

urs engeler



**poesie und
wieder
holung**

Theorie und Praxis
Schriftenreihe des Literaturinstitut Hildesheim
Band 2



L I T E R A T U R I N S T I T U T
H I L D E S H E I M

Urs Engeler

Poesie
und Wiederholung

UV

Für Maruan Paschen,
in Erinnerung an eine jener Schulstunden

Inhalt	5
Lesen lesen	
Vorwort von Dagmara Kraus	7
Die magischen Praktiken der Poesie	11
Setzung und Übersetzung	80
Ein Gedicht von Christine Lavant	118
Das Werkzeug Wiederholung	131
Rose rouge	165
Der Anfang von Büchners »Lenz«	169
Nachbemerkung	179
Textnachweis	180
Die Wiederholung des Schreibens	
Nachwort von Guido Graf	182

Dagmara Kraus

Lesen lesen

Zu Urs Engellers *Poesie und Wiederholung*

Mit beharrlicher Verblasenheit wehrt sich die Poesie seit Jahrhunderten gegen einseitige Vereinnahmungen. Weder der Theorie noch irgend Ideologie ist es darum jemals gelungen, sie sich in ihrer Ganzheit anzueignen. Ob zauberische Züchtung eines feierlichen Rhythmus oder nackter, hemmungsloser Aufschrei, der aller beredten (oder bloß wattierten) Kunsthaftigkeit entbehrt: Die poetische Wirklichkeit und ihre prismatische Ästhetik sind so vielfältig, dass jeder kategorisierende Einebnungsversuch Gewalt gegen einen hochauratischen Gegenstand bedeutet, dem angesichts seiner substanziellen Pluralität einzig mit größtmöglicher Öffnung der Perspektive beizukommen ist, um nicht an ihm zu scheitern.

Wie gut es doch tut, angesichts der zahllosen Entwürfe abstrakt-anspruchsvoller, nicht selten unlesbarer Poetologie mit einem Text wie demjenigen Urs Engellers konfrontiert zu werden, der fernab aller tendenziösen Pauschalisierungen, allen makrologischen Theoriehermetismus der diversen Methodenschulen um tatsächliche Poesielektüre bemüht ist; der sich kleinschrittig im *close reading* auf das Gedicht als solches verlegt, auf seine unmittelbare Bauweise, seine Verse, Satzteile, Wiederholungen und silbischen Komponenten, und dabei den Textprozess anvisiert und ausleuchtet, seine Latenzen abschreitet und auffächert, um wie *en passant* auf elegante Weise zu zeigen, was ein Gedicht als Gedicht eigentlich ausmacht. »Ich sehe den

Bäumen die Stürme an«, zitiert Urs Engeler Rilkes »Der Schauende« und bezeichnet damit gewissermaßen vielleicht auch das eigene interpretative Vorgehen im und am gelesenen Gedicht.

Poesie und Wiederholung ist aus Vorlesungen geboren. Wohl deshalb entwickelt es sich fast wie an einem Faden – ohne Seitensprünge, ohne Winkelzüge. Der Text, da für Hörerinnen geschrieben, folgt der Spur des Gedichts bis in seinen Kern, als dessen Phänomenologie der Autor in Erscheinung tritt. Zeitgleich haben wir es mit einer feingliedrigen Doppelbödigkeit zu tun – einer Phänomenologie des Leseprozesses der Poesie selbst: Urs Engeler liest das Lesen der Poesie. Dabei ist sein Ansatz ein genuin schöpferischer, und zwar einer, der sich dem Phänomen von innen her zu nähern und vor dem Hintergrund der enormen Erfahrung des langjährigen Lesers, Verlegers, Universitätslehrers und nicht zuletzt auch: des Dichters Urs Engeler darzustellen versteht, was er verhandelt. »Von innen«, das heißt auch vom Verfahren her – von den Verfahren her, den verschiedenen, wie sie auf der Produktionsstätte verwendet werden und die derart nachzuvollziehen nur jemand vermag, der sie, wie Engeler, vom eigenen poetischen Tun her kennt.

Mit einer Reihe von Feststellungen setzt der Essayband ein. Es sind dies definatorische Prämissen eines Denkens, das im Textverlauf nicht nur das »Über« im Fokus behält, sondern sich auch selbst nach poetischen Maßgaben entwickelt. Anlage und Struktur des Textes zeigen, dass wir es nicht mit gewöhnlichen Vorlesungen zu tun haben, wenn der Text sich vortastet ins poetische Dickicht, Zweig für Zweig vorsichtig wegbiegend, nur um tiefer ins Geflecht der Poesie vorzudringen. Urs Engeler hängt uns als Leserinnen bei diesem Gang ins Dunkle nicht ab. Vielmehr gibt er uns einen Kompass

an die Hand (manchmal Kompass fürs Kreisen über dem Gedicht), zugleich Vademecum und Propädeutikum in einem, das uns sowohl das Staunen lehrt als auch und zumal die exakte Lektüre dessen, was, von ihm bei der Hand genommen, dasteht, wenn wir Poesie lesen.

Die magischen Praktiken der Poesie

1. Stunde

In diesen Stunden geht es um das, was Poesie ist.
Ich gehe davon aus, dass Poesie etwas Bestimmtes ist.
Etwas Bestimmtes, das anders ist als andere Dinge.
Ein bestimmtes Ding aus Sprache.
Poesie kann sich immer nur in Sprache finden.
Poesie ist sprachlich.
Poesie ist Sprache.
Das sprachliche Ding, in dem sich Poesie findet, ist in
der Regel ein Gedicht.
Gedichte sind Dinge aus Sprache.
Gedichte sind geschriebene Dinge.
Gedichte sind geschriebene Dinge, die anders sind als
andere geschriebene Dinge.
Anders als der Satz, den ich jetzt gerade sage.
Anders als der Brief, den ich schreibe.
Anders als die Zeitung, die ich lese.
Anders als die Geschichte, die Du mir erzählst.
Anders als der Roman, den Du schreibst.
Was nicht sagen will, dass es nicht auch Poesie in dem
Sinne, um den es hier gehen soll, in all diesen ande-
ren sprachlichen Dingen: den umgangssprachlichen
Sätzen, den Zeitungen, Geschichten und Romanen,
geben kann.
Wenn es sie aber gibt, dann eher zufällig.
Dieser Zufall braucht eine Leserin, der Poesie zufallen
kann.
Einen Leser, der Poesie zu entdecken versteht.

Eine Leserin, die Poesie zu lesen versteht.
Darum soll es gehen: Poesie finden, erkennen und verstehen.
Sehen und verstehen heißt, dass wir lesen und hören werden.
Lesen und hören, weil Poesie ein Ding aus Sprache ist.
Sehen und verstehen heißt, dass wir es miteinander besprechen werden.
Besprechen, weil es ein sprechendes Ding ist, das Fragen stellt und Antworten gibt.
Weil es ein uns ansprechendes Ding ist, dem wir Antwort geben wollen.
Wir werden also gemeinsam eine Reihe von Gedichten lesen.
Die Gedichte werde ich jeweils in die Stunden mitbringen.
Ihr braucht auf diese Gedichte nicht vorbereitet zu sein.
Auf Poesie kann man schlecht vorbereitet sein.
Aber man kann auf Poesie vorbereitet sein.
Um diese Vorbereitung geht es mir.
Vorbereitung auf das, was Poesie ist.
Diese Vorbereitung hat etwas mit Haltung zu tun.
Mit dem Einnehmen einer bestimmten Haltung, in der es leicht fällt, Poesie aufnehmen zu können.
Es ist also eine Art von Übung.
Eine Art Leseübung.
Eine Art Sprechübung.
Eine Art Frage- und Antwortübung.
Eine Art Verstehensübung.
Eine Art Kunsthandwerk also.
Diese Übung werden wir üben.

Das erste Gedicht, das wir zusammen lesen, heißt

In den Kolonien der Bedeutung das Dorf

»sind seine Träume Muskelträume, Aktionsträume, aggressive Träume. Ich träumte, dass ich springe, dass ich schwimme, dass ich renne, dass ich klettere. Ich träumte, dass ich vor Lachen berste, dass ich den Fluss überspringe, dass ich von Autorudeln verfolgt werde, die mich niemals einholen.«

F. Fanon

Wenn keine Antwort
wenn rukavica, rukavickár,
wenn, wenn rukopis, pamiatka,
wenn ich auf keine Antwort
wenn ich abgeschnitten von dir
wenn prst und rumancek
ich ohne Kamille und Finger
wenn ich sie nicht besitze
die Kamillen und Finger
wenn mich besuchen
prst rumancek ruka
ich sie nicht habe mir nicht gehöre
wenn ich hineinhöre in mich
und sie nicht habe
innen die Finger Kamillen nicht habe:
wenn innen beginnen,
wenn in mir kamillen, wenn in mir Ruhe und ruka,
hier ist Exil hier ist der Schaden sehr groß
so wie wir sprechen
dort ist das Inland
ganz tief ganz unten oder
oben in Lüften auf Bergen in mir
auf Wolken in Flugzeugen
unter Flügen höre ich rodny kraj
was ist das? Ich höre rodny und kraj
wenn ich höre rodny und kraj was ist das
kraj höre ich weine ich was ist das
wenn weinen krajen krein, wenn ich dich höre

kraj oder ich kraje krajina im Kreis
in welchem Kreis bin ich?
Bin? Bubon? Bublanina?
Bud'-bud'? Bud'-alebo?
Bud' on alebo ja?
Ich alebo ja? Ja bud' ich?
Kamillen beginnen? Kamillen
innen. Bublanina?
Wann ich esse meinen Ostkuchen.
Wenn weine ich Kamillen.
Obstaculum.
Inde, ideme inde
wir gehen anderswohin wo inde alebo
in de ne ko nec ny oder lo nien
unter endlosen Lonien Kolonien das Dorf
endlosen endkolo nien
wir sitzen nie im Kreis,
wir sitzen in kraj krajina an der Grenze
am Morawa Fluß
wir sitzen in kolo und holic
in Kolonien und Friseurläden
wir knien und kreien und
kreisen und
kreisen nicht in Kreisen
wir reisen aus
wohin und wenn keine Antwort
wenn rukavica, wenn rukavickár
wenn endlich und der Handschuhmacher
wenn pamiatka und endlich
wenn ich auf Knien antworte
den Kolonien antworte
kniend am Morawa Fluß an der Biegung ohyb
im kleineren Kreis
wenn ich mir antworte
und mir bin nicht ich –
mir und rieka der Fluß

Wer das Gedicht geschrieben hat, tut nichts zur Sache. Den Namen des Autors zu kennen, hilft meistens wenig, ein Gedicht zu verstehen. Aber ich werde ihn Euch sagen, nachdem wir uns etwas mit dem Gedicht beschäftigt haben.

Was sagt dieses Gedicht?
Ist so einfach sagbar, was dieses Gedicht sagt?

Ich habe einen Trick, durch den ganz einfach sagbar ist, was das Gedicht sagt:

Wenn keine Antwort
wenn rukavica, rukavickár,
wenn, wenn rukopis, pamiatka,
wenn ich auf keine Antwort
wenn ich abgeschnitten von dir

Wenn keine Antwort ...
Wenn keine Antwort, dann noch einmal lesen.
Aber ist noch einmal lesen nicht auch eine Antwort?
Ist lesen nicht auch antworten?
Wenn lesen, dann Antwort.

Das Gedicht lesen heißt aber auch, mit dem Gedicht zu sprechen.
Lesen heißt sprechen.
Vorsprechen.
Vorlesen.
Das Gedicht lesen heißt, mit anderen über das Gedicht zu sprechen.
Das Gedicht lesen heißt, es zu besprechen.
Es anzusprechen.
Es anzufragen.
Es fragen.
Und sehen und hören, ob es antwortet.

Und verstehen, dass es antwortet.
Allein schon in der Wiederholung.
Denn die Wiederholung gibt es nicht.
Die Wiederholung ist bereits Antwort.
Die Wiederholung eines Gedichts antwortet bereits auf
das, was in ihm fraglich ist.
Weil wir mit dieser Frage lesen.
Weil wir das Gedicht als Antwort auf diese Frage lesen.
Deshalb verstehen wir das, was fraglich war, allein
schon durch das Wiederlesen.

Wenn keine Antwort
wenn rukavica, rukavickár,
wenn, wenn rukopis, pamiatka,

Stimmt das auch für
rukavica, rukavickar, rukopis, pamiatka?
Stimmt das auch für fremde Worte?
Was bedeuten sie?
Keine Antwort.
Wenn man sie nicht versteht, dann sind die fremden
Worte keine Antwort.
Dann sprechen die Worte nicht mit einem.
Dann sprechen sie vielleicht gar nicht.
Weil sie nicht bedeuten.
Die fremden Worte bedeuten nichts.
Bedeutet das, dass die fremden Wörter nichts sind?
Zumindest klingen sie.
Wir haben sie beim Vorlesen zum Klingen gebracht.
Ob richtig oder falsch, wir haben sie erklingen lassen.
Sie klingen nach einer bekannten, aber unbekanntem
Sprache.
Wir haben sie nach einer bekannten, aber unbekanntem
Sprache klingen lassen.
Welche Sprache könnte das sein?

Die Klänge erinnern an slawische Sprachen.
Hilft uns das etwas, wenn wir wüssten, es ist eine slawische Sprache?

Ja, wenn wir ein Wörterbuch einer slawischen Sprache hätten.

Aber welcher slawischen Sprache?

Es gibt rund 20 slawische Sprachen.

Ein russisches Wörterbuch?

Ein polnisches Wörterbuch?

Ein tschechisches Wörterbuch?

Können wir genauer sagen, sehen oder lesen oder hören, welche slawische Sprache in dem Gedicht steht?

Wo sind wir in dem Gedicht?

Man kann die Frage wörtlich nehmen in dem Sinne, dass es in dem Gedicht jemand gibt, der spricht und der sagt, wo er ist, oder in diesem Fall: wo wir sind:

Wir sitzen nie im Kreis,
wir sitzen in kraj krajina an der Grenze
am Morawa Fluß
wir sitzen in kolo und holic
in Kolonien und Friseurläden
wir knien und kreien und
kreisen und
kreisen nicht in Kreisen
wir reisen aus

Wir sitzen also an der Grenze, am Morawa Fluß, aber auch in kolo und holic, in Kolonien und Friseurläden und nie im Kreis, und deshalb scheint mir etwas fraglich, ob ich die geographische Angabe »Grenze« und »Morawa Fluß« wörtlich nehmen kann.

Aber wenn ich sie wörtlich nehme, dann bin ich an der österreichisch-slowakischen Grenze, denn dort fließt die Morawa.

Die Morawa, der »Grenzfluss von Niederösterreich und der Slowakei«, passt auch insofern, als der Autor des Gedichtes der in Wien lebende Peter Waterhouse ist. Zumindest so viel nützt es, zu wissen, wer der Autor ist und wo die Morawa fließt: Die fremden Worte in dem Gedicht könnten Slowakisch sein.

Seltsamerweise bedeutet »wörtlich nehmen«, wenn man den Ausdruck im Sinne des Wörtlichnehmens wörtlich nimmt, eben gerade nicht, auf das Wort als Wort zu achten, sondern von ihm abzusehen und hinzusehen auf einen anderen Gegenstand als das Wort.

Deshalb ist es sehr fraglich, ob uns das Wörterbuch weiterhilft. Denn hier steht ja nicht »Handschuh«, hier steht rukavica, und steht auch nicht ein Hotel mit Namen Rukavickar, sondern hier steht rukavickar.

Wenn wir ein Wörterbuch dieser vielleicht slawischen Sprache hätten, wenn wir ein Wörterbuch des Slowakischen oder Tschechischen oder Bosnischen oder Kroatischen hätten, dann könnten wir wissen, was rukavica, rukavickar, rukopis, pamiatka und andere Wörter in diesem Gedicht bedeuten.

Aber wir haben kein Wörterbuch.

Wenn wir nicht wissen, was die Wörter bedeuten, können wir nicht wissen, was sie bedeuten.

Können wir dann nicht auch nicht wissen, was das Gedicht bedeutet?

Weil uns bestimmte Wörter fehlen, und weil das, was ein Gedicht bedeutet, die Summe der Bedeutungen seiner Wörter ist?

Was machen wir damit, dass hier Worte stehen, die wir nicht verstehen?

Aber vielleicht bedeutet das Gedicht ja gerade, nicht zu wissen, was etwas bedeutet.

Zumindest ist das eine Erfahrung, die man mit ihm machen kann: Die Erfahrung, nicht zu wissen, was etwas bedeutet.

Aber das ist vielleicht eine Erfahrung, die man oft mit Gedichten macht.

Vielleicht weiß man bei Gedichten oft nicht, was sie bedeuten.

Vielleicht weiß man auch bei Gedichten, die nur deutsche Wörter kennen, nicht, was sie bedeuten.

Weil wir die Bedeutung der deutschen Wörter nicht kennen? Weil das Gedicht ihre Bedeutung uns fremd gemacht hat? Weil wir die Summe der Bedeutungen der Wörter des Gedichts nicht mehr zu ziehen verstehen?

Könnte es der Sinn des Gedichtes sein, uns nicht nur zu sagen: Ihr versteht nicht, sondern auch zu zeigen:

Ihr versteht nicht, indem es uns nicht verstehen lässt?

Was aber wäre dadurch gewonnen?

Vielleicht Freiheit:

zu sein, ohne etwas Bestimmtes sein zu müssen:

Wenn ich mir antworte
und mir bin nicht ich –
mir und rieka der Fluß

Die Antwort auf die Frage:

Wo sind wir in dem Gedicht?

könnte aber auch anders lauten,

indem man nicht aus dem Gedicht in die Geographie schaut, sondern nur in die Graphie, in das Geschriebene.

Dann sind wir »In den Kolonien der Bedeutung«.

Wir sind in »das Dorf«.

Was sind »Kolonien der Bedeutung«?

Was sind Kolonien?

Kolonien ist auch ein fremdes Wort, ein Fremdwort, von »colere«, lat. für bebauen, bewohnen: eine Gegend wird besiedelt, Landnahme.

Eine Kultur kolonialisiert eine andere: unterwirft sie, beherrscht sie, beutet sie aus. Und wird zugleich auch von ihr affiziert, verändert.

Kann man sich Kolonialisierung eines Landes wie die Semantisierung eines Wortes vorstellen?

Eroberung des Lautes eines Wortes durch Bedeutung. Eine solche Eroberung findet in dem Gedicht vielleicht auch statt, wenn durch die klangliche Nähe zweier Worte, von denen uns das eine etwas bedeutet, das andere aber nicht, dieses andere plötzlich im Licht, oder eher: im Klang des einen etwas zu bedeuten beginnt:

wenn in mir Ruhe und ruka

wenn ich höre rodny und kraj was ist das
kraj höre ich weine ich was ist das

Hier wird kraj als das Englische to cry gehört und verstanden, aber auch als Kreis.

Das Ineinander-Übergehen der Sprachen:

in welchem Kreis bin ich?
Bin? Bubon? Bublanina?
Bud'-bud'?' Bud'-alebo?
Bud' on alebo ja?
Ich alebo ja? Ja bud' ich?
Kamillen beginnen? Kamillen
innen. Bublanina?
Wann ich esse meinen Ostkuchen.
Wenn weine ich Kamillen.

Hier ist nicht nur zu sehen, wie die fremde Sprache durch die eigene Sprache vertraut wird, sondern umgekehrt auch: wie die eigene Sprache durch die fremde Sprache fremd wird, unvertraut.

Vielleicht sogar auch falsch.

Vielleicht sogar falsch?

Ist: »Wann ich esse meinen Ostkuchen« falsch?

Ist: »Wenn weine ich Kamillen« falsch?

Was ist das Dorf?

Ist ein bestimmtes Dorf die »Kolonien der Bedeutung«?

Oder ist das Dorf die »Kolonien der Bedeutung«?

»Kolonien der Bedeutung« scheint mir etwas bombastisch, das erscheint mir wie etwas sehr Großes, größer auf jeden Fall als ein Dorf.

Eine Kolonie ist kein Dorf.

Genauso wenig wie Bedeutung ein Wort ist.

Nur dass Bedeutung halt eben ein Wort ist.

Kolonie ist auch ein Wort. Und dass es ein Wort ist, damit ist das Gedicht beschäftigt:

in de ne ko nec ny oder lo nien
unter endlosen Lonien Kolonien das Dorf
endlosen endkolo nien

Es ist damit beschäftigt, dass da etwas sehr Großes, etwas Endloses ist. Und unter diesen »endlosen Lonien Kolonien das Dorf«.

Ein anderes fremdes Wort in dem Gedicht ist »Exil«.

Ein anderes bedeutendes Wort ist »wenn«.

Zu Beginn des Gedichtes steht sehr oft wenn:

6 Zeilen beginnen mit wenn,

in der dritten Zeile sind gleich zwei wenn, die sich folgen und verstärken,

und nach wieder drei Zeilen, nach wieder drei wenn
kommt
eine Zeile ohne wenn,
dann eine mit wenn,
wieder eine ohne wenn,
dann zwei Zeilen ohne wenn,
dann eine Zeile mit wenn
und wieder zwei Zeilen ohne wenn,
dann zwei Zeilen mit wenn,
und in der zweiten Zeile wird wenn wiederholt.

Das ist ein Rhythmus.

Ein Rhythmus ist so etwas wie Gehen.

Ein Schritt und noch ein Schritt und wieder ein Schritt.

Ein Rhythmus ist die Erwartung des nächsten Schrittes.

Ein Wenn-Rhythmus ist die Erwartung eines Dann-Schrittes.

Aber dieser Schritt kommt nicht.

Zumindest nicht als ausgesprochenes dann.

Aber an der Stelle des dann, und anstelle des dann,
kommt:

hier ist Exil hier ist der Schaden sehr groß
so wie wir sprechen

Also statt dann Schaden.

Schaden.

Ist dieser Satz nicht schadhaf?

Fehlt da nicht etwas?

Fehlte da nicht auch schon zuvor etwas?

Nicht: Wenn keine Antwort, dann ...

Sondern:

Wenn keine Antwort
wenn ...

Fehlt da nicht etwas?
Dann fehlt etwas.
Was ist dann?
Ein Schluss.
Ein logischer Schluss.
Eine Antwort.
Das fehlende dann ist eine fehlende Antwort.

Wenn keine Antwort.

Das Gedicht sagt also nicht nur:

Wenn keine Antwort.

Es ist: Wenn keine Antwort.

Der fehlende logische Schluss, das fehlende dann. In diesem logischen Schluss scheint das Gedicht nicht anzukommen. In diesem Schluss scheint das Gedicht nicht ankommen zu wollen. Stattdessen:

Wenn keine Antwort
wenn rukavica, rukavickár,
wenn, wenn rukopis, pamiatka,

Statt dann also wieder wenn,
statt dann also rukavica, rukavickar, rukopis, pamiatka.
Statt dann also fremde Worte.
Stattdessen:

wir knien und kreien und
kreisen und
kreisen nicht in kreisen
wir reisen aus
wohin und wenn keine Antwort

Es scheint darum zu gehen, nicht gefangen zu sein,
es scheint darum zu gehen, zu gehen,
nicht im Kreis zu gehen, nicht im Exil zu enden,
sondern zu »entkolonialisieren«.

Woran erinnert das: Wenn keine Antwort?

Ich habe ein Echo im Kopf, die Wendung kommt mir
bekannt vor, aber ich weiß nicht von wo.

Vielleicht aus dem Lift, Vorschrift für das Verhalten im
Notfall?

Oder diese Witzkleber, die vor Hunden warnen:

Wenn keine Hilfe kommt, dann beten oder sich auf den
Boden werfen.

Seltene Wiederholung:

Wenn keine Antwort, wenn ich auf keine Antwort

Wenn und noch einmal kein Dann, aber doch so etwas
wie ein Dann:

Wenn ich höre rodny und kraj was ist das

Wiederholung von was ist das, zuvor und danach

wenn ich dich höre

...

in welchem Kreis bin ich?

Ist das wenn/dann nicht auch eine Art Kreis,
ein Vor- (wenn) und Zurückschwingen (dann),
kreisen?

Reisen?

wenn ich auf keine Antwort

wenn ich abgeschnitten von dir

keine Antwort = abgeschnitten von dir

in mich hineinhöre
Antworten.
Autorudeln
Die mich niemals einholen.

Obstaculum: Hindernis, Widerstand.
Eine Grenze vielleicht.
Aber vielleicht auch eine Frucht.
Ein Obst.

Die Qualität eines Gedichts
quasi seine Dichte
ist die Zeit, die man damit verbringen kann.
Die Zeit, die man im Gespräch mit ihm verbringen
kann.

Was ist das erste Wort des Gedichts?

In.

Dieses »in« wird immer wieder kommen:

s-in-d se-in-e
spr-in-ge
überspr-in-ge
e-in-holen
ke-in-e
ke-in-e
F-in-ger
F-in-ger
h-in-e-in-höre in
in-nen
beg-in-nen
in in

In-land
in in
in
we-in-e
we-in-en
kre-in
kraj-in-a
b-in
B-in
Bublan-in-a
beg-in-nen
me-in-en
we-in-e
In-de in-de
anderswoh-in in-de
in
in
in
in
woh-in
kle-in-eren
b-in

Das in kommt auch verdreht oder umgedreht vor als
»ni«:

Kolo-ni-en
abgesch-ni-tten
ni-cht
ni-cht ni-cht
ni-cht
ni-cht
rod-ny
rod-ny
rod-ny
ny
ni-en
Lo-ni-en Kolo-ni-en
ni-en

ni-e
Kolo-ni-en
ni-cht
K-ni-en
Kolo-ni-en
k-ni-end
ni-cht

Ist das nicht auch ein Gedicht?

Ein Gedicht:

ke-in-e
ke-in-e
abgesch-ni-tten
F-in-ger
ni-cht
F-in-ger
ni-cht ni-cht
h-in-e-in-höre in
in-nen
beg-in-nen
in in
In-land
in in
in
we-in-e
we-in-en
kre-in
kraj-in-a
b-in
B-in
Bublan-in-a
beg-in-nen
me-in-en
we-in-e
In-de in-de
anderswoh-in in-de
in
in

in
in
woh-in
kle-in-eren
b-in
nie und ni und kniend: ni-end

Das lässt sich auch mit anderen Buchstabenverbindungen, vielleicht sogar einzelnen Buchstaben machen:

W-en-n kei-ne

Auch mit Varianten, an und en:

W-en-n kei-ne An-twort

Vielleicht ist das i in in eine Variante von en, an.

Vielleicht geht es um das n.

Vielleicht geht es um die Verdoppelung und/oder Um-drehung des N als nn, als m.

Was eine Art X ist, unterwegs zu dem X, zum Exil.

2. Stunde

Ich möchte in unserer zweiten Stunde noch einmal auf das Gedicht von Peter Waterhouse zurückkommen, um ein paar Dinge, denen wir während unserer ersten Stunde im Gedicht, aber auch im Gespräch über das Gedicht begegnet sind, noch einmal und noch einmal etwas genauer anzuschauen.

In den Kolonien der Bedeutung das Dorf

»sind seine Träume Muskelträume, Aktionsträume, aggressive Träume. Ich träumte, dass ich springe, dass ich schwimme, dass ich renne, dass ich klettere. Ich träumte, dass ich vor Lachen berste, dass ich den Fluss überspringe, dass ich von Autorudeln verfolgt werde, die mich niemals einholen.«

F. Fanon

Wenn keine Antwort
wenn rukavica, rukavickár,
wenn, wenn rukopis, pamiatka,
wenn ich auf keine Antwort
wenn ich abgeschnitten von dir
wenn prst und rumancek
ich ohne Kamille und Finger
wenn ich sie nicht besitze
die Kamillen und Finger
wenn mich besuchen
prst rumancek ruka
ich sie nicht habe mir nicht gehöre
wenn ich hineinhöre in mich
und sie nicht habe
innen die Finger Kamillen nicht habe:
wenn innen beginnen,
wenn in mir kamillen, wenn in mir Ruhe und ruka,
hier ist Exil hier ist der Schaden sehr groß

so wie wir sprechen
dort ist das Inland
ganz tief ganz unten oder
oben in Lüften auf Bergen in mir
auf Wolken in Flugzeugen
unter Flügen höre ich rodny kraj
was ist das? Ich höre rodny und kraj
wenn ich höre rodny und kraj was ist das
kraj höre ich weine ich was ist das
wenn weinen krajen krein, wenn ich dich höre
kraj oder ich kraje krajina im Kreis
in welchem Kreis bin ich?
Bin? Bubon? Bublanina?
Bud'-bud'? Bud'-alebo?
Bud' on alebo ja?
Ich alebo ja? Ja bud' ich?
Kamillen beginnen? Kamillen
innen. Bublanina?
Wann ich esse meinen Ostkuchen.
Wenn weine ich Kamillen.
Obstaculum.
Inde, ideme inde
wir gehen anderswohin wo inde alebo
in de ne ko nec ny oder lo nien
unter endlosen Lonien Kolonien das Dorf
endlosen endkolo nien
wir sitzen nie im Kreis,
wir sitzen in kraj krajina an der Grenze
am Morawa Fluß
wir sitzen in kolo und holic
in Kolonien und Friseurläden
wir knien und kreien und
kreisen und
kreisen nicht in Kreisen
wir reisen aus
wohin und wenn keine Antwort
wenn rukavica, wenn rukavickár
wenn endlich und der Handschuhmacher
wenn pamiatka und endlich

wenn ich auf Knien antworte
den Kolonien antworte
knierend am Morawa Fluß an der Biegung ohyb
im kleineren Kreis
wenn ich mir antworte
und mir bin nicht ich –
mir und rieka der Fluß

Wir haben schnell gesehen, dass es kein ganz einfaches Gedicht ist. Eine seiner Schwierigkeiten, haben wir gesagt, besteht darin, dass es ein langes Gedicht ist. Ein langes Gedicht kann man kaum in einem Mal überblicken, auch wenn man es schon gut kennt, und dieses hier haben wir gar nicht gekannt, mit diesem haben wir uns erst einmal vertraut zu machen versucht.

Dabei sind wir vielen Momenten begegnet, die Monika als Huch-Momente beschrieben hat: Huch-Momente sind Momente, hat sie gesagt, in denen man erschrickt, weil man entweder nicht versteht oder weil man nicht genau versteht, was man soeben gelesen und gehört hat. Mir gefällt, einen gewissen Moment als Huch-Moment, als Moment des Erschreckens oder vielleicht sogar auch Zurückschreckens vor dem Gedicht zu bezeichnen. Diese Momente gibt es.

Was ich aber anders beschreiben möchte, ist, dass es in diesem Moment um einen Augenblick geht, in dem man nichts versteht. Das glaube ich nämlich nicht, und ich glaube es ganz einfach deshalb nicht, weil ich nicht wirklich daran glauben kann, dass man je gar nichts versteht. Es ist ja immer etwas Sprachliches, was wir vor uns haben, und daran verstehen wir immer irgend etwas.

Ich glaube im Gegenteil: Man versteht, man versteht vieles, man versteht sehr vieles – aber vielleicht weiß man unterwegs, während man versteht, nicht, was das, was man verstanden hat, bedeuten soll.

Das klingt nach einem faulen Witz. Denn wenn man etwas verstanden hat, weiß man doch wohl auch, was es bedeuten soll.

Verstehen heißt doch wissen, was etwas bedeutet.

Aber was heißt bedeuten?

Bedeuten bedeutet wissen, was etwas sagt.

Und was heißt etwas sagen?

Etwas sagen heißt etwas bedeuten, das man verstehen kann.

Verstehen beißt sich also in den Schwanz.

Verstehen ist eine Art Kreisbewegung.

Verstehen ist Wiederholung.

Deshalb, weil Verstehen Wiederholen ist, versteht man das am besten und am schnellsten und am einfachsten, was man schon kennt.

Man versteht dann am einfachsten, wenn man nicht mehr verstehen muss, weil man schon verstanden hat.

Und das ist etwas paradox, denn dann versteht man ja eigentlich nicht.

Man erkennt dann vielleicht nicht wirklich, sondern erkennt einfach wieder.

Aber wie auch immer: Die erste Aneignung dessen, was einem noch unbekannt ist, ist immer mit Schwierigkeiten verbunden. Es ist immer anstrengend.

Verstehen ist immer Arbeit.

Und Nicht-Verstehen ist eine Zumutung.

Etwas, das man nicht versteht, mutet uns zu, dass wir ihm nachfragen.

Ein Gedicht ist immer etwas, das man nicht sofort, im Augenblick versteht.

Ein Gedicht ist etwas, dem man nachfragen muss.

Ein Gedicht ist etwas, mit dem man sprechen muss, damit es zu einem spricht.

Ein Gedicht ist ein Unverständiges, Verbocktes und Verstocktes, dem man gut zureden muss?

Nicht alles in einem Gedicht ist verstockt und unzugänglich.

Wie gesagt: Man versteht vielleicht nicht alles, aber man versteht unterwegs, während man es liest oder hört, vieles.

Ich glaube sogar, dass man in einer gewissen Weise zu viel versteht, weil in einem Gedicht sehr viel bedeutet wird.

Aus diesem Grund, und ich werde diesen Grund gleich genauer ausführen, möchte ich den Huch-Moment nicht als einen Moment beschreiben, in dem man nichts versteht, sondern als einen Moment der Überforderung.

Aber warum Überforderung?

Was ist Überforderung?

Überforderung ist ein Moment des Mehr, das ein Zuviel ist.

Überforderung ist ein Moment des Zuviel.

Im Augenblick ist mehr da, als man in diesem Augenblick aufnehmen kann.

Man nimmt also nicht nichts auf, sondern man nimmt immer etwas auf, und man nimmt immer etwas mehr auch auf, als man aufnehmen kann, und das heißt: als man in diesem Augenblick verstehen kann.

Deshalb ist man überfordert, und deshalb möchte ich den Huch-Moment den Moment der Überforderung nennen.

Diesen Moment der Überforderung zu erleben bedeutet für den, der ihn erlebt, meistens, dass er einen Moment der Unsicherheit erlebt: Er erlebt, dass er unsicher ist, weil er nicht weiß, was er liest oder hört, dass er unsicher ist, weil er nicht versteht.

Und deshalb, weil er unsicher ist, sorgt die Wiederholung dieses Moments der Überforderung, sorgt die Verstärkung der Unsicherheit durch Wiederholung für Irritation, und die häufige Wiederholung, das häufige Erleben solcher Momente der Irritation kann zu Wut, Verweigerung und Ablehnung führen.

Die Unsicherheit drückt sich, wenn sie nicht zur Ablehnung führt, auch in Fragen aus.

Was unsicher geworden ist, ist fraglich geworden.

Ein Gedicht stellt deshalb viele Fragen.

Es arbeitet an unserer Unsicherheit.

Es arbeitet an der Fraglichkeit.

Es fragt.

Aber nicht nur.

Es antwortet zugleich auch auf die Fragen, die es stellt.

Es löst nicht nur den sicheren Boden unter unsern Füßen auf, es schafft auch einen neuen Boden.

Wenn man also nicht versteht, dann möglicherweise nicht, weil das, was man nicht versteht, per se unverständlich wäre, sondern vielmehr, weil es mehr bedeutet, als man im Augenblick aufnehmen und verstehen kann.

An diesem Mehr an Bedeutung arbeitet jedes Gedicht.

Das ist, was Gedichte grundsätzlich bedeuten: mehr Bedeutung.

Und um mehr bedeuten zu können, arbeitet es an Überforderung.

Gedichte wollen uns überfordern.

Gedichte wollen mehr von uns.

Und damit wir dieses Mehr, das wir zu leisten haben, leisten können, müssen wir mit dem, was wir kennen, an ein Ende kommen.

Wir müssen an ein Ende unseres Verstehens kommen.

Wir müssen aus dem Zirkel des Verstehens kommen: dass wir nur das verstehen, was wir schon verstanden haben, dass wir nur das erkennen, was wir schon erkannt haben.

Gedichte arbeiten dadurch, dass sie uns überfordern, am Zusammenbruch dieses Zirkels.

Sie arbeiten an Verunsicherung.

Sie arbeiten an Unsicherheit.

Sie arbeiten an Irritation.

Sie arbeiten an Erschütterung.

Sie arbeiten an Huch

Sie arbeiten an Zusammenbruch.

Sie arbeiten an Chaos.

Aber nicht nur.

Das Gegenteil davon ist genauso wahr.

Gedichte arbeiten am Aufbau neuer, anderer Systeme.

Sie arbeiten an einem neuen Verstehen.

Sie arbeiten an einer Erweiterung unserer Möglichkeiten, an einer Erweiterung unserer Grundlagen.

Sie arbeiten an Grund.

Sie arbeiten an Sicherheit.

Sie arbeiten an Bestätigung.

Damit das, was ich gesagt habe über die Überforderung durch ein Mehr an Bedeutung und den Zusammenbruch unseres Verständnissystems, um ein neues System aufzubauen, nicht Theorie bleibt, will ich es am Beispiel des Gedichtes von Peter Waterhouse verdeutlichen. Es geht dabei nicht darum, das ganze Gedicht zu besprechen und zu deuten, sondern es geht um die Verdeutlichung dessen, was ich eben versucht habe zu entwickeln.

Ich schaue mir dazu den Beginn des Gedichtes an, die Passage, die mit Wenn beginnt:

Wenn keine Antwort
wenn rukavica, rukavickár,
wenn, wenn rukopis, pamiatka,

Unser Verstehen, das in der Regel ein Wissen um Regeln ist und ein Wiedererkennen dieser Regeln, unser Verstehenssystem funktioniert so, dass es, wenn es ein Wenn hört, automatisch ein Dann erwartet – automatisch eben deswegen, weil es ein System kennt, und dieses System ist: Wenn gibt eine Bedingung an, und wenn diese Bedingung erfüllt ist, dann passiert etwas, dann zieht das etwas nach sich, dann hat das Folgen. Durch dieses Wenn zu Beginn wird also eine Erwartung geweckt. Wir erwarten eine Folge des Wenn, wir erwarten ein Dann.

Die Erwartung wird aber nicht sofort erfüllt, es kommt nicht sofort das erwartete Dann. Im Gegenteil: Statt des erwarteten Dann kommt wieder ein Wenn.

Durch die Wiederholung des Wenn passiert zweierlei: Zum einen wird die Erwartung, die in dem Wenn-Dann-System liegt, wach gehalten. Diese Erwartung gilt weiterhin, aber die Bedingungen, unter denen sie weiterhin gilt, sind etwas erschwert worden. Denn die Bedingung im Wenn-Dann-System ist ja, dass es eine durch das Wenn eingeführte Bedingung gibt. Jetzt gibt es durch die Wiederholung aber nicht nur eine Bedingung, jetzt gibt es zwei. Zwei Wenn leiten zwei Bedingungen ein. Es wird also nicht nur die Erwartung gesteigert, es wird nicht nur das Warten auf ein Dann durch ein weiteres Wenn verlängert, es werden auch die Bedingungen, die das Wenn stellt oder die die Wenn stellen, erhöht. Diese Erhöhung der Bedingungen, die Schwierigkeiten, die das schafft, das ist Arbeit an der Überforderung. Hier wird Überforderung geschaffen: Zum einen wird es immer schwieriger, das durch ein Dann zu erfüllen,

was durch viele Wenn gefordert wird, und zum ande-
ren muss unser Verstehenssystem, das vom Wenn auf
das Dann schließen will, immer länger auf das Dann
warten, und es muss sich deshalb immer mehr Wenn,
immer mehr Bedingungen, immer mehr Abhängig-
keiten merken. Aber vielleicht ist ja nicht jedes Wenn
verbunden mit einer anderen Bedingung. Das würde
die Sache wieder etwas erleichtern.

Was ist die erste Bedingung?

Wenn keine Antwort.

In anderen Worten: Die Bedingung ist, dass irgend-
etwas, irgendwer nicht antwortet.

In dieser Bedingung steckt bereits eine andere Bedin-
gung. In ihr steckt die Bedingung, dass es eine Frage
gibt, dass es etwas oder jemanden gibt, der fragt. Auch
das erwartet unser Verstehens-System, das wesentlich
ein Wenn-Dann-System ist: Wenn von einer Antwort
die Rede ist, dann ist auch von einer Frage die Rede.

Aber: Die Frage, von der hier die Rede ist, wird nicht
genannt. Wir kennen die Frage nicht. Die Frage steht
außerhalb von dem, was wir bisher gehört oder gelesen
haben. Die Frage war vorher, oder die Frage ist außer-
halb: außerhalb des Gedichts.

Da passieren also bereits zu Beginn des Gedichts, in
seiner ersten Zeile passieren bereits mehrere Dinge:
Es wird ein Wenn-Dann-System aufgebaut, ein System
von Bedingung und Folge, und in der Bedingung steckt
bereits ein anderes Wenn-Dann-System, das System,
dass eine Antwort die Folge der Bedingung ist, dass da
eine Frage war.

Ich bin mir ziemlich sicher, dass damit schon einige
Verstehenssysteme, dass damit schon einige Lese-

rinnen an ihre Grenzen gelangen, dass schon einige Leser beginnen, nicht zu verstehen, dass schon einige überfordert sind.

Und die, die noch nicht überfordert sind, die noch alles zusammenhalten können, denn darin besteht ja Verstehen wesentlich: Ketten von Ereignissen zu sinnvollen Ketten von Ereignissen zu verbinden, dass die also, die diese Kette noch bilden können, auch die kommen an ihre Grenze, wenn sie dann lesen: Wenn keine Antwort. Denn dieses »Wenn keine Antwort« ist irgendwie beschädigt, es ist unvollständig, es ist kein vollständiger Satz, und das nicht nur, weil ihm das Dann fehlt, denn das Dann kann ja immer noch kommen. Es ist der unvollständige Teil eines unvollständigen Satzes, der durch seinen Dann-Teil vervollständigt wird.

»Wenn keine Antwort« ist der durch Wenn eingeleitete unvollständige Teilsatz, der durch einen mit dann eingeleiteten zweiten Teilsatz zu einem vollständigen Satz wird.

In ihm fehlen zwei Dinge: Es fehlen ihm das Subjekt und das Prädikat. Der vollständige Satz müsste z. B. lauten: Wenn ich keine Antwort erhalte. Oder: Wenn sie keine Antwort hören. Oder: Wenn Frau Müller keine Antwort vor dem Ende dieser Woche hat. Dieser Teilsatz ist also ohne sein Subjekt und ohne sein Prädikat unvollständig, und diese Unvollständigkeit nimmt unser Verstehenssystem als Schadhafteigkeit wahr. Unser Verstehenssystem erwartet nämlich Sätze und Teilsätze, die Sätze aufbauen, und das hier ist nur der Rumpf eines Satzes.

Das ist schon eine ganze Menge an Informationen oder Reizen, die unser Verstehenssystem hier mit drei Worten bekommt: Unvollständigkeit, Schadhafteigkeit, Wenn-Dann-Erwartung, Frage-Antwort-Erwartung. Und das ist noch nicht alles: Wir sehen auch, dass die

Zeile nach der Antwort zu Ende ist, und zwar ohne Satzzeichen zu Ende ist. Wieder: Unser Verstehenssystem, das ein System von Regeln und von Konventionen ist, erwartet, dass ein Satzzeichen, irgendein Satzzeichen kommt. Da ist aber keines. Da ist also noch mehr Schadhaftheit. Da bricht einfach etwas ab.

Wenn wir an diesem Punkt, der da eben nicht steht, mit der Sache, die diese eine Zeile ist, noch nicht am Ende sind, weil das einfach schlicht zu viel ist für das, was wir noch verstehen können oder noch verstehen wollen, weil wir irritiert sind und weil wir wütend geworden sind und weil wir die ganze Sache abgebrochen haben, wenn wir das alles also aushalten, dann werden wir unweigerlich in die nächste, in die zweite Zeile gezogen, eben weil wir wissen wollen, was dann ist.

Und wenn wir nun auch noch beginnen, nicht nur die Irritationen, die Unsicherheiten, die all diese ungelösten Erwartungen in uns bewirken, auszuhalten, und wenn wir nicht nur bereit sind, zu warten auf die Antworten und die Auflösungen der Fragen zu erwarten, dann können wir vielleicht auch noch wahrnehmen, dass diese eine Zeile nicht nur aus drei Worten, sondern, dass sie auch aus fünf Silben besteht, und diese fünf Silben sind so auf die drei Worte verteilt, dass das erste Wort eine Silbe, das zweite zwei und das dritte zwei Silben hat, »keine« ist gleich viele Silben lang wie »Antwort«, und »Wenn« ist nur halb so lang wie diese beiden.

Ich habe keine Ahnung, was das bedeutet, ob das überhaupt etwas bedeutet, aber ich bin sicher, unser System, das in solchen Sachen vielleicht bei den meisten ein eher unbewusst arbeitendes System ist, nimmt auch das wahr. Es ist ein System, das zwingend auf Wiederholung angewiesen ist. Es ist ein System, das Regeln erwartet und nach Regeln Ausschau hält. Eine Regel, die

nur einmal eintrifft oder nur einmal zutrifft, ist keine. Eine Regel ist eine Wiederholung. Und da unser Verstehenssystem ein System von Regeln der Wiederholung ist, merkt es sich auch solche Wiederholungen.

Eine Zeile, und ich rede bereits 5 Minuten über sie. Wenn das nicht ein deutlicher Beweis ist, dass ein Gedicht, denn es ist ja die erste Zeile eines Gedichts, an einem Mehr an Bedeutung arbeitet, und mit diesem Mehr an Bedeutung arbeitet es an einer Überforderung unseres Verstehenssystems und damit an dessen Zusammenbruch und damit weiter an seinem erneuten Aufbau.

Dieser Aufbau ist durch die erste Zeile allein aber noch nicht geleistet. Die erste Zeile will zwar etwas aufbauen, schließlich beginnt sie mit einem Wenn, auf das dann hoffentlich auch ein Dann folgt, und es wird hoffentlich auch auf die Frage antworten, was ist, wenn keine Antwort erfolgt, aber noch ist der Aufbau eher unsicher und wackelig, noch scheint mir mehr am Abbau gearbeitet zu werden. Aber es ist ja auch erst die erste Zeile.

Machen wir also mit der zweiten Zeile weiter. Die zweite Zeile beginnt auch mit einem Wenn, aber dieses Wenn ist nicht einfach eine Wiederholung des Wenn aus der ersten Zeile, denn die Bedingung ist eine andere. Die Bedingung aus der ersten Zeile war »wenn keine Antwort«, die Bedingung aus der zweiten Zeile ist »wenn rukavica, rukavickar«. Was hier wiederholt wird, ist die Wenn-Dann-Struktur, aber die an das Wenn geknüpften Bedingungen sind andere.

Die Bedingung aus der ersten Zeile war ja schon etwas schwierig zu verstehen. Wie aber ist diese Bedingung »rukavica, rukavickar« zu verstehen?

Spätestens hier, allerspätestens hier bricht das Verstehen für alle diejenigen zusammen, die diese Worte

nicht verstehen. Es sind fremde Worte und in ihrer Fremdheit unverständliche Worte: Fremdworte.

Aber wie kann man verstehen, wenn man die Worte nicht versteht? Was kann das bedeuten, was man vielleicht, auch wenn man die fremden Worte nicht versteht, so übersetzen kann: »Wenn unverständliche Worte«?

Denn dass man irgendwie eine Übersetzung versucht, ist ja zumindest sinnvoll insofern, als sich die fremden Worte in einem deutschsprachigen Gedicht finden. Wir können gar nicht anders, als es irgendwie zu übersetzen versuchen.

Die Übersetzung von »rukavica, rukavickar« in »Wenn unverständliche Worte« ist eine Art Paraphrase. Sie ist eine Beschreibung von dem, was sich da an fremden Worten in einem deutschsprachigen Gedicht findet.

Man kann nicht nur Worte verstehen, indem man ihre Bedeutung versteht, man kann auch versuchen, sie zu verstehen, indem man versteht, wie sie verwendet werden und warum sie verwendet werden. Und etwas Anderes bleibt uns hier wohl auch kaum übrig. Das versucht die Paraphrase: in anderen Worten wiederzugeben, was diese Worte wiedergeben, und zwar nicht das, was ihr semantischer Gehalt ist, denn diesen verstehen wir ja eben gerade nicht, sondern was ihre Funktion sein könnte oder was ihre Wirkung sein könnte.

Man könnte also sagen, dass sie verwendet werden wie der Ausdruck »Wenn unverständliche Worte«. Aber nicht insofern, als »Wenn unverständliche Worte« die Bedeutung von »rukavica, rukavickar« angibt, sondern insofern, als es den Effekt dieser Worte auf uns angibt: eben den Effekt, unverständliche Worte zu sein.

Vielleicht bedeutet das, vielleicht bedeutet unverständliche Worte zu sein etwas Ähnliches wie »wenn keine Antwort«. Vielleicht ist es eine Antwort auf »keine

Antwort«. Vielleicht ist es in dem Sinne eine Antwort, dass da verdeutlicht wird, was »keine Antwort« bedeuten könnte. Die Verdeutlichung der ersten Zeile würde dann darin bestehen, dass wir hier in dieser zweiten Zeile keine Antwort erhalten. Wir erleben keine Antwort. Zumindest können wir darauf, auf »rukavica, rukavickar«, auf diese fremden Worte schlecht antworten. Wir können zwar reagieren, indem wir irgendetwas sagen, aber antworten ist das nicht. Wir haben in dieser zweiten Zeile so etwas wie keine Antwort.

In gewisser Weise kann man also sagen, dass die zweite Zeile nicht nur die Struktur, die Struktur des Wenn-Dann wiederholt, sondern auch ihren Gehalt, ihren Inhalt, zumindest eine Art, diesen Inhalt oder Gehalt zu verstehen. Die zweite Zeile wäre dann aber auch eine Antwort auf die erste. Die zweite Zeile wäre ein Verständnis der ersten Zeile. Sie wäre damit eine Wiederholung und keine Wiederholung. Sie wäre gleich und anders. Sie wäre insofern gleich, als beide durch die Verwendung des Wenn eine Bedingung stellen, und sie sind insofern verschieden voneinander, als die zweite nicht nur wie die erste behauptet, dass da keine Antwort ist, sondern durch die Unverständlichkeit ihrer Worte zugleich auch so etwas ist wie keine Antwort, und dadurch ist sie zugleich so etwas wie eine Antwort. Ein sehr widersprüchliches Ding.

Und ich bin mir auch nicht sicher, was das alles bedeutet. Aber ich kann mich dem, dass es das bedeuten könnte, nicht wirklich entziehen. Wenn man versucht zu beschreiben, was da ist, dann kommt so etwas dabei heraus. Die Beschreibung ist nicht falsch. Aber ob die Beschreibung auch die Bedeutung ist? Ob man verstanden hat, wenn man beschrieben hat?

Aber vielleicht ist man da als Leserin in keiner anderen Lage als der Autor. Hat er verstanden, wenn er geschrieben hat?

Was die Zeile aber sicher wiederholt, ist das Wort »rukavica«. Sie wiederholt es, und sie wiederholt es zugleich nicht, denn es ist nicht genau das Wort »rukavica«, sondern es ist ein ähnliches Wort, rukavickar«, in dem aber das Wort »rukavica« doch irgendwie auch steckt, also doch auch irgendwie wiederholt wird. Und dieses Wort wiederholt selbst etwas: Es wiederholt die Silbe ka – ca – cka. Das ist auch wieder eine Wiederholung, die nicht wirklich eine Wiederholung ist, die eine Wiederholung und keine Wiederholung ist. Es sind Varianten: Es ist dasselbe, aber nicht das gleiche (oder umgekehrt?).

Aber diese Varianten sind nur zu sehen, zu hören sind sie nicht, zumindest nicht für ein deutsches Ohr, das dieses Wort mit einer deutschen Zunge vorgesprochen bekommt. Dann wiederholt sich dieser Laut, diese Silbe vier Mal: ka – ka – ka – ka.

Aber man kann es auch umgekehrt sehen, indem man nur sieht und nicht hört. Zumindest wenn man auf das Schriftbild in meiner Handschrift sieht. Dann erscheint in

rukavickar

die schriftliche Wiederholung von kav und kar vielleicht so ähnlich wie die lautliche Wiederholung von ka – ca – cka.

Ich will das aber nicht überdehnen und Eure Geduld damit nicht strapazieren. Ich will aber unbedingt festhalten, dass es Wiederholungen gibt und dass es auch solche Wiederholungen gibt.

Die Liste der Wiederholungen, denen wir bisher begegnet sind, ist schon recht lang: Es gab die Wiederholung von Wenn als Laut und als Anfang einer Struktur, so dass es also auch die Wiederholung einer Struktur gab. Diese Struktur wurde aber nicht eingelöst durch ein Dann, sondern offen gehalten eben dadurch, dass sie wiederholt wurde, und auch dieses Offenhalten geschieht in der zweiten Zeile ein zweites Mal, wie wir sehen, wenn wir auf die dritte Zeile schauen, die auch wieder mit einem Wenn beginnt, also auch kein Dann bringt.

Es gab die Wiederholung von Silben, wie vorhin gezeigt mit ka – ca – cka, aber auch die Wiederholung der Anzahl von Worten oder von Silben: In der ersten Zeile sagten wir, dass da drei Worte stehen mit zusammen fünf Silben. In der zweiten Zeile wiederholt sich, dass da drei Worte stehen. Jetzt haben diese drei Worte aber zusammen 9 Silben. Die zweite Zeile hat vier Silben mehr als die erste Zeile, und das deshalb, weil die beiden Worte an zweiter und dritter Stelle der Zeile je zwei Silben mehr haben. Diese zwei Worte sind, was die Länge ihrer Silben betrifft, gleich lang. Diese gleiche Länge des zweiten und dritten Wortes ist wieder eine Wiederholung von dem, was da, an genau dieser Stelle, in der ersten Zeile passiert: Auch da sind die Worte an zweiter und dritter Stelle gleich lang. Aber die Worte an zweiter und dritter Stelle der ersten und der zweiten Zeile sind nicht gleich lang: In der ersten haben sie zwei Silben, in der zweiten vier. Also ist ein solches Wort der zweiten Zeile doppelt so lang wie eines aus der ersten Zeile.

Das könnte man auch so ausdrücken: »keine Antwort« ist in gewisser Weise, eben durch die Zahl der Silben, gleich wie »rukavicka«. Oder dasselbe noch anders ausgedrückt, aber wiederholt: »keine Antwort« ist gleich »rukavicka«. Oder wiederholt: »rukavicka« ist »keine

Antwort«. Und zu diesem Schluss bin ich ja eben schon einmal gekommen. Hier wiederholt sich in gewisser Weise dieser Schluss.

Es mag vielleicht unklar sein, was alle diese Wiederholungen zu bedeuten haben, aber klar und unabweisbar ist zumindest, dass es sie gibt. Und unser Verstehenssystem, das, wie ich gesagt habe, ein System der Wiederholung ist, nimmt diese Wiederholungen wahr. Es braucht diese Wiederholungen, um verstehen zu können. Es orientiert sich an ihnen. Es versteht, indem es Wiederholungen versteht.

Und das genau ist, was Poesie macht. Poesie schafft Wiederholung. Poesie wiederholt. Und Poesie gibt durch Wiederholung zu verstehen.

Am Beginn dieser Stunde habe ich davon gesprochen, dass Poesie an unserer Überforderung arbeitet, und dass sie das tut, indem sie uns mehr, indem sie uns zu viel gibt.

Das ist aber nur die eine Seite der Sache, die eine Seite der Poesie. Die andere ist, dass in diesem Mehr nicht nur etwas ausgelöst und abgebaut wird, sondern, dass auch etwas aufgebaut wird: Dieser Aufbau geschieht durch Wiederholung.

Wir haben jetzt zwei Zeilen und sechs Wörter, oder vielleicht sogar nur vier Wörter, denn »wenn« kommt ja zwei Mal und das für uns unverständliche »rukavica« in »rukavickar« auch zwei Mal vor, wir haben jetzt also sehr wenig angeschaut und enorm viel dabei gesehen und gefunden. Ich habe das so lange gemacht, damit wirklich deutlich werden kann, was ich damit meine, dass Poesie an der Überforderung arbeitet. Wenn Ihr Euch jetzt überfordert fühlt, dann, weil wir es mit Poesie zu tun haben.

Es mag vielleicht unklar sein, was alle diese Wiederholungen zu bedeuten haben, aber klar und unabweisbar

ist zumindest, dass es sie gibt. Und unser Verstehenssystem, das, wie ich gesagt habe, ein System der Wiederholung ist, nimmt diese Wiederholungen wahr. Es braucht diese Wiederholungen, um verstehen zu können. Es orientiert sich an ihnen. Es versteht, indem es Wiederholungen versteht.

Dazu muss man sich vergegenwärtigen, was die Wiederholung tut. Wenn man den Leuten beim Sprechen zuhört, stellt man oft fest, dass sie das Bisschen, was sie sagen: «Morgen kommt Tante Lisa» zum Beispiel, oder: «und dann hat er mich geschubst», oder: «man muss nur warten», dass sie diese so einfachen Dinge häufig wiederholen und mehrmals sagen, meist auch leicht variiert, «man muss warten können», «dann hat mich dieser Idiot geschubst», «Tante Lisa kommt zu Besuch», und ihre wiederholende Rede vielleicht sogar abschließen mit: Ja, so ist das, das isch eso, momol.

Der Sinn der Wiederholung ist, dass sie das, was sie sagen, auch wirklich gesagt und auch wirklich so gemeint haben. Der Sinn der Wiederholung ist, dass der andere hört, was sie sagen, und dass sie sicher sein können, dass sie von dem, mit dem sie reden, gehört worden sind. Wiederholung ist also Bekräftigung und Bestätigung.

Wiederholung ist auch in einem Gedicht Bekräftigung und Bestätigung. Das mag eine beiläufige Bekräftigung und Bestätigung sein, indem es das, was es sagt, auf unauffällige Weise sagt. Vielleicht sagt es sie sogar im Verborgenen, vielleicht sagt es sie auf so unauffällige Weise, dass diese Weise eine versteckte ist. Und damit wir es hören, damit wir es dennoch hören, sagt das Gedicht diese so leisen Dinge wiederholt.

Aber man muss dennoch genau zuhören. Und man muss sich beim Zuhören selber zuhören. Auch das hat mit Wiederholung zu tun. Sich beim Zuhören zuhören

wiederholt ja auch: Es wiederholt das eigene Zuhören. Und damit hört man hoffentlich erst recht das, was man hört. Und man hört, dass man hört. Man wird aufmerksam auf die eigene Aufmerksamkeit.

Das klingt vielleicht etwas nach Dada und Nonsense. Aber es kann durchaus sinnvoll sein. Es ist wie die Sache mit dem Zeigefinger: Wenn ich so mache (zeigen mit dem Zeigefinger), dann kann man in die Richtung schauen, in die der Zeigefinger zeigt – oder man kann auf den Zeigefinger schauen. Vielleicht will ich Euch ja meinen Zeigefinger zeigen und nichts in der Richtung, in die der Zeigefinger zeigt.

Sprache hat immer auch etwas von einem Zeigefinger: Man kann, angeleitet durch die Wörter, auf etwas hinschauen, auf das diese Wörter zeigen – oder man kann auf die Wörter schauen und auf die Wörter hören.

Anders gesagt: Wenn ihr mich oder Euch fragt, was die Symbolik von «rot» ist oder von «Kranz», dann schaut ihr nicht auf die Wörter «rot» und «Kranz», sondern ihr versucht in die Richtung zu schauen, in die diese Wörter zeigen.

Daran ist nichts falsch. Das kann man tun, und meistens wird Sprache in der Absicht verwendet, dass man das tut. Vielleicht wisst ihr ja, was «rot» und was «Kranz» bedeuten, und folglich wisst ihr auch, was das Gedicht mit den beiden Wörtern sagen will.

Vielleicht wisst ihr es aber auch nicht und ihr schaut, wenn ihr in die Richtung schaut, in die der Zeigefinger zeigt, ins Leere. Dann könnte vielleicht helfen, von der Richtung, in die der Zeigefinger zeigt, weg zu schauen und auf den Zeigefinger zu schauen und achten – oder eben auf das, was im Gedicht wie ein Zeigefinger wirkt: auf die Wiederholungen. Die Wiederholungen zeigen auf sich selbst, und indem sie das tun, sagen sie: Schau mich an, hör mir zu, ich bin bedeutend.

Wenn wir auf die Wiederholungen achten, dann wiederholen wir etwas, was auch das Gedicht tut: Das Gedicht bringt sich nämlich in der Wiederholung hervor. Wenn wir auf die Wiederholungen im Gedicht achten, wiederholen wir das Gedicht – und wir bringen es so wiederholt hervor. Wir können ihm so beim Werden und beim Sein zusehen und zuhören.

Ich versuche die Sache noch einmal zu sagen, und diesmal wiederhole ich sie, indem ich ein anderes Wort für Wiederholung brauche. Dieses andere Wort ist: Selbstverstärkung. Dass Wiederholung Selbstverstärkung ist, hat mit der Funktion zu tun, die ich am Anfang beschrieben habe: Wiederholung ist Bekräftigung und Bestätigung, Selbstverstärkung ist Bekräftigung und Bestätigung, Selbstverstärkung ist Wiederholung.

Das Gedicht ist ein sich selbst verstärkendes System. Ein Gedicht entsteht, indem etwas, was das Gedicht setzt, wiederholt gesetzt wird. So verstärkt es sich.

Anders gesagt: ein Gedicht spricht, indem es hört auf das, was es sagt. Indem es hört auf das, was es sagt, wiederholt es das, was es sagt. Indem es wiederholt, was es sagt, sagt es, was es sagt. So verstärkt es sich.

Und das genau ist, was Poesie macht. Poesie schafft Wiederholung. Poesie wiederholt. Und Poesie gibt durch Wiederholung zu verstehen.

3. Stunde

Ich möchte zu Beginn unserer dritten Stunde den Faden wieder aufnehmen, den ich in der zweiten Stunde begonnen habe zu entwickeln. Es ging dort um das »Mehr an Bedeutung«.

In unserer zweiten Stunde hatte ich nämlich den Eindruck, dass das Mehr an Bedeutung anders verstanden wird oder anders verstanden werden kann, als ich es meinte.

Was ich nicht damit meinte, und was wirklich ein Missverständnis wäre für das, worum es mir geht, ist, dass das Mehr an Bedeutung irgendetwas mit einem Wert zu tun hat.

Das Mehr an Bedeutung ist nicht Bedeutungstiefe, eine irgendwie bedeutungsvollere Bedeutung als andere Bedeutung, eine überlegenere Bedeutung, eben etwas Bedeutenderes.

Es geht dabei also auch nicht um irgendetwas Aura-tisches, auch nicht um letzte Dinge, um das Unsagbare z. B. oder andere ähnlich schwerwiegende und schwierige Dinge.

Es geht bei dem Mehr an Bedeutung einzig um eine Technik oder um eine Strategie: Es geht um die Strategie, so mit Sprache umzugehen, dass daraus Poesie werden kann.

Im Mehr geht es nicht um eine Qualität, es geht nur um Quantität. Mit Mehr meine ich wirklich mehr. Mit Mehr meine ich Menge, Masse. Auch wenn das vielleicht etwas seltsam klingen mag: Masse oder Menge an Bedeutung. Informationstechnisch kann man das vielleicht schon wieder eher akzeptieren: Mehr an Bedeutung meint größere Datenmenge, mehr Datenfluss, höhere Auflösung.

So, wenn man sich das quasi physisch oder physikalisch vorstellt, ist auch klar, warum ich davon sprach, dass das Mehr an Bedeutung zu einem Zusammenbruch, weniger schlimm: zu einer Überforderung unseres Verstehenssystem führen kann. Denn es ist Masse, die zur Belastung, zur Überlastung, zur Überforderung, vielleicht sogar zu einem Zusammenbruch führen kann, zu einem Zusammenbruch unseres Verstehens-Systems.

Ich rekapituliere noch einmal, woran ich das Mehr an Bedeutung zu entwickeln begonnen habe. Wir haben, als wir in der ersten Stunde mit dem Gedicht von Peter Waterhouse beschäftigt waren, den Huch-Moment erlebt. Der Huch-Moment war ein Moment der Unsicherheit, des Erschreckens, des Zurückschreckens vielleicht auch. Er hatte seinen Grund darin, dass wir etwas begegnet sind, was wir nicht auf Anhieb verstanden, und verstehen ist hier zu verstehen als: Es ist uns etwas begegnet, von dem wir nicht sofort wussten, was wir vor uns haben, womit wir es zu tun haben. Also etwas, was wir nicht sofort erkennen oder eben wiedererkennen konnten.

Damals habe ich gesagt: Wenn man nicht versteht, dann möglicherweise nicht, weil das, was man nicht versteht, per se unverständlich wäre, sondern vielmehr, weil es mehr bedeutet, als man im Augenblick aufnehmen und verstehen kann.

Das ist das Mehr an Bedeutung: Da ist mehr, als was man im Moment aufnehmen, verarbeiten, verstehen, erkennen, wiedererkennen kann.

Das Mehr an Bedeutung ist nun aber keineswegs ein Moment, den Gedichte exklusiv für sich haben. Dieser Moment, dass wir mit etwas konfrontiert sind, von dem wir sofort erkennen, dass es uns mehr sagen will oder wird, als wir im ersten Moment wahrnehmen, dieses

Moment kann es auch in vielen anderen Sprach- oder Sprechhandlungen geben.

Aber, und dieses Aber ist der entscheidende Moment, der Gedichte von anderen Sprach- oder Sprechhandlungen unterscheidet und sie als Gedichte auszeichnet: Das Gedicht bleibt nicht einfach dabei stehen, das Material, das Mehr an Bedeutung zu schaffen, sondern es organisiert dieses Material auch, es komponiert das Mehr an Bedeutung, es gibt ihm Form, es baut sich als Gedicht daraus auf.

Deshalb habe ich vorhin davon gesprochen, dass das Schaffen eines Mehr an Bedeutung eine Strategie oder eine Technik der Poesie ist, wie ein Hobel, der Späne macht: Sie schafft sich damit das Material, aus dem Gedichte gebaut werden können.

Wie diese Späne, diese Bedeutungssplitter mit- und untereinander verleimt oder verbunden werden, das ist nun aber tatsächlich eine Frage der Qualität, des Wertes auch, eine Frage des: Wie geht man mit dem Was um? Den Moment der Qualität gibt es also durchaus, und es geht in der Poesie natürlich ganz wesentlich um diesen Moment der Qualität. Er ist aber untrennbar verbunden mit dem Moment der Quantität. Denn es ist nicht vorstellbar, dass es den einen Moment ohne den anderen geben kann, oder ganz simpel ausgedrückt: dass ein Gedicht sein kann, ohne dass Sprache ist. Denn Sprache ist ja letztlich das Material des Gedichts. Sprache ist, woraus ein Gedicht gemacht ist.

Es ist aber nicht schwer, sondern gut vorstellbar, dass aus kaum Quantität viel Qualität entstehen kann. Aber das ist jetzt eine Behauptung, oder es ist eine Frage, die Frage nämlich, die Monika hat: Was ist mit ganz einfachen Gedichten? Was ist mit Gedichten, die kaum Späne haben, aus denen etwas geflochten werden kann?

Ich hoffe, dass wir im Verlauf dieses Semesters noch dazu kommen, uns mit einem ganz einfachen Gedicht zu beschäftigen. Aber vorderhand kann die Antwort sein: Auch ein kurzes Gedicht kann ein gutes Gedicht sein, weil seine Güte keine Frage der Quantität, der Menge an Sprache oder Spänen ist, sondern seine Güte ist eine Frage der Komposition von Sprache, eine Frage der Komposition von Bedeutung, eine Frage des Flechtwerks.

Wir haben also zwei Momente: Wir haben den Moment des Mehr an Bedeutung, verstanden als Quantität, und wir haben den Moment der Komposition der Bedeutung, und die Komposition der Bedeutung ist wiederum jene Qualität, die den Unterschied macht, das heißt: Die Komposition der Bedeutung ist es, was Gedichte von anderen Texten unterscheidet.

Deshalb werden wir uns heute und sicher auch in späteren Stunden mehr damit beschäftigen müssen, was das ist, die Komposition des Materials, das das Mehr an Bedeutung ist.

Schauen wir deshalb noch einmal kurz zurück, um die Frage nach dem Unterschied von Quantität und Qualität, aber auch nach dem Zusammenhang von Quantität und Qualität besser zu verstehen. Ihr habt für unsere Stunden Gedichte mitgebracht, und wir haben begonnen, zwei davon anzuschauen, eines von Anja Utler und eines von Rainer Maria Rilke.

Anja Utler

II

–vernehmen: nur an den schürfstellen: ausgelöst
zerfurchen – stehn, spüren, drifte schon: schlingre dir zu
durchs: zerklüftete höre – du sprichst mir vom
abraum, den halden vom: aufpflanzen,
windrose, -rad vom: rotieren sprichst, glänzendes
rotorblatt sagst du – es: schlingert, ja, schlingre, wie
arm, flügel pflügt: sich den rücken, ja, furcht
durch die erdrauch- die taubnesselfelder
und stumpft: erst am schulterblatt ab

Zuerst haben wir uns mit dem Gedicht von Anja Utler beschäftigt. Wir haben dabei über einige Dinge gesprochen, die wir in dem Gedicht beobachten konnten, z. B. haben wir gesprochen über Bindestriche und über Gedankenstriche, wir haben gesprochen über Doppelpunkte, oder allgemeiner gesagt: Wir haben über Satzzeichen gesprochen, und weiter über Kleinschreibung, über Nomen und über Verben, über das Weglassen von Wörtern und über das Einschleichen von Wörtern, und über einiges mehr noch.

Alle diese Dinge, über die wir gesprochen haben, waren relativ auffällig, und es sind lauter Dinge, die ganz offensichtlich Material sind, aus denen das Gedicht gebaut ist. Das Mehr an Bedeutung wird also relativ schnell offenbar, wenn man zu beschreiben beginnt, was man alles in ihm entdecken kann.

Alles das, was wir zu dem Gedicht von Anja Utler gesagt haben, ist damit Teil seiner Bedeutung, wenn das, was wir dazu sagen, in der Absicht gesagt ist, es zu beschreiben, und beschreiben meint: Dinge, die an und in ihm sind, namhaft zu machen, zu benennen.

Man könnte sogar sagen und behaupten: Zu beschreiben, was alles in einem Gedicht steckt, macht nicht nur das Mehr an Bedeutung offenbar, es offenbart in gewisser Weise auch seine Bedeutung. Oder anders gesagt: Die Bedeutung eines Gedichts ist auch seine Beschreibung oder, wie ich es hier auch nenne, seine Besprechung.

Zumindest war das mein Eindruck: Indem wir all diese Dinge benannt haben, die Bindestriche, Gedankenstriche, Doppelpunkte, Kleinschreibung, die Nomen und Verben, das Weglassen von Wörtern und Einschleichen von Wörtern, und indem wir Wörter benannt haben wie Rotorblatt und Schulterblatt, Schürfstellen, Erdrauch, Furcht etc., waren wir dem, was das Gedicht sagt, zumindest nah, und insofern habe ich das Gedicht auch verstanden, oder zumindest habe ich in Teilen verstanden, was es sagt.

Aber ich habe auch deutlich gespürt, dass wir zu früh in unserer Beschreibung oder Besprechung aufgehört haben, dass wir noch nicht alles, noch nicht das ganze Mehr an Bedeutung namhaft gemacht haben.

Und es war trotz des Eindrucks, dem Gedicht relativ nah zu sein, auch spürbar, dass der Eindruck, es doch noch nicht richtig verstanden zu haben, weiterhin bestand.

Zum einen hat dieser Eindruck sicher damit zu tun, dass wir noch nicht alles, oder zumindest noch nicht ausreichend viel beschrieben haben, dass wir dem Gedicht noch nicht nah genug waren.

Man könnte nämlich als Ideal sagen: Beim Gedicht ist man, indem man dort ist, wo das Gedicht ist. Deshalb ist man ihm nah beim Lesen und wieder Lesen, und man ist ihm nah beim Besprechen und Beschreiben. Man könnte oder müsste sogar sagen: Der Idealfall der Gedichtbeschreibung ist, das Gedicht selber zu schreiben.

Aber nicht nur das Namhaft machen des Mehr an Bedeutung, der Quantität, des Materials, der Späne, war vielleicht noch nicht ausreichend, es fehlte vor allem noch daran, dieses Material, diese Quantität als Qualität zu sehen und verstehen, also die Komposition zu beschreiben und besprechen, das Netz, das Flechtwerk.

Oder vielleicht müsste ich eher sagen: Die Qualität war zwar irgendwie auch mit besprochen, ich könnte sogar sagen: Sie ist zwangsläufig mit besprochen, wenn man über die Quantitäten spricht, denn das eine ist ohne das andere nicht zu haben, aber die Qualität ist noch nicht ausreichend genug besprochen, und ausreichend meint hier: Sie ist nicht deutlich oder bewusst genug besprochen worden, nämlich noch nicht so, dass verstanden wurde, dass es hier um die Qualität, um die Komposition geht.

Aber ich glaube, es wurde durch das Namhaft machen des Mehr an Bedeutung, des Materials, aus dem das Gedicht gebaut ist, immer deutlicher, dass das Gedicht verstehen auch heißt, seine Komposition zu verstehen. Oder anders gesagt: Seine Komposition zu beschreiben, und damit letztlich also: einen Zusammenhang herzustellen aus Quantität und Qualität, einen Zusammenhang herzustellen aus dem Material und der Art und Weise, wie es verwendet wird.

Ich habe aber keine Zweifel, dass wir das nicht auch noch getan hätten, wenn wir uns mehr Zeit für dieses Gedicht genommen hätten.

Wir haben uns stattdessen dem Gedicht von Rilke zugewandt, auch weil wir uns etwas erholen wollten von der Mühe, die das ja doch macht, eine Struktur, ein Netzwerk, die Organisation eines Material nachzuvollziehen und so vielleicht und hoffentlich das Gedicht zu verstehen.

Aber die Versuchung, muss ich zumindest für mich sagen, ein Gedicht wie das von Anja Utler besser und genauer verstehen zu wollen, ist relativ groß und besteht natürlich weiterhin, eben gerade weil es so offensichtlich wenig klar verständlich zu mir spricht, Denn es spricht ganz offensichtlich zu mir, der ich empfindlich bin für derlei Sprechen, und es macht mich zuhören und nachdenken. Das ist ja auch der Grund, warum ich Poesie lese.

Man kann aber auch umgekehrt sagen: Die Versuchung zu glauben, ein Gedicht wie das von Rilke verstanden zu haben, bloß weil es um einiges verständlicher zu mir spricht, ist auch ziemlich groß. Diese Versuchung zu glauben, was Rilke sage, sei leicht verständlich, ist aber vielleicht genauso falsch wie die Versuchung zu sagen, Utler sei unverständlich.

Ganz gefährlich ist es aber, aus diesen Versuchungen zu schließen, was Anne in der letzten Stunde geschlossen hat: Rilke hat was zu sagen, deshalb versteht man ihn, und Utler nicht, deshalb versteht man sie nicht, und weil das so ist, sollte man sich mit ihr auch keine weitere Mühe machen und keine weitere Mühe geben. Ich möchte aber im Folgenden (zumindest heute) nicht dem Gedicht von Utler nachgehen, sondern dem »Schauenden« von Rilke, um zu zeigen, dass man sich die Mühe, eine Struktur, ein Netzwerk, die Organisation eines Materials, das Wie der Komposition nachzuvollziehen und so vielleicht ein Gedicht zu verstehen, auch bei einem vordergründig leichter verständlichen und vordergründig vielsagenderen Gedicht als dem von Utler machen kann. Dabei geht es mir nicht um den Nachweis, dass man das um des reinen Nachweises willen tun kann, sondern es geht mir dabei tatsächlich um das *l'art pour l'art*, um die Kunst der Poesie. Es geht mir darum zu erkennen, dass Quantität und Qualität, dass

das Mehr an Bedeutung und das Wie ihrer Komposition nicht nur etwas miteinander zu tun haben, sondern, dass ihr Zusammenhang gerade das ist, was Poesie als Poesie auszeichnet.

Befassen wir uns also noch einmal mit

Rainer Maria Rilke:
Der Schauende

Ich sehe den Bäumen die Stürme an,
die aus laugewordenen Tagen
an meine ängstlichen Fenster schlagen,
und höre die Fernen Dinge sagen,
die ich nicht ohne Freund ertragen,
nicht ohne Schwester lieben kann.

Da geht der Sturm, ein Umgestalter,
geht durch den Wald und durch die Zeit,
und alles ist wie ohne Alter:
die Landschaft, wie ein Vers im Psalter,
ist Ernst und Wucht und Ewigkeit.

Wie ist das klein, womit wir ringen,
was mit uns ringt, wie ist das groß;
ließen wir, ähnlicher den Dingen,
uns *so* vom großen Sturm bezwingen, –
wir würden weit und namenlos.

Was wir besiegen, ist das Kleine,
und der Erfolg selbst macht uns klein.
Das Ewige und Ungemeine
will nicht von uns gebogen sein.
Das ist der Engel, der den Ringern
des Alten Testaments erschien:
wenn seiner Widersacher Sehnen
im Kampfe sich metallen dehnen,
fühlt er sie unter seinen Fingern
wie Saiten tiefer Melodien.

Wen dieser Engel überwand,
welcher so oft auf Kampf verzichtet,
der geht gerecht und aufgerichtet
und groß aus jener harten Hand,
die sich, wie formend, an ihn schmiegte.
Die Siege laden ihn nicht ein.
Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte
von immer Größerem zu sein.

Es gibt sicher viele Wege, in Gedichte »hineinzukommen«, wenn man mit ihnen weiterkommen will, als einfach nur das mit- und aufzunehmen, was man beim einmaligen, bei einem ersten Lesen wahrnimmt oder eben versteht.

Warum aber sollte man das tun? Warum sollte man annehmen, dass die Sache verwickelter ist, als sie erscheint, und vielleicht gar versuchen, sie zu entwickeln (wie wir das tun, wenn wir diese Sache, das Gedicht besprechen und beschreiben)?

Weil das Lesen von Gedichten ein anderes Lesen ist als das Lesen einer Zeitung, eines Romans, irgendeines anderen Texts.

Warum ist es ein anderes Lesen?

Weil Gedichte etwas Anderes tun.

Und weil sie etwas Anderes tun, als Texte normalerweise tun, muss man selber auch etwas anderes tun, als was man normalerweise tut. Man muss Gedichte anders lesen.

Das heißt sich als Argumentation etwas in den Schwanz, es ist eine Behauptung, und die Behauptung einlösen kann nur der Versuch, anders zu lesen. Über das anders lesen kann man dann hoffentlich auch sehen, wodurch sich Gedichte als wiederum anders als andere Texte auszeichnen.

Zwei Wege möchte ich Euch aufzeigen, anders zu lesen: Der erste Weg achtet auf gerade das, was man beim ersten Lesen eben gerade nicht mit- und aufnehmen kann, auf das, was einem unklar bleibt und was man deshalb in der Regel unbeachtet liegen lässt. Gerade dieses Unklare, Unbeachtete zu beachten, kann das Gedicht öffnen: Gerade dort, wo man es nicht versteht, kann man mit dem Versuch, es zu verstehen, beginnen. Es lohnt sich also, bei jedem ersten Lesen sehr genau zu achten auf solche unklaren Stellen. Und achten meint ja gerade nicht, dass man auf sie achtet, weil man sie unbedingt gleich verstehen will, und dieses Achten also misszuverstehen als eine Art extra Anstrengung, sondern achten meint einfach, sie nicht zu ignorieren, sie nicht unbeachtet liegen zu lassen.

Wenn wir es jetzt, nachdem wir das Gedicht von Rilke bereits in der letzten Stunde angeschaut haben, wieder anschauen, kommen wir natürlich nicht mehr in diesen Zustand des ersten Lesens zurück. Wir lesen es wieder, und wir haben schon einiges besprochen. Unschuld lässt sich leider nicht simulieren.

Dennoch geht dieser Weg, der Weg des Achtens auf das Krumme, Schiefe, Un- oder schwer Verständliche auch bei Gedichten, die man bereits etwas, vielleicht sogar gut kennt. Denn es lässt sich eine Haltung einnehmen, die weiß, dass man nicht alles weiß. Vielleicht hilft es sogar, etwas dumm zu tun (dumm sein hilft nicht!), sich etwas dumm oder naiv zu stellen. Auf jeden Fall hilft es, nicht so zu tun, als wäre einem alles klar.

Suchen wir also Stellen, an denen die Oberfläche brüchig wird, »unklare« Stellen, an denen man durch die Oberfläche in das Gedicht hineinkommen kann: zum Beispiel Relativsätze, bei denen verschiedene Anschlüsse möglich sind:

Ich sehe den Bäumen die Stürme an, die aus lauge-
wordenen Tagen: Die = Bäume, Stürme. Beides macht
semantisch Sinn.

Es gibt eine Stelle, die mir, so erinnere ich mich, beim
ersten Lesen so unklar war, was relative Anschlüsse be-
trifft, wie sie mir, nachdem ich versucht habe, mir die
Anschlüsse klar zu machen, leider nicht mehr unklar
werden kann: Wen dieser Engel überwand, / welcher so
oft auf Kampf verzichtet, / der geht gerecht und auf-
gerichtet.

Solche Stellen mit Relativsätzen sind Stellen, die durch
grammatisches Regelwerk eine Art System sind.

Eine unsystematisch unklare Stelle dagegen ist: höre
die Fernen Dinge sagen. Wer sind die Fernen? Hier ist
die Semantik unklar. Das wird schon dadurch signa-
liert, dass das Wort etwas unüblich, etwas gesucht
ist.

Unüblich, denn auch das ist auffällig wie etwas, was
unklar ist, ist: die ängstlichen Fenster.

Was kann man mit unklaren Stellen tun?

Man kann sie als Fragen verstehen.

Man kann nach dem fragen, was an diesen Stellen un-
klar ist, eben z. B. nach den Fernen, oder danach, worauf
sich ein relativer Anschluss bezieht.

Aber die Antworten sind so leicht nicht zu finden,
fürchte ich, zumindest nicht in unserem Gedicht.

Warum? Weil es nicht genug unklare Stellen gibt.

Wenn es viele unklare Stellen gibt, wenn es die Mög-
lichkeit gibt, viele Fragen zu stellen, dann lassen sich
Fragen untereinander nicht nur als Fragen, sie lassen
sich auch als Antworten verstehen.

Denn jede Frage ist ja nicht etwas, was etwas in Frage
stellt, sondern eine Frage ist zunächst einmal etwas,
was etwas feststellt, was also zunächst sagt: Das, wo-
nach ich frage, gibt es.

Die Frage lässt also etwas sehen, etwas wahrnehmen. Und wenn sich die Fragen häufen, kann man plötzlich erkennen, dass viele Fragen wiederholt nach denselben unklaren Dingen fragen, und aus genau dieser Wiederholung können Antworten hervorgehen.

Aber weil unser Gedicht nicht so viele unklare Stellen hat, entstehen zumindest auf dem Weg des Fragens nach unklaren Stellen keine Wiederholungen.

Dennoch: Der zweite Weg ist der Weg der Wiederholung. Eigentlich ist er nicht der zweite, er ist der erste, der Hauptweg. Ich habe den anderen Weg, den Weg des Achtens auf das Krumme, Schiefe, Un- oder schwer Verständliche, den ersten genannt, weil man ihn zuerst geht, weil man ihn beim ersten Lesen geht.

Und auch wenn wir jetzt nicht sehr viele Fragen haben, ist es für das Folgende wichtig, sich an diese Fragen zu erinnern, weil sie einem plötzlich, durch den zweiten Weg, den wir jetzt gehen wollen, an entscheidenden Stellen weiterhelfen können.

Also noch einmal: Der erste Weg, auf dem sich in das Gedicht hineinkommen lässt, ist das Ausschauen nach Wiederholungen.

Form ist eine Sache der Wiederholung: Wiederholt sich nichts, ist keine Form auszumachen.

Nun ist Form aber nicht einfach nur Form, zumindest in der Poesie ist sie das nicht.

In der Poesie ist Form Inhalt.

In der Poesie liest man Form.

Die Frage kann deshalb nun also sein: Was wiederholt sich in Rilkes »Schauendem«?

Man hört und sieht die Wiederholungen, indem man benennt, was einem begegnet. Die Besprechung selbst ist ja eine Wiederholung, und sie erleichtert, Wiederholungen wahrzunehmen.

Es wiederholt sich ja einiges: Der Sturm kommt drei Mal, je ein Mal in den drei ersten Strophen. Er ist damit betont und wird also nicht unwesentlich sein.

Ebenso betont ist das Kleine und das Große.

Es gibt den Reim als Wiederholung (den Reim und seine Funktion und damit das, was er zum Gedicht beiträgt, würde ich allerdings erst später anschauen wollen, wenn das Gedicht durch andere Wiederholungen klarer geworden ist).

Die Identifizierung, Bestimmung: etwas ist etwas:

- alles ist (wie) ohne Alter

- die Landschaft ist (wie ein Vers im Psalter) Ernst und Wucht und Ewigkeit

- Das ist klein, womit wir ringen

- Was mit uns ringt, das ist groß

Das ist zudem eine Überkreuzwiederholung, wahrscheinlich die interessanteste Wiederholung des ganzen Gedichts: Wiederholt wird das Ringen, einmal mit dem Subjekt »groß« = das, was mit uns ringt, und dem Objekt »uns«, einmal mit »uns« als Subjekt = »wir ringen«, mit dem Objekt »klein«. So wiederholen sich also auch »wir«, aber das Große und das Kleine kommen je nur ein Mal vor.

Man kann das so formalisieren, in eine Formel bringen: Wir ringen mit dem Kleinen.

Das Große ringt mit uns.

X ringt mit Y.

X ist = wir, das Große

Y ist = uns, das Kleine

Wir sind also zugleich das Große und das Kleine.

Das Überkreuz von groß und klein geht in uns überkreuz.

Je nachdem, wem wir uns zuwenden: Wenn wir mit dem Kleinen ringen, sind wir klein; wenn wir mit dem Großen ringen, sind wir groß.

Interessant, weil es überraschend und unerwartet ist, ist auch das, was aus der Formel hervorgeht: Das Große ringt mit dem Kleinen. Vielleicht ist das Kleine gar nicht so klein, wenn es das Große zum Ringen herausfordern kann?

Weiter mit den »etwas ist etwas« Wiederholungen:

- Was wir besiegen, ist das Kleine
- Das (Ewige und Ungemeine?) ist der Engel
- Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte zu sein

In oder unter diesen »etwas ist etwas« Wiederholungen gibt es außerdem eine spezielle Form der Wiederholung: Das ist die Wiederholung durch den Vergleich: etwas ist wie etwas.

»Etwas ist wie etwas« ist also selbst eine Wiederholung von »etwas ist etwas«, aber um die Differenz des »wie«, und dieses »wie« steckt ja auch in »Wie«-derholung: Durch das Wie wird auch wiederholt.

Etwas ist wie etwas anderes sagt: Diese beiden sind nicht gleich, aber sie sind sich so ähnlich, dass das eine, welches ist, sein kann, wie das andere ist.

Das Eine ist also gewissermaßen in dem anderen, und umgekehrt, das andere ist in dem einen.

Das ist aber genau das, was wir oben beschrieben haben, wenn wir in dem Großen sind, das Große in uns, und wenn wir in dem Kleinen sind, das Kleine in uns.

Das führt zu der Frage, die aus der Formel oben, X ringt mit Y, bereits als Ahnung hervorgegangen ist:

Kann das Kleine auch in dem Großen sein?

Kann das Kleine auch groß sein?

Auf das, scheint mir, läuft das Gedicht zu, auch wenn es das nicht so deutlich, nicht so einfach auch, sagt: Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte / von immer Größerem zu sein.

Da wird der Kleine, der Kleinere, zum Größeren, zum Großen: Durch Wachstum wird das Kleine groß.

Aber es gibt, glaube ich, auch die gegenteilige Bewegung, in der das Große zum Kleinen wird. Es gibt auch die Frage: Kann das Große auch klein sein?

Das wird deutlich in dem: und groß aus jener harten Hand, / die sich, wie formend, an ihn schmiegt.

Das Große, die harte Hand, formt hier nicht das Kleine und Besiegte, sondern es wird von dem Kleinen geformt, indem es oder sie sich an das Kleine anschmiegt. Es gibt also eine Wechselbeziehung zwischen groß und klein, das eine kann das andere werden, das andere das eine sein, und die Form dafür ist der Vergleich über das Wie, ist aber auch das Überkreuz von oben: Wenn wir, die wir klein sind, mit etwas ringen, dann ist dieses etwas klein. Da das Ringen aber eben eine Wechselbeziehung ist, da man nicht alleine ringen kann, sondern nur immer mit etwas anderem, ringen auch wir mit dem Großen, das mit uns ringt. Das Große wird so auch wieder zum Kleinen.

Vielleicht ist es jetzt einmal an der Zeit, da so oft und viel vom Kleinen und Großen, von den Extremen die Rede ist, nach der Mitte zu fragen: Wo ist die Mitte des Gedichts?

Das führt zur Frage: Welche Zeilen zählen, welche nicht?

Wenn die Leerzeilen nicht zählen, aber der Titel: 35 Zeilen, also 17 Zeilen, die 18. Zeile ist die Mitte, dann wieder 17 Zeilen.

18. Zeile: Was wir besiegen ist das Kleine

Wenn die Leerzeilen nicht zählen, und der Titel auch nicht: 34 Zeilen, also 17 Zeilen, dann wieder 17 Zeilen.

Die Mitte liegt zwischen der 17. und 18. Zeile: Was wir besiegen ist das Kleine / und der Erfolg selbst macht uns klein

Wenn die Leerzeilen zählen, und der Titel auch: 40 Zeilen, also 20 Zeilen, dann wieder 20 Zeilen.

Die Mitte liegt zwischen 20 und 20 Zeilen und ist eine Leerzeile zwischen: wir würden weit und namenlos, und: Was wir besiegen, ist das Kleine,

Die Leerzeile – Das Weite und Namenlose?

Am Rande dieses Kreisens um die Mitte des Gedichts, wozu man Zeilen zählen muss und festlegen, was eine Zeile ist und was nicht, interessant ist in diesem Zusammenhang am Rande des Kreisens um die Mitte vielleicht auch, dass hier, an der Peripherie quasi dieser Kreisbewegung, eine Art kleine Zeile, ein Gedankenstrich, ins Weite und Namenlose voraus weist.

Was ist das aber, was weit und namenlos ist?

Das Namenlose ist das, was keinen Namen hat. Es ist also weder das Große, was den Namen »das Große« hat, noch das Kleine, was »das Kleine« heißt.

Es ist also das, von dem man nicht sagen kann, dass es ist.

Es ist nicht.

Als das ist es die Nicht-Wiederholung der »etwas«-Wiederholungen: dieses ist etwas nicht.

Wachstum ist: zu sein.

Was ist dann Werden?

Die Antwort kann eigentlich nur lauten: nicht sein.

Und das ist doch plötzlich sehr überraschend und nicht das, da bin ich mir ziemlich sicher, was Anne verstanden hat, als sie nach der schnellen ersten Lektüre des Gedichts gesagt hat: Ich verstehe das Gedicht, und ich kann es verstehen, weil Rilke etwas zu sagen hat, nämlich einen philosophischen Gehalt.

Er hat ja etwas zu sagen, aber paradoxerweise, so erscheint das jetzt, ist dieses etwas nichts.

Zu dieser Radikalität, die darin besteht, dass sich etwas so in etwas anderes verwandelt, dass es zu seinem eigenen Gegenteil wird, hätte man auch früher schon kommen können, indem man einfach begonnen hätte,

das Gegenteil von dem, was da steht, mitzulesen. Aber traut man sich das?

Ja, wenn man es wortwörtlich macht, denn so verkehrt es das Gesagte nicht in sein Gegenteil:

Und der Erfolg selbst macht uns klein

Erfolg = Scheitern

Scheitern macht uns also groß?

Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte von immer Größerem zu sein.

Scheitern ist Besiegtsein.

Vernichtung, könnte man so sagen, ist eine andere Form von Zeugung, Entstehung, von Werden.

Das liegt nämlich klanglich nah:

Damit, mit dem Nicht-sein, hat vielleicht die konjunktivische Bestimmung etwas zu tun: »wir würden« statt »wir sind« etwas.

Dieses »wir würden« wiederum klingt an in »wir werden«: Es ist, da bei der Mitte des Gedichts, eine Art Wiederholung vom »Wachstum« in der zweitletzten Zeile, beim Ende des Gedichts.

Und damit kommen wir zu einer besonders interessanten Form der Wiederholung, nämlich zum Anklang als Wiederholung.

Anklang ist, als Formel:

Ich höre in x y.

Ich höre in gerecht Gericht:

der geht gerecht und aufgerichtet

Der Anklang hören ist wie ein Vergleich: y klingt wie x.

Und der Vergleich ist: Ich sehe x y an

Ich sehe den Bäumen die Stürme an

Aber ich sehe den Bäumen die Stürme nicht nur an, ich höre in den Bäumen die Stürme auch.

Und damit, dass in den Bäumen die Stürme sind und in den Stürmen die Bäume, ist mit einem Male der doppelte Anschluss wieder da:

Ich sehe den Bäumen die Stürme an, / die aus laugewordenen Tagen / an meine ängstlichen Fenster schlagen, und es können beide sein, die ans Fenster schlagen, Sturm und Baum, und es kann der laugewordener Tag auch ein stürmischer sein.

Die Fernen: entgegengesetzt den Nächsten, den Freunden und Verwandten. Die Fernen sind aber wie diese nah, sie sind in ihrer Gegenwart da. Die Nächsten sind also auch die Fernsten.

Das ist die Figur dieses Gedichtes: das Überkreuz, die Verwandlung übers Kreuz.

Etwas versteckter war das x ist y auch da in:

der Sturm, (ist) ein Umgestalter

Um diesen Sturm, um dieses Durcheinanderbringen, geht es, damit das eine zum anderen werden kann, und die formalen Mittel dazu sind:

- Relativsätze
- forcierte Identifizierung
- Reim als Anklang

4. Stunde

In der dritten Stunde haben wir auf zwei verschiedenen Wegen versucht, etwas tiefer in das einzudringen, was ein Gedicht als Gedicht auszeichnet.

Der erste Weg war, auf das acht zu geben, was an dem Gedicht beim ersten und/oder beim wiederholten Lesung unverständlich, schwer verständlich, seltsam, merkwürdig, auffällig, schräg erscheint.

Warum machen wir das?

Eigentlich geht es dabei gar nicht darum, das Gedicht zu »verstehen«, sondern es geht darum, das Gedicht zu öffnen, oder vielmehr noch: uns für mehr an dem Gedicht zu öffnen, als was einem schnell auf den ersten Blick klar ist. Es geht darum, aufmerksamer zu werden auf den Reichtum, der ein Gedicht ist, aufmerksamer auf all das, was in ihm steckt.

Dabei haben wir gesehen, dass es gar nicht so einfach ist, bei der bloßen Benennung und Beschreibung dessen, was da unverständlich, schwer verständlich, seltsam, merkwürdig, auffällig, schräg, etc. pp erscheint, zu bleiben, ohne es sich auch sofort erklären zu wollen. Das Erklären, das haben wir auch gesehen, ist aber häufig ein Wegerklären, und je mehr wir erklärt haben, desto weniger war das Gedicht präsent, desto weniger war es uns klar.

Wir haben auch gesehen, dass, wenn wir wieder auf den »Pfad der Tugend« zurückkehren und strenger sind beim Benennen und Beschreiben, dass dann das, was uns unklar oder fraglich erschien, unter Umständen plötzlich klar wird und fraglos.

Warum ist das so?

Ich habe zwei Erklärungen dazu. Die erste ist, dass das, was unklar erscheint, häufig nur unklar ist, weil wir es nicht so anschauen, wie es ist. Wir sehen es nicht, und

wir sagen: Es ist nicht. Wir schauen es unklar an, und es schaut unklar zurück. Indem wir aber dem, was uns unklar erscheint, besondere Aufmerksamkeit entgegen bringen, statt es zu ignorieren, was wir oft tun, wenn wir etwas nicht verstehen, und indem wir ihm diese Aufmerksamkeit so entgegen bringen, dass es nichts anderes zu sein braucht, als was es ist, also eigentlich: Indem wir es bestätigen und in der Bestätigung schlicht wiederholen, ist es da, ist es so da, wie es da ist, und es ist nicht mehr unklar.

Die zweite Erklärung baut auf der ersten auf (und sie leitet über zum zweiten Weg), und zwar auf dem, was mich hier die ganze Zeit beschäftigt, und das ist die Wiederholung. Es ist nämlich gerade bei Gedichten so, dass sich Dinge, die uns unklar erscheinen, wiederholen, ohne dass wir vielleicht sofort merken, dass sich da etwas wiederholt. Das merken wir erst in der Beschreibung. In der Beschreibung, merken wir, beginnen sich Dinge zu wiederholen. Deshalb rede ich auch davon, dass man nicht nur Benennen, sondern eben auch Beschreiben soll, was einem unklar erscheint. Wenn man nur benennt, kommt eine Liste heraus. Die kann natürlich auch ihre Dienste tun. Aber wenn man etwas vernagelt ist, hilft vielleicht auch die Liste nicht. Dann muss man beschreiben, was einem unklar ist, um sich die Unklarheit selber klar zu machen, und entweder macht das dann die Unklarheit eben klar, oder der Umstand, dass man merkt, dass man durch verschiedene Beschreibungen immer wieder auf dieselbe Art oder Arten von Unklarheit kommt. Durch mehrfache Wiederholung beginnt man dann also auf das aufmerksam zu werden, was sich wiederholt, und auch diese Wiederholung ist eine Bestätigung, die sichtbar macht, was da ist.

Ich habe in den Stunden, in denen wir uns mit dem Gedicht von Peter Waterhouse beschäftigt haben, eine Art Transformation des Gedichts in eine Liste gemacht, indem ich nur Wörter habe stehen lassen, in denen die Silbe »in« stand. Also eine Liste von Wiederholungen durch Isolation. Und mir schien damals, dass das, was da stehen blieb, durchaus nicht sinnlos war, sondern, dass es viel mit dem Gedicht zu tun hatte, dass es in gewisser Weise auch dieses Gedicht war, oder ein Modell von diesem Gedicht, eine irgendwie maßstäblich auf das »in« verkleinerte Version:

s-in-d se-in-e
spr-in-ge
überspr-in-ge
e-in-holen
ke-in-e
ke-in-e
F-in-ger
F-in-ger
h-in-e-in-höre in
in-nen
beg-in-nen
in in
In-land
in in
in
we-in-e
we-in-en
kre-in
kraj-in-a
b-in
B-in
Bublan-in-a
beg-in-nen

me-in-en
we-in-e
In-de in-de
anderswoh-in in-de
in
in
in
in
woh-in
kle-in-eren
b-in

Es gab auch die Umkehrung, ni statt in:

Kolo-ni-en
abgesch-ni-tten
ni-cht
ni-cht ni-cht
ni-cht
ni-cht
rod-ny
rod-ny
rod-ny
ny
ni-en
Lo-ni-en Kolo-ni-en
ni-en
ni-e
Kolo-ni-en
ni-cht
K-ni-en
Kolo-ni-en
k-ni-end
ni-cht

Das war damals schon etwas sehr Erstaunliches, diese beiden kleinen Gedichte in dem großen Gedicht, und beide sind nicht sinnlos, beide reden sehr insistierend, in-sistierend, von etwas Bestimmten.

Ein Modell von diesem Gedicht, habe ich vorhin gesagt, eine irgendwie maßstäblich auf das »in« verkleinerte Version. Das klang etwas nach Mystik: Der Makrokosmos ist im Mikrokosmos erkennbar. Aber schließlich habe ich diese Stunden »Die magischen Praktiken der Poesie« genannt, also müssen wir dieser Sache ins Auge schauen: Das große Ganze lässt sich auch im Kleinen erkennen.

Warum?

Weil Poesie Wiederholung ist.

Das Kleine wiederholt das Große.

Das Große ist die Wiederholung des Kleinen.

Beim letzten Mal hat Monica gesagt, sie mache eine Fassung des Rilke-Gedichts aus all den Unklarheiten, Seltsamkeiten und Auffälligkeiten. Und Jeannette hat die Frage gestellt: Steckt das Gedicht in der ersten Strophe drin?

Das sind auch zwei Modelle, Modelle durch Reduktionen. Wenn sie funktionieren, dann deshalb, weil das Gedicht aus Wiederholungen besteht. Die Wiederholungen erlauben die Reduktion.

Die Wiederholungen sind eine Art Netz, das Knüpfen von sich wiederholenden Fäden aus sich wiederholenden Knoten, und wenn man da welche durchtrennt, bleiben immer noch genügend andere übrig. Man kann aus einem Netz nur ein weiteres Netz ausschneiden.

Dennoch habe ich meine Zweifel daran, dass das Gedicht, das reduziert wird auf sein Modell oder auf seine Formel (die wollte nämlich Sarah finden), noch das Gedicht ist, dieses selbe Gedicht ist, aus dem die Reduktion hervorgegangen ist.

Denn das Gedicht, das ist ja meine Behauptung, ist Wiederholung, und wenn die Wiederholungen weg sind, ist auch das Gedicht weg.

Was bleibt, wenn es ein Netz ist, ausgeschnitten aus einem Netz, ist im besten Fall ein anderes Gedicht. Aber je mehr Verbindungen man durchtrennt, je weniger Wiederholungen da sind, desto weiter geht man weg von dem, was ein Gedicht ist.

Am weitesten ist man von ihm weg, wenn man bei seinem »Inhalt«, bei seinem »Gehalt« angekommen ist. Deshalb ist jeder Versuch, zu sagen, was ein Gedicht bedeuten oder meinen könnte, vergeblich. Das Gedicht ist nicht etwas, was etwas bedeutet oder meint. Das Gedicht ist eine bestimmte Art des Sprechens. Das Gedicht ist sprechen in und durch und mittels Wiederholung. Das Gedicht ist Verstärkung durch Wiederholung. Das Gedicht ist Selbstschöpfung durch Wiederholung. Das Gedicht ist Selbstverstärkung durch Wiederholung. Das Gedicht ist Resonanz.

Deshalb war der zweite Weg, etwas tiefer in das einzudringen, was ein Gedicht als Gedicht auszeichnet, der Weg der Wiederholung: Wir achten auf alles, was sich im Gedicht wiederholt.

Auch dieser Weg, haben wir gesehen, ist nicht ganz einfach. Mein Eindruck war, dass es das war, was wir schon als »Mehr an Bedeutung« kennen, was da Schwierigkeiten macht: die Menge, die Masse, man könnte fast sagen: die Frequenz der Wiederholung. »Mehr an Bedeutung« ist eigentlich Wiederholung.

In dem Gedicht von Rilke zeigt es sich schnell, dass es nicht einfach ein paar Wiederholungen gibt, sondern sehr, sehr viele. Und das hat auch sofort zwei Fragen aufgeworfen: »Gibt es Texte, die keine Wiederholungen kennen?«, und: »Welche Wiederholungen sind wirklich wichtig?«

Die erste Frage verstehe ich als Fluchtreflex: Wenn der Ort hier, an dem ich so viele Wiederholungen antreffe, ist wie jeder andere, eben weil es an jedem anderen Ort auch viele Wiederholungen gibt, dann bin ich nicht hier, an diesem bestimmten Ort mit seinen bestimmten Wiederholungen, dann bin ich überall. Und wenn es immer und überall ist, wie es hier ist, dann kann das nicht wichtig und bestimmend sein.

Auch wenn es zuträfe, dass es überall Wiederholungen gibt, so sind diese Wiederholungen doch bestimmend: Denn es ist auf eine bestimmte Weise so, es sind diese (und nicht jene) Wiederholungen, die auf diese (und nicht jene) Weise zusammenhängen.

Und dieser Ort, den wir Gedicht nennen, ist dennoch etwas anderes als das, was wir Prosa nennen, auch wenn es in der Prosa Wiederholungen gibt. Der Grund dafür, für den Unterschied zur Prosa wie für die ganz eigene Kohärenz der Poesie, liegt darin, dass es in der Poesie wesentlich um Wiederholung geht: Poesie ist Wiederholung. Poesie will wiederholen. Poesie wiederholt.

Was wiederholt Poesie?

Das, wovon sie spricht.

Sie spricht auf diese Weise nicht einfach über etwas. Sie spricht es. Sie ist seine Wiederholung. Sie ist die Identität von Zeichen und Bezeichnetem. Sie ist, was sie ist.

Warum?

Weil Wiederholung eine Form ist.

Wiederholung ist eine Form von Verstärkung.

Verstärkt wird, was gesagt wird.

Verstärkt wird der Gehalt.

Inhalt ist Form.

Zurück zur Frage, welche Wiederholungen wirklich wichtig sind.

Auffällig an dieser Frage ist, dass sie selber sehr viele Wiederholungen hat. Das kann nichts Anderes bedeu-

ten als: Wenn da so viele Wiederholungen sind, dann ist sie wirklich wichtig. Und das ist auch meine Antwort auf die Frage: Wiederholung von Wiederholung ist ein Zeichen dafür, dass da etwas Wichtiges ist. Wirklich wichtig sind die Wiederholungen, die sich wiederholen. Aber was bedeutet »wirklich wichtig«?
In welcher Hinsicht »wirklich wichtig«?
Doch auch wahrscheinlich wieder in der Hinsicht, dass es da um den »Inhalt«, den »Gehalt« geht.
Könnte man angeben, welche Wiederholungen wirklich wichtig sind, so wäre vielleicht die Formel des Gedichts, die Sarah finden will, gefunden. »Wirklich wichtig« ist auch eine Reduktion, auch ein Modell. Dieses Modell, diese Formel gibt es vielleicht wirklich, aber sie ist sicher nicht das Gedicht.

5. Stunde

Die Frage, die uns in diesen Stunden beschäftigt, ist:
Was macht, dass ein Text ein Gedicht ist?

Die Antwort ist: Die Poesie macht, dass ein Text ein Gedicht ist.

Was aber ist Poesie?

Poesie ist eine bestimmte Art und Weise, in der Sprache »da« ist.

So, wie ich Poesie definiere, kann sie sich auch in Gebilden finden, die nicht Gedichte sein wollen. Sie sind dann momenthaft wie Gedichte.

In welcher bestimmten Weise sie aber da ist, lässt sich nicht allgemein, sondern immer nur an einem bestimmten Text beschreiben.

Es lässt sich stark abstrahierend und insofern auch vereinfachend allgemein nur sagen: Die poetische Sprache unterscheidet sich insofern von jedem anderen Sprachgebrauch, als in ihr alle Dimensionen von Sprache besonders betont und aufeinander bezogen werden. Noch einfacher, noch vereinfachender: Poesie ist Sprache. Sie ist die Arbeit, das Funktionieren, das Geschehen von Sprache.

Deshalb heißt Poesie verstehen, die Sprachlichkeit eines Textes wahrnehmen, ihn in seiner Sprachlichkeit auffassen.

Man liest deshalb ein Gedicht gerade dann nicht, wenn man von seiner Sprachlichkeit ab- und durch sie hindurch hinaus sieht auf das, was es bedeuten könnte.

Das klingt alles arg abstrakt, und um es besser verstehen zu können, muss man einen Text anschauen, der vielleicht ein Gedicht sein könnte: Wir schauen noch einmal »Landschaft« von Rolf Dieter Brinkmann an (ohne dass ich ihm dabei erschöpfend nachgehen will).

Rolf Dieter Brinkmann
Landschaft

1 verrußter Baum,
nicht mehr zu bestimmen
1 Autowrack, Glasscherben
1 künstliche Wand, schallschluckend

verschiedene kaputte Schuhe
im blätterlosen Gestrüpp

»was suchen Sie da?«

1 Essay, ein Ausflug in die Biologie
das Suchen nach Köcherfliegenlarven, das gelbe

Licht 6 Uhr nachmittags

1 paar Steine

1 Warnschild »Privat«
1 hingekarrtes verfaultes Sofa
1 Sportflugzeug

mehrere flüchtende Tiere,
der Rest einer Strumpfhose an
einem Ast, daneben

1 rostiges Fahrgestell

1 Erinnerung an
1 Zenwitz

Bei unserer ersten Beschäftigung damit, als wir die Merkwürdigkeiten benannt und beschrieben haben, war die erste Merkwürdigkeit, die genannt wurde, die 1. Der Witz an der Auffälligkeit dieser 1 ist, dass gerade sie ihre Sprachlichkeit besonders ausstellt, dass sie diese

besonders herzeigt und betont, obwohl und/oder gerade weil sie, strenggenommen, gar kein sprachliches Zeichen ist, sondern ein Zählzeichen. Es wird aber, wenn wir es lautlich realisieren, als »ein«, identisch mit einem sprachlichen Zeichen, identisch mit einem unbestimmten Artikel. Mit dieser Identität, mit der Nicht-Identität, mit dem Unterschied spielt der Text auch, besonders in der Zeile »1 Essay, ein Ausflug in die Biologie«: Das »ein« von »ein Ausflug« könnte durchaus auch ein Zählzeichen sein, es meint ja auch »1 Ausflug« (und nicht zwei), während, quasi in der Gegenrichtung, »1 Essay« seltsam genau ist, wo man eher ein unbestimmtes »ein« erwarten würde. Der Witz besteht also in der Bestimmtheit von »1« und der Unbestimmtheit von »ein« und der Ununterscheidbarkeit der beiden im Laut. Der Witz ist ein Sprachwitz.

Dieser Sprachwitz ist auch die Verbindung zum »Zenwitz«, mit dem der Text schließt: der Zenwitz ist ein Sprachwitz. Ein Zenwitz ist ein Witz, der für sein Funktionieren notwendigerweise das Funktionieren von Sprache braucht, und das nicht unter Absehung von wie die Welt außerhalb der Sprache funktioniert, sondern unter ihrer gezielten und genauen Negierung mittels Sprache.

1 Beispiel für 1 Zenwitz ist: Versuche, das Klatschen einer Hand zu hören. Das Klatschen einer Hand ist etwas, was es in der Welt nicht gibt. Klatschen braucht zwei Hände. Das Klatschen 1 Hand kann man nur in der Sprache realisieren. Der Zenwitz mit dem Klatschen 1 Hand könnte sehr wohl der sein, zu dem 1 Erinnerung am Ende des Textes geht, weil es in ihm ja gerade um etwas geht, womit dieser Text so stark beschäftigt ist: um 1, ein.

Was aber ist der Sinn dieser Zen-Übung, das Klatschen 1 Hand zu hören?

Kurz gesagt: Ihr Sinn ist, aus der Sprache auszutreten, aus dem Denken auszutreten (denn das Denken ist ja Sprache). Der Zen-Zögling, ähnlich der Studentin der Poesie, zerbricht sich den Kopf darüber, wie er das Klatschen ¹ Hand hören kann, und wenn er sich den Kopf ganz zerbrochen hat, dann ist er draußen (aus dem Problem raus, das ihm die Sprache stellt durch ihre Möglichkeit, etwas zu sagen, was es nicht gibt).

Dieses »aus der Sprache austreten« wiederum ist das zentrale Anliegen der Poetologie (und Existenz) von Brinkmann. Ihm war Sprache ein Gefängnis, aus dem er ausbrechen wollte, raus ins Jenseits der Sprache, in die Welt, ins Leben. Sprache, fühlte er, konditioniert und bevormundet.

Zur Ironie seines Strebens nach dem Jenseits von Sprache gehört, dass es mitten durch Sprache führen sollte, denn Brinkmann erhoffte sich persönliche Befreiung und Befriedigung seiner Sehnsucht nach realer Gegenwart auch durch Gedichte. Im Gedicht schien die reale Gegenwart möglich.

Wenn reale Gegenwart im Gedicht aber möglich ist, dann wieder auf jenem Weg, dass Gedichte nicht einfach nur auf etwas verweisen, was außerhalb des Gedichtes liegt, sondern, dass in ihnen etwas Bestimmtes reale Gegenwart wird.

Auf dieser Grenze zwischen Verweisen auf, Zeigen auf (Landschaft) und dem, was in und durch Sprache nicht einfach mitteilbar, sondern erlebbar ist, hält sich »Landschaft« von Brinkmann auf. Zeigen und Verweisen auf kann jeder Text, das ist kein Problem, und es ist erst recht keine Kunst. Darin, in diesem ewigen Verweisen: dort (aber nicht hier), besteht ja gerade das Problem: Das ist das Gefängnis aus Sprache, in dem wir sitzen.

Setzung und Übersetzung

Die Frage, die mich beschäftigt, schon seit langem und in verschiedenen Funktionen, als Herausgeber und als Verleger und auch als Dozent am Literaturinstitut, ist: Was sind Gedichte?

Eine mögliche Antwort ist: Gedichte sind sehr eigenartige Gebilde aus Sprache.

Das ist eine Behauptung. Eine andere Behauptung ist: Gedichte sind in aller Regel so eigen in ihrer Art, dass man oft auch sagen hört, dass Gedichte, also diese eigenartigen Gebilde aus Sprache, nicht von einer Sprache in eine andere gebracht werden können, oder anders gesagt, dass das, was sie als Poesie auszeichnet, was das Poetische an ihnen ist, nicht übersetzt werden kann.

Ich zitiere wahllos und zufällig etwas, was ich gerade gestern gelesen habe, ich zitiere aus einem Aufsatz des italienischen Dichters Andrea Zanzotto, der sich, wie er selber sagt, »mit dem Problem Nummer eins, das mit Übersetzung zu tun hat, [beschäftigt], und zwar mit der Unmöglichkeit der Übersetzung im Falle von Dichtung. Letzten Endes hat Dantes Formulierung noch immer Gültigkeit: dass man das, »was von den Musen zusammengefügt« wurde, nicht von einem Idiom in ein anderes transportieren kann.«

Zanzotto behauptet also die Unmöglichkeit, Gedichte zu übersetzen, und er behauptet diese Unmöglichkeit gemeinsam mit der Autorität von Dante, der dafür wiederum die Autorität der Musen bemüht. Die Sache ist also sehr ernst.

Wenn wir uns hier jetzt mit Übersetzungen von Gedichten beschäftigen, dann nicht aus dem Grund, dass wir die Möglichkeit oder die Unmöglichkeit, Gedichte zu übersetzen, beweisen wollen, oder weil es uns um die Grenzen der Übersetzbarkeit geht, sondern weil wir uns mit der Möglichkeit von Gedichten beschäftigen wollen. Die Frage, die uns hier interessiert, ist die, was ein Gedicht ist und wie ein Gedicht ist. Ich erhoffe mir Antworten auf die Frage: Was ist das für ein Stoff, der Gedichte macht und der vielleicht auch dafür verantwortlich ist, dass Gedichte nicht übersetzt, nicht transportiert werden können?

Wenn wir uns also hier mit Gedichten beschäftigen, dann um der Behauptung willen, dass Gedichte eigenartige Gebilde sind, und um herauszufinden, worin ihre Eigenart besteht. Der Weg, dieser Eigenart auf die Spur zu kommen, kann auch über die Behauptung führen, dass man Gedichte nicht übersetzen kann. Denn das ist ja gleichfalls die Behauptung einer Eigenart: Gedichte sind diejenigen Gebilde aus Sprache, die man nicht übersetzen kann.

Diesen Stoff, der Gedichte macht, nenne ich Poesie.

Wenn dieser Stoff aber nicht transportiert werden kann, kann er dann überhaupt aufgenommen werden? Wenn Poesie nicht transportiert werden kann, kann sie dann überhaupt irgendwo ankommen? Kann ein Gedicht, das nicht übersetzt werden kann, überhaupt gelesen werden, kann Poesie überhaupt verstanden werden?

Um mit diesen Fragen beschäftigt zu sein, beschäftigen wir uns mit der Übersetzung von Gedichten. Die Übersetzung von Gedichten ist also eine Art Umweg. Oder um die Metapher der Übersetzung als Transport aufzunehmen: Wir folgen einer Umleitung, um ans Ziel

zu kommen. Wir folgen einer Umleitung, um zur Poesie zu kommen.

Mit einem ersten Versuch wollen wir jetzt beginnen, indem wir uns ein einzelnes Gedicht ansehen und anhören. Es ist ein sehr kurzes und kleines Gedicht, geschrieben hat es Samuel Beckett, es ist ein Gedicht auf Französisch und es gehört zu einer Sammlung, die den Titel »Mirlitonnades« trägt. Das Gedicht selbst hat keinen Titel, und es ist das erste Gedicht dieser Sammlung »Mirlitonnades«:

en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire

Was machen wir mit diesem Ding?

Eine Sache werden wir immer und mit jedem Gedicht machen: Wir werden es hören, indem wir jemandem zuhören, der es uns vorliest.

Zum anderen hätte ich gerne, dass jeder und jede sich ein paar Minuten lang eine mögliche Übersetzung überlegt. Ihr braucht mit keiner perfekten Übersetzung zu brillieren, es braucht nicht einmal ein Gedicht dabei herauszukommen.

Also: Der erste Schritt ist das Hören des Gedichts, das Zuhören. Was hört man, wenn man dieses Gedicht vorgelesen hört?

Nach dieser Vorlesung des kleinen Gedichts von Samuel Beckett hört man zumindest, dass die, die es vorgelesen haben, Französisch können – unter der Voraussetzung, dass der, der zuhört, zumindest insofern Französisch »kann«, als er erkennen kann, dass das, was er hört, dass diese Klänge »Französisch« sind.

Kann jemand kein Französisch? Was macht jemand, der kein Französisch kann? Ist er oder sie außerstande, irgendetwas mit dem Gedicht anfangen zu können?

Das glaube ich nicht. Man kann in der Beschäftigung mit Gedichten immer auch anfangen beim Nicht-Verstehen. Und es ist immer wieder mal der Fall, dass man nicht versteht, selbst bei Gedichten, die in einer Sprache geschrieben sind, die man selber sprechen, schreiben und lesen, die man also verstehen kann.

Nicht-Verstehen kann in gewisser Hinsicht ein Vorteil sein. Nicht-Verstehen kann bei gewissen Beobachtungen eine günstige Ausgangslage sein. Nicht-Verstehen bedeutet nicht, dass man nichts versteht.

Bei welchen Dingen, für welche Beobachtungen ist Nicht-Verstehen nicht hinderlich?

Bei allen Beobachtungen, die etwas mit der »Akustik«, dem Klang und dem Klingen des Gedichts zu tun haben, und bei allen Beobachtungen, die etwas mit der »Optik«, dem Aussehen des Gedichts zu tun haben.

Ich hätte deshalb gerne, dass wir alle uns einen Moment lang versuchen vorzustellen, dass wir kein Französisch können, dass wir nur Klänge hören und nichts verstehen, dass wir keine Wörter hören und nicht glauben zu verstehen, was sie bedeuten.

Beginnen wir also mit der Akustik, beginnen wir mit Beobachtungen zu Klang und Klängen. Was fällt euch auf?

Er gibt eine Menge klanglicher Wiederholungen:

face / fasse

p-ire / r-ire

l-e / c-e

qu-'à / qu-'il

ju-s-qu / fa-sse

Die klanglichen oder lautlichen Wiederholungen schreiten in dieser Übersicht fort von völliger Übereinstimmung in den Lauten (face / fasse) zu teilweiser Übereinstimmung in den Lauten (p-ire / r-ire) bis hin zu Übereinstimmungen in nur einem Laut (im letzten Paar geht es nur um den zischenden S-Laut).

Diese klanglichen Wiederholungen sind sehr auffällig. Jemandem, der das Gedicht nicht versteht, der es nur hören kann, dem muss diese Klanglichkeit, die eine besondere Klanglichkeit durch die vielen Wiederholungen wird, auffallen.

en face
l-e p-ire
jus-qu' à ce
qu-'il fasse r-ire

Man kann aber noch weiter gehen. Man kann nicht nur identische, man kann auch ähnliche Klänge mit aufnehmen: So kommt mit hinein das »sch« von j(-usqu') und das »s« von c(-e). Man kann auch schon fast verborgene Gleichklänge mit aufzählen: das »l« zum Beispiel oder das »a«, das »r«, das »i«, »f«, »e«, das »s«.

en f-a-ce
l-e p-i-re
ju-s-qu' à c-e
qu-'il f-a-sse r-i-re

Wenn man das so macht, dann bleibt praktisch nichts mehr außerhalb dieser »Systematik« der Wiederholung. Nur drei Laute oder Klänge wiederholen sich nicht: en, p, u. Alle anderen Klänge wiederholen sich, und wiederholen heißt: kommen mindestens zwei Mal vor.

Das doppelte Vorkommen von Klängen in Gedichten hat einen Namen: Klangliche Übereinstimmung nennt man Reim.

Zumindest so viel kann man zu dem Gedicht sagen: Es reimt. Es reimt sogar sehr stark.

Warum haben wir diesen Eindruck, dass der Reim stark, dass er dominant ist? Wahrscheinlich weil das Gedicht kurz ist, weil es wenige Worte hat, nämlich genau elf (?; ist »jusqu'à« ein Wort oder zwei Wörter?), und weil von diesen wenigen Worten vier ganz offensichtlich reimen:

face / fasse

p-ire / r-ire

Das ist mehr als ein Drittel oder fast die Hälfte aller Worte, aus denen das Gedicht besteht.

Was meint »offensichtlich« reimen? Von einem Reim erwarten wir, dass die zwei Worte, die ihn bilden (denn es müssen immer zwei sein, ein Wort allein kann nicht reimen), dass diese beiden Worte an exponierter Stelle stehen.

Was aber meint »exponierte Stelle«? Eine exponierte Stelle ist z. B. der Schluss der Zeile. Hier ist das so: Die Reimwörter *pire / rire* stehen am Schluss.

Es gibt aber noch ein zweites Reimpaar, *face / fasse*, und das steht nicht am Zeilenende. Oder doch? Wo steht *face / fasse*?

en face

le pire

jusqu'à ce

qu'il fasse rire

Das erste »face« steht am Zeilenende, also in klassischer Reimposition, während das zweite »fasse«

mitten in der letzten Zeile steht. Das wäre also, strenggenommen, keine Reimstellung.

In Reimstellung, wenn wir den Schluss einer Zeile mal so nennen wollen, steht aber »à ce«.

Ich bin mir nicht ganz sicher, wie man es in richtigem Französisch auszusprechen hat. Als »a sô«, also mit betontem »a« und durch das betonte »ô« davon abgesetztem »sô«, oder als »as(s)«? In letzterem Fall wäre es ein völlig korrektes, weil gleich klingendes Reimwort zu »face« und zu »fasse«. Nur steht dieses letztere halt eben nicht am Versende.

Man kann aber behaupten, dass dieses »fasse« sehr wohl an gleicher Stelle stehe wie »face«, und das ist für den Eindruck, die beiden reimen »stark« aufeinander, ja vielleicht entscheidender.

Was ist das für eine »Stelle«, an der die beiden Wörter in ihrer Zeile stehen?

Was ist eine Zeile? Eine Zeile nennen wir alles das, was an Wörtern hintereinander und nicht übereinander steht. Oder anders gesagt: Wenn wir eine Zeile mit der Tastatur einer Schreibmaschine oder eines Computers abschreiben, dann steht an ihrem Ende ein Return.

Hier haben wir es also mit vier Zeilen zu tun:

en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire

Und was ist nun die »Stelle« in einer Zeile?

Man könnte die Wörter zählen und sagen:
die erste Zeile hat oder besteht aus zwei Wörtern,
die zweite Zeile auch aus zwei,
die dritte aus drei (oder zwei?),
die vierte aus vier Wörtern (oder drei?).

In der dritten und vierten Zeile habe ich die Unsicherheit, was »jusqu'à« und »qu'il« ist. Es sind wahrscheinlich in einem auch syntaktischen Sinne zwei Wörter, aber sie sind insofern besonders, als sie eine Tendenz zur Verschmelzung zu einem Wort haben. Sie sind vielleicht eine Art Übergangswort, ein Ding zwischen einem Wort und zwei Wörtern.

Man könnte analog zu diesen »Übergangswörtern«, die etwas zwischen einem Wort und zwei Wörtern sind, auch davon sprechen, dass die Zeilen, in denen sie stehen, »Übergangszeilen« sind, schwebend zwischen Zeilen mit zwei oder drei und mit drei oder vier Wörtern.

Insofern sind sich Zeile drei und vier ähnlich, und Zeile 1 und Zeile 2 sind insofern identisch, als sie beide je zwei Wörter haben. Aber vielleicht wäre es besser, statt von Wörtern von Silben zu reden.

Warum wäre das besser?

Weil wir dann, wenn wir Silben anschauen, näher an den Klängen dran sind. Oder anders gesagt: Bei Silben sind wir weiter von dem entfernt, was man üblicherweise Bedeutung nennt, und darum geht es uns im Moment ja immer noch: verstehen, ohne zu verstehen. Wir wollen Nicht-Verstehen verstehen.

Und zum anderen, weil wir sehen wollen, an welcher Stelle in der Zeile die Reimworte, oder, was jetzt vielleicht sinnvoller zu sagen ist, an welcher Stelle die reimenden Klänge, die Gleichklänge stehen. Machen wir dasselbe wie mit den Wörtern deshalb mit Silben, zählen wir, wie viele Silben in einer Zeile stehen:

en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire

Die erste Zeile hat oder besteht aus drei (oder zwei?) Silben, die zweite Zeile hat auch drei (oder zwei?) Silben, die dritte vier (oder drei?), die vierte hat fünf Silben (oder vier oder sechs?).

Ich bin ganz offensichtlich unsicher, was im Französischen eine Silbe ist. Diese Unsicherheit hat natürlich damit zu tun, dass Französisch nicht meine Muttersprache ist, dass ich kein »natürliches« Gefühl dafür habe, was eine Silbe ist, wie ich es im Deutschen habe. Diese Unsicherheit ist aber möglicherweise auch für jemand, dessen Muttersprache Französisch ist, interessant. Vielleicht erlebt er das, worum es hier geht, eher als Unentschiedenheit oder Unklarheit. Diese Unklarheit, die dadurch entsteht, dass die Grenzen zwischen Silben und/oder Wörtern nicht ganz eindeutig sind, hat etwas Schwebendes. Hier ist unklar, was etwas ist.

Vielleicht hat diese Unklarheit, diese Unentschiedenheit aber auch etwas Lustiges. Zumindest ein Hinweis darauf, dass es auch um solche Stellen, um solche Situationen geht, liegt in dem Reim, der darin besteht, dass »face« und »fasse« auch auf »à ce« reimen, sicher »optisch«, vom Schriftbild her, aber in etwas unscharfer, unklarer Weise, quasi als unreiner Reim, auch lautlich.

Diese Möglichkeit, dass etwas optisch »reimt«, was lautlich aber verschieden realisiert wird, dass also etwas gleich oder ähnlich aussieht, was aber unterschiedlich klingt, oder auch umgekehrt, dass etwas verschieden aussehen kann, aber gleich ausgesprochen wird, ist eine im Schrift- und Lautsystem des Französischen angelegte Möglichkeit, die vielleicht auch einen Moment der Komik hat.

Ich kann mir aber auch gut vorstellen, dass dem einen oder der anderen unter uns das Lachen vergangen ist, weil diese langwierigen Beobachtungen etwas quälend

Umständliches haben, und vielleicht mag dieses Beobachten dem einen oder der anderen als eine sinnlose Übung erscheinen, sinnlos in dem Sinne, dass diese Übereinstimmung oder Wiederholung in den Lauten und Klängen völlig zufällig ist und deshalb überhaupt keine Bedeutung hat. Sinnlos also vielleicht in dem Sinne, dass das alles völlig bedeutungslos sein könnte. Jetzt haben wir uns nämlich bereits ziemlich lange mit dem Gedicht beschäftigt, ohne dass es auch nur ein Mal um das ging, was man gemeinhin »Bedeutung« nennt. Die Frage ist also: Sind diese Dinge, also die Gleichklänge und wo in einer Zeile sie stehen und aus wie vielen Silben eine Zeile besteht, Teil der Bedeutung des Gedichts?

Um das zu erkennen, muss man erkennen können, was die Bedeutung des Gedichts ist. Man muss es also irgendwie verstehen. Und »verstehen« war bis jetzt ja nur ein Sehen und Hören, und eher von Dingen als von Worten, denn zu den Worten gehört ja doch auch, dass man weiß, wofür sie stehen.

Beschäftigen wir uns also jetzt mit dem, was man »Bedeutung« und was man »verstehen« nennt. All diese Worte im Gedicht stehen ja für etwas. Wofür?

Wofür steht »en« und »face«, wofür »le« und »pire«, wofür »jusqu'à«, »ce«, »qu'il«, »fasse« und »rire«?

Tragen wir mal zusammen, was das alles bedeuten könnte. Das heißt: Machen wir mal eine provisorische Übersetzung davon. Ihr habt ja bereits eine hergestellt, und die würde ich jetzt gerne hören.

Meine eigene lautet:

Von vorn (oder: gegenüber) das Schlimmste, bis dass es lachen macht.

Was bedeutet das? Sind wir so viel schlauer, wenn wir uns vor diesem deutschen Satz oder vor diesen deutschen Sätzen sehen?

Ich kenne drei Übersetzungen dieses Gedichts: Zwei Übersetzungen versuchen, selbst auch ein Gedicht zu sein, und eine versucht das nicht, eine ist eine Übersetzung »in Prosa«. Die geht so:

Man hat so lange das Schlimmste vor sich, bis es einen zum Lachen bringt.

Was bedeutet das?

Es ist nur so lange das Schlimmste, bis es einen zum Lachen bringt.

In dem Moment, in dem es einen zum Lachen bringt, ist es nicht mehr das Schlimmste.

Kleine Schwankungen in der Bedeutung sind schon in diesen »Übersetzungen« oder in diesen Interpretationen einer Übersetzung sichtbar. Im Großen und Ganzen bedeuten sie beide dasselbe. Aber: Im Detail sagen sie durchaus nicht dasselbe. In der ersten Bedeutung geht es eher um »das Schlimmste«, in der zweiten eher um »den Moment«. Es ist deshalb fraglich, ob diese verschiedenen Prosaübersetzungen auch wirklich alle dasselbe bedeuten.

Details sind aber ganz offensichtlich von Bedeutung, zumindest das hat unsere lange Beobachtung der Klänge ergeben, auch wenn wir vielleicht noch nicht angeben können, welche Bedeutung oder Bedeutungen bestimmte Betonungen von Details haben. Eine solche Betonung eines Details, das durch die Betonung vielleicht besonders bedeutsam zu sein scheint, liegt zum Beispiel darin, dass bestimmte Wörter gleich oder ähnlich klingen.

Wir kommen also nicht um die Frage herum, ob das etwas zu bedeuten hat. Wir kommen nicht drum herum, ein Gedicht als Gedicht zu verstehen.

Damit sind wir ganz klar nicht mehr beim Nicht-Verstehen. Jetzt sind wir wirklich beim Verstehen angekommen. Jetzt sind wir bei der Frage: Wie verstehen wir dieses Gedicht? Und zwar nicht nur in dem Sinne, dass wir uns fragen, verstehen wir das eine und das andere Wort, verstehen wir diesen französischen Satz, sondern: Verstehen wir dieses Gedicht?

Jetzt sind wir bei der Frage: Wie versteht man ein Gedicht? Wie versteht man ein Gedicht als Gedicht?

Indem man ... Indem man auf Details achtet und auf das, was sie bedeuten könnten im Zusammenhang des Ganzen. Indem man also auf das Ganze und seine Teile achtet. Und das wollen wir nach einer Pause von zwei Wochen machen.

2. Stunde

Wir beschäftigen uns noch immer mit einem kleinen Gedicht von Samuel Beckett:

en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire

Ich fasse kurz die Ergebnisse der ersten Stunde zusammen: Wir haben uns vorgestellt, des Französischen nicht mächtig zu sein, und vor dem Hintergrund des Nicht-Verstehens haben wir einige Dinge an dem kleinen Gedicht von Samuel Beckett beobachtet, vor allem lautliche Dinge und Dinge, die wir »Rhythmus« genannt haben.

In lautlicher Hinsicht ist uns aufgefallen, aus wie wenigen Lauten oder Klängen das Gedicht besteht. Das ist besonders in dem Falle auffällig, wo es Gleichklänge gibt. Diese Gleichklänge haben wir »Reim« genannt und sie am Ende der Zeilen gefunden, also etwa in »pire« aus der zweiten und »rire« aus der vierten Zeile. Aber nicht nur: Wir haben auch den Gleichklang von »face« aus der ersten Zeile zu »fasse« in der vierten Zeile gefunden, und dieses »fasse« steht mitten in der Zeile, und wir haben ein »à ce« am Ende der dritten Zeile gefunden, was lautlich nicht wirklich zu »face« und »fasse« reimt, aber optisch fast identisch ist zu »face«, was nämlich »fasse« wiederum in optischer Hinsicht nicht ist. Da gibt es Differenzen zwischen Aussehen und Anhören, zwischen dem, wie etwas aussieht, und dem, wie es sich anhört.

Das, was wir »Rhythmus« genannt haben, ist in gewisser Weise auch ein an Laute oder an Silben gebun-

denes, also lautliches Phänomen. Es ist auch als »Takt« bezeichnet worden oder als »Schläge«. Wir nannten es auch einfach Silben und zählten, aus wie vielen Silben das Gedicht Zeile für Zeile gebaut ist:

Die erste Zeile hat oder besteht aus zwei Silben,
die zweite Zeile hat auch zwei Silben,
die dritte drei Silben,
die vierte hat auch drei Silben.

Wir beobachteten also eine Regelmäßigkeit, indem Zeile eins und zwei gleich gebaut sind, ebenso Zeile drei und vier. Und: Das »fasse« aus der vierten Zeile steht am gleichen Ort in seiner Zeile wie das »face« in der ersten: Das verstärkt den Eindruck des Reimens.

Das sind lauter Dinge, die man beobachten kann, auch wenn man das Gedicht nicht versteht, wenn man es nur als bedeutungslose Zeichen vor sich sieht und als Klänge hört.

Die Frage ist aber, ob solche Beobachtungen überhaupt sinnvoll sind, und die Frage halte ich für berechtigt. Ein Gedicht ist ja nicht ein bedeutungsloses Ding, es will etwas sagen, und es sagt auch etwas. Die Frage, was das Gedicht sagen will, bleibt also.

Aber die Frage ist nicht nur: Was sagt das Gedicht? Die Frage ist auch: Sagen diese Beobachtungen zu lautlichen Aspekten oder zum Bau des Gedichtes, sagen diese Dinge im Gedicht auch etwas aus, haben sie auch eine Bedeutung, sind sie auch sinnvoll, und wenn ja, in welcher Weise sind diese Dinge im Gedicht sinnvoll?

Um uns Antworten auf diese Fragen zu nähern, haben wir begonnen, das Gedicht zu übersetzen. Dabei haben wir gesehen, dass unsere Übersetzungen im Groben, also ungefähr, alle dasselbe sagen. Aber in Nuancen, in Details sind sie durchaus nicht alle gleich gewesen, und es war daher sehr fraglich, ob sie alle dasselbe bedeuten.

Man könnte auch sagen: Dass sie nicht alle dasselbe bedeuten, haben wir eben daran gesehen, dass wir die verschiedenen Übersetzungen zu diskutieren begannen: Wir haben darüber diskutiert, wie etwas zu verstehen sei.

Diese Frage: Wie ist etwas zu verstehen?, geht schon weit über das grobe Verstehen des Gedichts hinaus, eben in dem Sinne, dass die Frage, wie etwas zu verstehen ist, nach einer Interpretation verlangt, also nach einem Verstehen dessen, was man verstanden hat.

Oder anders gesagt: Das Verstehen verlangt nach einer Übersetzung. Jedes Lesen, jedes Verstehen, jedes über etwas sprechen, was man gelesen hat und verstanden zu haben glaubt, ist bereits Übersetzung. Nur wer liest, ohne zu verstehen, übersetzt nicht.

Übersetzung wird also verstanden als »mit anderen Worten dasselbe sagen«.

Wenn wir hier über ein Gedicht sprechen, dann versuchen wir, mit anderen Worten über die Worte des Gedichts zu sprechen. Oder eben: Dann übersetzen wir es bereits.

Und damit zurück zu unserem Gedicht und zu den zwei Fragen, die sich aus dem Bisherigen ergeben haben: Haben Dinge wie Klang und Rhythmus eine Bedeutung?

Wie kann man das Gedicht besser oder genauer verstehen als so ungefähr und im Groben?

Man kann diese Frage in Bezug auf unser kleines Gedicht etwas erweitern, indem wir nach etwas Konkretem fragen: Kann man unser kleines Gedicht so genau verstehen, dass wir auch eine Antwort auf zum Beispiel diese Frage erhalten, die in der letzten Stunde aufgetaucht ist: Ist das Schlimmste, nachdem das Lachen geschieht, immer noch das Schlimmste?

Diese Frage schloss sich ja irgendwie an eine der Übersetzungen an. Irgendetwas in dieser Übersetzung löste sie aus. Diese Übersetzung fragte gewissermaßen danach. Aber vielleicht antwortet die Übersetzung auch auf die Frage. Vielleicht ist die Übersetzung in gewisser Weise auch Antwort.

Gibt es neue Erkenntnisse? Habt ihr neue Antworten auf die beiden wohl zentralsten oder einfachsten Fragen: Was ist das Schlimme? Und wie macht es lachen?

Ich möchte Euch im Folgenden zeigen, was ich an dem Gedicht verstanden und wie oder als was ich es verstanden habe.

Ich fange dazu bei einem Detail an, indem ich es mir etwas genauer anschau: Dieses Detail ist »en face«, und es sind die beiden Wörtchen »en« und »face«.

Was gibt das Wörterbuch für »en« und was gibt es für »face«?

In meinem Wörterbuch, dem deutsch-französischen Wörterbuch von Larousse, fand ich für »face«: Antlitz, Aspekt, Fläche, Gesicht, Seite, nämlich auch Außen-, Vorder-, Kopfseite, sogar Wand (nämlich die des Magens).

Die Bedeutungen von »en« sind überaus zahlreich, das hat schon fast etwas Erschreckendes: Als, aus, davon, dessen, in, nach sind ein paar der namentlich angegebenen Bedeutungen bei Leo, dem Online-Dictionnaire, im Wörterbuch von Larousse findet man einige mehr, und was man vor allem findet, sind endlos viele Zusammensetzungen, so wie wir hier ja auch eine Zusammensetzung, eben die Zusammensetzung »en face«, vor uns haben.

Interessanterweise wird die Zusammensetzung von »en face« bei Leo übersetzt mit »en face«. Das heißt also, dass man das, wofür »en face« steht, auch im

Deutschen mit »en face« wiedergeben kann. Erst in einem zweiten Schritt wird dann die Übersetzung »frontal, von vorn gesehen« angegeben, aber eher als eine Erklärung, was dieser Ausdruck bedeutet, denn als Übersetzung. Aber eine Erklärung ist natürlich auch eine Übersetzung. Es gibt ja auch Wörter, für die es in einer anderen Sprache kein entsprechendes Wort gibt, und in diesen Fällen erklärt man mit mehr oder weniger anderen Wörtern, was das fremde Wort bedeutet. Man sieht auch daran: »en face« ist sehr stark eine stehende Wendung, so stark, dass sie sogar als Lehnwort Eingang in die deutsche Sprache gefunden hat.

Was aber sind »stehende Wendungen«? Stehende Wendungen sind Wortgruppen, es sind aus mehreren Wörtern (oft aus zwei Wörtern) zusammengesetzte Begriffe. Der Witz an ihnen ist, dass man ihnen ihre Bedeutung oft nicht ansieht, oder anders gesagt: dass sie eine Bedeutung haben, die nicht immer der Bedeutung der beiden Wörter entspricht. Wie auch sollten deren Bedeutungen (denn wenn es zwei Wörter sind, werden es in der Regel auch mindestens zwei verschiedene Bedeutungen sein), wie also sollten deren Bedeutungen zu einer Bedeutung addieren oder summieren? Eine »stehende Wendung« ist also ein schönes Beispiel für »ein Ganzes und seine Teile« oder dafür, dass dieses Ganze mehr ist, wie man so sagt, als die Summe seiner Teile: Es ist mehr und es ist anders.

Dennoch kann man in den Teilen der stehenden Wendung oft auch erkennen, auf welchem Wege das Ganze diese bestimmte Bedeutung bekommen hat. In unserem Beispiel, in dem »en face« auch »von vorn gesehen« bedeutet, ist dieses »vorn« sicher in Verbindung zu bringen mit der Bedeutung »Gesicht« von »face«: Dort, wo das Gesicht ist, nehmen wir als »vorn« an. Möglicherweise ist sogar das »gesehen«, also fast die

ganze Wendung »(von) vorn gesehen«, mit dem »Gesicht« verbunden, denn das Gesicht ist auch das, was die Augen trägt, was also sieht. Deshalb (vielleicht) heißt das Gesicht auf Deutsch auch »Gesicht«: In dem Wort steckt das Sehen.

Vielleicht versteckt es sich auch darin. Denn »verstecken« ist das Stichwort für Beobachtungen an einem zweiten und anderen Detail: Schauen wir uns einmal das Wörtchen »fasse«, also jenes mit den beiden s, genauer an. Mit diesem Wort »fasse« ist ja das »face« mit »ce«, was wir eben angeschaut haben, verbunden durch den Gleichklang. Es ist also naheliegend, beim einen an das andere zu denken.

Was bedeutet nun dieses »fasse« mit den beiden s?

»fasse« ist eine Form des *subjonctif présent*, und zwar genauer: *qu'il fasse*, denn so, in dieser Form, mit dem »qu'«, steht es in der Konjunktionstabelle, also als »qu'il fasse«, und genau so steht es in dem Gedicht.

Welches Verb in seiner Grundform versteckt sich aber in »fasse«? Es ist das Verb »faire«, zu deutsch also das Allerweltsverb »machen«, dessen dritte Person Singular im *subjonctif présent* eben »fasse« heißt.

Auch hier geht es um eine Zusammensetzung, wenn auch nicht um eine stehende Wendung: Es geht nicht nur um das Machen, es geht um das Lachen machen, es geht um das »faire rire«. Im Deutschen macht der Ausdruck »Lachen machen« vielleicht viel deutlicher und lauter lachen als »faire rire«, weil die beiden Wörter offensichtlich reimen: Das Eine scheint das Echo des anderen zu sein, und das hat etwas Lustiges.

Dass es reimt, das ist aber auch im Französischen so, nur eben: Hier versteckt es sich, es versteckt sich gleich doppelt: Zuerst versteckt es sich in »fasse«, und dann in »faire«: nämlich das »-ire«, das auf »r-ire« und auf »p-ire« reimt. Denn das tut es doch etwa so, wie »à

ce« auf »face« und »fasse« reimt. Und auch das hat etwas Lustiges, finde ich, dieses nur optische Reimen. Auf dieses Verstecken nun möchte ich Euch hinweisen: In »fasse« steckt »faire« und in »faire« steckt »ire«. Statt »Verstecken« könnte ich auch sagen: Dieses »ire« ist da und es ist nicht da. Es ist offensichtlich da in »rire« und »pire«, und es ist nicht offensichtlich, aber es ist auch da in »fasse«. Auf dieses »fasse« werde ich aber offensichtlich, eben so, dass ich es auch sehen kann, durch »à ce« und »face« hingewiesen.

Da – und nicht da sein, so – und nicht so sein. Das hat doch etwas zu tun mit dem, was wir an dem Gedicht verstanden haben: Denn auch das, was schlimm ist, ist nicht mehr schlimm. Es ist schlimm – und es ist nicht mehr schlimm. »ire« ist da – und es ist nicht mehr da. Oder anders gesagt: Es ist anders da, in einer anderen Form. So wie das Lächerliche bei Beckett eine andere Form des Schlimmsten ist. Oder das Schlimmste eine andere Form des Lächerlichen.

Aber noch einmal kurz zurück zum Subjonctif. Was ist der Subjonctif? »Der Subjonctif ist ein Modus der französischen Sprache, der mit keinem deutschen Modus verglichen oder eins zu eins übersetzt werden kann. Zu wissen, wann der Subjonctif und wann der Indikativ gesetzt wird, ist eine Kunst für sich. Bei vielen Verben und Ausdrücken ist es klar, doch einige verlangen gutes Abwägen, was Leuten, deren Muttersprache nicht Französisch ist, sehr schwer fällt.«

Nun: Die Wendung »eins zu eins übersetzen« legt nahe, dass hier etwas Ähnliches passiert wie bei den stehenden Wendungen: Genau so, wie man bei stehenden Wendungen wissen muss, was sie bedeuten, muss man beim Subjonctif wissen, wann oder wie man ihn anwendet. Auch eine stehende Wendung kann man, haben wir gesagt, nicht eins zu eins übersetzen.

Ich möchte jetzt aber genau das Gegenteil behaupten: Man kann auch eine stehende Wendung eins zu eins übersetzen, selbst wenn dabei etwas Falsches herauskommen sollte. Hier haben wir vielleicht sogar einen Fall vor uns, wo man es mit Vorteil tut, weil das Falsche das Richtige sein könnte. Denn ganz ähnlich, wie man das versteckte »ire« findet, wenn man die Konstruktion »qu'il fasse rire« auseinander nimmt, findet man auch in der Wendung »en face« etwas, was sich darin versteckt, wenn man sie eben nicht als stehende Wendung nimmt, sondern wenn man sie wortwörtlich nimmt, wenn man sie eins zu eins übersetzt, wenn man sie Wort für Wort übersetzt. Was man findet ist: im Gesicht. Oder wenn man das Ganze so Wort für Wort übersetzt:

im Gesicht
das Schlimmste
bis es
lachen macht
vielleicht sogar: bis es lacht.

Und was ist dieses, was lacht?

Es ist: der Mund.

Des Rätsels Lösung: das Schlimmste im Gesicht ist der Mund; und es ist das, was der Mund macht, ist das Sprechen, das erst dann nicht mehr schlimm ist, wenn der Mund nicht spricht, sondern lacht, wenn die Laute, die er macht, nicht mehr Wörter sind, wenn die Laute unverständlich geworden sind, wenn sie Lachen sind. Das scheint mir der Witz dieses Gedichts zu sein: Etwas ist nicht, was es zu sein scheint. Das Schlimmste ist nicht nur das Schlimmste, es ist zugleich das Lächerlichste – je nachdem, was der Mund macht.

Man könnte den Mund so fast sehen als ein Kippschalter oder ein Kippmoment.

An diesem Kippmoment, wo das eine das andere sein kann, wo das eine zum anderen wird, daran arbeitet dieses Gedicht.

Diese Möglichkeit, anders zu werden, zu etwas anderem zu werden, sich zu verändern, behauptet es aber nicht nur oder nicht einfach, sondern das Gedicht versucht dieses Kippmoment mit seinen eigenen Mitteln zu sein, und seine eigenen Mittel, das sind ein paar wenige Wörter, das ist das, was sie bedeuten, aber eben auch bedeuten, indem diese Wörter genau da und dort stehen, indem sie ihren Ort haben, indem sie ihren Klang haben, indem sie mit anderen Zusammenklingen, indem sie Ähnlichkeiten haben, etc. etc.

Die Mittel des Gedichts, das ist seine Wortwörtlichkeit. Ein Gedicht zu verstehen bedeutet, seine Wortwörtlichkeit zu verstehen, die Bestimmtheit, die es eben dadurch hat, dass es diese Wörter so und nicht anders setzt.

Das gilt für jedes Gedicht, und es gilt für jedes auch noch so kleine und unscheinbare Wort. Hier in diesem Gedicht gilt es z. B. auch für »en«: Dieses Wort ist nämlich eine Präposition, und das Wörtchen »en« tut genau das, was es bedeutet und worum es sogar im ganzen Gedicht geht: es steht ganz am Anfang des Gedichts, es steht vor allem anderen, es ist das, was voransteht, es ist das, was vor einem steht.

Das prominentere Beispiel für nicht nur behaupten, etwas zu sein, sondern für so und so sein, waren die Zusammensetzungen, das »en face« und das »fasse rire«. Die Zusammensetzungen sind der Teil und das Ganze, sie sind eins und zwei, und im Kippen von Eins zu Zwei wechselt die Bedeutung.

Die Bedingung dafür ist aber, dass man Wörter nicht nur als das nimmt, was sie behaupten zu sein (nämlich die Bedeutung, die sie im Wörterbuch haben), sondern auch in ihrer Wortwörtlichkeit tatsächlich sind, und das ist die immer je besondere Form ihrer Lautlichkeit und ihrer Schriftlichkeit.

Wortwörtlich zu sein, was man sagt, dieser Zustand der Sprache, das ist, was ich Poesie nenne.

Das, was ein paar Wörter zu einem Gedicht macht, ist Poesie. Ein Gedicht zu verstehen bedeutet deshalb, noch einmal, seine Wortwörtlichkeit zu verstehen, die Bestimmtheit, die es eben dadurch hat, dass es diese Wörter so und nicht anders setzt.

Und dann ist das, was wir ganz am Anfang gemacht haben, ganz und gar nicht mehr bedeutungs- oder gar sinnlos.

Um ein Gedicht zu verstehen, ist es vielleicht sogar sinnvoll, es nicht zu verstehen, wie wir es am Anfang gemacht haben. Oder es misszuverstehen. Denn das haben wir ja auch gemacht: Statt einfach nur zu sagen, »en face« bedeutet gegenüber oder frontal oder von vorn gesehen, wie es das Wörterbuch macht und wie es der macht, der glaubt, die Sprache zu können und sie zu beherrschen, haben wir sie falsch- oder missverstanden, haben wir sie wortwörtlich genommen.

Das ist ja häufig die Situation eines Nicht-Muttersprachlers, einer Nicht-Muttersprachlerin: Sie verstehen nicht, oder sie verstehen falsch. Und viele haben davor Angst, vor diesem Nichtverstehen und vor der Lächerlichkeit, der man sich damit vielleicht preisgibt. Viele stehen vor dem Nichtverstehen als dem Schrecklichsten, was ihnen passieren kann. Wenn man aber Glück hat, oder wenn man schlau ist, und das ist ja häufig dasselbe, dann rettet man sich durch Missverstehen, und plötzlich lacht man mit. Das ist vielleicht auch

die Situation des englisch sprechenden Iren Samuel Beckett in Paris und in der französischen Sprache.

Apropos Leute, deren Muttersprache nicht Französisch ist: Um mir zu helfen, habe ich natürlich Wörterbücher gewälzt, wobei wälzen nicht ganz der richtige Ausdruck ist: Ich habe Wörterbücher gegoogelt. Dabei bin ich auf etwas gestoßen, was ich in einem Wörterbuch nicht gefunden hätte, und zwar in einem Forum von Leo, dem Online-Dictionnaire: »faire fasse«: Wie übersetze ich das?

So fragte jemand. Er fragte nach dem, was er für eine stehende Wendung hielt, deren Bedeutung man eben nicht ableiten kann, deren Bedeutung man wissen muss. Die Antwort lautete:

Du meinst wahrscheinlich »faire face«: = in die Augen schauen, sich einem Problem stellen, das Gegenteil von flüchten, meiden. Die Stirn bieten.

Da kommt also genau das vor, worum es in unserem Gedicht geht, zum einen wörtlich, mit »fasse«, in dem Missverständnis, und zum anderen inhaltlich: dem Schlimmsten die Stirn bieten, sich ihm stellen, ihm gegenüberreten.

Man könnte auch sagen: Es übersetzen.

So könnte eine mögliche Übersetzung oder, um dafür ein anderes Wort zu gebrauchen, eine mögliche Interpretation des Gedichts lauten.

Mittlerweile bin ich mir sicher, dass die paar Wörtchen, die Samuel Beckett aufgeschrieben hat, ein Gedicht sind. Das wusste ich zu Beginn meiner Beschäftigung noch nicht mit Sicherheit, da hatte ich nur eine Ahnung, es könnte eines sein, aber ich hatte noch keine Ahnung, ein wie gutes Gedicht es ist, geschweige denn, was es sagt.

Es lohnt sich bei Gedichten also immer, lange draufzuschauen und viel Zeit und viel Geduld zu haben.

Denn ich bin mir auch sicher, dass das, was ich jetzt dazu gesagt und was ich übersetzt habe, nicht das einzige ist, was man dazu sagen kann, und ich bin mir sicher, meine Übersetzung oder Interpretation ist noch nicht erschöpfend, sie sagt noch nicht alles, sie ist sicher nur ein Anfang.

Und damit möchte ich zu anderen Übersetzungen kommen. Wir werden uns drei unterschiedliche Übersetzungen von zwei verschiedenen Übersetzern ansehen. Die erste ist von Karl Krolow.

Doch bevor wir sie uns anschauen, möchte ich eine Frage voranstellen: Wir haben ziemlich viele Dinge am Gedicht von Samuel Beckett beobachtet, und ich habe behauptet, dass jedes Wort, jede Silbe so und nicht anders in diesem Gedicht von Bedeutung sei. Die Frage ist deshalb: Was davon muss in einer Übersetzung wieder vorkommen?

- Vier Zeilen,
- eine Art Gleichmaß von Wörtern oder Silben in diesen Zeilen,
- der Gleichklang gewisser oder bestimmter Worte,
- vielleicht auch: feste Wendungen, Zusammensetzungen, »grammatische Situationskomik«?

Schauen wir uns die Übersetzung von Karl Krolow einmal an:

bis zum Äußersten
gehn
dann wird Lachen entstehn

Dieses Gedicht »enttäuscht« unsere Erwartung gleich in doppelter Hinsicht:

- Es hat nur drei Zeilen
- die sehr unterschiedlich lang sind (was Konsequenzen für die Silben oder Wörter hat):

5
1
6

Raffiniert ist aber, dass 5 plus 1 6 ergibt und damit dieselbe Silbenzahl wie in der dritten Zeile. Wenn man weiter bedenkt, dass die Übersetzung syntaktisch gesehen, also in ihrem Satzbau betrachtet, aus zwei Teilsätzen besteht, wovon die ersten beiden Zeilen die eine Satzhälfte sind und die dritte Zeile die andere Satzhälfte ist, und dass das eine Wort, das zur ersten Satzhälfte gehört, irgendwie gezwungenermaßen eine eigene Zeile macht, dann ist man, zumindest akustisch, wenn man den Satz nur hört, geneigt, zwei gleich gebaute Teile wahrzunehmen. Insofern gibt es also durchaus »eine Art Gleichmaß von Wörtern oder Silben«.

Weiter: Es reimt: Der Gleichklang ist da durch »gehn« und »stehn«, und auch ein etwas seltsamer Reim ist da durch das »-sten« im »Äußersten«, als zumindest etwas Ähnliches wie »face« und »à ce«.

Ein besonderer Witz dieser Übersetzung könnte in der Dehnung von »Äußerst-e-e-e-n« stecken.

Dieser sehr reduzierte Reim »-en« kommt auch im »Lach-en« vor.

Das Wort »Äußersten«: Da klingt »Äußerung« mit an. Das Schreiben oder Sprechen, das sprachlich Verfasstsein, ist hier versteckt in die Redewendung des »bis zum Äußersten gehn«.

Diese Wendung versteht die Übersetzung sehr konkret, als Gehen, als Gehen bis zum Rand – der Zeile, um dort dann abzustürzen – auf die zweite Zeile.

Das Kippen der ersten in die sehr kurze zweite Zeile: Anstatt dass die erste bis zum Äußersten geht, bricht sie ab. Das ist eine Art »Situationskomik«.

Klanglich erscheint es aber weit ärmer.

Stimmt das? Ist es dennoch ok? Eine Übersetzung? Eine gute Übersetzung? Ein Gedicht so gut wie das von Beckett? Oder muss man vielleicht eher so fragen: Was muss in der Übersetzung vorkommen, damit wir auch von der Übersetzung als Gedicht sprechen können?

Vielleicht geht es gar nicht um ein »wieder vorkommen« in dem Sinne, dass bestimmte Dinge, die im französischen Gedicht stehen, im deutschen Gedicht wieder vorkommen, sondern nur darum, dass bestimmte Dinge, die im deutschen Gedicht vorkommen, in ihm wieder vorkommen: sich in ihm wiederholen. Denn in dieser Wiederholung geschieht, dass es um ein Gedicht geht. In den Wiederholungen passiert, dass ein Gedicht entsteht.

Diese Wiederholungen hat es ja, und in der Wörtlichkeit der Wendung, hier dem Gehen bis zum Äußersten, macht es etwas, wovon es spricht. Es ist also Poesie.

Die Bewegungs-Metaphern nimmt es auch im Wort »entstehn« auf: »ent-stehn«, also das Stehen im Gegensatz zum Gehen.

Wenn man das Wort, das schon eine Metapher ist, also ein Moment der Übertragung enthält und insofern nicht mehr wortwörtlich verstanden wird, wieder wortwörtlich versteht, dann entsteht »ent-stehn«, was man verstehen kann als: aus dem Stehen gehen, als Ent-Grenzung des Stehens, in der das Stehen, über sich hinausgetrieben, bis zum Äußersten getrieben, gehen wird.

Das Stehen also als Form des Gehens. Oder vielleicht auch umgekehrt: das Gehen als Stehen, als Zerfallerscheinung des Gehens, als Stillstand.

Schauen wir uns eine andere Übersetzung desselben Gedichts an, diese stammt von Barbara Köhler:

aufs ärgste
gefaßt
bis das macht
daß man lacht

Die erste Übersetzung versucht auch eine Reduktion der Laute: a, f, s, ss, t, g, d, ch

a-u-f-s är-g-s-t-e
ge-f-aß-t
bi-s das macht
daß m-a-n lacht

Beiden haben vier Zeilen, beide reimen: macht / lacht. Ist »ärgste / gefaßt« als Reim zu verstehen?

Oder geschieht da etwas Anderes?: eine etwas verworrene Klangfolge von a, s, st, ge, te, an denen die Übersetzung sich »alternierend« entlang hangelt. Ich kann die Wechsel nicht genau fassen, wohl deshalb, weil der Wechsel nicht genau gearbeitet ist, sondern nur so ungefähr (was keineswegs Schwäche zu sein hat), statt als regelmäßiges Steigen und Fallen als Stolpern von einem zum anderen, zumindest als etwas ungelenker Gang.

Die Laute sind nicht wirklich identisch in den ersten zwei Zeilen, man könnte sie höchstens durch eine Raffung, ein Zusammenziehen über- oder aufeinanderlegen.

Was bleibt, was vielleicht bleiben soll: der Eindruck einer Ungeschicklichkeit. Knapp daneben. Also nicht die beste Fassung, sondern die arge, die ungefasste.

Die Fassung verlieren: der Moment des Lachens

Das Entscheidende: Die Situationskomik. Die gilt es zu übersetzen. In dieser ersten Übersetzung ist es wohl die etwas seltsame Lautfolge »ärgste / gefaßt«, die

irgendwie und doch eigentlich nicht reimt, und Zeile 3 und 4, das Ungelenke, Gehemmte, zugleich Gefasste und aus der Fassung gegangene, das Falsche dieser Konstruktion oder Konstruktionen (im Kleinen: »bis das«, was knapp nicht »bis dass« ist, aber eben doch; und im Großen: Die vierte Zeile ist knapp nicht und irgendwie doch die dritte Zeile, obwohl da dieselben Laute vorkommen, aber nicht identisch, sondern ver setzt, gestört).

Dieses »irgendwie doch« ist vielleicht der Moment der Wiederholung.

schlimmstes
vor sich
bis es
lächerlich

Worin der Witz in der zweiten Übersetzung besteht, wird mir nicht ganz klar. Der entscheidende Unterschied zwischen dieser letzten Übersetzung und den Übersetzungen zuvor liegt darin, dass die anderen einen Punkt zu erreichen versuchen, an dem das Lachen passiert. Sie behaupten nicht einfach, dass etwas lachen macht oder dass es lächerlich ist: Sie machen lachen. Die letzte Übersetzung ist dagegen die nur etwas hilflose und nette Behauptung, dass etwas lächerlich sei, und es ist der brave Versuch, eine »richtige« Übersetzung zu sein, in einem äußerlichen Sinne: Kreuzreim, Gleichmaß und seine leichte Überschreitung in der letzten Zeile, semantisch korrekt.

Vielleicht muss man diesen Schluss ziehen: Wenn der springende Punkt eines Gedichts seine Wortwörtlichkeit ist, dann muss in der Wortwörtlichkeit seiner Übersetzung gleichfalls der springende Punkt liegen. Bloß ist der springende Punkt dabei der, dass es nicht die-

selbe Wortwörtlichkeit sein kann, weil die Übersetzung per se andere Worte hat. Man kann dasselbe also nur sagen, indem man nicht dasselbe sagt.

3. Stunde

In dieser Stunde möchte ich Euch drei Gedichte vorlegen, ein Gedicht von Charles Baudelaire und je eines von Stefan George und von Rainer Maria Rilke, die Übersetzungen sind.

Charles Baudelaire: Les Plaintes d'un Icare

Les amants des prostituées
Sont heureux, dispos et repus ;
Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.

C'est grâce aux astres nonpareils,
Qui tout au fond du ciel flamboient,
Que mes yeux consumés ne voient
Que des souvenirs de soleils.

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu ;
Sous je ne sais quel œil de feu
Je sens mon aile qui se casse ;

Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau.

Eine Übersetzung in Prosa:

Friedhelm Kemp:
Die Klagen eines Ikarus

Die Liebhaber der Dirnen sind glücklich, rüstig und satt;
meine Arme aber sind zerschlagen, weil sie Gewölke um-
armten.

Dank jener unvergleichlichen Gestirne, die fern am tiefsten
Grund des Himmels lodern, sind meine Augen ausgebrannt
und sehn nur noch Erinnerungen von Sonnen.

Vergeblich wollte ich des Raumes Grenze und seine Mitte
finden; unter ich weiß nicht welchem Feuer-Auge fühl
ich, wie mein Flügel bricht;

Und versengt von der Liebe zum Schönen, bleibt dennoch
mir die hohe Ehre versagt, dem Abgrund, der als mein
Grab mich aufnimmt, meinen Namen zu verleihen.

Reimschema:

a b b a
c d d c
e f f e
g h h g

Verschiedene Beobachtungen:

Beziehung der Reimwörter zueinander.

Der Reim bei Baudelaire scheint eine besondere Qualität zu haben: Die beiden Reimworte sind sich nicht nur klanglich nah, sie haben (oft? immer?) auch eine inhaltliche Nähe (?):

prostituées / nuées; die Prostituierten und die Nackten – nein, eben nicht, die Wolken (die große Zahl, Menge, der Schwarm).

In diesen »nuées« steckt aber »nu«, »Nackt«.

Im der ersten Strophe wird ein Gegensatz konstruiert: hier die, die bei den Huren liegen, dort ich, der bei den Wolken ist. Die Huren als das Stoffliche, Feste; die Wolken als das Flüchtige.

Und doch haben diese Wolken in sich, was die Huren begehrenswert macht. Deshalb lässt sich vielleicht der Umkehrschluss auch ziehen: Nicht nur die Wolken haben etwas von den Huren, auch die Huren haben etwas von den Wolken, z. B. etwas Flüchtiges.

sans pareil, sans pareille adj. unerreicht

non / sans pareil

Oder legen sie eine Nähe nah? nonpareils > pareil > semblable > soleil

Oder narrt mich da nur das Deutsche, und es gibt in »semblable« nichts, was scheint, und sich so mit der Sonne verbindet?

Auf jeden Fall ist da in den Wolken auch etwas Nacktes verborgen.

Und in den Prostituierten etwas Totes, Getötetes («tuées»).

Die Schönheit des Grabes: beau / tombeau.

Ikarus stirbt als einer, der nach der Schönheit strebt (der Sonne zu), sich an ihr verbrennt und an dieser Verbrennung stirbt.

œil / aile: Auge und Flügel. Was macht George damit?

œil / aile, beau / tombeau, sublime / l'abîme: das eine im anderen: prosti-tuées

Stefan George:
Klagen eines Ikarus

Die dirnen mit ihren buben
Sind aufgelegt glücklich und satt ...
Und ich – meine arme sind matt
Da sie in wolken sich gruben.

Die unvergleichlichen sterne
Die glänzend am himmelsgrund stehn
Lassen die augen nur ferne
Sonnen-erinnrungen sehn.

Ich wollte des ungeheuern
Mitte finden und schluss ·
Ich fühle wie unter feuern
Mein flügel zerfallen muss.

Und den liebe zum Schönen verbrennt –
Es wird nicht einmal ihm die ehre
Dass die ihn begrabende leere
Mit seinem namen man nennt.

a b b a
c d c d
e f e f
g h h g

8 / 8 / 8 / 8
8 / 8 / 8 / 7
8 / 6 / 8 / 7
9 / 9 / 9 / 7

Das fehlende »e« in »erinnrungen«,
in einer Zeile, die sehr viele »e«s hat
und in der die »metrische Füllung« nichts dagegen
hätte, wenn da noch eines mehr stünde.

Viele »e«: besonders in der vierten Strophe, und besonders in »ehre« und »leere«

Lieb-e zum Schön-e-n

des ungeheuern / Mitte: des ungeheuern mit e

Der hochgesetzte Punkt bei »Mitte finden und schluss.«
aufgelegt

Was bedeutet »aufgelegt«?

Auf irgendetwas draufgelegt?

Gut aufgelegt?

Hier steht aber nicht »gut aufgelegt« sondern »aufgelegt glücklich«. Ist das was Ähnliches?

Oder fehlt da ein Komma? »aufgelegt, glücklich«?

Wie sind sie glücklich und satt? Sie sind aufgelegt glücklich und satt.

Irgendwie hilft das alles nicht. Vielleicht hilft es, wenn man das Verhältnis zwischen Original und Übersetzung einmal umdreht: In der Regel liest man eine Übersetzung, weil man das Original nicht versteht, oder man versteht es ein bisschen und braucht die Übersetzung als Lesehilfe. Man könnte also auch einmal das Original verwenden als Lesehilfe für etwas, was man in der Übersetzung nicht versteht.

Im Original steht: Sont heureux, dispos et repus

also: sind glücklich, munter und gesättigt

Kemp gibt: sind glücklich, rüstig und satt

Rüstig lässt an Greise denken, George hat Buben, Jungs.

Das »rüstig« macht die Sache nicht leichter. Aber auch »rüstig« hat etwas von der Bedeutung »munter«

être (bien/mal) disposé (gut/schlecht) gelaunt sein

disposé: behilflich, bereit, geneigt, gesinnt, gewillt, willens

Vielleicht ist die Übersetzung eine schlechte Übersetzung, weil sie »dispos« als »disposé« missverstanden hat?

Vielleicht will »aufgelegt« eine Zweideutigkeit, eine Schlüpfrigkeit sein.

Bei Baudelaire stehen Kommas. Sollten sie auch bei George stehen?

Das Subjekt der ersten beiden Verse: George dreht es um, bei ihm werden die Dirnen zum Subjekt, bei Baudelaire sind es ihre Lover, auf ihnen liegt auch eine Betonung durch eine gewisse lautliche Nähe: amants (à mon) / à moi. Dieses Ich steht ja in Gegensatz zu den Lovers; durch die lautliche Nähe werden beide aufeinander bezogen, verstärkt natürlich durch die entgegengesetzte Konjunktion »quant à«. Eine ähnliche lautliche Nähe wie zu Beginn der Verse 1 und 3 auch am Ende der Verse durch die beiden Reimworte »repus« und »rompus«, die auch wieder auf einen Gegensatz gehen: den der leiblichen Versehrtheit zur leiblichen Wohlgenährtheit.

Bei George ist dieses Ich nicht ganz so versehrt, aber es ist müde, nicht richtig lebendig, seine Arme sind matt. Was hat sie matt gemacht? Das Graben in Wolken. Bei Baudelaire verweisen die Wolken und die Prostituierten (lautlich) aufeinander, bei George nicht. Man könnte sich aber fragen, ob dieses Graben evtl. die Vorstellung der Penetration hervorrufen soll, die Arme als phallisches Symbol gelesen werden wollen? Also der Gegensatz: Es gibt die, die mit Huren ficken, und es gibt die, die mit Wolken ficken?

Ich bekomme den Eindruck, dass die Entgegensetzung bei George nicht ganz so scharf ist wie bei B.

Haben die Reimwörter etwas miteinander zu tun?

Sicher bei »sterne« und »ferne«: die Sterne sind fern. Aber: Sterne werden oft mit Augen verglichen, und die kommen in der Strophe vor.

Augen glänzen – hier sind es die Sterne, die glänzen. Das Wort »glänzen« bringt sie in eine Nähe zueinander, das »glänzen« macht sie vergleichbar.

Vom Vergleichen bzw. vom Nichtvergleichbaren, vom Unähnlichen ist bei Baudelaire die Rede.

Und bei George? Auch: die Sterne sind unvergleichlich – aber sie werden verglichen mit Augen.

Oder ist es das Schauen der Augen, die die Sterne glänzen macht? Weil es ein feuchtes Schauen ist, ein Schauen durch Tränen hindurch?

Wie auch immer: Es gibt eine Verbindung zwischen Auge und Stern, die beiden sind nicht unverbunden, trotz der Ferne sind sie sich in gewisser Weise nah.

Die Sterne erinnern aber auch an die Sonne.

Oder vielleicht eher noch: Die Augen erinnern sich an die Sonne, wenn sie Sterne sehen.

In die Sonne sehen, die Augen zumachen, Sterne sehen
die Sonne: der Tag

die Sterne: die Nacht

Das Auffällige ist die Verschachtelung, die Verspiegelung, das sich wechselseitige Spiegeln in dieser zweiten Strophe:

Die Sterne > [lassen] die Augen > Sonnen > Erinnerungen > sehn

Das fehlende »e« ist Teil dieser Verschachtelung.

Die Schachtel Erinnerung – das Grab, das Grabmal, das am Schluss fehlt und bestünde in seinem Namen.

nam-en man : nam – man

Mit sei-nem nam-en / na-men man nennt.

Bei Baudelaire ist das »mon nom«

Das eine im anderen: fühle / flügel

Der Himmelsgrund: der Grund des Himmels.

Ist der Himmel ein Gewölbe oder ist er eine Grube?

Das Wort »grube« kommt in »gruben« vor.

begrabende leere

und ich –

und den

das ist derselbe. Zuerst sagt er ich, dann spricht er über sich als über einen anderen.

Angeleitet von einer Beobachtung in der einen Sprache, im einen Gedicht, kann man Beobachtungen in der anderen Sprache, im anderen Gedicht machen, z. B.: Haben die Reimwörter etwas miteinander zu tun?

Die Antwort beim anderen Gedicht muss nicht dieselbe sein, nur die Frage, nur die Tatsache, dass da etwas ist. Wichtig ist, dass man sich der Tragweite der Fragen bewusst ist: angeleitet durch die Frage findet man weiteres. Oder auch: den Fund fortsetzen, ihn wiederholen, an anderer Stelle, in anderen Dingen (ganz im Sinne des Spiels).

Rainer Maria Rilke:
Die Klagen eines Ikarus

Die bei den Dirnen trafen
Es glücklich, sind satt und frei;
Mir brachen die Arme entzwei,
Weil ich bei Wolken geschlafen.

Schuld sind im Himmelsgefilde
Die Sterne ohnegleichen,
Kann, verzehrt, ich nichts mehr erreichen,
Als von Sonnen ein Bild.

Unmöglich, daß ich erringe
Des Raumes Mitte und End;
Irgend ein Blick, der brennt,
Bricht mir, ich fühl es, die Schwinge;

Und vom Drang nach dem Schönen versengt,
Werd ich nicht bis zum Stolz mich erheben,
Meinen Namen dem Abgrund zu geben.
Der als Grab mich empfängt.

Kann man das George-«e» auch bei Rilke finden?
Seltsamerweise ja: zum Beispiel sehr stark in der letzten Strophe, wo es den Reim über vier Zeilen macht, sogar das »ä« zu einem »e« beugt.

7 / 7 / 8 / 8
7 / 7 / 9 / 6
8 / 7 / 6 / 8
9 / 10 / 10 / 6

Der Ton von Rilke hat auch was mit diesen Unregelmäßigkeiten (und Regelmäßigkeiten) zu tun.
Auffällig sind die Einschübe: Kann, verzehrt, und die Umstellung »normaler« Wortstellung. usw. usw.

Ein Gedicht von Christine Lavant

Wir werden dieses Gedicht auf eine ungewöhnliche Weise miteinander lesen, nämlich so, dass ich Euch Zeile für Zeile, Vers für Vers vorlesen und diktieren werde. So schreibt jede und jeder von Euch dieses Gedicht Zeile für Zeile mit.

Aber nicht nur das: Wir werden auch über jede Zeile einzeln und im Zusammenhang mit den Zeilen, die wir bereits aufgeschrieben und besprochen haben, sprechen. Der Sinn dieser Übung ist: sehr genau lesen, sich über alles, sich über jedes auch noch so kleine Detail Gedanken machen und an diesen Gedanken weiter denken, sie wieder aufnehmen, sie miteinander verbinden.

Von sehr kargem Föhnvermächtnis

Von: Präpositionen, auch Verhältniswörter oder Vorwörter genannt, drücken Verhältnisse bzw. Beziehungen zwischen Personen, Gegenständen und/oder Sachverhalten aus.

Was ist das für ein »von«? Da das »von« irgendwie Beziehungen oder Verhältnisse herstellt, ist zu erwarten, dass da noch was nachfolgen muss. In der ersten Zeile folgt nach »sehr karges Föhnvermächtnis«.

Diese erste Zeile kann als Titel verstanden werden. Die Ankündigung durch das »von« ist dann die, dass wir etwas erfahren werden vom »sehr kargem Föhnvermächtnis«.

Schwierig zu verstehen: Föhnvermächtnis. Was könnte es sein? Der Föhn ist ein warmer Wind. Wind kommt

von anderswoher. Er bringt Wärme, Gerüche von anderswoher. »Bei einer Föhnwetterlage kommt es immer wieder zu einem vermehrten Auftreten von Herz- und Kreislaufproblemen, aber auch anderen Beschwerden wie Kopfschmerzen, welche man unter dem Begriff der Föhnkrankheit zusammenfasst. Bei vielen Personen sind weitere Symptome erkennbar: Reizbarkeit, Kopfschmerzen, Übelkeit und eine rasche Ermüdung.«

Was ist ein Vermächtnis?

Vermächtnis: das, was man vermacht, vererbt, anderen zur Nutzung zurücklässt, und das auch in einem übertragenen Sinne, wenn man z.B. vom Vermächtnis der Wikinger redet.

Zusammensetzung: Föhnvermächtnis. Zwei Substantive werden zu einem Substantiv verbunden.

Was ist ein Föhnvermächtnis? Ein Vermächtnis, das durch den Föhn hergetragen, verteilt wird?

Verstärkung: sehr karg. Eigentlich seltsam: Karg bedeutet ja, dass es wenig von etwas gibt. Von diesem hier, von dem es wenig gibt, gibt es aber mehr oder viel, denn es gibt »sehr karg«.

Das Wort »Föhnvermächtnis« ist dagegen wenig karg, fast schon üppig, barock. Es besteht aus vier Silben, während die ersten vier Silben durch drei Wörter gebildet werden, und die sind deutlich karger.

lebt mein sterbendes Gedächtnis

Ist man eine Zeile weiter, liest man also zwei Zeilen, verändert sich das einleitende »Von«: Was Titel war oder als Titel erschien, wird ins Gedicht, in den fortlaufenden Text geholt. Die Aussage ist dann die, dass »mein sterbendes Gedächtnis« »von sehr kargem Föhnvermächtnis / lebt«.

Um so zu lesen, musste ich die beiden Verse umdrehen, musste den ersten als den zweiten lesen. Man kann sogar sagen, dass ich sie um eine Achse drehen musste, die selbst nicht drehte, sondern am Ort blieb, und dieser »Ort« ist das »lebt«. Dieses Wort erscheint mir dadurch eine besondere Bedeutung zu haben. Die Achse ist, was zwei Teile miteinander verbindet. Diese beiden Teile sind hier das »karge Föhnvermächtnis« und das »sterbende Gedächtnis«. Diese beiden Ausdrücke sind auch durch den Reim miteinander verbunden, die sind also deutlich aufeinander bezogen. Und sie sind sich rhythmisch ähnlich dadurch, dass sie beide durch sechs Silben gebaut werden.

Reim von Vermächtnis auf Gedächtnis: das macht nicht nur klanglich Sinn, da sind auch zwei Begriffe aufeinander bezogen, die miteinander zu tun haben, da das »Gedächtnis« eine der übertragenen Bedeutungen von »Vermächtnis« sein kann.

Reim könnte man verstehen als eine Art von Wortzusammensetzung: zwei Wörter werden durch den Gleichklang einander ähnlich gesetzt, werden miteinander verbunden.

Leben und sterben in einem Vers.

Gedächtnis ist ja gerade das, was gegen den Tod Andenken bewahrt. Dieses Gedächtnis aber stirbt. Dieses Gedächtnis aber, das stirbt, lebt.

auf für eine Nacht.

Ist man zwei Zeilen weiter, liest man also drei Zeilen, verändert sich das einleitende »Von« wieder, zum zweiten Mal: Von dort her, vom Föhnvermächtnis, lebt das Gedächtnis auf. Durch oder wegen des Föhnvermächtnisses lebt das Gedächtnis auf.

Auffällig ist das »auf«. Es ist Teil von »lebt«. Das Verb, das vorher mal Achse war, ist nicht »leben« sondern »aufleben«. Also auch hier eine Zusammensetzung, eine Wortverbindung, doch diese hier ist aufgetrennt, die beiden Teile stehen alleine, sie stehen beide je am Anfang einer Zeile, und dadurch verändert sich das eine Mal, im Falle von »lebt« die Bedeutung der ersten Zeile, beim anderen Mal, im Falle von »auf«, verändert sich die Bedeutung von »lebt« zu »lebt auf«.

Interessant sind also die Zeilensprünge: jede Zeile gibt eine Information, ein Bild, ein ..., und kippt dann in die nächste, kippt in der nächsten Zeile, verändert dort die Bedeutung vorausgehender Zeilen. Es ist fast, als wären »lebt« und »auf« Kippschalter, die von einer auf eine andere Bedeutung umschalten.

Das Gedächtnis stirbt, aber während es stirbt, lebt es auf, für eine Nacht. Weiterer Kippschalter: die Nacht, in der man in der Regel ruht, ist hier die, in der man wach ist. Kann man sich dem, diese Nacht als eine ohne Ruhe und Schlaf zu sehen und verstehen, noch entziehen? In dieser Nacht bläst der Föhnwind, der unruhig macht.

Ähnlich liessen sich vielleicht auch Wortzusammensetzungen beschreiben, als Kippschalter, als zwei Zustände (zwei Wörter), die zu einem anderen, neuen Zustand zusammengesaltet werden.

»für eine Nacht«: für den Zeitraum einer Nacht. Oder: für die Nacht lebt es auf. Das geht aber nur, wenn man statt »eine« eben »die« liest. Nur dann ist die Personifizierung der Nacht wirklich möglich. Wollte man sie dennoch aufrechterhalten, müsste man »eine Nacht« als »für diese eine, nicht für eine andere Nacht« lesen. Die ersten beiden Verse hatten je 8 Silben, der dritte hat 5. Da passiert also eine rhythmische Veränderung. Die dritte reimt auch nicht auf eine der vorhergehenden Zeilen. Zumindest nicht im »reinen« Sinne. Aber eine

gewisse Nähe besteht zwischen »acht«, der ersten der beiden zusammenhängenden Reimsilben der ersten beiden Verse, und »ächt«.

Punkt nach Nacht. Hier ist was fertig.

Gierig überwacht

»überwacht« reimt auf »Nacht«, und diese Zeile hat wie die vorhergehende 5 Silben. Also haben wir hier zwei Verse à 8 und zwei Verse à 5 Silben.

»überwacht« ist auch eine Wortzusammensetzung aus dem Verb »wachen« und der Präposition »über«. Was aber heisst »überwachen«? Auf etwas aufpassen. Aber können wir hier uns dem entziehen, dass man das Wort auch als »überwach«, als mehr als wach, lesen – als der Zustand, den jemand erreicht, der sehr, sehr lange (hier ist wieder die Verstärkung) wacht. Jemand, der gierig nach dem wach sein ist, der nach wach sein giert.

es den Umgang meiner Träume

Diese Zeile normalisiert die Lesart von vorhin, das »überwach«, wieder, indem es dem Verb »überwachen« ein Subjekt zugesellt, das also jenes Subjekt ist, das überwacht: das Gedächtnis überwacht. Was überwacht es? »den Umgang meiner Träume«.

Was ist das, der Umgang von Träumen?

Entweder man versteht das Wort wörtlich, dann wäre es der Umgang mit etwas, und wir fragen dann in der Folge danach, womit diese Träume Umgang haben, der gierig zu überwachen wäre.

Oder wir lesen es in einem übertragenen Sinne: etwas geht um, wie ein Geist umgeht. Zugegeben: »der Umgang meiner Träume« in diesem Sinne verstanden ist nicht gerade konventionell, denn man sagt das nicht,

»der Umgang« des Geistes, wie man sagt, ein Geist geht um. Aber: auch »Umgang« ist ein zusammengesetztes Wort, aus »um« und »Gang«, oder vielleicht eben eher noch aus »um« und »gehen«, »umgehen«: um etwas herumgehen, aber auch ausweichen, und eben: wie ein Geist umgehen.

Man kann sich diesem Gedanken an die Geister kaum entziehen: Geister gehen in der Nacht um, sie sind dann wach, wenn alle anderen schlafen. Geister sind Luftgeschöpfe, sie wehen und wandeln wie der Wind.

In der Nacht ist das Gedächtnis wach. Aber die Träumerin scheint zu schlafen. Sonst könnte sie nicht träumen. Es ist fast, als wäre das Gedächtnis eine Sache für sich, von der Person, die sagen kann: »mein Gedächtnis«, unabhängig. Denn während sie schläft und träumt, wacht das Gedächtnis und lebt auf und überwacht sie und ihre Träume oder den Umgang ihrer Träume mit ...?

mit dem Ingeräusch der Bäume,

Während die Person, die in diesem Gedicht spricht und von dem es handelt, schläft und träumt, wacht das Gedächtnis und lebt auf und überwacht sie und den Umgang ihrer Träume mit dem Ingeräusch der Bäume.

Irgendwie haben die Träume etwas zu tun mit den Geräuschen in den Bäumen, und der Umgang, den die Träume mit den Bäumen und ihren Geräuschen haben, wird gierig überwacht.

Träume und Bäume sind sich durch den Reim nah, aber auch durch den Umgang, den beide miteinander haben. Umgang hat der Traum mit dem Baum, weil der klingt, weil der Geräusche macht, ganz besondere Geräusche sogar, nämlich Ingeräusche.

Was ist ein Ingeräusch?

Das Geräusch in den Bäumen?

Das Geräusch der Blätter, wenn der Wind mit ihnen raschelt?

Oder etwas, was noch stärker im Baum drin ist?

Ein zusammengesetztes Wort mit Sicherheit.

Spätestens hier muss es auffällig werden, wie viele zusammengesetzte Wörter dieses Gedicht kennt. Von da aus muss auch auffällig werden, dass in dem Wort »Vermächtnis« das Verb »machen« steckt, der Begriff des Vermächtnisses also zusammenhängt über »vermachen« mit »machen«, also das Produkt einer Art Transformationsleistung ist, genauso wie im Wort »Gedächtnis« das »Denken«, der »Gedanke« steckt.

Wenn einem das auffällt, könnte man darauf verfallen, das Wort »Ingeräusch« nicht nur als »In-Geräusche« zu verstehen, sondern auch als »Inge-Räusche«. Naja. Zumindest ist es ein Wort, das nicht nur von einem Geräusch spricht, sondern das selber klingt: man hört es in diesem Wort rauschen.

Die Reime sind hier ziemlich auffällig, und das zu einem Grade, bei dem man sich zu fragen beginnt, ob das hier gute oder eher schlechte Reime sind; schlecht nicht im Sinne von ungenaue Reime, sondern im Gegenteil: die Reime sind so stark, dass sie aufdringlich werden. Sie sind überdeutlich, kein bisschen nebenbei und dezent: Träume, Bäume, Nacht, wacht.

Am Schluss könnte, wie nach den ersten drei Versen, ein Punkt stehen, denn der Satz wäre so ein vollständiger, dem nichts fehlt. Dann wären die 6 Verse bis hierher aufgebaut aus zwei mal drei Versen oder aus zwei Sätzen. Sind sie aber nicht. Der Satz geht weiter. Was also als Einheit doch irgendwie sichtbar ist, wird überschritten oder erweitert.

das zum Himmel steigt.

Hier kommt der Punkt.

Aber: das Ingeräusch kann nicht ganz im Baum drin liegen, denn es steigt von ihm in den Himmel auf.

Hat irgendwie was Friedliches, Beruhigendes.

Wie wird es weiter gehen?

Unterhalb verzweigt

Wieder 5 Silben, das war fast zu erwarten, und ein Reim von »steigt« auf »verzweigt«.

Interessant ist aber, dass die Bewegung des Steigens durch das Ingeräusch nicht fortgesetzt wird, sondern wir sind nicht mehr in der Höhe, wir sind weniger hoch, wir sind unterhalb, wir sind unterhalb des Himmels, wir sind auf der Erde, wir sind dort, wo die Bäume sind.

Unter-halb

ver-zweigt.

Hier wird das Bild der Bäume dagegen fortgesetzt, hier ist die Metapher des Verzweigens über den Zweig mit dem Baum verbunden.

Verzweigen ist übrigens ein anderes Wort für den Moment »Kippschalter«. Vielleicht sollten wir vom Zweig sprechen.

sich die Andachtsranke schmächtigt

»schmächtig« nimmt wieder etwas auf von dem »kargen« des Anfangs, die »Andachtsranke« das »Gedächtnis«.

Es ist also die Andachtsranke, die sich unter dem Himmel schmächtigt verzweigt.

»An-dachts-ranke«, in der das An, mit dem das Wort beginnt, wiederholt wird.

Andacht: ein geistliches Motiv, das mit dem »Himmel«, unterhalb dem sie sich verzweigen, verbunden ist und

dadurch diesen etwas metaphorischer als geistlichen Himmel lesen lässt.

und das Mondbeil glänzt verdächtig

Damit ist ein komischer Punkt erreicht. Die Reime, die zuvor schon etwas zweifelhaft erschienen, sind es hier noch stärker, »schmächtig«/«verdächtig«. Das »Mondbeil« und das »verdächtig« zusammen machen etwas von einer schauerlichen Stimmung, die etwas schwer ernst zu nehmen ist, aber sicher ernst gemeint ist. Zumindest das Bild ist erkennbar in der Zusammensetzung des »Mondbeil«, und wir sind weiter in der Nacht, wir sind weiter in der Nähe des Todes, nur ist dieser Tod jetzt plötzlich einer von Mord und Totschlag, das macht es etwas zweifelhaft, etwas grotesk.

scharf am Erdenrand.

Das verschiebt das Bild wieder ein bisschen: die Erde ist es, über der das Mondbeil droht.

Das lässt sich ganz konkret verstehen. Aber offenbar gibt es ein Spiel zwischen dem konkreten, dem wortwörtlichen Verstehen, und dem metaphorischen Verstehen, bei dem eine Bedeutungsübertragung stattfindet.

Der »Rand« nimmt von den »Ranken« und von der »Andacht« die »an« wieder auf.

Der Vers hat 5 Silben, also ist anzunehmen, dass es jetzt wieder mit 5 weitergeht:

Ehe noch die Hoffnungswicken

Diese Hoffnung bzw. Erwartung wird allerdings enttäuscht, es geht weiter mit 8 Silben.

Aber: es könnte ja auch eine andere Regelmässigkeit, eine andere Abfolge der Zeilen mit 5 und mit 8 Silben geben, nämlich diese:

Von sehr kargem Föhnvermächtnis
lebt mein sterbendes Gedächtnis
auf für eine Nacht.

Gierig überwacht
es den Umgang meiner Träume
mit dem Ingeräusch der Bäume,
das zum Himmel steigt.

Unterhalb verzweigt
sich die Andachtsranke schwächtigt
und das Mondbeil glänzt verdächtig
scharf am Erdenrand.

Ehe noch die Hoffnungswicken

Die hat für sich, dass dann jede Einheit auch ein Satz ist.

Sie hat gegen sich, dass in der ersten Einheit eine Zeile mit 5 Silben fehlt.

Das ist die fehlende Titelzeile.

Kann die fehlen?

Was auch fehlt, und man merkt es in dieser Zeile erst, ist der Reim zur vorangehenden Zeile.

Zur »Andachtsranke« kommt jetzt noch die »Hoffnungswicke«: geistliche Botanik.

Ranke ist was Allgemeines, Wicke ist da schon etwas präziser.

Was zeichnet diese Pflanze aus? Die meisten Arten haben Wickelranken, mit denen sie an anderen Pflanzen empor klettern.

Sie haben also etwas mit den Ranken gemein: es sind Pflanzen, die sich ranken.

Besonders interessant: an anderen Pflanzen empor. Sie machen also etwas, was der Sprache in diesem Gedicht durch Kompositabildung vergleichbar ist.

Die Hoffnung: sie hofft sich irgendwohin, nach anderswo als hier.

sich zum Brutgenist verstricken,

Aus den Wicken wird ein Nest, ein Genist, ein Brutgenist, was bedrohlich klingt, nach Verhängnis auch durch das Wort »sich verstricken«, nach Ausweglosigkeit, nach Gefangenheit.

Im Nest wird etwas ausgebrütet. Die Hoffnung wartet auch auf etwas. Auf was?

Doch noch ist es nicht soweit: ehe das passiert, passiert etwas anderes.

zeigt die Wangenwand

Zunächst kommt der Reim auf den »Erdenrand«: die »Wangenwand«.

Was ist das? Die Innere Backenwand? Wohl kaum, die Wange ist ja außen, nicht innen. Seltsames Wort. Was sich in ihm wiederholt ist das »an«, und dieses »an« aus »Ranke« steht nicht nur im Reimwort »Wand«, wiederholt also nicht nur über diesen Reim, sondern auch durch das »an« in »Wange«.

Was zeigt sie, die Wangenwand?

meiner Stube schon die Schatten

Sie zeigt die »Schatten«.

Aber es ist nicht die »Wangenwand« der Träumerin, es ist die ihrer Stube, die »schon«, als noch ehe die

»Hoffnungswicken sich zum Brutgenist verstricken«,
die »Schatten« zeigt.

Statt unter freiem Himmel sind wir jetzt in einer Stube.
Was kommt jetzt? Sicher 8 Silben und ein Reimwort
auf »Schatten«:

eines Mähers unter matten

Womit wir wieder draußen wären, wo die Mäher sind.
Es gibt offenbar eine Technik des immer weiter ins
Gedicht Führens, Wegbiegung um Wegbiegung, oder
eher Vers um Vers (was von vertere, wenden, drehen
kommt). Man fragt sich von Zeile zu Zeile durch, ob in
der nächsten Zeile die Auflösung der Frage kommt, die
ein einzelner Vers stellt.

usw.

Christine Lavant:
Von sehr kargem Föhnvermächtnis

Von sehr kargem Föhnvermächtnis
lebt mein sterbendes Gedächtnis
auf für eine Nacht.
Gierig überwacht
es den Umgang meiner Träume
mit dem Ingeräusch der Bäume,
das zum Himmel steigt.
Unterhalb verzweigt
sich die Andachtsranke schwächtigt
und das Mondbeil glänzt verdächtig
scharf am Erdenrand.
Ehe noch die Hoffnungswicken
sich zum Brutgenist verstricken,
zeigt die Wangenwand
meiner Stube schon die Schatten
eines Mähers unter matten
Stengeln, die sich selbst entleiben,
und die Fingerkuppen bleiben
streng einander nah.
Bauen tückisch für das Denken
eine Falle und versenken
es in einem Irrgangreigen.
Rasch und ungehindert steigen
wieder dort und da
Rauschtraum Andacht Wickenstengel
und ins Brutgenist ein Engel,
der die Föhnglut erbt.
Bald schon fliegt zu deiner Traube
meine neue Dreifalt-Taube
sanft und mondgefärbt.

Das Werkzeug Wiederholung

Gibt es so etwas wie Gedichte, Lyrik oder Poesie überhaupt? Was unterscheidet das Gedicht von der Prosa? Nur, dass die Zeile nicht bis an den Rand des Satzspiegels reicht? Ist das schon eine ausreichende Definition? Ist das schon genug Eigenart? Oder gibt es Gedichte, weil es Leute gibt, die sich nicht verständlich auszudrücken wissen? Die das Herz auf der Zunge tragen? Die sich einbilden, klüger als andere zu sein? Oder geht es um andere Dinge, die die Behauptung rechtfertigen lassen, dass Gedichte etwas anderes sind und auch etwas anderes tun und wollen als Prosa?

Die vier der Poesie gewidmeten Stunden wagen sich etwas auf die Äste. Ich werde in ihnen behaupten, dass es einen Begriff (oder vielleicht eher: ein Verfahren, eine Methode, einen Motor, eine Motivation, ein Kriterium ...) gibt, der den für Gedichte, für die Lyrik entscheidenden Unterschied zu allen anderen Texten macht. Das ist die Wiederholung.

Was Wiederholung ist, in wie vielfältigen Formen sie auftreten kann, wie sie arbeitet, aber auch warum sie arbeitet und was diese Arbeit leistet, das sind einige der Themen, die es zu vergegenwärtigen gilt. Auf diesem Weg wird natürlich auch von anderen, traditionellen Begriffen der Rhetorik, Metrik und Verslehre die Rede sein (denn, so das Wagnis der These: Sie alle sind Formen der Wiederholung).

Die Beschäftigung mit den vielen Form von Wiederholung soll es ermöglichen, Zugang zu Gedichten zu

finden, sie in ihrer Eigenart zu verstehen und über sie sprechen zu können.

Die Literatur ist eine Kunst, die vielleicht mehr als andere Künste die Leserin als Mitautorin braucht. Es ist banal: Wenn man nicht liest, dann gibt es die Literatur nicht. Weniger banal ist, dass es das, was jemand im Text nicht mitliest, in diesem Text nicht gibt. Anders gesagt: Je mehr man in einem Text erkennen kann, desto mehr sagt dieser Text.

Das gilt in besonders starkem Maße für Gedichte. Gedichte sind Texte, die ohne den Leser als Mitautor nur verlieren können. Damit meine ich aber ausdrücklich nicht das bei Gedichten sehr beliebte Missverständnis, dass es bei Gedichten sowieso immer darum geht, sich seine eigenen Gedanken zu machen und die eigenen Gefühle zu haben.

Es ist paradox, dass ausgerechnet die Poesie, die eine extrem strenge Kunst ist, gerade dieser Beliebigkeit ausgesetzt ist. Gedichte sind, wenn es denn wirklich um Gedichte geht, immer sehr bestimmt in dem, was sie sagen. Diese Bestimmtheit des Sagens erhalten sie durch die Bestimmtheit, wie sie es sagen.

Um dieses Wie des Sagens, um die Art und Weise, wie Gedichte sprechen, soll es in dieser und der nächsten Stunde, die der Poesie gewidmet sind, gehen.

Man trifft häufig auf eine gewisse Scheu oder Hemmung oder gar einen Widerstand, Gedichte zu lesen. Das hat zwei verschiedene Gründe: Gedichte werden oft als schwierig empfunden, weil man sie unverständlich findet. Es kann sein, dass man sie liest und keine Ahnung hat, was sie einem sagen wollen. Das sind Gedichte, die einem das Verstehen (vielleicht nur scheinbar) schwermachen:

Oskar Pastior:
correspondances

vom ideen-echo aus
achtzehntausend
entsprechungen

aus ideen vom echo
»kindsgold«-spur
gegen transport
von bombola und bald
auch einige von biber

sind papastuhli
in der milchnatur
dualkinds orangen
so kores »paus-« (aha!)
-papier daß loeffel-
stueck »variante
donau-schilf« je delta
desto quitten –

auch transporte
bald von bombola und
naturleichenkanal
im schilf – variante
muetze im schilf
»la stuf« – variante
minderheitenmilch
»sekunde« – variante
»zikadenbedeutung/
schirmbedeutung«

minderheitenkelle
stoßschatz
im schilf («muetze
spongientanz.de
dualspur») – kinds
zoepfelschikanen-
tran gegen sport-

variante im schilf-
schatz »arbitraer-
bedeutung schirm-
stoß (schatz-
wort schokolade-
minderheitenfisch) –

naturgedaechtnis
kanalleichennatur
gegen transport
– andere sagen: hades-baelle

Hier ist wahrscheinlich vielen Vieles unklar.
Es kann aber auch sein, dass man Gedichte liest, ohne
dass man den Eindruck hat, irgend etwas nicht zu ver-
stehen, und dennoch weiß man nicht, was einem das
Ganze sagen will, oder man findet das, was es einem
sagt, bedeutungslos und langweilig.

Matthias Claudius:
Der Mensch

Empfangen und genähret
 Vom Weibe wunderbar
Kömmt er und sieht und höret
 Und nimmt des Trugs nicht wahr,
Gelüftet und begehret
 Und bringt sein Tränlein dar,
Verachtet und verehret,
 Hat Freude und Gefahr,
Glaubt, zweifelt, wähnt und lehret,
 Hält nichts und alles wahr,
Erbauet und zerstöret
 Und quält sich immerdar,
Schläft, wachet, wächst und zehret
 Trägt braun und graues Haar.
Und alles dieses währet,
 Wenn's hoch kommt, achtzig Jahr.
Denn legt er sich zu seinen Vätern nieder,
 Und er kömmt nimmer wieder.

Hier ist wahrscheinlich vielen Vieles, vielleicht alles klar. Aber auch das kann schwierig sein: Was soll man schon groß darüber sagen, wenn das Gedicht selber wenig sagt oder einem nichtssagend erscheint? Und was kann man über etwas sagen, was man gar nicht versteht?

In beiden Fällen von Unverständnis ist die Gefahr groß, dass man Zuflucht in dem Missverständnis sucht, es gehe bei Gedichten darum, sich seine eigenen Gedanken zu machen, die dann meist zwar von dem Gedicht ausgehen, dann aber oft weit von ihm wegführen.

Die Frage ist also nicht: Was bedeutet das Gedicht für mich?

Die Frage ist: Was ist das Gedicht für sich?

Antworten auf die Frage, was ein Gedicht bedeutet, können nur darin liegen, zu erkennen, wie es bedeutet. Das ist die Grundlage von dem, was ich hier entwickeln werde: Gedichte sagen das, was sie sagen, durch die bestimmte Weise, in dem sie es sagen. Diese Weise gilt es zu verstehen.

Der Sinn meiner Ausführungen oder meiner Einleitung zu Gedichten und zur Poesie ist es, Euch ein paar Mittel oder Werkzeuge an die Hand zu geben, die es erleichtern sollen, einen Zugang zu finden zu den je speziellen Weisen, wie Gedichte etwas sagen.

Aber vereinfachen werden sie das Lesen und das Verstehen wahrscheinlich nicht. Vielleicht scheint es eher so, dass sie das alles komplizierter machen. Aber dass etwas kompliziert ist, hat auch seine guten Gründe. Dass etwas kompliziert ist, muss nicht bedeuten, dass man es nicht verstehen kann.

Dass etwas kompliziert ist, bedeutet einfach, dass da sehr viel drinsteckt, und das Lesen von etwas, was kompliziert ist, bedeutet, das, was da drin steckt, wieder aus ihm herauszuholen, und das Sprechen über das, was man herausholt, bedeutet, es mit anderen teilen zu können, es ihnen mitteilen zu können.

Ich sagte, ich werde euch ein paar Mittel oder Werkzeuge an die Hand geben, die das Lesen und Nachdenken produktiv machen sollen. Das ist fast übertrieben: Denn es ist im Grunde nur ein Werkzeug, das ich Euch an die Hand geben will. Dieses Werkzeug heißt: Wiederholung. Ihr werdet sehen, dass sehr Vieles von dem, was an Gedichten dran ist und was in ihnen drin ist, mit Wiederholung zu tun hat.

Was also ist Wiederholung?

Ich möchte mit einer ganz einfachen Definition beginnen: Wiederholung ist, wenn etwas nicht nur ein Mal passiert oder vorkommt, sondern mindestens zwei Mal.

Das bedeutet: Wenn es etwas nur ein einziges Mal gibt, dann gibt es auch keine Wiederholung.

Zum Beispiel: i. Aber: Wenn ich zwei Mal »i« sage, dann ist es schon vorbei mit der Einmaligkeit. i und i, das ist schon Wiederholung. i und i: Das ist schon ein Anfang der Poesie. Solche klanglichen Wiederholungen kennen sehr viele Gedichte. Schauen wir uns eines an, in dem klangliche Wiederholungen auffällig sind, und tragen wir mal zusammen, was es in diesem Gedicht alles an solchen klanglichen, aber auch anderen Wiederholungen gibt:

Matthias Claudius:
Der Mensch

Empfangen und genähret
 Vom Weibe wunderbar
Kömmt er und sieht und höret
 Und nimmt des Trugs nicht wahr,
Gelüstet und begehret
 Und bringt sein Tränlein dar,
Verachtet und verehret,
 Hat Freude und Gefahr,
Glaubt, zweifelt, wähnt und lehret,
 Hält nichts und alles wahr,
Erbauet und zerstöret
 Und quält sich immerdar,
Schläft, wachet, wächst und zehret
 Trägt braun und graues Haar.
Und alles dieses währet,
 Wenn's hoch kommt, achtzig Jahr.
Denn legt er sich zu seinen Vätern nieder,
 Und er kömmt nimmer wieder.

Ich gehe die Wiederholungen, die Ihr gefunden habt, noch einmal durch, und zwar versuche ich, sie in einer etwas systematischen Ordnung durchzugehen. Beginnen wir mit:

- Klangliche Wiederholung: Reim > Vers
- Klangliche Wiederholung, die keine Reime sind: Wiederholung von Wörtern und Wiederholung bestimmter Buchstabenkombinationen (nicht nur Klang)

- Wiederholung von Dingen, die man zählen kann:
- Wiederholung von Silbenzahlen > Vers, Versfüße
- Wiederholung (der Einrückung) von Versen:
> Strophen, Gedichtformen

- Wiederholung von logischen und/oder syntaktischen Strukturen

Gehen wir diese Wiederholungen im Folgenden der Reihe nach durch: Die klangliche Wiederholung, die im Gedicht von Claudius sehr auffällig ist, ist einerseits die Wiederholung von -ret am Ende von jeder zweiten Zeile, begonnen mit der ersten, und andererseits die von -ar gleichfalls am Ende von jeder zweiten Zeile, begonnen mit der zweiten. Also so:

- 1 genäh-ret
- 2 wunderb-ar
- 3 hö-ret
- 4 w-ahr,
- 5 begeh-ret
- 6 d-ar,
- 7 vereh-ret,
- 8 Gef-ahr,
- 9 leh-ret,

- 10 w-ahr,
- 11 zerstö-ret
- 12 immerd-ar,
- 13 zeh-ret
- 14 H-aar.
- 15 wäh-ret,
- 16 J-ahr.

Ihr wisst natürlich alle, dass man diese klangliche Wiederholung »Reim« nennt.

Der Reim ist im weiteren Sinne eine Verbindung von Wörtern mit ähnlichem Klang. Im engeren Sinne ist der Reim der Gleichklang eines betonten Vokals und der ihm folgenden Laute bei verschiedenem Anlaut.
Beispiel: Gef-ahr – w-ahr – d-ar

Der Reim ist ein weites Feld, das wisst ihr sicher auch.

Es gibt

- männliche und weibliche Reime
- reine und unreine Reime
- rührende Reime und gleitende Reime
- alternierende Reime und Kreuzreime
- Stabreime und Augenreime
- Binnenreime

und viele viele andere Reimdinge mehr.

Hier z. B.:

- die Reimstruktur a b a b nennt man alternierende, also: sich jeweils abwechselnde Reime
- dar, war, Haar sind reine Reime
- verehret, lehret und zehret sind Doppelreime, etc.

Schön, wenn man das alles weiß, und wenn man es kennenlernen will, empfehle ich gerne ein Buch, das nicht nur für die Reimformen zu empfehlen ist, sondern auch für viele andere Formen in der Lyrik, nämlich: Otto Knörrich, *Lexikon lyrischer Formen* (Kröner Verlag).

Wichtiger als das Erkennen dieser Formen und das Kennen ihrer Namen erscheint mir aber, dass man ihre Funktion erkennt: das, was sie im Gedicht leisten. Was leistet der Reim im Gedicht? Wozu ist er da? Wofür ist er gut?

Zunächst mal: Der Reim grenzt ab. Indem er am Ende der Zeile steht, bezeichnet er das Ende dieser Zeile, er grenzt sie gegen die nächste Zeile ab.

Dann: Der Reim macht das, was man »binden« nennt: Der Reim bindet. Er verbindet die Einheiten, die er dadurch, dass er abgrenzt, zugleich auch bildet. Er verbindet z. B. Wörter untereinander und miteinander, so dass man diese Wörter aufeinander beziehen kann.

Indem der Reim abgrenzt und verbindet, trägt er zur Ordnung im Gedicht bei. Statt Ordnung könnte man auch sagen: zur Gestalt des Gedichts, zu seiner Form.

Er macht also zwei Dinge zugleich, und zwar zwei Dinge, die zueinander gehören wie Spruch und Widerspruch: abgrenzen und verbinden. Dass er das eine und zugleich das andere macht, macht ihn für die Poesie so charakteristisch: er ist eine Figur der Wiederholung, und zwar nicht nur in einem äußerlichen Sinn, als simpler Gleichklang, sondern auch in einem inneren Sinn, als diese Doppelung, das eine und das andere zu sein. Denn das ist auch eine Wiederholung: Der Widerspruch, der den Spruch auflöst, wiederholt ihn zugleich.

Der Reim ist Schmuck: Wir empfinden Gleichklang als schön. Wir empfinden als schön, was in irgendeiner Art ein Muster erkennen lässt, was irgendwie ordnet, was irgendwie Klarheit schafft, was irgendwie dazu beiträgt, dass etwas eine für uns wahrnehmbare Gestalt annimmt.

Man könnte statt von Ordnung, Gestalt, Form und von Schmuck auch davon sprechen, dass der Reim mit an

der Sicherheit des Gedichts arbeitet. Diese Sicherheit kann man sich etwa so vorstellen: Es passiert etwas, von dem man sicher sein kann, dass es wieder passieren wird. Der Reim schafft also eine Art Erwartung: Wir erwarten, dass der Klang, den der Reim bildet, wiederkehrt. Würde er es nicht tun, dann hätten wir keinen Reim. Wenn wir keinen Reim haben, dann haben wir aber unter Umständen auch kein Gedicht mehr. Wir haben vielleicht nur noch ein beschädigtes Gedicht.

Mit zur Sicherheit des Gedichts gehört, dass man es auswendig lernen kann, dass man es memorieren kann. Der Reim hilft beim Memorieren. Der Reim ist ja selbst Erinnerung: Etwas, was schon einmal da war, kehrt wieder, kommt wieder zurück. Der Reim ist damit etwas, was in die Zukunft weist: Das, was hier ist, wird wieder hier sein. Das ist Sicherheit: Es kann nicht verloren gehen. Es ist hier. Der Reim ist also auch die Behauptung einer Gegenwart, in der sich Zukunft und Vergangenheit verbinden.

Das alles tut der Reim: Er trennt, er verbindet, er schmückt, und er bewahrt.

Das kann man an unserem Beispiel von Claudius sehr schön sehen: Die Wiederholung der beiden immer gleichen Reimpaare »ret« und »ar« lässt in uns die Erwartung entstehen, dass es immer so weitergeht. Das tut es hier allerdings nicht, was natürlich ein Bruch ist, der Unterbruch einer Ordnung, die für alle Zeiten festzustehen scheint, und der Einbruch von etwas anderem, was wir nicht erwartet haben. Dass hier gegen Ende des Gedichts ein solcher Bruch passiert, ist aber als Bruch nur darum so empfindlich spürbar, weil es eine Erwartung gibt, die zuvor aufgebaut worden ist.

Die Erwartung ist: Hier kommt etwas Bestimmtes wieder. Der Bruch ist: Hier kommt es nicht wieder. Das ist sogar das, was das Gedicht in seinen eigenen Worten

sagt: und er kömmt nimmer wieder. Das ist, was der Reim hier leistet. Und es ist geleistet einerseits in dem, was das Gedicht sagt – und andererseits durch die Art und Weise, wie das Gedicht es sagt.

Die Störung der Ordnung ist aber relativ: Es wird nämlich gleich eine neue Ordnung, gleich eine neue Sicherheit, gleich ein neuer Reim aufgebaut, eben jener aus den Worten »nieder« und »wieder«. Das erkennen wir in seinem Gleichklang sofort als Reim. Aber wir erkennen es sicher auch als Reim, weil wir einen Reim erwarten. Tatsächlich kommt ja einer, wenn auch ein anderer als der, den wir erwarten. Die Ordnung im Gedicht ist also nicht so stark gestört, dass diese Erwartung zerstört wird.

Anders gesagt: Der Einbruch des Anderen, der Einbruch des Todes ins Leben gehört zur Ordnung des Lebens. Denn was ich eben für das Gedicht von Claudius ausgeführt habe zur Bildung einer Erwartung oder Ordnung oder Geregeltheit, die dann gestört und durchbrochen wird, das lässt sich natürlich auch inhaltlich verstehen, nämlich als die Beschreibung des Lebens von uns Menschen, das in starker Weise durch die Wiederkehr bestimmter Ereignisse geprägt ist, das aber auch durch das Eintreten eines sehr bestimmten anderen Ereignisses, nämlich durch den Tod gestört und unterbrochen wird. Aber auch das gehört zur Ordnung des Lebens.

Das ist ein Beispiel, wie das, was der Reim leistet, nichts nur rein Formales, aber eigentlich Inhaltsleeres sein muss, also nicht einfach nur etwas ist, was zwar schön ist und ordentlich daherkommt, aber sonst bedeutungslos ist.

Was der Reim aber für die Aussage des Gedichts leistet, diese Frage lässt sich nicht allgemein beantworten; in jedem Gedicht spielt der Reim eine andere Rolle.

Im Gedicht von Claudius könnte man auch davon sprechen, dass der Reim eine nivellierende Wirkung hat: Dadurch, dass er immer weiter sich fortsetzt, dass also immer mehr von dem, was da aufgezählt wird, lautlich ähnlich klingt, unterscheidet sich das, was da aufgezählt wird, immer weniger voneinander, bis es in gewisser Weise ununterscheidbar wird. Der Effekt ist also eine Art Monotonie, eine Gleichmacherei, und damit ist das erreicht, was das Gedicht auch sagen will: Es ist alles einerlei. Was auch immer wir tun, es ist alles gleich. Vielleicht sogar so sehr, dass auch, was immer wir tun, egal ist.

Der Reim, der immer in Gefahr steht, zur Leier zu werden, zu leiern, leiert hier besonders bedeutungsvoll. Was den Reim also in ästhetischer Hinsicht beeinträchtigen könnte, ist hier besonders kunstvoll. Das ist auf seine Weise also ein Beispiel dafür, dass sich nichts Allgemeines über das Wirken von Reimen sagen lässt. Außer: Reim ist in jedem Fall eine Betonung. Die Wörter, die den Reim tragen oder bilden, sind durch ihren Gleichklang besonders herausgehoben, sie sind betont. Das bedeutet in der Regel auch, dass das, was sie bedeuten, ihr semantischer Gehalt, betont ist. Das erlaubt es, Beziehungen inhaltlicher Art zwischen den Reimwörtern zu betonen, sei es dadurch, dass sich ihre Bedeutung verstärkt, weil sie eine ähnliche Bedeutung haben, oder sei es dadurch, dass sie sich widersprechen, dass sie ihr jeweiliges Gegenteil sind.

Das Gedicht von Claudius macht von diesen Möglichkeiten, scheint mir, keinen wirklichen Gebrauch, zumindest nicht in der strengen Form des Reimes.

Es gibt aber auch Phänomene, die mit lautlichem Gleichklang, die mit Lautwiederholung zu tun haben, die keine Reime sind. Davon macht Claudius sehr viel mehr Gebrauch: zum Beispiel insofern, als dass die

Verb-Endung »et« sehr häufig wiederholt wird, und zwar nicht nur im Reim, sondern auch im Innern einer Zeile: Gelüftet und begehret, Verachtet und verehret. Zusammen mit einer anderen Art der lautlichen Wiederholung tragen diese Lautwiederholungen wohl auch zum Effekt der Monotonie und Nivellierung bei: Gelüftet und begehret, Verachtet und verehret, Erbauet und zerstöret.

Solche Gleichklänge am Anfang von Wörtern nennt man auch Assonanzen oder Anklänge: gleiche Klänge am Anfang eines Wortes.

In diesen beiden letzten Pärchen – Verachtet und verehret, Erbauet und zerstöret – kommt etwas vor, was ich als semantische Möglichkeit des Reimpaars angedeutet habe: Das eine Reimwort kann das Gegenteil des anderen bedeuten, es kann also eine Art Umkehrung oder eine Umkehr sein.

Damit, mit der Umkehr, sind wir bei einer sehr subtilen Form der lautlichen Wiederholung angelangt, die vielleicht weder als lautlich erscheinen mag noch als Wiederholung, und doch möchte ich beides behaupten: Verachtet und verehret, Erbauet und zerstöret: re ist die Umkehrung von er.

Die Buchstaben, die den Laut bezeichnen, sind dieselben, sie wiederholen sich absolut identisch, und die lassen sich umstellen und umdrehen.

Es ist wichtig, auch solche Dinge als Wiederholung zu begreifen: Wiederholung bestimmter Buchstaben, aber in einer anderen Ordnung, und Wiederholung bestimmter semantischer Gehalte, aber vielleicht als Gegensatz, als Ähnlichkeit, als Verwandtschaft. Wiederholung ist nicht einfach nur das Auftreten dessen, was identisch zu einem anderen ist. Wiederholung steckt auch in der Variation, in der Ähnlichkeit, in der Verwandtschaft, im Gegensatz.

Ein Spezialfall von Wiederholung möchte ich besonders erwähnen: Das ist die Störung oder Verletzung oder das Aussetzen einer Ordnung. Wir haben das bereits im Beispiel des Reimes bei Claudius gesehen.

Warum nenne ich auch die Störung einer bestimmten Ordnung eine Wiederholung? Ich nenne es deshalb eine Wiederholung, weil wir in dem Moment, in dem wir eine Störung oder eine Verletzung bemerken, zugleich auch das Ungestörte und Unverletzte bemerken. Wir wissen, dass es die Norm, die Regel, das Gesetz, das Modell, das Muster gibt. Nur deshalb können wir auch bemerken, dass die Norm, die Regel, das Gesetz, das Modell, das Muster verletzt worden ist. In dem Verletzten ist deshalb auch das Unverletzte mit gegenwärtig. Deshalb nenne ich auch das Auftreten des Verstoßes gegen eine Ordnung eine Wiederholung.

Ich betone das deshalb so stark, weil im Achten auf Momente der Störung einer Ordnung eine Methode liegt, das Werkzeug Wiederholung besonders effizient zu benutzen. Die Methode besteht darin, besonders auf das zu achten, was stark auffällig ist. In der Regel ist es nämlich auffällig, weil dort etwas passiert, was mit Störung oder Verletzung von Ordnung oder Normalität zu tun hat, und Ordnung oder Normalität hat etwas mit Wiederholung zu tun. Und in der Regel passiert eine solche Störung nicht nur einmal in einem Gedicht, sondern sie passiert wiederholte Male, weil sie nämlich bemerkt werden will. Das heißt, man kann gezielt nach dem suchen, was einem schon einmal aufgefallen ist, weil es auffällig war. Auf diese Weise entdeckt man häufig auch verborgene Dinge.

Ein schönes Beispiel für das Entdecken verborgener Dinge, wenn man gezielt nach etwas sucht, was einem aufgefallen ist, gibt es auch in dem Gedicht von Claudius. Dieses Beispiel hat nichts mit Störung von

Ordnung, aber es hat in gewisser Weise auch mit einer lautlichen Wiederholung zu tun, nämlich diese: Wiederholung ganzer Wörter und Wortgruppen (was im strengen Sinne kein Reim ist, aber doch auch eine Lautwiederholung): Bei Claudius ist es das »und« – so oft und doch so unauffällig, dass man es kaum sieht. In jeder Zeile steht »und«, bis auf die dritt- und auf die zweitletzte Zeile.

In der zweiten Zeile steckt es verborgen in dem Wort »w-und-erbar«. Wunderbar ist das Weib. Das Und in dem Wunderbar ist wie das Kind im Weib, beide, wunderbar und Weib, tragen es offenbar versteckt.

Daran kann ich eine weitere kleine Interpretation anschließen: In diesem »und«, das so oft wiederholt wird, liegt, was der Mensch ist, ebenso sehr, wenn nicht noch mehr als in den Adjektiven und Substantiven, durch die er charakterisiert wird. Der Mensch ist das Wesen, das »und« ist: Wiederholung und Fortsetzung. Dass er dieses Wesen ist, das gibt das Gedicht zu verstehen durch die vielen »und« in Verbindung mit dem in »wunderbar« verborgenen »und«.

Das, was wir hier mit dem »und« beobachten, die Wiederholung von Wörtern und Wortgruppen, spielt in der Rhetorik, in der Lehre der Redekunst, eine große Rolle: In ihr werden die verschiedenen Formen der Wiederholung als Figuren der Rede, als rhetorische Figuren klassifiziert, und sie haben alle schön unverständliche griechische oder lateinische Namen, z. B. Geminatio, Reduplicatio, Gradatio oder Klimax, Anapher, Epipher, etc. pp. Die Rhetorik ist ein nicht minder weites Feld als die Lehre vom Reim, und wir können sie hier nur streifen. Wer sich damit mehr beschäftigen will, dem empfehle ich besonders: Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens* (Vittorio Klostermann/Nexus).

Die Rhetorik versteht diese Wortwiederholungen oft einfach nur als Schmuck, die der Aussage im besten Falle eine expressive Qualität verleiht, also als eine besondere Art der Betonung, deren Aufgabe es ist, eine Aussage in gefühlsmäßiger Hinsicht zu verstärken. Die Poesie dagegen versteht die Verwendung rhetorischer Figuren nicht einfach nur als Schmuck. Wiederholt »und« zu sagen ist in dem Gedicht von Claudius nicht einfach eine expressive Verstärkung einer Aussage, sondern in dem »und« liegt die Aussage. Das Wie des Sagens ist auch das Was des Sagens. Es geht also auch hier im Falle der rhetorischen Figuren weniger darum, sie zu kennen und zu erkennen und klassifizieren zu können, als darum, zu sehen, was sie in dem Gedicht leisten, was ihre Funktion ist, was sie zu seiner Aussage beitragen.

Wir kommen zu der zweiten Gruppe von Wiederholungen: Wiederholung von Dingen, die man zählen kann:

- Wiederholung von Silbenzahlen in einer Zeile
- Wiederholung von Zeilen

Wir haben gesehen, dass lautliche Wiederholungen eine Art Ordnung im Gedicht aufbauen können. Eine andere Form von Ordnung ist eine, die auch mit lautlichen Elementen zu tun hat, die aber nicht weiter auf ihren Klang achtet, sondern nur auf ihre Zahl: Ich spreche von der Silbe und davon, dass jede Zeile im Gedicht aus einer bestimmten Zahl von Silben aufgebaut ist.

Dass es eine ganz bestimmte Zahl von Silben ist, bemerkt man erst dann, wenn sich diese Zahl wiederholt, wenn sich diese Zahlen wiederholen. Man kann davon also erst sprechen, wenn es um mehr als eine Zeile und um mehr als nur um eine Reihe von Wörtern geht.

In unserem Beispiel: Wir finden Wiederholung derselben Silbenzahl in jeder 2. Zeile:

7 im ersten, dritten, fünften Vers etc.

6 im zweiten, vierten, sechsten Vers etc.

Es gibt hier also eine alternierende Regelmäßigkeit: Der Wechsel von einer Zeile mit 7 Silben zu einer Zeile mit 6 Silben ist das, was ich alternierend nenne (sich abwechseln), und dieser Wechsel wiederholt sich immer wieder (das ist die Regelmäßigkeit).

Was leistet diese feste Zahl von Silben pro Zeile?

Dadurch, dass die feste Zahl von Silben eine erwartbare und wiedererkennbare Ordnung schafft, die man auch Rhythmus nennt, hilft sie der Memorierbarkeit des Gedichts, und auch hier empfinden wir die Ordnung als schön, also auch als eine Art Schmuck, die zu unserem ästhetischen Empfinden beiträgt.

Am wichtigsten aber ist: Die feste Zahl von Silben pro Zeile bildet den Vers (ähnlich wie der Reim). Weil es die Silbenzahl ist, die den Vers bildet (und in etwas weniger prominenter Weise auch der Reim), betreten wir hier die eigentliche Lehre des Verses. Die Lehre der Verse heißt auch Metrik: Die Metrik ist die Lehre des Maßes im Vers, die Lehre von eben dem, was zählbar ist: die Lehre der Zahl und Art der Silben und ihrer geordneten Folge.

Das Grundmaß in der Lehre des Maßes im Vers ist der Versfuß: die kleinste Einheit im Vers.

Auch hier, bei der Bestimmung des Versfußes, spielt die Wiederholung: Ein Versfuß besteht immer aus zwei Silben, es gibt zumindest in der deutschen Verslehre, der deutschen Metrik, keinen Versfuß, der aus nur einer Silbe besteht.

Wichtig ist, dass jede Sprache ihre eigene Metrik kennt, ihre eigene Lehre vom Vers, denn was eine Silbe ist und welche Qualitäten sie hat, das kann variieren: In der

deutschen Sprache kennen wir sogenannte betonte und unbetonte Silben, und das Maß der Silben, der Versfuß also, hat deshalb im Wesentlichen mit der Abfolge von betonten und unbetonten Silben zu tun. Es gibt aber auch Sprachen, in denen die Silben kurz oder lang sind: Latein oder Altgriechisch, oder Sprachen, in denen es auf die Tonhöhe ankommt, z. B. im Französischen.

Im Deutschen also sind es betonte und unbetonte Silben, die zusammen mit ihrer Zahl, also der Anzahl betonter und der Anzahl unbetonter Silben sowie der Art und Weise, wie sich betonte und unbetonte Silben folgen, die verschiedenen Versfüße ergeben.

Es gibt daher eine große Zahl von Versfüßen, die einfachsten kennt ihr mit Sicherheit. Sie bauen sich aus zwei Silben auf, die entweder beide betont oder beide unbetont sind, oder sie bestehen aus einer unbetonten und einer betonten Silbe, wobei im einen Fall die erste betont ist und die zweite unbetont oder umgekehrt im anderen Fall die erste Silbe unbetont und die zweite Silbe betont:

zweigliedrige einfache Füße:

v v Pyrrhichius

– v Trochäus

v – Jambus

– – Spondeus

v = unbetonte Silbe, – = betonte Silbe

Die nächste Stufe sind Füße aus drei Silben:

Dreigliedrige einfache Füße:

v v v Tribrachys, Choreios

– v v Daktylus, Daktylos

v – v Amphibrachys

v v – Anapäst, Anapaistos

v – – Bakcheios

- v – Amphimacer, Kretikus
- – v Palimbakcheios
- – – Molossos

Die Sache wird also ziemlich schnell ziemlich komplex, denn es geht weiter mit Füßen aus vier und aus fünf Silben. Die braucht ihr aber nicht alle zu kennen und erkennen, es sei denn, ihr wollt die Aufgabe lösen, einen Vers oder ein ganzes Gedicht sehr genau metrisch zu analysieren und also sein Metrum und damit auch seine Versfüße zu bestimmen. Das ist eine Wissenschaft für sich und keine kleine Kunst, die mit vielen Unsicherheiten und Schwierigkeiten verbunden ist. Mir ist hier im Moment aber nur wichtig, dass ihr wisst, dass es diese Dinge gibt und dass Ihr die Systematik kennt. Um vertrauter mit metrischen Dingen zu werden, empfehle ich Euch wieder ein Buch: Daniel Frey, *Einführung in die deutsche Metrik* (W. Fink/UTB).

Machen wir also mit der Systematik weiter: Der Vers baut sich aus Elementen auf, die man Versfüße nennt. Weil man nun Verse aus vielen verschiedenen Versfüßen bauen kann, gibt es auch viele verschiedene Arten von Versen. Das gehört auch in das Gebiet der Metrik: die Verse nach ihrem Bau zu ordnen und zu klassifizieren. Das geht natürlich nur, wenn die Silbengruppen, die Versfüße sich geordnet folgen und wenn diese Folge nicht nur einmal auftritt, sondern eben wiederholt oder mindestens zwei Mal.

Die einfachste Abfolge ist, wenn sich ein Versfuß mehrfach wiederholt, z. B. zwei Mal ein Jambus oder zwei Mal ein Trochäus. Das nennen wir einen jambischen oder trochäischen Dimeter. Wiederholen sie sich drei Mal, dann haben wir einen Trimeter, etc. Auch das ist ein Riesengebiet. Wissen müsst ihr nur, dass die Art der

Silbengruppen, der Versfüße also, und ihre Zahl und Abfolge verschiedene Arten von Versen ergeben.

Aus der Abfolge dieser Verse lassen sich wiederum verschiedene Gedichtformen bilden. Ein Gedicht ist ja eine Folge von Versen, und diese bestimmten Verse lassen sich auf viele verschiedene Weisen zusammenstellen. Eine bestimmte Folge von bestimmten Versen bildet eine Strophe. Auch hier gilt wieder: Damit die Strophe als Strophe erkennbar ist, muss es eine zweite geben (die aber auch anders als die erste sein kann).

Die bestimmte Folge bestimmter Strophen wiederum ergibt eine ganz bestimmte Gedichtform oder Gedichtart.

Es sind also vier Stufen oder Ordnungen, die zum Gedicht führen:

- die Silbenverbindung ergibt den Versfuß
- die Verbindung der Versfüße ergibt den Vers
- die Verbindung der Verse ergibt die Strophe
- die Verbindung der Strophen ergibt die Gedichtform

Eine sehr bekannte Gedichtform ist das Sonett: Ein Sonett besteht aus 14 metrisch als sechshebiger Vers mit Zäsur in der Mitte gegliederten Verszeilen (ein sechsfüßiger Jambus, sechs Mal unbetont betont, v –), die in der italienischen Originalform in vier kurze Strophen eingeteilt sind: zwei Quartette, die aus vier Versen bestehen, und zwei sich daran anschließende Terzetten, die aus drei Versen bestehen.

Ein Beispiel dafür ist ein Gedicht von

Charles Baudelaire: Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion de choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

2 Strophen aus vier Versen: die beiden Quartette

2 Strophen aus drei Versen: die beiden Terzette

La Nature est un temple où de vivants piliers

v – v – v – / v – v – v –

a b b a / c d d c / e f e / f e e

Es gibt natürlich zahlreiche Strophen- und Gedichtformen. Mehr dazu findet Ihr in dem erwähnten Buch von Daniel Frey.

Ihr seht: Es ist ein riesiges Feld, was aus dem Zählen und Kombinieren von Silben, Silbengruppen, Versen, Versgruppen, Strophen und Strophengruppen, sogar von Gedichtgruppen (z. B. Sonettenkranz) hervorgeht, durch das wir im Schnellzugtempo gerast sind.

Dichtung ist in dieser Hinsicht, wenn es also ums Zählen geht, eine Art Kombinatorik.

Das gilt auch für das Gedicht von Oskar Pastior. Auch dieses zählt und kombiniert, aber anders. Wie zählt es, was zählt es?

Unser Alphabet kennt 26 Buchstaben. Jedem dieser Buchstaben wird ein Zahlwert zugeordnet, und zwar so:

a = 1

b = 2

c = 3

d = 4

e = 5

f = 6

g = 7

h = 8

i = 9

j = 10

k = 11

l = 12

m = 13

n = 14

o = 15

p = 16

q = 17

r = 18

s = 19

t = 20

u = 21

v = 22

w = 23

x = 24

y = 25

z = 26

Was Pastior nun macht, nennt er »gewichten«: Er stellt das »spezifische Letterngewicht« eines Wortes fest, indem er die numerischen Werte für die einzelnen Buchstaben, aus denen das Wort besteht, addiert:

c = 3
o = 15
r = 18
r = 18
e = 5
s = 19
p = 16
o = 15
n = 14
d = 4
a = 1
n = 14
c = 3
e = 5
s = 19
169

v = 22
o = 15
m = 13

i = 9
d = 4
e = 5
e = 5
n = 14
e = 5
c = 3
h = 8
o = 15

a = 1
u = 21
s = 19

Das ergibt 159 – wenn ich mich nicht verrechnet habe,
dann ist Pastior hier ein Fehler unterlaufen.

$$a = 1$$

$$c = 3$$

$$h = 8$$

$$t = 20$$

$$z = 26$$

$$e = 5$$

$$h = 8$$

$$n = 14$$

$$t = 20$$

$$a = 1$$

$$u = 21$$

$$s = 19$$

$$e = 5$$

$$n = 14$$

$$\underline{d = 4}$$

$$169$$

$$e = 5$$

$$n = 14$$

$$t = 20$$

$$s = 19$$

$$p = 16$$

$$r = 18$$

$$e = 5$$

$$c = 3$$

$$h = 8$$

$$u = 21$$

$$n = 14$$

$$g = 7$$

$$e = 5$$

$$\underline{n = 14}$$

$$169$$

Damit ist die »Bedeutung« des Gedichts von Oskar Pastior aber natürlich noch lange nicht erschöpft, seine Gewichtung ist bloß einer von vielen Aspekten.

Man kann aber sicher sagen: das Zählen ist nicht einfach nur zählen, das Zählen im Gedicht ist auch erzählen. Oder anders gesagt: Auch dieses Wie des Sagens kann ein Was des Sagens sein. Darin besteht die Leistung der Dichterinnen: Sie sagen uns etwas Bestimmtes, indem sie es auf eine bestimmte Weise sagen. Entscheidend ist zu erkennen, dass es nichts Formales gibt, was nicht auch zugleich Inhalt ist: Form ist auch Inhalt, Inhalt ist auch eine Form. Man kann das, was passiert, auch lesen und verstehen – wenn man es erkennt.

Schauen wir dafür wieder auf unser Gedicht von Claudius:

Empfangen und genähret

v - v - v - v

Vom Weibe wunderbar

v - v - v -

Kömmt er und sieht und höret,

v - v - v - v

Und nimmt des Trugs nicht wahr:

v - v - v -

Gelüftet und begehret,

v - v - v - v

Und bringt sein Tränlein dar;

v - v - v -

Verachtet, und verehret;

v - v - v - v

Hat Freude, und Gefahr;

v - v - v -

Glaubt, zweifelt, wäht und lehret;

v - v - v - v

Hält nichts, und alles wahr;
 v - - v - v -
 Erbauet, und zerstöret;
 v - v - v - v
 Und quält sich immerdar;
 v - v - v -
 Schläft, wachet, wächst, und zehret;
 v - v - v - v
 Trägt braun und graues Haar
 v - v - v -
 Und alles dieses währet,
 v - v - v - v
 Wenn's hoch kommt, achtzig Jahr.
 v - v - v -
 Denn legt er sich zu seinen Vätern nieder,
 v - v - v - v - v - v
 Und er kömmt nimmer wieder.
 v - v - v - v

Wiederholung derselben Silbenzahl in jedem 2. Vers:

7 im ersten, dritten, fünften Vers etc.

6 im zweiten, vierten, sechsten Vers etc.

Die Silbenzahl bräuchte aber nicht unterschiedlich zu sein, sie könnte gleich sein, es könnten immer sechs Silben pro Vers sein, die siebte ist extra, ist eine Art Dehnung, ist ein »e« mehr. Das Gedicht könnte auch so lauten:

Empfangen und genährt
 Vom Weibe wunderbar
 Kömmt er und sieht und hört
 Und nimmt des Trugs nicht wahr,
 Gelüstet und begehrt
 Und bringt sein Tränlein dar,
 Verachtet und verehrt,

Hat Freude und Gefahr,
Glaubt, zweifelt, wähnt und lehrt,
Hält nichts und alles wahr,
Erbauet und zerstört
Und quält sich immerdar,
Schläft, wachet, wächst und zehrt
Trägt braun und graues Haar.
Und alles dieses währt,
Wenn's hoch kommt, achtzig Jahr.
Denn legt er sich zu seinen Vätern nieder,
Und er kömmt nimmer wieder.

Dann wäre der Reim allerdings ein unreiner Reim:

- 1 gen-ährt
- 2 wunderb-ar
- 3 h-ört
- 4 w-ahr,
- 5 beg-ehrt
- 6 d-ar,
- 7 ver-ehrt,
- 8 Gef-ahr,
- 9 l-ehrt,
- 10 w-ahr,
- 11 zerst-ört
- 12 immerd-ar,
- 13 z-ehrt
- 14 H-aar.
- 15 w-ährt,
- 16 J-ahr

Der reine Reim auf -ret erzwingt also dieses »e«. Aber eigentlich ginge es auch ohne extra »e« als gereimtes Gedicht durch.

Allerdings verändert es sich dadurch deutlich: Ohne extra »e« werden sich die Verse gleich, dann haben sie alle 6 Silben. Durch die Differenz von nur 1 Silbe, durch extra »e« erhält es mehr Spannung.

Schon gesagt habe ich, dass das Extra-»e« auch die Funktion hat, die Verbformen, in denen es steht, einander näherzubringen, einander anzugleichen, sie eben im wörtlichen Sinne aufeinander reimen zu lassen: nähren, hören, begehren, verehren, lehren, zerstören, zehren, wahren – wie verschieden auch das ist, was ein Mensch tun mag, es ist alles eins.

Neu und interessant ist nun aber dies: Ich habe vorher einmal gesagt, dass auch die Umkehrung oder das Gegenteil von etwas eine Wiederholung sei, und dass man es sich zur Methode machen kann, gezielt auch nach solchen Umkehrungen oder Gegenteilen zu suchen.

Man könnte also gezielt statt nach »überschüssigen« »es« nach fehlenden »es« suchen. Von den fehlenden »es« findet man zwei: Eines fehlt in Vers 16: Wenn's hoch kommt – Wenn es hoch kommt – ein solches Weglassen nennt man Elision. Der Buchstabe, der weggelassen wird, wird häufig durch einen Apostroph ersetzt, und hier steht der Apostroph eben für ein fehlendes »e«. Es fehlt, damit der Vers die erwarteten 6 Silben hat; fehlte es nicht, hätte er 7.

Es gibt aber noch ein zweites »e«, das fehlt: Trägt braun und graues Haar, in diesem Vers fehlt ein »es« bei »braun«, und eigentlich ist das falsch, ist das eine »richtige Irregularität«. Aber man merkt es nicht oder kaum, weil sich das Braun und Grau des Haares miteinander verbinden. Man liest das »es« von »graues« in »braun« mit, und das heißt: Man macht das braune mit dem grauen Haar in gewisser Weise gleich, und man macht damit das, was das Haar auch macht:

Es wird vom braunen zum grauen Haar. Lautlich sind sich die beiden sowieso schon sehr nah.

Es gibt also nicht nur das Extra-»e«, es gibt auch das fehlende »e«. Vielleicht könnte man sogar sagen, dass wir auf dieses fehlende »e«, oder vielmehr noch: auf das fehlende »es« hingewiesen werden durch extra »es« an einer anderen Stelle, die gleich auf diesen Vers folgt: »Und alles dieses währt«. »alles dieses« könnte auch »all das« sein. Hier wird das fehlende »es« durch ein extra »es« gleich doppelt kompensiert.

Eine letzte Beobachtung noch, die zeigen kann, dass auch metrische Gegebenheiten nicht einfach stumpfes Regelerfüllen sind, sondern auf ihre Weise mit am Gehalt des Gedichts arbeiten können:

Wir haben gesehen, dass das Gedicht 16 Verse lang abwechselnd Verse aus 7 oder 6 Silben hat. Im 17. Vers wird diese Folge aber gestört: Statt dass sie 7 Silben hat, wie wir es in unserem immer monotoner werdenden Trott erwarten würden, hat dieser Vers plötzlich 11/elf Silben, und die nächste und letzte, die 6 Silben haben sollte, hat 7.

Dieses Wiederaufnehmen der 7 scheint mir interessant: Man könnte sagen, dass die Dehnung durch das Extra-»e« etwas zu tun hat mit dem Leiern, der Monotonie, dem Verlauf des Lebens: Es kommt immer noch etwas hinzu, im Sinne von: Und dann kommt das und dann kommt das und dann kommt das ... In der letzten Zeile aber wird genau das Gegenteil gesagt: Da kommt nichts mehr, er kommt nicht wieder. Das ist ein Schlusspunkt, und diese Zeile wirkt auch kurz, klar, hart –

Und er kömmt nimm-er wied-er.

Dadurch, dass die Zeile davor, dass die vorletzte Zeile in ihrer Länge völlig irregulär ist, dadurch, dass sie viel

länger ist: Aus diesem Kontrast wirkt die letzte Zeile erst kürzer. Auf diese Weise ist die Sieben-Silben-Zeile eine zugleich kurze und lange Zeile, sie ist beides zugleich: Das steigert ihren Effekt. Sie ist gewissermaßen in sich das, was »und« ist: Sie ist kurz und lang.

Jetzt haben wir also eine Reihe verschiedener Wiederholungen beobachtet:

- Klangliche Wiederholung: Reim > Vers
- Klangliche Wiederholung, die keine Reime sind:
- Wiederholung von Wörtern und Wiederholung bestimmter Buchstabenkombinationen (nicht nur Klang)
- Wiederholung von Dingen, die man Zählen kann:
- Wiederholung von Silbenzahlen > Vers, Versfüße
- Wiederholung (der Einrückung) von Versen: >

Strophen, Gedichtformen

Eine Art der Wiederholung fehlt noch: die Wiederholung von logischen, syntaktischen, anderen Strukturen.

Eine Wiederholung einer syntaktischen Struktur ist z. B. bei Claudius die Verknüpfung durch »und«. Auch solche syntaktischen Wiederholungen werden in der Rhetorik klassifiziert mit Namen wie Parallelismus, Chiasmus, Asyndeton, Polysyndeton, Inversion, Hyperbaton, Ellipse etc.

Was meine ich mit »logischen« Strukturen, »logischen« Wiederholungen? Ich meine damit Dinge, die man als Inhalte liest oder lesen kann, die man inhaltlich verstehen, die man inhaltlich deuten kann.

Z. B. dieses »und«: »und« verknüpft, haben wir gesagt. Das bedeutet auch: »und« bringt immer zwei mit sich: dies und das.

Nach dieser Zweiheit kann man suchen, und man findet polare Paare: empfangen und nähren, verachten und verehren, erbauen und zerstören. Das eine und das andere erscheint hier also als Gegensätzlichkeit.

Das Werkzeug Wiederholung legt nahe, dass man nach dieser Gegensätzlichkeit, nach solchen Gegensatzpaaren suchen kann. Ein solches Paar ist das Paar schlechthin: Frau und Mann. Bei Claudius ist die Frau das Weib, die Männer kommen als die Väter vor.

Eine »andere« Form der Wiederholung schließlich, die etwas mit Strukturen zu tun hat, aber auch mit der Zwei, ist, dass man jedes Gedicht in der Mitte »teilen« kann. Mit dieser Mitte oder an dem Punkt, wo die beiden Teile aufeinanderstoßen, kann man verschiedene Dinge tun. Man kann sie z. B. als Faltachse brauchen, so dass die zwei Teile, der obere und der untere Teil so aufeinander zu liegen kommen, dass die erste Zeile auf der letzten und die vorletzte auf der zweiten Zeile liegt. Wenn man das tut, dann sieht man, dass die Väter und das Weib, das das Kind oder den Menschen empfängt, aufeinander zu liegen kommen. Wie das zu verstehen ist, brauche ich wohl nicht zu verdeutlichen.

Ich hoffe aber, dass deutlich geworden ist, was ich versprochen habe: aufmerksam zu sein auf die vielen verschiedenen Formen von Wiederholung kann einen Zugang zum Gedicht als einer gestalteten Form eröffnen. Anders gesagt: Die Wiederholung zu sehen kann erkennen helfen, wie das Gedicht geformt ist. Wenn man jetzt auch noch erkennt, dass die Form nicht einfach nur Form ist, sondern ebenso eine Bedeutung hat wie die semantischen Anteile von Wörtern Bedeutung haben, dann beginnt man Gedichte zu verstehen. Dann sagen sie häufig auch mehr oder anderes, als was man auf den ersten Blick zu verstehen (oder nicht zu verstehen) meint.

Wiederholung ist also eine Art Magnet: Sie zieht bestimmte Teile an, sie sammelt sie ein.

Das allein aber reicht noch nicht: Man muss sich diese Teilchen dann auch anschauen und bereit sein, sie als

bedeutsam anzuerkennen, um zu verstehen, was sie bedeuten.

Jetzt sollten wir eine Frage stellen, die sich vielleicht schon länger aufdrängt: Warum sind Dichterinnen so versessen auf Regeln, Gesetze, Spiele? Und warum spielt die Wiederholung darin eine so große Rolle?

Eine erste Antwort besteht darin, dass Wiederholungen in jedem Fall für Form, für Gestaltung sorgen und damit für ein irgendwie »schönes« Kunst Ding.

Dieses Kunst Ding hat aber die Eigenheit, sehr viel Widerstand in sich zu tragen, sehr viel Zwang, und es ist fraglich, ob man sich dieser Mühe, die der Zwang ausübt, aus dem einzigen Grund aussetzt, ein schönes Ding herzustellen, selbst wenn es den »Lohn« in sich trägt, ein spannendes Spiel zu sein, das den Virtuosen herausfordert.

Ich glaube daher, dass es mindestens zwei weitere Gründe gibt, sich Zwängen und Regeln auszusetzen. Der eine Grund ist der, dass der Zwang auch sein Gegenteil in sich trägt: Der Zwang setzt auch eine sehr eigene Art der Freiheit frei. Es ist die Freiheit, aus dem, was man denken will, was man willentlich denkt, auszubrechen. Denn wenn man das »Was« des Sagens nur durch sein »Wie« erreicht, dann ist es schnell möglich, dass man Dinge sagt, die zu sagen man gar nicht die Absicht hatte. Man ist also gezwungen, eingefahrene Bahnen zu verlassen: Im Gedicht ist man zur Freiheit gezwungen.

Es ist aus diesem Grund (häufig) nicht sinnvoll zu fragen, ob das, was wir in einem Gedicht lesen können, auch das ist, was der Dichter sagen wollte: Das Gedicht sagt oft sehr viel mehr als der, der es schrieb, sagen wollte. Eine gute Dichterin ist deshalb auch eine, die ihren eigenen Gedicht zuhören kann, die aufmerksam ist auf den Eigensinn des Gedichts.

Ein zweiter Grund für den Wiederholungszwang liegt in diesem Eigensinn. Das Gedicht ist nämlich ein Kunst Ding, das mehr oder etwas anderes als nur Kunst sein will. Das Gedicht ist ein sprachliches Ding, das mehr als nur Sprache sein will.

Denn was ist Sprache? Sprache ist etwas, das für etwas anderes steht. Sprache steht für das, worüber wir sprechen. Sie ist deshalb meist nicht das, worüber wir sprechen. Wenn ich Tisch sage, dann gebe ich Euch keinen Tisch, ich gebe Euch nur ein Wort, das Euch an einen Tisch denken lassen soll.

Die Poesie nimmt es aber mit der Wiederholung sehr genau: Die Poesie will nicht für etwas stehen, sie will die Sache, die sie ist, geben. Sie will, im Falle von Matthias Claudius' Gedicht, nicht einfach sagen, dass das Leben ein monotones Einerlei sei: Sie will, auch wenn es weh tut, monoton sein.

Rose rouge

Corinna S. Bille:
Rose rouge

Rose rouge
De minuit,
Tu ne bouges
Et tu luis.

Tu le sais
Ô muette
Que tu es
Une miette
D'infini,

Le vrai cœur
De la nuit.
La rumeur

Qui t'endort,
Rose sang
Rose rousse,

C'est le chant
C'est la source
De la Mort.

Klangliche Betrachtung, noch vor jedem Verstehen:
Rose rouge: etwas sehr Alltägliches, eine rote Rose –
was aber auf Deutsch wie auf Französisch bereits eine
sehr starke sprachliche Markierung hat: das Ro von
Rose und von rote, dann der Wechsel zwischen s und t,
dann das auslautende E. Auf Französisch nicht minder:
Das anlautende R: Was für Emotionen stecken da
drin, was für Gefühle macht das in der Kehle und im

Körper? Denn darauf gründen wesentliche Wirkungen der Poesie: auf der Resonanz von Klängen in unserem Körper.

Deshalb: das Gedicht von Bille mehrfach laut lesen, mit dem Körper hineingehen, sich als Instrument für das Gedicht hergeben, es leben lassen durch vorlesen.

Der Ausgang von ro-se auf rou-ge: Das anlautende R ist keine exakte Wiederholung, es sind zwei Varianten durch das, was folgt, o oder u, und mit Varianten geht es weiter: s und g, unterschiedliche Zischlaute, gefolgt von einem auslautenden e, das auch wieder leicht anders klingen wird.

rose rouge

[Ich lasse es mehrfach sprechen, um die Lautvarianz in jeder Realisation hörbar zu machen.]

De > Tu > ne > et > tu > tu > le > ô > que > tu > es > le >
de > le > la > qui > de > la

Diese kleinen Wörtchen sind Laute, sind eine Lautreihe, noch jenseits von semantisch gefasster Bedeutung sind sie kleine Lautzeichen.

Reime, die das Lautliche noch verstärken: rouge / bouges, nuit / luis, sais / es, muette / miette, infini / nuit, coeur / rumeur, endort / mort, sang / chant, rousse / source

Man muss die Nähe dieser Klänge hören, ihre Varianz, man muss hören, dass sie nicht einfach identische Wiederholungen sind, sondern eben kleine Verschiebungen, um eine für das Gedicht ganz wesentliche Verschiebung zu hören: die vom Wort »bouges« zu »bougie«. Es gibt dieses Wort im Gedicht nicht, es gibt nur seine Potentialität, seine lautliche Möglichkeit,

seine Nähe, das Überspringen seines Funkens, sein Licht. Denn wäre eine rote Rose zur Mitternacht nicht auch ein Bild für ein Kerzenlicht? Das erklärt auch, warum diese Rose schimmert, strahlt, leuchtet, glänzt, also lauter Lichterscheinungen hat.

Das Fehlen des »pas«: Eigentlich gehörte in »tu ne bouges« ein pas rein, um die Verneinung vollständig zu machen. Sie bleibt aber offen, was in der mündlichen Rede durchaus üblich ist. Das Fehlen arbeitet mit an der Akzentuierung, an der Verknappung, am Sparen. Hier werden sehr wenige Worte gemacht. Hier ist sehr wenig. Hier ist fast nichts. Aber dieses wenige strebt nicht einem Verschluss zu, es endet nicht mit einem absoluten Nichts, es öffnet sich.

Die Verneinung: Sie spielt eine Rolle in einem Gedicht, das mit dem Tod zu tun hat. Verneint dieses Gedicht? Oder bejaht es? Sagt es nein oder ja?

Ist das Lautlose, Stumme, das Sprach- und Wortlose, das in »muette« steht, auch eine Verneinung? Eine, die seltsam kontrastiert zu diesem Klangreichtum, der nicht ein Reichtum durch das Aufbieten vieler Klänge ist, sondern durch die Beschränkung und die Varianz. ô muette – im ô steckt etwas von der Sprachlosigkeit. Es ist nicht wirklich ein Wort, es ist eher ein Laut, und doch ist dieser Laut bedeutsam, wird in ihm und durch ihn angerufen. Das Sprachlose steckt in ô, aber nicht das Stumme. Es steckt da drin wie eine Art Wissen, das alles erfüllt, das alles rechtfertigt, das aber nicht ausgesprochen wird, das nicht ausgesprochen zu werden braucht, weil es über das Nennen des Wissens erhaben ist. Man könnte mit Varianten ergänzen: Tu le sais, tu ne dit.

mu-ette > tu es

De minuit, / Et tu luis. / D'infini, / De la nuit.

Et tu luis. Et tu lit? Tu le sais.

Das Stumme, la muette, die ausgesprochenen nicht ausgesprochenen Laute im Französischen.

Dann der Sprung: der Zeilensprung, das Enjambement in der Genitivkonstruktion ganz zu Beginn: rose rouge / de minuit. Dieser Zeilensprung wird zum Strophenprung, und wieder ist es eine Genitivkonstruktion: une miette / d'infinie. Das erlaubt, de minuit auf d'infinie zu beziehen, zum zweiten Mal zu beziehen, denn es ist ja schon durch den Reim aufeinander bezogen. Verbindung von Zeit und Ewigkeit: Das ist auf Deutsch der klassische Reim.

Der Sprung vom Kleinsten zum Grössten: Der Krümel, der das wahre Herz sein soll. Auch das Herz ist rot. Das rote Herz der Nacht: das Feuer.

La rumeur: Da kommt plötzlich Klang herein – kommt da plötzlich Klang herein? Ist er nicht immer schon da, in den vielen kleinen und leisen Klängen und Anklängen? Sie sind es, die schläfrig machen, die einlullen. Dann kommt die Demonstration, dann kommen alle diese Klänge wieder: rose sang > chant, rose rousse > source, de la mort > qui t'endort, wo der kleine Schlaf mit dem großen Tod verbunden ist, mit dem Auslöschen des Lichts.

Der Anfang von Büchners »Lenz«

Ich möchte meine zwei Stunden mit »Lenz« von Georg Büchner, die unter dem Titel »Ich lese einen Text« stehen, ganz wörtlich beginnen: Ich möchte zu Beginn den Text lesen – zumindest einen Teil davon, zumindest den Anfang:

Den 20. ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Thäler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte. Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang, der graue Wald sich unter ihm schüttelte, und der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte; es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts. Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß, er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen, er begriff nicht, daß er so viel Zeit brauchte, um einen Abhang hinunter zu klimmen, einen fernen Punkt zu erreichen; er meinte, er müsse Alles mit ein Paar Schritten ausmessen können. Nur manchmal, wenn der Sturm das Gewölk in die Thäler warf, und es den Wald herauf dampfte, und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner, und dann gewaltig heran brausten, in Tönen, als wollten sie

in ihrem wilden Jubel die Erde besingen, und die Wolken wie wilde wiehernde Rosse heransprengten, und der Sonnenschein dazwischen durchging und kam und sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen zog, so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Thäler schnitt; oder wenn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß, und dann der Wind verhallte und tief unten aus den Schluchten, aus den Wipfeln der Tannen wie ein Wiegenlied und Glockengeläute heraufsummte, und am tiefen Blau ein leises Roth hinaufklomm, und kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln durchzogen und alle Berggipfel scharf und fest, weit über das Land hin glänzten und blitzten, riß es ihm in der Brust, er stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe that; oder er stand still und legte das Haupt in's Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Fluth unter ihm zog. Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen, er wußte von nichts mehr. Gegen Abend kam er auf die Höhe des Gebirgs, auf das Schneefeld, von wo man wieder hinabstieg in die Ebene nach Westen, er setzte sich oben nieder. Es war gegen Abend ruhiger geworden; das Gewölk lag fest und unbeweglich am Himmel, so weit der Blick reichte, nichts als Gipfel, von denen sich breite Flächen hinabzogen, und alles so still, grau, dämmernd; es wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein, er wollte mit sich sprechen, aber er konnte, er wagte kaum zu athmen, das Biegen seines Fußes tönte wie Donner unter ihm, er mußte sich niedersetzen; es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter. Es war finster geworden, Himmel und Erde verschmolzen in Eins. Es war als ginge ihm was

nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm. Endlich hörte er Stimmen, er sah Lichter, es wurde ihm leichter, man sagte ihm, er hätte noch eine halbe Stunde nach Waldbach.

Diese Lesung, dieses Lesen und Vorlesen – ist mir fast wichtiger als eine Vorlesung über den Text, oder zumindest ebenso wichtig.

Warum?

Zunächst einmal deshalb, weil es die Literatur ohne Schreiben und Lesen nicht gibt. Dafür, dass es Literatur gibt, muss zuerst einer oder eine geschrieben haben. Das ist eine Selbstverständlichkeit, und ebenso selbstverständlich ist, dass das, was eine oder einer geschrieben hat, von anderen gelesen werden muss.

Dass es Literatur nur als Gelesene gibt, wird einem spätestens dann ganz klar, wenn man einen Text in einer Sprache vor sich hat, die man nicht oder nicht wirklich versteht. Dann kann man den Text nicht lesen, und einen Text, den man nicht lesen kann, den gibt es nicht. Deshalb also steht die Lesung des Textes am Anfang meiner Vorlesung über den Text. Das Lesen scheint mir die effektivste Weise, sich einen Text anzueignen.

Ich sagte, das ist selbstverständlich. Aber vor dieser Selbstverständlichkeit können sich Hindernisse auf-türmen, die einem den Text verstellen können. Vielleicht seid Ihr in der Schule auch geärgert worden mit Hindernis-Fragen wie diesen: Was bedeutet dieser Text? Was will uns der Dichter sagen?

Dabei ist die Antwort auf diese Frage ganz einfach: Der Dichter will uns das sagen, was er uns sagt.

Ich finde es also eine ganz berechtigte Antwort, auf die Frage: Was will uns Büchner mit dem »Lenz« sagen? zu antworten:

Den 20. ging Lenz durch's Gebirg.

Und mit ihm durchs Gebirg gehen. Durch das Gebirg, das zumindest am Anfang dieser Text ist.

Man kann den Text »Lenz« von Büchner auch auf andere Weisen angehen. Man kann, wie das Reclam-Bändchen einem nahelegt, zuerst den Lenz-Text und dann eine seiner Quellen lesen, den Aufsatz von Oberlin. Man kann sich Gedanken machen über die Entstehung dieses Textes, über seine biographischen Hintergründe in der Person von Jakob Michael Reinhold Lenz und/oder Georg Büchner.

Man kann davon aber auch gar nichts wissen, und man kann davon auch gar nichts wissen wollen.

Nichts wissen wollen?

Ja. Weil man vielleicht von einem Text nicht erwartet, dass er einem etwas zu wissen aufgibt, zu erfragen und zu beantworten.

Nichts wissen wollen von dem, was man alles zu einem Text wissen kann, seine Quellen, seine Entstehung, seine Hintergründe, seine Auswirkungen, das bedeutet ja nicht, dass man gar nichts wissen will, oder dass man gar nichts wissen kann, wenn man solche Dinge nicht weiß. Nichts wissen wollen kann auch bedeuten: etwas erfahren wollen. Ich will nicht etwas über diesen Text erfahren, ich will etwas von diesem Text erfahren – und zwar ganz direkt, und ganz direkt von ihm.

Deshalb lese ich ihn. Deshalb lese ich ihn laut. Weil das Laut lesen eine Erfahrung des Textes ist, eine körperliche Erfahrung. Und diese Erfahrung macht es möglich, dass ich etwas vom Text weiß. Ich weiß das vom Text, was ich beim Laut lesen erfahren habe.

Vielleicht teilt sich etwas von dem, was ich erfahre, wenn ich laut lese, auch mit, wenn man zuhört.

Was hört ihr, wenn ich lese?:

Den 20. ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Thäler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump.

Für mich klingt das wie Musik, es ist voller Klänge, und es klingt rhythmisch und sehr dicht.

Woher kommt mein Eindruck, dass es »dicht« ist?

Das »Dichte« hat mit einer lautlichen Sache zu tun, mit der Wiederholung von Lauten, z. B. einer Reihe von g: zwanzigsten ... ging ... Gebirg ... Gipfel ... Bergflächen ... graues Gestein, grüne ...

Es gibt also einen deutlichen Zug zur forcierten Klanglichkeit durch Alliterationen und Assonanzen: Täler ... Flächen, Felsen und Tannen. Hört Ihr die F und T und Ä und En?

Zurück zum Anfang, zurück zum Wort »Gebirg«.

Der Lehrer in der Schule fragt: Warum beginnt Büchner mit dieser Wanderung? Warum beschreibt er diese Wanderung? Warum beginnt er nicht wie Oberlin? Der beginnt mit: Den 20. Januar 1778 kam er hieher. Büchner beginnt mit: Den 20. ging er durchs Gebirg. Die Unterschiede sind klein: Den 20. [Januar 1778] kam er hieher / ging er durchs Gebirg.

In dieser Veränderung kann man eine Betonung des »G« erkennen, und man kann sie hören, man kann sie durch laut lesen erfahren. Und man kann dadurch vielleicht etwas vom Gehen erfahren, man kann dadurch vielleicht so lesen, wie man geht, etwas gespannt, etwas stolpernd, etwas gelockert auch, und plötzlich denkt man, dass das Wort »Gebirg« etwas zu tun hat mit

»geboren« und »geborgen«. Und hört man in diesem Wort nicht bereits schon das Irr, das Irren? Lenz irrt im Gebirg.

Es gibt auch andere Reihungen, z. B. ganz unversteckt mit »so«: so dicht ... so trägt, so plump ... so klein, so nahe, so nass.

Damit sind wir bei etwas angekommen, was mir ganz wesentlich erscheint für Texte, die Dichtung sind, also für Poesie: Poesie ist die Kunst der Wiederholung.

Auch deswegen habe ich den Text laut gelesen. Indem ich ihn laut lese, wiederhole ich ihn. Ich mache etwas, was der poetische Text auch macht. Poetische Texte wiederholen sich. Poetische Texte sagen das, was sie zu sagen haben, immer wieder.

Ein bisschen etwas von diesen Wiederholungen möchte ich im Folgenden zeigen oder eben wiederholen. Es geht dabei um Kleinigkeiten und um Hauptsachen, es geht um »alles« und »nichts«, und es geht um »es«: Alles und nichts und es, ich lese die Teilsätze, in denen diese Worte vorkommen:

es war ihm alles so klein ... es lag ihm nichts am Weg ...
aber er fand nichts. Es war ihm alles so klein ... er müsse
Alles mit ein Paar Schritten ausmessen können ... Alles
in sich fassen ... er wusste von nichts mehr ... nichts als
Gipfel ... alles so still, grau, dämmernd ... es faßte ihn eine
namenlose Angst in diesem Nichts ...

Mir scheint das als Zusammenfassung gar nicht so schlecht.

Eine Variante des Alles ist das All:

er wühlte sich in das All hinein

in das All hinein: Da hört man schon fast das nächste Auftreten des All:

er war allein, ganz allein

All hinein. All (hin)ein. All(...)ein

Diese Wiederholung des allein kann man auch beschreiben als ein Echo. Ein Echo ist eine Wiederholung. Büchner beschreibt das Echo so:

bald wie fern verhallende Donner

Das Echo ist in fer-n ver-hall...
Und da ist auch ein All drin, in verh-all-en, und wie ein Echo wiederholt es sich:

und dann der Wind verhallte

Und das »es«:

Es war naßkalt ... es lag ihm nichts am Weg ... nur war es ihm manchmal unangenehm ... Anfangs drängte es ihm in der Brust ... es drängte in ihm ... Es war ihm alles so klein ... und es den Wald herauf dampfte ... riß es ihm in der Brust ... es war eine Lust ... und dann zog es weit von ihm ... Aber es waren nur Augenblicke ... Es war gegen Abend ruhiger geworden ... es wurde ihm entsetzlich einsam ... es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts ... Es war finster geworden ... Es war als ginge ihm was nach ... es wurde ihm leichter

Was ist dieses »es«? Was bedeutet »es«?

»Es« wird immer bestimmt, es ist: nasskalt, unangenehm, es drängt, es ist so klein, es dampft, es reisst, es ist eine Lust, es zieht weit, aber es waren nur Augenblicke, es wird ruhiger ... es wurde ihm entsetzlich einsam ... es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts ... Es war finster geworden ...

Wenn man nur diese es-Sätze liest, bekommt man schon fast alles Wesentliche mit. Das »es« steckt eben im W-es-entlichen drin.

Es steckt auch in all-es, aber es steckt eben auch alles in es.

Wir waren eben beim »allein«. In »all-ein« klingt etwas an wie »alles eins«, »all-es ein-es«. Eigentlich nahe-liegend, dass ein Satz wie »es ist ihm alles eins« vor-kommen könnte: Da steckt das »es« drin, das »alles«, das »eins«. Da steckt eigentlich alles drin. So ein Satz müsste vorkommen.

Kommt er vor?

Nein.

Leider nein?

Inhaltlich kommt etwas Ähnliches vor: »Himmel und Erde verschmolzen in Eins«. »Himmel und Erde«: Das ist eine Metapher für alles. Alles verschmilzt in eins.

Es gibt andere Sätze, die sagen, dass das Eine wie das Andere ist, oder stärker noch, dass das Eine das Andere ist, also eins:

es war eine Lust, die ihm wehe that

Hier sind Lust und Schmerz eins.

Dieser Satz, den es geben könnte, »es ist ihm alles eins«, und den es so nicht gibt, gibt es in einer weite-ren Variante:

Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg,
bald auf- bald abwärts.

Denn wenn einem alles eins ist, dann heißt das auch so viel wie: Es ist ihm gleichgültig, es ist ihm alles egal. Ihm sind Himmel und Erde gleich gültig. Lust und Schmerz, das ist beides gleich gültig. Sein Weg geht

bald auf-, bald abwärts. Es ist ihm einerlei. Auf- und abwärts sind eins. Es verschmilzt in eins. E-in-s. E(in)s. Aber: Ist das nicht ein bisschen merkwürdig? Büchner beschreibt uns am Anfang den Gang von Lenz durchs Gebirg, und er beschreibt dabei dieses Gebirg und den Weg durch das Gebirg. Seiner Figur aber soll das, was sein Autor beschreibt, gleichgültig sein?

Dass Lenz das alles gleichgültig, also egal ist, steht in einer widersprüchlichen Spannung zur Intensität der Beschreibung. Lenz achtet nicht auf das, was uns zur Beachtung beschrieben wird.

Und an diese Seltsamkeit schließt sich gleich eine weitere an, die allein schon wegen dem, was sie sagt, seltsam und auffällig ist: Lenz ist es unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehen kann. Seltsame Verkehrung: auf dem Kopf gehen statt mit den Füßen. Aber auf- und abwärts ist ihm einerlei.

Dieses bald – bald, »bald auf- bald abwärts«, wiederholt sich auch, indem nämlich

der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte.

Bald hier, bald dort. Bald da, bald fort. Er sucht etwas, aber er findet nichts.

Damit ist ein Thema deutlich geworden: die Spannung von nichts und alles, die den armen Lenz fast zu zerreißen droht. Die Spannung zwischen den Extremen. Für diese Extreme steht bereits die Landschaft, und die Füße und der Kopf sind die Extrempunkte des Menschen, der sich in ihr bewegt.

Das klingt jetzt aber wie der Satz des Lehrers, der weiß, was uns der Dichter sagen will.

Was ich Euch aber sagen will, ist, wie ich lese, wie ich einen Text lese: mit den Augen und den Ohren, und

mit Augen und Ohren, die Wiederholungen sehen und hören, und in den Wiederholungen hören und sehen sie den Text sich wiederholen und also sagen, was er sagt:

Den 20. ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Thäler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte. Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang, der graue Wald sich unter ihm schüttelte, und der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte; es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts. Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß, er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen, er begriff nicht, daß er so viel Zeit brauchte, um einen Abhang hinunter zu klimmen, einen fernen Punkt zu erreichen; er meinte, er müsse Alles mit ein Paar Schritten ausmessen können.

Vielleicht hört Ihr das Wort »ausmessen« jetzt mit anderen Ohren. Vielleicht hört Ihr das Es im Wort »ausmessen«.

Nachbemerkung

»Die magischen Praktiken der Poesie«, »Setzung und Übersetzung« und »Ein Gedicht von Christine Lavant« gehören zu einer Folge von Kursen, die ich von 2008 bis 2013 am Schweizerischen Literaturinstitut in Biel unterrichtete. Sie waren als Lektürekurse gedacht. Im ersten Jahr entwickelte ich die grundlegenden Begriffe und Konzepte, die ich in den folgenden Jahren mit verschiedenen Gedichten erprobte und mit den Studierenden diskutierte. Von diesen Gesprächen existieren keine Dokumente; ich gebe deshalb nur wieder, was ich in einer quasi-schriftlichen, quasi-mündlichen Form entwickelt und vorgetragen habe. »Das Werkzeug Wiederholung« versucht (nicht ganz freiwillig im Rahmen von Einführungen, die den Studierenden literaturwissenschaftliche Begriffe vermitteln sollten) diesen Ansatz in »systematischer« Weise weiter zu entwickeln. Die übrigen hier versammelten Texte sind mehr oder weniger ausgearbeitete, aber in keinem Sinne erschöpfende Lektüren, wie ich sie für verschiedene Texte in den »magischen Praktiken« und bei anderen Gelegenheiten am Schweizerischen Literaturinstitut vorgeschlagen habe.

Textnachweis

Waterhouse, Peter: In den Kolonien der Bedeutung. Das Dorf. Bisher unveröffentlicht.

Utler, Anja: II, aus: entgegen zu stehen: eine verflechtung in neun teilen, in: Anja Utler: *münden – entzündeln*. Gedichte, Edition Korrespondenzen, Wien 2004.

Rilke, Rainer Maria: Der Schauende, in: Rainer Maria Rilke: *Das Buch der Bilder*.

Brinkmann, Rolf Dieter: Landschaft, in: Rolf Dieter Brinkmann: *Westwärts 1 & 2*. Gedichte, das neue buch, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1975.

Beckett, Samuel, aus: Mirlitonnades.
Übersetzung von Kemp, Friedhelm, in: *Flötentöne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.
Köhler, Barbara, in: *Trötentöne/Mirlitonnades*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

Baudelaire, Charles: Les Plaintes d'un Icare,
Kemp, Friedhelm: Die Klagen eines Ikarus,
Georg, Stefan: Klagen eines Ikarus,
Rilke, Rainer Maria: Die Klage eines Ikarus, alle in:
Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe*. Band 3,
Carl Hanser Verlag, München und Wien 1975.

Christine Lavant: Von sehr kargem Föhnvermächtnis,
in: Christine Lavant: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte*, Wallstein Verlag, Göttingen 2014.

Pastior, Oskar: Correspondances, in: Oskar Pastior, *Speckturm. 12 × 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire*, Urs Engeler Editor, Basel/Weil am Rhein 2009.

Claudius, Matthias: Der Mensch, in: *Sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen*.

Baudelaire, Charles: Correspondances, in Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe*. Band 3, Carl Hanser Verlag, München und Wien 1975.

Bille, Corinna S.: Rose rouge, in: *La poésie en suisse romande depuis Blaise Cendrars*, présentée par Marion Graf et José-Flore Tappy, Seghers, Paris 2005.

Büchner, Georg: *Lenz*. Studienausgabe, herausgegeben von Ariane Martin, Reclams Universal-Bibliothek Nr. 19176.

Guido Graf

Die Wiederholung des Schreibens

Urs Engelters *Poesie und Wiederholung*

Wir wiederholen und überschreiten, in jeder Hinsicht. Wir überschreiten das Einzelne gegen das Allgemeine, das, was für alle gilt, gegen das Besondere, das Einzigartige gegen das, was wir kennen, die Sekunde gegen die Variation, das, was dauert, gegen die immer neuen Anläufe. Die Wiederholung stellt alles in Frage. Aber wohin reicht das?

Ist die Wiederholung eine unbegrenzte Wucherung? Iterabilität ist eine Überforderung, die wir als den Unterschied zwischen dem Erfassen des Stillstands und dem Erfassen seines Fortgangs wahrnehmen. Dieser Unterschied ist keine Unähnlichkeit. Unähnliche Unterschiede konstituieren die differenzierende Wirkung der Wiederholung, eine unbegrenzte Iteration. Die Wiederholung zeigt etwas noch einmal, nicht als es selbst, sondern als das, was es war oder ist, was es sein könnte, als Repräsentation, ganz so als sei das eine Frage der Identität dessen, was wiederholt wird oder werden könnte. Dem nähert sich die Wiederholung auf negative Weise. Sie nähert sich und entfernt sich zugleich. Was als ein und dasselbe geschrieben sein soll, bedingt keine Wiederholung, wenn nicht ein Riss mitten hindurch geht, der die Identität teilt und uneindeutig, also wiederholbar macht. In der Wiederholung faltet und entfaltet sich, was geschrieben wird. Sie kann sich nicht selbst vorstellen und scheint nur eine Gegenwart zu

besitzen, die sich als Diskontinuität von Identitäten begreift, aus jedem Ich ein passives Sein macht, es dehydriert und so aufbewahrt, als wiederholbar. Diese Kontraktion macht den Unterschied, in dem das Schreiben möglich wird.

Die Wiederholung sagt Ja zum Vielen, zur Vielheit, zum Unterschiedenen, zu allen Unterschieden, zum Zufall, nur nicht zu dem, was mit sich selbst eins sein soll, zu dem bloßen Einen der Identität. Sie sagt nicht ein für alle Mal, sondern schließt das schon immer mit ein, als eine Unterscheidung unter vielen. Denn in der Wiederholung ist nichts gleich, es wird nicht gleich oder auch nur ähnlich. Alles gleiche wirft sie in hohem Bogen hinaus und knüpft stattdessen eine Unterscheidung an die nächste Unterscheidung, faltet die Fülle ins Viele und umgekehrt, kennt in jedem Zufall weitere Zufälle. Eigentlich kennt sie nie nur einen Zufall, sondern das Zufällige, das sie vorantreibt oder auch nur einfach weitermachen lässt, weil sie anders gar nicht kann, als weiterzumachen in diesem Spiel.

Jede Wiederholung repräsentiert eine Unterscheidung und umgekehrt. Sie öffnet und schließt zugleich, weil die Öffnung nichts offenbart, sondern bodenlos macht, einen Schacht in die Schrift hinein treibt, der nicht sich selbst zeigt, kein Perspektiv darstellt als Abgrund oder Aussicht, sondern eine weitere Öffnung öffnet und sich damit der Repräsentation des Verstehens verschließt. Denn das Verstehen in der Poesie erzeugt keine Identitäten oder Analogien, keine Ähnlichkeiten oder Gegensätze. Es öffnet in der Wiederholung sich ein Nicht-Verstehen. Insofern ist die Wiederholung eine Technik der Integration dessen, was nicht ist, in das Schreiben der Differenz.

Das Schreiben ist Wiederholung und dieses Schreiben und diese Wiederholung sorgen unwillkürlich und

selbstverständlich für Unterscheidungen. Diese Unterscheidungen wiederum sorgen für Verdichtungen, für eine Spannung, die als Auflösung nur die Wiederholung kennt. Es handelt sich nicht um eine lineare Abfolge von Wiederholungen und Unterscheidungen. Vielmehr sind sie ineinander verschachtelt, denn Verdichtung bedeutet zugleich auch Brüchigkeit. Jede Unterscheidung, die weitere Unterscheidungen provoziert, unterscheidet sich selbst. Im Schreiben vollzieht sich ein Wiederholungsprozess von Unterscheidungen, die den Raum dessen, was unterschieden werden kann, in der Schrift, im Schreiben, in Konnotation und Rezeption, zugleich verdichten und erweitern.

Singularitäten, die sie behauptet und repräsentiert, kennt die Wiederholung nur als resonante Glieder dessen, was unterschieden wird. Was geschrieben wird, resultiert aus dem, was das Schreiben ermöglicht. Im Schreiben zu wiederholen ist ein theoretischer Akt, eine Form der Wissenskonstruktion, die Schaffung dessen, was immer ein Noch-nicht-Wissen ist, der Entzug des Wissens als die Flucht der Erkenntnis, die dem Nicht-Erinnern auf dem Fuß folgt. Zu wiederholen scheint zu bedeuten, nicht fähig zu sein zu schreiben, was noch nicht geschrieben wurde, oder, was bereits geschrieben wurde, als Voraussetzung anzuerkennen, als Vorschrift zu realisieren, also nur noch zu wiederholen. Insofern gleicht die Wiederholung einer Möglichkeitsform, deren Horizont das Geschriebene und deren Modus das Schreiben ist, verstanden als Exploration, als empirisches, aber durchaus blindes Tasten. Die Schleifen dieser Bewegung sind als die Rhythmen der Wiederholung zu erkennen, als ihre Potenzierungen, die, als Funktion betrachtet, eben keiner gleichmäßigen oder gar exponentiellen Steigung folgen, sondern sich in mehrdimensionalen Schleifen und Knoten darstellen.

Die Wiederholung sammelt ein, was wir im Schreiben ständig zu verlieren drohen. Doch ungewiss bleibt, wie vollständig diese Sammlung sein kann. Schwund und Zuwachs hängen am Ausholen der Schlaufe oder an der Festigkeit des Knotens. Im Schreiben wird das Geschriebene verwandelt in eine Projektion, denn die Wiederholung wird ausgeworfen wie ein Lasso, um einzufangen, was gerade erst noch geschrieben wird. So ist sich das Schreiben immer schon voraus und zugleich auch nur vorläufig, hochgradig instabil, von brüchiger Identität, die sich nur als unterschiedene darstellen kann, geteilt und versammelt, von Grenzen durchzogen, in einer Negativität des Vorher und als Verweis auf das, was kommt, was in der Wiederholung verborgen ist, verkleidet und verdichtet.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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

Lektorat: Dagmara Kraus, Hildesheim
Satz und Layout: Urs Engeler, Schupfart
Umschlaggestaltung: Antje Schroeder, Walsrode

Herstellung: bookpress.eu
Printed in Poland

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2022
Alle Rechte vorbehalten
ISBN: 978-3-96424-064-4
ISSN (Print): 2750-4077
ISSN (Online): 2750-4085

Dieses Werk steht auch als elektronische Publikation
im Internet kostenfrei zur Verfügung:
<https://doi.org/10.18442/tup-2>

Dieses Werk ist mit der Creative-Commons-Nutzungslizenz
»Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine
Bearbeitung 4.0 International« versehen.
Weitere Informationen finden sich unter:
[https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/
legalcode.de](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de)

theorie und praxis

Wir schreiben, lesen, erzählen, sprechen, experimentieren, forschen und lehren. Wir bewegen uns durch literarische Produktionsräume, erproben Techniken und Formen. Wir beobachten die Gegenwartsliteratur, ihre Entstehung, Vermittlung und Rezeption. Wir erschließen Kontexte der Jetztzeit. In dieser Schriftenreihe buchstabieren wir Methoden, Poetiken, Werkprozesse und Inszenierungen des literarischen Schreibens durch. Regelmäßig erscheinen neue Bände, die sich essayistisch, literarisch oder auch wissenschaftlich mit den für das Literaturinstitut Hildesheim zentralen Fragen auseinandersetzen.

vorlesungen

In diesen Vorlesungen geht es um das, was
Poesie ist.

Poesie, lautet sehr verkürzt die These, ist ein bestimmtes Ding aus Sprache, das anders ist als andere Sprachdinge. Sein Anderssein besteht darin, dass es nicht nur, wie es andere Sprachdinge tun, verweist auf etwas außerhalb seiner Sprachlichkeit (auf jenen Baum dort und diesen Tisch hier), sondern ist, was es sagt. Deshalb kann es uns unmittelbar berühren.

Wenn man nicht nur davon berührt sein will, sondern auch verstehen, warum was wie berührt, muss man sehr genau zu lesen verstehen. Deshalb hört und sieht dieses Lesen und Verstehen besonders lange und genau auf das Wie des Sagens, um zu verstehen, was es sagt. Das braucht etwas Gehör, Geduld, Offenheit und Mut, etwas auch nicht und etwas ganz anders zu verstehen.

Diese Vorlesungen versuchen, ein solches Verständnis von Poesie theoretisch zu entwickeln und praktisch, als Übung an einzelnen Gedichten, einzuüben.

Was Poesie ist, ist allerdings nicht auf Gedichte beschränkt. Was diese Vorlesungen zu vermitteln versuchen, kann für alle von Nutzen sein, die sich mit der besonderen Weise beschäftigen wollen, in der Dinge aus Sprache mehr sind als Dinge aus Sprache.

theorie und praxis 2



LITERATURINSTITUT
HILDESHEIM