Bühne bleibt, die Szenen werden weitergespielt.

Ähnliche Versuche mit einem kollektiven, austauschbaren Ich kann man auch in anderen Werken der zeitgenössischen japanischen Literatur beobachten. Diese Tendenz reflektiert die alltägliche Erschütterung oder Verunsicherung des einzelnen Ich in einer vernetzten, globalen Gesellschaft.

Zitate aus dem Gedichtband „Die Leiche eines Regenschirms und meine Frau“¹⁸:

2.

S. 16, Z. 2

膾与え 乳与える (女)

(Die Frau), die ihre Vagina und ihre Busen gibt

S. 16, Z. 4

これは (穴た) ではないですか

Ist das nicht (du)?

S. 17, Z. 4

(妻と言うからにはいつかはわたしの妻)

(Wenn man sagt Ehefrau, ist sie irgendwann meine Frau)

S. 18, Z. 7-8

あの頃の (今は本当にわたしの妻

もうカッコはやめよう)

Damals (jetzt ist sie wirklich meine Frau

lassen wir die Klammer weg)

¹⁷ Tawada (2012, S. 26).

¹⁸ Vgl. Tawada (2006a).

3.

S. 30, Z. 1

あ (わたし) ですか? 看板かきです

Ah, meinen Sie (mich)? Ich male beruflich Aushängeschilder.

S. 37, Z. 6

妻と (かっこの中の) わたし ふたりは

Meine Frau und das (eingeklammerte) Ich wir beide

5.

S. 51, Z. 10-11

その時 デパートのレジの向こうに 突然 浮かび上が

わらべ (わたしという名前の) まぼろし!

Dann taucht plötzlich hinter der Kasse des Kaufhauses

ein Phantom (mit dem Namen Ich) Warabe-Kind auf!

6.

S. 62, Z. 6

二人の読書女が二人の母親になって一人の子を育て

Zwei Leserinnen werden zwei Mütter und ziehen ein Kind auf

S. 65, Z. 11-13

股がよく開くよう 妻はわたしにスカートをはかせた

妻は わたしという名の母に 生ませようとしている

わらべには母の役は無理だと言うのに

Meine Frau ließ mich einen Rock anziehen, damit ich die Beine besser ausbreiten kann

Meine Frau versucht, die Mutter mit dem Namen Ich gebären zu lassen

Obwohl es unmöglich für das Warabe-Kind ist, die Rolle einer Mutter zu spielen

7.

S. 71, Z. 10-13

お連れのおんなのかたは

と聞いてくれれば

わたしの妻です

とおんながてらに

Wenn sie fragen,

wer meine Begleiterin sei,

sage ich, sie sei meine Ehefrau,

obwohl ich selber Frau bin.

S. 73, Z. 1-3

このひと おんなでね

わたしもおんなでね

でもわたしたち けっこう してます

Sie ist eine Frau,

ich bin eine Frau,

aber wir sind verheiratet

8.

S. 78, Z. 9

妻に貸し出してみても初めて見た自分の子宮
 meine Gebärmutter, die ich zum ersten Mal genau betrachte, nachdem ich sie
 meiner Frau geliehen habe

S. 80, Z. 1

妻の脱むビデオの中で わたし（母体）は
 ich (Mutterleib) im Video, das meine Frau anstarrt

10.

S. 102, Z. 2

それでも わたし いなくなっている わたし
 Aber ich, abwesendes ich

11.

S. 108, Z. 6-7

あいつらの本当らしきこそ罨 本当の子供なんてありえないのに わたし
 は殺す 自分の毛穴の中の童を一人づつ
 Ihre scheinbare Wirklichkeit ist eine Falle Ein wirkliches Kind kann es nicht
 geben Ich töte die Warabe-Kinder in meinen Poren einzeln

S. 109, Z. 13

これまではワレとかワタシとかは控えて ぬいぐるみの熊の後ろに隠れていた
 Bis jetzt habe ich vermieden, Ware oder *Watashi* zu sagen und versteckte mich
 hinter einem Teddybär

S. 110, Z. 1-2

もしかして これはワタクシとかワシとか
 いっそのことワサビと呼んでしまえ一人称
 Vielleicht ist es *Watakushi* oder *Washi*... doch, nennen wir die erste Person dann
Wasabi (Meerrettich)

S. 112, Z. 3-4

あきらかにどこかの家族に属そうとしているように話すアナタ
 を いっそのことカナタと呼んでしまえば 誰のものでもなくなる
 Dich, die so sprichst, als ob du offensichtlich zu irgendeiner Familie gehören
 wirst, nenne ich *jene*, dann gehörs du niemand

13.

S. 123, Z. 9

誰でも その詩の一行になれる
 Jeder kann zu einer Zeile des Gedichts werden

S. 123, Z. 11

ひとりひとりがみんなひとり
 Jeder einzeln ist alle alleine.

Literatur

- Ivanovic, Ch. / Matsunaga, M. (2011): Tawada von zwei Seiten. Eine Dialektüre in Stichworten. In: Arnold, H. (Hg.): Text + Kritik. Yoko Tawada. München. 108-157.
- Matsunaga, M. (2010): Ausländerin, einheimischer Mann, Confidente. Ein Grundschema in Yoko Tawadas Frühwerk. In: Ivanovic, Ch. (Hg.): Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Tübingen. 249-263.
- Tawada, Y. (2000): 雲を拾う女 [Die Frau, die Wolken aufliegt]. Tokyo.
- Tawada, Y. (2002): 容疑者の夜行列車 [Der Nachtzug des Verdächtigen]. Tokyo.
- Tawada, Y. (2006a): 傘の死体とわたしの妻 [Die Leiche des Regenschirms und meine Frau]. Tokyo.
- Tawada, Y. (2006b): アメリカ：非道の大陸 [Amerika]. Tokyo.
- Tawada, Y. (2011): Vierundzwanzig. In: Arnold, H. (Hg.): Text + Kritik. Yoko Tawada. München. 3-6.
- Tawada, Y. (2012): Yoko Tawada im Gespräch mit Ortrud Gutjahr. In: Gutjahr, O. (Hg.): Yoko Tawada. Fremde Wasser. Tübingen. 17-48.

Die symbiotische Beziehung zwischen Körper und Sprache am Beispiel der Lyrik Du Fus und Zheng Xiaoqions

Huiru Liu (Trier)

1. Die geistige Bedeutung des Körpers

Seit Nietzsche gehört es zum Grundkonsens im philosophisch-ästhetischen Diskurs, dass der Körper für die geistig-kreative Tätigkeit des Menschen und damit auch für die Sprache eine hohe Relevanz hat. So beschreibt Durs Grünbein in einem Brief die Bedeutung des Physiologischen für das literarische Schaffen:

Wirksames Schreiben ist [...] das Schreiben aus einer Grundspannung heraus, in der alle physiologischen Eigenschaften enthalten sind. Insofern muß jede Kritik, wenn sie nicht platte vergleichende Willkür bleiben will, sich bis zu den anthropologischen facts durchkämpfen, um überhaupt etwas Sinnvolles auszusagen. Stimme, Körperbau, Wahrnehmungsweisen, alles was nicht nur mit den Inhalten oder Erlebnissen selbst, sondern mit den Organen und ihrer Synästhesie zu tun hat, gehört hierher, weil es längst vorher da war. In Abwandlung einer bekannten These könnte man sagen: Es ist nichts im wirksamen Schreiben, was nicht vorher in den Sinnen war.¹

Die von Grünbein abgewandelte These stammt ursprünglich von John Locke. Wenn der Empirist und Philosoph des *Enlightenment* den Verstand in Rückkopplung mit der sinnlichen Wahrnehmung sehen wollte, so geht es dem Dichter Grünbein dreihundert Jahre später um eine von der Körperlichkeit gespeiste Poetologie, in der ein Gedicht das Denken „in einer Folge physiologischer Kurzschlüsse“² vorführt. Diese bei Grünbein programmatische Hinwendung zum Physiologischen ist für die moderne Lyrik von einer nicht mehr wegzudenkenden Bedeutung, hat sie doch ihren Anfang genommen, als vor mehr als einem Jahrhundert mit zunehmender Infragestellung des Subjekts und bewusster Sprachreflexion der Blick auf den Körper und die Körperlichkeit des Menschen geschärft wurde; und die Wichtigkeit des Leibes nicht nur für das Bewusstsein und die Wahrnehmung, sondern überhaupt für die Konstitution des Subjekts und der Sprache mehr und mehr in den Mittelpunkt der philosophischen wie literarischen Überlegungen rückte. So entlarvt etwa Nietzsche nicht nur das Subjekt, dem mancherlei Denkgebäude zugrunde liegen, als nicht tragfähiges trägerisches Konstrukt. Auch die Existenz der Seele bestreitet er, sogar die der Vernunft des Menschen, von der man bis dahin

1 Grünbein (1996, S. 40 f.).

2 Ders., S. 41.

mit Selbstverständlichkeit als Wesensmerkmal des Menschen ausging. Nach Nietzsche geht das Geistige des Menschen nicht über das Körperliche hinaus. So legt er beispielsweise Zarathustra in den Mund: „Leib bin ich ganz und gar, und nicht außerdem, und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe. Der Leib ist eine grosse Vernunft [...]“³ Die Hervorhebung der Bedeutung des Körpers für geistige Tätigkeiten wie Denken und Erkennen, der gegenüber in der platonischen Tradition alles Körperliche nur eine lästige Störung darstellt, ist darin begründet, dass dem Körper nun eine Schlüsselrolle für die Konstitution der Persönlichkeit zugesprochen wird. In diesem Sinne spricht Merleau-Ponty vom Leib als der „Selbstheit“ des Menschen, der nur aufgrund seiner leiblichen Beschaffenheit in die Welt eingeht:

Das Subjekt ist [...] in Situation, es ist selbst nichts anderes als eine Möglichkeit von Situationen, weil es seine Selbstheit nur verwirklicht als wirklich Leib seiendes und durch diesen Leib in die Welt eingehendes. Reflektierend über das Wesen der Subjektivität, finde ich dieses gebunden an das des Leibes und das der Welt, weil meine Existenz als Subjektivität eins ist mit meiner Existenz als Leib und mit der Existenz der Welt und letztlich das Subjekt, das ich bin, konkret genommen untrennbar ist von diesem Leib hier und dieser Welt hier. Welt und Leib im ontologischen Sinn, wie sie uns im Innersten des Subjekts selber begegnen, sind nicht die Welt in der Idee und der Leib in der Idee, sondern die Welt selbst, wie sie sich in einen umfassenden Anhalt zusammengezogen findet, und der Leib selbst als erkennender Leib.⁴

Mit dieser Erkenntnis vollzieht sich gleichsam eine „Kehre“ vom Geist zum Körper⁵, eine Kehre, die bei Hofmannsthal ihre mustergültige Formulierung erfährt, als dieser in seinem Chandos-Brief schreibt: „Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen.“⁶ Im Zuge dieses Paradigmenwechsels ist der Körper nicht mehr als vom denkenden Subjekt Getrenntes und diesem Untergeordnetes anzusehen, sondern als das, was mit „Intentionalität“ und „Bedeutungsvermögen“⁷ ausgestattet ist, welche dazu befähigen, die klassische Entgegensetzung von Subjekt und Objekt endgültig zu überwinden.

2. Der Körper und die Sprache

Nach dieser Rehabilitierung des Körpers, der nicht mehr lediglich als *res extensa* den Betrachtungsgegenstand der *res cogitans* darstellt, und mit der Offenlegung seiner mental-geistigen Dimension gelangen die engen Beziehungen

3 Nietzsche (1980 [1883], Bd. 4, S. 39).

4 Merleau-Ponty (1966, S. 464).

5 Riedel (1996, S. 17).

6 Hofmannsthal (1991 [1902], S. 52).

7 Merleau-Ponty (1966, S. 207).

zwischen dem Körper und der Sprache mehr und mehr ins Blickfeld. Sprache wird nicht als Manifestation einer dem Körper entgegengesetzten Vernunft und Logik angesehen, sondern als Ausdruck des Körpers, von diesem artikuliert und durch dessen Befindlichkeit in vielerlei Hinsicht determiniert. Denn das Sprechen ist in seinem Wesen nichts anderes als ein, um mit Grünbein zu argumentieren, „physiologischer Akt“⁸, der immer schon in einem organischen Verhältnis zur Wahrnehmung steht.

Wie die vielschichtige Verflochtenheit von Leib und Sprache aussieht, veranschaulicht Frank-M. Staemmler dadurch, dass er sechs unterschiedliche Aspekte auflistet: 1. „*Sprechen ist eine ‚Organisationsform des Leibes‘*“⁹. Es entspringt demnach einer komplexen körperlichen Koordiniertheit, welche ein großes Differenzierungspotential erst möglich macht. Die physiologischen Grundbedingungen für sprachliche Artikulation, wie Atemregulation, Lautkontrastierung und -variiierung, umfassen nicht nur feine organisch-motorische Fähigkeiten, die den Menschen beispielsweise von Schimpansen unterscheiden;¹⁰ vielmehr ist auch das Verständnis grammatischer Strukturen nach neueren Forschungsergebnissen keine angeborene Fähigkeit, sondern von „Möglichkeiten, Beschränkungen und Vorlieben des menschlichen Gehirns“¹¹ abhängig. 2. „*Sprache ‚informiert‘ den Leib*“¹². Die Sprache geht nicht nur vom Körper aus, sondern findet im Körper auch einen Rezipienten, der für sie sensibilisiert ist und auf sie reagiert.¹³ 3. „*Sprache verweist auf die Leiblichkeit*“¹⁴. Die Sprache nimmt folglich Bezug auf den Sprecher in seiner konkreten Situiertheit und Befindlichkeit. Nach Bernhard Waldenfels geht die „leibliche Situierung in der Welt [...] auf bemerkenswerte Weise in die Rede, auch in den propositionalen Gehalt mit ein“¹⁵. 4. „*Die Leiblichkeit schlägt sich in sprachlichen Metaphern nieder*“¹⁶. In diesem Fall werden als Analogon für andere Erfahrungen jene mit dem Körper zugrunde gelegt, bzw. Sachverhalte werden durch Evokation körperlicher Erfahrungen leichter fühl- bzw. verstehbar gemacht. 5. „*Leibliche Gesten ergänzen die Sprache*“¹⁷. Wie wichtig die nichtverbalen Anteile der Sprache (Intonation) oder die Körpersprache (Mimik, Gestik) für Aussagen sind, ist

8 Grünbein (1996, S. 44).

9 Staemmler (2003, S. 27).

10 Vgl. Berger (2008, S. 65 ff.).

11 Berger (2008, S. 257). In diesem Zusammenhang spricht Berger anschaulich von „GEISTIGE[N] FINGERABDRÜCKE[N]“. Berger (2008, S. 107).

12 Staemmler (2003, S. 28).

13 Berger (2008, S. 96). „Fast der gesamte sprachrelevante Unterschied im Hörvermögen zwischen Schimpansen und Menschen beruht auf anatomischen Unterschieden in den Knochen von Gehörgang und Mittelohr.“

14 Staemmler (2003, S. 29).

15 Waldenfels (2013, S. 10).

16 Staemmler (2003, S. 29).

17 Ders., S. 30.

aus Alltagssituationen hinlänglich bekannt. Durch Zuhilfenahme des körperlichen Einsatzes kann sich der Sinn eines Satzes sogar in sein Gegenteil verkehren. Schließlich 6. „*Der Leib wird selbst zum Symbol*“¹⁸. All diese Aspekte zeigen, wie eng die Sprache mit dem Leib verflochten ist. Mit Merleau-Ponty kann man sogar die These wagen, dass der Leib der Sprache den Sinn überhaupt erst ermöglicht:

[M]ein Leib ist nicht einfach ein Gegenstand unter all den anderen Gegenständen, ein Komplex von Sinnesqualitäten unter anderen, er ist ein für alle anderen Gegenstände empfindlicher Gegenstand, der allen Tönen ihre Resonanz gibt, mit allen Farben mitschwingt und allen Worten durch die Art und Weise, in der er sie aufnimmt, ihre ursprüngliche Bedeutung verleiht.¹⁹

Für Merleau-Ponty ist die Sprache einer körperlichen Gestik nicht unähnlich; er bezeichnet sie sogar als „phonetische Gestik“²⁰. „In Wahrheit“, so schreibt er, „ist das Wort Gebärde“²¹. Er verwendet passenderweise den Begriff „Wortgebärde“²² und beschreibt die unmittelbare Wirkung des Leibes auf die Sprache:

[D]er Leib verwandelt eine bestimmte motorische Wesenheit in Verlautbarung, entfaltet den Artikulationsstil eines Wortes in Klangphänomene, entfaltet eine einstige Haltung, die er erneuert, zum Panorama einer Vergangenheit, projiziert eine Bewegungsintention in wirkliche Bewegung, da er schlechthin das Vermögen natürlichen Ausdrucks ist.²³

In diesem Sinne kann man mit Heinz Werner, den Merleau-Ponty selbst zitiert, von einer „dynamisch erfüllte[n] Darstellung der leiblich gebärdenhaften Sprachhandlung und -bewegung“²⁴ sprechen.

3. Körper in Weite und Enge. Ein Vergleich der Lyrik Du Fus und Zheng Xiaoqions

Im Fokus der folgenden Betrachtung unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses zwischen Körper und Sprache stehen zwei chinesische Gedichte, die gegensätzlicher kaum sein könnten: Das eine stammt vom einflussreichsten chinesischen Dichter aller Zeiten Du Fu 杜甫 (712–770) aus der Tang-Dynastie (618–907), der aufgrund seiner äußerst profunden konfuzianischen Bildung und seiner sprachlichen Virtuosität sowie seiner schier unerschöpflichen Vorstellungskraft bis heute als der große „Dichterheilige“ (*shisheng* 诗圣) ge-

18 Staemmler (2003, S. 30).

19 Merleau-Ponty (1966, S. 276).

20 Ders., S. 229.

21 Ders., S. 217.

22 Ders., S. 229.

23 Ders., S. 215.

24 Werner (1930, S. 238).

feiert wird. Das andere Gedicht wurde verfasst von der Wanderarbeiterin Zheng Xiaoqiong 郑小琼 (*1980), die eigentlich zu einer von den rasanten gesellschaftlichen Umwälzungen in China geformten, anonymen Masse zählt, wäre sie nicht mit ihren klagenden Gedichten an die Öffentlichkeit getreten. Das Gedicht von Du Fu gehört zum klassischen Genre. Auch wenn es nicht der rigorosen Norm des streng strukturierten Regelgedichts (*gelü shi* 格律诗) genügt, so ist es doch formal aufgrund seiner gehobenen Sprache und seines Versmaßes sowie inhaltlich aufgrund seiner thematischen Fokussierung auf die Landschaft charakteristisch für die klassische Dichtung. Es gehört seit einem Jahrtausend zum Bildungskanon chinesischer Gelehrter und Schüler. Was das Gedicht von Zheng Xiaoqiong angeht, so ist es in keiner Weise mit jenem Du Fus zu vergleichen, doch eine Betrachtung beider Gedichte unter dem Aspekt des Körper-Sprache-Verhältnisses vermag Aufschlüsse zum hier behandelten Thema zu geben. Betrachten wir zunächst das Gedicht „Beim Anblick des Großen Berges“ (*Wang yue* 望嶽) von Du Fu:

岱宗夫如何？
齊魯青未了。
造化鍾神秀，
陰陽割昏曉。
盪胸生曾雲，
決眚入歸鳥。
會當凌絕頂，
一覽眾山小。²⁵

Der große Dai, wie lässt er sich beschreiben?
Wo Qi und Lu in grüne Weiten münden,
Schöpferkraft zu Götterpracht gerann.
Die breiten Hänge Licht und Dämmer scheiden.
Wolkenströme fluten von der Brust.
Im Augenwinkel kehren Vögel heim.
Den höchsten Gipfel muss ich noch erklimmen
und sehen: alle Berge sind so klein!²⁶

In Pinyin-Umschrift:

Dai zong fu ru he
Qi Lu qing wei liao
zao hua zhong shen xiu
yin yang ge hun xiao
dang xiong sheng ceng yun
jue zi ru gui niao
hui dang ling jue ding
yi lan zhong shan xiao

25 Du Fu: "Wang yue". In: Qiu Zhao'ao (1979, S. 3 f.). Das Zeichen *ceng* 曾 steht, worauf der Herausgeber und Kommentator Qiu Zhao'ao hinweist, für *ceng* 層.

26 Ders. (2009, S. 39).

Interlinearversion:

Dai Ahnherr ach wie was
 Qi Lu grün nicht enden
 Schöpfung bevorzugen Wunder Anmut
 yin yang scheiden Abend Morgen
 spülen Brust entstehen Schicht Wolke
 zerbersten Augenhöhle eintreten heimkehren Vogel
 werden übersteigen höchst Gipfel
 überblicken alle Berge klein

Das Gedicht entstand zwischen 736 und 740, als sich der junge Du Fu auf eine große Reise nach Qi und Lu begab, an deren Grenze sich der heilige Berg Taishan befindet. In diesem Gedicht unternimmt der dichterisch ambitionierte Du Fu einen geistigen Aufstieg, der sich symbolisch als Auftakt zu einer großen lyrischen Karriere deuten lässt.

Das Gedicht zeigt auf den ersten Blick kaum Bezüge zum Körperlichen, bis auf die visuelle Wahrnehmung des in der Ferne liegenden Berges. Doch der Evokation des sagenumwobenen Wallfahrtsberges Taishan folgt direkt das für ein klassisches Gedicht äußerst seltene, semantisch irrelevante Funktionswort *fu* 夫, das wie ein reflexartiger Seufzer eine Zäsur markiert. Durch diesen körperhaften Eingriff wird, noch bevor eine Aussage über den Berg fällt, ein Moment des retardierenden Innehaltens bzw. des Sich-Zusammennehmens angedeutet, das den Berg lediglich in formaler Hinsicht vom Rest des Gedichts trennt. So wird der majestätischen Überdimensionalität des Berges, die sich jeglicher weltlichen wie sprachlichen Ordnung verwehrt, der ohnmächtige Körper des angedeuteten lyrischen Ichs anschaulich gegenübergestellt.

Mit dem folgenden Verspaar schwenkt der Blick, der gleichsam von der Höhe des Massivs abgeglitten ist, wieder von der Peripherie in die Mitte zurück, wo der Berg als ein Wunderwerk der Schöpfung bezeichnet wird; während der dritte Vers die Anmut und der vierte die Erhabenheit des Berges hervorhebt.

Bis zu dieser Stelle kommt das lyrische Ich nur indirekt zum Ausdruck, durch die Wahrnehmung beziehungsweise Bewunderung des Berges. Ab dem dritten Verspaar verlagert sich das Gewicht vom Berg, dem Betrachtungsobjekt, zum betrachtenden Subjekt, wobei die vom Berg ausgehende Dynamik nicht jäh endet, sondern ins Subjekt überführt und somit verkörperlicht wird.

Die Betrachtung geschieht also in einer Wechselbeziehung zwischen dem Berg und dem körperhaften lyrischen Ich. Nicht der Anblick der Wolken löst eine innere Stimmung aus, sondern die körperliche Verfassung scheint erst deren äußere Erscheinung heraufzubeschwören. Die weißen Wolken auf halber Höhe des Berges, Metapher für Reinheit bzw. Reinigung, die ursprünglich dem Berg zugehören, werden durch *dangxiong* 盪胸 [Brust spülen] auf das lyrische Ich übertragen. Somit wird eine Verbindung zwischen der äußeren und der inneren, d.h. einer optischen und einer geistigen Reinheit hergestellt: Die ferne Sicht auf die Wolken verwandelt sich plötzlich in eine Innenschau. Be-

merkenswert ist die Satzfolge, die eine Kausalität von „Brust spülen“ und „Wolken-schicht entstehen lassen“ (*sheng ceng yun* 生曾雲) suggeriert. Im Zuge dieser Umkehrung nimmt das lyrische Ich im anschließenden sechsten Vers die Perspektive des Berges ein. Während die Vögel sich dem Berg nähern, werden sie visuell vom lyrischen Ich, das seine Augen weit aufreißt, wahrgenommen. Kehren die Vögel in den Wald zurück, treten sie als Teil des integralen Bildes der Landschaft ins Bewusstsein des lyrischen Ich. Bezeichnend ist hier die Wechselbeziehung zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten: Die ungewöhnliche Kombination von *jue* 決 und *zi* 眚 [Augen zum Zerbersten aufreißen] drückt mit höchster physischer Anstrengung eine geistige Konzentration aus. Die Vögel, die den Blick auf den Wald lenken, erschließen also das Sehvermögen des Betrachters. Parallel zum vorigen Vers ist, wieder die Satzfolge berücksichtigend, jedoch auch zu verstehen, dass es die physiologische Anstrengung ist, welche die Wahrnehmung bestimmt. Was aus dem Landschaftspanorama herausgegriffen wird bzw. was ins Blickfeld rückt, ist explizit dem Einsatz des Körpers bzw. der Sinnesorgane zu verdanken; es lässt sich folglich als eine „beobachtererzeugte [...] Realität“²⁷ bezeichnen.

Von der Gesamtschau des ersten bis zur Detailbetrachtung des dritten Verspaars erfolgt eine sukzessive Annäherung des lyrischen Ichs an den Berg, der anfangs abweisend erscheint. Im Verlauf der Betrachtung offenbart er sich jedoch dem lyrischen Ich von unterschiedlichen Seiten. Dabei wird eine emotionale Nähe evoziert, die zwischen dem ursprünglichen Fernblick und der angedeuteten Innenschau oszilliert. Im Sog der suggerierten Identifikation des Dichters mit dem Berg im dritten Verspaar erreicht der Akt des Sehens als eine geistige Bewältigung dieses überragenden Naturschauspiels seinen Höhepunkt.

Während der Fernblick auf den unnahbar-monumentalen Taishan eingangs eine fast unüberwindbare Distanz andeutet, übernimmt das lyrische Ich am Ende des Gedichts ganz die Perspektive des heiligen Berges, von wo aus sich andere Berge ringsum geradezu zwergenhaft ausnehmen.²⁸

Parallel zur Annäherung an den Betrachtungsgegenstand vollzieht sich gleichsam eine körperliche Aneignung: Im ersten Vers wird zwar der Taishan unvermittelt ins Zentrum gesetzt, angesichts seiner majestätischen Erhabenheit wendet sich der Blick aber von ihm ab und verliert sich in der Weite. Im zweiten Verspaar schwenkt der Blick wieder zurück in die Mitte. Anschließend zeigt sich im dritten Verspaar eine für die klassische chinesische Dichtung

27 Grünbein (1996, S. 44).

28 Owen (1981, S. 187). "The mountain is a mystery to be 'known,' [...] and in the quest for that knowledge, the poet is acutely aware of the difference between knowing the mountain by gazing 'at' it and knowing it by gazing 'from' it. The answer to the question 'What is T'ai Mountain like?' can be found only in the balance between these two kinds of knowledge that are the points that define the ascent of the mountain – the journey's beginning with a gazing 'at', the journey's close with a gazing 'from'."

nicht unübliche Offenheit der Perspektiven. Da beide Sätze nicht eindeutig einem Subjekt zugeordnet werden, lassen sie sich sowohl auf den thematisierten Berg als auch auf den Betrachter beziehen. Diese Ambivalenz scheint einer poetologischen Intention zu entspringen, die Grenze zwischen Betrachter und Betrachtetem aufzulösen. Schließlich kristallisiert sich in der antizipierten Besteigung des Berges eine dichterische Selbstvergewisserung heraus, durch die das lyrische Ich einen neuen – geistigen – Standort findet. Der Berg fungiert also als Medium zur Selbsterkenntnis des Dichters, eine Art Stufe, über die er zu einem höheren Bewusstsein gelangt. In diesem Lichte erweist sich der Versuch dieses Gedichts, mit sprachlichen Mitteln dem Taishan als Betrachtungsgegenstand gerecht zu werden, als ein geradezu körperliches Ringen um die eigene geistige Ortsbestimmung. Im emphatischen Erleben der Landschaft verschmelzen Subjekt und Objekt schließlich im dichterischen Wort.²⁹

Wenden wir uns nun dem Gedicht von Zheng Xiaoqiong zu. Das Gedicht trägt den Titel “Zhou Yangchun” 周阳春; wobei es sich um den Namen einer jungen Wanderarbeiterin handelt. In vielen ihrer mit einem Personennamen betitelten Gedichte thematisiert die Lyrikerin das Wanderarbeiterinnendasein, das sie selbst teilte, und das im Zeichen eines äußerst harten Überlebenskampfes steht: Entwurzelung, Unterdrückung, Übermüdung, Entwürdigung, durch schonungslose Ausbeutung erlittene Zumutungen und Grausamkeiten. In diesem Gedicht geht es um eine Arbeiterin, die, nach einer 12-Stunden-Tageschicht aus dem Schlaf gerissen, schrill aufschreit. Das Gedicht beginnt mit einem Traum der Arbeiterin, die auch in der Traumwelt mit ihrer Lebenssituation nicht zurechtkommt, in Panik gerät bzw. allein gelassen wird:

梦的世界里 她站在码头上
却没有船只 或者考试尚未完成
时间已到 更多时候是次品 空旷而荒凉
半夜山中 剩下孤独的她 无所依靠
她跟我说尖叫时梦的场景 灯光
照亮她尖叫过后的脸 放松而舒展
没有白天的沉默与紧张 在梦中
她遇到旷野 需要叫喊 她害怕³⁰

in ihrem traum / steht sie am kai
und es gibt kein einziges schiff / oder eine prüfung endet
bevor sie fertig wird / öfter noch ist sie ausschussware / eine weite ebene
nachts in den bergen / lässt man sie zurück / niemand, der zu ihr hält
ich kann diese szene hören, wenn sie kreischt / licht
liegt auf ihrem gesicht / geglättet, entspannt
ohne den druck, das schweigen des tags trifft sie
im traum eine weite / die kreischen macht / angst³¹

29 Cheng (1986, S. 40).

30 Zheng Xiaoqiong: “Zhou Yangchun”. Übersetzung: Schneider (2016, S. 75 von hinten).

31 Dies., S. 96.

Im Traum verpasst sie das Leben: Einmal findet sie kein Schiff, das ihr helfen könnte, den (trennenden) Raum zu überwinden. Ein andermal verbleibt ihr keine Zeit, eine Prüfung fertig zu schreiben. Wie eine „ausschussware“ wird ihr Leben empfunden. In ihrer Verlorenheit angesichts der beängstigenden Leere scheint ihr Kreischen das Einzige zu sein, was ihr ein wenig Halt, eine gewisse Form von Identität gibt.

她叫喊……醒来 面对十二人
局促的宿舍 工友们莫名的诧异
她向她们表示歉意 说她身体里
潜藏着一个魔鬼 白天安静地蜷伏
夜晚跑出来折磨她 她身体还不习惯
电子厂每天十二小时的劳动 累
成为她唯一表达的词 流水线上
她的身体生硬而笨拙 关节在疼痛
剩下手指像机械一样重复 背部
腿部 腰部 她已无法控制 莫名的痛
像石头压着她的身体 她需要从身体
抽出一片旷野 让她叫喊 有一头野兽
从她的睡眠中跑出 [...]³²

sie kreischt ... und wacht auf / neben zwölf anderen
ins wohnheim gequetscht / das namenlose staunen der kolleginnen
bei denen sie um entschuldigung bittet / sie sagt in ihrem körper
stecke ein geist / der sich tagsüber friedlich zusammenrollt
und nachts nach außen bricht / ihr körper hat sich noch nicht
an den 12-stunden-tag der elektrofabrik gewöhnt / müde ist das einzige wort,
das sie noch sagt / ihr körper
am fließband ist ungeschickt, steif / schmerz in den gelenken
finger, die nur noch mechanisch gehen / rücken
beine / hüfte / kann sie nicht mehr kontrollieren / ein namenloser schmerz
wie ein stein, der auf ihrem körper liegt sie muss eine weite
aus ihrem körper zerren / es lässt sie kreischen / ein wildes tier
das aus ihrem schlaf ausbricht [...]³³

Im Gegensatz zur beängstigenden Weite in ihrem Traum steht die Realität, in die sie kreischend zurückkehrt, im Zeichen der Enge. Die Protagonistin findet sich „neben zwölf anderen / ins wohnheim gequetscht“. In die Enge des Wohnheims, aber auch des Arbeitsplatzes, hat sich selbstverständlich auch ihr Körper zu fügen; unkontrolliert bricht jedoch ihr Kreischen hervor, das die Mitbewohnerinnen im gedrängten Raum aus dem Schlaf reißt und für das sie sich nach dem Aufwachen entschuldigt. Wenn die vorangegangenen Traum-szenen Assoziationen eines unbewussten Zustands sind, die indirekt ihre realen Probleme widerspiegeln, so handelt es sich hier um ihre eigene Erklärung: In

32 Zheng Xiaoqiong: „Zhou Yangchun“. Dies., S. 75 von hinten.

33 Dies., S. 96.

ihrem am Fließband malträtierten Körper verstecke sich ein „geist“, der sie tagsüber bei der Arbeit nicht störe, dafür nachts umso mehr quäle. Der Schrei in der Nacht ist also nichts anderes als ein urplötzlicher Ausbruch alles Heruntergeschluckten und Erlittenen. Der Körper, der nicht für das 12-Stunden-Arbeitspensum geschaffen ist, wird einerseits der Produktionsmaschinerie, andererseits aber auch der inhumanen Bürokratie erbarmungslos ausgeliefert, so sehr, dass er bei dieser Überbeanspruchung nicht mehr als ein Ganzes empfunden wird, das ihre Person ausmacht und über das sie Kontrolle auszuüben vermag. Vielmehr zerfällt er gleich einer defekten, demontierten Maschine in Einzelteile: „rücken / beine / hüfte“. Müdigkeit wird zum einzigen Ausdruck ihres überstrapazierten Körpers. Hier erweist sich dieser Ausdruck des Körpers als eine Entfremdung, die im Begriff zu sein scheint, den Rest des Selbsts der Arbeiterin zu ergreifen. Denn wer von Müdigkeit übermannt ist, „wird für fremde Einflüsse gleichsam durchlässiger, weil seine leibliche Spannung ihn nicht mehr so straff wie sonst gegen diese abschließt“³⁴. Der Körper der Arbeiterin ist überdies von Schmerz erfüllt. Der „namenlose [...] schmerz“, der in ihren Gelenken und einzelnen Körperteilen steckt, scheint das einzig Verbindende zu sein. Der am Fließband überforderte Körper nimmt mechanische Züge an, kommt nicht, wie es für ein Lebewesen selbstverständlich wäre, zur Ruhe und findet somit keine für den nächsten Arbeitstag dringend benötigte Erholung. Was ihr Körper hervorzubringen vermag, ist lediglich ein unkontrollierter Aufschrei, gleich einem im engen Käfig gehaltenen wilden Tier, das sich nach Weite sehnt.

[...] 这个十七岁的湖南女孩
尖头像石头压抑着她 睡眠中
流动在血管深处的尖叫会迸发
打破整个宿舍 在她喘息与尖叫间
失眠的我感受到一个沉默的女工
身体饱含的压抑 她的尖叫穿越
这个局促的工业时代 像一声呐喊
也像在血管里涌动的被潜伏的物质
我们还在抱怨她的尖叫打破了我们的
美梦 她单纯的身体与茫然的眼里
她梦里的尖叫成为工业时代的身体里
缓慢的痛楚 正在积聚 迸发³⁵

[...] dieses 17jährige mädchen aus hunan
kreischt, als ob sie ein stein erdrückt / im schlaf
fließt unten durch ihre adern ein schrei, der nach draußen bricht
durchs ganze wohnheim bricht / keucht und kreischt, dazwischen
spür ich schlaflos eine schweigende arbeiterin
den druck in ihrem körper / durch den das kreischen geht

34 Schmitz (1982, S. 250).

35 Zheng Xiaojiong: "Zhou Yangchun". Schneider (2016, S. 75 von hinten).

durch die enge des industriezeitalters / wie ein aufschrei
 wie etwas, das versteckt durch die adern quillt
 wir ärgern uns noch, dass ihr kreischen uns stört, all die schönen träume
 in ihrem hilflosen körper in ihren augen
 in ihrem traum wird das kreischen ein chronischer schmerz
 im körper des industriezeitalters / der sich ansammelt / ausbricht³⁶

Zum Schluss des Gedichts wird das Kreischen aus der Perspektive des lyrischen Ichs gesehen. Es wird als etwas veranschaulicht, „das versteckt durch die adern quillt“, also als eine natürliche Sprache des Körpers, jenseits der Kontrolle des Bewusstseins, ein Ventil der sonst „schweigende[n] arbeiterin“, die im harten Arbeitsalltag nichts zu vermelden hat; aber auch eine Anklage, die ihre Wirkung allerdings insofern verfehlt, als sie nicht an der betreffenden Stelle gehört wird, sondern lediglich die Leidensgenossinnen erschreckt und somit (scheinbar) unnötig stört.

Die Kreischende im Gedicht ist gesichtslos, der Leser erfährt außer über ihre schmerzenden Körperteile kaum etwas Persönliches. An dieser Anonymität ändern auch die spärlich gemachten Angaben des Namens, des Alters und des Herkunftsorts wenig. Dass die Beschreibung „dieses 17jährige[n] mädchen[s] aus hunan“ im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Kreischen steht, legt die Vermutung nahe, dass sich das lyrische Ich in eben jenem Moment über das junge Alter der Arbeiterin und ihren Dialekt, in dem sie in ihrem unbewussten Zustand wohl geschrien hat, bewusst wird. Denn chinesische Wanderarbeiter kommen zum größten Teil aus den unterentwickelten Regionen des Landes und haben in den meisten Fällen keinen Mittelschulabschluss, der zu einer Hochschulzugangsprüfung qualifiziert. Aufgrund ihres in der Regel niedrigen Bildungsniveaus ist davon auszugehen, dass die meisten von ihnen nur Dialekt bzw. Hochchinesisch mit starkem regionalem Akzent sprechen können. Selbst wenn sie sich im Umgang mit Menschen aus anderen Gegenden bemühen, Hochchinesisch zu sprechen, stellt erst der Dialekt ihre ureigene, eingefleischte Sprache dar. In einem anderen Gedicht spricht die Lyrikerin deshalb auch von Maschinen und Schlafsälen des Dialekts. Die jeweilige unverwechselbare Mundart wird dabei zum identitätsstiftenden Merkmal der Wanderarbeiterinnen, auf welches diese reduziert werden:

七是方言的机器和宿舍，湖南话在
 四川话的上铺做梦
 湖北话跟安徽话是邻居，甘肃话的机
 器咬掉了半截
 江西话的手指，广西话的夜班，贵州
 话的幽暗，雨水淋湿
 云南话的呓语和河南话的长裙。³⁷

36 Dies., S. 96.

37 Dies., S. 74 von hinten.

teil sieben sind die maschinen, die schlafsäle des dialekts, des dialekts
 aus hunan, der sich über dem sichuan-dialekt ausstreckt und träumt,
 des dialekts aus hubei, der neben dem aus anhui einzieht, während
 die maschine des gansu-dialekts dem jiangxi-dialekt den halben
 finger abbeißt, und die nachtschicht des guangxi-dialekts,
 die dunkelheit des guizhou-dialekts, vollgesogen mit regen,
 der yunnan-dialekt, der sich in den schlaf murmelt, und der aus henan, der
 ein enges seidenkleid trägt.³⁸

Hier ist es der Dialekt, mit dem die Arbeiterinnen gleichgesetzt werden. Sogar die Maschine wird als „die maschine des gansu-dialekts“ bezeichnet. In dem besprochenen Gedicht „Zhou Yangchun“ verrät erst das Kreischen des jungen Mädchens aus Hunan ihre Herkunft wie ihre sprachliche Verwurzelung. Nicht nur ihr Körper als eine Art Fremdkörper inmitten der Maschinenwelt hat es schwer, den Anforderungen der Geräte gerecht zu werden, auch ihre Sprache in Form des Heimatdialekts stößt in der Fremde kaum auf Verständnis. Vor diesem Hintergrund ist das Kreischen als Selbstartikulation ihres ausgelaugten Körpers ein Notruf, das nicht weiter beachtete Symptom einer Gesellschaft, deren „chronischer schmerz / im körper des industriezeitalters“ „sich ansammelt“ und „ausbricht“.

Betrachtet man „Zhou Yangchun“ von Zheng Xiaoqiong und „Beim Anblick des Großen Berges“ von Du Fu zusammen, springt trotz unterschiedlicher Aspekte beider Gedichte der ihnen gemeinsame, enge Konnex von Körper und Sprache ins Auge. Bei Du Fu wird die geistige Erhebung des lyrischen Subjekts anhand der realen wie imaginierten körperhaften Interaktion mit dem Berg Taishan exemplifiziert, die den Duktus der dichterischen Sprache weitgehend bestimmt. Bei Zheng Xiaoqiong wird die Sprache in Form des unbewussten Kreischens im Wesentlichen auf das Körperliche reduziert. Der Körper der Protagonistin, in deren normalem Arbeitsalltag Schweigen und Anspannung auf der Tagesordnung stehen, kommt erst im Schlaf zu sich, bei ausgeschaltetem Bewusstsein, und macht sich durch das Kreischen bemerkbar. In der Gegenüberstellung beider Gedichte fällt außerdem der Kontrast hinsichtlich der Raumerfahrung auf: In Du Fus Gedicht wird eine Weite thematisiert, die durch den hohen Berg und vor allem durch das nicht enden wollende Grün in Qi und Lu deutlich zum Vorschein kommt. Vor dem Hintergrund dieser Weite wird die Erhebung des lyrischen Subjekts zu einer raumgreifenden Aktion, deren Erhabenheit geistesgeschichtlich und ästhetisch im konfuzianischen Denken des *tian ren he yi* 天人合一 [Einheit von Himmel und Mensch] verankert ist. In Zheng Xiaoqiongs Gedicht begegnet der Leser hingegen einer lastenden Enge, die wörtlich als „enge des industriezeitalters“ apostrophiert wird und dem Körper nicht nur die Bewegungsfreiheit, sondern überhaupt jede Möglichkeit auf Freiheit nimmt. Dabei bleibt nicht einmal Platz für ein

38 Dies., S. 94.

Kreischen als Selbstartikulierung des malträtierten Körpers. Die Arbeiterin muss nun „eine weite / aus ihrem Körper zerrén“, um ihrem Aufschrei Raum zu verschaffen. Die Weite im ersten und die Enge im letzten Gedicht, mit denen der Körper konfrontiert wird, veranschaulichen jeweils unterschiedliche Befindlichkeiten und mentale Verfassungen des Menschen. Doch bei allen Unterschieden erweist sich die Sprache, die dies transparent macht, in beiden Fällen als etwas fast Physiologisches, das dem körperhaften Dasein zu seinem hermeneutischen Welt- und Selbstverständnis verhilft.

Literatur

- Berger, R. (2008): Warum der Mensch spricht. Eine Naturgeschichte der Sprache. Frankfurt a.M.
- Cheng, François (1986): Some Reflections on Chinese Poetic Language and Its Relation to Chinese Cosmology. In: Lin, Shuen-fu / Owen, S. (Hgg.): The Vitality of the Lyric Voice. Shi Poetry from the Late Han to the T'ang. Princeton. 32-48.
- Du Fu (2009): Gedichte. Aus dem Chinesischen übersetzt und kommentiert von R. Keller. Mainz.
- Grünbein, D. (1996): Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995. Frankfurt a.M.
- Hofmannsthal, H. von (1991 [1902]): Sämtliche Werke. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe. Frankfurt a.M.
- Merleau-Ponty, M. (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin.
- Nietzsche, F. (1980 [1883]): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. München.
- Owen, S. (1981): The Great Age of Chinese Poetry. The High T'ang. New Haven / London.
- Qiu Zhao'ao 仇兆鰲 (1979 [1693]): Du Shi xiangzhu 杜詩詳注. Peking.
- Riedel, W. (1996): „Homo Natura“. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin / New York.
- Schmitz, H. (1982): System der Philosophie. Zweiter Band, erster Teil. Der Leib. Bonn.
- Staemmler, F.-M. (2003): Ganzheitliches „Gespräch“, sprechender Leib, lebendige Sprache. Bergisch-Gladbach.
- Waldenfels, B. (2000): Das leibliche Selbst. Vorlesung zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt a.M.
- Werner, H. (1930): Über Empfindung und Empfinden, II: Die Rolle der Sprachempfindung im Prozeß der Gestaltung ausdrucksmäßig erlebter Wörter. In: Zeitschrift für Psychologie. 117, 1930. 230-254.
- Zheng Xiaoqiong (2016): Gedichte [Zhou Yangchun]. [Übersetzt von L. Schneider.] In: Schneider, L. (Hg.): Chinabox. Neue Lyrik aus der Volksrepublik. Übersetzungen von P. Chang, D. Bayerstorfer, M. Hermann, R. Mayer und L. Schneider. Berlin. 90-101.

„Ich bin, was davon übrig bleibt“ – «أنا ما تبقى من ذلك»: Die Konstituierung des weiblichen Subjekts in der Lyrik von Iman Mersal

Noha Abdelrassoul (Saarbrücken)

1. Neue Forderungen nach einem autonomen weiblichen Subjekt

Über die Entwicklung der arabischen Lyrik, die von Frauen verfasst ist, äußerte sich jüngst die ägyptische Dichterin Iman Mersal¹, die als Professorin für arabische Sprache und Literatur an der University of Alberta in Kanada lehrt und die für ihre feministischen Schriften bekannt ist.² Dabei konzentrierte sie sich auf einen Gegenstandsbereich, der ihrer Meinung nach noch weiterer Forschung bedarf:

[I]t needs really to be studied [...] Old female poets in the '40s and '50s used to borrow the masculine voice to talk about nation³. I think since the '90s, female Arab poets don't have to do this at all. First the prophecy is defeated, the masculinity is defeated, but it doesn't mean that this will make a woman a good poet, just because she is not a prophet or masculine. [...] For me actually I think we are impacted by fellow male writers who are writing now, and they are writing about broken masculinity, which I don't like either. So maybe women are free of this, relatively. Maybe they are marginalized, so they have more opportunity to think, to write. [Marginalization offers some space of freedom.]⁴

Iman Mersals Erklärung erinnert an eine Debatte aus dem europäischen Raum: Die Verwendung sadomasochistischer Metaphorik, mit der die polnische Dichterin Justyna Bargielska – vor allem in ihrem Gedichtband „Nudel-

1 Andere Schreibweisen auch: Mirsal, Mercal.

2 Über mehrere Jahre gab Mersal die unabhängige feministische Kultur- und Literaturzeitschrift „Bint Alard“ (Tochter der Erde) heraus, vgl. <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/10371> (22/11/21). In ihrem Essayband «كيف تلتمن: عن الأمومة وأشباحها» (2017) (How to Mend: Motherhood and its Ghosts) plädiert sie für ein neues Narrativ, das den Frauen einen Anspruch auf eine individuelle, nicht nur eine kollektive Perspektive bei der Verarbeitung von Mutterschaftserfahrungen zugestehen soll. (Vgl. «مرسال 2017 ص. 22, 23») – Mersal ist 1966 in „Mit Adlan“, einem Dorf in Ägypten, geboren. Sie studierte an der Universität Kairo, emigrierte 1998 in die USA, Boston und von dort aus nach Kanada, wo sie heute lebt und arbeitet. In ihrer Lyrik setzt sie sich häufig mit den Themen Herkunft, Sprache, Verlust und Erinnerung auseinander.

3 Hier gibt Iman Mersal eine Meinung aus einem Gespräch mit dem Lyriker und Autor Yasser Abdellatif wieder.

4 Qualey (2021, 31:52-33:30). Am Ende folgt eine Ergänzung der Interviewpartnerin Marcia Lynx Qualey.

man⁵ – unterschiedliche Aspekte der weiblichen Körperlichkeit darstellt, deutet die Kritikerin Anna Kałuża, selbst wenn Bargielska dabei typische Frauenrollen subvertiert, nicht als feministische Verteidigung weiblicher Sexualität, sondern als Materialisierung männlicher Phantasien.⁶ Hinter beiden Kritiken steht entweder die Forderung nach einem autonomen weiblichen Subjekt – oder die nach einer Neubearbeitung der Geschlechterverhältnisse im Gedicht.

Da das Subjekt, „im Sinne seiner neuzeitlichen erkenntnistheoretischen Genese verstanden, [...] ein *Beziehungsgefüge*, und zwar entweder eine Selbstbeziehung oder eine Fremdbeziehung, die zugleich auch eine Selbstbeziehung impliziert[, bezeichnet]“⁷, würden Geschlechterverhältnisse – als ein Parameter von Fremdbeziehungen – die Konstituierung des Subjekts weiterhin prägen. Bereits 1998 stellte Marlene Streeruwitz daher die Frage nach einer nicht-patriarchalen Poetik, also danach, „Wie ein Anders/Denken möglich werden kann, obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale kennen. Und wie anders geschrieben werden kann. Obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale können“⁸. Ebenso hatte die *écriture féminine* versucht, mögliche Antworten auf dieses Problem zu geben. „Den herrschenden Diskurs mit der ironischen Dekonstruktion zu untergraben“⁹ ist ein Vorschlag von Luce Irigaray. Sie sieht „das Widerspiegeln männlicher Normen [...] [als] eine der Möglichkeiten [...], das herrschende Spiel lächerlich zu machen“.¹⁰ Durch die Arbeit mit mehrdeutigen Metaphern werde „ein Spiel [erzeugt], das sich der eindeutigen Lesart und also auch der Wahrheitsfindung entzieht“.¹¹ Hélène Cixous, die „das Element des ‚Weiblichen‘ im Unbewußten“¹² sieht, baut deshalb wiederum gezielt Elemente von Träumen in ihre Texte ein.¹³

Von ihrem Urteil schließt Iman Mersal sich selbst als Lyrikerin nicht aus, wenn sie in der ersten Person Plural konstatiert: „We are still impacted by male writers who are writing now“.¹⁴ Mersals Gedichte beschreiben, so der Übersetzer und Herausgeber der Anthologie „Neue arabische Lyrik“ Suleman Taufiq, „alltägliche Phänomene aus einer unkonventionellen, weiblichen Sicht,

5 Vgl. Bargielska (2014). Gedichte von Justyna Bargielska sind in deutscher Übersetzung im Rahmen des Projekts „Poesie der Nachbarn“ erschienen. Vgl. Caroline Rudolph, Hans Thill (Hgg. 2014): „Stillleben mit Crash“: Gedichte aus Polen. Heidelberg. 114-138.

6 Vgl. Kałuża (2015, S. 96 und S. 113).

7 Stahl (2021, S. 313).

8 Streeruwitz (1998, S. 22).

9 Brüggemann (1985, S. 401).

10 Ebd., S. 402.

11 Ebd., S. 403.

12 Ebd. S. 413.

13 Vgl. ebd.

14 Qualey (2021).

die nicht ohne Humor, vom Schmerz kündigt“.¹⁵ Der zweite Aspekt von Mersals Aussage regt zu einer umfassenderen Untersuchung an, bezieht er sich doch auf das Schreiben männlicher Dichter der Gegenwart des arabischen Raums – über fragile Maskulinität und deren Einfluss auf die Konstituierung des weiblichen Subjekts. Allerdings ist es schwierig, nicht zuletzt aufgrund der kulturellen Diversität, der geographischen Breite und der unterschiedlichen sozialhistorischen Hintergründe, über die gesamte arabischsprachige Gegenwartspyrik derart pauschal zu urteilen. Doch liefern insbesondere die Gedichte der “Nineties Poets”, häufig bezeichnet als “Al-Jarād” (Die Heuschrecke), zu denen Iman Mersal gezählt werden darf¹⁶, einen durchaus repräsentativen Querschnitt der Darstellungen von Frauen und Geschlechterverhältnissen durch die Lyriker*innen im näheren Umfeld von Iman Mersal. Über diese Gruppe möchte ich im Folgenden einen Überblick geben und den analytischen Blick auf die Lyrik von Oussama Al-Danasoury (1960–2007) und Emad Abu Saleh¹⁷ (geb. 1967) richten, wobei der Schwerpunkt auf ihren Frauendarstellungen liegen soll. Anschließend folgt meine Analyse von Iman Mersals Gedichten «رائحتك تراب العالم» (Dein Duft ist der staubige Boden der Welt) (2019) und «ليس هذا برتقالا يا حبيبتي» (Diese sind keine Orangen, mein Schatz) (1997).

2. “Al-Jarād” (*The Locust*), Lyriker der 90-er Jahre in Ägypten

Die Gruppe “Al-Jarād” entstand nach der Gründung des gleichnamigen Magazins durch mehrere Dichter*innen, von denen Aḥmad Ṭāhā (geb. 1950) und Muḥammad Mitwallī (geb. 1970) am aktivsten waren.¹⁸ In ihrem Artikel “Muḥammad al-Māghūṭ and the Poetics of Detachment” beschreibt Huda J. Fakhreddine die Ziele des Magazins und der Gruppe:

The magazine introduced a trend of new poetry which claimed to break away from the remnants of old molds that continued to restrain the poetry of the first generation of modernists. [...] [T]hese younger writers insisted that poetry did not have to interrogate language, reimagine history, and continuously redefine the tradition to which it belonged. [...] [They] presented themselves as a band of frustrated, self-effacing, and cynical anti-heroes. Poetry to them was not the linguistic and cultural conquest of the earlier generation but rather a symptom of loneliness, boredom, and assumed lack of investment in anything beyond the immediate inescapable graphic and oppressive everyday minutia.¹⁹

15 Taufiq (Hgg. 2004, S. 229).

16 Vgl. Burt (1997, S. 142, 147) und Fakhreddine (2017, S. 122).

17 Eine andere gängige Schreibweise ist: Imad Abu Saleh/Salih.

18 Vgl. Fakhreddine (2017, S. 117).

19 Fakhreddine (2017, S. 118 f.).

Im Vorwort der dritten Ausgabe beschreibt sich die Gruppe wie folgt:

Its members do not represent any political parties or trends. They come from themselves, exactly like the locust. They will devour dry dead poetry and produce supple green which will impress even those with [a] traditionalist palate.²⁰

Damit stellt sich natürlich die Frage, ob der Gruppe bei ihrer Selbstbeschreibung nicht ein prägender Gedanke des Poststrukturalismus entgangen ist, demzufolge niemand seinen Ausgang nur bei ‚seinem Selbst‘ nehmen kann. Auf diese Weise wird gerade der nicht unbedingt neue Aspekt des Rebellischen von ihrer Kritik aufgenommen – und in den Mittelpunkt des Selbstverständnisses der Gruppe gerückt. So wird selbst Lyrik, die teilweise Darstellungen aufweist, die aus gendertheoretischer Perspektive als sexistisch betrachtet werden könnten, von der Kritik gewürdigt; nur weil es gewagt sei, in den 90-er Jahren in Ägypten über Sexualität explizit zu schreiben, obwohl dieses Thema auf eine gewisse Tradition im arabischsprachigen Raum verweisen kann.²¹ Clarissa Burt gibt in ihrem Artikel „The Good, the Bad and the Ugly: The Canonical Sieve and Poems from an Egyptian Avant Garde“ zwar zu: „sexually explicit themes are by no means new to Arabic literature“, dennoch spricht sie Oussama Al-Danasoury²², einem der wichtigsten Lyriker der 90-er Jahre-Generation, Anerkennung dafür aus, dass er sich explizit über Sexualität in seiner Lyrik äußert:

Al-Dinasawri’s work, however, demands acknowledgment for its wistful (ir)reverence. His seemingly effortless lilting turns of phrase catch us up with the naturalness of their inevitability in consort with their explicitness. Although sexually explicit themes are by no means new to Arabic literature, in the current social and literary climate in Egypt they have been risky. And in the air of religious conservatism currently prevailing, the suggestion of an assembly of deities in which the poet wishes to take his place to modify God’s creation seems daring to say the least.²³

Sie übersetzt Beispiele aus seiner Lyrik, die sie folgendermaßen kommentiert:

In both poems presented here [“The Red Car” and “Were I a god”], however, al-Dinasawri is ultimately a wistful observer, incapable of altering his relationship

20 Muhammad Mitwalli (Hgg. 1996): Al-Jarād 3. Kairo. Zitiert nach Huda J. Fakhreddine (2017, S. 118).

21 Es besteht in der arabischen Lyrik eine lange Tradition, explizit über Sexualität zu schreiben. Siehe z.B. die Gedichte von Nizar Qabbani (1923-1998) oder auch ältere Dichtungen aus dem 8. Jahrhundert von Thawab Bint Abdallah Al-Handhaliya: Ich eh’lichte einen Jüngling aus dem Irak. In: Khaled Al-Maaly (Hgg. 2017): Die Flügel meines schweren Herzens. Zürich. 36-39.

22 Ich bevorzuge die Schreibweise „Al-Danasoury“, da sie der Schreibweise der offiziellen Website aldanasoury.com nahe kommt.

23 Burt (1997, S. 149).

with the object of desire, and of effecting change which would bring his fantasy to life. The poems are monuments declaring the irreconcilable disjunction between inner constructs and out.²⁴

Doch wie Al-Danasoury sein „object of desire“ repräsentiert, wird nicht näher betrachtet. In seinem Gedicht «لو كنت إلهاً» (Were I a god) stellt das männliche Subjekt sich selbst als Gott vor, um eine Frau neu, nach seinem Ideal, „ohne Mängel“, zu erschaffen. Die Frau wird als „Haustaube“ bezeichnet, ihr Körper als „Teig“.²⁵

In einer Reihe von Gedichten Al-Danasourys und auch anderer Dichter der „Al-Jarād“-Gruppe wird eine weibliche Adressatin als Objekt dargestellt. In der Pointe, gegen Ende der Gedichte, reflektiert das männliche Subjekt nicht selten, in Form ausgestellten Selbstmitleids, über die eigene Schwäche, die mit einer bestimmten Männlichkeitsvorstellung zu tun hat. So äußert sich das männliche Subjekt im Gedicht von Al-Danasoury in der vorletzten Strophe des gleichen Gedichts folgendermaßen:

وربما أحسست بالخزي لعجزني
عاقدا العزم على تقديم اعتذارٍ لائقٍ
على وقاحتني أمام الله.²⁶

and perhaps I would feel shame at my impotence
determining to offer an appropriate apology
for my impudence before God.²⁷

Die hypothetische ‚Entschuldigung‘ (denn nur die Absicht wird erwähnt, weshalb die Ernsthaftigkeit der Aussage fragwürdig bleibt), gilt nicht gegenüber der Sprecherin, die objektifiziert wird, sondern gegenüber Gott, dessen ‚Schöpfung‘ der Sprecher kritisiert hatte. Eine ‚Scham‘ kommt angesichts der Unfähigkeit des Sprechers zum Ausdruck, hier im Sinne einer Unfähigkeit schöpferisch zu werden oder auch einer Unfähigkeit zum Geschlechtsverkehr.

Analog dazu ist sichtbar, dass die am Ende von Emad Abu Salehs Gedicht «عارية» (Nackt) ausgedrückte Reue keine Entschuldigung gegenüber der Adressatin ist, sondern dass er sich darin auf seinen Verlust bezieht.

سأحبسك في دولاب الملابس
سأعقك
- من شعرك -
مكان النجفة
[...]
سأخنق رقبتك بيدي
لئلا تضيعني مني

²⁴ Ebd., S. 151; 1996 أسامة الدناصورى. Das Gedicht wurde 1993 geschrieben. Der Zugriff auf den Gedichtband war mir nurmehr über die offizielle Website Al-Danasourys möglich, weshalb der Nachweis ohne Seitenangabe erfolgt.

²⁵ Ebd.

²⁶ أسامة الدناصورى 1996.

²⁷ Burt (1997, S. 151).

ثم أنهنه جوارك
كدر اكر لا مسكين.

Ich werde dich im Kleiderschrank einsperren
dich hängen
– an den Haaren –
an Stelle des Kronleuchters
[...]
deinen Hals mit meiner Hand erwürgen
dass du mir nicht verloren gehst
und dann werde ich neben dir schluchzen
wie ein armer Dracula.²⁸

Der Sprecher ‚schluchzt‘ am Ende, doch mit der Selbstbeschreibung ‚arm‘ verharrt er in Selbstmitleid.

Im Gedicht «طلعت شاعرا» (So bin ich Dichter geworden) wird impliziert, dass soziokulturelle Hintergründe das Handeln des männlichen Subjekts beeinflussen haben könnten:

عمى بنته البهار سبيا
أمي ملكة شعب الدجاج.
أبي
- أه من أبي -
رئاني
بكل خبرته
في تربية البهائم.²⁹

Meines Onkels Tochter ist die Bilharzie (Schistosoma)
meine Mutter die Königin des Volks der Hennen
mein Vater
– Oh, mein Vater –
Er hat mich großgezogen
mitsamt seiner Erfahrung
in der Viehzucht.

Im folgenden Auszug aus dem Gedicht «شكرا للحرب» (Dank dem Krieg) beschreibt er eine Liebesszene mit Bildern aus einem Krieg, der im Fernsehen beobachtet wird. Dabei werden Krieg, Rakete und Feuer personifiziert – sie übernehmen die Rolle des männlichen Subjekts, das passiv bleibt: Die Adressatin wird vom Feuer ‚entkleidet‘ und in die Umarmung des männlichen Subjekts geworfen:

حين تخاصميني
تخرج الحرب من الشاشة
وتصالح بيننا
تملاً صحتونا الفارغة
بطعام العشاء:
كوارع ساخنة بجزمها
سحق أصابع طازجة

28 23. عماد أبو صالح، 2005، ص. Übersetzung der Verfasserin N.A., wie an den folgenden, nicht ausdrücklich gekennzeichneten Stellen.

29 2. عماد أبو صالح، 2005، ص.

شفاه عشاق مقصوفة بالقبيلات
للتحلية.

تزرحف قذيفة سليمة
تعرف شوقك للامومة
وتنام
- كطفل وديع -
في سريرنا.

النار تمد ألسنتها
تأكل ملابسك
وترميك عارية في حضني.³⁰

Wenn du dich mit mir zerstreitest
tritt der Krieg aus dem Bildschirm heraus
und versöhnt uns mit einander
füllt unsere leeren Teller
mit dem Abendessen:
warme Waden mit Schuhen
Wurst aus frischen Fingern
Lippen von Liebhabern, ausgeschnitten mit den Küssen
als Nachspeise.

Eine nicht gesprengte Rakete schleicht sich heran
sie kennt deine Sehnsucht nach Mutterschaft
sie schläft
– wie ein friedliches Kind –
in unserem Bett

Das Feuer streckt heraus, seine Flammen
frisst auf, deine Kleidung
und wirft dich, nackt, in meine Umarmung.

Liest man die Gedichte in Verbindung miteinander und nimmt an, dass es sich um den gleichen Sprecher handelt, so liegt es nahe, dass das männliche Subjekt eine Kriegssituation (in der es sich selbst nicht zwingend befindet, sondern die es im Fernsehen beobachtet) und seinen soziokulturellen Hintergrund³¹ als Begründung für sein gewalttätiges Handeln gegenüber der Adressatin, und generell für die Gewalt in den Gedichten,³² liefert. Sadomasochistisches Handeln zu begründen, finde ich, aus gendertheoretischer Perspektive, problematisch; vor allem dann, wenn es in Kombination mit dem Selbstmitleid am Ende von «عارية» (Nackt) gelesen wird. Wenn der Krieg in «شكرا» (Dank dem Krieg) als Subjekt in den Vordergrund gestellt wird, wird

30 أبو صالح 2005, ص. 26.

31 Siehe «طلعت شاعرا» (So bin ich Dichter geworden).

32 In «حزمتك» (Dein Schuh), vgl. 16. أبو صالح 2005, ص. 16. und in «حُب عظيم» (Grandiose Liebe), vgl. 25. أبو صالح 2005, ص. 25. agiert auch die Adressatin in der Wunschvorstellung des männlichen Subjekts gewalttätig.

die Schuld auf den Krieg geschoben: Das männliche Subjekt wird als machtvoll dargestellt. Diese kausale Verknüpfung zwischen Gewalt, Krieg und soziokulturellem Hintergrund ist allerdings nicht in den einzelnen Gedichten, wenn man sie getrennt voneinander liest, textuell festzumachen.

In einem Interview wirkt Abu Salehs Selbstinterpretation zwar feministisch:

المراة في «جمال كافر» ليست مانيكان ولا تمثال جمال. انها امرأة ند او شريك او ربما أقوى من هذا أحيانا. 33

(Die Frau in ‚Atheistische Schönheit‘ ist keine schöne Statue. Sie ist eine Partnerin auf Augenhöhe, manchmal sogar stärker.)

Doch findet die vermeintliche Stärke der Frau in den sadomasochistischen Wunschvorstellungen des männlichen Subjekts und in der Darstellung der Adressatin als Femme Fatale in «عيناك» (Deine Augen) einen Ausdruck:

أنتِ عينك قاذفاً قنابل
ورموشهما متاريس
حاربي لأجلنا
اصطادي بهما اللصوص والقتلة
وأقيمي العدل في العالم.³⁴

Deine Augen sind zwei Kanonen
die Wimpern, Barrikaden
kämpfe für uns
fange damit die Räuber und Mörder ein
und verschaffe der Welt Gerechtigkeit.

Er stellt eine Verbindung zwischen der Liebesvorstellung und der zerstörten Welt, die das Subjekt im Gedicht und die Adressatin umgibt, her:

في «جمال كافر» كنت أحاول ان أكتب قصائد حب متخلصة او متخلية عن الرومانسية الهشة والحالمة والمثاقفنية النخبوية، لصالح قصائد او لصالح علاقة حب تصمد في وجه هذا المشهد الخرائني من الحديد والنار والدم.³⁵

In „Atheistische Schönheit“ habe ich versucht, Liebesgedichte, die sich von fragiler verträumter Romantik und elitären [Kulturdebatten]³⁶ abkehren, zu schreiben. Stattdessen sind darin Gedichte bzw. eine Liebesbeziehung, die gegen die zerstörte Szenerie aus Eisen, Feuer und Blut beständig bleiben soll, zu finden.

Wenn er seine Vorstellung darüber, wie eine Frau als Dichterin schreiben soll, erklärt, läuft er Gefahr, ein durchaus fragwürdiges Frauenideal auf den Gedichtband übertragen zu haben, erinnert doch die von ihm geforderte ‚Besänftigung des Auspeitschers ohne Beschuldigung, ohne Hysterie‘ an das Selbstmitleid des ‚armen Dracula‘ in «عارية» (Nackt):

33 30.9.2007. عناية جابر

34 عماد أبو صالح 2005 ص. 12.

35 30.9.2007. عناية جابر

36 Die Übersetzung von «مثاقفنية» mit „Kulturdebatten“ ist eine Annäherung an eine mögliche Bedeutung.

أرى ان المرأة الشاعرة هي «أم» الحياة أراها راسخة كالأرض. هي القادرة على ان تضع رأس الضحية على كتفها، ورأس الجراد على كتفها الآخر، وتهددهما بنفس الحنان، لا تقريع ولا هستيريا ولا ادانات مجانية.³⁷

Ich sehe eine Dichterin als Mutter des Lebens, standfest wie die Erde. Sie ist dazu fähig, den Kopf ihres Opfers auf eine Schulter und den Kopf ihres Auspeitschers auf die andere zu legen und beide mit der gleichen Zärtlichkeit zu besänftigen ... ohne Beschuldigungen, ohne Hysterie.

Erwähnenswert ist, dass über die Frage, ob Lyrik auf ihre politische Korrektheit überhaupt untersucht werden darf, oder ob die politische Korrektheit eine Einschränkung der künstlerischen Freiheit darstellt, in jüngster Zeit auch in den ägyptischen Feuilletons debattiert wird.³⁸

3. *Ein dekonstruiertes Subjekt in: «رائحتك تراب العالم» (Dein Duft ist der staubige Boden der Welt)*³⁹

In diesem narrativen Gedicht Iman Mersals befindet sich die Sprecherin auf dem Weg zur Wohnung eines Geliebten.⁴⁰ Sie schildert ihre Wahrnehmungen der Umgebung und richtet ihren Blick vor allem auf Frauen in ihrem Alltag:

ينادي البائع، على أسماك لم تعد تنتمي للبحر،
أمر على رائحة ملح وحيال غسيل، أمر بلايسات السواد
على باب المستشفى، أمام دكان الجيش ومحكمة الأسرة.
نهضة مكتومة أم دعاء؟
بعد شارعين سأصعد السلالم إليك.
وعدني الصباح بجريمة وصدقته.⁴¹

37 Ebd.

38 Vgl. die Besprechung einer aktuellen Kritik, die sexistische Züge in Gedichten von Ahmed Fouad Nigm thematisiert: 7-6. ص. 25 يوليو 2021، نائل الطوخي، أخبار الأدب، 25 يوليو 2021، ص. 7-6.

39 „Dein Duft ist der staubige Boden der Welt“ ist ein Auftragsgedicht, das Iman Mersal für die Veröffentlichung in der Publikation „Ein neuer Divan“ (2019) schrieb, eine Hommage an Goethes „West-östlichen Divan“, an der sich 24 Dichter*innen beteiligten. Iman Mersal lehnt ihr Gedicht bewusst nur thematisch an das dritte Buch des „Divans“, das Buch der Liebe, an – und schreibt ein Liebesgedicht. Die dem Gedicht gegenübergestellte Übersetzung ist als „Nachdichtung“ ausgewiesen und wurde von Steffen Popp anhand einer Interlinear-Übersetzung von Stefan Weidner verfasst. Ich werde punktuell auf die Interlinear-Übersetzung zurückgreifen, sowie, wo nötig, einzelne Wörter dem Original angleichen.

40 In der arabischen Sprache lässt sich durch die Flexion des Verbs erkennen, ob es sich um einen Adressaten oder eine Adressatin handelt. Das Pronomen „Du“ gibt es ebenfalls in femininer Form: أنت (Transkription: Anti) und in maskuliner Form: أنت (Transkription: Anta).

41 Mirsal (2019, S. 34).

Der Händler preist Fische an, die nicht mehr dem Meer gehören,
 ich gehe an Gerüchen von Salz und trocknender Wäsche vorbei, an schwarz ge-
 kleideten Frauen
 am Tor des Krankenhauses, [vor dem] [Armeeladen]⁴² und dem Familiengericht,
 [Höre ich] unterdrückte[s] Schluchzen oder einen Segenswunsch[?]
 Zwei Straßen weiter steige ich die Treppen zu dir hoch,
 der Morgen hat mir ein Vergehen versprochen und ich glaube ihm.⁴³

In der Wahrnehmung der Sprecherin haben Frauen eine starke Präsenz. Sie werden als leidend und trauernd dargestellt; sie stehen am Tor des Krankenhauses, vor dem Armeeladen und dem Familiengericht. Ihre schwarze Bekleidung kann sowohl als Zeichen von Trauer als auch von Frömmigkeit gedeutet werden. Vor dem Armeeladen⁴⁴ zu stehen, weist darauf hin, dass die Frauen, die die Haushaltseinkäufe machen, möglicherweise aus mittelmäßigen bis ärmlichen Sozialverhältnissen kommen, also auf die gerade noch bezahlbaren Produkte finanziell angewiesen sind.

Ein bevorstehendes Treffen mit einem Mann bezeichnet die Sprecherin als „ein Vergehen“, was über den Hintergrund der Beziehung spekulieren lässt. An der Wohnungstür verabschiedet sie sich von einer zugeschriebenen, amtlich registrierten Identität und beschreibt, wie sie sich selbst wahrnimmt:

هويتي على ممسحة الأحذية أمام الباب.
 لا حاجة لاسمي، غسلت رأسي وتركتها تجف على فرع شجرة
 ستخلعها عاصفة بعد قليل.
 أنا ما تبقى من ذلك،
 أمشي في اتجاهك بعينين مغمضتين، وأعرف، لن أكون هنا ولا هناك
 عندما تطفو ذاكرتي نفسها في نهر النسيان.⁴⁵

Meinen Ausweis lasse ich auf der Fußmatte liegen. /⁴⁶
 Ich brauche keinen Namen, ich wusch meinen Kopf und hängte ihn zum Trock-
 nen in einen Baum, /
 den ein Sturm bald entwurzeln wird. /
 Ich bin, was [davon]⁴⁷ übrig bleibt, /

42 Hier habe ich das Wort aus Stefan Weidners ursprünglicher Interlinearübersetzung übernommen, da es den Sinn aus dem Originalgedicht wiedergibt.

43 Popp / Weidner (2019, S. 35).

44 Die Preise der Lebensmittel in den Armeeläden sind kontrolliert und teilweise subventioniert. Darauf angewiesen zu sein, deutet auf nicht-privilegierte Lebensverhältnisse hin.

45 Mirsal (2019, S. 34).

46 Hier und im Folgenden werde ich, wo die Länge der übersetzten Verse von der Länge der arabischen Verse abweicht, die Verseinteilung in den Übersetzungen zusätzlich mit einem Schrägstrich markieren. Die Abweichung ergibt sich u.a. daraus, dass sich Possessivartikel und einige Pronomen im Arabischen aus einem angehängten Buchstaben am Ende des Substantivs bilden lassen.

47 «ذلك» verweist auf alles, was davor erwähnt worden ist.

gehe mit geschlossenen Augen in deine Richtung und weiß, ich werde weder hier
noch dort sein, /
wenn alles, selbst mein Gedächtnis, im Strom des Vergessens treibt.⁴⁸

Das ostentative Liegenlassen des Ausweises lässt sich weniger als Akt der Selbstaufgabe zugunsten eines Anderen deuten. Es drückt vielmehr ein bewusstes Aufgeben einer Identitätszuschreibung aus, die hier, mit dem Liegenlassen auf der Fußmatte, wo man Schuhe abstreift, zugleich abgewertet wird. Bewusst „wäscht“ die Sprecherin „den Kopf“, möglicherweise eine Metonymie für die Gedanken und Erinnerungen, und „hängt“ ihn „zum Trocknen in einen Baum“, von dem sie annimmt, dass er entwurzelt wird. Die Szene stellt das Bild einer Selbstausschöpfung dar, kann aber auch als gewollte Befreiung, die aus dem normverstoßenden Akt des „Vergehen[s]“ resultiert, gedeutet werden.

In diesen Versen werden Aspekte des Seins einzeln aufgezählt und fragmentiert: Name, Erinnerung, Herkunft und entfernter Wohnort. Dass sie „weder hier noch dort“ sein wird, ist nicht an die Begegnung mit dem männlichen Subjekt gebunden, sondern wirkt wie eine Parallelerzählung ihres Zustands, die sich eher mit dem Verlust von Erinnerung in Verbindung bringen lässt.

Von der romantischen Erwartungshaltung, dass sich der seelische Zustand einer Person durch die Begegnung mit dem Geliebten bessert, kehrt sich die Sprecherin ab. Das fragmentierte weibliche Subjekt bleibt auch in der Begegnung mit dem Geliebten „verstreut“:

يُمْكِنُكَ أَنْ تُصَوِّرَ كُلَّ عَضْوٍ وَحَدِهِ،
أَظَلَّ عِنْدَكَ كَثِيرَةٌ وَمُتَنَائِرَةٌ، كُلَّ عَضْوٍ سَيَدَلُّ عَلَيَّ،
بَيْنَمَا عَيْنَايَ الَّتِي شَهِدَتْ كُلَّ شَيْءٍ، مَعِيَ، تَحْدَقُ فِي الدَّخْلِ.⁴⁹

Du kannst dir jeden Teil des Körpers einzeln vorstellen,
bei dir bin ich viele und verstreut, jeder Teil deutet auf mich,
während meine Augen, die [...] alles gesehen haben, nach innen
schauen⁵¹

Mit der Verortung: „bei dir“ macht die Sprecherin ihren Zustand am Adressaten fest. Betrachtet man den Vers in der Originalsprache genauer, so lässt sich «أَظَلَّ عِنْدَكَ كَثِيرَةٌ وَمُتَنَائِرَةٌ» nicht mit: „bei dir bin ich viele und verstreut“, sondern mit: „bei dir bleibe ich viele und verstreut“ übersetzen; d.h. dass das weibliche Subjekt sich schon vor der Begegnung mit dem Adressaten in einem fragmentierten Zustand befand und dass dieser Zustand nicht direkt durch die Begegnung verursacht ist, sondern eher durch den Verlust von Erinnerungen: „wenn alles, selbst mein Gedächtnis, im Strom des Vergessens treibt“.

48 Popp / Weidner (2019, S. 35).

49 Mirsal (2019, S. 35).

50 „ohne es zu wollen“ habe ich hier entfernt, weil es dazu keine entsprechende Stelle im arabischen Vers gibt.

51 Popp / Weidner (2019, S. 37).

Der Vorschlag der Sprecherin, der Geliebte könne sich „jeden Teil des Körpers einzeln vorstellen“, kann einerseits als Versuch der Selbst-Erfindung durch den Blick des Adressaten, andererseits als Verweigerung, eine feste Vorstellung von sich selbst zu entwickeln, gelesen werden.

Hier ist zudem eine Abgrenzung zwischen dem physischen und dem inneren Selbst zu beobachten. Ein Versuch der Selbstfindung in dem Vers: „Jeder Teil deutet auf mich“ orientiert sich an der physischen Existenz, die hier durch den Sexualakt bestätigt wird. Das weibliche Subjekt reflektiert gleichzeitig über die innere Welt: „während meine Augen, die, [...] alles gesehen haben, nach innen schauen“. Es bleibt eine Ambiguität, ob der Zustand der Verstreuung, aus der Sicht der Sprecherin, für erstrebenswert gehalten wird, oder ob er ein Zustand ist, von dem sie sich lösen möchte; denn es wird wenig über die Wünsche der Sprecherin ausgesagt. Stattdessen lässt sie sich, in der Strophe davor, über überwundene Ängste definieren:

لا أخاف من كتفي الأيمن ولا من كتفي الأيسر ولا من نقطة العرق بين ثديي.
لا أخاف من ذاكرة السُرّة ولا الشامّة على الرقبة
ولا الجرح القديم في الركبة ولا أظافر قدمي.⁵²

Ich fürchte mich nicht vor meiner rechten Schulter, nicht vor meiner linken und nicht vor dem Schweißtropfen zwischen meinen Brüsten./
Nicht vor dem Gedächtnis des Nabels, nicht vor dem Muttermal am Hals,/ nicht vor der alten Verletzung am Knie und nicht vor meinen Zehennägeln.⁵³

Die Angst vor „dem Gedächtnis des Nabels“ konnotiert sowohl die Mutterschaft als auch die Kindheit. In ihrem Essayband «كيف تلتئم، عن الأمومة وأشباحها» (How to Mend, Motherhood and its Ghosts) beschreibt Iman Mersal an einer Stelle, dass die Mutterschaft Frauen dazu anregt, in die Vergangenheit – als Tochter einer Mutter – und in die Zukunft – als Mutter eines Kindes – zu blicken.⁵⁴

Bei der Angst vor der rechten und linken Schulter handelt es sich um:

eine Anspielung auf die beiden Todesengel [...] der islamischen Mythologie, die im Moment des Todes an der rechten und der linken Schulter auftauchen und den Sterbenden einer Prüfung auf Rechtgläubigkeit unterziehen [...].⁵⁵

Im gesamten Auszug wird die Überwindung der Angst vor der Konfrontation mit dem eigenen Körper – die hier auch als Scham oder als Folge bzw. als eine höhere Stufe von Scham zu verstehen ist – und der Angst, aufgrund einer ästhetisierten Idealvorstellung des Frauenkörpers verurteilt zu werden, ausgedrückt. Darauf verweisen die Benennungen der Körperteile: „Muttermal am Hals“, „Zehennägel“, „alte Verletzung am Knie“. Nach der herkömmlichen Idealvorstellung sollten die Zehennägel einer Frau gepflegt und lackiert sein,

52 Mirsal (2019, S. 36).

53 Popp / Weidner (2019, S. 37).

54 Vgl. إيمان مرسال (2017, S. 19).

55 Schwepcke / Swainson (2019, S. 191).

die Haut klar und narbenfrei. Die Knieverletzung kommt auch in dem älteren Gedicht «زيارة» (Besuch) vor, das Iman Mersal als Vorgänger zu «رائحتك» «Dein Duft ist der staubige Boden der Welt» (تراب العالم) sieht.⁵⁶ In «زيارة» versteckt die Sprecherin ihre Narbe vor dem Adressaten:

ولن أخبر أحداً
أنني أخفيت عنك الجرح القديم في الركبة.
الجرح
الذي كان مَنْ أحببت يُقتله
كمقدمة طفوسية للبكاء.⁵⁷

Und ich werde es niemandem verraten,
dass ich vor dir die alte Verletzung am Knie versteckte.
Die Verletzung,
die der, den ich geliebt hatte, zu küssen pflegte
als rituale Einführung zu den Tränen/(zum Weinen).

22 Jahre später fürchtet sich die Sprecherin nicht mehr davor, mit ihren Narben gesehen zu werden.

Der männliche Adressat wird dagegen nur durch seine Erinnerung an einen Krieg und durch seine Herkunft beschrieben:

لسنوات أرعى الغنم، مع ذلك نزفت قدمي إلى المدينة،
المدينة التي نجوت من حربها الأهلية وما زالت الجثث في المرأة.⁵⁸

Jahrelang habe ich Schafe gehütet und doch bluteten meine Füße auf dem Weg in
die Stadt, /
die Stadt, [...] deren [Bürgerk]rieg du [überlebt hast]⁵⁹ – [noch sind die Leichen
im Spiegel]⁶⁰. /

Ähnlich wie bei Emad Abu Saleh werden bei der Darstellung einer Liebeszene Bilder aus einem Krieg aufgerufen. Doch anders als in seinem Gedicht wird hier der Krieg als Nachhall dargestellt, ohne explizite Beschreibung direkter Konsequenzen für die Liebesbeziehung beider Subjekte, die der Krieg verursacht haben könnte.

In diesen Versen werden mehrere Aspekte aus der Vergangenheit und der Herkunft der Sprecherin und des Adressaten thematisiert, nebeneinander gereiht und verdichtet. Das Hüten von Schafen verweist möglicherweise auf die dörfliche Herkunft der Sprecherin. Mersal fügt daher auch häufig auto-

56 Auf direkte Nachfrage erwähnte Iman Mersal den Bezug zum älteren Gedicht „Besuch“, das sie als Vorgänger für „Dein Duft ist der staubige Boden der Welt“ hält. In „Besuch“ wird die Situation eines Ehebruchs geschildert.

57 إيمان مرسال (1997، ص. 31).

58 Mirsal (2019, S. 34).

59 Stefan Weidners und Steffen Popp's Umschreibung „in deren Spiegeln du immer noch Leichen siehst“ finde ich poetischer, aber zwecks besserer Analyse übersetze ich den Vers wortwörtlich.

60 Popp / Weidner (2019, S. 35).

biographische Verweise in ihre Gedichte ein, u.a. auf ihre Herkunft und das Dorf ihrer Kindheit in Ägypten. Hier wird mit dem Hüten von Schafen eine gewisse Härte assoziiert, denn aus dem Widerspruch „doch bluteten meine Füße auf dem Weg / in die Stadt“ geht hervor, dass an diesen Füßen keine Wunden zu finden sein sollten, müssten sie doch auf dem Land an das Barfuß-Laufen gewöhnt sein. Das Hüten von Schafen fungiert ebenso als Symbol für Kindlichkeit und Unschuld wie das Rennen ohne Schuhe auf dem ländlichen Boden. Außerdem entspricht das Hüten von Schafen einer (nicht nur) in der muslimischen Kultur verankerten Praxis, denn auch der Prophet Mohammed übte diese Tätigkeit aus, wie heute noch die Beduinen der Sahara. Diese Vergangenheit hätte, aus Sicht der Sprecherin, als Vorbereitung für die Begegnung mit der Stadt dienen sollen; doch genügte sie, wie bereits erwähnt, nicht. Die Verse lassen darüber hinaus viele weitere Bedeutungen zu. Liest man sie in Verbindung mit der Beschreibung der Umgebung und der Frauen am Anfang, würde es naheliegen, dass das ‚Hüten von Schafen‘ auf die Herkunft der Sprecherin und auch auf ihre Kindheit verweist. Sie findet sich, auf dem Weg zurück, nicht ohne Schmerzen zurecht. Die Beschreibung der Umgebung und des leidenden Zustands der Frauen dient als Kontrastfolie zu der sexuellen Begegnung mit dem Geliebten. Dadurch wird die Sprecherin angeregt, sich mit ihrem eigenen inneren Zustand auseinanderzusetzen, möglicherweise mit Fragen über ihre Herkunft, mit den Erinnerungen an ihre Heimat und mit den Konflikten zwischen der gesellschaftlichen Tradition und der individuellen, d.h. auch körperlichen Freiheit.

Der Zustand der „blutenden Füße“ kann auch in Verbindung mit dem darauf folgenden Vers gedeutet werden, der die Stadt kursorisch beschreibt: „die Stadt, [...] deren [Bürgerk]rieg du [überlebt hast]⁶¹ – [noch sind die Leichen im Spiegel].“ Allerdings gibt es keine direkte kausale Verbindung zwischen beiden Versen. Die „blutenden Füße“ sehe ich als Ausdruck von großem Leid in Verbindung mit einem Gefühl von Entfremdung. Bei der Konfrontation mit der Stadt merkt die Sprecherin, dass sie, obwohl sie eine Vergangenheit mit dieser Stadt (und deren Kultur) teilt, durch ihr selbstbestimmtes Leben von den dort herrschenden Konventionen stark abweicht und deshalb von der Gesellschaft abgelehnt werden würde.

Die Erinnerung an den Krieg schwebt im Hintergrund und ist präsent, womit auch folgende zwei Verse indirekt in Verbindung gebracht werden können:

ملاءة السرير تملؤها الأشواك
ليس في الأمر مجاز.

Das Betttuch ist mit Rosen bestickt voller Dornen,
das ist kein[e] [Metapher].⁶²

61 Die Übersetzung lautet: „vor deren Krieg du geflohen bist“. Hier eignet sich eine originalgetreuere Variante besser.

62 Mirsal (2019, S. 36 f.).

Es ist offen, inwieweit die Erinnerung an den Krieg die Gegenwart beider Subjekte beeinflusst.

Ebenso bleibt am Ende des Gedichts uneindeutig, ob die „Rückkehr zur Erde“, die an das Schlafen an der Seite des Adressaten gekoppelt ist, eine positiv oder eine negativ konnotierte Rückkehr ist.

نحن بشر للغاية، لا نحلم بالطيران.
النوم بجانبك أشبه بالرجوع للأرض،
ورائحتك تراب العالم.

سيجارة في غيشة النوم
رحلة الضباب تلك
التي يفشل في وصفها العائدون من الموت

Wir sind Menschen durch und durch, wir träumen nicht vom Fliegen,
an deiner Seite schlafen gleicht eher der Rückkehr zur Erde
und dein Duft ist der staubige Boden der Welt.

Die Zigarette im Halbdunkel von Schlaf und Traum
Ist jene Nebelfahrt,
an deren Beschreibung die scheitern, die von den Toten zurückkehren.⁶³

Das „Fliegen“ wird im Gedicht mit Träumen assoziiert und die Rückkehr davon wird mit „Mensch zu sein“ verbunden. Der Vers davor: „das ist keine Metapher“ drückt den Wunsch aus, realitätsnah zu bleiben und verleiht dem irrationalen Bild des „Bettzugs, mit Rosen bestickt voller Dornen“, einen Realitätsgehalt, den es nicht haben kann. So gelangt man zu der Überlegung, wie nah sich die Illusionen an der Realität der Sprecherin im Gedicht bewegen. In der letzten Strophe wird das Motiv der Rückkehr wieder aufgegriffen, verweist aber auf eine Rückkehr vom Tod.

4. Traumdarstellung als Modus zur Reflexion über Weiblichkeit in «ليس هذا برتقالا يا حبيبتي» (*Diese sind keine Orangen, mein Schatz*)

Das 1997 in Mersals drittem Gedichtband «المشي أطول وقت ممكن» (So lang Gehen, wie es möglich ist) erschienene Gedicht «ليس هذا برتقالا يا حبيبتي» (*Diese sind keine Orangen, mein Schatz*) ist aus Reflexionen einer Sprecherin teils in Form eines inneren Monologs und teils in Form von vorgestellten Anreden an einen Mann, die von symbolbeladenen Traumerinnerungen und Traumdarstellungen durchdrungen sind, aufgebaut.

Bis auf wenige Stellen, wie im ersten Teil der ersten Strophe, in dem die Sprecherin vor ihrem Spiegelbild sitzt und ihre Gefühle nach einer Liebesbegegnung, möglicherweise nach einer Trennung, verarbeitet, lässt sich das ge-

63 Ebd.

samte Gedicht als eine Aneinanderreihung von Traumnotaten rezipieren. Zwei explizite Hinweise auf eine Änderung des Bewusstseinszustands erwecken den Anschein, als würde die Rede danach aus dem Traummodus heraus wechseln: „und wachte auf, in einem anderen Bett“ und „die Brände waren erloschen, bevor ich erwachte“. Allerdings leiten sie nur in andere Träume bzw. vorgestellte Szenen über:

الحرائق انتهت قبل أن أستيقظ.

ليس هناك جثث
أظنها ساحت مع الأكواب والصور التذكارية
والنوافذ المغلقة والمواربة والمفتوحة.⁶⁴

Die Brände waren erloschen, bevor ich erwachte.
Es gibt keine Leichen
ich denke sie sind mitsamt der Gläser und der Fotos
mitsamt geschlossener, angelehnter und offener Fenster eingeschmolzen.

Der erste Hinweis auf das Aufwachen in dem Vers: „Ich erwachte in einem anderen Bett“ weckt Zweifel am Wahrheitsgehalt der Aussage und an der Realität der beschriebenen Szene, so dass sie sich daher als Bewusstseinszustandsveränderung innerhalb des Traums deuten lässt – so, als sagte die Sprecherin, sie erwachte in einem anderen Traum:

أفكر في أن الفهم أجمل من التسامح
وأنتي كنت معك
في رحلة إلى مكان مقدس
كنت في زي أميرة فرنسية من القرن السادس عشر
عندما أخذتني بعيدا عن الدير
كنت تدفعني لصعود سلم رأسي معلق على الهواء
ولما كان هذا مستحيلا مع كل هذه الكرائيش
كنت أخلع جيبونات دائرية
وأصعد
شدادات للصدر
أحزمة على شكل فيونكات
تتحول إلى فراشات ميتة عندما أفكها
وأصعد

في أعلى سلمة
كنت عارية تحت رذاذ خفيف
لم أجذك
واستيقظت في سرير آخر.
[...]
أزداد نحولا

كأنتي أجهز نفسي
لطيران ذاتي⁶⁵

Ich denke, Verständnis ist gefälliger/schöner als Verzeihung
und dass ich mit dir war
auf einer Reise zu einem heiligen Ort
ich trug das Kostüm einer französischen Prinzessin aus dem 16. Jahrhundert
als du mich weg vom Kloster geführt hast
du hast mich dazu angetrieben, eine vertikale Leiter, die in der Luft hängt, hin-
aufzusteigen
und als dies unmöglich war, mit all diesen Volants
habe ich die Unterröcke ausgezogen
und stieg auf
Korsette,
Gürteln in Form von Schleifen,
die sich in tote Schmetterlinge verwandeln, wenn ich sie öffne
und aufsteige.

Auf der letzten Stufe
war ich nackt, unter leichtem Nieselregen
und habe dich nicht gefunden
ich wachte auf, in einem anderen Bett.
[...]
ich werde dünner
als bereitete ich mich auf
einen Selbst-Flug vor.

In diesem Traum wird eines der zwei Kernmotive des Gedichts verarbeitet: Ein Sexualmotiv, das durch das Symbol der „Leiter“ evoziert wird. In der Psychoanalyse wird das Besteigen der Leiter als „symbolische Darstellung [...] des Geschlechtsakts“⁶⁶ gedeutet. Außerdem steht die Leiter, laut Michael Eggers’ Lexikoneintrag zu ‚Leiter/Treppe‘ im „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, für:

den vorübergehenden oder dauerhaften Zugang zu einer höherwertigen Seinsweise [...], die aber jetzt meist subjektiv wahrgenommen wird [...] z.B. in Form einer Glücks- oder Liebesvision [...] bzw. einer dezidiert antitheolog. Selbsterhebung.⁶⁷

Das Symbol der Leiter setzt Mersal auch in dieser zweiten Bedeutung ein, denn die Sprecherin wird zuerst vom Adressaten „weg vom Kloster“ geführt. So wird die Erotik in dieser Traumdarstellung zugunsten der Selbstbefreiung und der Abkehr von der Theologie funktionalisiert. Die Krux ist, dass die Sprecherin vom männlichen Adressaten zur Leiter geführt wird. Dies legt wiederum den Schluss nahe, dass die Sprecherin nicht aus freier Entschei-

65 Ebd., S. 14-16.

66 Eggers (2012, S. 243).

67 Ebd.

dung dorthin geht. Immerhin befindet man sich als Leser*in an dieser Stelle im Traum der Sprecherin, die ihn bewusst ambig mitgestaltet, wie aus der folgenden Strophe hervorgeht, indem sie ihre Erinnerungen durch spekulierende Ausdrücke unzuverlässig wirken lässt:

لا أظنه الطريق الزراعي الذي يمر ببيت أهلي
ولا الشارع الممتلئ بمقاهي النخبة
في وسط العاصمة⁶⁸

Es scheint mir nicht die Landstraße, die an meinem Elternhaus vorbeiführt, zu sein /
auch nicht die mit Eliten Cafés gefüllter Straße /
im Zentrum der Hauptstadt /

Außerdem verweist sie, an einer späteren Stelle im Gedicht, auf das Schreiben von Lyrik und bringt deshalb den Konstruktcharakter des Gedichts mit ins Spiel. Somit wird daran erinnert, dass man sich in der fiktiven Welt eines Gedichts befindet:

مسام أصدقائي مقفوحة لكتابة قصائد جديدة
عن حرية الموت بلا مقدمات مفهومة⁶⁹

Die Poren meiner Freunde sind offen für das Schreiben neuer Gedichte über die Freiheit des Todes ohne nachvollziehbare Vorbereitung/Einleitung⁷⁰

So kann am Ende keine konkrete Aussage über die genauen Positionen, die die Sprecherin und den Adressaten im Gedicht verbinden, getroffen werden; selbst wenn die Sprecherin explizit gesteht:

ولأجلك،
أكنس حياذ وجهي
وأضع الشبق بلمسات محسوبة⁷¹

Und für dich
fege ich die Neutralität meines Gesichts
und trage die Lust auf, in kalkulierten Tupfen

Mithin zeigt sich in diesen Versen nicht die Selbstaufgabe an einen Mann; vielmehr lassen sie sich als ironische Bemerkung oder als groteskes Spiel lesen, da der gesamte Rahmen verzerrt ist – zumal auf diese Strophe eine indirekte Einladung der Sprecherin an den männlichen Adressaten zum gemeinsamen Sterben folgt:

التابوت يسعنا معا
أشك في حزنك

68 إيمان مرسل (1997, S. 17).

69 Ebd., S. 19.

70 Diese Verse thematisieren auch das Entindividualisieren der Erfahrung anderer, wenn sie in Literatur umgesetzt wird.

71 Ebd., S. 20.

أنت واقف ما زلت على قدميك
 أتيق
 وأنا لم أفكر – للأسف –
 أن أموت قبلك.⁷²

Der Sarg reicht für uns beide
 ich zweifle deine Trauer an
 du stehst noch auf den Füßen
 elegant
 und ich habe nicht gedacht – leider –
 vor dir zu sterben.

Eine trügerische Wahrnehmung, oder auch eine trügerische Aussage seitens des männlichen Subjekts impliziert bereits der Titel: „Diese sind keine Orangen, mein Schatz“ – eine Formulierung, die die Signifikanz der Sprache anzweifelt. Orangen stehen im Gedicht möglicherweise für die Liebe⁷³ oder das Liebeskonzept, das ein Mann (nicht) anbietet. Eva Meinekes Lexikoneintrag zufolge symbolisieren Orangen „Fruchtbarkeit und Liebe“, und „in der geschlossenen Form die unerreichbare Liebe“. Das Symbol der Orange sei auch ein „Sujet des Exotismus und damit eines kulturvergleichenden Diskurses“⁷⁴. In ihrer Deutung der Orange in Jeanette Wintersons „Oranges Are Not the Only Fruit“ schreibt Antje Kley der Orange u.a. die Bedeutung der „Sinnenfeindlichkeit“⁷⁵ zu. An einer Stelle sieht sie darin ein Zeichen, das eine „anti-moderne monomanische Weltsicht“⁷⁶ diktiert. Somit ruft das Symbol der Orange in Mersals Gedicht, ähnlich wie die Leiter, eine doppelte Bedeutung hervor, die zwischen Erotik und Konvention bzw. Frömmigkeit oszilliert.

Die Aussage, die dem männlichen Adressaten im Gedicht zugeordnet ist, widerspricht der Wahrnehmung der Sprecherin und wird ihr gegenübergestellt:

تقدم لي سلة برتقال
 بابتسامة بحار وصل إلى الميناء لتوه
 فأذكرك بكر اهيتي له.

- "ليس هذا برتقالا يا حبيبتي"

Du bietest mir einen Orangenkorb an
 mit dem Lächeln eines Seemanns, der frisch den Hafen erreichte
 so erinnere ich dich daran, dass ich sie nicht gern habe

„Diese sind keine Orangen, mein Schatz“

72 Ebd.

73 Meineke (2012, S. 304).

74 Bergmann (2016, S. 665).

75 Kley (2003, S. 241).

76 Ebd., S. 258.

Die Sprecherin spielt mit der Idee eines männlich geprägten Liebeskonzepts, denn sie macht aus den Orangen tatsächlich „Billardkugeln“ und aus „kosmischen Trümmern“ nach dem Weltende einen „Billardtisch“:

أفكر أن العالم انتهى
وأن أسناننا لا تقوى على مضغ هذه المواد الصلبة
فنبداً باستعمالها كبديل لكريات البلياردو
حيث الأنقاض الكونية
تصلح لصنع ترابيزة لمساء
وعصا،
وست حفر عميقة⁷⁷

Ich denke, die Welt hat geendet
und dass unsere Zähne nicht mehr an diesen harten Dingen kauen können
so fangen wir an, sie als Ersatz für Billardkugeln zu benutzen
wo kosmische Trümmer
sich zum Bau eines glatten Tisches
und eines Stabs
und sechs tiefer Löcher

Gegenüber männlich geprägten Liebeskonzepten nimmt Mersal in dem späteren, im Jahr 2013 erschienenen Gedicht «قرر رجل أن يشرح الحب لي» (Ein Mann nahm sich vor, mir die Liebe zu deuten) ebenfalls eine ironische Haltung ein.⁷⁸

Im ersten Traum muss sich die Sprecherin auf dem Weg zur letzten Stufe entkleiden, um dorthin zu gelangen. Dabei legt sie das Kostüm einer „französischen Prinzessin aus dem 16. Jahrhundert“ Schicht für Schicht ab. Der Verweis auf das 16. Jahrhundert ruft hier ein konservatives Frauenideal und eine religiöse Frömmigkeit hervor, die nun durch Erotik ersetzt wird.

In einem Vers der ersten Traumdarstellung wird zugleich an das zweite Motiv, das in der zweiten Traumdarstellung verarbeitet wird, angeknüpft: an den Tod: „Gürteln in Form von Schleifen / verwandeln sich in tote Schmetterlinge, wenn ich sie öffne“. In der Traumdeutung sind Schmetterlinge ein „Symbol der Verwandlung, der Seele, des Lebens und des Todes, der Liebe, der Kunst und des Traums“⁷⁹. Hier wird mit der Vieldeutigkeit der Symbole gespielt. Setzt man die Bedeutung der Verwandlung ein, so folgt daraus, dass es sich hier um eine gescheiterte Verwandlung handelt, denn die Schmetterlinge sind tot. Setzt man die Bedeutung der Seele ein, so kommt der Leiter wieder die theologische Bedeutung des Weges zwischen Himmel und Erde zu. Wird die „nackte“ Sprecherin, auf der letzten Stufe der Leiter, als Körper betrachtet, steht sie in einem erotisch aufgeladenen Kontext. Wird sie dagegen als ‚nackte Seele‘ gesehen, so erinnert die Darstellung an eine „nach dem Tod frei gewordene Seele, die dem Körper wie einer Larve „engelgleich“ ent-

77 ایمان مرسال (1997, S. 18).

78 Vgl. ایمان مرسال (2013, S. 25).

79 Haekel (2012, S. 379).

schlüpft und „nackt und bloß emporschwebt zum Gericht“⁸⁰ – und lässt sich somit wieder mit dem Motiv des Todes und des Gerichts assoziieren. Mersal macht die Deutung damit von der Perspektive abhängig, ob die Lesenden die weibliche Sprecherin im Gedicht als Körper oder Seele sehen. Nicht selten kommt es daher in den Texten von Iman Mersal vor, dass eine Sprecherin gezielt gegen die religiöse Autorität verstößt oder angibt, dass diese nicht über sie bestimmt wie z.B. in „Dein Duft ist der staubige Boden der Welt“. Dort heißt es: „Ich fürchte nicht vor meiner rechten Schulter, nicht vor meiner linken“⁸¹, und in ihrem autobiographischen Buch „How to mend“ schreibt sie:

ولكنني لست على اتصال به يا حبيبي.⁸²

- Tell God, that Mourad doesn't want to die, mama.

- Mama, sag Gott, Murad will nicht sterben,
- Aber ich bin nicht in Kontakt mit ihm, mein Schatz

Ebenso richtet sie sich mit ironischen Wendungen gegen absolute Werte, wie in den Schlussversen von „Diese sind keine Orangen, mein Schatz“, in denen die Sprecherin sich über ihren Tod äußert, als könne sie über dessen Zeitpunkt entscheiden. Diese Bedeutung kommt in der englischen Übersetzung Khaled Mattawas konkreter zum Ausdruck: „Sadly, I have no plans to die before you“⁸³, während die Originalversion deutlich vager formuliert ist:

وأنا لم أفكر – للأسف –
أن أموت قبلك

Ich habe nicht gedacht – leider –
vor dir zu sterben

Im zweiten Traum, der sich formal vom ersten durch die Gegenwartsform unterscheidet und deshalb den Anschein erweckt, eine Art von Realität darzustellen, liegt die Sprecherin in einem Sarg:

ممددة في تابوت أوسع مني⁸⁴

Ich liege in einem Sarg, breiter als ich

Sie vergleicht sich selbst, die Größe ihres Körpers, mit dem Körper des männlichen Adressaten:

أنت واقف عند قدمي
[...]

80 Dante, Divina Commedia: »Purgatorio« X, 124 ff., zitiert nach ebd.

81 Popp / Weidner (2019, S. 37).

82 Mersal (2017, S. 32).

83 Mattawa (2008).

84 Iman Mersal (1997, S. 19).

لم تزل أطول مني
ولم يزل ذلك قادرا على تجديد أحقادى.⁸⁵

Du stehst an meinen Füßen
[...]
noch bist du größer als ich
und noch ist das dazu fähig, meinen Neid zu erneuern.

Dieser scheinbare Neid wird in der Strophe danach ironisiert:

يبدو أنهم أغلقوا ما بين فخذي بقطنة بيضاء
وهذا يكشف الخطأ الكلاسيكي
الذي قصر مخاوفنا على البئر.⁸⁶

Es scheint, sie haben das, was zwischen meinen Oberschenkeln liegt, mit weißer
Watte geschlossen, /
was den klassischen Fehler, /
unsere Ängste auf die Kastrationsangst zu reduzieren, aufzeigt. /

In dieser zentralen Strophe wird auf die Kastrationsangst in der Psychoanalyse angespielt, der die *écriture féminine* vorwirft, dass sie „die Konstruktion der Männlichkeit (Freud), bzw. das Gesetz des Phallus (Lacan) zum einzigen Maßstab jeder Subjektentwicklung macht“.⁸⁷ In der zitierten Strophe wird die Psychoanalyse mit der Bezeichnung eines „klassischen Fehlers“ nicht direkt verworfen, sondern es wird bemängelt, dass sie die Ängste nur darauf „reduziere“. Damit wird die Kastrationsangst nicht abgelehnt, sondern als eine von vielen Ängsten anerkannt. „Unsere Ängste“ könnte sowohl als die Ängste von Frauen als auch als die Ängste der weiblichen Sprecherin und des männlichen Adressaten, oder überhaupt als die Ängste aller Menschen gelesen werden. Durch das Groteske der Darstellung einer Sprecherin, die aus dem Sarg heraus ihre Bestattung kommentiert, erhält der Verweis auf die Psychoanalyse einen ironischen Beigeschmack; weshalb diese Stelle ebenso als Kritik an der Psychoanalyse interpretiert werden kann.

Möglicherweise lässt sich die Darstellung der Sprecherin, die von ihrem Tod, vom Sarg aus, spricht, außerdem im Zusammenhang mit dem Versuch, die Position des Subjekts zu ergreifen, interpretieren. In ihrer Arbeit „Rhetorik des Subjekts“ erklärt Sylvia Pritsch, wie „der Versuch des Subjekts, einen Nachruf auf sich selbst zu leisten, ein performativer Widerspruch sei, der lediglich eine weitere Steigerung moderner Subjektivität herbeiführe“.⁸⁸ Dabei zitiert sie Bernhard Waldenfels: „Nur wer gelebt hat, kann sterben“⁸⁹ und Volker Gerhardt: „Das neuzeitliche Selbstbewußtsein verfeinert seinen Selbstgenuß,

85 Ebd.

86 Ebd., S. 20.

87 Brüggmann (1985, S. 398).

88 Pritsch (2008, S. 16).

89 Waldenfels (1987, S. 78).

indem es mit dem eigenen Tod kokettiert.“⁹⁰ In diesem Sinne lässt sich Iman Mersals Sarg-Szene als Bestätigung der Präsenz des weiblichen Subjekts lesen, trotz eigener Dekonstruktionsversuche. Mersal spielt weiterhin möglicherweise darauf an, dass die Repräsentation des Todes traditionell anhand des weiblichen Körpers erfolgte⁹¹, wenn ihre Sprecherin am Ende des Gedichts ankündigt:

وأنا لم أفكر – للأسف –
أن أموت قبلك

Ich dachte nicht daran / (ich habe nicht vor)
vor dir zu sterben.

In Iman Mersals jüngerem Gedicht «رائحتك تراب العالم» (Dein Duft ist der staubige Boden der Welt) (2019) löscht sich ein weibliches Subjekt aus bzw. nimmt sich lediglich als Fragmente eines Selbst wahr. Die Beweggründe für diese Dekonstruktion lassen sich nicht direkt auf die Verbindung zum männlichen Adressaten, sondern auf eine Auseinandersetzung um Herkunft, Erinnerung und Verortung von Individualität innerhalb eines Frauenkollektivs zurückführen, wobei sich der letzte Aspekt in Zusammenhang mit Mersals Essayband “How to mend: Motherhood and Its Ghosts” näher untersuchen lässt. Die Selbstdefinition des weiblichen Subjekts im Gedicht kommt über eine Aufzählung von überwundenen Ängsten, die mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Zuschreibungen assoziiert sind, zum Ausdruck. Im Gedicht greift Mersal auf eine Stelle aus dem 22 Jahre älteren Gedicht «زيارة» (Besuch) zurück und verändert sie so, dass es erkennbar wird, dass die Sprecherin eine Entwicklung bezüglich der Wahrnehmung ihres Körperbilds durchgemacht hat.

Anders steht die Existenz des männlichen Adressaten dem weiblichen Subjekt in «ليس هذا برتقالا يا حبيبتي» (Diese sind keine Orangen, mein Schatz) entgegen, wenn sich das weibliche Subjekt mit ihm ironisch vergleicht und ihn zum Sterben einlädt. Der Modus des Traums lässt die Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau in diesem Gedicht uneindeutig verschwimmen. Im Zusammenspiel mehrdeutiger Symbole treffen Motive von Erotik, Frömmigkeit und Tod aufeinander und dienen einer grotesken Darstellung. In beiden Gedichten verwendet Mersal für die Konstituierung eines weiblichen Subjekts Techniken, die in der Tradition der *écriture féminine* stehen. Somit unterscheidet sich ihre Herangehensweise an Tabuthemen wie Sexualität, Erotik, Ehebruch und ihre Abkehr von religiösen und traditionellen Konventionen stark von den Ausdrucksformen der hier besprochenen Lyriker der 90-er Jahre.

⁹⁰ Gerhardt (1987, S. 201).

⁹¹ Vgl. Pritsch (2008, S. 20 f.).

Literatur

- Bargielska, J. (2014): Nudelman. Wrocław.
- Bergmann, F. (2016): Zur Produktivität eines kulturvergleichenden Ähnlichkeitsdenkens. Yoko Tawadas lyrischer Text „Die Orangerie“. In: Korte, H. / Stahl, H (Hgg. 2016): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Leipzig. 663-676.
- Brüggemann, M. (1985): Weiblichkeit im Spiel der Sprache. Über das Verhältnis von Psychoanalyse und „écriture féminine“. In: Gnüg, H. / Möhrmann, R. (Hgg. 1985): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart. 395-416.
- Burt, C. (1997): The Good, The Bad and The Ugly: The Canonical Sieve and Poems from an Egyptian Avant Garde. In: Journal of Arabic Literature. Juli 1997, Vol. 28, No. 2. Leiden. 141-178.
- EGGERS, M. (2012): Leiter / Treppe. In: Butzer, G. / Jacob, J. (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart. 242 f.
- Fakhreddine, H. J. (2017): Muḥammad al-Māghūṭ and the Poetics of Detachment. In: Al-Abhath 65-66. Beirut. 99-129.
- Gerhardt, V. (1987): Politische Subjekte. Zur Stellung des Subjekts in der Politik. In: Nagl-Docekal, H. (Hgg.): Tod des Subjekts? Wien. 201-229.
- Haekel, R. (2012): Schmetterling. In: Butzer, G. / Jacob, J. (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart. 379 f.
- Kałuża, Anna (2015): Czy kobiety muszą mieć ciała? Poetka jako materializacja męskiej fantazji (Justyna Bargielska). In: Kałuża, Anna: Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci. Kraków. 95-113.
- Kley, A. (2003): Orangen, 'Unnatural Passions' und das Autobiographische in Jeanette Wintersons *Oranges Are Not the Only Fruit*. In: Grewe-Volpp, Ch / Reinhart, W. (Hgg.): Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Sattheit und Genuss. Tübingen. 240-260.
- Meineke, E. (2012): Orange / Apfelsine. In: Butzer, G. / Jacob, J. (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart. 304 f.
- Mersal (2008): Oranges. Übersetzt von: Khaled Mattawa. In: Blackbird. Fall 2008. Vol. 7. No. 2. https://blackbird.vcu.edu/v7n2/poetry/mattawa_k/oranges.htm (vcu.edu)
- Mirsal, I. (2019): Dein Duft ist der staubige Boden der Welt. Übersetzt von S. Popp / S. Weidner. In: B. Schwepcke / B. Swainson (Hgg. 2019): Ein Neuer Divan. Berlin. 34-37.
- Pritsch, S. (2008): Rhetorik des Subjekts. Zur textuellen Konstruktion des Subjekts in feministischen und anderen postmodernen Diskursen. Bielefeld.
- Qualey, M. L. (2021): <https://www.youtube.com/watch?v=sKFaz3iezMAQ> (18/11/2021).
- Stahl, H. (2021): Ein polymorphes Subjektmodell für die Lyrik – transzendental philosophisch begründet. In: Geist, P. / Reents F. / Stahl, H. (Hgg., 2021): Autor und Subjekt im Gedicht. Berlin/Heidelberg. 303-345.
- Streeruwitz, M. (1998): Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurt am Main.
- Taufiq, S. (Hgg., 2004): Neue arabische Lyrik. München.
- Waldenfels, B. (1987): Jenseits des Subjektprinzips. In: Nagl-Docekal, H. (Hgg.): Tod des Subjekts? Wien. 78-85.
- Weidner, S. (2019): Dein Duft ist der [staubige] Boden der Welt. In: Schwepcke, B. / Swainson, B. (Hgg.): Interlinearübersetzungen. Ein Neuer Divan. https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/15c6315c21214b2b8002dbd57410782e/Interlinearuersetzung_neuer_Divan?contentdisposition=inline&pk_vid=34a0afe22e85210716372038072418f6 (18/11/2021).

- أسامة الدناصوري (1996): لو كنت إليها. في: مثل ذنب أعمى. القاهرة. Aldanasoury.com
- إيمان مرسل (2017): كيف تلتئم: عن الأمومة وأشباحها. القاهرة.
- إيمان مرسل (1997): ليس هذا برتقلا يا حبيبتي. في: المشي أطول وقت ممكن. القاهرة. 14-20.
- إيمان مرسل (1997): زيارة. في: المشي أطول وقت ممكن. القاهرة. 21-32.
- إيمان مرسل (2013): قرر رجل أن يفسر الحب لي. في: حتى أتخلى عن فكرة البيوت. القاهرة. 25.
- عماد أبو صالح (2005): عارية. في: جمال كافر. القاهرة. 21-23.
- عماد أبو صالح (2005): شكرا للحرب. في: جمال كافر. القاهرة. 26.
- عماد أبو صالح (2005): طلعت شاعرا. في: جمال كافر. القاهرة. 2.
- عناية جابر (2007): المرأة الشاعرة، أم الحياة والحب يعيد التوازن إلى العالم؟ نشر في ديوان العرب: المرأة
<https://www.diwanalarab.com/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A>
 أم الحياة والحب يعيد التوازن إلى العالم؟ - ديوان العرب (diwanalarab.com) (2021/11/18)
- نائل الطوخي (2021): الصوابية السياسية تقرأ الأدب. في: أخبار الأدب، 25 يوليو 2021، ص. 6-7

