

### Reflexionen über Präsenz. Poetikvorlesungen als Experimente mit dem Ich und mit der Zeit

Mit der Abwendung von Norm- und Regelpoetiken, wie sie im ausgehenden 18. Jahrhundert im Zeichen der Autonomieästhetik erfolgt, wird der Weg frei für individuell-besondere, dezidiert anti-systematische Reflexionen über Literatur. Im 20. Jahrhundert ist es für die Mehrzahl der Schriftsteller selbstverständlich, das eigene literarische Schaffen theoretisch-reflektierend zu begleiten. Oft knüpft sich die poetologische Reflexion an persönliche Geschichten über Erlebnisse und Erfahrungen des Schriftstellers, unbeschadet der sogenannten poststrukturalistischen Totsagung des Autors (vielfach allerdings in direkter oder indirekter Reaktion auf diese). Erinnerung sei an Uwe Johnsons *Begleitumstände*, an Peter Härtlings *Finden und Erfinden*, an Peter Bichsels *Der Leser. Das Erzählen*, an Hermann Lenz' *Leben und Schreiben* als einige Vorlesungsreihen aus der Folge der Frankfurter Poetikvorlesungen, die hier stellvertretend für viele andere stehen können.<sup>1</sup> Erscheint vielen Autoren das eigene Œuvre als nachhaltig durch persönliche Erfahrungen geprägt, so ist es nur folgerichtig, wenn Auskünfte über dieses Œuvre sich mit Berichten über eigene Erlebnisse verbinden. Hans-Ulrich Treichel etwa betont in seiner Poetikvorlesung (signifikanterweise aber unter ostentativer Verwendung eines literarischen Zitats):

Tief ist der Brunnen der Vergangenheit [...]. Die Erinnerung ist der Lebensstoff wohl der meisten Autoren, die vergangene Lebenszeit ist das Kapital, das sich auf dem Konto des Schriftstellers in jedem Falle akkumuliert [...]. So melancholisch uns die vergehende Lebenszeit auch stimmen mag.<sup>2</sup>

Zwischen Autobiographie und Fiktion bestehe allenfalls eine fließende Grenze, so meint auch Hermann Lenz in seiner (programmatisch betitelten) Vortragsfolge *Leben und Schreiben*; entsprechend sei das Schreiben über die Genese der eigenen Fiktionen reflexive Selbstdarstellung.<sup>3</sup> Die Vortragssituation wird zur Spiegelfläche, auf der das Gesicht des Schriftstellers erscheint. Aber was für ein Gesicht ist das?

---

<sup>1</sup> Vgl. Johnson, Uwe: *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986; Härtling, Peter: *Der spanische Soldat oder Finden und Erfinden. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Darmstadt: Luchterhand, 1984; Bichsel, Peter: *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Darmstadt: Luchterhand, 1982.

<sup>2</sup> Treichel, Hans-Ulrich: *Der Entwurf des Autors: Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000, S. 11. Das Zitat vom tiefen Brunnen der Vergangenheit leitet Thomas Manns „Josephs“-Romane ein. Mann, Thomas: *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, Frankfurt/M.: Fischer, 1971, S. 5.

<sup>3</sup> Lenz, Hermann: *Leben und Schreiben. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986, S. 93.

Der Reiz von Poetikvorlesungen beruht auf der physischen Präsenz des sprechenden Schriftstellers, auf der Idee, hier stehe jemand seinem Publikum in eigener Person und in Echtzeit Rede und Antwort. Wer sollte besser über das Œuvre eines Schriftstellers Auskunft geben können als dieser selbst, in wem sollte es sich sonst inkorporieren? Aber die dekonstruktive Kritik hat die Präsenz eines solchen Ichs bestritten. Hier setzen diverse Poetikvorlesungen der letzten Jahrzehnte an. Gerade der mündliche Vortrag bietet einen interessanten Anlass, Unsicherheiten und Zweifel gegenüber dem in allen verbalen Äußerungen vielleicht ja nur vermeintlich präsenten und transparenten Ich vorzuführen. „Wie stellt man jemanden vor, den man nur flüchtig kennt? Mir hat nie eingeleuchtet, warum einem ausgerechnet diese eine Person, nur weil sie immer im Weg stand, bekannt sein müßte“ – so leitet Durs Grünbein einen Vortrag ein, mit dem er sich für seine Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung bedankt.<sup>4</sup>

Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetikvorlesungen, mit der die Geschichte dieser Institution beginnt, gelten der selbstkritischen Frage nach der Bedeutung von Dichtung für die Gegenwart.<sup>5</sup> Die dritte Vorlesung ist dem Ich gewidmet, seinem „Aufenthalt in der Dichtung“, sowie den „Angelegenheiten des Menschen in der Dichtung, sofern er vorgeht mit einem Ich oder seinem Ich oder sich hinter dem Ich verbirgt“. <sup>6</sup> Diese Bestimmungen des Themas deuten schon an, wie skeptisch die Dichterin dem Glauben an eine Selbstdarstellung des Ichs im Medium literarischer Texte gegenübersteht. Wenn sie es für naiv hält, einen dichterischen Text als authentische Selbstoffenbarung eines Ichs zu lesen, so entspricht dies ihrem grundsätzlichen Vorbehalt gegenüber der Wahrheitsfähigkeit von Sprache. Vor allem die progressive Verwissenschaftlichung der Welt, so ihre sprach- und zeitkritische Diagnose, habe zu einer „Verformelung“ des menschlichen Welt- und Selbstbezugs geführt. Wer „Ich“ sage, assimiliere sich äußeren Vorgaben; bereits das Wort „Ich“ selbst verdecke den Sprecher. Die gemeinsame physische Anwesenheit von Sprechern und Hörern in einem Raum hat demnach nichts mit Nähe zu tun. Denn wo das Wort ‚Ich‘ und alle Reden von sich selbst nur Rollenspiel und Maskierung sind, bleibt das sprachlich artikulierte Ich zwangsläufig ein „Ich ohne Gewähr“<sup>7</sup>, sei es ein literarisches oder ein außerliterarisches ‚Ich‘.

„Ich sage Ihnen“ – wenn ich das zu einem einzelnen sage, so scheint es doch ziemlich klar zu sein, welches Ich sich da rührt und was mit dem Satz gemeint ist, in dem das Ich auftritt, wer da also etwas sagt. Aber schon, wenn Sie hier allein heroben stehen und sagen zu vielen unten „Ich sage Ihnen“, so verändert sich das Ich unversehens, es entgleitet dem Sprecher, es wird formal und rhetorisch. Der es ausspricht, ist gar nicht mehr so sicher, ob er für dieses in den Mund genommene „Ich“ Verbindlichkeit beanspruchen kann, ob er es decken kann. [...]

<sup>4</sup> Grünbein, Durs: „Kurzer Bericht an eine Akademie“, in: Grünbein, Durs: *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003, S. 9–13, hier S. 9.

<sup>5</sup> Bachmann, Ingeborg: „Fragen zeitgenössischer Dichtung“, in: Bachmann, Ingeborg: *Werke*, hg. v. Christine Koschel, Inge v. Weidenbaum und Clemens Münster, Bd. 4: *Essays/Reden/Vermischte Schriften/Anhang*, München: Piper, 1984.

<sup>6</sup> Bachmann: „Fragen zeitgenössischer Dichtung“, S. 217.

<sup>7</sup> Bachmann: „Fragen zeitgenössischer Dichtung“, S. 218.

man hört unten nur ein abgelesenes Ich und empfängt es schon so genau nicht mehr.<sup>8</sup>

Bachmann nutzt die Form der Poetikvorlesung und demonstriert in deren Rahmen als Sprecherin genau die Fragwürdigkeit des ausgesprochenen „Ichs“, um die es ihr geht. Und doch ist schließlich, komplementär zu diesen skeptischen Betrachtungen, am Ende der dritten Vorlesung von jenem „Wunder“ die Rede, welches darin bestehe, dass das Ich „wo immer es spricht, lebt“. <sup>9</sup> Das Überleben jenes „Ichs ohne Gewähr“ wird gerade im und durch den Sprechvorgang beschworen. Dies könnte zunächst überraschen. Doch diese Wendung korrespondiert genau dem ans Paradox grenzenden utopischen Grundzug in Bachmanns Denken, demzufolge im Medium der Dichtung selbst das Unmögliche möglich werden kann und in der dichterischen Rede selbst das Sprachlose zur Sprache kommt. So wird der poetologische Vortrag selbst zum Demonstrationsfall einer der Sprachlosigkeit abgewonnenen Rede des Ichs von Eigenem. Einer abschließenden und feststellenden These über die Präsenz oder Nicht-Präsenz des (Dichter-) Ichs in seinen Worten verweigert sich Bachmanns Diskurs allerdings. Doch erscheint das Weitersprechen und Weiterschreiben als Ausdruck der fortgesetzten, und sei es verzweifelten, Bemühung um sich selbst, vor allem das autobiographische Schreiben, diese narzisstische Beschäftigung mit dem eigenen rätselhaften, unsagbaren und redseligen Ich.<sup>10</sup>

Der Schriftsteller und Literaturtheoretiker Felix Philipp Ingold hat rund drei Jahrzehnte später ebenfalls darauf hingewiesen, wie wenig dem Klang einer Stimme zu trauen sei, die in Gegenwart eines Auditoriums von einem ‚Ich‘ spreche; wiederum ist der Anlass eine poetologische Standortbestimmung.<sup>11</sup> Doch Ingolds Bewertung der gleichfalls diagnostizierten Absenz des sprechenden Subjekts ist derjenigen Bachmanns diametral entgegengesetzt. Er betrachtet die Institution des sprachlichen ‚Subjekts‘ als ein diskursives Konstrukt und zielt auf dessen reflexive Dekonstruktion ab. Auch Ingold nimmt die eigene Redesituation zum Anlass der Demonstration dessen, wovon die Rede ist: vom Zitatcharakter des Ichs selbst. Was vom ‚Ich‘ zur Sprache kommt, ist für Ingold nichts anderes als die Wiederholung ihm vorgängiger Diskurse. Der Inszenierungscharakter aller, insbesondere auch mündlicher Äußerungen, wird durch die ostentative Verwendung wiedererkennbarer Zitate unterstrichen. Noch dazu ist das von Ingold gewählte Zitat eine historische Fälschung, genauer: eine gefälschte Authentizitätsbehauptung.

„Hier stehe ich! Ich kann nicht anders...“ Das ist, obwohl als redendes Subjekt die erste Person in der Einzahl auftritt, keine Selbstaussage: es ist ein Zitat; ein geflügeltes Wort. Nicht ich, der ich hier ... vor Ihnen ... stehe, sage, dass ich hier ... vor Ihnen ... stehe; dies zu sagen, erübrigt sich, da Sie ja sehen, hören können, dass das

<sup>8</sup> Bachmann: „Fragen zeitgenössischer Dichtung“, S. 217.

<sup>9</sup> Bachmann: „Fragen zeitgenössischer Dichtung“, S. 237.

<sup>10</sup> Vgl. Bachmann: „Fragen zeitgenössischer Dichtung“, S. 219–222.

<sup>11</sup> Ingold, Felix Philipp: *Der Autor im Text*, (Vortrag im Kunstmuseum Bern gehalten am 26. Februar 1989), Bern: Benteli, 1989.

sprechende, das hier und jetzt in der ersten Person Einzahl sich aussprechende Subjekt hier und jetzt vor Ihnen steht. Nämlich ich. [...] Das Zitat erweist sich demnach als verknappte Selbstaussage, und es wäre die Frage zu stellen, wer da nun ... wirklich ... spricht; wer als Autor zu dem Satz „Hier stehe ich...“ zu stehen hat. Und dies wiederum führt zur Anschlussfrage nach der Identität dessen, der spricht, sowie nach dem Verhältnis des Sprechenden Subjekts zum gesprochenen Satz [...]. Seit langem ist jedoch bekannt, dass es sich dabei um ein fiktives Zitat handelt [...].<sup>12</sup>

Die Stimme, die den pseudo-lutherschen Satz spricht, ist also in mehr als einem Sinne nicht der Sprecher selbst. Fremde Worte zitierend, verwandelt sich der Sprechende vor seinem Auditorium demonstrativ in ein lebendiges Zitat. Ist selbst das vermeintlich Persönlichste und Bekenntnishafte stets Zitat, so verbürgt die physische Anwesenheit eines Sprechers – wie Ingold an sich selbst demonstriert – natürlich keinerlei Präsenz eines Subjekts der Rede. Auch die Verwendung der präsentischen Form ändert daran nichts, denn das grammatische Präsens ist nur eine Form des Sprechens – und nicht etwa sprachliche Bekundung realer Gegenwart.<sup>13</sup> Die Ununterscheidbarkeit zitierender und auf persönliche Erfahrungen verweisender Rede hat laut Ingold zur unausweichlichen Folge,

dass der Autor des mündlich artikulierten oder schriftlich fixierten Texts im Text selbst als reale Person nicht zu fassen ist; und dass demzufolge seine Autorschaft am Text durch den Text als solchen nicht zu belegen ist. Also kann der Autor des Texts weder mit seinem Bewusstsein noch mit seinem Körper im Text gegenwärtig und gegeben sein.<sup>14</sup>

Die Rede eines Sprechers sei insofern nichts anderes als eine „Übersetzerin“ sprachimmanenter Artikulationsmöglichkeiten, so dass nicht ein personales Ich den letzten beschreibbaren Grund aller Artikulation darstelle, sondern die Sprache selbst. Die Stimme eines Sprachbenutzers sei Medium der Sprache, welche sich ihrer als Artikulationsorgan bediene.<sup>15</sup> Erst dadurch, dass er im Namen der Sprache spricht, wird der Sprecher überhaupt zu jemandem; seine Präsenz als Sprecher ist eine von der Sprache abgeleitete Präsenz. Und Ingolds Vortrag führt selbst vor, wovon die Rede ist.

Es stellt sich [...] heraus, dass der, welcher, als Sprecher hier und jetzt vor Ihnen steht, seine Identität nicht so sehr durch das von ihm [...] Ausgesagte [...] kundgibt als vielmehr durch die Sprache selbst in ihrer lautlichen und rhythmischen Gestalt, welche kraft seiner [...] Stimme zum Tragen kommt. Primäre Präsenz

<sup>12</sup> Ingold: *Der Autor im Text*, S. 6f.

<sup>13</sup> Vgl. Ingold: *Der Autor im Text*, S. 7f.

<sup>14</sup> Ingold: *Der Autor im Text*, S. 8f.

<sup>15</sup> „Es gibt [...] keine, auch nicht partielle Identität zwischen dem Autor des Texts und dem Autor im Text; es besteht zwischen Autor und Text [...] ein Analogieverhältnis, mithin *Ähnlichkeit*, und das wiederum heißt ... weil Ähnlichkeit stets Differenz markiert ... es gibt eine fundamentale *Fremdheit*, welche einzig im Akt der Repräsentation, illusionistisch oder fiktional, zu überwinden ist.“ (Ingold: *Der Autor im Text*, S. 12)

erreiche ich ... wie Sie gehört, wie Sie gesehen haben... einzig dadurch *dass* ich sage, und also nicht durch das, *was* ich sage. Primäre Präsenz wäre folglich, einzig, in der reinen Resonanz gegeben, und primär präsent könnte ich, als Autor des Texts, allein in *personam* sein ... von „personare“ ... das heißt – als ein Durchklungenes; als ein subjektlos kommunizierendes Gefäß; als lebendiges Sprachrohr.<sup>16</sup>

Gegenwärtig sein kann nur ein Ich, das ganz in der Sprache aufgeht. Ingolds Sprachduktus, vor allem das vielfache (im Druckbild der Vorlesung durch Punkte wiedergegebene) Innehalten, seine Fragen, seine wiederholenden Umkreisungen des eigenen Themas und seine Hinweise auf die Redesituation selbst könnten als Selbst-Darstellung eines solchen Assimilationsversuchs interpretiert werden. „*Reine ... rein sprachliche ...* Präsenz wäre meine Präsenz, hier, freilich nur dann, wenn es mir, als dem, der jetzt spricht, gelänge ... gelingt's? ... ganz Sprache zu werden und also nur noch als Stimme gegenwärtig zu sein [...].“<sup>17</sup>

In Ernst Jandls Frankfurter Poetikvorlesungen mit dem programmatischen Titel *Das Öffnen und Schließen des Mundes*<sup>18</sup> wird die Vortragssituation wiederholt thematisiert. So etwa betont Jandl, das Öffnen und Schließen des Mundes sei eine Tätigkeit, die ihn mit seinem Auditorium verbinde – ein Auditorium, das er wiederholt direkt adressiert, um die gemeinschaftliche Bezogenheit auf einen somatisch erlebten und sprachlich strukturierten Raum zu betonen. Jandl entwickelt in seinen Vorlesungen nicht nur eine facettenreiche Poetik des Somatischen, bei der physische Prozesse wie Atmen, Mundbewegungen, Mimik und Gestik zur Sprache kommen – er stellt diese Poetik zudem sprechend, artikulierend und kommunizierend an und durch sich selbst dar. Insofern besitzt hier die Situation des Vortrags vor einem Publikum modellhafte Funktion – worauf entsprechend nachdrücklich hingewiesen wird:

Fünf Vorlesungen hindurch wird uns nun das Öffnen und Schließen des Mundes beschäftigen. Einer wird es tun, und viele werden es sehen. Auch einige von Ihnen, ja die meisten, werden es dann und wann tun [...]. Freilich bräuhete ich, um unserem Thema zu entsprechen, hier vor Ihnen nichts anderes zu tun, als zu essen und zu trinken – eine Voraussetzung aller Poesie. Oder ich könnte mein Thema ganz formalistisch auslegen und einfach schnappen: [*Ausführung*].<sup>19</sup>

Wiederholte Hinweise auf das gemeinsame Atmen, Mundöffnen und Geräusch-Erzeugen verwandeln die Vorlesung – als ein Geschehen, an dem Sprecher und Hörer gleichermaßen teilhaben – in ein mit verteilten Rollen gespieltes Stück. Stellt sich so selbst das einfache Öffnen und Schließen des Mundes bereits als reflexives Geschehen dar, so wird die Suggestion unvermittelten Selbstbezugs damit ebenso preisgegeben wie die des spontanen Publikumsbezugs. Mehr als reichlich entschädigt dafür der Umstand,

<sup>16</sup> Ingold: *Der Autor im Text*, S. 16f.

<sup>17</sup> Ingold: *Der Autor im Text*, S. 17.

<sup>18</sup> Jandl, Ernst: *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Darmstadt: Luchterhand, 1985.

<sup>19</sup> Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 6f.

dass die reflektierten Spielformen des Mund-Öffnens und -Schließens sich semantisieren und in Metaphern verwandeln lassen. Nicht einmal das Atmen, Seufzen und Gähnen ist bei Jandl bedeutungslos; selbst die kleinsten zur Vortragssituation gehörigen mimischen und gestischen Regungen werden in die poetische Semantisierung einbezogen. Jandls Sprecher und Auditorium bespiegeln einander wechselseitig, und der Sprecher zeichnet das (imaginäre) Bild, das sich seine Hörer von ihm machen, in Worten nach: „Was Sie sehen, sind meine Lippen, ein bißchen Zähne, ein bißchen Zunge vielleicht“.<sup>20</sup> Auch dies ist keineswegs *en passant* gesagt; die Sprechersituation bespiegelt sich hier selbst als einen Prozess, der sein eigenes Wahrgenommenwerden mit ins Kalkül zieht.

Die Bindung des poetischen Prozesses ans Körperliche, insbesondere an den Leib als Artikulationsmedium, ist Kernthema der fünf Poetikvorlesungen. So erläutert Jandl etwa das *visuelle lippengedicht*, das ohne Artikulation auskomme, weil der Leib des Rezitators Träger der poetischen Aussage sei, und er berichtet über die Genese des Hörspiels *Das Röcheln der Mona Lisa*, das idealiter von einem Atemwegserkrankten zu sprechen sei.<sup>21</sup> Allesamt auf Mundbewegungen beruhend, bespiegeln Dichten, Atmen und Leben einander wechselseitig. Ein zweites Hauptthema neben dem Körper ist der Verlauf der Zeit, der sich wiederum durch den Vortrag selbst, u. a. durch das unablässige Öffnen und Schließen des Mundes, konkretisiert. Ausdrücklich erinnert Jandl seine Hörer an die allen gemeinsame Endlichkeit – und an das Bewusstsein dieser Endlichkeit als etwas auch für die vorübergehend gemeinsam verbrachte Zeit Prägendes. Wiederum ist die Vortragssituation selbst Anlass konkreter Vergegenwärtigung gerade dieses Themas: „Daß wir vor kurzem erst zu sein begonnen haben, schmerzt keinen von uns; nur daß es zu Ende geht, ist schade. Diese begrenzte Dauer – *solang mund geht auf und zu, solange luft geht aus und ein* – ist unser Thema – nicht nur für diese Vorlesungen.“<sup>22</sup>

Der Stimme kommt in Jandls Poetik wie in seiner Poetikvorlesung eine zentrale Rolle zu; ihr Einsatz und ihre Thematisierung vollziehen sich im Schnittfeld der reflexiven Auseinandersetzung mit Leiblichkeit, Sprache und Sprechersituation. Verbürgt der Einsatz einer Sprecherstimme auch nicht die Präsenz eines auktorialen Subjekts – Jandl suggeriert mehrfach eine eher mediale Rolle des Dichters –, so bezeugt er doch immerhin körperliche Gegenwart. Und insofern steht die Stimme für jenen Körper, an den der poetische Artikulations- und Kommunikationsprozess gebunden ist und um den es in vielen Gedichten Jandls geht. Die Poetikvorlesung wird zum einfallreich genutzten Forum der Stimme; in dieser Hinsicht ist der anschließend gedruckte Vorlesungstext nur ein Surrogat der mündlichen Vorträge. Allerdings beruhen diese auf einem abgelesenen Manuskript. Die Selbstdarstellung der Stimme ist, wie man nachlesen kann, von vornherein inszeniert gewesen und hatte schon darum mit spontaner Verlautbarung nichts zu tun.

Auf die Rückbindung dichterischer Texte an persönliche Erfahrungen weist Jandl mehrfach hin. Aber Gedichte und Poetikvorlesungen sind für ihn nicht Selbstdarstellungen eines ihnen vorgängigen Ichs. Sondern das Ich gewinnt seine Präsenz, indem es

<sup>20</sup> Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 7.

<sup>21</sup> Vgl. Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 10.

<sup>22</sup> Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 7.

sich artikuliert – eine vermittelte Präsenz. Und es kann sein, dass es sich in stark gebrochener und verfremdeter Form artikuliert, gebogen und gebeugt durch konventionelle oder neuerfundene sprachliche Regeln, durch die physischen Rahmenbedingungen seines Redens, durch die Endlichkeit seines Repertoires. Demonstrativ investiert Jandl seine eigene empirisch-körperliche Person, vor allem seine Stimme in den poetischen Artikulationsprozess; seine Vorlesung zeigt exemplarisch, wie das Ich für die begrenzte Dauer seiner Rede- und Artikulationszeit Gestalt annimmt.

Als Verstrickung der Zuhörer ins poetische Sprach-Spiel legt Oskar Pastior seine Poetikvorlesung an, die mit ihrem Titel *Das Unding an sich* schon ihren ludistischen Charakter andeutet, dabei aber auch jeder Suggestion eines *Dings an sich* von vornherein eine Absage erteilt – inklusive der Idee eines ‚Ichs an sich‘.<sup>23</sup> Die Sprache selbst ist für Pastior Motor, Gegenstand und Medium des poetischen Geschehens; er lässt Sprachliches ‚sich‘ ereignen, und zwar unter Beteiligung des Auditoriums. Die erste Vorlesung beginnt mit widersprüchlichen Anweisungen:

Guten Abend, meine Damen und Herren, vergessen Sie einmal folgende Sätze: Vergessen Sie bitte noch einmal folgende Sätze, vergessen Sie wie Sie den Sätzen folgen. Haben Sie vergessen wie die Sätze folgen. Folgen Sie einmal Sätzen die nicht folgen. Folgen Sie noch einmal diesen Sätzen. Sie – kleingeschrieben – folgen anderen Sätzen. Sie – großgeschrieben – folgen anderen Sätzen. Vergessen Sie nicht daß andere Sätze folgen. Diese Sätze können eben nicht folgen. [...].<sup>24</sup>

Der Sprechende selbst tritt nicht auktorial auf, sondern lässt sich von seinen verbalen Einfällen und Fundstücken leiten, die sich dabei von halbwegs Vertrautem in Unerhörtes verwandeln.<sup>25</sup> Pastiors bilanzierende Feststellung, er habe seinem Publikum fünf Stunden lang ausschließlich Texte und Gedichte vorgelesen, unterstreicht, dass es für ihn keine theoretische Metasprache über Dichtung und keine Distanz zum eigenen Text gibt. Texte sind irreduzibel auf jedes „Sinnkonstrukt“.<sup>26</sup> Die nachträglich gedruckten Vortragstexte tragen als Überschriften bloß Datierungen; sie erinnern an gemeinsame Termine.<sup>27</sup> Jede Beziehung zwischen Vorleser und Auditorium, so signalisieren die scheinbar fast nichtssagenden Titel, unterliegt zunächst einmal der Zeitlichkeit – und wenn die Vorlesungen gedruckt sind, rücken sie aus dem im Vortrag selbst verwendeten Präsens ins Perfekt. Insgesamt demonstrieren Pastiors verspielte Vorlesungen exemplarisch, dass es sich lohnt, bei der Lektüre poetologischer Texte aufs scheinbar Nebensächliche zu achten, auf die manchmal nur punktuellen Hinweise auf die Sprechersituation, auf Formen der Publikumsanrede und der Bezugnahme auf das eigene Tun – und etwa auch auf eigentümliche Kipp-Effekte, wie sie sich ergeben,

<sup>23</sup> Pastior, Oskar: *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.

<sup>24</sup> Pastior: *Das Unding an sich*, S. 7.

<sup>25</sup> Vgl. Pastior: *Das Unding an sich*, S. 115 u. S. 76.

<sup>26</sup> Vgl. Pastior: *Das Unding an sich*, S. 115 u. S. 76.

<sup>27</sup> „Erste Vorlesung. Text, gelesen am 11. Januar 1994“, „Zweite Vorlesung. Text, gelesen am 18. Januar 1994“, „Dritte Vorlesung. Text gelesen am 25. Januar 1994“, etc.; es gibt insgesamt fünf Vorlesungen; die letzten beiden werden am 1. und am 8. Februar 1994 gelesen.

wenn ein Sprecher seinen Sprechtext mit Blick auf dessen spätere Drucklegung verfasst, so dass unentscheidbar bleibt, ob Mündlichkeit oder Schriftlichkeit über die Form des entstandenen Textes entschieden haben. Pastiors „Dritte Vorlesung, gelesen am 25. Januar 1994“ lässt den Text aus der Beschreibung der Sprechsituation selbst hervorgehen – aber was für einen Text? Einen gesprochenen oder einen geschriebenen?

Meine Damen und Herren, guten Abend. Reden hieße: Sonden vorantreiben, die sich am Weg reibend, die Sondierung herstellen. / Von der Rücksicht auf diese Grundsituation. Sie hören zu – ich grunze stante pede. Nehme, indem ich rede, keine Rücksicht, weder auf Ihren Wissensstand von dem, was ich rede, noch auf meinen eigenen Wissensstand (gleich Null) von dem, was Sie beim Zuhören voraussetzen. / Dies ist ein vorbereiteter Text. / Mein Anspruch dabei (und von dem kann ich reden) ist also unverhältnismäßig offen töricht hoffend, daß Sie, ebenso wie ich, Ihren Wissensstand von dem was Sie hier erwarten (und was Sie hier erwartet) nicht parat haben, geschweige denn resümieren könnten [...].<sup>28</sup>

Bei Pastior und anderen Poetik-Dozenten wird das Verstreichen der gemeinsam verbrachten Zeit an der Datierung der Vorträge ablesbar. Peter Rühmkorf setzt zu analogem Zweck ein weiteres Mittel ein: Er modifiziert seine Anreden ans Publikum und demonstriert so einen Annäherungsprozess, suggeriert eine wachsende Verbundenheit zwischen Sprecher und Hörern.<sup>29</sup> In Lektion VI und VII thematisiert er zudem explizit die vorübergehend verbindende Zeiterfahrung; das Unternehmen der Vorlesung interpretiert sich hier selbst als ein Experiment, dessen Charakter erst mit seinem Verlauf deutlich werden konnte:

Als ich anfang, Ihnen meine Funde darzulegen und meine Fragen zu unterbreiten, hatte ich (was vielleicht auch den Lesern des Büchleins zur Kenntnis kommen sollte) nicht die leiseste Ahnung, wohin uns unser Weg am Ende führen würde, aber was heißt in solchen kosmischen Zusammenhängen überhaupt „am Ende“?<sup>30</sup>

Die Zeit gehört zu den zentralen Themen vieler Poetikvorlesungen. Sten Nadolny vermittelt dem Auditorium anlässlich seiner Poetikvorlesungen die Idee einer geschichteten Zeit, indem er den Moment, da er direkt zu seinen Hörern spricht, in eine

<sup>28</sup> Pastior: *Das Unding an sich*, S. 59.

<sup>29</sup> Rühmkorf beginnt seine Lektion I mit der Anrede: „Meine sehr geehrten Damen und Herren“ (Rühmkorf, Peter: *agar agar – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Ankelangsnerven*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985, S. 11); zu Anfang von Lektion II heißt es: „Meine sehr geehrten Damen und Herren, liebe Freunde“ (Rühmkorf: *agar agar*, S. 35); zu Beginn von Vorlesung III werden die Zuhörer schon als „liebe Freunde“ (Rühmkorf: *agar agar*, S. 59) angesprochen, zu Beginn von Lektion IV dann als „Meine lieben Zuhörer, treu ausharrende oder frisch interessierte“ (Rühmkorf: *agar agar*, S. 83). „Verehrte Freunde, liebe Anwesende“ (Rühmkorf: *agar agar*, S. 113), so heißt es einleitend in Lektion V.

<sup>30</sup> Rühmkorf: *agar agar*, S. 141. – Lektion VII wendet sich nochmals ausdrücklich ans Auditorium, wiederum in einer Art von antizipiertem Rückblick: „Liebe Freunde der Reimkunst – oder was immer Sie so lange bei der handlungsarmen Materie hat verweilen lassen [...]“ (Rühmkorf: *agar agar*, S. 171).

Beziehung zu jener Zeitphase setzt, als der Vorlesungstext geschrieben wurde. Im scheinbar gegenwärtigen Moment des Redens, so signalisiert er damit, spricht zugleich die Vergangenheit mit; der gegenwärtig Sprechende fällt sich selbst als einem vergangenen Schreiber-Ich ins Wort, hält sich an diesem vergangenen Schreibprozess und seinem Resultat aber auch fest – solange es denn geht. Zur Betonung der doppelten Zeitstruktur seines Vortrags unterscheidet Nadolny zunächst zwischen vorgelesenem Text und (diesen gelegentlich unterbrechender) freier Rede. Dass die ‚freie Rede‘ allerdings angekündigt wird und insofern als Bestandteil eines schriftlich fixierten Szenarios zu gelten hat, sollte davor warnen, hier von Spontaneität und authentischer Präsenz zu sprechen. Auch das ‚freie‘ Ich unterliegt der Regie der Zeit:

Meine Damen und Herren, ich habe eine Vorlesung geschrieben. Hier ist sie. Ich werde Ihnen aus dieser Vorlesung – vorlesen! Ich schicke diese Sätze voraus, um damit gleich zu sagen, wie problematisch mir vorkommt, was ich hier mache. Übrigens habe ich gerade erst angefangen, die Vorlesung zu schreiben. Ich werde irgendwann ins Stocken geraten – beim Schreiben ist es bereits passiert, beim Vorlesen wird es kommen. Dann werde ich in mehr oder weniger freier Rede fortfahren müssen (es hört sich etwa so an wie das, was Sie jetzt hören). Und dazwischen werde ich immer wieder einmal ein paar Stellen vorlesen aus Geschriebenem, aus dem, was mir noch vertretbar vorkommt.<sup>31</sup>

Ernst Jandl betont den Verlauf der Zeit, die er mit seinem Publikum gemeinsam verbringt – respektive aus der Perspektive der Druckfassung: verbracht hat –, besonders nachdrücklich „Fünf Vorlesungen hindurch wird uns nun das Öffnen und Schließen des Mundes beschäftigen [...]“, so heißt es ja schon früh, und dieser Gedanke wird mehrfach wieder aufgenommen. Die fünfte und letzte Vorlesung, so Jandl am Ende des vierten Vortrags, habe „sich der Autor für sein Eigenleben reserviert“, um gleich anschließend die verhängliche Frage zu stellen: „Wozu? Wozu eigentlich? Wozu denn?“<sup>32</sup> Doch statt sich mit der Frage nach der Legitimität von Autordiskursen, nach Leben oder Tod, Präsenz oder Absenz des Autors auseinander zu setzen, lenkt er die Aufmerksamkeit seiner Hörer einmal mehr auf die alle verbindende Zeiterfahrung. Sprecher und Hörer teilen sich in der vorübergehend synchronisierten Lebenszeit vor allem eine Rolle: die dessen, der wartet, was kommt:

Aber warten wir es ab, warten wir es ab – Sie, wie ich; Sie und ich. Wobei ich ja irgend etwas werde hinkritzeln müssen, in der Zwischenzeit, für den Fall, daß Sie dann noch kommen, oder Neue, Neue, die überhaupt noch nie dabei gewesen sind. Es ist ein Abschied, bis zum nächsten und letzten Mal, oder überhaupt bereits, schon kommen die Tränen, für immer. Aber [...] who knows?<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Nadolny, Sten: *Das Erzählen und die guten Absichten. Münchner Poetikvorlesungen im Sommer 1990*, München: Piper, 1990, S. 23. Die Vorträge, bezeichnet als „Erster Abend“ etc., sind jeweils datiert. Das Zitat bildet den Anfang.

<sup>32</sup> Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 103.

<sup>33</sup> Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 103.

Ebenso wie die Datierungen Pastiors, die wechselnden Leserreden Rühmkorfs und Nadolnys Hinweise darauf, dass er aus einem Manuskript vorliest, sind diese scheinbaren Selbstverständlichkeiten poetologisch semantisiert: Der Sprecher erinnert an die Zeitlichkeit als Grunddimension menschlicher Erfahrung, er betont das Selbstverständnis des Schreibenden als eines, der schreibend – „in der Zwischenzeit“ – mit Zeit umgeht, Zeit schreibend ausfüllt, um später phasenweise seine Zeit mit den Zuhörern zu teilen. Und so wird die Vorlesung zum Demonstrationsfall dafür, dass es möglich ist, die Zeit spielerisch in den Griff zu bekommen: dadurch, dass über sie gesprochen, dass sie gegliedert, gestaltet und (miteinander) geteilt wird. Jandls fünfte Vorlesung trägt übrigens den Titel „Aus der Fremde oder Selbstporträt des Schachspielers als trinkende Uhr“ und ist unter Bezug auf die Sprechoper *Aus der Fremde* der dichterischen Zeiterfahrung und Zeitgestaltung gewidmet. Bevor sich der Vortragende von seinem Auditorium zuletzt mit dem „gute nacht gedicht (gehaucht)“ verabschiedet, wird nochmals das dem Dichter und dem Publikum gemeinsame Jetzt beschworen – ein Jetzt, das der Leser dann aber nur noch als gedrucktes Jetzt wahrnehmen kann, ein Jetzt, das aber auch aus der Perspektive dessen, der es erlebt, schon in erster Linie ein Anlass ist, an die Zukunft zu denken, wenn man nicht mehr beisammen sein wird:

[E]he ich *das* [nämlich ‚unhörbar‘], für die meisten von Ihnen vollständig und endgültig *bin*, weil ich die Stunde die Minute den Augenblick vorwegnehmen, enthalten in eines jeden von Ihnen eigenem Jetzt, und daher in ganz verschiedenem Abstand von diesem hier, unserem Jetzt jetzt, um Ihnen, jedem einzelnen, zuzufliessen, was den Abschied leicht und den Tag zu einem guten machen möge.<sup>34</sup>

Verbindet die sprechenden Poetik-Dozenten mit ihrem Auditorium mehr als die Verfasser geschriebener Texte mit ihren Lesern? Sind Sprecher und Hörer einander gegenwärtig? Die vorgestellten Beispiele mahnen bei aller Varietät insgesamt zur Skepsis gegenüber jeglichem Glauben an spontane, un-zitierte, ungebrochene Präsenz. (Sten Nadolny charakterisiert die Situation des freien Sprechens vor einem Auditorium übrigens als künstlicher denn das Ablesen eines zuvor fixierten Textes. Wo ohnehin kein Dialog stattfindet, da das Publikum ja nicht antwortet, könne man auf die Suggestion spontanen Austauschs auch verzichten.<sup>35</sup>) Mit dem Druck des Vorlesungstextes wird die prekäre Synchronie von Sprechern und Hörern, wie sie bei Pastior, Rühmkorf, Nadolny und Jandl als ‚Echtzeit‘ mit eher ironischem Gestus beschworen wird, zum zitierbaren Text. Alle Beteiligten wissen darum. Die Doppelbödigkeit des Vortragstextes, der temporäre Gegenwart einerseits beschwört und das Transitorische und Zitathafte dieser Gegenwart andererseits zugleich mitreflektiert, lässt die betreffenden Vorlesungstexte als Modelle erscheinen, in denen sich die Struktur poetischer Kommunikation schlechthin poetisch bespiegelt: als eine Kommunikation auf verschiedenen Ebenen der Zeit.

<sup>34</sup> Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 128.

<sup>35</sup> Vgl. Nadolny: *Das Erzählen und die guten Absichten*, S. 99; Fünfter Abend, 17.7.1990.

Steven P. Sondrup

### Paradísarheimt and Utopian Aspirations

With the resounding collapse of Soviet-style planned economies on the one hand and the entry of many new countries and regions of the world into the global economy on the other, thought throughout the world has recently turned to the possibility of seeing a utopian society emerge although numerous challenges to that eventuality clearly remain. With globalization proceeding at an ever-increasing rate, many wonder whether its promise of making a new range of goods and services available throughout the world might be the muffled fanfare announcing a new age of global – and even utopian – prosperity. Although Halldór Laxness (1902–1998) is by no means an obscure writer, his name has rarely been evoked in the most varied discussions of the emergence of a utopian society that have assumed divergent contours and unfolded in many directions. The thought of readers throughout the world acquainted with his life and work, however, has quite naturally been inclined toward both his personal search for equality and justice in a period of world history memorable for its conspicuous lack of both and his fictional exploration of the consequences of profoundly human, utopian aspirations.

Laxness's strong commitment to social justice for which he was for so long an articulate spokesman dates to his own coming of age. When he first left Iceland for Europe in the early 1920s, he was appalled at the hunger and misery he observed following the ravages of World War I. He was even more distressed, though, by the ostentatious displays of wealth by the affluent few who had profited from the war and by the use of ostensibly public funds for ultimately vain, self-serving, and meaningless monuments. Alarmed by the shameful disgraces of unbridled capitalism, he was drawn – as is well-known – to Roman Catholicism, eventually converted to the faith, and spent time at the Benedictine monastery of Saint Maurice de Clairvaux in Luxemburg preparing for his ordination to the Catholic priesthood. His novel *Vefarinn mikli frá Kasmír* (1927) is the most eloquent articulation of his social consciousness informed by the Catholic tradition. He, though, was not ordained, but rather traveled to the United States stopping at various locations of interest along his way and eventually took up residence in California between 1927 and 1929. During that time, he became a friend and supporter of Upton Sinclair still famous – or infamous – for social activism and particularly for his novel, *The Jungle*, an extremely vivid exposé of the horrendous working and sanitary conditions in the meat packing industry. His novel is still today widely credited with leading to more stringent federal legislation regulating that industry. Noting the real-life impact of the novel, Laxness gained a profound appreciation for such outspoken denunciations of social injustice and the potential political power of the novel. He returned home to Iceland where he nurtured a growing sympathy for socialism and visited the Soviet Union during the winter of 1937–38 where he was heartened by the aspirations of the Soviet state, particularly because he saw it as the only viable alternative in Europe to the rising fascist tide that he perceived as particularly threatening to the established social and political European institution. Back in