

Achter Essay

Das literarische Gebilde als „Rede des Anderen“ und die Natur seiner Ausprägungen

Vorbemerkung

Der literarische Text hat als „literarisches Gebilde“ über alle Zeiten hinweg dieselben Eigenschaften, die aber zu verschiedenen Zeiten jeweils ganz anders „aktuell“ werden – nämlich in Abhängigkeit des „Autors“ von seiner Zielgruppe, der „Gemeinschaft“, für die er schreibt, und in Abhängigkeit des „Lesers“ von der hermeneutischen Situation, in der er lebt und argumentiert. Davon unabhängig definieren ewige Eigenschaften den literarischen Text „seiner Natur nach“. Individuelle Ausprägungen werden damit nicht ausgeschlossen. Es geht also um den Entwurf des „generischen Modells“ eines literarischen Textes als eines künstlerischen Gebildes.

Fragestellung

Auszugehen ist von der Zweiteilung aller möglichen literarischen Gebilde in solche mit „natürlicher Lastigkeit“ und solche mit „artifizieller Lastigkeit“. Zunächst sei das sachliche Fundament dieser Zweiteilung skizziert. Danach werden die Möglichkeiten des Gebildes mit artifizieller Lastigkeit in systematischer Anordnung vorgeführt.¹

Natürliche und artifizielle Lastigkeit: die zwei Möglichkeiten des literarischen Gebildes

Das literarische Gebilde ist eine Form des redenden Sprechens, es ist Rede des Anderen. Gegenüber der Rede des Anderen kann ich zwei verschiedene Einstellungen beziehen: entweder ich vernehme das Worüber der Rede, oder ich vernehme die Rede des Anderen als Modus von Rede überhaupt. Vorausgeschickt sei der Vermerk Heideggers:

Als existenziale Verfassung der Erschlossenheit des Daseins ist die Rede konstitutiv für dessen Existenz. Zum redenden Sprechen gehören als Möglichkeiten *Hören* und *Schweigen*. An diesen

¹ Vortrag, gehalten auf dem Ästhetik-Kolloquium der Thyssen-Stiftung, das vom 4.-7. April 1971 unter der Leitung von Gottfried Boehm und Rüdiger Bubner in Heidelberg stattfand. Der Text wurde dem damals noch unveröffentlichten Manuskript meiner Habil.-Schrift von 1971 entnommen, die erst 1975 unter dem Titel „Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes“ veröffentlicht wurde (Berlin und New York: Walter de Gruyter), S.37–55.

Phänomenen wird die konstitutive Funktion der Rede für die Existenzialität der Existenz erst völlig deutlich („Sein und Zeit“, § 34).

Das Gebilde mit natürlicher Lastigkeit, das im Worüber der Rede gründet, hat seine Dominante immer in einer existenzialen Möglichkeit der Befindlichkeit, das heißt: im Erschließen von Existenz. So hat das Gebilde „Hamlet“ seine Dominante in dem Argument, dass erfolgreiche Rache den Rächer an Bosheit mit dem, an dem er sich rächt, gleichwerden lässt. Je näher Hamlet dem Ziel seiner Rache kommt, Claudius zu töten, desto mehr entfremdet er sich von sich selbst. Am Ende hat er selber einen Vater getötet (Polonius), dessen Sohn (Laertes) ihn tötet: genau wie Claudius. Die zwangsläufige Paradoxie gelungener Rache ist hier die Dominante.

Für das Erfassen der Dominante eines Gebildes mit natürlicher Lastigkeit ist das Phänomen der Mitteilung entscheidend. Mitteilung ist hier in dem terminologischen Sinne gemeint, in dem Heidegger das Wort benutzt. In der Mitteilung „geteilt“ wird das gemeinsam sehende „Sein zum“ Aufgezeigten. Auf diese Weise „konstituiert sich die Artikulation des verstehenden Miteinanderseins.“ Und diese Artikulation vollzieht die „Teilung“ der Mitbefindlichkeit und des „Verständnisses des Mitseins.“²

Einfacher gesagt: Um ein Gebilde mit natürlicher Lastigkeit adäquat zu verstehen, kommt es darauf an, sich in die Welt versetzen zu lassen, die es als Rede des Anderen evoziert. Wir teilen dann die jeweils herrschende Befindlichkeit. Das heißt: Wir „sind“ Hamlet in der Weise „seiner“ Befindlichkeit. Und dies können wir nur, weil die uns präsentierte Welt solcher Gebilde vom Autor darauf angelegt ist, die jeweils herrschende Befindlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Grundlage ist dabei die Herstellung eines „objektiven Korrelats“ (objective correlative) durch den Autor, wie T. S. Eliot es treffend formuliert hat. Der Autor hat eine Reihe von Umständen zu konstruieren, die den Leser oder Zuschauer dazu bringen, genau das zu empfinden, was der Autor ihm vorschreibt.³ Durch das „objektive Korrelat“ werden wir in die Welt des Textes hineingezogen: in das, was passiert, und wir nehmen Anteil am Schicksal der Gestalten.

Nun hindert mich nichts daran, Shakespeares „Hamlet“ daraufhin anzusehen, wie so etwas wie eine „Tragödie“ aussieht. Gleichwohl wäre es absurd, zu sagen, das Gebilde „Hamlet“ habe seine Dominante darin, so etwas wie „Tragödie“ zu versinnlichen. Blickeinstellungen wie diese, die die Rede des Anderen in ihrer „Grammatik“ wahrnehmen, sind gegenüber einem Gebilde mit natürlicher Lastigkeit „künstliche“ Einstellungen, denn das natürliche Verstehen ist immer auf das Worüber der Rede ausgerichtet; und das Gebilde mit natürlicher Lastigkeit entspricht ganz und gar dem natürlichen Verstehen.

Das heißt: Sobald ich gegenüber einem Gebilde mit natürlicher Lastigkeit eine künstliche Einstellung beziehe und die Rede des Anderen nur noch in ihrer „Gram-

² Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 9. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer 1960, S. 155 und 162.

³ Vgl. T. S. Eliot: „Hamlet“ (1919); jetzt in: Eliot, *Selected Essays*, London: Faber and Faber 1966 S. 141–146.

matik“ vernehme, habe ich damit seine „Dominante“ übersprungen, sie hinter mir gelassen, so dass sie unsichtbar wird.

Ein schönes Beispiel dafür, wie die Dominante eines literarischen Textes durchaus amüsant verfehlt werden kann, ist Boris Eichenbaums berühmter Aufsatz „Wie Gogols Mantel gemacht ist“ (1919), worin ganz im Geiste des russischen Formalismus „nachgewiesen“ wird, dass hier nicht das Schicksal des kleinen Beamten, dem der Mantel gestohlen wird, die Hauptsache ist, sondern das Erzählen als solches, so dass der Inhalt zum Vorwand wird, um Gesten des Erzählens darzustellen: Verzögern, Mutmaßen, Abschweifen – jeweils als ein solches: „das Verzögern“, „das Mutmaßen“, „das Abschweifen.“ Das Erzählen dieses Erzählers, der tatsächlich das Plaudern „ad hoc“ als besonderes Kennzeichen hat, wird von Eichenbaum zur Hauptsache erhoben.

Das heißt: Gogols „Mantel“ als ein Gebilde mit natürlicher Lastigkeit wird vor unseren Augen in ein Gebilde mit artifizierter Lastigkeit verwandelt. Kurzum: Eichenbaum liest den „Mantel“ neu und falsch. Und doch darf man sagen: Am falschen Objekt wird uns hier eine wichtige Entdeckung geliefert: die Offenlegung und Definition artifizierter Lastigkeit.

Wie sich zeigen lässt, führt uns Gogol mit seinem Erzähler zwar einen Improvisator in der Aktion vor, der auf Zuruf dichtet, dabei aber die Dominanz des Inhaltlichen gar nicht aus den Augen verliert. Eichenbaum hat eine mitlaufende Tendenz der Erzählung zur Hauptsache erhoben und damit einen Denkraum eröffnet, der das „poetologische“ Sehen kultiviert.

Festgehalten sei: die Dominante eines literarischen Gebildes legt uns unmissverständlich eine bestimmte Einstellung nahe. Wie aber schafft es ein Gebilde, unseren Blick so abzurichten, dass wir uns nicht mehr aussuchen können, welchen Anblick es uns bietet? Spezieller gefragt, und damit tritt das Ziel dieser Ausführungen voll in Sicht: Wie sieht es im Gebilde aus, wenn wir gezwungen sind, eine künstliche Einstellung zu beziehen, um seine Dominante in den Blick zu bekommen?

Gebilde, deren Dominante so gelagert ist, dass eine künstliche Einstellung notwendig ist, um sie in den Blick zu bekommen, nenne ich „Gebilde mit artifizierter Lastigkeit“. Sie erfordern, um verstanden zu werden, einen Blick, der das Gebilde als Rede des Anderen in seiner „Grammatik“ wahrnimmt.

Acht Beispiele des literarischen Gebildes mit artifizierter Lastigkeit

Es sei jetzt an acht Beispielen dargestellt, welche Grundmöglichkeiten für das Gebilde mit artifizierter Lastigkeit existieren. Die Beispiele sind so angeordnet, dass sich die leitende Frage Schritt für Schritt verschärft stellen lässt. Das heißt: die in den Blick gebrachten Texte zeichnen sich durch einen immer höheren Grad an artifizierter Lastigkeit aus, sie bringen das „normale“ Verstehen in immer größere Schwierigkeiten.

Beispiel I**William Faulkner: „Absalom, Absalom!“**

Es sei mit einem Text begonnen, der mit gutem Recht als doppellastig bezeichnet werden kann, der zwei Richtungen von Lastigkeit aufweist. Es handelt sich um William Faulkners „Absalom, Absalom!“. Das Werk erschien 1936 und hat sich inzwischen immer eindeutiger zu einem Vorzugsgegenstand der Faulkner-Forschung entwickelt. Cleanth Brooks rückte es mit Abstand an die Spitze des Faulknerschen Gesamtwerks.⁴ Die hohe Einschätzung, die dieser sonderbare Text allmählich uneingeschränkt erfährt, legt indessen noch nicht seine Eigenart frei. „Absalom, Absalom!“ kann durch ein natürliches Verstehen allein nicht adäquat erfasst werden. Seine Qualitäten lassen sich nicht vollzählig mit einer Einstellung in den Griff bringen, die am Landläufig-Inhaltlichen orientiert ist.

Das natürliche Verstehen richtet sich hier auf die Gestalt, der das Hauptinteresse der uns präsentierten Personen gilt: auf Thomas Sutpen, die Inkarnation des amerikanischen Gedankens in seiner südstaatlichen Ausformung, der (man beachte die geschichtliche Allegorie) mit einer Horde schwarzer Sklaven, die er von den Westindischen Inseln mitgebracht hat, im Yoknapatawpha County eine Plantage samt Herrenhaus aus dem Boden stampfte, den er den Indianern für ein Spottgeld abhandeln konnte. Sutpen sucht die Welt nach seinem Willen einzurichten und eine Dynastie der rassistisch Edlen zu gründen. Seine Pläne schlagen fehl, das Negerblut eines seiner Söhne, den er verstieß und der plötzlich wieder auftaucht, führt zu einem Konflikt, in dessen Verlauf alles zerstört wird, was Sutpen aufgebaut hat.

Sutpens Bannkraft bleibt indessen ungebrochen. Sein unbestechliches Streben nach konkreter Macht innerhalb des Chaos der Mächte ist mehr oder weniger heimlich bejahtes Bollwerk aller, die eine Majorisierung durch dahinvegetierenden Plebs fürchten. Die Umstände klären, die zu Sutpens Untergang führen, der ja gleichzeitig den Untergang des amerikanischen Südens bedeutet, heißt, eine verbindliche Haltung zu Sutpens „Idee“ gewinnen. Sutpen ist eine Herausforderung nicht nur an das Gewissen jener, die ihn innerhalb der Fiktion deuten, sondern auch an das des Lesers.

Wir kommen jedoch mit dem Versuch, Sutpen einzuschätzen, nicht zu Rande. Bei näherem Hinsehen erweist sich alles, was wir über ihn erfahren, als korrigierbar. Wir erhalten eine Summe von Mutmaßungen. Der natürliche Hang des Verstehens, zu einer Klärung der präsentierten Daten zu gelangen, den Zusammenhang zu finden, wirft uns hier vom Erzählten auf das Erzählen zurück. Solcher Rückwurf verfängt sich zunächst in der Psychologie der einzelnen Hinblicke. Man versucht, die Äußerungen über Sutpen und dessen Schicksal psychologisch zu verstehen, d.h. die Motivationen für eine mögliche Verfälschung des Wirklichen aufzudecken und damit die Wider-

⁴ Vgl. Cleanth Brooks: William Faulkner: The Yoknapatawpha Country. New Haven and London: Yale University Press 1963.

sprüche, die aus den verschiedenen Aufblicken resultieren, aufzulösen. Dieser Aufdeckungsversuch scheitert, denn Faulkner gibt uns keinen objektiv gültigen Sutpen, wodurch es möglich würde, Aufblicke in ihrem Aberrationsgrad von der „Wahrheit“ zu bestimmen. Die Hauptperson und ihr Schicksal bleiben Entwurf. Alle Konturen verlieren sich in der Zeitentiefe. Man bedenke, dass uns die Ereignisse um Sutpen, der 1869 gestorben ist, aus der Sicht der Jahre 1909 und 1910 präsentiert werden. Sutpens Aufstieg im Yoknapatawpha County begann im Jahre 1833.

„Absalom, Absalom!“ ist mithin der Versuch, Geschichte zu deuten; man könnte auch sagen, Vergangenheit zu bewältigen. Diese Bewältigung findet nicht statt. Sie wird vereitelt durch die Unsicherheit der Fakten. Das Verstehen sieht sich einer fundamentalen Störung ausgesetzt. Aus dieser Störung erwächst zwar die Legende vom Colonel Sutpen, „who came out of nowhere and without warning upon the land“,⁵ gleichwohl kann sich das kritische Interesse eines Quentin Compson, in dessen Bewusstsein sich alles über Sutpen Erfahrene sammelt, mit der Bildkraft der Legende nicht zufrieden geben. Quentin versucht immer wieder, zu einem Entwurf zu gelangen, der nicht mehr korrigiert werden müsste. Einen solchen Entwurf lässt Faulkner indessen nicht zu.

Was geschieht nun mit dem Verstehen des Lesers? Ich sagte soeben, es finde ein Rückwurf des Verstehens statt, ein Rückwurf vom Erzählten auf das Erzählen und mithin zunächst auf die Erzählenden, die hier ganz explizit als Entwerfende gestaltet werden. Doch mit diesem Rückwurf wird das Erzählte nicht deutlich. Das Verstehen wird immer wieder gezwungen, sich neu einzurichten: es kommt nicht zur Ruhe in einem „Sinn“, der das Woraufhin des Entwurfs endgültig festlegte, aus dem heraus die verschiedenen Fakten als ein jeweils bestimmtes Etwas verständlich würden.

Indem nun der jeweils zur Herrschaft strebende Entwurf immer nur als ein solcher gekennzeichnet wird, und das heißt, anderen Entwürfen ausgeliefert bleibt, findet ein Umschlag in unserem Verstehen statt. Wir sehen plötzlich, weil wir mit dem Sinn des Gesagten nicht zu Rande kommen, auf die Art des Sagens. Wir vernehmen anstelle des Gedeuteten das Deuten. Wir erfahren das Deuten als Gestus. Wir erfahren den Gestus des Deutens in seiner Artikulation. Die Lastigkeit des Gebildes ist umgeschlagen: wir vernehmen jetzt das Deuten von Vergangenheit als Modus von Rede.

Das Gesagte als solches wird nun für den Vernehmenden in einem ganz bestimmten Sinne gleichgültig. Denn der Gestus des Deutens ist unabhängig vom Gedeuteten. Wir „erfahren“ hier, wie so etwas wie Deuten „aussieht“. Dieses Erfahren bedeutet nicht: es wird uns gesagt, so und so sieht Deuten aus, sondern: der Gestus des Deutens als Modus von Rede zeigt sich von sich aus an der Rede des Anderen.

Das Gebilde „Absalom, Absalom!“ hat zwei Schwerpunkte. Der eine gründet in Colonel Sutpen, dem zu Deutenden; der andere in Quentin Compson, dem Deuten-

⁵ Vgl. William Faulkner: Absalom, Absalom!, New York: Random House 1951 (= The Modern Library), S. 9.

den. Die Entfaltung des Deutungsvorgangs zu echter Eigenständigkeit gegenüber dem zu Deutenden sei hier, so kurz es geht, kenntlich gemacht.

Faulkner erhebt das Deuten als Vorgang zu echter phänomenaler Fülle. Quentin, so sagte ich, trägt den Gestus des Deutens. Er hört zunächst zu, als Rosa Coldfield, eine zurückgestoßene Verehrerin Sutpens, ihre Version des Geschehens gibt. Während des Anhörens keimen in Quentins Bewusstsein Nebeninformationen, Ergänzungen auf. Diesem Lauschen Quentins auf die bereits verfestigte Deutung einer unmittelbar Beteiligten steht in der zweiten Hälfte des Werks sein Lauschen auf die pittoresk-flüchtige Deutung eines vollkommen Unbeteiligten gegenüber. Quentin selbst sucht im Geschehen um Sutpen ein Allgemeines: er will Klarheit um der moralischen Klarheit willen und gerät dabei in einen hermeneutischen Furor. Faulkner sagt, Quentin sei „trying to get God to tell him why“.⁶ Rosa Coldfield, der „Spinster“, die noch selber Zeugin war, geht es nur um die Verwindung einer narzisstischen Kränkung; und Shreve McCannon, dem kanadischen Kommilitonen und Zimmergenossen Quentins an der Harvard University, ist der Niedergang des Südens nur ein Spektakel von der Monstrosität eines „Ben Hur“.

Das wesentliche Deuten, das auf die Klärung der Sache selbst aus ist, wird uns als pendelnd zwischen blindem persönlichen Engagement (Rosa) und konstruktionsfreudig-unbekümmertem Ausmalen (Shreve) vorgeführt. Quentin sucht nach einem Korrektiv seines eigenen Entwurfs und findet überall nur Entwürfe. Indem das natürliche Verstehen einer

fundamentalen Störung ausgesetzt bleibt, werden wir zum Vernehmen der Grammatik von so etwas wie Entwerfen gezwungen.

Die Störung des natürlichen Verstehens, das stets beim Worüber der Rede sich aufhält, bewirkt den plötzlichen Umschlag der Einstellung des Betrachters. Indem Faulkner die Möglichkeiten, sich zu einem vergangenen Sachverhalt deutend zu verhalten, systematisch abschreitet und gestaltet, ohne einer einzigen den Vorrang zu geben, verschafft er der artifiziellen Sicht ein objektives Fundament im Text. Das Anliefern des zu Deutenden, der emotional aufgeladenen „Inhalte“, lässt sich durchaus nur als Vorwand dafür auffassen, so etwas wie Deuten zur Darstellung zu bringen. Da jedoch das zu Deutende selber, die Befindlichkeit des Thomas Sutpen, zu echter phänomenaler Fülle gebracht wird, mit wahrhaftem Ernst auftritt, haben wir es mit einem Gebilde zu tun, das sowohl einer natürlichen Einstellung sich genuin öffnet, wie auch einer artifiziellen.

Es sei nun ein Text betrachtet, der sich einer natürlichen Einstellung nur ganz bedingt, gleichsam nur zum Schein, öffnet.

⁶ Vgl. Faulkner in the University. Class Conferences at the University of Virginia: 1957–1958, eds. Frederick L. Gwynn and Joseph J. Blotner. New York: Vintage Books 1965, S. 275.

Beispiel II

Edgar Allan Poe: „The Oblong Box“

Es handelt sich um eine scharf pointierte Erzählung, die in der Poe-Forschung keinerlei angemessene Beachtung gefunden hat. Die eigentümliche Beirung, die von der stets zutiefst spielerischen Erzählkunst Poes auf den wachen Betrachter ausgeht, lässt sich gerade an diesem Text recht gut lokalisieren.

Worum es geht, ist schnell erzählt und sonderbar genug. Der Maler Cornelius Wyatt, ein exzentrischer Mann, bucht eine Schiffsreise von Charleston nach New York auf der „Independence“, die dem Kommando Captain Hardys untersteht. Kurz vor der Abreise stirbt Wyatts junge Frau an einer plötzlichen Krankheit, über die wir nichts Näheres erfahren. Da die Reise nicht verschoben werden kann, gleichwohl aber die Überführung eines Leichnams die meisten Passagiere zum Verlassen des Schiffs bewegen würde, trifft Cornelius Wyatt mit Captain Hardy folgendes Arrangement: Frau Wyatts Leichnam wird in einer länglichen Kiste unter Zuhilfenahme einer beträchtlichen Menge Salz als normales Gepäckstück mitgeführt. Den Platz der Verstorbenen nimmt für die Dauer der Reise Wyatts Dienerin ein. Der zufällig mitreisende Erzähler bleibt uninformiert. Er beobachtet voller Neugier Wyatts intensives Interesse an der länglichen Kiste, die in dessen Kajüte untergebracht ist, und schließt aufgrund der sonderbaren Kistenform, dass hier eine kostbare Kopie von Leonardos „Abendmahl“ mitgeführt werde. Das Schiff gerät in einen Sturm und beginnt zu sinken. Alle Passagiere steigen schließlich in die Rettungsboote, auch Cornelius Wyatt, der jedoch plötzlich wieder zurückspringt aufs sinkende Schiff, denn er hat die längliche Kiste vergessen, an die er sich nun, allein auf der „Independence“, anschnallt, um sich mit ihr in wahnsinnigem Entschluss in die tiefe See zu stürzen. Captain Hardy, inmitten des sich entfernenden Rettungsbootes, kommentiert kryptisch: „Sie werden erst wiederauftauchen, wenn sich das Salz aufgelöst hat.“⁷ Erst vier Wochen später erfährt der Erzähler bei einer zufälligen Begegnung mit Captain Hardy auf dem Broadway, was es mit dem Salz und der länglichen Kiste auf sich hatte.

Hier zeigt sich das Grinsen dessen, der bis zum Überdruß weiß, wie so etwas wie pointiertes Erzählen aussieht. Es ginge fehl, wer meinte, Poe parodierte hier bestimmte Inhalte. Diese sind zudem seine eigenen: Nekrophilie, plötzlicher Verlust des geliebten Partners, Exzentrizität des Künstlers. „The Oblong Box“ lässt die Grammatik von so etwas wie Pointe aufsässig werden.

Das Prinzip, mit dem hier die Störung der natürlichen LeseEinstellung zustande gebracht wird, ist ein anderes als bei Faulkner. Das natürliche Verstehen kann bei Poe durchaus im Erzählten zur Ruhe kommen. Eine rätselhafte Situation wird präsentiert, eine falsche Deutung suggestiv angeboten, bis schließlich die Auflösung dem

⁷ „They sank as a matter of course“, replied the captain, „and that like a shot. They will soon rise again, however — but not till the salt melts.“ Vgl. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe. With an Introduction by Hervey Allen.* New York: Random House 1938 (= The Modern Library), S. 719.

Unverständlichen seinen Platz im Verständlichen anweist und alles seinen „Sinn“ bekommt. Im Erzählten sind indessen Elemente enthalten, die auch im unkritischsten Leser ein gewisses Unbehagen hervorbringen. Ins Auge springt die ungeweine Grobheit der Pointe, die schamlose Exzeptionalität des Geschehens, die Unbekümmertheit, mit der die Differenz zwischen der richtigen und der falschen Deutung ausgespielt wird. Die natürliche LeseEinstellung sieht sich hier in eine eigentümliche Leere entlassen: das Erzählte wird als nicht weiter memorierwürdig eingestuft und einfach vergessen.

Dass ein Könnner wie Poe den Vorwurf leichtfertiger Arbeit und abgeschmackter Bildlichkeit auf sich geladen haben sollte, stimmt indessen den Kenner sofort wachsam. Die ostentativ rüde Faktur des Berichteten lenkt unseren Blick auf den Gestus des pointierten Sagens. Der „Inhalt“ ist regelrecht „geschenkt“. Man darf sagen: das pointierte Erzählen geschieht hier aus einer Bewusstseinslage heraus, die an allen gattungsgleichen Produkten nur noch die Grammatik pointierter Darbietung wahrnimmt. Poe hat solchen Hinblick ins Werk gesetzt.

Gewiss, jede pointierte Erzählung enthält den Gestus pointierten Erzählens, doch so, dass er nicht als ein solcher zur Abhebung gelangt, sondern in der verstehenden Aneignung des Erzählten zum Verschwinden kommt. Indem nun das Erzählte auf monströse Weise abstrus gehalten wird und der Autor offenbar Verachtung gegenüber der Plausibilität von Überraschungseffekten empfindet, gelangt so etwas wie pointiertes Erzählen zur Darstellung. Die Welt, die zu teilen wäre, ist derart nichtig, dass wir uns nicht ernsthaft in ein „gemeinsam sehendes Sein zum Aufgezeigten“ gebracht fühlen. Wir verharren auf einem Standpunkt außerhalb der Fiktion und hören so die dezidiert teleologische Rede des Anderen als Modus von Rede.

Die beiden bisher betrachteten Texte enthüllten sich auch dem natürlichen Verstehen sofort in ihrer Fiktionalität. Es sei nun ein Text in den Blick gerückt, der sich dem natürlichen Verstehen niemals als Fiktion, als genuin „literarisch“ darbieten könnte.

Beispiel III

Jorge Luis Borges: „Untersuchung des Werkes von Herbert Quain“

Was Borges uns hier präsentiert, könnte ein Zeitungstext sein: die kritische Würdigung eines soeben verstorbenen Schriftstellers. Gäbe es Herbert Quain und sein Werk, so wiese solche Würdigung uns ein in die Sache seines Dichtens. Es gibt jedoch keinen Herbert Quain und auch keines der Bücher, von denen die Rede ist. Borges indessen tut so, als gäbe es sowohl ihn wie sein Werk. Was hat dies zur Folge?

Gehen wir mit der Einstellung des natürlichen Verstehens an die „Untersuchung“ heran: sie weist uns ein in die Sache, um die es dem Schriftsteller Herbert Quain geht. Dies geschieht in der Weise, dass wir auf Werke aufmerksam gemacht werden, die er geschrieben hat. Solches Hinweisen bezieht bereits andere Hinweise auf das Werk

Quains ein: so wird ein Artikel aus dem „Literary Supplement“ der Times erwähnt. Mit einem Wort: die Würdigung des Werkes von Herbert Quain versetzt uns in die Welt, in der sein Werk spricht und schon gesprochen hat, derart, dass uns implizit angesonnen wird, das in der Untersuchung Gesagte nachzuprüfen. Die Sache des Quainschen Dichtens wird uns unter der selbstverständlichen Voraussetzung beschrieben, dass wir, die Leser, sie uns selber direkt aneignen könnten. Da es sich um eine Fiktion handelt, weist das in der Untersuchung Gesagte ins Bodenlose. Mit der Erkenntnis des derart apriorischen Entzugs der Sache, von der die Rede ist, geschieht am Text eine Veränderung. Anders ausgedrückt: unser Verstehen schlägt um. Es richtet sich nicht auf das Gesagte als solches, sondern auf das Gesagte als Modus von Rede. Borges' Text zeigt, wie so etwas wie eine kritische Würdigung eines soeben verstorbenen Dichters aussieht. Das Gesagte ist in seiner Bestimmtheit nur Vorwand für die Präsentation eines Modus von Rede, eines Gestus.

Begegnete uns eine derartige Würdigung in der Zeitung und bezöge sie sich auf einen Dichter, dessen Werk wir kennen, so wäre zwar auch der Gestus von so etwas wie Würdigung vorhanden, doch so, dass er sich verbörge, unsichtbar würde, hinter dem Gesagten verschwände, vom Sachgehalt des Vorgebrachten gleichsam aufgesogen würde. Um bei der Lektüre einer tatsächlichen Würdigung eines Dichters Würdigung als Modus von Rede im Verstehen zur Abhebung kommen zu lassen, bedürfte es einer äußerst künstlichen und komplizierten Einstellung, die durch den Sachgehalt des Textes, sein Verweisen auf das diskutierte Werk des betreffenden Dichters ständig bedroht wäre, umzuschlagen in ein normales Verstehen.

Die Einstellung, mit der bei der Lektüre eines Nachrufs nur noch der Gestus von Würdigung in den Blick käme, hätte vom Sachgehalt des Gebotenen auf ganz bestimmte Weise abzusehen. Eine solche Einstellung hätte gegenüber dem Zeitungstext keine „Berechtigung“. Sie bliebe beliebig ablegbare oder annehmbare Haltung des lesenden Subjekts. Borges beseitigt die Möglichkeit, dass der Gestus des Sagens vom Gesagten aufgeschluckt würde, durch die Fiktionalität der beredeten Sache, des Werkes Quains. Das Verstehen kann niemals in der Zueignung der beschriebenen Sache zur Ruhe kommen. Der Text zwingt zur künstlichen Einstellung. Was in der Empirie des Zeitungslesers ein subjektivistisches Absehen vom Sachgehalt bliebe, ein hermeneutischer Luxus gleichsam, wird hier dem Verstehen als einziges Ziel vorgeschrieben. Borges' Text ist ein Gebilde mit artifizierter Lastigkeit. Der Text, die kritische Würdigung eines soeben verstorbenen Dichters, lässt an sich selbst zur Abhebung kommen, wie so etwas wie kritische Würdigung „aussieht“. Das heißt: der Text bleibt unverstanden, wenn man zu verstehen sucht, was er „sagt“.

Borges' „Untersuchung“ hat ihre Dignität als Gebilde darin, dass sie bewusst sammelt, was bei einem beliebigen Zeitungstext jener Gattung, der sie selbst angehört, nur „zufällig“ die Abhebung des Gestus von kritischer Würdigung stützen könnte. Das heißt: die Konstituierung des Textes ist von vornherein an der Ausfaltung des Gestus von kritischer Würdigung orientiert, nicht kommt dieser als Implikation von einem Sachinteresse zustande, das dem Werke Quains nachgeht. Eine solche

dezidierte Sammlung dessen, woran sich der Gestus eines bestimmten Sagens zeigen „muss“, bedingt, dass schließlich ein existenzialer Modus von Rede als solcher gestaltet vorliegt.

Es sei an dieser Stelle meiner Ausführungen ein kurzer Rückblick gestattet. Der Gestus des Deutens, der an Faulkners „Absalom, Absalom!“ zur Abhebung kam, steht stellvertretend für all solche Modi von Rede, die im auslegenden Miteinander vorkommen, ohne dass von „Literatur“ die Rede sein könnte. Der Gestus des pointierten Erzählens, der an Poes „The Oblong Box“ zur Abhebung kam, steht stellvertretend für all solche Modi von Rede, die spezifisch „literarisch“ sind und deshalb nur an einem literarischen Gebilde vernehmbar werden können. Der Gestus von kritischer Würdigung, der an Borges' „Untersuchung des Werkes von Herbert Quain“ zur Abhebung kam, steht stellvertretend für all solche Modi von Rede, die in der Empirie schon als Text vorkommen, jedoch nicht als literarischer, sondern als Gebrauchstext von gleichsam halbliterarischer Qualität (z.B. Reisebericht, Schmähschrift, Lehrbuch, Leitartikel, Gebrauchsanweisung). Die nun folgenden Beispiele zeichnen sich durch einen erhöhten Grad an artifizieller Lastigkeit aus.

Beispiel IV

Aleksej Krutschonychs Wäscherechnung

In seiner Streitschrift „Die geheimen Laster der Akademiemitglieder“ („Tajnye poroki akademikov“, Petrograd 1916) präsentiert uns Aleksej Krutschonych eine Wäscherechnung von sechs Zeilen Länge mit dem Kommentar: solch ein Gebilde sei stilistisch höherwertig als alles, was Puschkin im „Evgenij Onegin“ geleistet habe.⁸

1 Bettlaken	...	5 Kopeken
2 gestärkte Hemden	...	20 Kopeken
5 Hemdkragen	...	30 Kopeken
2 Paar Manschetten	...	20 Kopeken
3 Kissenbezüge	...	9 Kopeken
1 Unterziehjacke	...	5 Kopeken

8 Der russische Originaltext lautet:

1 prostynja	...	5 k.
2 krachm. rubachi	...	20 k.
5 vorotničkov	...	30 k.
2 pary manžet	...	20 k.
3 navoločki	...	9 k.
1 fufajka	...	5 k.

Zitiert nach Vladimir Markov (ed.): Manifesty i programmy russkich futuristov, München: Fink 1967 (= Slavische Propyläen; Bd. 27), S. 83.

Die polemische Art der Präsentation soll in diesem Zusammenhang nicht interessieren. Es geht vielmehr darum, der „Verwandlung“ nachzuspüren, die hier einem alltäglichen Text durch „Präsentation“ widerfährt. Will uns der Text bedeuten, unser Augenmerk darauf zu richten, wie so etwas wie Wäscherechnung „aussieht“? Gewiss nicht. Man könnte gleichfalls nicht sagen, hier werde uns der Gestus des Eintreibens von Geld für eine Dienstleistung demonstriert.

Was aber gibt uns dann der Text zu verstehen? Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Typus des Textes in seiner Normalität. Seine Eigenart ist zweifellos dadurch bestimmt, dass es sich um einen vollkommen alltäglichen Text handelt. Und das heißt: sein „Aussehen“ verschwindet vollkommen hinter dem, was er sagt. Es handelt sich hier um einen Text, der in exemplarischer Weise im alltäglichen umsichtigen Besorgen verankert ist. Dies meint: sein Aussehen bedeutet dem, der ihn im Alltag „versteh“, nichts. Noch jener Typus von Text, den die „Untersuchung des Werkes von Herbert Quain“ repräsentiert, ließ sich auf eine Formungsleistung hin ansehen, ohne dass damit sein „Zweck“ ausgeblendet würde. Sobald ich aber Krutschonychs Rechnung auf ihr Aussehen als Text hin betrachte, verstehe ich sie nicht mehr.

Kurz gesagt: die Art der Präsentation zwingt uns, den Text als Ansammlung von Wörterdingen zu vernehmen. Wiederum handelt es sich um eine Störung des natürlichen Verstehens. Der Zusammenhang, aus dem heraus die präsentierte Rechnung als Rechnung sinnvoll wäre, bleibt ausgeblendet. Die Welt, aus der die Rechnung spricht, fehlt.

Wir könnten schwerlich dazu gebracht werden, an einer kritischen Würdigung nur Wörterdinge wahrzunehmen. Selbst das Fehlen des Verifikationshintergrunds bringt Borges' Text nicht so radikal um seinen „normalen“ Sinn, wie das bei einer Wäscherechnung der Fall ist, die „wie ein Gebilde“ präsentiert wird.

Um einem möglichen Mißverständnis von vornherein zu begegnen, sei hier thesenhaft festgehalten, dass die Einstellung, die die Dominante eines Gebildes mit artifizieller Lastigkeit in den Blick bringt, nicht „psychologisch“ aufgelöst werden darf. Zur Erläuterung ein Seitenblick auf Gogols „Tote Seelen“. Dort wird gleich zu Anfang geschildert, wie Tschitschikow bei seinem Gang durch die ihm unbekannte Provinzstadt von einem Pfosten einen Anschlagzettel abreißt, den er, in seinem Hotelzimmer angekommen, in Ruhe durchliest. Es heißt:

Übrigens enthielt der Zettel nicht viel Bemerkenswertes: man gab ein Drama des Herrn Kotzebue, worin der Rolla von Herrn Spuckmann und die Cora von Fräulein Fröstel gespielt wurden, die übrigen Personen waren noch weniger bemerkenswert; immerhin las er alle ihre Namen durch, gelangte sogar bis zu den Preisen der Parterreplätze und erfuhr, dass das Plakat in der Druckerei der Gouvernementsverwaltung gedruckt wurde; sodann drehte er es auf die andere Seite: zu sehen, ob nicht auch dort irgendetwas sei, rieb sich aber, da er hier nichts fand, die Augen, faltete den Zettel sauber zusammen und legte ihn in sein Kästchen, wo er seiner Gewohnheit nach alles hinlegte, was ihm unter die Finger kam.

federführend gewesen: konkrete Realitäten des Schülerdaseins werden gegen verbürgte Klassizität dezidiert oppositionell in Anschlag gebracht. Dennoch haben wir keine Parodie vor uns. Der Rückgriff auf ein klassisches Beispiel der Dichtkunst geschieht vielmehr in erster Linie deshalb, um ein unveräußerliches Fundament richtiger Lautung zu garantieren, das jeder kennt. Auf solchem Fundament erhebt sich die Fehllautung, das falsche „Lesen“ des richtigen Textes.

Die lautliche Seite der Rede des Anderen wird für sich genommen, wird gleichsam abmontiert und jenseits oder diesseits des Bezeichneten in die Freiheit klangassoziativer Zuordnungen oder sinnleerer Abrückungen entlassen. Jandls Text demonstriert die Möglichkeit der phonemblinden Realisation eines Textes, die in der Hinausgesprochenheit der Rede als Sprache gründet. Wir werden zum Anstarren der Laute eines Textes („Wandlers Nachtlid“) gebracht. Was der Kenner hier goutiert, ist gerade nicht das, was dabei an anderem „Sinn“ herauskam, sondern: dass so etwas überhaupt möglich ist.

Sowohl Krutschonichs Rechnung wie auch Jandls „ÜBE!“ sind solche Gebilde, die an einem sinnvollen Text etwas, das gemeinhin „unsichtbar“ bleibt, zur Abhebung kommen lassen, die mithin an bestimmten Formen der Mitteilung orientiert sind.

Es gilt nun, ein literarisches Gebilde zu klassifizieren, das nicht mehr auf einen bestimmten Modus der Rede des Anderen bezogen ist. Es handelt sich um ein Werk, das in der von Krutschonich propagierten und praktizierten „transrationalen Sprache“ (zaumnyj jazyk) geschrieben ist.

Beispiel VI

Aleksej Krutschonich: „dyr bul ščyl“

dyr bul ščyl
 ubeščur
 skum
 vy so bu
 r l ez

Nebenbei sei bemerkt, dass es sich um eins der meistzitierten Werke des russischen Futurismus handelt.¹⁰ Krutschonich veröffentlichte es zum ersten Mal 1913 in seinem Buch „Pomade“ (Pomada). Die Pointe dieses sonderbaren Fünfzeilers liegt darin, dass seine „Wörter“ keine Sätze bilden, ja, zur Mehrzahl überhaupt keine Wörter sind,

¹⁰ Hier zitiert nach Vladimir Markov: *Russian Futurism: A History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1968, S. 44. Markov gibt folgenden Kommentar: „The poem begins with energetic monosyllabics, some of which slightly resemble Russian or Ukrainian words, followed by a three-syllable word of shaggy appearance. The next word looks like a fragment of some word, and the two final lines are occupied with syllables and just plain letters, respectively, the poem ending on a queer, non Russian-sounding syllable.“

so dass plötzlich auch im Russischen existente Wortformen wie „dyr“ und „vy“ ausgesprochenen Willkürcharakter bekommen.¹¹

Sprache erscheint hier in ihrer Zerlegbarkeit in Wörter, Silben und Buchstaben, die sich gegen eine beliebig freie Verwendung nicht wehren können. Das natürliche Verstehen wird in eine fundamentale Verwirrung gebracht, indem es sich zum Anstarren des vollkommen außer Funktion gesetzten „Materials“ der Rede des Anderen gezwungen sieht.

Als letztes Beispiel dieser zweiten Beispielreihe, die sich an den Möglichkeiten orientierte, Sprache als scheinbar nur noch Vorhandenes begegnen zu lassen, sei ein weiteres Werk von Jandl betrachtet.

Beispiel VII

Ernst Jandl: „klare gerührt“

Jandl bringt in seiner Gedichtsammlung „Laut und Luise“ (1966) mehrere Variationen über das Bedeutungsfragment „klare gerührt“. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang jene Variation, die den Eindruck eines drucktechnischen Versehens evoziert.¹² Die Wörter „klare gerührt“ werden in sinnleerer Wiederholung und schräggestellten Zeilen über zwei aufgeschlagene Buchseiten gedruckt. Das sieht aus, als hätte man ein defektes Druckwerk in der Hand, als habe die Rotationsmaschine das Druckpapier falsch in den Griff bekommen und so ein Zufallsgebilde entstehen lassen, dessen Zustandekommen dem typographischen Laien für immer ein Rätsel bleiben wird.

Es wäre nun falsch, zu meinen, Jandl habe so etwas wie „drucktechnisches Versehen“ veranschaulichen wollen. Vielmehr wird „Sprache“ im Zugriff drucktechnischen Versehens vorgeführt. Wir vernehmen hier das „Sprechenwollen“ des verschleppten Wortes, das auch da noch zur Ausschau nach Sinn animiert, wo es längst durch Einwirkung von außen, durch unglückliche Umstände, jeden Sinn verloren hat. Jandls „Text“ gründet in der „Schrift“-lichkeit der Sprache, durch die ihr Ausgeliefertsein an die Willkür des drucktechnischen Apparats mitgesetzt ist: als die Möglichkeit des Druck-„Fehlers“. Der landläufige Druckfehler ist ja nur ein Sonderfall jener Art von Störung des natürlichen Verstehens, mit der die Sprache in ihrer Schriftlichkeit vor Augen geführt wird.

¹¹ Zur Systematisierung der sprachlichen Merkwürdigkeiten der russischen Futuristen vgl. Friedrich Scholz: Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht. In: *Poetica* II, 4, Oktober 1968. Des Weiteren vgl. Dmitry Chizhevsky: O poezii russkogo futurizma, in: *Novyj žurnal* 73 (September 1963).

¹² Vgl. Ernst Jandl: *Laut und Luise*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter Verlag 1966 (= Walter-Druck; 12), S. 194/195. In der späteren Ausgabe: *Sammlung Luchterhand* 38, Neuwied und Berlin 1971, fehlt gerade diese Variation.

Die Demonstration der Grundmöglichkeiten des Gebildes mit artifizierter Lastigkeit abschließend, sei jetzt eine Betrachtung zu Mallarmés berühmtem Gedanken versucht, wonach das ideale Gedicht ein leeres Blatt sei.

Beispiel VIII

Stéphane Mallarmés „schweigendes Gedicht“

Mallarmé hat, wie jeder weiß, geäußert, das ideale Gedicht sei „das schweigende Gedicht, aus lauter Weiß“.¹³ Das Gemeinte scheint auf dem Hintergrund der hier vorgetragenen Überlegungen einen ganz präzisen Sinn zu bekommen: Mallarmé spricht vom Schweigen als Modus von Rede.

Das leere, weiße Blatt tritt als die Artikulation von Schweigen auf, nicht als Blatt Papier, auf das man etwas schreiben könnte: nicht als unbeschriebenes Blatt. Das weiße Blatt ist in seiner Leere ein redendes Blatt. Was durch die Leere redet, ist das Schweigen. Mallarmés leeres Blatt ist die äußerste Möglichkeit der Darstellung von Rede, verstanden als Artikulation, wobei sich hier Schweigen „artikuliert“.

Es gilt, sich an dieser Stelle mit allem Nachdruck zu vergegenwärtigen, dass „Schweigen“ in dem von Mallarmé konzipierten Gedicht eine Dominante ist, die artifizelle Lastigkeit voraussetzt. Das heißt: Wir werden dazu gebracht, so etwas wie Schweigen zu vernehmen; und das bedeutet nicht etwa das bedeutungsvolle Schweigen eines Gesprächspartners, der mit unserer Meinung unzufrieden ist, trotzdem aber nichts erwidert. Ein solches Schweigen, das uns die Befindlichkeit eines Gegenübers kundgäbe, wäre angewiesen auf einen Zusammenhang von Meinungen und Gegenmeinungen, worin es als unausgesprochene Formulierung eines Standpunktes seinen festen Ort hätte.

Mallarmés leeres Blatt ist Schweigen als Rede, befreit von jeglichem „Material“, das aus irgendeiner denkbaren Einstellung heraus aufsässig werden könnte, und darum Rede, die gar nichts mehr sagt. Das „schweigende Gedicht, aus lauter Weiß“ ist die radikalste Möglichkeit der Darstellung (!) von

Artikulation als Artikulation, die radikalste Möglichkeit deshalb, weil hier das Alleräußerste an artifizeller Lastigkeit vorliegt: Artikulation, die kein „Aussehen“ mehr hat, als Worumwillen des literarischen Gebildes. Nichts ist mehr da, woran das natürliche Verstehen sich halten könnte.

Artifizielle Lastigkeit und Schema-Bild

Es wird niemandem entgangen sein, dass in meinen Ausführungen die Wendung „so etwas wie“ häufig vorkam. So hieß es von Faulkners „Absalom, Absalom!“, hier

¹³ Vgl. Stéphane Mallarmé: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard 1945 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 367.

werde so etwas wie Deuten zur Abhebung gebracht, von Poes „The Oblong Box“, hier komme so etwas wie pointiertes Erzählen zur Darstellung, bei Borges so etwas wie kritische Würdigung. Auch die folgenden Beispiele wiesen ein durchgehendes Charakteristikum der Kennzeichnung auf. Es hieß von Krutschonychs Wäscherechnung: hier zeige sich die Zerschlag-„barkeit“ der Sprache in Wörterdinge, oder von Jandls „klare gerührt“: hier zeige sich die Schrift-„lichkeit“ der Sprache.

Es sei jetzt die methodische Relevanz solcher Kennzeichnungsmerkmale aufgedeckt. Ich gehe dazu auf Heideggers Darlegungen zum Schematismusbegriff bei Kant ein.¹⁴ Bei der Herausarbeitung dessen, was Kant unter dem Ausdruck „Bild“ versteht, unterscheidet Heidegger dreierlei Bild-Begriffe.

„Bild“ ist zunächst der unmittelbare Anblick von etwas. Man sagt etwa: „Die Versammlung bietet ein trauriges Bild“. Mit Bild meinen wir hier den Anblick eines unmittelbar gesehenen Einzelnen, bzw. dieses einzelnen Ganzen dieser Versammlung.

„Bild“ kann des Weiteren den vorhandenen abbildenden Anblick eines Seienden bezeichnen. Man denke an eine Photographie. Auch diese bietet als „dieses Ding“ unmittelbar einen Anblick (ist damit „Bild“ in dem ersten Sinne), jedoch: indem sie sich als dieses Bild zeigt, will sie gerade das von ihr Abgebildete zeigen. Das Sichzeigende ist nun wiederum etwas, das unmittelbar als Bild sich zeigt.

Diese beiden Weisen der Bildbeschaffung, und das heißt: der Versinnlichung, sind durch unmittelbares Anschauen eines Einzelnen („Dies-da“) gekennzeichnet, einmal durch unmittelbares empirisches Anschauen, zum anderen durch unmittelbare Abbildbetrachtung.

Es gibt nun noch eine dritte, völlig andere Weise der Bildbeschaffung, die nicht im Hinsehen auf ein „Dies-da“ zur Ruhe kommt. Heidegger verweist zur Erläuterung auf die Photographie einer Totenmaske, die wir, als Nachbild eines Abbilds, etwa auf den unmittelbaren Anblick dieses bestimmten Toten wie auch auf den unmittelbaren Anblick seines Abbilds ansehen können. Und jetzt heißt es:

Die Photographie kann nun aber auch zeigen, wie so etwas wie eine Totenmaske überhaupt aussieht. Die Totenmaske wiederum kann zeigen, wie überhaupt so etwas wie das Gesicht eines toten Menschen aussieht. Aber das kann auch ein einzelner Toter selbst zeigen. Und so kann auch die Maske selbst zeigen, wie eine Totenmaske überhaupt aussieht, imgleichen die Photographie nicht nur das Photographierte, sondern wie eine Photographie überhaupt aussieht. Was zeigen aber jetzt diese ‚Anblicke‘ (Bilder im weitesten Sinne) dieses Toten, dieser Maske, dieser Photographie usf.? [...] Was versinnlichen sie jetzt? Sie zeigen, wie etwas ‚im allgemeinen‘ aussieht, in dem Einen, was für viele gilt. Diese Einheit für mehrere ist aber das, was die Vorstellung in der Weise des Begriffs vorstellt. Diese Anblicke sollen jetzt der Versinnlichung von Begriffen dienen.¹⁵

¹⁴ Vgl. Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 1951.

¹⁵ Ebenda, S. 90.

Was Versinnlichung eines Begriffs heißt, wird von Heidegger am Beispiel des Begriffs „Haus“ dargelegt

Wir sagen: dieses wahrgenommene Haus z.B. zeigt, wie ein Haus überhaupt aussieht, mithin das, was wir im Begriff Haus vorstellen. In welcher Weise zeigt dieser Hausanblick das Wie des Aussehens eines Hauses überhaupt? Das Haus selbst bietet zwar diesen bestimmten Anblick. Allein, in diesen sind wir nicht versunken, um zu erfahren, wie gerade dieses Haus aussieht. Vielmehr zeigt sich dieses Haus eben als solches, das, um ein Haus zu sein, nicht notwendig so aussehen muß, wie es aussieht. Es zeigt uns ‚nur‘ das So-wie... ein Haus aussehen kann. [...] Dieses Wie des empirischen Aussehenkönnens ist es, was wir angesichts dieses bestimmten Hauses vorstellen.¹⁶

Unser Interesse ist also nicht auf eine Möglichkeit des Aussehens eines Hauses aus, sondern auf den Umkreis als solchen des möglichen Aussehens, auf das, was regelt und vorzeichnet, wie etwas aussehen muss, um ein Haus zu sein: auf das, was das Ganze dessen „auszeichnet“, was mit dergleichen wie „Haus“ gemeint ist.¹⁷

Aber dieses Gemeinte ist nun überhaupt nur so meinbar, dass es als das vorgestellt wird, was das mögliche Hineingehören dieses Zusammenhangs in einen empirischen Anblick regelt. Nur im Vorstellen der Weise, in der die Regel das Hineinzeichnen in einen möglichen Anblick regelt, kann überhaupt die Einheit des Begriffes als einigende, vielgültige, vorgestellt werden. Wenn der Begriff überhaupt das ist, was zur Regel dient, dann heißt begriffliches Vorstellen das Vorgeben der Regel einer möglichen Anblickbeschaffung in der Weise ihrer Regelung. Solches Vorstellen ist dann struktural notwendig auf einen möglichen Anblick bezogen und daher in sich eine eigene Art der Versinnlichung.¹⁸

Was an solcher Versinnlichung „an unmittelbarem Anblick notwendig mit vorkommt, ist nicht eigens thematisch gemeint, sondern als mögliches Darstellbares der Darstellung, deren Regelungsweise vorgestellt wird. [...] Das Vorstellen des Wie der Regelung ist das freie, an bestimmtes Vorhandenes ungebundene ‚Bilden‘ einer Versinnlichung als Bildbeschaffung in dem gekennzeichneten Sinne.“¹⁹

Diese Vorstellung von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, nennt Kant das „Schema zu diesem Begriff.“²⁰ Und Heidegger beschließt nun seine Herausarbeitung der dritten Bedeutung des Ausdrucks „Bild“ folgendermaßen:

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Heideggers Erörterung umkreist hier den Satz Kants: „Der Begriff vom Hunde bedeutet eine Regel, nach welcher meine Einbildungskraft die Gestalt eines vierfüßigen Tieres allgemein verzeichnen kann, ohne auf irgendeine einzige besondere Gestalt, die mir die Erfahrung darbietet, oder auch ein jedes mögliches Bild, was ich in concreto darstellen kann, eingeschränkt zu sein.“ Vgl. Kritik der reinen Vernunft. In: Kant, Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel-Verlag 1960–1964. Bd. 2, S. 190.

¹⁸ Heidegger: Kant, S. 91.

¹⁹ Ebenda, S. 90/91.

²⁰ Kant: Kritik der reinen Vernunft, op. cit., S.189. A 140, B 179 f.

Das Schema ist zwar vom Bild zu unterscheiden, aber gleichwohl auf so etwas wie Bild bezogen, d.h. der Bildcharakter gehört notwendig zum Schema. Er hat sein eigenes Wesen. Er ist weder nur ein schlichter Anblick („Bild“ in der ersten Bedeutung) noch ein Abbild („Bild“ in der zweiten Bedeutung). Er sei daher Schema-Bild genannt.²¹

Was sagen uns diese Überlegungen über die Eigenart des literarischen Gebildes mit artifizieller Lastigkeit? Folgendes: „Die Dominante eines literarischen Gebildes mit artifizieller Lastigkeit ist immer ein Schema-Bild.“

Wenn wir bei Faulkner so etwas wie Deuten versinnlicht sehen, dann haben wir vom konkreten Inhalt des zu Deutenden bereits abgesehen. Desgleichen vernehmen wir bei Poe nicht die Story in ihrer konkreten Bestimmtheit, nicht das „Dies-da“ des Erzählten, sondern: das Erzählte wird daraufhin angesehen, wie so etwas wie pointiertes Erzählen

aussieht. Was an unmittelbarem Anblick notwendig mit vorkommt, ist nicht eigens thematisch gemeint, sondern als mögliches Darstellbares der Darstellung, deren Regelungsweise vorgestellt wird. Wir sind in den unmittelbaren Anblick der Würdigung des Werkes von Herbert Quain nicht versunken, um zu erfahren, was wir von dieser Untersuchung zu halten haben; vielmehr zeigt sich diese eben nur als eine solche, die um zu sein, was sie ist, nicht notwendig so aussehen muss, wie sie aussieht.

Noch krasser ist der Abstand zwischen dem Gemeinten und dem, was als unmittelbarer Anblick notwendig mit vorkommt, bei Krutschonychs Rechnung. Nicht nur könnten beliebige andere Kleidungsstücke aufgeführt werden, ja, die Rechnung könnte durch eine Fahrkarte ersetzt werden, ohne dass das Gemeinte, die Dominante des Gebildes, sich ändern müsste. Und bei Jandls „klare gerührt“ schließlich wird, was an Wörtern zum unmittelbaren Anblick notwendig ist, vollkommen beliebig. Wir haben, um die Dominante eines Gebildes mit artifizieller Lastigkeit in den Blick zu bekommen, auf ganz spezifische Weise nicht bei der Sache zu sein.

Ich habe oben bereits darauf aufmerksam gemacht, dass überall da, wo bei einem literarischen Gebilde artifizielle Lastigkeit vorliegt, wo wir also die Rede des Anderen nicht in ihrem Gesagten, sondern als Modus von Rede vernehmen, die Mitteilungsfunktion der Rede verschwindet oder zumindest schrumpft. Auf dem Hintergrund der Ausführungen Heideggers zum Schema-Bild enthüllt sich die volle Tragweite dieser Beobachtung. Die Photographie einer Totenmaske ließ, wie wir sahen, verschiedene Einstellungen zu. Sie schreibt uns von sich aus nicht vor, was wir an ihr herausheben sollen. Wir können sie als unmittelbaren Anblick dieses bestimmten Toten, dieser bestimmten Totenmaske wie auch als Demonstration von so etwas wie Photographie auffassen.

Die Frage, die unsere Überlegungen in Gang brachte, lautete: Wie schafft es ein literarisches Gebilde, unseren Blick so abzurichten, dass wir uns nicht mehr aussu-

²¹ Heidegger: Kant, S. 92.

chen können, welchen Anblick es uns bietet? Die Antwort fanden wir im Phänomen der Störung.

Das natürliche Verstehen wird bei artifizierter Lastigkeit eines Gebildes derart gestört, dass eine Versetzung in die Welt, die uns das literarische Gebilde als Rede des Anderen erschließt, verhindert wurde oder gleichsam nur provisorisch zustandekam. Der positive Sinn solcher Störung ist, dass sie uns zwingt, vom unmittelbar gesehenen Einzelnen abzusehen, und zwar so, dass, was an unmittelbarem Anblick vorkommt, nur als Vorwand für die Versinnlichung eines Begriffs zugelassen wird.

Welche Begriffe als „Schema-Bild“ Dominante eines literarischen Gebildes sein können, ergab sich aus seiner Definition als „Rede des Anderen“. Diese Definition führte schließlich zu den hier erörterten acht Beispielen.