

ZEIT
DER
PROSA

Michael
Gamper

Literarische
Zeitästhetik
ab 1750

Wallstein

Michael Gamper

Zeit der Prosa

Literarische Zeitästhetik ab 1750

Michael Gamper

Zeit der Prosa

Literarische Zeitästhetik
ab 1750

Wallstein Verlag

Inhalt

1. Warum eine ›Zeit der Prosa‹?	7
›Prosa‹ und ›Zeit‹: erste Definitionen.	9
<i>Laokoon</i> und die Prosa: Defizite und Potenziale	13
Eine alternative Zeitpoetik: Klopstock.	19
Erzählzeit und Äquivalenz als Aspekte der Prosazeit.	21
Das Konzept einer ›Zeit der Prosa‹.	24
›Zeit der Prosa‹ kompakt	30
Anlage der Untersuchung.	31
2. Rhythmus: Temporale Ordnung von Prosa	37
Prosarhythmus in der antiken Rhetorik	38
Individualisierung von Stil	47
Herders »schöne Prose«.	50
Zeitgestaltung von Stil.	60
Überschneidungsfelder von Poesie und Prosa.	64
Temporalästhetik und Prosodie	69
Pulse und Takte des <i>ordinary life</i> : Wordsworth	82
Historische Verzeitlichung: Friedrich Schlegel	85
Ein ›Rhythmus der Erzählung‹: August Wilhelm Schlegel	91
Rhythmus von Satz und Gedanke: Mundt.	102
3. Beschreibung: Erosionen der Erzählzeit	109
Doppelte Poesie, doppelte Prosa	109
Grammatische Temporalisierung bei Hebel	113
Beschreibungstheorien: Lukács und die Folgen.	118
Beschreibungserzählungen: Balzac, Dickens, Eliot	125
Deskriptionsexzess und Stil in Flauberts <i>Salammbô</i>	136
Zeitmarkierungen in Stifters <i>Witiko</i>	146
4. Eigenzeitlichkeit: Gattungsfragen und Schreibszenen.	167
Prosa gegen und mit Poesie.	170
Prosaische Zeitlichkeiten in Valéry's <i>Cahiers</i>	173
Die Schreibszenen der <i>Cahiers</i>	181
Notate als Sammlung – das Journal als Genre	192

5. Experiment: Zeit-Exerziten der Avantgarden	197
Mit und gegen Grammatik: Gertrude Stein	199
Prosaische Mikroästhetik: Heißenbüttel, Bense, Jandl	210
Individualisierte Prosarhythmik: Mayröcker	219
Temporale Aporien des Beschreibens: Weiss	226
Prosaschreiben in der Werkstatt	229
Felder-Prosa: Enzensberger und seine Schützlinge	231
Tage und Wochen: Wellershoffs ›neuer Realismus‹	235
›Beschreibungsimpotenz‹: der frühe Handke	237
6. Tagtäglichkeit: Notizen, Journale und Versuche	245
Handkes Journale und Notizbücher	247
Umbrüche in der Zeitästhetik	258
Erzählen im Zeichen der Zeit	262
Zeitpoetik der Dauer	265
Schreibversuche über den ›Tag‹	274
Rekapitulation und Verwandlung der ›Prosazeit‹ in der <i>Niemandsbucht</i>	284
Andere Journale, andere Alltäglichkeiten: Goetz als Beispiel .	287
Schreiben im Alltagsexperiment: Wolfram Lotz' <i>Heilige Schrift I</i>	290
Zeitpoetik der Alltäglichkeit	298
Dank	309
Literatur	310
Register.	330

1. Warum eine ›Zeit der Prosa‹?

Es scheint mir überhaupt keine andere Wortkunst zu geben, als die des Satzes, während der Roman nicht beim Satz, sondern beim Stoff beginnt.¹

1963 veröffentlicht Alain Robbe-Grillet *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*. Bei diesem Essay handelt es sich um eine Verteidigung der eigenen filmischen und literarischen Arbeiten, die damals Gegenstand harscher polemischer Kritik waren, gleichzeitig präsentiert er in Ansätzen die Poetik des *nouveau roman*, der seit der Mitte der 1950er Jahre grundlegend mit den Konventionen des realistischen Romans gebrochen hatte. Robbe-Grillet insistiert in seinem Essay darauf, »que la place et le rôle de la description ont changé du tout au tout.«² Habe die Beschreibung früher, im 19. Jahrhundert, die Funktion der einleitenden Festlegung des erzählerischen Rahmens gehabt und deshalb einige aufschlussreiche Elemente besonders beleuchtet, so spreche sie nun nur noch von »objets insignifiants« – oder versuche gar, die Gegenstände bedeutungslos zu machen. Früher habe die Beschreibung eine »réalité préexistante« zu reproduzieren versucht, jetzt bekräftige sie ihre »fonction créatrice« (TD 126f.). Damit liege »tout l'intérêt des pages descriptives« nicht mehr auf der beschriebenen Sache, sondern in der Bewegung der Beschreibung selbst, »dans le mouvement de la description« (TD 127f.). In diesem Sinne bricht Robbe-Grillet mit einer mimetisch verfassten Romanwelt, die ihre Authentizität mit der »ressemblance avec le monde ›réel‹« erwirke und in der man den »écoulement des années« verfolgen könne wie in einer »chronique« oder einer »biographie« (TD 125f.). Zerstört wird damit die realistische Illusion, gewonnen eine neue Aufmerksamkeit für den Vorgang des Schreibens selbst.

Die Verabschiedung von einer der Nachahmung der äußeren Wirklichkeit dienenden Beschreibung bedeutet auch das Ende einer linear fließenden Zeit. Die gleiche paradoxe Bewegung einer aufbauenden

1 Kraus, Von Humor und Lyrik, 47.

2 Robbe-Grillet, *Temps et description*, 126; im Folgenden Nachweise unter Angabe der Sigle TD und der Seitenzahl direkt im Text. Deutsche Übersetzungen werden gegeben nach Robbe-Grillet, *Zeit und Beschreibung*, bezeichnet mit der Sigle ZB.

Zerstörung (»construire en détruisant«) finde man, so Robbe-Grillet weiter, auch im »traitement du temps« wieder (TD 130). In seinem Roman *La jalousie* gebe es keinen »ordre des événements clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre« (keine »klare und eindeutige Ordnung der Ereignisse, die nicht die der Sätze des Buchs wäre«; TD 132; ZB 104). Zeitliche Abläufe seien hier stets gebunden an subjektive Wahrnehmungen:

Celui-ci [d.i. le livre] n'était pas une narration emmêlée d'une anecdote simple extérieure à lui, mais ici encore le déroulement même d'une histoire qui n'avait d'autre réalité que celle du récit, déroulement qui ne s'opérait nulle part ailleurs que dans la tête du narrateur invisible, c'est-à-dire de l'écrivain, et du lecteur.³

Die Pointe der Argumentation von Robbe-Grillet liegt in der Behauptung, dass durch ein Überhandnehmen der beschreibenden Passagen die Illusionsbildung eines an der Mimesis orientierten Erzählens destruiert und das literarische Schreiben dadurch als ein autonomer schöpferischer Akt gewonnen werde. Zugleich betont er, dass die »fonction créatrice« sich entlang der Sätze des Buches und damit im Verlauf der sprachlichen Gestaltung der Prosa bilde. Er versteht ›Zeit‹ als ein epistemisches Ding, das sich »dans la construction d'instant, d'intervalles et des successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier« vollziehe.⁴ ›Zeit‹ lasse sich nicht nach der Maßgabe von ›Uhrenzeit‹ oder ›Weltzeit‹ als technisches Ding handhaben, vielmehr müsse sie in jeder Generierung deskriptionsorientierter literarischer Prosa neu erprobt und erzeugt werden.⁵ ›Zeit‹ bildet sich in einem solchen Text also nicht in der Referenz auf eine dargestellte Wirklichkeit oder gemäß einer konsistenten Logik der Diegese, sondern in und mit dem sprachlichen Vollzug der Wortfolge.

3 TD 132f.; »Das Buch stellte keine verwickelte Erzählung einer außerhalb seiner liegenden einfachen Fabel dar, sondern auch hier abermals nur den Ablauf einer Geschichte, die keine andere Realität als die des Berichts hatte, einen Ablauf, der sich nirgends sonst als in dem Kopf des unsichtbaren Erzählers, das heißt des Schriftstellers und des Lesers, vollzog«; ZB 105.

4 TD 130; »[...] in der Konstruktion von Augenblicken, von Intervallen und Abfolgen, die nichts mehr mit denen der Uhren oder Kalender zu tun haben«; ZB 102.

5 Zur epistemischen Experimentalität von Robbe-Grillet's Schreiben siehe Schaefer, Fiktion und Experiment.

›Prosa‹ und ›Zeit‹: erste Definitionen

Robbe-Grillet's Essay kann emblematisch am Anfang eines Buches stehen, das sich mit dem Zusammenhang von ›Zeit‹ und ›Prosa‹ befasst und beide Titeltermini gleichermaßen als epistemische Begriffe versteht – und damit für beide in Aussicht stellt, dass sie im weiteren Verlauf genauer und in Wechselseitigkeit bestimmt werden. Exemplarisch repräsentiert Robbe-Grillet's Autorname eine ›Zeit der Prosa‹, die, über die prägnanten autor:innenspezifischen Entwürfe hinaus bzw. diese als zusammenhängendes literarisches Bemühen zusammenfassend, auch eine bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende Epoche bezeichnet – jene nämlich, in der Prosa, parallel zur diskursiven Neufigurierung der Konzepte von ›Zeit‹ und ›Geschichte‹,⁶ in neuartiger Weise handhabbar und innerhalb des Literatursystems dominant wird. Die Grundannahme lautet, dass seit der Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem nachhaltigen Eindringen von Prosaformen in die Dichtung zeitästhetische Fragen der Prosa als eine für die Literatur zentrale Herausforderung hervortreten und neue poetologische Möglichkeiten eröffnen.⁷ Der historische Einsatzpunkt der Untersuchung (sieht man von den Exkursen in die antike Kunstprosatheorie ab) begründet sich im Hinblick auf zwei diskursive Ereignisse von einschneidender Bedeutung: Zum einen thematisiert Lessing im *Laokoon* 1766 sprachliche Temporalität als Frage nach der semiotischen Grundstruktur von Poesie in Abgrenzung nicht bloß von der Malerei, sondern auch von Prosa, zum anderen entwirft Herder im gleichen Jahr in *Über die neuere deutsche Literatur* eine wahrnehmungsfysiologisch orientierte Ästhetik als historisch begründete Lehre europäischer Prosen. Sowohl das Konzept der Zeit als auch das Konzept der Prosa werden

6 Koselleck, *Vergangene Zukunft*, und ders., *Zeitschichten*, haben diese Neokonfigurierung von ›Zeit‹ und ›Geschichte‹ seit den späten 1970er Jahren in den akademischen Diskurs auch über die Geschichtswissenschaft hinaus eingeführt; wissenschaftlich ist Foucault mit *Les mots et les choses* von 1966 von ähnlicher Bedeutung gewesen, für ihn stellen diese Konzepte wichtige Parameter des ›Zeitalters des Menschen‹ dar. Sowohl Foucaults als auch Kosellecks Neubestimmung historischer Zeitlichkeit liegen in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Durchsetzung der literarischen Ästhetik des *nouveau roman*. – Für die Literaturwissenschaft diesbezüglich grundlegend: Oesterle, *Der ›Führungswechsel der Zeithorizonte‹* (das Titelzitat stammt von Niklas Luhmann, der das Phänomen aus der Perspektive soziologisch interessierter historischer Semantik beschreibt), und dies., *Innovation und Selbstüberbietung*.

7 Ohne speziellen Fokus auf die Prosa, aber für die zeitästhetische Wende der Dichtung um 1750 zentral: Oschmann, *Bewegliche Dichtung*.

in dieser Epoche im nordatlantischen Raum bedeutungsvoller, vielschichtiger und diskursbestimmender und sind seitdem weltweit Gegenstände kontinuierlicher Begriffsarbeit und Neukonzeptualisierung, die vom Prosagedicht bis zur Relativitätstheorie, vom Beschreibungsroman bis zur digitalen Literatur reichen.

Vor diesem historisch-semantischen Hintergrund soll in genauen Textlektüren und theoretisch-methodischen Überlegungen aufgezeigt werden, wie Prosatexte zum einen Zeit sprachlich darstellen, zum anderen aber ästhetische Eigenzeitlichkeit ins Werk setzen und damit auch Zeit als epistemischen Gegenstand explorieren. Die ›Zeit der Prosa‹ ist zu verstehen sowohl als die Zeit *in* Prosa, also als die Zeit der verhandelten Gegenstände einschließlich der Reflexion von Zeit, wie auch als die Zeit *von* Prosa, die durch grammatikalische, prosodische und rhetorisch-stilistische Mittel generiert und problematisiert wird. Die Annahme lautet, dass es gerade die reziproke Durchdringung von Zeitaspekten in *histoire* und *discours* der Texte sind, die entscheidend sind für deren poetologische Figurierung. Um das zu erfassen, ist eine Neujustierung gängiger literaturtheoretischer Perspektiven und Termini nötig, die in diesem Buch geleistet werden soll.

Zur Disposition stehen zunächst der Darstellungsaspekt von ›Zeit‹ und dessen Konsequenzen für das Zeit-Wissen. In diesem weiten Feld beziehe ich mich auf einen wissenschaftsgeschichtlich und kulturwissenschaftlich informierten Ansatz, der das Zustandekommen von Zeitwahrnehmung in den Vordergrund stellt und Zeit als komplexe Sukzessivität versteht, die erkenn- und erfahrbar wird *an*, *in* und *mit* Kunstwerken, Artefakten und Gegenständen. Zeit erhält dabei stets eine konkrete und erweiterte Bestimmung ihrer selbst und macht auch die im Darstellungsakt involvierten Subjekte und Objekte in ihrer Zeitlichkeit wahrnehmbar. Damit wird Zeit in ihrer gegenstandsgebundenen ›Eigenzeitlichkeit‹ kenntlich,⁸ die sich aber nicht einer Wesenheit der involvierten Entitäten verdankt. Vielmehr stellt sich Eigenzeitlichkeit in Absetzung von anderen Zeiten her, insbesondere zu derjenigen der umfassenden globalen Synchronisierungsbemühungen des 19. Jahrhunderts und der sich durchsetzenden linearisierten ›Weltzeit‹.⁹

8 Ausführlicher dazu: Gamper, Hühn, Was sind Ästhetische Eigenzeiten?, 12–19.

9 Conrad, »Nothing Is the Way It Should Be«. Siehe auch Axer, Art. ›Weltzeit‹, und Gamper, Art. ›Uhrenzeit‹ sowie die dort verzeichnete Forschungsliteratur.

›Prosa‹ steht zur Debatte in ihrer allgemeinen und zunächst einmal negativ formulierten Definition als »ungebundene[] Rede, die sich durch das Fehlen von Metrum und metrischem Rhythmus auszeichnet und zu einem abgeschwächten Grad durch an diese gebundene prosodische Elemente wie Melos, Klang, Tempo gekennzeichnet ist«. ¹⁰ Die Spannweite des Prosabegriffs erstreckt sich damit in der Handbuch-Definition »von der ungezwungenen Alltagssprache als Mitteilungsrede über einerseits Bericht, Rede und alle anderen Formen der zweckgebundenen P[rosa] oder *Gebrauchsprosa* und andererseits die Gattungsarten der sogenannten ›vorliterarischen‹ Literatur bis zu den Formen der *Kunstprosa* und fiktionalen P[rosa]«. ¹¹ Ausgehend von dieser weiten Auslegung wird Prosa in diesem Buch vor und unabhängig von ihrer weiteren Bestimmung durch Gattungs- und Genreregeln oder ihrer Zurichtung durch Erzählverfahren in den Blick genommen, sie wird verstanden als offene und variable Kommunikations- und Kunstform mit großer phänomenaler Spannweite. Sie zeichnet sich durch eine idiosynkratische Formbildung aus und akkumuliert durch Stil- und Traditionsbildung ein dynamisches Wissen im Rahmen einer flexiblen ›Prosaik‹, die im ausgehenden 18. Jahrhundert als Lehre von den Konstitutionspraktiken der Prosa im Verbund mit der Ästhetik ein altständisches, in einem umfassenden Rhetorikbegriff fundiertes Dichtungssystem beerbt und schließlich partiell ersetzt. Im Verlauf der folgenden Jahrzehnte und Jahrhunderte entfaltet diese Prosaik dann eine massive emanzipative Kraft im ästhetischen und poetologischen Bereich sowie in vielen gesellschaftlichen Feldern.

Erschlossen wird dadurch ein literarisches Grenzgebiet, das bislang nicht die ihm gebührende Beachtung gefunden hat, weil es zwischen die herkömmlichen Zuständigkeiten der Gattungspoetiken fällt: So hat die Erzähltheorie den Begriff der Zeit für sich beansprucht, ist aber wenig aufmerksam für die Zeitlichkeit nichterzählerischer Texte und Textpassagen, die erst durch den vorliegenden Fokus auf Prosa in den Blick geraten. Die Lyriktheorie wiederum interessiert sich für die hier zur Debatte stehenden Formen und Strukturen wie Überdetermination, Wiederholung, Selbstreferenz, Verdichtung etc., schließt aber Prosa aus ihrem Gegenstandsbereich aus. Demgegenüber rücken mit dem Fokus auf die ›Zeit der Prosa‹ gerade Grenz- und Sonderfälle in den Fokus, die sowohl für die Literatur als auch für das allgemeine

¹⁰ Weissenberger, Art. ›Prosa‹, Sp. 321.

¹¹ Ebd.

Zeitverständnis als besonders innovativ, ästhetisch interessant und bedeutsam anzusehen sind. Zeit und Prosa zusammen zu untersuchen ist deshalb so vielversprechend, weil sie sich als offene und amorphe Konzepte erst in konkreten Formen und Inhalten manifestieren und auch nur als solche denk- und wahrnehmbar werden. Die Überlegungen richten sich demnach auf eine Gestaltung von ›Zeit‹, die spezifisch ist für Prosa in der weiten Definition der ›ungebundenen Rede‹ vor ihrer formalen, genrespezifischen und funktionalen Bestimmung und dabei auch *gegen* die Zeitbegriffe dieser Bestimmungen.

Im Zentrum stehen dabei Texte, die der ›literarischen Prosa‹ zuzurechnen sind. Diese sind von besonderem Interesse, weil sie ›Form‹ und ›Zeit‹ oft nicht gemäß textexternen Kriterien zuweisen, sondern die eigene Gestaltung zu großen Teilen aus idiosynkratischen zeitästhetischen Momenten gewinnen.¹² Ein oft übersehener Aspekt von Roman Jakobsons bekannter Definition der »poetische[n] Funktion« kann dies erläutern. Jakobson versteht diese bekanntlich als Projektion des »Prinzip[s] der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination«.¹³ Während jede sprachliche Aussage durch die Auswahl eines Wortes unter vielen möglichen ähnlichen Wörtern und die Verbindung dieses ausgewählten Wortes mit anderen in gleicher Weise ausgewählten Wörtern zustande kommt, definiert Jakobson die poetische Funktion so, dass sie in konstitutiver Weise Ähnlichkeiten auch zwischen den ausgewählten Wörtern, also auch auf der syntagmatischen Ebene, herstelle. Diese Äquivalenzen konstituieren nun durch die »Wiederkehr äquivalenter Einheiten« ein »Zeitmaß des Redeflusses«, das heißt, sie markieren den Textverlauf durch retardierende Elemente.¹⁴ Da Jakobson »Dichtung« weitgehend als gebundene Rede denkt, steht für ihn die Metrik und damit die »regel-

12 Siehe dazu Simon, Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa; ders., Theorie der Prosa; ders. Grundlagen. Der vorliegende Ansatz übernimmt von Simon die Position, dass ›Prosa‹ als »Gegenkonzept zu den Begriffen Form, Mimesis und Gattungspoetik« zu entwickeln sei (Simon, Theorie der Prosa, 419), legt sich aber beim Zuschnitt der positiven Bestimmung nicht auf »Rhetorik, Selbstreferenz, Verdichtung« und »[w]ilde Semiose, Humor, Karneval, unendliche Rekursion« (ebd., 419-422) fest. Vielmehr konzentriere ich mich auf die Herausarbeitung der zeitpoetologischen und -ästhetischen Aspekte, die ›Form‹ nicht (so wie Simon ›Form‹ versteht) aus textexternen Bestimmungen generieren, sondern intrinsisch entwickeln, wobei insbesondere den verschiedenen Weisen der Wiederholung eine zentrale Position zukommt.

13 Jakobson, Linguistik und Poetik, 94 (Hervorhebung der ganzen Passage im Original hier getilgt).

14 Ebd., 95.

mäßige Wiederkehr«¹⁵ im Fokus seiner Überlegungen. *Unregelmäßige* Äquivalenzen lautlicher, graphematischer und semantischer Art sind aber durchaus Bestandteil ungebundener Rede und können, zumal in als ›literarisch‹ verstandenen Texten, zu deren bestimmendem Merkmal werden.¹⁶

Die Argumentation, die im vorliegenden Buch verfolgt wird, besagt, dass Aspekte von Zeitlichkeit für die Darstellungsweise literarischer Prosa stets wesentlich werden – und dass dies zum einen durch inhaltliche Verhandlung und poetologische Reflexion geschieht, zum anderen durch eine je spezifische sprachlich-stilistisch-ästhetische Gestaltung. Diese These soll zunächst konturiert werden, indem ein Blick auf Positionen geworfen wird, von denen sich das Erkenntnisinteresse des vorliegenden Aufsatzes distanziert bzw. über deren Kritik und Supplementierung sich das vorliegende Unternehmen spezifiziert. So wird in gewisser Weise ein Verfahren von Robbe-Grillet übernommen, der die Profilierung des *nouveau roman* über die Kontrastierung seiner Prinzipien gegenüber dem realistischen Roman betreibt und dabei ›alte‹, ›überkommene‹ Funktionen von Beschreibung und Zeit von den eigenen Schreibpraktiken absetzt.

Laokoon und die Prosa: Defizite und Potenziale

Robbe-Grillet wendet sich gegen eine auf die Mimesis von Welt und Handlung ausgerichtete Erzählprosa, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im nordatlantischen Raum stilbildend war und auch für die Erzähltheorie des 20. Jahrhunderts Modellcharakter hatte. Zeichentheoretisch basieren die in der Erzähltheorie hinsichtlich ›Beschreibung‹ und ›Zeit‹ vorgenommenen Einschätzungen auf Entscheidungen, die Gotthold Ephraim Lessing in *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766 argumentativ entwickelt hat. Sie werden bis in neuere medientheoretische und ästhetische Debatten hinein als paradigmatische und diskursstrukturierende Wende begriffen.¹⁷

15 Ebd. (Hervorhebung M. G.).

16 Und damit etwa als eine zum distinkten ›Prosarhythmus‹ ausgearbeitete, eigenständige Zeitästhetik vorliegen; zum schillernden Begriff des ›Prosarhythmus‹ siehe ausführlicher weiter unten in Kap. 2.

17 Siehe etwa Baxmann, Franz, Schäffner (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma*; Franz, Schäffner, Siegert, Stockhammer (Hrsg.), *Electric Laokoon*; Robert, Vollhardt (Hrsg.), *Unordentliche Collectanea*.

Lessing stellt in diesem Traktat Überlegungen zur Abgrenzung der darstellerischen Praktiken in Malerei und Dichtung an. Im XVI. Abschnitt seiner *Laokoon*-Schrift versucht er, »die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten«, und stellt folgende These an den Anfang seiner Ausführungen:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben, in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.¹⁸

Lessing identifiziert im Weiteren die »Gegenstände, die neben einander [...] existieren«, als »Körper«, diejenigen aber, »deren Teile auf einander folgen«, als »Handlungen«. »Folglich«, so heißt es weiter, »sind Handlungen Gegenstand der Poesie«, Körper aber die der Malerei.¹⁹ Entscheidend ist für diese Schlussfolgerung die wahrnehmungspsychologische Prämisse, dass das statuierte »bequeme[] Verhältnis« von Zeichen und Bezeichnetem »unstreitig« sei, was schon von den Zeitgenossen durchaus anders gesehen wurde.²⁰

Mit diesen grundsätzlichen Überlegungen sind einige weitreichende Implikationen verbunden.²¹ Zunächst wird die Poesie, hierin der *Poetik* von Aristoteles folgend,²² einseitig auf die Vermittlung von »Handlungen« festgelegt. Dirk Oschmann hat darauf hingewiesen, dass Lessing erst in der Druckfassung des *Laokoon* den Handlungsbegriff so prominent verwendet,²³ in den nachgelassenen Notizen heißt es noch programmatisch: »In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene [die Malerei] Körper, und diese [die Poesie] Bewegungen.«²⁴ Zudem

18 Lessing, *Laokoon*, 102f.

19 Ebd., 103.

20 Siehe etwa Herder, *Erstes Wäldchen*, 192; Herder kritisiert den Analogieschluss mit Verweis auf die Willkürlichkeit der sprachlichen Zeichen.

21 Grundlegend zur Lessing'schen Semiotik: Wellbery, *Lessing's Laocoon*; zu Lessings Gattungspolitik: Mitchell, *Space and Time*.

22 Aristoteles, *Poetik*, 18-25 (Kap. 6).

23 Oschmann, *Bewegliche Dichtung*, 115.

24 Lessing, *Aus dem Nachlaß zu Laokoon*, 602.

ergänzt Lessing in den Paralipomena, dass »[d]ie Poesie [...] Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen« schildere, wohingegen eine vergleichbare Stelle in der publizierten Fassung lautet: »Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen.«²⁵ Während die erste Formulierung zumindest auch auf die Ebene des Darstellens beziehbar ist und »Bewegungen« als Ergebnisse einer spezifischen Handhabung sprachlicher Sukzessivität aufgefasst werden können, bestimmt die eingrenzende Konkretisierung von Sukzessivität auf »Handlungen« den Ablauf als ein im Bereich des Dargestellten Gegebenes. Durch die Ver-eindeutigung von Sukzession als ›Handlung‹ erhält die Temporalität der darzustellenden Gegenstände einen Primat gegenüber der Zeitlichkeit der sukzessiven zeichenhaften Darstellung.

Die Fokussierung auf die mimetische Aufgabenstellung bestätigt sich auch in einer Passage aus Abschnitt XVII, in der es um die Wirkungsformen der Poesie geht. Der Dichter wolle, so Lessing, »die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören.«²⁶ Lessing expliziert hier die schon in den Notizen postulierte »Schnelligkeit«²⁷ als Prinzip der mimetischen Darstellung, wobei die »Geschwindigkeit« sich auf Ideenfolge und Wortfolge unterschiedlich auswirkt. Denn die »Worte«, welche die »Ideen« erwecken sollen, verschwinden ebenso aus dem Bewusstsein des Theoretikers wie aus dem der Hörer:innen, während die Ideen umso nachdrücklicher und ›sinnlicher‹ als den nachgeahmten Gegenständen ähnlich erscheinen.²⁸ Lessings Interesse für die »Zeitfolge«²⁹ führt hier demnach in eine Illusionsbildung, die das Medium der Vermittlung, die »Worte«, vergessen macht zugunsten einer täuschend echten, ›verlebendigenden‹ Repräsentation des bezeichneten Gegenstands.³⁰ Nur innerhalb eines mime-

25 Ebd., 603 und Lessing, *Laokoon*, 104.

26 Lessing, *Laokoon*, 110.

27 Lessing, Aus dem Nachlaß zu *Laokoon*, 603.

28 Lessing versteht Poesie als auditiv durch mündlichen Vortrag, nicht visuell durch Lektüre eines Textes vermitteltes Phänomen, worauf die Formulierung »artikulierte Töne in der Zeit« im oben zitierten Ausschnitt hinweist (Lessing, *Laokoon*, 102f.). Nicht zuletzt deshalb gelingt es Lessing, von der Räumlichkeit von Literatur als schriftbildlichem Medium ganz abzusehen.

29 Lessing, Aus dem Nachlaß zu *Laokoon*, 572.

30 Bezeichnenderweise finden sich nur in den Notizen Überlegungen zur Wortfolge und damit zu Bewegung und Prozessualität auf der Ebene der Darstellung, wie Oschmann, *Bewegliche Dichtung*, 126f., gezeigt hat. Signifikanter-

tischen Darstellungsparadigmas, das sich die illusionistische Repräsentation der äußeren Gegenstände zum Ziel setzt, entfaltet sich also Lessings dichterische Ästhetik der Temporalität.

Weiter bedeutet die Rede von den »Handlungen« und die damit verbundene Unterdrückung des Bewegungskonzepts, dass Dichtung sich für den literarisch vorwiegend als Dramatiker hervorgetretenen Lessing nicht mit verdichteten, vorwiegend auf statische Objekte gerichteten sinnlichen Wahrnehmungszusammenhängen, wie es Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner *Aesthetica* (1750-58) noch entwickelt hatte, befasst – und dass sie sich weder auf Zustände noch auf die Wiedergabe von Gedankenfolgen bezieht. Damit orientiert sich Lessing an einer dominanten Mimesistradition: Schon Aristoteles wies die »Gedankenführung« wie die »sprachliche Form« der Rhetorik zu und erläuterte beide in der *Poetik* bloß als Mittel zum Zweck.³¹

Als weiteres Moment der spezifischen Zurichtung seines Dichtungskonzepts verbindet Lessing in Abschnitt XVI des *Laokoon* ›Zeit‹ aufs engste mit ›Kausalität‹. Gleich nach dem eingangs zitierten Abschnitt heißt es:

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein.³²

Lessing orientiert sich am aufklärerischen Paradigma, das seit Christian Wolffs autoritativer Festlegung dazu neigt, ›Handlungen‹ und die damit implizierten temporalen Beziehungen auf kausale Wirkungszusammenhänge nach dem Satz des zureichenden Grundes festzulegen.³³

weise stehen aber auch diese ganz im Dienst der mimetischen Repräsentation des Dargestellten und von dessen Zeitlichkeit, wie folgende Passage besonders deutlich zeigt: »Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkürlich. Ihre Worte als Töne betrachtet können hörbare Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte als unter sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihe der Dinge auf einander und neben einander schildern.« Lessing, Aus dem Nachlaß zu *Laokoon*, 605.

31 Aristoteles, *Poetik*, 61 (Kap. 19).

32 Lessing, *Laokoon*, 103.

33 Wolff, *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen*, 16f. (§ 30). Siehe auch Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, 285, der den »anschauende[n] Zusammenhang von Wirkung und Ursache« fordert

Lessings semiotischer Vergleich der Künste definiert sich im Bereich der Dichtung als eine rationalistische Kausalitätspoetik, die der Zeit als ästhetischer Qualität kaum Platz einräumt. Damit lässt sich seine vermeintlich allgemeine Zeitpoetik der Dichtung als eine auf die Zeitlichkeit der repräsentierten Gegenstände konzentrierte, diese Gegenstände einseitig als ›Handlungen‹ fixierende und ästhetische Eigenleistungen der Sprache und Dichtung marginalisierende semiotische Mimesistheorie charakterisieren.

Diese Festlegungen haben bekanntlich überaus weitreichende und lang nachwirkende Folgen gehabt. Im vorliegenden Zusammenhang der Frage nach einer ›Zeit der Prosa‹ ist hervorzuheben, dass Lessings Festlegung des Sprachkünstlers auf die Darstellung von Handlungen nur für den Dichter gilt. Denn mit dem Hinweis darauf, dass »die Zeichen der Poesie [...] nicht bloß auf einander folgend«, sondern »auch willkürlich« seien, räumt Lessing durchaus ein, dass die sprachliche Darstellung von (ruhenden) Körpern möglich sei.³⁴ Er betont, dass er »nicht der Rede überhaupt das Vermögen« abspreche, »ein körperliches Ganzes nach seinen Teilen zu schildern«, vielmehr spreche er nur »der Rede als dem Mittel der Poesie« diese Qualität ab. Überall aber, »wo es [...] auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu tun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe geht: können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben«. Es seien der »Prosaist« und der »dogmatische Dichter«, die sich solcher, sich der Willkürlichkeit der sprachlichen Zeichen verdankenden Techniken durchaus mit Erfolg bedienen könnten.³⁵ Der Dichter hingegen müsse beachten, dass »die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt«, wie Lessing in seinem Brief vom 26. Mai 1769 an Friedrich Nicolai ausführt.³⁶

Mit dieser Unterscheidung von Poet und Prosaist ist auch das Verhältnis von Zeit und Beschreibung neu aufs Tapet gebracht. Lessing wiederholt in diesen Passagen zwar seine Präferenz für eine illusionistische Dichtung, die in der Beschreibung der Dinge sich nicht ein-

und das Prinzip damit, nach dem Vorbild der Romane Christoph Martin Wielands, auf die erzählende Prosa überträgt.

³⁴ Lessing, Laokoon, 109.

³⁵ Ebd., 113.

³⁶ Zitiert aus dem Anmerkungssteil zu Lessing, Laokoon, 897. Zu diesem Brief siehe Rudowski, Lessing's *Aesthetica in nuce*.

stellen könne, eröffnet aber *ex negativo* eine Alternative. Erneut setzt er argumentativ an bei der Differenz von Malerei und Dichtung: »Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er [der Dichter] uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zug den ersten schon wiederum vergessen haben.« Die beschreibende Bemühung führe damit vor, »wie viel Zeit gebraucht« wird für die sprachliche Realisierung der Schilderung – und mache damit die ›Zeit der Worte« »merklich«.37 Dies habe zur Folge, dass die illusionistische Bestimmung der Poesie verfehlt werde, weil der Dichter die Gegenstände so bloß »angeben, vorschreiben« statt »malen« könne.38 Sein Ziel erreiche der Poet nach Lessings Überzeugung aber nur, wenn »wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte«.39 Gerade die inkriminierten Verfahren der beschreibenden Prosaisten sind es, die später, unter anderen bei den Protagonist:innen des *nouveau roman*, die Grundlage einer neuen Ästhetik auf der Basis einer genuinen ›Zeit der Prosa‹ bilden. Das bloße Angeben der Dinge, das Merklichwerden der Worte und die Insistenz auf der ausgestellten Zeitkonsumation der Darstellungsform selbst sollten dann eine alternative schriftstellerische Zeitästhetik begründen.

Diese auf die Wortebene fixierte Zeitökonomie der Prosa findet bei Lessing ihr sprachliches Verfahren in der »Wortgrübele«.40 Diese komme freilich nur in einem gelehrten Kontext zur Anwendung, wie Lessing im 47. der *Briefe, antiquarischen Inhalts* darlegt, und zwar beim Wunsch, wissen zu wollen, »warum dieses Ding so und nicht anders heißt«.41 Es ist also der Prosaschriftsteller Lessing, der sich anlässlich seiner Beschäftigung mit der Steinschneidekunst zu einer Tätigkeit getrieben sieht, die beim »Studio der Dinge« und deren adäquater sprachlicher Erfassung gerade nicht auf die Eliminierung der Zeiterstreckung durch ein hohes Tempo der Ideenfolge zielt. Vielmehr weist er darauf hin, dass im »etymologische[n] Studium« ein Wort zu immer mehr Worten führt.42 In der beschreibenden Ausschreitung des Lexikons wird der Verbrauch der Zeit in der Wortfindung besonders offensichtlich. Aus der »Wortgrübele« ergibt sich so ein der

37 Lessing, *Laokoon*, 110.

38 Ebd., 108.

39 Ebd., 100.

40 Lessing, *Über eine zeitige Aufgabe*, 550.

41 Lessing, *Briefe, antiquarischen Inhalts*, 351. Hier ist von den »Wortgrüblern« die Rede; siehe dazu auch Oschmann, *Bewegliche Dichtung*, 124.

42 Lessing, *Briefe, antiquarischen Inhalts*, 351.

mimetischen Wortkunst entgegenstehender Bereich sprachlicher Technik, der eine alternative linguale Handhabung von Zeit begründet, die bei Lessing jedoch noch nicht in Betracht kommt für zeitästhetische und -poetologische Würdigung.

Eine alternative Zeitpoetik: Klopstock

Eine bewusste und positive Auseinandersetzung mit der Zeitfolge der Literatur als Kunst der Wortfolge betreibt hingegen Friedrich Gottlieb Klopstock mit seiner Poetik der ›Darstellung‹. Andrea Polaschegg hat, in der Weiterführung der Arbeiten von Winfried Menninghaus, gezeigt, dass Klopstock in seinen poetologischen Überlegungen Rhythmus nicht als Effekt des Klanges, sondern als »Dynamik der Wörter in ihrer Abfolge« akzentuiert.⁴³ Dass damit eine Temporalisierung verbunden sei, expliziert Klopstock in poetologischen Passagen der *Gelehrtenrepublik* (1774), in denen es darum geht, dass die Dichtkunst, im Gegensatz zur Malerei, »ihre Gegenstände [...] in einer gewissen Zeit« zeige und man sie so »nur nach und nach entdeckt«. Klopstock postuliert dabei eine besonders intensive Wirkung der Poesie, die auf der »Begierde zu entdecken« beruhe, also der »Erwartung des[sen], was man entdecken werde« im Fortgang des dichterischen Vortrags, den Klopstock hier explizit als auditives Phänomen versteht.⁴⁴ Damit rückt die »Wortfolge« ins Zentrum der produktionsästhetischen Rück-sichten, die Klopstock im gleichnamigen Aufsatz hinsichtlich einzelsprachenspezifischer Eigenheiten und in der Gegenüberstellung von Poesie und Prosa diskutiert. Dabei wird die Poesie darauf verpflichtet, durch Abweichung von der prosaischen Wortstellung den Ausdruck der Leidenschaften zu verstärken, die Erwartung zu steigern, ein Unvermutetes auftreten zu lassen und durch gesteigerten Wohlklang »Nebenschönheiten« zu erzeugen.⁴⁵

Klopstock zielt bei all seinen temporalästhetischen Ausführungen auf ein emphatisch von ›Prosa‹ abgesetztes Konzept von Poesie, das sich auf seine eigene Oden-Produktion bezieht.⁴⁶ Gleichwohl sind

43 Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, 260-280, hier 279.

44 Zitiert nach dem Auszug in Klopstock, *Zur Poetik*, 162f.

45 Klopstock, *Von der Wortfolge*, 176, 178f. Weitere Ausführungen zu Klopstocks prominenter Stellung in der Debatte finden sich in Kap. 2.

46 Entwickelt im Aufsatz *Von der Sprache der Poesie*, erschienen im *Nordischen Aufseher* von 1758. Dort heißt es programmatisch: »So viel ist unterdes gewiß,

seine Darlegungen auch für die Zeitlichkeit in der Prosa von Bedeutung, zumal die zeitgenössische Rezeption in seinen metrischen Versuchen mit antiken Versmaßen und freien Rhythmen gerade einen Schritt in Richtung einer Indifferenz von Poesie und Prosa gemacht sah. Lessing etwa bemerkte in den Versen Klopstocks »weiter nichts als eine künstliche Prosa, in alle kleinen Teile ihrer Perioden aufgelöset, deren jeden man als einen einzeln Vers eines besondern Sylbenmaßes betrachten kann«,⁴⁷ und Herder erkannte in ihnen eine polyvalente rhythmische Qualität, die sowohl die »*natürlichste* und *ursprünglichste* Poesie« genannt zu werden verdiene als auch den »Vers so prosaisch als möglich« zu machen in der Lage sei.⁴⁸

Diese von Klopstocks eigener Auffassung abweichende Einschätzung begründet sich dadurch, dass Lessing und Herder nicht das Stil-, sondern das Formkriterium der Poesie-/Prosa-Unterscheidung akzentuieren; ihnen geht es also um die Differenz von gebundener und ungebundener Rede und damit um metrische Fragen, und sie erkennen bei Klopstock ein Verfahren, das diese Form-Differenz in die Ununterscheidbarkeit führt, womit die von Klopstock als ›poetisch‹ explizierte rhetorische Ausgestaltung des Ausdrucks ebensowohl auf ›Prosa‹ bezogen werden könne. Damit schärfen sie den Blick dafür, dass eine temporale Poetik der Wortfolge ein allgemeinsprachliches Verfahren ist, das in der Poesie wie in der Prosa, wiewohl in anderer Weise und in unterschiedlichem Grad, statthat – und vielleicht gerade in Übergangsphänomenen seinen prägnantesten Ausdruck gewinnen kann. In Grenzverhandlungen von Poesie und Prosa treffen oft sprachorientierte rhythmusästhetische Positionen auf gegenstandsfixierte erzählerische Konzepte, so dass die unterschiedlichen Zeitästhetiken hier besonders plastisch hervortreten und gleichzeitig ihre Übergänglichkeiten zu erkennen geben.

daß keine Nation weder in der Prosa noch in der Poesie vortrefflich geworden ist, die ihre poetische Sprache nicht sehr merklich von der prosaischen unterschieden hätte.« Klopstock, Von der Sprache der Poesie, 22.

⁴⁷ Lessing, Briefe, die neueste Literatur betreffend, 181 (1759, 51. Brief).

⁴⁸ Herder, Über die neuere deutsche Literatur I, 232, 233. Auch Herders Position und seine Haltung zu Klopstock werden in Kap. 1 eingehend dargestellt.

Erzählzeit und Äquivalenz als Aspekte der Prosazeit

Was bedeutet dieser Befund nun aber für die ›Zeit der Prosa‹? Zunächst einmal lässt sich feststellen, dass Lessings und Klopstocks Überlegungen eine sehr unterschiedliche Rezeption erfahren haben: Während der auf die Zeit des Dargestellten fokussierte Lessing zu einem der wichtigsten zeichentheoretischen Stichwortgeber und zur kunsttheoretischen Autorität avancierte, blieb der auf die Zeit der Darstellung konzentrierte Klopstock das Steckenpferd einer spezialisierten germanistischen Forschungslinie und firmierte allenfalls als Geheimtipp der Poetik-Geschichte.⁴⁹ Die Autorität Lessings und die suggestive Überzeugungskraft seiner Unterscheidungen haben wesentlich dazu geführt, dass ›Zeit‹ als Problem der ungebundenen Rede in der Literaturwissenschaft fast ausschließlich als Problem der handlungsorientierten, mimetisch orientierten Prosa thematisiert wurde – und damit als Gegenstand einer am realistischen Roman ausgerichteten Theorie des Erzählens, nicht aber als einer der Theorie der Prosa.⁵⁰ Der Aufstieg des Romans zur populärsten Literaturgattung im 19. und 20. Jahrhundert hat diese Tendenz weiter verstärkt. So wurden, abgesehen von wenigen Spezialuntersuchungen zum literarischen Tempusgebrauch,⁵¹ in der Erzähltheorie des 20. Jahrhunderts die Zeitverhältnisse der dargestellten Gegenstände und deren Gestaltung in typologischen Untersuchungen als Spezifik des Erzählens bestimmt,⁵² womit das Verhältnis von diegetischer Zeit und Erzählzeit in den Fokus rückte.⁵³

Nach ähnlichen Überlegungen im russischen Formalismus (Boris Tomaševskij, *fabula/sjužet*, später dann Tzvetan Todorov, *histoire/discours*) machte Günther Müller 1948 den Dualismus von Erzählzeit und erzählter Zeit zum grundlegenden Verhältnis narrativer Fiktion. Damit bezog er die Zeitlichkeit von Literatur auf die schon von Lessing favorisierte Beziehung der Zeit der erzählten Geschichte zu derjenigen Zeit, die der Erzähler für das Erzählen seiner Geschichte benötigt.⁵⁴

49 Siehe hierzu auch die entsprechende Einschätzung von Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, 260f.

50 Ansätze dazu finden sich bei Simon, *Grundlagen*, 125–170.

51 Initiiert von Hamburger, *Die Logik der Dichtung* [1957], 85–114, erweitert fortgeführt von Weinrich, *Tempus* [1964], insbes. 17–40, und Avanesian, Hennig (Hrsg.), *Der Präsensroman*.

52 Aus ästhetisch-philosophischer Perspektive besonders einschlägig ist Ricœur, *Temps et récit*.

53 Siehe den Überblick bei Werner, Art. ›Zeit‹.

54 Müller, *Erzählzeit und erzählte Zeit*.

Die Erzählzeit ist dabei eine hypothetische Zeit, die sich behelfsmäßig in der Zahl von Buchseiten oder Textzeichen messen lässt.⁵⁵ Gérard Genette wiederum verhandelt im ersten Drittel seines überaus einflussreichen *Discours du récit* die Zeitverhältnisse des Erzählens gemäß den drei Bestimmungen »Ordnung«, »Dauer« und »Frequenz«, die ihre Spannung zwischen dem entfalteten, was Genette »Geschichte« (*histoire*, den narrativen Inhalt) nennt, und dem, was er als »Erzählung« (*récit*, den narrativen Text) bezeichnet.⁵⁶ Dabei gilt seine Aufmerksamkeit (bei aller Vielfalt der Beobachtungen) prinzipiell weder der Analyse der systematischen oder historischen Dimensionen der diegetischen Zeit noch der Untersuchung der sprachlich erzeugten Zeitlichkeit des Texts,⁵⁷ sondern allein den »Beziehungen zwischen der Zeit der Geschichte und der (Pseudo-)Zeit der Erzählung«.⁵⁸ Was in diesem Buch als ›Zeit der Prosa‹ firmiert, also die Temporalität des (schriftlichen und mündlichen) sprachlichen Vollzugs der ungebundenen Rede, wird dabei höchstens nebenbei thematisiert.

Der Anspruch der Erzähltheorie, das Forum der Verhandlung von literarischer Zeitproblematik zu sein und ›Zeit‹ als zentrales Kriterium zu behandeln, drückt sich auch in der formalistisch-strukturalistisch orientierten Narratologie aus, die Zustandsveränderungen im repräsentierten Gegenstandsbereich zum Definiens des Erzählens erklärt (und damit erzählerische Vermitteltheit hintan stellt).⁵⁹ Wolf Schmid erkennt in seinen *Elementen der Narratologie* die »Minimalbedingung des Erzählens« darin, »dass mindestens *eine* Veränderung *ines* Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird«.⁶⁰ Indem er zeitliche Relationen zwischen vier narrativen Ebenen (Geschehen, Geschichte, Erzählung, Präsentation der Erzählung) untersucht wissen will,⁶¹ bewegt sich Schmid ebenfalls in der für die Erzähltheorie spezifischen Dimension der Relationierung der Ebenen und fasst ›Zeit‹ vorrangig als ein Phänomen der Diegese, das nachrangig in der Narra-

55 Genette nennt sie deshalb auch eine »Quasi-Fiktion« und eine »Pseudo-Zeit« (Genette, *Die Erzählung*, 18).

56 Ebd., 12, 18.

57 Den ersten Aspekt moniert Werner, Art. ›Zeit‹, 150f.

58 Genette, *Die Erzählung*, 18.

59 Schmid, *Elemente der Narratologie*, 2.

60 Ebd., 4. Seine Erzähltheorie zielt letztlich auf eine »Narrativität im engeren Sinne«, die »Merkmale der strukturalistischen und der klassischen Definition« verbindet, indem sie verlangt, dass die »Zustandsveränderung [...] von einer Vermittlungsinstanz präsentiert« werde (ebd., 3).

61 Ebd., 230-284.

tion sprachlich gestaltet wird. Dies wird besonders deutlich in seiner Unterscheidung von »zeitliche[r]« und »unzeitliche[r] Verknüpfung« der Geschehensmomente als unterschiedlichen Formen der Kohärenz-erzeugung. Während erstere sich in Vorher-Nachher- bzw. Ursache-Folge-Beziehungen temporal im diegetischen Geschehensprozess herstellen, generieren letztere sich durch Äquivalenz, also durch eine in einem *tertium comparationis* sich manifestierende Ähnlichkeit, die sich thematisch und/oder formal durch Similarität oder Opposition zeigt.⁶² Die Hervorhebung der Äquivalenz als Kompositionsprinzip verweist zum einen auf Jakobsons ›poetische Funktion«, zum anderen verdankt sie sich Schmidts Expertise in russischer Literaturgeschichte, in der zwischen 1890 und 1930 die postrealistische Moderne durch eine ›ornamentale«, ›sujetlose« Prosa charakterisiert wird, die im Gegenstandsbereich auf »Simultaneität« statt »Sukzessivität« setzt.⁶³

Gerade die Kategorie der Äquivalenz zeigt jedoch, dass die Erzähltheorie immer auch Aspekte der ›Zeit der Prosa« berührt und auf Grund ihrer Auseinandersetzung mit der Erzählzeit auch berühren muss. Für den vorliegenden Zusammenhang ist die Äquivalenz darum interessant, weil sie nur in gewisser Hinsicht ›unzeitlich« ist, nämlich bloß hinsichtlich der Herstellung von Relationen auf der diegetischen Ebene. Auf der syntagmatischen Ebene, also auf der Ebene des Textverlaufs, sind die Äquivalenzen durchaus mit Zeitindikatoren versehen, da sich die sprachlichen Zeichen zwar zunächst im Raum auf Buchseiten verteilen, im Vollzug des Lesens (oder Schreibens) aber stets in zeitlichen Verhältnissen sich erschließen. Eine ›Zeit der Prosa« ist als Potential von Texten angelegt, das im Lesen performiert, aktualisiert und konkretisiert wird innerhalb von gesetzten sprachlichen Strukturen, Konventionen des Lesens und individuellen Freiheiten.⁶⁴ »Die Bestimmung der Schrift in der Zeit [...] geschieht – immer wieder und immer anders – durch die Lesenden«, wie es die Dichterin Barbara Köhler auf den Punkt bringt.⁶⁵ Dem entspricht, dass der Literaturwissen-

62 Ebd., 22-26.

63 Ebd., 24f.

64 Aus der Perspektive der Rezeptionsästhetik formuliert Iser, *The Reading Process*, 285: »In every text there is a potential time-sequence which the reader must inevitably realize, as it is impossible to absorb even a short text in a single moment.« Dieser phänomenologisch-hermeneutische Zugang, ausführlich entwickelt in Iser, *Der Akt des Lesens*, tritt im Weiteren gegenüber produktions- und werkästhetischen Aspekten eher zurück, ist aber als wesentliche Dimension der ›Zeit der Prosa« von grundlegender Bedeutung.

65 Köhler, *Wittgensteins Nichte*, 132.

schaftler Rüdiger Zymner »Schriftwerke überhaupt und literarische Schriftwerke im besonderen« als »Textstrukturen« versteht, die »quasi als Partituren für das lesend entfaltete Innere Sprechen« fungieren.⁶⁶ Gerade das, was Schmid als »unzeitlich« bezeichnet, nämlich der Ausfall der erzählten Zeit und damit das Hervortreten der Zeit des sprachlichen Verlaufs, soll in diesem Buch als besonders interessanter Aspekt der ›Zeit der Prosa‹ ins Zentrum der Untersuchung gerückt werden.

Das Konzept einer ›Zeit der Prosa‹

Mit dem Hervortreten der Zeit des sprachlichen Verlaufs, begrüßt als bestimmendes poetologisches Element bei Robbe-Grillet, verachtet als ästhetischer Defekt bei Lessing und vernachlässigt als abseitiger Nebenschauplatz in der Erzähltheorie, ist eine »Textzeit« angesprochen, die sich in der sukzessiven Erstreckung des mündlichen oder schriftlichen Textes zeigt.⁶⁷ Texte erscheinen so als prinzipiell von »Verläuflichkeit« geprägte Medien, für die sowohl die Abfolge von Äußerungen und sprachlichen Zeichen grundlegend und vorrangig vor allen anderen Qualitäten sind als auch das Vorhandensein »eines gegebenen Richtungsvektors« konstitutiv ist.⁶⁸ ›Text‹ als Medium *stellt* daher kein Geschehen *dar*, vielmehr *ist* er ein Geschehen. Text ist stets performativ und gekennzeichnet durch einen intransitiven Anfang: Text fängt an, kann aber nicht angefangen werden.⁶⁹ Das »Kriterium der Temporalität« hingegen spielt für das Verläuflichkeitskonzept eine untergeordnete Rolle. Da Polaschegg ›Zeit‹ transzendentalphilosophisch bzw. fundamentalontologisch als universale und unhintergehbare Größe versteht,⁷⁰ ist Temporalität für sie zu unspezifisch, um über die Medialität von Texten Einschlägiges bestimmen zu können.

66 Zymner, ›Stimme(n)‹ als Text und Stimme(n) als Ereignis, 329. Es ist kein Zufall, dass die Positionen von Köhler und Zymner sich einem lyrikologischen Zusammenhang verdanken.

67 Weinrich, Tempus, 74. Mit dem von Harald Weinrich übernommenen Begriff der ›Textzeit‹ ist auch hervorgehoben, dass hier eine Zeitlichkeit thematisiert werden soll, die sich nicht aufs Erzählen beschränkt, sondern prinzipiell jedem Text zukommt, auch Sachtexten mit starken deskriptiven Anteilen, in denen die Textzeit mit einer »Aktzeit«, also dem Zeitpunkt bzw. Zeitverlauf des Kommunikationsinhalts, relationiert sein kann (ebd., 75).

68 Polaschegg, Der Anfang des Ganzen, 75, 79.

69 Ebd., 88, 90.

70 Ebd., 86f.

Geht man aber davon aus, dass Zeit zwar ihre Fassung immer wieder in allgemeinen theoretischen Konzepten aus Philosophie und Physik finden kann, dass sie aber nur anhand von konkreten Gegenständen, durch spezifische mediale Dispositionen und in je eigenen Wahrnehmungszusammenhängen als kulturell und historisch differente Größe bestimmbar und erfahrbar wird, ist eine Untersuchung der temporalen Eigenheiten verläuflicher Textualität(en) durchaus vielversprechend. Sprachliche Kunstwerke und Artefakte formen demgemäß Zeit in besonders komplexer Weise, die idiosynkratische Strukturen von Zeit und Zeitlichkeit erkennbar macht, die sich nicht ohne Weiteres allgemeinen Bestimmungen und Definitionen von Temporalität fügen. Diese sprachlichen Kunstwerke und Artefakte veranschaulichen in ihren Strukturen und an ihren Gegenständen immer wieder neue Facetten von Zeit, so dass ihre Analyse ein Wissen über Zeit freisetzt, das dazu geeignet ist, generalisierte Festsetzungen zu relativieren oder gar zu widerlegen. Und gleichzeitig erweist sich in diesen Überlegungen über die Zeit sprachlicher Kunstwerke und Artefakte sowie über die von ihnen dargestellten Gegenstände, wie sehr sich literarische Gebilde und ihre Inhalte in und über die Zeit konstituieren, wie sehr also die Analyse der Zeitdimensionen auch das Wissen über die untersuchten Dinge vermehrt und neu perspektiviert. In dieser Weise stellt sich ›ästhetische Eigenzeitlichkeit‹ ein, und diese verlangt, einen durch ästhetische und poetologische Theorie geschärften Blick auf künstlerische, künstliche und natürliche Dinge und ihre Assemblagen zu werfen und dabei die Frage der Wahrnehmung in besonderer Weise in den Vordergrund zu rücken. Gefragt wird so nach den Zeitlichkeiten der Dinge und Texte, aber stets in Auseinandersetzung mit den spezifischen Erfahrungsweisen dieser Dinge und Texte.⁷¹ Eine ›Zeit der Prosa‹ in der Perspektive ihrer ästhetischen Eigenzeitlichkeit erlaubt es, die »Verläufigkeit« als allgemeine Spezifik von Texten hinsichtlich einer historisch und kulturell spezifischen Temporalität ungebundener Rede zu konkretisieren.

Für eine solche ästhetische Eigenzeitlichkeit der Prosa ist die Etymologie des Wortes aufschlussreich. Die Termini in den modernen europäischen Sprachen lassen sich auf lateinisch *oratio prosa* (gelegentlich auch als *oratio prorsa* oder *provorsa*) zurückführen, die sich aus dem

71 Eine ausführliche Darlegung des Konzepts findet sich in Gamper/Hühn, Was sind ästhetische Eigenzeiten?, das auch in englischer Übersetzung vorliegt: dies., What Are »Aesthetic Temporalities?«.

Adjektiv *prorsus* oder *prosus* (gebildet aus *pro* und *versus*) herleitet, das sich mit ›vorwärts bzw. geradeaus gekehrt‹ übersetzen lässt. Die *oratio prosa* bezeichnet demnach zunächst eine ›schlichte, gerade gerichtete Rede‹,⁷² die im Gegensatz zum reinen *versus* steht, der die Wiederkehr des regelmäßigen Metrumablaufs bezeichnet. ›Prosa‹ akzentuiert also einen nach vorne gerichteten Redefluss, dem im rhetorischen System die ohne Numerus, also ohne rhythmisch kunstvolle Gestaltung, verfahrenende *oratio perpetua* am besten zu entsprechen scheint. Die Ausrichtung nach vorne relativiert sich jedoch, wenn Prosa als Kunstform verstanden wird. Die ›Nach-vorne-Gewandtheit‹ der Prosa läuft dann Gefahr, zu einer kunstlosen ›Flucht nach vorne‹ zu werden. Dem wirken Verfahren entgegen, die das *versus* im *prorsus* stark machen, so etwa aus dem Bestand der klassischen Rhetorik die an den Numerus gebundenen Redeformen wie die Periode, den kunstvoll gestalteten, mehrteiligen Satz, der durch retardierende Momente eine gewisse Annäherung an die sich an jeder Versgrenze zurückwendenden Formen der Metrik betreibt.⁷³

Eine Entsprechung findet der in der Rhetorik beschriebene Charakter der voranschreitenden Verläuflichkeit der Prosa in der strukturalistischen Auffassung von Sprache im Allgemeinen. Im *Cours de linguistique générale* definiert Ferdinand de Saussure das zweite Prinzip der »Nature du signe linguistique«⁷⁴ als den »caractère linéaire du signifiant« (»lineare[n] Charakter des Signifikanten«) und erläutert dazu:

Le signifiant [...] se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps: a) *il représente une étendue*, et b) *cette étendue est mesurable dans une seule dimension*: c'est une ligne.⁷⁵

Saussure betont hier, dass die sprachlichen Elemente eines nach dem anderen erscheinen und eine Kette bilden, was sie von »signifiant visuels« (»visuellen Signifikanten«) wie Flaggensignalen in der Schifffahrt unterscheidet.⁷⁶ Die bildliche Veranschaulichung als »chaîne« erweist sich insofern als eine eindeutig temporale Zuweisung, als Saussure die

72 Kluge, Art. ›Prosa‹.

73 So der zusammenfassende Eintrag ›prosa‹ in Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, 789.

74 Saussure, *Cours de linguistique générale*, 166.

75 »Der Signifikant [...] entfaltet sich ausschließlich in der Zeit und hat die Eigenschaften, die ihm die Zeit mitgibt: a) *Er stellt eine Dauer dar*, und b) *diese Dauer ist in einer einzigen Dimension meßbar*: Sie ist eine Linie.« Ebd., 174/175.

76 Ebd.

Signifikanten rein lautlich auffasst. Der Signifikant ist für ihn auditiver Natur, und es ist dieser mündliche Vollzug der Sprache, der sie an die (linear voranschreitende) Zeit bindet. Die *parole* ist für ihn eine mündliche, nicht schriftliche Praktik, und es ist erst die sekundäre schriftliche Umsetzung, welche die »chaîne« von einem zeitlichen in ein räumliches Phänomen verwandelt und ihr statische bildliche Qualität gibt: »Ce caractère [als »chaîne«] apparaît immédiatement dès qu'on les représente par l'écriture et qu'on substitue la ligne spatiale des signes graphiques à la succession dans le temps.«⁷⁷ Dass diese Kette in ihrer realen lautlichen und semantischen Umsetzung immer auch retardierende Momente enthält, findet in dieser sprachstrukturellen Betrachtung keine Berücksichtigung. In die rhetorische Formel übersetzt: Saussures *provorsa* ist insofern ein *prosa* ohne *versus*.

Saussures Position verdeutlicht, dass die Prosa in ihrer mündlichen Form bzw. im lesenden Vollzug notwendigerweise zeitlich verfasst und organisiert ist. Jedoch ist die Prosa zumindest gleichermaßen, wenn nicht gar vorrangig eine schriftliche Sprachform. Herder verleiht einer allgemeinen Überzeugung des 18. Jahrhunderts Ausdruck, wenn er sich die »poetische Sprache« in ihrer »beste[n] Blüte« als »Lieder« und »Gesänge« vorstellt und in einer Zeit ansiedelt, »da es noch keine Schriftsteller gab«.⁷⁸ »[Z]u unsrer Zeit« aber, also in Herders Gegenwart, sei »die Prose« »die Sprache der Schriftsteller«.⁷⁹ Bestätigt wird diese Auffassung auch von der historischen Leseforschung, welche die Erfolgsgeschichte des Romans seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert mit dem Wandel von einer Kultur des mündlichen literarischen Vortrags bzw. des Vorlesens hin zu einer des individuellen Lesens einhergehen sieht.⁸⁰

Diese Prädominanz der Schriftlichkeit ist von grundsätzlicher Bedeutung für das Verständnis der Temporalität der Prosa. Denn die schriftliche Fixierung, das haben die Forschungen zur ›Schriftbildlichkeit‹ der letzten Jahre gezeigt,⁸¹ hat eine Transposition der Sprache

77 »Diese Eigenschaft [als Kette] wird offensichtlich[,] sobald man sie mithilfe der Schrift darstellt und die zeitliche Folge durch die räumliche Linie der graphischen Zeichen ersetzt.« Ebd.

78 Herder: Über die neuere deutsche Literatur I, 183.

79 Ebd., 186.

80 Siehe u. a. Chartier, Die Praktiken des Schreibens, 128–131; siehe auch Watt, The Rise of the Novel, und Hunter, The Loneliness of the Long Distance Reader.

81 Siehe dazu den die gleichnamige Schriftenreihe eröffnenden Band: Krämer/Cancik-Kirschbaum/Totzke (Hrsg.), Schriftbildlichkeit; die ›Sichtbarkeit‹ der Schrift und die damit verbundenen Implikationen akzentuieren: Strätling/

von der Zeit- in die Raumdimension zur Folge. Sprache ist dann organisiert in einem in der Regel zweidimensionalen Raum, der durch die Ausdehnung in Fläche und Linie charakterisiert ist. In diese Räumlichkeit tragen sich konventionalisierte Richtungen und Gerichtetheiten ein, die das jeweilige Schriftsystem verlangt, und es bildet sich durch Rahmungen, Grenzen und Scheidungen innerhalb des Schriftspiegels eine spezifische »Territorialität« heraus, die für die Nutzung des Schriftraums zugleich Merkmal und Bedingung ist.⁸²

Für die Prosa in lateinischen Schriften bedeutet dies, dass die lautlichen und syntaktischen Strukturen übersetzt werden in Buchstabenfolgen und dass an die Stelle von Intonation und Pausen die Interpunktion tritt, die Einheiten bildet und diese in Abstufungen in Beziehung setzt. Diese Gebilde sind zunächst räumliche Phänomene, entfalten aber eine zeitliche Dimension, wenn sie angesehen und gelesen werden. Dabei unterscheiden sich die Konventionen der Prosa von denen der Lyrik insofern, als letztere stärker dazu neigt, »Literatur auf einen Blick« zu sein,⁸³ sich also über eine genre- oder einzelgedichtsspezifische grafische Anordnung auf einer Seite zu erschließen,⁸⁴ während die Prosa sich in der Regel durch eine visuell standardisierte Seitenansicht auszeichnet, also eine durch Spatien und gegebenenfalls Absätze strukturierte Blockdarstellung, die durch das Umlaufen von grammatikalischen und syntaktischen Einheiten auf die nächste Seite geradezu zum Umblättern und damit zur temporal induzierten Überschreitung der Einzelseite auffordert.

Damit modifiziert sich die Temporalität der Prosa im Übergang von der mündlichen in die schriftliche Dimension: Gegenüber der starken Akzentuierung des *pro-* in der mündlichen Variante, die ein Zurückkommen auf vorangehende Laute nur in einem geringen Umfange ermöglicht, ist im Schriftlichen das *-vorsa* leichter möglich und deutlicher ausgebildet. Da die Schrift permanent verfügbar ist, steht sie einem Zurückwenden im Rezeptionsprozess phänomenologisch näher als der mündliche Vortrag. Schon die Schriftlichkeit der Prosa verän-

Witte (Hrsg.), Die Sichtbarkeit der Schrift; Materialität und Ereignishaftigkeit wiederum stellen heraus: Müller-Tamm/Schubert/Werner (Hrsg.), Schrift als Ereignis.

82 Ehlich, *Schрифträume*, 39-43.

83 Polaschegg, *Literatur auf einen Blick*.

84 Damit ist freilich keineswegs negiert, dass die Lektüre (und das Verstehen) von Lyrik trotz der bescheidenen räumlichen Ausdehnung auf Grund der mitunter besonders komplexen und vieldimensionalen sprachlichen Strukturen eine beträchtliche zeitliche Erstreckung erfährt.

dert damit ihre Temporalität und verleiht ihr Affordanzen, die den Vollzug des *pro-versa*, einer sich im Voranschreiten und Sich-Zurückwenden vollziehenden Bewegung, ermöglichen.

Die durch die Schriftlichkeit geradezu herausgeforderte Rückwendung des Voranschreitens findet ihre Entsprechung auch in weiteren Bereichen der Textgestaltung, so etwa in der Stilistik der Periode, in der mit grammatisch-syntaktischen und klanglichen Mitteln sowie mit der Akzentuierung des Numerus die geforderten ›Rundungen‹ der Textbewegung herbeigeführt werden. Ralf Simon hat im Anschluss an Giorgio Agambens spekulative Überlegungen zur *Idee der Prosa* als Prinzip der Poesie überhaupt⁸⁵ diese mediale Eigenheit der Prosa auf ihre Weise der Bedeutungskonstitution umgelegt und eine besondere Tendenz der Prosa zur Selbstreferenz behauptet. Für ihn ist die Prosa, in einer metaphorischen Lesart der von Agamben angeführten bustrophedischen Textbewegung,⁸⁶ »ochsenwendig, nämlich in jedem Element, auf kleinstem Raum, immer schon in sich hinein gewendet, inversiv in die Rasterungen der poetischen Funktion gehend«. ⁸⁷ Prosa ist Simon zufolge eine prozessuale Ordnung der Sprache dies- und jenseits ihrer Unterwerfung unter eine textextern gegebene Form oder Norm, wobei die künstlerische Prosa durch die Tendenz zu Verdichtung und Selbstreferenz gekennzeichnet ist.⁸⁸ Prosa ist demnach Fortgang, aber nicht erzählerischer Fortgang: »Die Sprache der Prosa folgt nicht dem referentiellen Etwas der Erzählung (das, wovon erzählt wird), sondern sie referiert auf die Spur des gerade geschriebenen Wortes und im Extremfall (Fischart, Joyce, Schmidt) auf das in sich gefurchte Wort«. ⁸⁹ Simon zielt diesbezüglich auf einen schmalen Höhenkamm der besonders ausgeprägt plurifokalen und selbstbezüglichen Prosa-Produktion. Diese steht im vorliegenden Buch weniger im Zentrum; die von ihm propagierte anti-erzählerische, nichtmimetische und stattdessen auf Darstellung und Ästhetik fokussierte Tendenz der Prosa⁹⁰ ist aber auch für die ›Zeit der Prosa‹ maßgeblich.

85 Agamben, *Idee der Prosa*.

86 Die Bustrophedon-Schreibung, abgeleitet von griech. *boustrophedón* (in der Art der Ochsenkehre, ochsenwendig), sieht einen Wechsel der Schreibrichtung in jeder Zeile vor, verbreitet v. a. in altgriechischen und atlanteinischen Inschriften, vereinzelt auch in Runen-Inschriften.

87 Simon, *Theorie der Prosa*, 427.

88 Ebd., 419f.

89 Ebd., 427.

90 Ebd., 418f. – ›Ästhetik‹ wird hier verstanden als Ästhetik im engeren Sinne und damit die Theorie der Künste sowie Aisthesis umfassendes Konzept. ›Sinn-

›Zeit der Prosa‹ kompakt

Die bisherigen Überlegungen zusammenfassend kann gesagt werden, dass hier ein Zugriff auf die ›Zeit der Prosa‹ vorgeschlagen wird, der sich an einer Ausrichtung der Prosa als *provorsa* orientiert. In dieser Formel, die Prosa als Sukzessivität der Textzeichen in ihrer komplexen Involvierung in rekursive Prozesse begreift, sehe ich die eigentliche Gestaltungsaufgabe ungebundener Rede begründet: nämlich die Strukturierung der zeitlichen Ausdehnung von Texten, die sowohl die produktionsästhetische Codierung von sprachlichen Zeitabläufen in Schrift wie deren rezeptionsästhetische Decodierung in der performativen Aktualisierung in Sprech- und Lesevorgängen umfasst. Mit dieser Untersuchungsperspektive der ›Zeit der Prosa‹ wird eine literarische Organisation von Zeit nicht vorrangig als Darstellung von zeitlichen Vorgängen in fiktionalen oder faktualen Welten verstanden, etwa als Erzählung von Handlungen, Ereignissen und Geschehnissen, vielmehr rückt das Interesse für die Auswahl, Anordnung, Einteilung und Zusammenfügung der sprachlichen Mittel hinsichtlich prosodischer, grammatischer, rhetorischer und semantischer Qualitäten in textuellen Mikro- und Makrodimensionen in den Vordergrund. Prosa besitzt in dieser Weise einen durch zeitliche Prozesse induzierten mehrdimensionalen »Verflechtungscharakter«, indem sie zum einen aufeinanderfolgende Worte zu Kola, Kola zu Sätzen, Sätze zu Absätzen, Absätze zu Kapiteln zusammenfügt und zum anderen durch Anaphorik, Kataphorik und semantische Isotopien ›Fäden‹ über größere textuelle Distanzen hinweg legt und verknüpft.⁹¹

Dass diese sprachlichen Vorgänge und die durch sie konstituierte Textzeit nicht unabhängig von inhaltlichen Rücksichten sind, ist dabei wesentlicher Bestandteil der Analyse. Dies betrifft zum einen explizite Aussagen und Thematisierungen von Zeit und Zeitverhältnissen in den untersuchten Texten, zum anderen aber auch die »Aktzeit«⁹² der referierten, beschriebenen und erläuterten Dinge, die im Bemühen um die ästhetische Darstellung von innerer und äußerer Welt, von Gedanken und Gegenständen, von Empfindungen und Ereignissen,

lichkeit« ist dabei als äußere Sinne und innere Vermögen, Wahrnehmung, Empfindung und deren Verarbeitung integrierender Komplex begriffen.

⁹¹ Horstmann, Art. ›Text‹, 594.

⁹² Siehe Weinrich, *Tempus*, 75: »Aktzeit ist der Zeitpunkt oder der Zeitverlauf des Kommunikationsinhalts.« Sie entspricht also in der textgrammatisch orientierten Untersuchungsperspektive der ›erzählten Zeit‹ der Erzähltheorie.

ein relevantes Wissen von Zeit bereithalten und entfalten. Intendiert ist (vor allem im Verhältnis zur Erzähltheorie) weniger ein radikaler Neuanfang als der Versuch der Etablierung einer neuen Blickrichtung, die dazu führt, dass nicht eine ›Zeit des Erzählens‹, sondern eine ›Zeit der Prosa‹ thematisch wird. Es soll mithin ein Zugang vorgeschlagen werden, welcher der Spezifik von Prosa Rechnung trägt.

Damit rückt Prosa als ungebundene, von Metrik, Reim und normativer Form weitgehend freie Weise des Sprechens und Schreibens in den Fokus, deren grundlegende Regulierung grammatikalisch strukturiert und rhetorisch orientiert ist, die auf Grund ihrer relativen Offenheit aber stets weiterer Ordnungspraktiken bedarf. Prosa wird so nicht als immer schon durch Form bestimmte Sprachorganisation verstanden, sei diese nun abgeleitet von Verfahren wie dem Erzählen oder von normativen Klassifikationen wie Gattungs- und Genrezugehörigkeit. Vielmehr erscheint sie als eine durch ihre Variabilität, Beweglichkeit und Dynamik gekennzeichnete Weise des sprachlichen Ausdrucks, die sich in historischen und kulturellen Kontexten formal und inhaltlich konkretisiert, sich in ihrer spezifischen (Selbst-)Organisation versichert und einen vermittelten Bezug zur Wirklichkeit herstellt – und sich damit immer wieder neu eine ›Form‹ gibt. Prosa ist in dieser Weise zunächst einmal eine versprachlichte Gedankenfolge, die aufgrund ihres spezifischen Zeichencharakters in Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Sukzession ausgesetzt ist und deswegen – vor allen mimetischen Verfahren – auf der syntagmatischen Zeichenebene Zeit organisieren muss und diese Organisationsarbeit wesentlich stilistisch und textgrammatisch leistet.

Anlage der Untersuchung

Der nun umrissenen Zeitorganisation der Prosa soll in fünf Kapiteln nachgegangen werden, die historisch und exemplarisch angelegt sind, gleichwohl aber einen systematischen Anspruch haben, insofern sie jeweils konstitutive Elemente einer ›Zeit der Prosa‹ in besonderer Weise fokussieren und in ihren methodisch-theoretischen Grundlagen und Implikationen erläutern. ›Rhythmus‹, ›Beschreibung/Erzählung‹, ›Eigenzeitlichkeit‹, ›Experiment‹ und ›Tagtäglichkeit‹ bezeichnen Verfahren und Eigenschaften, die für eine zugleich wissens-, poetik- und ästhetikgeschichtlich orientierte Auseinandersetzung mit den temporalen Aspekten ungebundener Rede zentral sind. Diese Schlagworte

repräsentieren insofern ›diskursive Komplexe‹, als sie Gegenstände und Verfahren in wandelbaren, historisch formierten und zeiträumlich gestalteten Zusammenhängen zu organisieren versprechen und dabei immer auch weitreichende Feststellungen über Relevanz und Signifikanz ihrer Phänomene implizieren. ›Diskursiv‹ sind sie überdies auch, weil sie miteinander verwoben sind und historischen Konjunkturen unterliegen; in den einzelnen Kapiteln treten sie deshalb, jeweils aus der dominant gesetzten Perspektive eines der Schlagworte, in immer wieder anderen Kombinationen auf.

Vorgestellt werden sie in bestimmten Epochen und im Kontext besonders prägnanter Fallbeispiele, ihre Bedeutung entfalten sie aber für den gesamten hier ins Auge gefassten Zeitraum von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Das Buch fokussiert deutschsprachige Beispiele, betrachtet Prosa aber als ein internationales, emanzipativ wirksames und sich immer weiter ausbreitendes Phänomen, das in seinen Grundzügen und Anlagen aber durchaus an Texten der deutschsprachigen, englischen, amerikanischen und französischen Literatur beschrieben werden kann.

Das vorliegende Buch liefert daher keine vollständige Geschichte der temporalen Ästhetik der Prosa, vielmehr unternimmt es Probebohrungen an vielversprechend erscheinenden Stellen des literaturgeschichtlichen Terrains ohne weiteren Anspruch auf Repräsentativität, wohl aber mit dem Versprechen auf Exemplarität. Die entfalteten methodisch-theoretischen Grundlagen werden an den Beispielen erprobt, überprüft, präzisiert und erweitert. Die in den fünf Kapiteln herangezogenen Texte sind demnach keine Veranschaulichung eines allgemeinen Konzepts, vielmehr vollziehen sie dessen historisch, kulturell und individuell spezifische Realisierung. Diese textuelle Verwirklichung wird in unterschiedlichen Analyseausschnitten beobachtet: Die ›Zeit der Prosa‹ zeigt sich in Textstellen, in Werken, in Poetiken, in Genres und in Schreibumständen, die je spezifische Affinitäten zu den einzelnen ›diskursiven Komplexen‹ haben mögen, ohne dass eine feste Zuordnung besteht. Gerade diesen verschiedenen Skalierungen von Literatur ohne systematischen Anspruch Rechnung zu tragen, ist ein bestimmendes Anliegen dieses Buches.

Die Grundfigur literarischer Temporalität ist Rhythmus als im Wandel begriffene Wahrnehmung von Zeit, die in sprachlichen Gebilden zur Darstellung gelangt. Seit der *Rhetorik* von Aristoteles ist Rhythmus ein unabdingbares, wenn auch schwer fassbares Element der rhetorischen

Prosatheorie und erhält im Umbruch zu einer ästhetisch fundierten Prosaik nach 1765 verstärkt Aufmerksamkeit.⁹³ Das erste Kapitel *Rhythmus: Temporale Ordnung von Prosa* setzt ein mit der Rekapitulation der Prosarhythmustheorie der antiken Rhetorik als Vorbedingung für eine Diskussion, die mit Herders Bemühungen um die Qualitätssteigerung deutschsprachiger Prosa in den späten 1760er Jahren anhebt – und in der der temporal variierte sprachliche Fluss als zentrales Kriterium gelungener Prosatexte diskutiert wird. Hier sind es gerade die Überschneidungsfelder von Prosa und Poesie, in denen, u. a. bei Autoren wie Breitinger und Sulzer, die Rhythmuskonzepte expliziert und weitergetrieben werden. Auch die Debatten um einzelsprachenspezifische Prosodien, wie sie z. B. von Oest, Klopstock, Bürger und Moritz geführt werden, erweitern das Wissen über eine gattungsspezifisch vergleichende Rhythmik. Romantiker wie Wordsworth und Friedrich Schlegel thematisieren, auf der Grundlage neuer poetologischer Überzeugungen, die Nähe von Prosa und Poesie und ihrer sprachlichen Temporalität, während August Wilhelm Schlegel um 1800 den Prosarhythmus programmatisch zur Herausforderung für die Romanästhetik erklärt und in seinen Vorlesungen zur Literatur immer wieder auf den Rhythmus als übergängliches Phänomen zwischen Poesie und Prosa eingeht. Eine ausführliche rhetorisch und poetologisch informierte Theorie des Prosarhythmus findet sich in Mundts *Kunst der deutschen Prosa* von 1837, die das Wissen der Rhetorik und der vorangegangenen stilistischen Debatten zusammenfasst und es an eine neu anbrechende Epoche der Prosadichtung überantwortet.

Das Kapitel *Beschreibung: Erosionen der Erzählzeit* zeigt, wie sehr auch explizit narrativ verfahrenende Texte ihre Zeitlichkeit über die ›Prosazeit‹ generieren. Exemplarisch vorgeführt wird dies zunächst anhand von Hebels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*, in der allererst durch den forcierten Einsatz von grammatischen Mitteln und Wiederholungspraktiken der Effekt der Schichtung und Überlagerung von Zeit erzeugt wird. Danach wird die Beschreibung als ein Verfahren diskutiert, das ›Prosazeit‹ gegenüber erzählter Zeit in den Vordergrund rückt. Ausgehend von Lukács' deskriptionskritischem Aufsatz *Erzählen oder beschreiben?* (1936) und in Umkehrung seiner Wertungen werden zunächst Beschreibungspassagen aus Romanen von Balzac, Dickens und Eliot hinsichtlich ihrer temporalästhetischen

93 Simon, Die Idee der Prosa, 204f.; Ronzheimer, Poetologien des Rhythmus um 1800, insbes. 81–138.

Pointen untersucht, die der von Lukács geforderten Prädominanz der Handlung entgegenarbeiten. Danach folgen ausführlichere Studien zu Eigenheiten zweier historischer Romane, in denen die Prinzipien realistischen Erzählens durch das Anwachsen der Beschreibungsanteile subvertiert werden: zunächst zu den Deskriptionsexzessen in Flauberts *Salammbô*, dann zu den Zeitmarkierungen in Stifters *Witiko*.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert führt im Umkreis des Symbolismus die Autonomisierung der Lyrik in ein intensives Nachdenken über Schreibweisen von Poesie und Prosa. Diese Debatte wird nun nicht mehr wie in der Romantik um die Übergänglichkeit, sondern um die Differenz der Künste und der Gattungen hinsichtlich ihrer temporalen Eigenheiten geführt. Am Beispiel von Valéry wird im Kapitel *Eigenzeitlichkeit: Gattungsfragen und Schreibszenen* gezeigt, wie auf der Rückseite einer Theorie der *poésie pure* die Zeitlichkeiten von Prosa neue Plastizität in theoretischer Reflexion wie praktischer Stilistik erfahren. ›Eigenzeitlichkeit‹ wird so zu einem zentralen Aspekt der künste- und gattungstheoretischen Debatte, sie wird bei Valéry aber auch zum Charakteristikum eines Schreibens, das sich als Projekt idiosynkratischer zeiträumlicher Konstellationen versteht.⁹⁴ Das Kapitel wendet sich deshalb im zweiten Teil der Schreibszenen der *Cahiers* zu, an denen Valéry von 1894 bis zu seinem Tod 1945 in seinem Arbeitszimmer frühmorgens arbeitete und die er als sein eigentliches Werk verstand. Diese Schreibszenen werden als zeiträumlich isolierte und abgesicherte Institution analysiert, in der sich Prosaschreiben als Notieren zum eigenzeitlichen und explorativen Versuchsverfahren entwickelt, das die epistemischen Objekte ›Zeit‹ und ›Prosa‹ auch in gattungspoetologischer Hinsicht neu zu perspektivieren vermag.

Führen schon Kapitel 2 und 3 in eine literarische Praktik der Versuche und Explorationen, wird im Kapitel *Experiment: Grammatische Zeit-Exerzitien der Avantgarden* das experimentelle Potenzial der ›Zeit der Prosa‹ in den Vordergrund gestellt. Bewusst wird von den Avantgarden des 20. Jahrhunderts die Prosa als ein Probierfeld für formale und inhaltliche Erkundungen mit neuartigen temporalen Effekten genutzt, wie zunächst an den grammatischen Innovationen von Stein beobachtet wird, die ihr Schreiben diesbezüglich als ein dezidiert ›amerikanisches‹ verstanden hat. Das Kapitel folgt dann der deutschsprachigen Stein-Rezeption seit den 1950er Jahren mit Partien zu Heißen-

94 Krauthausen, Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration; dies., Der Wille zu sehen.

büttel, Jandl und Mayröcker, um sich schließlich unterschiedlichen Prosa-Versuchen bei u. a. Weiss, Enzensberger, Becker und Wellershoff anzunehmen – eine Reihe, in die auch der junge Handke gestellt wird.

Das letzte Kapitel *Tagtäglichkeit: Notizen, Journale und Versuche* ist zunächst erneut Handke gewidmet. Es fokussiert ihn als einen Autor, der sich, nach seiner Abwendung von den sprachkritischen Experimenten seines Frühwerks, in besonderer Weise der Darstellung scheinbar nebensächlicher und wiederkehrender Alltagsgeschehnisse zuwendet. Zunächst stehen deshalb seine Notizbücher und Journale im Mittelpunkt, die mit der Erfassung des Augenblicks, wiederkehrenden Routinen, aber auch mit Fragen der Anordnung und der Zeitreflexion befasst sind. Weiter wird gezeigt, wie das Schreiben mit und über den Tag Handkes Texte auch nach seiner ›erzählerischen Wende‹ bis heute prägt. Dass andere Journale andere Tagtäglichkeiten generieren, wird am Beispiel von Goetz' *Abfall für alle* gezeigt, bevor abschließend mit Lotz' *Heilige Schrift I* ein Journal-Projekt präsentiert wird, das gerade aus den täglich sich wiederholenden Abläufen des Familien- und Schriftstellerlebens, also aus der vermeintlich trivialen Alltäglichkeit, die Voraussetzungen für ein genuin ›wahrhaftiges‹ Schreiben gewinnt. Dass Lotz sein Journal als ein Unternehmen im Grenzbereich von Vers und Prosa versteht, schlägt den Bogen zurück zum historischen Ausgangspunkt des Buches – und zu zahlreichen weiteren seiner Konstellationen.

2. Rhythmus: Temporale Ordnung von Prosa

Wenn, wie in der Einleitung beschrieben, der Zugang zur ›Zeit der Prosa‹ nicht vorrangig über eine Form gewordene dargestellte Zeit hergestellt werden soll, dann rückt ein gleichermaßen traditioneller, vielgestaltiger, komplexer und schwer fassbarer Wissensbestand in den Fokus: der Prosarhythmus.¹ Der Weg zur ›Zeit der Prosa‹ führt somit nicht über die seit Aristoteles an der Mimesis, also an der mit künstlerischen und fiktionalen Mitteln organisierten Gegenstandsdarstellung orientierte Poetik, sondern über das Feld der Rhetorik und Diskussionen über Fragen des sprachlichen Ausdrucks und der Wortfügung in der Rede. Das Kapitel setzt ein mit der antiken Rhetorik und der Lehre vom Prosarhythmus in der Rede bei Aristoteles, Cicero und Quintilian. Danach gilt es, die Herausbildung einer Prosa-Ästhetik in den 1760er Jahren im Kontext der Erneuerung des Stil-Konzepts herauszuarbeiten, in deren Rahmen auch Fragen einer Zeitlichkeit der Sprachbewegung wichtig werden. In einem weiteren Schritt wird die Etablierung einer Zeitpoetik der Kunstprosa verfolgt, die sich in gewisser Weise als ›Abfallprodukt‹ der metrischen und prosodischen Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis des deutschen Verses zum antiken ergibt, zunächst in den Diskussionen um den deutschen Hexameter und Klopstocks Vers-Experimente, später dann in der Kunstphilosophie der Frühromantik. Es sind die Debatten um Grenzbeziehungen zwischen Poesie/Vers/Lyrik und Prosa im letzten Drittel des 18. und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, an denen sich zeigen lässt, wie der Prosarhythmus als zentrales Element einer genuin künstlerischen Form ungebundener Rede neu begründet wird. Systematisch orientierte Überlegungen zur grundlegenden Bedeutung des Rhythmus für jede Zeitpoetik der Prosa schließen das Kapitel ab – und überantworten den Gegenstand als eine prominente Thematik auch an die weiteren Teile des Buchs.

1 Eine gute, qualifizierende Übersicht über den aktuellen Forschungsstand zum Prosarhythmus liefert Kempin, ›Maßloses Maß‹ in der ›formlosen Form‹; Vorüberlegungen zum Rhythmus als grundlegender Kategorie der Prosa finden sich bei Gamper, Rhythmus – eine Organisationsform der Prosa.

Prosarhythmus in der antiken Rhetorik

Fragt man nach den Entstehungszusammenhängen einer ›Zeit der Prosa‹, die sich auf die Sukzessivität der sprachlichen Bewegung und deren Organisation bezieht, kann die *Rhetorik* von Aristoteles als Ausgangspunkt dienen.² Aristoteles' Abhandlung, ca. 340–335 v. Chr. entstanden, ging eine massive Aufwertung der ungebundenen Rede seit dem fünften Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung voraus, in deren Zug sich die Geschichtsschreibung, die öffentliche Rede, der philosophische Dialog und die wissenschaftliche Abhandlung als neue Prosa-Genres etablierten.³ Überlegungen zur Gestaltung des sprachlichen Materials des Redners hatte es somit auch schon früher gegeben. Aristoteles selbst verweist im für die Thematik einschlägigen achten Kapitel des dritten Buches auf Thrasymachos als Autorität,⁴ ausführlicher legte später Cicero im *Orator* eine Genealogie rhetorischer Prosakunst vor. Dieser erwähnt jene »Künstler im Reden«, über die Sokrates schon im *Phaidros* gesprochen habe,⁵ und nennt neben Thrasymachos aus Chalkedon auch Gorgias aus Leontini und Theodoros aus Byzanz, kritisiert deren Beiträge aber als »unzulänglich«, weil sie »kleinen Versen« ähnelten und »allzu geziert« wirkten. Gelobt werden hingegen Herodot und Thukydides, die, obgleich Zeitgenossen der genannten Redner, »sehr weit von solchem Zierrat oder besser Unfug entfernt« (»a talibus deliciis vel potius ineptiis afuerunt«) gewesen seien.⁶ Die rhetorische Stilistik eigentlich begründet habe aber Isokrates:

Denn während ihm [d. i. Isokrates] Thrasymachos und Gorgias, die doch als Erste die Worte nach den Regeln einer gewissen Kunst verbunden haben sollen, mit ihren kurzen rhythmischen Gliedern abgehackt erschienen, Theodoros aber zu schroff und sozusagen nicht abgerundet genug, führte er als Erster die Übung ein, Sätze in ihrer Formulierung zu erweitern und in ihrer Rhythmisierung weicher und voller zu gestalten; da er darin die unterwies, die teils im

2 Für die antike Theorie des Prosarhythmus nach wie vor grundlegend: Norden, *Die antike Kunstprosa*.

3 Siehe Goldhill, *Invention*; speziell zur Historiografie: Grethlein, *The Rise of Greek Historiography and the Invention of Prose*; zum Dialog: Ford, *The Beginnings of Dialogue. Socratic Discourses and Fourth-Century Prose*.

4 Aristoteles, *Rhetorik*, 339 (1409a).

5 Platon, *Phaidros*, 47 (266c–267d). Siehe auch den Überblick bei Schmude, *Art. ›Rhythmus‹*, Sp. 229–234.

6 Cicero, *Orator*, 44/45 (39).

Reden, teils im Schreiben führend waren, betrachtete man sein Haus als Pflanzstätte der Beredsamkeit.⁷

Auch Aristoteles konnte auf solchen Vorkenntnissen aufbauen und kommt in der *Rhetorik* auf den Prosarhythmus im Zusammenhang mit der Diskussion der *lexis*, der Behandlung von Fragen des sprachlichen Ausdrucks, zu sprechen. Diese Ausführungen betrachten die rednerische Stilistik in einer steten Spannung zu den Stileigenheiten der Dichtung stehend,⁸ die wiederum in der *Poetik* in den Abschnitten 19 bis 21 abgehandelt werden. Während Aristoteles in den ersten sieben Kapiteln Klarheit, Metaphern, stilistische Fehler, Gleichnisse, sprachliche Korrektheit sowie Erhabenheit und Angemessenheit des Stils behandelt hat, kommt er im achten Abschnitt auf die Untergliederung der Rede durch sprachliche Formbildung zu sprechen, die stets auch einen Eingriff in die zeitliche Erstreckung der Rede bedeute. Gleich zu Beginn setzt er fest: »Die Form der Rede darf weder metrisch gebunden noch unrhythmisch sein.« Eine metrische Bindung wirke nicht überzeugend, sie erscheine gekünstelt und lenke die Aufmerksamkeit der Zuhörenden zu sehr auf lautliche Wiederholungen. Empfohlen wird stattdessen eine rhythmische Struktur. Aristoteles begründet dies folgendermaßen:

Was aber ohne Rhythmus ist, ist endlos. Einen Abschluss muss es aber geben, [...] denn ohne Reiz und geistig nicht erfassbar ist Endloses. Alles wird durch eine Zahl begrenzt. Für die Form des sprachlichen Ausdrucks nun ist diese Zahl der Rhythmus, dessen Bestandteile wiederum die Metren sind. Daher muss die Rede einen Rhythmus haben, hingegen kein Metrum, sonst wird sie nämlich zur Dichtung.⁹

Aristoteles erkennt also die Gefahr, dass die Prosa-Rede in ihrem Zug nach vorne sich in ein für die Zuhörer:innen nicht mehr Fassbares verlaufe und verlangt deshalb eine strukturierte Ausdehnung der Sprache

7 Ebd., 44/45 (40): »nam cum concisus ei Thrasymachus minutis numeris videtur et Gorgias, qui tamen primi traduntur arte quadam verba iunxisse, Theodorus autem praefractor nec satis, ut ita dicam, rotundus, primus instituit dilatare verbis et mollioribus numeris explere sententias. in quo cum doceret eos qui partim in dicendo partim in scribendo principes exstiterunt, domus eius officina habita eloquentiae est.« Isokrates lobt auch Platon in *Phaidros*, 59 (279a).

8 Besonders prägnant Aristoteles, *Rhetorik*, 311 (1404a).

9 Aristoteles, *Rhetorik*, 339 (1408b).

in der Zeitdimension. Diese Strukturierung dürfe aber nicht ein Metrum, also eine durchgehende Regulierung des Zeitmaßes sein, wohl aber solle sie Metren benutzen und zu einem Rhythmus formen, der wiederum aber »nicht peinlich genau eingehalten werden« solle, sondern nur »bis zu einem bestimmten Grad«.¹⁰

Somit wird die Rede auf eine kunstvolle rhythmische Gliederung verpflichtet, die sich von einer beliebigen prosodischen Abfolge abgrenzt, aber nie die Regelmäßigkeit metrisch strukturierter Dichtung annimmt. Es sind deshalb zwei Prinzipien, die den Prosarhythmus beherrschen: zum einen das positive Prinzip der *variatio*, zum anderen das negative Prinzip der Vermeidung von poetischer Rede.¹¹ Diese doppelte Forderung bildet die Grundlage für alle antiken Überlegungen zum Rhythmus der Rede beziehungsweise zu ihrem *numerus*, wie die zeitliche Gliederung von den lateinischen Autoren genannt wird.¹² Die *ars rhetorica* hat dabei mit der *ars poetica* gemeinsam, dass beide den Reiz ihrer Kunst in einer Spannung von Metrik und Prosodie austarieren.¹³ Beide weisen abstrakten zeitmessenden Vorgaben konkrete sprachliche Füllungen gemäß den phonologischen Bedingungen und Möglichkeiten der jeweiligen Sprache zu, wobei die Poetik Regelmäßigkeit und Wiederholungsstrukturen auffällig werden lässt, während diese in der Rhetorik weitgehend unter der Aufmerksamkeitschwelle bleiben.¹⁴

Nach seinen programmatischen Eröffnungsformulierungen diskutiert Aristoteles im achten Kapitel Metren, die aufgrund ihrer Silben-

10 Ebd., 167f. (1408b). Zur komplexen Abgrenzung von Poesie und Prosa bezüglich der Anwendung von Metrum und Rhythmus siehe Primavesi, Aristoteles Poetik I.

11 Lausberg, Handbuch, 480 (§981).

12 Ebd., 479f. (§§977-980).

13 Siehe auch Schmude, Art. »Rhythmus«, Sp. 223, der die Etymologie von »Rhythmos« nicht von *rhéō* (»sich fließe«), sondern von *erýō* (»sich ziehe«) herleitet und Rhythmus deshalb nicht als »Bewegungsfluss«, sondern als »Spannungsgefüge« versteht. Verlehen, die tragend mit dem Rhythmusbegriff arbeiten, erkennen deshalb die eigentliche poetische Meisterschaft in der Gestaltung der Spannung von Metrik und Prosodie und terminologisieren diese als »Rhythmus«; so etwa Heusler, Deutsche Versgeschichte, Bd. 1, 15-22, Kayser, Versschule, 100-121, sowie grundlegender und unter Einschluss des Prosarhythmus in Kayser, Kunstwerk, 241-270.

14 Relevant ist zudem auch der musikalische Rhythmus, der vom Aristoteles-Schüler Aristoxenos ausgearbeitet wurde, siehe Aristoxenos, Elemente der Rhythmik, dort auch die Einleitung von Wolfgang Detel, VII-XXXII; zu Aristoxenos' Relevanz für den Prosarhythmus: Formarier, Du début à la fin de la phrase.

verhältnisse durch variable Anwendung in der Rede geeignet sind, eine klanglich strukturierende Funktion auszuüben. Dabei lehnt er den Hexameter als »feierlich« und »ohne Harmonie« für die Prosa-rede ab, ebenso wie den Jambus, weil er »das Sprechmaß der meisten Menschen« sei, und den Trochäus als »das Maß des Kordaxtanzes«. ¹⁵ Weitere Rhythmen werden missbilligt, »weil sie Versmaße sind«. ¹⁶ Übrig bleibt für ihn letztlich bloß der Pään, der mit seinen drei kurzen Silben und einer langen Silbe, die in der Regel am Anfang oder am Schluss des viersilbigen Versfußes steht, ein für die Prosa-rede in griechischer Sprache passendes Zahlenverhältnis von drei zu zwei aufweist. ¹⁷ Eingesetzt werden sollte der Pään besonders am Anfang und am Ende von sprachlichen Abschnitten, dann jeweils mit der langen Silbe zu Beginn oder mit der langen am Schluss. Besonders wichtig sei dabei die Akzentuierung des Endes:

Dies schafft einen Abschluss, denn eine Kürze verstümmelt ihn wegen ihrer Unabgeschlossenheit. Vielmehr muss man durch eine Länge einen Einschnitt setzen, und der Abschluss muss klar sein, nicht durch ein vom Schreiber danebengesetztes Zeichen, sondern durch den Rhythmus. ¹⁸

Aristoteles bestätigt mit seiner Hervorhebung der Bedeutung des Pääns das schon eingangs in Kapitel 8 benannte Problem der Prosa, dass sie eben gemäß ihrer lateinischen Etymologie *pro vorsa* organisiert ist, dass sie mithin nicht wie der Vers ein metrisch festgesetztes Ende hat, sich nicht als *versura* immer wieder zurückwendet und keine zyklisch wiederkehrende Struktur aufweist. Stattdessen zeichnet sie sich zunächst einmal durch einen Zug ins Unabgeschlossene und Unendliche aus. ¹⁹ Die Organisation von Prosa ist in dieser Sichtweise nicht vorrangig mit der Herausforderung konfrontiert, Anschlüsse und Bin-

¹⁵ Aristoteles, Rhetorik, 339 (1408b).

¹⁶ Ebd., 341 (1409a).

¹⁷ Die langen Silben werden mit dem Zahlenwert 2, die kurzen mit 1 gezählt; den Zahlenwerten entsprechen im Griechischen auch Zeitausdehnungen.

¹⁸ Ebd., 341 (1409a). Die von Aristoteles hervorgehobene Bedeutung der Setzung von metrisch definierten Abschlüssen hat in der antiken Rhetorik zu einer massiven Verbreiterung der Diskussion von möglichen Klauseln geführt. So widmet Lausberg bei der Behandlung des *numerus* (§§977-1054; 479-507) den weitaus größten Teil der Klauselbildung (§§990-997; 485-488), den in Frage kommenden *pedes* (§§999-1001; 488-490) sowie den Klauseltypen (§§1006-1051; 491-505).

¹⁹ Siehe Barck, Art. »Prosaisch – poetisch«, 88f.

dungen zwischen isolierten Teilen herzustellen, sondern hat die Aufgabe, überhaupt zu distinkten Unterscheidungen innerhalb des Sprachflusses zu kommen.

Seine Überlegungen zur Problemstellung der Gliederung der Rede führt Aristoteles im neunten Kapitel des dritten Buches weiter, nun aber im Bereich der syntaktischen Organisation von Perioden und Kola und ohne den Begriff ›Rhythmus‹ noch einmal explizit zu nennen. Hier unterscheidet er zwischen einer Sprache, die »anreihend und durch Bindewörter zusammengehalten« werde, und einer, die »periodisch gegliedert« sei.²⁰ Die Hervorbringung von Prosarede wird nun also in doppelter Hinsicht problematisiert: als eine Frage der Verbindung der Wörter und damit des Zusammenhaltes der Sätze sowie erneut als eine Aufgabe der Binnenstrukturierung einer potenziell schwer fassbaren Einheit. Hinsichtlich der Verbindung lehnt Aristoteles den anreihenden Stil ab, weil er »in sich keinen Abschluss« habe und wegen seiner »Endlosigkeit [...] ohne Reiz« sei, »wenn nicht der dargestellte Inhalt zu einem natürlichen Ende kommt«. Besser sei der »durch Verschlingung der Sätze gebildete« Stil, der »in Perioden« verlaufe.²¹

Der Periodenstil zeichnet sich vor allem durch Qualitäten der Gliederung des sprachlichen Verlaufs aus. »Periode« nennt Aristoteles »einen Satz, der in sich selbst einen Anfang und ein Ende und einen überschaubaren Umfang hat«. In dieser Weise gestaltet sei die Periode »angenehm und leicht verständlich« – angenehm, weil sie »diese Endlosigkeit durchbricht und weil der Zuhörer auf Grund der immer in sich abgeschlossenen Einheiten stets glaubt, er erfasse etwas«. Demgegenüber sei es kein Vergnügen, »nichts vorhersehen zu können und zu keinem Ende zu kommen«. »[L]eicht verständlich« sei die Periode, weil sie »gut im Gedächtnis bleibt«, was dadurch erreicht werde, »daß der periodisierende Stil einem bestimmten Zahlenverhältnis folgt«.²² Dieses Zahlenverhältnis bezeichnet, wie in Kapitel 8 erläutert, den mit Metren arbeitenden Rhythmus, der sich damit über die lautliche Strukturierung hinausgehend auch als ein Phänomen erweist, das durch die Maße der Periode, also die Organisation der Kommata und Kola, eine Gliederung der zeitlichen Erstreckung herstellt.

Kola können, wie Aristoteles weiter darlegt, »entweder koordinierend oder antithetisch angeordnet« sein.²³ Dadurch ergeben sich auch

20 Aristoteles, *Rhetorik*, 341 (1409a).

21 Ebd., 341 f. (1409a).

22 Ebd., 343 (1409a–1409b).

23 Ebd., 345 (1409b).

Zusammenhänge zur logischen Strukturierung des Inhalts: Durch eine Sammlung von Antithesen könne eine Widerlegung unterstützt werden, während Parallelismen eine Nähe zum Syllogismus aufweisen würden.²⁴ Damit ergeben sich zwei Möglichkeiten, die geforderte Begrenzung der Periode zu erklären: Die Periode kann entweder durch den Gedanken bestimmt sein, was zur Folge hat, dass durch dessen Abschluss auch die Periode beendet wird, oder aber sie kann rhythmisch definiert sein und mit einer Klausel ihr Ende finden.²⁵ Interessant sind diese Passagen für eine Theorie des Prosarhythmus, weil die Argumente nicht zwangsläufig adversativ gewendet werden müssen: Dass sich lautliche und gedankliche Elemente zu einer komplexen Auffassung von Prosarhythmus verbinden können, ja müssen, wird am Beispiel von Mundt und Hegel zu thematisieren sein.

Wie sich schon bei der rhetorischen Traditionsbildung gezeigt hat, sind die römischen Rhetoriker auch bezüglich der Rhythmusthematik gründlicher als ihre griechischen Vorläufer. In besonders ausführlicher Weise hat sich Cicero mit der Frage des Rhythmus beziehungsweise des Numerus befasst.²⁶ In *De oratore* (55 v. Chr.), einer Schrift über die fünf Aufgaben des Redners in Form eines Lehrgesprächs, verpflichtet er diesen darauf, »den Gedanken so in Worte [zu kleiden], daß er ihn gewissermaßen in einem sowohl freien wie gebundenen Rhythmus erfaßt«.²⁷ Diese Austarierung von bewusster rhythmischer Gestaltung und Vermeidung einer durchgehenden festen Regulierung (als Unterschied zum dichterischen Vers) ist auch für Cicero die Grundlage für jede Handhabung des rhetorischen Numerus:

Die Prosarede hat mehr Freiheit und ist tatsächlich so ungebunden, wie man sie nennt; doch nicht in der Art, daß sie sich verflüchtigt und verirrt, sondern so, daß sie sich auch ohne Fesseln selbst das rechte Maß zu setzen weiß. Denn darin bin ich einer Meinung mit Theophrast, der glaubt, daß eine Rede, wenn sie ausgefeilt und in

²⁴ Ebd., 347f. (1410a).

²⁵ Dies hat in der Forschung auch zu Kontroversen geführt; siehe das Referat der entsprechenden Forschungsdiskussion von Christoph Rapp in Aristoteles, Werke, Bd. 4/2, 876-878.

²⁶ Siehe Schmid, Über die Theorie, der den überwiegenden Teil seiner Darstellung über den antiken Prosarhythmus den Werken Ciceros widmet.

²⁷ Cicero, *De oratore*, 556/557 (III, 175): »orator autem sic inligat sententiam verbis, ut eam numero quodam complectatur et astricto et soluto«.

gewissen Proportionen gehalten sei, nicht streng gebunden, sondern eher locker rhythmisiert sein müsse.²⁸

»Ut sine vinculis sibi ipsa moderetur«: Der Verzicht auf strikte Vorschriften und das Vertrauen auf Selbstregulierung durchzieht Ciceros Überlegungen zum Prosarhythmus und macht die Rede so zu einem Medium freier und kreativer Sprachgestaltung, die darauf beruht, dass »unserem natürlichen Empfinden [...] nichts so verwandt [ist] wie Rhythmen oder Klänge«.²⁹ Dies hat zur Folge, dass die Periode der ungebundenen Rede »in Einzelteile und Elemente gegliedert« sein soll und »diese Glieder im richtigen Maße zueinander stehen« müssen.³⁰ Die gegliederten Elemente seien so in »jeder Rede, die wohl ausgestaltet ist, verteilt«, womit prononciert eine durchgängig rhythmische Gestaltung der Rede gefordert ist.³¹ Der Numerus, so Cicero, darf sich nicht auf die Klauseln beschränken, auch wenn die Abschlüsse von Einheiten von besonderer Bedeutung sind.³²

Sehr viel ausführlicher behandelt Cicero dann neun Jahre später im *Orator* die Frage der Gestaltung des Numerus. Es ist dies, nach seinem Jugendwerk *De inventione* und *De oratore*, bereits seine dritte Schrift zur rhetorischen Lehre. Im Kontext der öffentlichen Auseinandersetzungen um Attizismus und Asianismus in der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. entstanden, befasst sie sich vorwiegend mit der *lexis* beziehungsweise der *elocutio*. Cicero sah sich in diesen Debatten dem Vorwurf ausgesetzt, er würde vor allem durch üppige Verwendung der rhetorischen Schmuckformen Wirkung erzielen, so von den inhaltlichen Argumenten seiner Reden ablenken und damit einem übertriebenen Asianismus huldigen. *Orator* war der Versuch, dem in Form

28 Ebd., 560f./561f. (III, 184): »Liberior est oratio et plane, ut dicitur, sic est vere soluta, non ut fugiat tamen aut erret, sed ut sine vinculis sibi ipsa moderetur. Namque ego illud adsentior Theophrasto, qui putat orationem, quae quidem sit polita atque facta quodam modo, non astrictae, sed remissius numerosam esse oportere«.

29 Ebd., 570/571 (197): »nihil est autem tam cognatum mentibus nostris quam numeri atque voces«.

30 Ebd., 562/563 (186): »Quod si continuatio verborum haec soluta multo est aptior atque iucundior, si est articulis membrisque distincta, quam si continuata ac producta, membra illa modificata esse debebunt«.

31 Ebd., 562/563 (185): »cuius membra et pedes, ut ait idem, sunt in omni locupletiori oratione diffusa«. Das einleitende Relativpronomen bezieht sich auf den Dithyrambus, dem die Rede gleichen soll; auch hier bezieht sich Cicero auf Äußerungen von Theophrast (»ut ait idem«).

32 Ebd., 566f./567f. (192 und 193).

eines Brieftraktats entgegenzutreten und darzulegen, wie ein idealer Redner seine Kunst handhaben solle.³³

Hierfür zentral waren Anweisungen zur Verbindung und Stellung der Wörter, weshalb Cicero im *Orator* fast die Hälfte seiner Schrift dieser Thematik widmete, aufgeteilt in Auswahl und Fügung der Wörter (Abschnitte 149-162), Anforderungen an den Wohlklang (162-167) und Periodisierung und Rhythmisierung (168-236). Systematisch gliederte er diesen deutlich längsten dritten Teil in einen historischen Überblick (168-173), die Erklärung des Ursprungs (174-176), der Ursache (177-178), des Wesens (179-203) und der Praxis (204-236) von Gliederung und Numerus. Dabei gilt auch hier der bereits bekannte Grundsatz, dass »die Prosarede weder rhythmisch sein darf wie ein Gedicht noch ohne Rhythmus wie die Alltagssprache«.³⁴

Wiederholt geht Cicero darauf ein, dass gerade in Gerichtsreden und auf dem Forum ein forcierter Gebrauch des Numerus Anstoß erzeuge, weil er die Ohren der Zuhörer unzulässig bestricke, dennoch verteidigt er aber die Rhythmisierung, wenn sie sich »im Gleichmaß mit den Gedanken« entwickle.³⁵ Diese Forderung nach der Entwicklung einer den Inhalten entsprechenden Rhythmisierung pariert nicht nur den Vorwurf eines übertriebenen Asianismus, sondern schließt auch an die aristotelischen Überzeugungen an, dass die Wortstellung immer auch die Logik des Arguments betrifft – und umgekehrt Argumentationsmittel immer auch rhythmische Konsequenzen haben. So betont Cicero, dass die Rhythmisierung über die ganze Periode hinweg gestaltet werden muss: Die Periodisierung soll »von ihrem Ausgangspunkt an so verlaufen, dass sie, wenn sie ans Ende gelangt, von selbst zur Ruhe kommt«.³⁶ Deshalb ist die Wahl des Wortmaterials und seiner Behandlung (»materia et tractatio«)³⁷ ebenso grundlegend für den

33 Siehe die informative Einleitung von Harald Merklin in Cicero, *Orator*, 5-15. Zur Relevanz von Cicero für die Entwicklung der lateinischen Prosa siehe Albrecht, *Große römische Autoren. Caesar, Cicero und die lateinische Prosa*.

34 Cicero, *Orator*, 166/167 (195): »quia nec numerosa esse, ut poema, necque extra numerum, ut sermo vulgi esse debet oratio«.

35 »cum sententia pariter excurrere«; ebd., 146/147 (170).

36 Ebd., 168f./169f. (199): »id vacare numero non oportet, sed ad hunc exitum iam a principio ferri debet verborum illa comprehensio et tota a capite ita fluere, ut ad extremum veniens ipsa consistat«.

37 Ebd., 170/171 (201). Hier behandelt Cicero den übertragenen Gebrauch von Wörtern, die Neubildung und den Gebrauch von Archaismen, bezüglich der Wortstellung unterscheidet er zwischen »compositio, concinnitas, numerus«.

Numerus wie die korrekte Anwendung von Klauseln und die Organisation der Abschnitte und Glieder einer Periode.³⁸

Quintilians *Institutionis oratoriae libri XII* erweitern das rhetorische Wissen und bauen es zu einer handbuchartig organisierten Enzyklopädie der Rhetorik aus. In seinem im letzten Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts n. Chr. verfassten Hauptwerk ordnete und ergänzte er das bei Cicero in literarischer Gesprächs- beziehungsweise Briefform dargebotene Wissen und ließ dabei seine eigene jahrzehntelange Erfahrung als Redner und Rhetoriklehrer einfließen. Auch Quintilians Kapitel über die *ars compositionis*³⁹ ist stark den Schriften Ciceros verpflichtet, dessen Einsichten die Wortfügung betreffend er im vierten Kapitel des neunten Buches systematisierend zusammenfasst. Unterschieden werden drei »Baupformen« (»formas«) der »verknüpfte[n], verflochtene[n] Redeweise«: die »Einschnitte« (»incisa«), die »Glieder« beziehungsweise »Abschnitte« (»membra«) und die »Periode«, die im Lateinischen mit »ambitus« (»Umgang«), »circumductum« (»Rundführung«), »continuatio« (»Durchführung«) und »conclusio« (»Abschluß«) wiedergegeben wird. Dabei sind jeweils drei allgemeine Gesichtspunkte unentbehrlich: »Anordnung« (»ordo«), »Verbindung« (»iunctura«) und »Zähl-Rhythmus« (»numerus«).⁴⁰

Interessant und weiterführend für den vorliegenden Zusammenhang ist, dass Quintilian den Numerus auf »Zeitabstände« beruhend versteht und dafür den Ausdruck »spatium temporum« verwendet.⁴¹ Auch Cicero hatte im *Orator* die Effekte der »gedrängte[n]« beziehungsweise der »strömende[n] Rede« auf die »Verschiedenartigkeit langer und kurzer Zeitabstände« zurückgeführt.⁴² Hier beschränkt sich der Rekurs auf die quantifizierende Bestimmung von Silbenqualitäten (lang/kurz) jedoch nur auf eine Stelle, während Quintilian mehrmals auf diesem Umstand insistiert und dabei meist den Begriff »tempus« verwendet.⁴³

Damit wird auch terminologisch deutlich, dass es bei der rhythmischen Gestaltung der Rede um eine Applizierung von Zeitverhältnissen geht und die Gestaltung der Prosa damit eine genuine Zeitästhetik

38 Ebd., 178/179-192/193 (212-226).

39 Quintilian, *Institutio*, Bd. 2, 370 (IX, 4, 16), hier im Akkusativ (»artem compositionis«).

40 Ebd., Bd. 2, 374/375 (IX, 4, 22).

41 Ebd., Bd. 2, 384/385 (IX, 4, 46).

42 »intervallorum longorum et brevium varietate«; Cicero, *Orator*, 160/161 (187).

43 So v. a. Quintilian, *Institutio*, Bd. 2, 384-386/385-387 (IX, 4, 47-51), 398-400/399-401 (IX, 4, 79-86).

verlangt, die ihren Umgang mit Silbenquantitäten zwar mit der dichterischen Metrik teilt, in der Behandlung von Zeitqualitäten und Zeitdifferenzen aber ihren eigenen Weg geht. Diese lautliche Temporalität bildet zusammen mit weiteren einschlägigen Elementen eine vielschichtige rhythmische Zeitästhetik der Prosa: Hinzu kommen, wie schon erläutert, die Gedankenführung, die inhaltliche und logische Aspekte ergänzt, weiter Wortwahl und Wortfügung sowie Gliederung und Gestaltung der Periode auch jenseits ihrer Ausstattung mit Zeitverhältnissen der *pedes*. Diese antike auf die griechische und lateinische Sprache ausgerichtete Theorie einer rhythmisch organisierten Zeit der Prosa behält, so meine These, dank dieser vielschichtigen Komplexität ihre Bedeutung auch für Sprachen, die Prosodie und Metrik nicht über quantifizierende Einheiten bestimmen, wie das etwa im Deutschen und Englischen der Fall ist.

Individualisierung von Stil

Die antike Rhetorik und mit ihr die Lehre vom Prosarhythmus behielten ihre Autorität und Relevanz bis weit in die Frühe Neuzeit durch Tradierung der Klassiker sowie Reformulierungen und Adaptionen in ungezählten Rhetorik-Lehrbüchern.⁴⁴ Eine Schlüsselfigur ist hier Isidor von Sevilla (560-636), der Quintilians Unterscheidung von ›prosa iuncta‹ und ›prosa dissoluta‹ aufnahm⁴⁵ und die Trias von geradliniger Rede, durch Numerus gebundener Rede und metrischer Dichtung als qualitative Steigerungslinie an die mittelalterliche Artes-Lehre vermittelte.⁴⁶ Die Präsenz dieses Wissens vom Prosarhythmus auch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts belegt der Numerus-Artikel in Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, der die antike Diskussion referiert und bei den Literaturhinweisen auf eine breite Anwesenheit der Thematik in den für die europäische Aufklärung einschlägigen Lehrbüchern von Batteux, Marmontel, Condillac, Priestley und Blair verweist.⁴⁷

War die Lehre von der Prosa und ihrer zeitlichen Organisation so lange eine Angelegenheit der Rhetoriken gewesen, so erhielt sie in der

44 Schmude, Art. ›Rhythmus‹, Sp. 237-241.

45 Quintilian, *Institutio*, Bd. 2, 602/603 (XI, 2, 39).

46 Schmude, Art. ›Rhythmus‹, Sp. 238. Isidor, *Etymologiarum sive Originum Libri XX*, I, 38, 39.

47 Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. 3, 430-434.

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen neuen systematischen Ort der Diskussion im Rahmen einer sich erneuernden Stildebatte.⁴⁸ Dass dabei die Stil-Lehren zunächst noch meist aufgefrischte Rhetoriken waren, verdeutlicht ein Blick in Johann Christoph Adelungs Kompendium *Über den deutschen Styl* von 1785-1786. Adelung behandelt dort, »was in Ansehung des Ausdrucks oder der Rede schön ist«. ⁴⁹ Hierzu gehört auch ein eigenes Kapitel »Von dem Wohlklange«: Geht es dort in einem ersten Abschnitt um die Euphonie auf der Wortebene,⁵⁰ so wendet sich der zweite Abschnitt dem Numerus zu, den Adelung als »Wohlklange der Sätze und Perioden« versteht.⁵¹ Dazu gehören für ihn

der Wohlklang der einzelnen Ausdrücke oder die Euphonie, ein geschicktes Verhältnis der Glieder eines Satzes so wohl unter sich, als gegen das Ganze, leichte und geschickte Verbindung aller Theile, Mannigfaltigkeit in Ansehung der Länge und Form so wohl der Glieder, als auch der Sätze und Perioden selbst, und endlich ein geschickter Anfang und Schluß.⁵²

Adelung umreißt damit den vollen thematischen Umfang der antiken Numerus-Theorie, kann aber ganz offensichtlich damit nicht mehr viel anfangen. So verweist er auf die antiken Autoritäten, meint aber auch, dass diese zwar »sehr weitläufig, ohne doch etwas Bestimmtes darüber zu sagen«, über den Numerus geschrieben hätten. Insbesondere zieht er Cicero einer schwankenden Auskunft, die bewirke, »daß man kaum weiß, was er sagen will«. ⁵³ Er selbst erkennt »eine bey nahe unendliche Mannigfaltigkeit«, wie die Sätze und Perioden gebildet werden könnten, und zieht daraus den Schluss, »daß sich von dem Numerus nur allgemeine Vorschriften geben lassen«, die sich in den bereits zitierten Grundsätzen erschöpfen.⁵⁴ Seine Ausführungen zum

48 Rainer Rosenberg sieht im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts das »rhetorische Paradigma« abgelöst durch das »philosophisch-ästhetische Paradigma«, aus dem dann auch das »poetologische Paradigma« erwächst; siehe Rosenberg, Art. »Stil«, 651-658. Siehe dazu ausführlich Till, Transformationen der Rhetorik, sowie Zelle, Fall und Aufstieg.

49 Adelung, *Über den deutschen Styl*, erster Theil, 33 f.

50 Ebd., erster Theil, 227-252.

51 Ebd., 252.

52 Ebd., 262 f.

53 Ebd., 263.

54 Ebd., 263 f. Siehe das obige Zitat von 262 f.

Numerus beschränken sich denn auch auf knappe, allgemein gehaltene zwölf Seiten seiner fast tausendseitigen Abhandlung. Entscheidend sei, so Adelungs Einschätzung, die »Anwendung auf jeden einzelnen Fall«, dort müsse die Einrichtung des Prosarhythmus »dem guten Gehöre und feinen Geschmacke eines jeden Schriftstellers überlassen werden«. ⁵⁵

Damit deutet sich an, dass nun Stil nicht mehr als sprachgestaltendes Instrumentarium nach den Regeln der Lehre von den *genera dicendi* eingesetzt werden kann, sondern als philosophisch, ästhetisch, sprachanalytisch und poetologisch zu bestimmende unverwechselbare Eigenheit behandelt werden muss, die dabei Gattungen, Nationen und Individuen zukommt. ⁵⁶ Dieser neue, individualisierte und stärker am Redegegenstand entwickelte Stilbegriff wird insbesondere von Karl Philipp Moritz in seinen *Vorlesungen über den Stil* von 1793/1794 vertreten. Programmatisch formuliert er im »Vorbericht« seiner *Vorlesungen*, dass es, »[u]m gut zu schreiben«, nichts helfe, »eine Menge einzelner Regeln zu wissen, weil man während dem Schreiben nicht Zeit hat, das Register, welches alle diese Vorschriften enthält, jedesmal erst in Gedanken durchzulaufen, und sich nun gerade der Regel deutlich bewußt zu werden, die sich auf den gegenwärtigen Fall paßt«. ⁵⁷ Zeit wird hier in ganz neuer Weise thematisch, nämlich als Schreibzeit: Es ist der inhärente Zeitdruck des Schreibvorgangs, mithin die aus ihm selbst erwachsende eigenzeitliche Anforderung, die dazu anhält, »sich aus einem Hauptgrundsatz auf jeden besondern Fall die Regel selbst zu bilden«. Moritz zufolge darf die Stillehre keine Überhäufung des Gedächtnisses mit »unnützen Vorschriften« bewirken, vielmehr soll sie »den Verstand schärfen, und das eigne Nachdenken üben, daß es nach einem sichern Maßstabe für einen richtigen Gedanken den besten Ausdruck wählen lerne«. ⁵⁸ Eine solche Stillehre, die als ihre »erste allgemeine praktische Regel« vorsieht, die »Aufmerksamkeit, so viel wie möglich, vom Ausdruck ab und auf den Gedanken hinzulenken«, ⁵⁹ sei auch »eine Anweisung zu einer richtigen Vorstellungsart« und »eine Art von praktischer Logik«. ⁶⁰ Die Redefiguren sollen nicht »durch Regel und Vorschrift« gelehrt, sondern »bei dem

⁵⁵ Ebd., 264.

⁵⁶ Rosenberg, Art. »Stil«, 653-661.

⁵⁷ Moritz, *Vorlesungen*, 586.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Moritz, *Grundlinien*, 581.

⁶⁰ Moritz, *Vorlesungen*, 586.

Lesen guter Schriftsteller« beobachtet werden. Dies geschieht freilich nicht, »um etwa die Schönheiten, die man bemerkt, bei der ersten Gelegenheit wieder anzubringen«, sondern um »durch die Empfindung derselben, und durch das Bewußtsein dieser Empfindung *im Ganzen*, [...] ähnliche Schönheiten« zu bilden.⁶¹

Unter diesen neuen Prämissen war auch der Prosarhythmus nicht mehr einfach nach den traditionellen Anweisungen lehrbar. Zwar waren die überlieferten Regeln durch Schulunterricht und Klassikerlektüre durchaus noch präsent und bekannt,⁶² ihre Anwendung aber war überlagert durch die Erprobung von rhythmischen Strukturen einzelner Schreibender, deren Ergebnisse dann wiederum in zusammenfassenden, reflexiven Überlegungen gesichtet und bewertet werden mussten. Exemplarisch verfolgen lässt sich ein solches Unterfangen anhand der bereits zwei Jahrzehnte zuvor entstandenen *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* des jungen Johann Gottfried Herder, der sich die Erneuerung der deutschen Literatursprache zum Thema machte und dabei explizit auch Fragen der Prosagestaltung und der Rolle des Rhythmus in den Blick nahm.

Herders »schöne Prose«

Herder nannte seine 1766-1767 in drei Sammlungen erschienenen *Fragmente* im Untertitel *Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend*, und in der Tat enthalten diese sehr weitreichende Exzerpte aus dem bis dahin bedeutendsten Rezensions- und Debattenorgan im deutschsprachigen Raum. Die *Briefe, die neueste Literatur betreffend* waren zwischen 1759 und 1765 in 24 Teilen und 333 Briefen in der Nicolai'schen Buchhandlung erschienen, die wichtigsten Beiträge waren Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai, Gotthold Ephraim Lessing und ab dem neunten Teil Thomas Abbt. Herder fasste in den *Fragmenten*, seiner ersten umfangreicheren Buchpublikation, Exzerpte und Referate aus verschiedenen *Briefen* thematisch zusammen und ergänzte sie um eigene Kommentare und kleinere Abhandlungen. Zum einen sicherte er sich durch den ostentativen Bezug zur prominenten Vorgängerpublikation die Aufmerksamkeit des Publikums, zum an-

⁶¹ Ebd., 629.

⁶² Zur Präsenz des antiken rhetorischen Wissens im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts siehe Till, »Haben wir deutsche Ciceronen?«.

deren ermöglichte ihm die Anlage seiner Schrift, punktuell seine eigenen Ansichten zu entwickeln, sie in den aktuellen poetologischen und ästhetischen Diskussionen zu verorten und Schritt für Schritt ein neues und gegenüber der Bezugspublikation durchaus oppositionelles Literaturprogramm zu entwerfen.⁶³

Herders *Fragmente* sind in dieser Weise ein Brennglas, das die in den *Briefen* verstreuten ästhetischen und poetologischen Fragen bündelt und in diesem Zuge auch eine neue Aufmerksamkeit für die Prosa schafft. Sie dokumentieren ein seit den 1750er Jahren entstandenes Bewusstsein dafür, dass die schriftliche Kommunikation in ungebundener Rede nicht mehr allein durch das Lehrgebäude der Rhetorik regulierbar sei – und dass diesem Umstand eine wichtige kulturpolitische Bedeutung zukomme. »Prosa« wurde, so dokumentieren Herders Referate, Zitate und eigene Zusätze, zunehmend als eine Offenheit und Freiheit im Ausdruck ermöglichende Schreibweise wahrgenommen, die neuer Qualitätskriterien bedurfte. »Stil« entwickelte sich dabei als Individual-, Gattungs- oder Epochenstil zu einer ästhetisch konzipierten, sich aus den sprachlichen Gebilden dynamisch ergebenden Form, die dort wirkte, wo normative Form, etwa als Metrik, Reimschema oder rhetorische Regelmäßigkeit, nicht eingesetzt werden konnte. »Stil« bewährte sich in dieser Weise als produktiv mit grammatischen und rhetorischen Regeln umgehende Schreibweise, deren Operationsfeld der weite Raum der Prosa war. Die Hoffnung, die sich dabei für die Literatur insgesamt ergab, bekundete Herder 1768 mit einer Formulierung »im prophetischen Geist«, in der er sich »zum Voraus auf eine Ernte prosaischer Originalschriftsteller« freute, zu deren zukünftigem Zustandekommen seine eigenen literarischen Interventionen einen wesentlichen Beitrag liefern sollten.⁶⁴

Wie ging Herder nun bei seinem Unternehmen zur Hebung des Niveaus der deutschen Prosa vor? Programmatisch heißt es dazu im 17. Fragment der ersten Sammlung:

Wird es bald sein, daß ihr eure Sprache durch Untersuchungen, ihr Weltweisen! durch Sammlung und Kritik, ihr Philologen! durch Meisterstücke, ihr Genies! zu derjenigen macht, die nach dem Plinius, »alten Sachen Neuheit; neuen das Ansehen des Altertums;

63 So die Einschätzung von Koepke, *Herder's Views on the Germans and Their Future Literature*.

64 Herder, *Über Thomas Abbt's Schriften*, 602.

verrosteten Glanz; dunkeln Licht; widerlichen Reiz; zweifelhaften Glaubwürdigkeit; allen aber Natur« verschaffen kann.⁶⁵

Was Herder hier seinen noch zu gewinnenden Mitstreitern in den deutschsprachigen Ländern zurief, befolgte er selbst in seinen *Fragmenten*. So stellte er mit allgemeinen Überlegungen und eigenen kleineren Abhandlungen »Untersuchungen« an, die Erkenntnisse bezüglich der Lage der deutschen Sprache und Literatur sichern sollten. Zu »Sammlung und Kritik« trug er durch die reflektierende Sichtung des bestehenden Materials in der eigenen und in den relevanten Bezugssprachen bei, und zumindest als Gesellenarbeiten für künftige »Meisterstücke« können seine eigenen literarischen Erprobungen einer neuen Prosa in den *Fragmenten* verstanden werden, die eine verlebendige Mündlichkeit in den Text tragen und dessen konative Funktion akzentuieren. Herder ist deshalb in doppelter Weise ein besonders interessanter Fall für die Frage nach der Erneuerung der Prosa: zum einen als Verfasser eines Appells für eine stilorientierte Prosa, zum andern als Praktiker einer exzentrischen und nicht immer leicht verständlichen Prosa, die das eigene Konzept umzusetzen versucht.⁶⁶

Signifikant am oben zitierten Satz sind aber nicht bloß die für Herders Stil kennzeichnenden Exklamationen und die direkte Anrede der Adressat:innen, sondern auch die Verwendung eines Zitats, hier eines von Plinius dem Älteren. Die Rede mit, durch und gegen andere, die stets den Inhalt *und* die Diktion in Vergleich setzt, ist charakteristisch für Herders Selbstverständnis als Prosaiker. Herder spricht »in Masken« und aus Situationen des Polemischen heraus, er argumentiert also nicht axiomatisch und deduktiv, sondern kontrastiv aus und mit den Reden Anderer.⁶⁷ Überdies erweist sich hier, dass nicht nur das Zitierte, sondern auch das Weggelassene wichtig ist und mitgelesen werden soll: Im Original wird die Wendung zur die Dinge verwandelnden Kraft der Rede eingeleitet durch »Ardua res est«, und es wird in einem Nachsatz deutlich gemacht, dass das Streben nach dieser mühevollen Sache wichtiger sei als der erfolgreiche Abschluss.⁶⁸ Diese moderieren-

65 Herder, Über die neuere deutsche Literatur, 240. Zitate aus dieser Schrift werden im Folgenden nach dieser Ausgabe mit der Sigle F I und der Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

66 Siehe allgemein dazu Adler, Herder's Style.

67 Simon, Die Idee der Prosa, 83.

68 »Itaque etiam non assecutis, voluisse abunde pulcrum et magnificum est.« Vollständig setzte Herder das Plinius-Zitat, das oft als klassische Autorität für eine Poetik der Einbildungskraft und als Absage an eine plane Nachahmungs-

den Ermahnungen der vollständigen Passage, welche die Schwierigkeiten des Strebens nach sprachlicher Exzellenz hervorhebt, sind auch für die *Fragmente* mitzulesen und als prägend zu erachten. Auch hier gilt, dass andauerndes Bemühen wichtiger ist als ein perfektes Ergebnis, das ohnehin nur schwerlich zu erreichen ist – was hier als ein Herder'sches Bekenntnis zum wiederholten Versuchen verstanden werden soll, wie weiter unten zu verdeutlichen sein wird.

Warum aber nimmt gerade die Prosa für Herder eine solch wichtige Stellung ein im Projekt der Reformierung der Literatur? Herder leitet eine aktuelle Relevanz der Prosa her, indem er, ausgehend von Mendelssohns ausführlicher Diskussion der siegreichen Schrift von Johann Daniel Michaelis für den Berliner Akademiepreis von 1759,⁶⁹ eine eigene Aufgabe stellt, welche die Aufmerksamkeit auf die Geschichte der deutschen Sprache und ihrer »Revolutionen« lenkt. Er wirft die Frage nach dem aktuellen Stand der historischen Entwicklung der deutschen Sprache auf, aus deren Beantwortung abzuleiten sei, »wie weit« die »deutsche Sprache [...] jetzt für den Dichter, den Prosaisten und den Weltweisen« sei (F I, 178). Im Anschluss an Anregungen aus den *Briefen* von Mendelssohn und Abbt⁷⁰ skizziert Herder eine Sprachgeschichte, in der jeder Stufe der Sprachentwicklung auch eine bestimmte Ausdrucksweise entspricht.⁷¹ Das »jugendliche Sprachalter« ist so das »poetische«, dem »männlichen Alter« entspringt »die schöne Prose« und das »hohe Alter« bringt »das philosophische Zeitalter der Sprache« hervor (F I, 183 f.). Aus diesen Überlegungen leitet Herder ab, dass »diese Zeitalter so wenig zu einer Zeit sein können bei der Sprache, als bei dem Menschen«. Dies bedeutet: »So wie *Schönheit* und *Vollkommenheit* nicht einerlei ist: so ist auch die schönste und vollkommenste Sprache nicht zu einer Zeit möglich« (F I, 184).

In seiner Gegenwart sieht Herder die deutsche Sprache in das Zeitalter der Prosa eingetreten. Die (vorliterarische) aus dem naturgegebe-

ästhetik herangezogen wurde, 15 Jahre später als Motto vor den dritten Teil seiner *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Herder, *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 425). Das Zitat stammt aus Paragraph 15 der Vorrede zur *Naturalis historia*, Plinius bezieht sich dabei auf Isokrates (siehe den Kommentar in Herder, *Werke*, Bd. 1, 1081).

69 [Mendelssohn,] 72. und 73. Brief. Mendelssohn bezieht sich dabei auf Michaelis' Preisschrift *Über den Einfluß der Sprachen in die Meinungen und der Meinungen in die Sprachen*, erschienen Berlin 1759.

70 F I, 179 f.; Herder referiert auf [Mendelssohn,] 72. Brief, 365 f., sowie [Abbt,] 214. Brief.

71 Siehe dazu auch Michelsen, *Regeln für Genies*.

nen Sprachvermögen hervorgegangene »wahre Poesie« (F I, 183) ist hier verloren gegangen und die Poesie fungiert bloß noch als Mittel der Kunst und Sprachverschönerung (F I, 186). Gerade diese problematische Lage erkennt Herder als große historische Chance und dekretiert: »[D]ie mittlere Größe, die schöne Prose, ist unstreitig der beste Platz, weil man von da aus auf beide Seiten auslenken kann« (F I, 184). Mit dieser besonderen geschichtlichen Situation verbindet sich der Auftrag, »diese Sprache aus[z]ubilden« (F I, 187). Dies ist nötig, um dem Ideal »der schönen Prose« möglichst nahezukommen, die, so Herder,

den Eigensinn der Idiotismen einschränkte, ohne ihn ganz abzuschaffen, die die Freiheit der Inversionen mäßigte, ohne doch noch die Fesseln einer philosophischen Konstruktion über sich zu nehmen, die den poetischen Rhythmus zum Wohlklang der Prose herunter stimmte, und die die vorher freie Anordnung der Worte mehr in die Runde eines Perioden einschloß: – dies ist das männliche Alter der Sprache. (F I, 184)

Herder beschreibt diesen Sprachstand zunächst einmal in den Termini, welche die antike Rhetorik für die »gute Rede« in Abgrenzung zur Poesie gefordert hatten. Anders aber als diese begreift er die Bestimmungen nicht normativ, sondern historisch, was ihn dazu bringt, diesen Zustand als Ausgangspunkt für dynamische Entwicklungsoptionen der Sprache zu deklarieren. Denn eine in dieser Weise ausgebildete Prosa sei in der Lage, sowohl zur »mehr *dichterischen* Sprache« hinneigen zu können, auf dass der Stil »vielseitig, schön und lebhafter werde«, als auch die »mehr *philosophische* Sprache« mit einbeziehen zu können, »damit er [der Stil] einseitig, richtig und deutlich werde«. Oder, wie Herder hinzufügte: »[W]enn es möglich ist, zu allen beiden« Sprachen (F I, 187). Für diese beiden Tendenzen stehen in Herders Abhandlung auf der einen Seite die deutschen Hexameter-Übersetzungen und Klopstocks Versuche mit den freien Rhythmen (F I, 223-234), auf der anderen die Bemühungen um eine deutschsprachige philosophische Terminologie bei Wolff, Baumgarten und Sulzer (F I, 188-190, 198).⁷² Herder selbst versuchte wiederum in seiner Prosa, möglichst weit in beide Richtungen »auszulenken« und auch innerhalb eines Textes beide zu integrieren, um so

⁷² Adler, Die Sorge um Wort, Text und Sprache, 23 f.

konzeptuelle Schärfe und Komplexität mit einer synästhetisch gesättigten Sprache zu verbinden.⁷³

›Prosa‹ erscheint demnach als Möglichkeitsfeld der Sprache, die auf die Qualitäten der »Biegsamkeit« und »Behaglichkeit« ausgerichtet ist, mit deren Konzeptualisierung Herder auf das postulierte ›Auslenkungs-‹-Vermögen seines Prosaverständnisses reagiert. Unter »Biegsamkeit« versteht Herder im Anschluss an Sulzer eine hohe syntaktische Flexibilität der Elemente, die den Ausdruck zugleich »leicht und nachdrücklich« werden lässt (F I, 188), unter »Behaglichkeit« mit Bezugnahme auf Mendelssohn eine Sprachgestaltung, die sinnliche Eindrücke miteinbezieht und begriffliche Genauigkeit zu Gunsten von Anschaulichkeit hintanstellt.⁷⁴

Wie aber sollte dieses Ideal der Prosa über Herders eigene Schreibpraxis hinaus realisiert werden? Zunächst einmal durch radikale Kritik am Zustand dominanter Prosavarianten der eigenen Zeit. Herder richtet sich gegen »den Ton der alten Wochenschriften«, denen er vorwirft, »*deutlich*, und bis zum Gähnen deutlich zu sein« (F I, 235). Diese Klage über schwerfällige und ungewitzte Prosa trifft namentlich die in den 1760er Jahren erschienenen Zeitschriften *Der Christ am Sonntage*, *Der Arzt*, *Der Nordische Aufseher* und *Der Greis* (F I, 236). An dieser Gegnerschaft wird deutlich, worauf Herder mit seiner im ›biegsamen‹ und ›behaglichen‹ Stil gehaltenen Perioden-Prosa zielt: Es geht ihm nicht um die Erschließung einer prosaischen Dichtersprache, vielmehr strebt er eine Schreibweise im Bereich der »schönen Wissenschaften« an, die Sprache nicht als bloßes »Werkzeug« verkennt, sondern stattdessen der inneren Verwandtschaft der »*Worte* und *Ideen*« gerecht wird und deshalb »bestimmten, und lebhaften Gedanken [...] *deutliche* und *lebendige* Worte« beilegt (F I, 177). Diese ›Lebendigkeit‹, die Herder zufolge unbedingt die ›Deutlichkeit‹ ergänzen muss, sei zu erreichen, indem »*uneigentliche* Wörter, *Synonymen*[], *Inversionen*, *Idiotismen*« maßvoll berücksichtigt werden (F I, 189). Ein Ergebnis solcher Forderungen ist an Herders eigenen Texten zu besichtigen: Hier bringen diese Stilmittel zusammen mit der inszenierten Mündlichkeit und den Empfindungsausrufern jene komplexe Mehrfachkodierung hervor, für die er zugleich berühmt und berüchtigt ist.⁷⁵

73 Die Implikationen dieser im doppelten Sinne ästhetischen Haltung und ihre theoretischen Grundlagen entfaltet Simon, *Die Idee der Prosa*, 83–116.

74 F I, 220; siehe dazu auch den Kommentar in Herder, *Werke*, Bd. 1, 1066.

75 Siehe Simon, *Die Idee der Prosa*, 114, und Gaier, *Poesie als Metatheorie*.

Die Frage nach dem richtigen Maß dieser »sinnlichen Schönheit« (F I, 189) der Sprache kann Herder nicht theoretisch und abstrakt bestimmen, sondern nur an Beispielen erkunden und veranschaulichen. Er sucht diese in fremden Sprachen und vorbildlichen Exempeln und erwartet die Verbesserung der Prosa durch Vergleiche und Übersetzungen. Letztere gewinnen an Relevanz, indem sie nicht bloß »fremde Bücher verständlich« machen, sondern die Absicht verfolgen, der »Muttersprache vortreffliche Gedanken nach Muster einer vollkommnern Sprache anzupassen«. Dadurch werde der Übersetzer »zum Range eines Autors« erhoben und er erfülle eine kulturpolitische Aufgabe, denn »[o]hne Versuche, die mit dieser Absicht verknüpft sind, kann keine rohe Sprache vollkommen, kann kein Prosaiste in derselben vollkommen werden« (F I, 199). Herder entnimmt diese Einschätzungen dem 214. *Literaturbrief*, in dem Thomas Abbt ausgehend von einer Cicero-Übersetzung von Johann Michael Heinze fordert, dass das Deutsche sich »an die griechische und lateinische Sprache, so viel als möglich anschmiegen« solle. »Diese Übersetzungen könnten unsere klassischen Schriftsteller werden«, stellt Abbt weiter in Aussicht und regt an, dass sich zu diesen auch »noch einige neuere Ausländer« gesellen könnten.⁷⁶

Herder bemüht sich im Folgenden um die Umsetzung dieses Programms, indem er eine Stil-Lese unter den vergangenen und gegenwärtigen Literaturnationen durchführt, um deren Integrierbarkeit in sein deutsches Prosa-Ideal zu prüfen. Für die Griechen stellt er fest, dass die Silbenmaße der ältesten Dichter kaum nachzuahmen seien – und dass deshalb Homer, Aischylos und Sophokles in Prosa zu übertragen seien, damit deren »Schönheiten [...] so wenig als möglich verlieren«. Der Übersetzer müsse hier aber selbst »ein schöpferisches Genie« sein, um dem »Original und seiner Sprache« genügen zu können (F I, 204). Für die Ausbildung der deutschen Prosa wiederum empfiehlt Herder Platon, Xenophon, Thukydides und Polybios, von denen »die deutsche Sprache unstreitig viel lernen« könne, weil ihre Werke »dem Genie unserer Zeit näher verwandt« seien (F I, 205). Der besondere Glanz der Periodenbildung und die nun gemilderten sprachlichen Eigentümlichkeiten, ihre »Idiotismen«, prädestinierten diese Griechen zu Lehrmeistern, da es ihnen gelungen sei, die sprachliche Form den Inhalten anzugleichen und damit ein Muster für jene »ausgebildete *Poesie und Prose des guten Verstandes*« zu liefern, die für die Deutschen »ohnstreitig die *beste Sprache*« sei (F I, 205).

76 [Abbt,] 214. Brief; zusammengezogen zitiert in F I, 200.

Bezüglich der antiken Römer folgt Herder ebenfalls der Position Abbts, der die römische Periode als Maßstab der deutschen Prosa für untauglich hält, aber Übersetzungen aus dem Lateinischen der »*poetischen Sprache*« und des »*historischen Stils* wegen« empfiehlt (F I, 209). Tacitus wird so als vorbildhaft gepriesen (F I, 210f.) und auch der Periodenbau von Horaz für Nachahmungen angeraten (F I, 209f.). Von den modernen Literaturen diskutiert Herder die französische besonders ausführlich, da sie aufgrund ihrer »*muntern Prose*« als Remedium gegen die Trägheit und Schwerfälligkeit der deutschen dienen könne (F I, 234f.). Herder dringt darauf, »die französische Munterkeit, und Freiheit in unsere Abhandlungen ein[zu]führen, und mit dem deutschen Nachdruck zu verbinden« (F I, 238), zumal die deutsche Sprache »durch Übersetzungen von der französischen Prose des Umganges seit einigen Jahren schon merklich viel gewonnen« habe (F I, 239). Am Schluss des ersten Teils der *Fragmente* resümiert er diese Theorie des positiven Einflusses und der eklektischen Amalgamierung der Stileigentümlichkeiten vorbildhafter Kultursprachen folgendermaßen:

Aus alle diesem folgt, daß unsre Sprache unstreitig von vielen andern was lernen kann, in denen sich dies und jenes besser ausdrücken läßt [...]; daß sie von der griechischen die *Einfalt und Würde* des Ausdrucks, von der lateinischen die *Nettigkeit des mittlern Stils*, von der englischen die *kurze Fülle*, von der französischen die *muntere Lebhaftigkeit*, und der italiänischen ein *sanftes Malerische* lernen könne. (F I, 258f.)

Durch Formulierungen wie »seit einigen Jahren«, die sich auf die Intensivierung der übersetzerischen Tätigkeiten beziehen (F I, 239), wird deutlich, dass Herder seine Schrift im Bewusstsein einer besonderen Gegenwärtigkeit seiner Fragestellung verfasste. Er war der Meinung, in seiner Gegenwart sei ein Umbruch im Gange, der gerade jetzt die »*Prose des guten gesunden Verstandes*« und die »*philosophische Poesie*« in der deutschen Literatur hervortreibe (F I, 240). Herder fügte deshalb auch im letzten Fragment Kurzcharakteristiken von neun deutschen Schriftstellern bei, denen gemeinsam sei, dass sie mit ihren Schriften den drei Grazien, »Thalia mit ihrem Füllhorn voll Früchte, die leichte, gefällige Euphrosyne, und die bezaubernde Aglaja« (F I, 240), Reverenz erweisen würden. Damit erscheinen hier im Ausgang der sprachvergleichenden Stilkritik drei Gestalten als Sinnbilder dieser Bemühungen, die im 18. Jahrhundert Leitfiguren von zentralen Ethik und

Ästhetik verbindenden Konzepten wie *moral grace* (Shaftesbury), ›Grazie‹ (Winckelmann) oder ›Anmut‹ (Schiller) darstellen. Die Etablierung der Prosa als zeitgenössisches Literaturideal steht damit in engem ideologischem Zusammenhang zu einer im 18. Jahrhundert breit vertretenen ästhetischen Humanität, wie sie oft an Beispielen der bildenden Künste entwickelt wurde – und an der auch Herder im weiteren Verlauf seines Schaffens Anteil haben sollte.⁷⁷

Es sind kurze Vignetten, die Herder von Winckelmann, Hagedorn, Moser, Abbt, Spalding, Mendelssohn, Lessing, Möser und Hamann entwirft und dabei deren Beitrag zur Entwicklung der deutschsprachigen Prosa umreißt. Diese Charakteristiken sollen zu einer Lektüre anregen, die aktivierende Rezeptionseffekte erzielen kann, wie sie Herder an anderer Stelle fordert:

Erzeugen will ich dem andern Gedanken: aufrufen in ihm Bilder: in ihm Ideen schaffen: in ihm Empfindungen aufregen – nicht aber ihm *meine* Gedanken bloß erzählen, meine Bilder vorkramen, meine Empfindungen hingaukeln. *Genies* will ich wecken, Leser lehren, nicht Kunstrichter [sic!] genügen.⁷⁸

Herders häufiges Zitieren und seine Entwicklung eines charakteristischen Stils in den *Fragmenten* zielten ebenfalls auf diese Wirkung ab – auch seine eigene Schrift ist zu den für die Reform tauglichen Schriften zu zählen. Ihr Verfasser ist als Nr. 10 unter den empfohlenen Autoren zu verstehen, und aufgrund der vielen Exzerpte können die *Fragmente* als eine Art Anthologie vorbildlicher Schriftstellerei dienen.

Auch über die erste *Fragmente*-Sammlung hinaus setzte Herder sein kritisches Geschäft im Dienst der neuen Prosa fort. So handelt er in der zweiten und der dritten Lieferung von *Über die neuere deutsche Literatur*, 1766 und 1767 erschienen, erneut von den »Mittel[n] zur Erweckung der Genies in Deutschland«,⁷⁹ indem er die Nachbildungen von orientalischen, griechischen und lateinischen Vorbildern diskutiert und sprach- und kulturspezifische Stile untersucht. Die Auseinandersetzung mit Individualstilen vorbildlicher Zeitgenossen setzt er zudem in ausführlichen Schriftstellerporträts fort, die oft zugleich Nekrologe sind. Winckelmann, Lessing und Sulzer kommen so erneut zu Ehren,

⁷⁷ Dazu umfassend Adler, Herder's Concept of Humanity.

⁷⁸ Herder, Über Thomas Abbts Schriften, 594.

⁷⁹ Herder, Über die neuere deutsche Literatur. Zwote Sammlung von Fragmenten, 263.

ebenso Thomas Abbt, bereits in den *Fragmenten* der meistzitierte Autor.⁸⁰

Der Aufsatz *Über Thomas Abbts Schriften* von 1768, verfasst nach dem frühen Tod des verehrten Schriftstellers am 3. November 1766 als *Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet*, wiederholt viele Punkte der ersten *Fragmente*-Sammlung und spielt sie konkret am Beispiel von »Abbts Stil« durch.⁸¹ Dieser Stil, der Abbt zu einem prominenten Prosa-Autor seiner Zeit erhebe, wird namhaft gemacht als »ein seltnes Gemisch«, das »kurz und spruchreich, wie der Römer, munter und blendend, wie ein *Voltaire*, koloriert und launisch, wie ein Britte« ausfalle.⁸² Uneingeschränkt geschätzt wird »Abbts Stil« wegen »Kürze und Nachdruck«, die dieser als »ein Nachahmer [...] *des Tacitus*« sich angeeignet habe. Abbt gehe an gegen »verkettete Predigtperioden«, den »schleppende[n] Paragraphenstil«, die »Hüft- und Marklose Sprache der Wochenblätter«, den »aufgeblähete[n] Vortrag unsrer Schulübersetzungen und Schulredner« und den »langsame[n] Trab unsrer Geschichtsschreiber«.⁸³

Abbt verkörpert mit seiner Schreibart für Herder die wohlthuenden Wirkungen einer kritischen Stilkomparatistik und wirkt als Vorschein auf die zu erwartende »Ernte prosaischer Originalschriftsteller«.⁸⁴ Für die Spezifik von Herders Stilkritik im Dienst der »schönen Prose« ist signifikant, dass »Abbts Stil« voller »nutzbarer Fehler« ist. Abbts Schriften sind so wichtig, weil sie nicht einfach Ideale verkörpern, sondern weil sie den Weg zum Ideal weisen. Abbt ist deshalb, so Herder, »bei den Fehlern seiner Schreibart mir teurer, als wenn er keine hätte«, weil er damit die Leser:innen zu einer kritischen Auseinandersetzung herausfordere. Seine Texte – und auch das ist zentral für Herders Prosa-Unternehmen und seine eigene Schreibweise – sind »Versuche« und sollen zu weiteren Erprobungen anregen. Denn so gilt: »Versuche, wie er, muß man machen, um unsrer noch gewiß unausgebildeten Sprache Reichthum, Fülle, Leichtigkeit zu verschaffen«.⁸⁵

80 Dies erwähnt Herder selbst, siehe Herder, *Über Thomas Abbts Schriften*, 591. Zu Herders Abbt-Aufsatz siehe Heinrich, *Biographie als Hermeneutik*.

81 Zu Abbts Bedeutung für die Herausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit, zu der auch die Entwicklung einer entsprechenden Redeform gehörte, siehe Bödeker, *Thomas Abbt. Patriot, Bürger und bürgerliches Bewusstsein*, sowie Redekop, *Thomas Abbt and the Formation of an Enlightened German »Public«*.

82 Herder, *Über Thomas Abbts Schriften*, 590.

83 Ebd., 588.

84 Ebd., 602.

85 Ebd., 596. Herder reiht sich damit ein in das breite und vielfältige literarische

Zeitgestaltung von Stil

Mit diesem Bekenntnis zu einer probierenden, immer wieder neu ansetzenden Kultivierung der Prosa als wichtigster literarischer Aufgabe macht Herder seine Gegenwart zu einer ›Zeit der Prosa‹. Er rückt die epochalen Leistungen und Verdienste seiner unmittelbaren Vorgänger ins rechte Licht – und macht sie so sicht- und lesbar als ein Versprechen für die nahe Zukunft. Die ›Zeit der Prosa‹ erscheint bei Herder aber nicht nur als Epoche, sondern auch als Aspekt der schriftstellerischen Physiognomik selbst. Schon der Hinweis auf Abbts »Kürze und Nachdruck«, im scharfen Kontrast zu den in allen Bereichen zur Länge tendierenden Wochenschriftenschreibern stehend, stellt diese stilistische Dimension der Prosa als grundlegend wichtig heraus.

Prägnant treten die Temporalitäten des Stils auch im ersten Teil der *Fragmente* hervor. Zunächst behandelt Herder in der Diskussion der prosaischen Periode die Inversionen in sprachgeschichtlicher Hinsicht und damit die Frage der »*Ordnung der Worte*« (F I, 218), die im mündlichen Ausdruck genuin zeitlich ist, in der Schriftlichkeit aber auch räumlich beziehungsweise ›zeiträumlich‹ wird. Er führt aus, dass die Sprache und damit insbesondere die Reihenfolge der Worte im Satz bei einer »noch ganz sinnlichen Nation [...] unregelmäßig und voll Veränderungen« seien. Dieses »unordentliche Chaos« werde aber gebändigt in der »*Büchersprache*«. Da hier der Kontext des unmittelbaren Austauschs in der dialogischen Rede weg falle, folgen die Satzteile nun »einer gewissen Ordnung [...], um dem Lesenden verständlich zu werden« (F I, 217f.). Die Distanzkommunikation verlange, so Herder, dass die Ordnung der Worte »der Ordnung der Ideen« nachkomme, wobei »das Ohr und das Auge zu Rate« zu ziehen seien. Das derart »herausgedrechselte« Gebilde nennt Herder »den prosaischen Perioden«, der »in seiner Struktur eine Anordnung von *Bildern*, so wie sie sich *dem Auge* darstellen würden, von *Ideen*, wie sie sich *der Verstand* denkt, von *Tönen*, wie sie *das Ohr* fodert«, sei (F I, 218f.). Während »der logische Periode [...] bloß der Ordnung der Ideen« folge und »keine Inversionen« mehr aufweise (F I, 219), halte die genuine syntaktische Form der »schönen Prose«, der »prosaische Periode«, ein breites Spektrum an Möglichkeiten der ›Auslenkung‹ bereit, die sowohl die Sinnlichkeit wie die Verstandesförmigkeit von Prosa durch die Auf-

einanderfolge der Worte regulierten. Die Periode, der komplexe, mehrteilige Satz, ist also für Herder die entscheidende Einheit, welche die zeitliche Strukturierung und damit den Rhythmus von Prosa organisiert.⁸⁶

Damit wird für Herders Prosa-Konzept ein zeitliches Phänomen wichtig, das auch den englischen Empirismus zutiefst geprägt hat. Herder orientiert sich mit der Verläufigkeit der Periode an der basalen Bedeutung von ›Sukzession‹, wie sie John Locke in seinem Essay *Concerning Human Understanding* postuliert hatte. Locke hatte dort die Gewissheit menschlicher Existenz an »the succession of any ideas in our Minds« geknüpft und dieses beständige sukzessive Prozessieren der Seele, den »train of ideas which constantly succeed each other«,⁸⁷ als das Maß aller weiteren Sukzessionen erklärt: »So that to me it seems, that the constant and regular successions of ideas in a waking man, is, as it were, the measure and standard of all other successions [...].«⁸⁸ Dirk Oschmann hat daraus einen grundlegenden »Einbruch der Zeit in die Form« um 1750 abgeleitet.⁸⁹ Diesen belegt er zum einen durch die kunsttheoretische Adaption dieser Einsicht für die zeitaffinen Künste durch James Harris, der Sukzession als »*Motion*« und »ENERGY« deutet,⁹⁰ zum anderen durch die roman-

86 Die auf die Hervorhebung des Temporalen orientierte Haltung Herders lässt sich in der Gegenüberstellung zu anderen Auffassungsweisen der grammatischen Konstruktion aus dem 18. Jahrhundert verdeutlichen. Diderot etwa begriff im *Lettre sur les sourds et muets* die Satzstruktur als räumliches, Zeitausdehnung negierendes Gebilde, indem er die Integration der menschlichen Seelenvermögen als Leistung eines dichterischen *esprit* veranschlagte, »[qui] fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent« (Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, 549, zitiert nach dem Kommentar in Herder, *Werke*, Bd. 1, 1064). Auch Herder spricht in *Fragment 12* anfangs vom »Bau eines Perioden« mit »Pfosten und Säule« (F I, 216) und benutzt damit eine räumliche Metaphorik, späterhin sind bei ihm »Ordnung« und »Anordnung« jedoch stets räumlich und zeitlich lesbar (F I, 218f.).

87 Locke, *Essay*, 110 (II, 14, 3).

88 Ebd., 112f. (II, 14, 12).

89 So im Titel von Oschmann, *Der Einbruch*.

90 Harris, *A Dialogue*, 23: »[C]all every *Production*, the *Parts of which exist successively*, and *whose Nature hath its Being or Essence in a Transition*, call it, what it really is, a *Motion* or an *ENERGY* – «. Demgegenüber führe eine »*Production*, whose *parts exist all at once*« zu einem »*WORK*«. Siehe Oschmann, *Der Einbruch*, 45.

poetologischen Konsequenzen, die Henry Fielding und Laurence Sterne daraus ziehen.⁹¹

Dieser ästhetische Paradigmenwechsel des »Einbruchs der Zeit in die Form« ist auch für den vorliegenden Zusammenhang einer ›Zeit der Prosa‹ von höchster Relevanz.⁹² Besonders virulent wird dies in einer Debatte, die zunächst einmal fernab der Prosastilistik zu liegen scheint: in derjenigen zur Adaption des Hexameters für die deutsche Sprache. Im besonders lang geratenen 14. *Fragment*, das die entsprechende Diskussion aus den *Briefen* wiedergibt, kommt Herder auf die Ungeeignetheit der deutschen Sprache für Polymetrie zu sprechen. Metrische Einheiten mit mehr als zwei Silben seien im Deutschen wegen mangelnder Abstufungen zwischen betonten und unbetonten Silben und durch die vielen einsilbigen Wörter kaum einsetzbar, die deutsche Sprache habe deswegen etwas »Steifes, oder Prosaisches« (F I, 230). Dies mache den Hexameter als poetisches Versmaß schwer realisierbar und lasse die Rede »in einem freien Silbenmaß« (F I, 230) attraktiv erscheinen. Über das »Klopstockische angeführte Silbenmaß«, später als ›Freie Rhythmen‹ bezeichnet,⁹³ heißt es in einer raffinierten Formulierung:

Ich wußte nicht, ob diese neue glückliche Versart nicht eher die *natürlichste* und *ursprünglichste* Poesie genannt werden könnte, »in alle kleinen Teile ihrer Perioden aufgelöset, deren jeden man als einen einzelnen Vers eines besondern Silbenmaßes betrachten könnte«, statt daß ihn die Literaturbriefe eine *künstliche Prose* nannten. (F I, 232)

Herder referiert hier auf den 51. *Literaturbrief*, wobei er das Argument nun nicht wie der zitierte anonyme Autor (Lessing) auf die Deklaration von Klopstocks »freie[m] Silbenmaß« als moderne poetische Prosa bezieht.⁹⁴ Vielmehr nutzt er es, um die freien Verse als Rückkehr zur Naturpoesie zu bezeichnen. Diese Haltung wird jedoch als eine

91 Ebd., 46-55.

92 Oschmann kommt am Ende seines Aufsatzes auf diese Dimension am Beispiel von Johann Heinrich Voß' *Zeitmessung der deutschen Sprache* zu sprechen, der die Vorarbeiten von Herder und Klopstock weiterführt (ebd., 60f.).

93 Die Bezeichnung ›Freie Rhythmen‹ ist seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebräuchlich; siehe Doering, Art. ›Freie Rhythmen‹, 629.

94 Lessing, Briefe, die neueste Literatur betreffend, 181: »Aber was sagen Sie zu der Versart; wenn ich es anders eine Versart nennen darf? Denn eigentlich ist es weiter nichts als eine künstliche Prosa, in alle kleinen Teile ihrer Perioden auf-

mögliche und von eigener Unsicherheit begleitete (»Ich wußte nicht«) gekennzeichnet und die Gegenmeinung als ebenfalls gültige im Zitat erhalten, zumal Herder selbst eine Ähnlichkeit »mit dem Numerus der *Hebräer*« und »dem Silbenmaß der Barden« erkennt (F I, 232). Es ist damit die semantische Leistung dieser intrikaten syntaktischen Fügung, dass sie zwei Haltungen exponiert und als dynamisches Beziehungsgeflecht möglicher Positionen installiert. Gerade die doppelte Beziehbarkeit des Arguments, die freien Rhythmen lösten die Periode in einzelne Verse mit je eigenem Versmaß auf, lässt so natürlichste und künstlichste Poesie zusammenfallen – und gleichzeitig auch die Prosa an dieser rhythmisierten Periodenform als »*künstliche Prose*« teilhaben. Prosa wird somit von Lessing und Herder als fähig erachtet, eine nicht-metrische Rhythmik von der Poesie zu übernehmen, und sie wird für Herder in der weitesten Weise der ›Auslenkung‹ in die sinnliche Richtung mit der avanciertesten Form der Poesie deckungsgleich.

Für Herder beschränkt sich dieses Phänomen aber nicht auf Klopstock allein, vielmehr eröffnen sich für ihn von Klopstocks »freie[m] Silbenmaß« aus, das eben zugleich auch »eine *künstliche Prose*« sei, Assoziationen in das weite Feld der literarischen Übersetzung, auf dem solche Phänomene der Übergänglichkeit ebenfalls anzutreffen seien. So spielt er an auf die biblische Psalmendichtung (»Numerus der *Hebräer*«), aber auch auf Ossian (»Silbenmaß der Barden«), dessen Werke der Fiktion von James Macpherson gemäß englische Prosa-Übersetzungen alter schottischer Gesänge waren und damit in der ›modernen‹ Prosa stets die imaginierten altgälischen Verse mitklingen ließen.⁹⁵ Und ebenso sah er potentielle Übersetzer von Pindar, Shakespeare und Young herausgefordert, den Anregungen Klopstocks nachzueifern (F I, 234).⁹⁶

Prosa in ihrer zur Kunst neigenden Tendenz bzw. in ihrer vom Vers ausgehenden Inspiration wird von Herder hier auf die Entwicklung einer eigenen Temporalität festgelegt, die sich im als Periode gestalteten Satz beziehungsweise in dessen Gliedern durch die Stellung

gelöset, deren jeden man als einen einzeln Vers eines besonderen Sylbenmaßes betrachten kann.«

95 Siehe dazu Dehrmann, Phantasmatische Verse; ausführlich zur Rezeptionsproblematik: Schmidt, »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«.

96 Ohne dass Herder sie hier nennt, kann Bodmers Prosa-Übersetzung von Miltons *Paradise Lost* (ab 1731 bis 1780 in verschiedenen Versionen) hier als paradigmatisch gelten; siehe dazu: Hottner, Reimlosigkeit; Bender, Bodmer und Miltons *Verlohrnes Paradies*.

der Worte und die damit verbundene lautliche und semantische Abfolge entfaltet. Damit hat sie auch Anteil an jener »Kraft«, die Herder 1769 im *Ersten kritischen Wäldchen* der poetischen Rede zusprach, wenn sie »in der Zeit« sich artikuliere. Wie Harris ist Herder hier der Meinung, dass die poetische Rede »durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorstellungen, auf die Seele wirkt, und in der Abwechslung teils, teils in dem Ganzen, das durch die Zeitfolge erbauet, energisch wirket«.97 Zwar ist auch hier die volle Entfaltung dieser »Kraft« der »Poesie« vorbehalten, gerade als weit »auslenkende« »schöne Prose« hat aber auch die ungebundene Rede hieran gebührend Anteil.

Überschneidungsfelder von Poesie und Prosa

Herders Interesse an der Prosa führte damit in einen Bereich der gattungspoetologischen Indifferenz, in dem sich Poesie und Prosa begegnen und bezüglich ihrer zeitlichen Ökonomie in Austausch treten konnten – und worin sich das Aushandlungsspektrum des Rhythmischen neu figurierte. Herder tat dies in einem diskursiven Umfeld, in dem die Vermischung der Redeformen durchaus erwogen wurde und die poetische Prosa als Schreibweise mit hohem ästhetisch-künstlerischem Anspruch in ungebundener Rede bereits eine Option geworden, aber stark umstritten war.

Die Vermengung von gebundener und ungebundener Rede war freilich damals nichts Neues. Bereits seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. war mit der Menippeischen Satire ein Mischgenre mit Prosa- und Versanteilen beliebt gewesen und auch Martianus Capella, später Fulgentius, Ennodius und Boethius adaptierten in der Spätantike diese Verbindung für philosophische und didaktische Themen – eine Tradition, die im Mittelalter unter der Bezeichnung »Prosimetrum« weiter genutzt und auch auf andere Thematiken (zum Beispiel die Hagiografie) übertragen wurde.⁹⁸ In Frankreich war der Terminus *poème en prose* seit dem frühen 18. Jahrhundert präsent, wo er ein nicht oder nicht konsequent versifiziertes Epos oder auch einen Roman bezeichnete, im

97 Herder, *Erstes kritisches Wäldchen*, 195. Herder setzt sich hier kritisch mit Lessings *Laokoon* auseinander.

98 Papst, Art. »Prosimetrum«, Sp. 352-354; Kühne, Art. »Prosimetrum«, 177f.; ausführlich und grundlegend zum Thema: Papst, *Prosimetrum*; Harris, Reichl (Hrsg.), *Prosimetrum*.

Englischen und Deutschen wurde er adaptiert als *prose poem* und ›Gedicht in Prosa‹. Dabei bezogen sich diese Genrezuweisungen auf meist umfangreichere Prosatexte, die mit dem Anspruch auftraten, dichterischen Wert zu besitzen, oder Prosaübersetzungen von Versgebilden waren.⁹⁹ Erst mit Charles Baudelaires 1869 posthum unter dem Titel *Le spleen de Paris* zusammengefassten *petits poèmes en prose*, die unter verschiedenen Titulierungen seit 1855 erschienen waren, verband sich die Bezeichnung mit Kurztexten in Prosa.¹⁰⁰

Zur Zeit der Abfassung von Herders *Über die neuere deutsche Literatur* beschäftigten sich unter anderen Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Johann Georg Jacobi, Johann Peter Uz, Johann Wilhelm Ludwig Gleim und Christoph Martin Wieland mit prosimetrischen Formen in deutscher Sprache,¹⁰¹ und auch die *Ossian*-Dichtungen Macphersons wurden europaweit als Modell authentischer Dichtung in Prosa wahrgenommen.¹⁰² Im deutschsprachigen Raum aber war vor allem eine poetische Prosa neuer Qualität durch Salomon Gessner populär geworden. Gessner publizierte 1756 seine *Idyllen* und 1758 das Epos *Der Tod Abels* als Prosadichtungen und bediente sich dabei einer poetischen Diktion, ohne diese aber metrisch zu gestalten. Er verwendete also durchaus »die lebhaftesten und leidenschaftlichsten Figuren, die kräftigsten und kühnsten Tropen, und die ungewöhnlichsten Wendungen der Sprache«, wie Johann Georg Sulzer die »poetische Sprache« in seinem entsprechenden Artikel seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* charakterisierte,¹⁰³ verzichtete aber auf den Vers als künstlerisches Mittel. Auch Sulzer schien der Vers, entstanden aus »überlegter Kunst« und deshalb »förmlich[]«, nicht relevant zu sein für die poetische Sprache, entscheidend waren ihm vielmehr »Ton« und »Gang der Rede«, die, wie er weiter ausführte, »ohne Veränderung des Ausdrucks, blos durch andre Ordnung vom Poetischen ins Prosaische kann heruntergesetzt werden«.¹⁰⁴ Dies hatte zur Konsequenz, dass bei Gessner Eigenheiten des Poetischen mit markanten temporalästhetischen Konsequenzen wie eine »ungewöhnliche[] poetische[] Ordnung«, ein »empfindungsvolle[r] Gang« und das Auslassen von »Verbindungs-

99 Bunzel, Art. Prosagedicht, 587f.

100 Siehe dazu die Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte sowie die Auflistung der Teilpublikationen durch die Herausgeber in Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 8, 344-351.

101 Siehe Künstler, *Ein leichtes Gewebe*, 149f.

102 Siehe Füger, *Das englische Prosagedicht*, 110-116.

103 Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. 3, 591.

104 Ebd., 589.

und Beziehungswörter[n]« in die Prosa eingeführt wurden.¹⁰⁵ »Ordnung« und »Gang«, geprägt von spezifisch poetischer »Lebhaftigkeit«,¹⁰⁶ waren es, die der ungebundenen Sprache eine bisher ungewohnte temporale Qualität gaben.

Als gültige eigenständige Schreibart legitimierte Sulzer die »poetische Prosa« explizit im Eintrag zu »Prosa; Prosaisch«: Es sei zwar »verschiedentlich darüber gestritten worden, ob irgend einem prosaischen Werk der Name eines Gedichts mit Recht könne beigelegt werden«, nun aber sei »die Frage fast durchgehends entschieden, und Niemand weigert sich, unsern Geßner, dessen Werke fast durchgehends in Prosa geschrieben sind, unter die Dichter zu zählen«. ¹⁰⁷ Diese Nobilitierung geschah freilich nicht ohne Einschränkung, denn Sulzer fügte an: »Freylich fehlet es dem schönsten prosaischen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Werkes desto lebhafter, je schöner man das übrige findet.« ¹⁰⁸ Diese Relativierung setzt sich fort in der Warnung, dass man sich in literarischen Dingen in Acht zu nehmen habe »vor dem prosaischen Ton in dem Gedicht, und vor dem poetischen in der gemeinen Rede«. Gerade junge Schriftsteller seien es, »die ihren prosaischen Vortrag hier und da mit poetischen Schönheiten ausschmücken« würden, was besonders »in dem Dialog der dramatischen Werke« anstößig sei. ¹⁰⁹

Mit dieser vorsichtigen Skepsis gegenüber der Vermischung der Diktionen befand sich Sulzer im Einklang mit prominenten Vorläufern. Schon Gottsched hielt es zwar für möglich, dass die »häufigen und kühnen Metaphoren, Metonymien und anderen verblühten Redensarten«, die »lebhaften Beschreibungen, kurz angebrachten Gleichnisse[, und feurigen Figuren« auch in Prosa auftreten könnten und dass dies dann als eine »ungebundene poetische Schreibart« zu verstehen sei. Er merkte aber auch an, dass »[k]ein guter prosaischer Scribent [...] jemals so viel Zierrathe zusammengehäufet« habe. ¹¹⁰ Noch zurückhaltender gab sich Johann Jacob Breitinger in seiner *Critischen Dichtkunst*, in der er die Meinung vertrat, dass es »der Prose nicht erlaubt ist, die eigenthümlichen Vorrechte des Verses zu

105 Ebd., 590.

106 Ebd., 589.

107 Ebd., 617.

108 Ebd.

109 Ebd., 617f.

110 Gottsched, Versuch, 354.

gebrauchen, denn sie würde dadurch zu prächtig, zu feyrlich, und künstlich werden«. ¹¹¹

Interessant im vorliegenden Zusammenhang ist nun, dass Breitinger dabei temporalpoetologische Argumente einbringt, um die Differenz von Poesie und Prosa zu markieren, indem er Unterschiede in der »Ordnung der Thöne« anführt, die es zu beachten gelte. Er geht davon aus, dass der Wechsel »von dem langen oder kurtzen Zeitmaaß der Sylben« Vers und Prosa gemeinsam sei, dass diese aber in der Anordnung von Kürzen und Längen und im damit verbundenen Ablauf der Tonfolge grundsätzlich anders zu handhaben seien. ¹¹² Der Prosa stehe nämlich bloß eine »mässige Harmonie« an, bei der die Töne »zugleich«, also gleichmäßig, seien und »auf einander folgen« würden. Eine Missachtung dieser Regel die Abfolge langer und kurzer Silben betreffend führe aber zu mächtigen Dissonanzen:

Wenn in der Prose die Thöne von einer Art kurtz auf einander abgestossen würden, ohne auf eine Harmonie in dem Gantzen zu sehen, nemlich, wenn zwischen die Thöne andere Thöne von anderer Art gesetzt würden, so käme die Rede so heraus, wie wann mit blasenden Instrumenten Lärmen geblasen wird. Aber die Pracht ist wider den Character des Ernsts und der Sittsamkeit, der sie von der Poesie in allen Dingen unterscheidet. ¹¹³

Auch Johann August Eberhard, strammer Vertreter der Leibniz-Wolff'schen Schule und daher mit Breitingers philosophischen Überzeugungen weitgehend konform, lehnte in seinem *Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser* die Vermischung der Redeweisen aus ähnlichen Gründen strikt ab. Die »sogenannte poetische Prosa bombastvoller Prosaisten« erschien ihm ebenso rundweg verachtenswert wie »die prosaische Poesie kraftloser, wässriger Reimschmiede«. Beiden fehle »in gleichem Maaße das, was die wesentliche Schönheit der Rede ausmacht, die durch ihre schöne Sinnlichkeit entzückt: der einen der innere Geist, der einen schönen Körper belebt, der andern der äußere Körper, worin sich ein lebendiger Geist bewegt«. Diese »unseligen Mitteldinge zwischen Poesie und Prosa« bewirken deshalb eine »Disharmonie«, die erneut in einer jeweils unpassenden sprachlichen Zeit-

¹¹¹ Breitinger, *Critische Dichtkunst*, II, 441.

¹¹² Ebd., 439f.

¹¹³ Ebd.

ökonomie ihren Grund habe, die in die topische Metaphorik von ›Tanz‹ versus ›Gang‹ gebracht wird:

Der Rhythmus und das Sylbenmaaß in einem prosaischen Gedichte führt uns auf die Erwartung starker Gedanken, lebhafter Bilder und kräftiger Empfindungen, und wir finden nichts, als Gemeines und Kraftloses; die innere Poesie der poetischen Prosa reißt uns zu dem Tanze und der Musik des poetischen Rhythmus fort, und wir fühlen uns durch den bedächtigen Gang der Prosa aufgehalten.¹¹⁴

Zu seiner Erscheinungszeit (in vier Teilen 1803 bis 1805) hatte Eberhards *Handbuch* weitgehend keine Berührung mit den aktuellen philosophischen und literarischen Tendenzen der Zeit, in seiner Einschätzung der Vermengung von Poesie und Prosa traf es sich aber durchaus mit denjenigen der klassizistischen Avantgarde. Denn ähnlich dezidiert, wenn auch in einem gänzlich anderen ästhetischen Paradigma, hatte sich 1797 auch Goethe gegen die Möglichkeit einer ›poetischen Prosa‹ gewandt. Auf Schillers Überlegungen zum Verhältnis von Form- und Gegenstandskriterium in der Poesie-Prosa-Unterscheidung hin, die dieser anlässlich der Unsicherheit darüber, ob der *Wallenstein* nun in Vers oder Prosa gehalten werden sollte, anstellte, sprach sich Goethe in einem Brief vom 25. November 1797 an Schiller gegen jede »Saalbaderey in Principien« aus. Dies bedeutete für Goethe zum einen, dass der *Wallenstein*, wenn er als ein »selbstständiges Werk« gelten sollte, »nothwendig rhythmisch [das heißt: in Versen geschrieben] werden« müsse. Zum anderen schloss Goethe, die Einführung einer »poetische[n] Prosa« zeige nur,

daß man den Unterschied zwischen Prosa und Poesie gänzlich aus den Augen verlor. Es ist nicht besser als wenn sich jemand in seinem Park einen trocknen See bestellte und der Gartenkünstler diese Aufgabe dadurch aufzulösen suchte daß er einen Sumpf anlegte. Diese Mittelgeschlechter sind nur für Liebhaber und Pfuscher, so wie die Sümpfe für Amphibien.¹¹⁵

Goethes drastische (und auch, zumal aus heutiger Sicht, moralisch prekäre) Äußerungen belegen, wie sehr die poetischen Grenzbeziehun-

¹¹⁴ Eberhard, *Handbuch*, III, 266f.

¹¹⁵ Goethe, *Werke* (Weimarer Ausgabe), Abt. IV, Bd. 12, 360f.

gen zwischen Vers und Prosa im ausgehenden 18. Jahrhundert ein neuralgisches Gebiet waren, auf dem wichtige (Selbst-)Verständigungsdebatten über Status und Ausrichtung von literarischer Produktion ausgetragen wurden. Dabei spielten – das zeigt der Kontext der in Aussicht genommenen Versifizierung des *Wallenstein*-Dramas – Fragen der unterschiedlichen Rhythmisierungen in gebundener und ungebundener Rede eine prominente Rolle. *Wie* die Silbenfolge zu einem zeitlich gegliederten Zusammenhang gefügt wurde und *wie* sich diese Fügung mit den inhaltlichen Bestimmungen der Rede verband, war von großer Bedeutung für die ästhetische Beurteilung von literarischen Texten und entscheidend für deren Platzierung in der künstlerischen Hierarchie der Zeit.

Temporalästhetik und Prosodie

Als ein Wissensfeld, das wichtige Einsichten für die sichere Beurteilung dieser Fragen bereithalten sollte, etablierte sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts mit neuem Nachdruck die Prosodie, mittels derer es möglich werden sollte, sprachliche Zeitmaße mikrologisch zu bestimmen und zu regulieren. Daraus lässt sich die These ableiten, die ich im Folgenden auch verfolgen möchte, dass es nicht die Diskussion um die ›poetische Prosa‹ gewesen sei, welche die Temporalästhetik der Prosa entscheidend voranbrachte, sondern dass vielmehr Überlegungen zur prosodischen Spezifik von Sprache, hier exemplarisch fokussiert auf das Deutsche, die Grundlage für eine neue Ästhetik des Prosarhythmus bereitgestellt haben, wobei diese Reflexionen von vertheoretischen Debatten ausgingen und zunächst einmal primär auf Anwendungen im Bereich der Metrik ausgerichtet waren. Die ›poetische Prosa‹ hingegen, wie sie seit den 1750er Jahren vermehrt veröffentlicht und diskutiert wurde, erwies sich in der poetologischen Debatte als Sackgasse und bedurfte neuer Anstöße, die wesentlich aus einer Vertiefung der prosodischen Reflexion und ihren Konsequenzen für Fragen literarischer Rhythmik erfolgten.

Die Prosodie beschäftigt sich mit den phonologischen Eigenschaften einer Sprache, die nicht die Einzellaute, sondern deren Verknüpfung zu Silben, Wörtern und Sätzen betreffen, wobei Aspekte wie Tonhöhe, Tonstärke und Tondauer (›Akzent‹) ebenso eine tragende Rolle spielen wie Tonhöhenverlauf (Intonation), Silbenlänge (Quantität) und sprachlicher Rhythmus. Die Prosodie bildet so die sprachliche Basis

von Metrik und Prosarhythmus, deren Regeln und Bestimmungen sich allererst unter den Gegebenheiten der prosodischen Strukturen in sprachlichen Konkretisierungen realisieren.¹¹⁶

Der Gegenstandsbereich der Prosodie wurde in der Antike vor allem von Grammatikern und Musiktheoretikern behandelt, wobei es vorwiegend um die Klassifizierung der Silbenquantitäten ging, die für die Metrik und die rhythmische Gestaltung der Prosa grundlegend war. Beda Venerabilis verband in *De arte metrica* um 700 die klassische Prosodie mit der klassischen Metrik und begründete damit die Metrik als selbstständige Disziplin. Bis ins 17. Jahrhundert hinein wurden danach die Quantitätensysteme der griechischen beziehungsweise lateinischen Sprache auch auf die germanischen Sprachen übertragen, erst mit Opitz setzte sich die Überzeugung durch, dass in der deutschen Sprache Akzent und Tonhöhe die entscheidenden prosodischen Größen seien.¹¹⁷ Im 19. und 20. Jahrhundert wurde die Differenz zwischen akzentrhythmischen (u.a. Deutsch, Englisch, Dänisch) und silbenrhythmischen Sprachen (u.a. Spanisch, Italienisch, Französisch) herausgearbeitet, die temporal anders organisiert sind: Während die silbenrhythmischen bezüglich der Silben isochron sind, gilt dies für die akzentrhythmischen Sprachen bezüglich der aus einer betonten und bis zu vier unbetonten Silben bestehenden Sprechakte, die bei konstantem Sprechtempo ebenfalls als nahezu gleich lang wahrgenommen werden.¹¹⁸

Den Stand der prosodischen Debatte anfangs der 1770er Jahre resümierte Johann Georg Sulzer in seinem entsprechenden Artikel der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* folgendermaßen:

Vor vierzig Jahren schien die Prosodie der deutschen Sprache eine Sache, die gar wenig Schwierigkeiten hätte. Die Dichter schränkten sich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meistens nur aus einer Art Sylbenfüßen bestunden. Von diesen selbst brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Aehnlichkeit mit den griechischen und lateinischen Jamben, Spondäen, Trochäen und Daktylen, diese Namen beylegte; und ein mittelmäßiges Gehör schien hinlänglich,

116 Küper, Art. ›Prosodie‹, 179. Siehe auch Bunia, Metrik und Kulturpolitik, insbesondere 25-70, der die Realisierung von Versen sich in einem ›metrischen Viereck‹ abspielen sieht, in dem sowohl Metrik wie Prosodie mit ihren je abstrakten und konkreten Eigenschaften wirken.

117 Küper, Art. ›Prosodie‹, 179f.

118 Ebd., 180, 181.

diese Füße gehörig zu erkennen und zu unterscheiden. Man sah zwar wol, daß die deutsche Prosodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechischen oder lateinischen bestimmte; aber der Unterschied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten. Seitdem man aber angefangen hat, den Hexameter und verschiedene lyrische Sylbenmaße der Alten in die deutsche Dichtkunst einzuführen, entstunden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte.¹¹⁹

Diese »Zweifel und Schwierigkeiten« kamen auf, weil die antiken Sprachen Griechisch und Latein eine quantifizierende Prosodie aufweisen und ihre Versfüße auf dieser Grundlage entwickelt wurden, während die neueren Sprachen andere, durchaus unterschiedliche prosodische Grundlagen besitzen, was bei der Anwendung antiker Versfüße und -maße zu Konflikten führen musste. In Sulzers Worten stellt sich das Problem folgendermaßen dar:

Jedermann weiß, daß die Prosodie der Alten nur auf einem Grundsatz beruhte: nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, so wie noch gegenwärtig in der Musik die Geltung der Noten, von dem Accent unabhängig, und lediglich nach der Dauer der Zeit abzumessen seyen. Diesem zufolge hatten die Alten nur zweyerley Sylben, lange und kurze. [...]

So einfach scheint unsere Prosodie nicht zu seyn; denn sie scheint ihre Elemente nicht bloß von der Geltung, sondern auch von dem Accent oder dem Nachdruck herzunehmen [...]. Unsere Dichter brauchen Sylben, die nach dem Zeitmaß offenbar kurz sind, als lang; weil sie in Absicht auf den Nachdruck eine innerliche Schwere haben, wie man sich in der Musik ausdrückt. Außerdem läßt sich auch schlechterdings nicht behaupten, daß unsere langen Sylben, der Dauer nach, alle von einerley Zeitmaße seyen, [...] so wie sich dieses auch von den kurzen nicht behaupten läßt.¹²⁰

¹¹⁹ Sulzer, Allgemeine Theorie, Bd. 3, 619.

¹²⁰ Ebd., 619f. Das Zitat von Sulzer verdeutlicht, dass enge Bezüge zwischen der prosodischen, metrischen und der musikalischen Theorie bestehen, auf die ich hier nicht weiter eingehe; eine gute Übersicht unter Berücksichtigung der Zusammenhänge zum sprachlichen Rhythmus gibt Seidel, Art. ›Rhythmus‹, zur im 18. Jahrhundert dominanten Akzenttheorie ebd., 304-309.

Sulzer konstatiert, dass in der deutschen Sprache verschiedene sprachliche Qualitäten auf die prosodische Gestaltung einwirken. Neben der Quantität der Längen und Kürzen, die er im zweiten Teil des Zitats als »Geltung« bezeichnet, ist dies der »Accent« oder »Nachdruck«, heute als »Betonung« geläufig. Dies bedeutete, dass die metrisch vorgesehenen Hebungen und Senkungen nicht wie in den antiken Sprachen mit Längen und Kürzen gefüllt werden konnten, sondern der Akzent in prominenter Weise berücksichtigt werden musste.¹²¹ Martin Opitz hatte in seinem *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) die deutschsprachige Lyrik ganz auf die Akzentbasierung (und die Alternation von Hebungen und Senkungen) verpflichtet, Gottfried August Bürger folgte ihm in seinen metrischen Überlegungen aus den 1770er Jahren weitgehend, richtete auch seine *Ilias*-Übersetzung alternierend ein und verzichtete damit explizit auf Daktylen.¹²² Klopstock hingegen vertrat eine Position, die bei der Füllung von Hebungen nicht allein auf Betonungen vertraute, sondern die neue Kategorie der »Intensität« einbrachte, die ebenfalls die »Prominenz« einer Silbe bewirken konnte.¹²³ Er zog für die Beurteilung des prosodischen Gewichts einer Silbe vier Größen in Betracht: Neben der lexikalischen Betonung wie bei Opitz und Bürger waren dies die semantische Betonung, die Silbenlänge (Vokalfülle) und der Konsonantenreichtum einer Silbe.¹²⁴

Diese hier auf die prosodischen Gegensätze heruntergebrochene und massiv vereinfacht dargestellte Debatte ist freilich von weit größerer Komplexität gewesen und ist auch wegen terminologischer Inkon-

121 Aufgrund der strukturellen Ähnlichkeit der Sprachen ist die englische Diskussion um die Prosodie für die deutsche Debatte von Bedeutung. So waren etwa Henry Homes (Lord Kames') Hinweise auf die Aussprache der Silben im 18. Kapitel seiner *Elements of Criticism* (1762, dt. 1763-1766) wichtig (Home, Grundsätze, II, 7-20), und Joshua Steele legte 1775 *An Essay Towards Establishing the Melody and Measure of Speech* vor, der 1779 erweitert unter dem Titel *Prosodia rationalis* wieder aufgelegt wurde. Steele hält dort die rhythmische Gegliedertheit der menschlichen Sprache für grundlegend und zeigt dies an verschiedenen europäischen Sprachen vergleichend auf. Er unterscheidet »accent«, »quantity«, »pause«, »emphasis« und »force« als die entscheidenden Parameter, die er je in zwei bis vier graduelle Abstufungen einteilt und mit Symbolen versieht, die es erlauben, prosodische Qualitäten in vergleichsweise exakte Notationen zu übertragen; für die »quantity« unterscheidet er »longest, long, short, shortest« (Steele, *Prosodia rationalis*, 24).

122 Siehe Bunia, *Metrik und Kulturpolitik*, 74-96, dessen Darstellung der verschiedenen Positionen ich hier folge.

123 Ebd., 96-114.

124 Ebd., 103.

sistenzen und Unklarheiten nicht immer leicht nachvollziehbar.¹²⁵ Zudem ist zu bemerken, dass die Gegensätze zwischen akzentuierender und quantitierender Fraktion in den historischen Debatten (und auch in den historiografischen Nachzeichnungen) oft verabsolutiert werden, obwohl in allen Sprachen und somit auch in der deutschen stets beide Aspekte auftreten, wenn auch in unterschiedlich starkem Maße. Für den vorliegenden Zusammenhang ist aber zu betonen, dass beide Positionen es ermöglichen, aus ihnen eine mikrologische Temporalästhetik der Sprache zu entwickeln. Die hier diskutierte Frage, wie temporale Strukturen in der Prosodie einer Sprache enthalten sind und wie sie produktiv gestaltet werden können, findet in quantitierender beziehungsweise akzentuierender Perspektive unterschiedliche, letztlich aber miteinander verbundene und kombinierbare Antworten: Zum einen ist die auf Silbenlänge und -länge fokussierte Position per se auf Zeitmessung der Silbendauer und die Feststellung von deren Verhältnissen orientiert, zum anderen stellt aber auch die Folge von akzentuierten und nichtakzentuierten Hebungen und Senkungen in ihrer Eigenschaft als variable ›Folge‹ in der Zeit eine wahrnehmbare temporale Struktur her.

Dem entspricht, dass die unterschiedlichen Lager des 18. Jahrhunderts Zeitkategorien in den Beschreibungen ihrer Phänomene verwenden. Manifest wird dies in den Auseinandersetzungen um die Homer-Übersetzung in den 1770er Jahren, die für die prosodische Debatte in den deutschsprachigen Ländern äußerst ertragreich war, weil sie zu tiefgreifenden Überlegungen und veränderten Einstellungen bezüglich des Verhältnisses von griechischer und deutscher Prosodie führte. Dass hier eine neuartige Temporalästhetik für die deutschsprachige Literatur ausgearbeitet wurde, wird besonders deutlich, wenn man Äußerungen von Bürger und Klopstock mit solchen von Johann Heinrich Oest kontrastiert, der 1765 den *Versuch einer kritischen Prosodie* vorgelegt hatte. Dieses Werk, auf das auch Sulzer in seinem Artikel verweist, war gemäß den Ausführungen des Verfassers in der »Neueren

125 Bunias Darstellung hat den Vorzug, die einzelnen Positionen klar herauszuarbeiten und in ihren grundlegenden Entscheidungen zu skizzieren, ohne die Grenzen, Widersprüchlichkeiten und ungelösten Probleme zu verschweigen; da er kein Lehrbuch der Metrik oder eine metrische Gesamtdarstellung im Auge hat, kann er auch auf Synthetisierungen und eine eigene Position zu den angesprochenen Schwierigkeiten verzichten. Ebenfalls einen guten Überblick über die Grundlagen der Metriktheorie zwischen 1750 und 1800 gibt Schneider, *Ins Ohr geschrieben*, 45-108, dem ich ebenfalls viele Einsichten verdanke.

Vorrede« schon weitgehend ausgearbeitet und teilweise bereits in Wochenschriften veröffentlicht, als Klopstock 1755 im zweiten Band der Kopenhagener *Messias*-Ausgabe den bahnbrechenden Aufsatz *Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes* publizierte, der eine neuartige Sensibilität in der Beurteilung von Silbenqualitäten offenbarte.¹²⁶ Oest befand sich zwar im Austausch mit Klopstock, wie er in der »Älteren Vorrede« von 1755 behauptete, seine prosodischen Einsichten hatte er aber vornehmlich durch das vergleichende Studium von Versen und aus Lehrbüchern gewonnen.¹²⁷ Diese theoretische Auseinandersetzung ging bei Oest mit einem prononciert statischen Verständnis des literarischen Werks einher, das sich in einer Metaphorik des Bauens äußerte. So riet er dem prosodischen Zögling:

Wenn Du die Syllben in Verse bringen willst, so mußst du sie gewisser maassen erst aus den Buchstaben machen. Indem du dieses thust, und sie alsdann in Verse bringst: so bauest du, du machst die Prosodie [...]; so lange du nun in dieser Handlung und Mühe stehest, nenne ich das einen Bau, ist der Vers fertig, ein Gebäude.¹²⁸

Diese architektonische Vorstellung von der Tätigkeit des Dichters korrespondiert bei Oest mit einem Bekenntnis zur Regelpoetik, die er als Bauanleitung versteht: »Mußt du nicht solche Regeln der Baukunst wissen, ehe du bauen willst? Mußt du nicht eine Kunst in Bereitschaft haben, wenn du Syllben bauen willst, und mußst du nicht Syllben in Bereitschaft haben und eine neue Kunst, die dir wieder diese in einen Vers zu bauen lehrt?«¹²⁹

In der Debatte um die Homer-Übersetzungen erwies sich dann bald, dass bei Fragen nach einer passenden und adäquaten Umsetzung des Hexameters ins Deutsche präskriptive »Regeln« und eine statische Metrikauffassung zu kurz griffen. Die praktischen Herausforderungen führten dazu, dass, wie es Bürger formulierte, »mit jeder Art« der möglichen sprachrhythmischen Realisierung, etwa durch Formen wie »Prose, Hexameter, ganz freie namenlose Versart, Alexandriner, griechischer und teutscher fünffüßiger Jambus usw.«, nun »wirkliche Versuche« nötig waren, die neue Einsichten in das Verhältnis der

126 Oest, Versuch, unpaginierte »Neuere Vorrede«,)(7rf.

127 Ebd., unpaginierte »Aeltere Vorrede«,)(3r-)(4r.

128 Ebd., 6.

129 Ebd.

griechischen und deutschen Prosodie eröffneten.¹³⁰ Dokumente dieser experimentellen Übersetzungstätigkeit waren Teile einer Jambenfassung der *Ilias*, die ab Beginn der 1770er Jahre zirkuliert wurden, aber auch theoretische Erörterungen der Problematik in Aufsatzform. Bürger publizierte so 1771 seine *Gedanken über die Beschaffenheit einer deutschen Übersetzung des Homer, nebst einigen Probefragmenten*, die auch Auszüge seiner Jamben-Übersetzung enthielt. Klopstock, der bei einer Lesung durch Carl Friedrich Cramer den Eindruck gewonnen hatte, es handle sich um eine Prosafassung, zeigte sich zunächst sehr angetan, da er selbst damals der Überzeugung war, Prosaübersetzungen würden dem griechischen Original am nächsten kommen. 1779 wandte er sich dann aber in der Abhandlung *Vom deutschen Hexameter* scharf gegen Bürgers Jambenfassung – und vor allem gegen Bürgers eigene Rechtfertigung in der Abhandlung *Bürger an einen Freund über dessen teutsche Ilias*. Inzwischen waren auch 1776 im *Deutschen Museum* erste Stücke einer Hexameterübersetzung von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg veröffentlicht worden, 1778 dann die vollständigen Hexameter-Übersetzungen von Stolberg und Johann Jacob Bodmer, und 1781 sollte dann auch Johann Heinrich Voß' *Odyssee*-Übertragung hinzukommen.¹³¹

Dies ergab, zuzüglich Klopstocks *Messias* und dessen Versuchen mit neuen Silbenmaßen für die Ode, reichliches Anschauungsmaterial, wie griechische Rhythmik im Deutschen umgesetzt werden konnte. Dabei ist bei allen Differenzen der Standpunkte unübersehbar, dass sowohl Bürger als auch Klopstock die temporalen Dimensionen der prosodischen Elemente herausstrichen. Um den Effekten der Homerischen Sprache nahezukommen, so die Einsicht, bedurfte es des Nachweises einer vergleichbaren Modulierfähigkeit der deutschen Sprache, die der griechischen Polymetrie nahekommen sollte und sich in der variablen Gestaltung zeitlicher Folgen ausdrücken musste. So wies Bürger, den Einwand vorwegnehmend, »der teutsche Jambus« sei ein »ausgehunzte[r] Klipp klapp«, auf die Differenziertheit der Alternation hin:

Prüfen Sie ihn [den deutschen Jambus] nur mal genauer, so werden Sie unendliche Abwechslung, in Ansehung der Zäsuren und Ruhe-

130 Bürger, *Bürger an einen Freund*, 650.

131 Siehe die informativen Anmerkungen der Herausgeber:innen zur Übersetzungsdebatte in Bürger, *Sämtliche Werke*, 1289–1303; ebd., 1302, auch Hinweis auf die (durchwegs ältere) Forschungsliteratur zur Thematik.

punkte, des männlichen und weiblichen Ausgangs der Perioden, des ganzen Auf- und Niederschwungs derselben, der bald jambisch auf- und bald trochäisch niedersteigenden Füße, und endlich des Zeitmaßes der Silben selbst finden. Freilich wechselt nur immer kurz und lang und lang und kurz ab, aber selbst in der kürzern Kürze und längern Länge, einer Silbe vor der andern, ist so viel Verschiedenheit, daß sie kaum sich ausrechnen lässt.¹³²

Bürger argumentiert in doppelter Weise gegen den Vorwurf des »Klipp klapp«: Zum einen unterstreicht er die Einwirkung von »Zäsuren und Ruhepunkte[n]« sowie die Differenzierungen in den Endbetonungen, die zu Abwechslung im zeitlichen Nacheinander des Verses und damit zu einer Bewegung des »Auf- und Niederschwungs« führen, zum anderen findet er die gleiche »unendliche Abwechslung« auch in der Betrachtung des »Zeitmaßes der Silben«. Relevant sind für ihn also die Verhältnisse zwischen den Silben ebenso wie die differenzierte Wertigkeit von Silben selbst.

Im weiteren Fortgang des Aufsatzes veranschaulicht Bürger die Behauptung einer temporalen Variabilität der Silben durch ein »erläuterndes Exempelchen« aus seiner *Ilias*-Übersetzung,¹³³ für das er die ›Unendlichkeit‹ der Abstufung von Länge und Kürze präzisiert hinsichtlich der Unterscheidung von drei Längen (»lang«, »länger«, »am längsten«) und drei Kürzen (»kurz«, »kürzer«, »am kürzesten«) sowie zwei Formen von »Zwittersilben, die kurz und lang gebraucht werden können«.¹³⁴ Diese »Zeitwaage« für die deutsche Sprache, welche die Präzision der »Uhr« bei weitem übersteige,¹³⁵ ergibt eine feine und handhabbare Differenzierung der Silbenlängen, die bei Bürger durch eine starke Überlagerung der zeitlichen Erstreckung mittels der Betonung zustande kommt. ›Länge‹ steht damit hier, wie auch bei Klopstock und den meisten deutsch- und englischsprachigen Theoretikern des 18. Jahrhunderts, für eine Silbeprominenz, die stets die Faktoren Dauer, Lautstärke und Tonhöhe einbezieht.¹³⁶ Seine Ablehnung des Hexameters begründet Bürger denn auch mit dem engen Spielraum, in dem sich der Daktylus im Deutschen prosodisch konkretisieren

¹³² Bürger, Bürger an einen Freund, 653.

¹³³ Ebd., 655.

¹³⁴ Ebd., 656.

¹³⁵ Ebd., 657.

¹³⁶ Schneider, *Ins Ohr geschrieben*, 56–69, hier besonders 58.

lässt, während die Alternation der »Zeitwaage« eher Möglichkeiten eröffnet, ein breiteres Spektrum von Variationen auszuschreiten.¹³⁷

Klopstock greift diese Passage 1779 in *Vom deutschen Hexameter* auf und kommentiert sie kritisch. Seine bei weitem längste Abhandlung zu Metrik und Prosodie zerpfückt durchgängig exzerpierte Stellen aus Bürgers Verteidigung der Jamben-*Illias*. Klopstock lehnt die von Bürger behauptete Abwechslung im jambischen Duktus rundweg ab und unterstellt der Versart eine »Monotonie der Bewegung«, die er als »Übel« brandmarkt, gleichzeitig wirft er seinem Kontrahenten vor, bezüglich der »Quantität« ein mächtiges »prosodisches Gewirre« mit »gedehnte[n] Kürzen, falsch bestimmte[r] Zweizeitigkeit, und verschobne[n] Grade[n]« verursacht zu haben.¹³⁸ Während für Bürger die zeitliche Aufeinanderfolge als formgebende Struktur des Verses zwar wichtig war, zeitliche Parameter jenseits der Abwechslung garantierenden »Zeitwaage« aber nicht weiter diskutiert wurden, spielte ›Zeit‹ als ästhetischer Faktor für Klopstock eine weit grundlegendere Rolle. So verschrieb er sich einer »genauen Beobachtung der Silbenzeit«,¹³⁹ für die der Hexameter im Zentrum stand. Insbesondere interessierte ihn der genaue Vergleich von »griechische[r] und [...] deutsche[r] Länge«, die »nicht wenig unterschieden« seien, weil bei der griechischen »nur das Anhalten oder die Zeit der Aussprache«, bei der deutschsprachigen aber »die Anstrengung oder Erhebung der Stimme, und zwar eine stärkere, *beständig* und mehr als die Zeit, in Betrachtung kömmt«. ¹⁴⁰ Diese Überlagerung der Silbenzeit durch Akzent ist für Klopstock aber keineswegs ein Nachteil – im Gegenteil. In minutiösen und detaillierten Untersuchungen weist er nach, wie dadurch ein Zuwachs an Differenzierungsmöglichkeiten zustande kommt, und schließt daraus:

Der deutsche Hexameter übertrifft den griechischen dadurch, daß er die Silbenzeit genauer beobachtet; daß er die Längen nicht überhäuft, und dennoch durch seine Trochäen, und wenige Spondeen die zur Sache gehörige Langsamkeit erreicht; und daß er beinah den vierten Teil mehr metrischen Ausdruck hat.¹⁴¹

¹³⁷ Ebd., 658.

¹³⁸ Klopstock, *Vom deutschen Hexameter*, 118f.

¹³⁹ Ebd., 104.

¹⁴⁰ Ebd., 83.

¹⁴¹ Ebd., 122.

Klopstocks Aufsatz ist deshalb ein engagiertes Plädoyer für die »deutsche Quantität« in prosodischen Dingen, das über die Verhandlung von zeitpoetologischen Fragen in den Einheiten von Silben und Versfüßen zu einer Theorie der »Wortbewegung« findet, die sich im stetigen Zusammenwirken von »Zeitausdruck« und »Tonverhalt« manifestiert. »Zeitausdruck« meint dabei die Variation des Tempos in Versen oder Strophen durch die Häufung von langen und kurzen Silben, der »Tonverhalt« übersteigt diese rein numerische Längen-Kürzen-Relation hin auf das positionale und mengenmäßige Verhältnis der Silben in ihrer Abfolge und bewirkt Effekte des Steigens und Sinkens.¹⁴² Die »Wortbewegung« realisiert, so Klopstock, in dieser dynamischen Temporalisierung der Silben eine spezifische Ökonomie von Sinnlichkeit, Empfindung und Leidenschaft im Gedicht und unterhält dadurch stets Beziehungen zum semantischen Ausdruck und unterstützt beziehungsweise verstärkt diesen.¹⁴³

Die Überlegungen zum »Tonverhalt« führen Klopstock in eine intensive und längere Diskussion der Zeitqualitäten von Versfüßen, die durchaus an die entsprechenden Erläuterungen bei Cicero und Quintilian erinnern.¹⁴⁴ Und in der Tat geht Klopstock bei der Darlegung der Wirkungsqualitäten der Versfüße dazu über, »die Alten selbst zu hören«, wobei sie, wie er selbst hervorhebt, in dem, was er von ihnen anführe, »meistens vom Numerus, oder dem prosaischen Silbenmaße« reden würden.¹⁴⁵ Mit dem Argument »allein was von diesem [dem prosaischen Silbenmaße] gilt, das *gilt noch* mehr vom poetischen«¹⁴⁶ integriert Klopstock im Folgenden die Einsichten der antiken Numerus-Lehre in seine Dichtungslektionen.¹⁴⁷ Entgegen seiner sonstigen Tendenz der Trennung von prosaischer und poetischer Diktion erkennt er bezüglich der Theorie und Praxis der »Wortbewegung« einen graduellen Übergang zwischen den beiden Bereichen, der durch feine Unterschiede beschränkt werde: »Wenn man die Prose ein wenig metrisch wendet; so macht uns dies Vergnügen, und aus diesem Vergnügen entsteht unvermerkt Anmut.«¹⁴⁸

142 Klopstock, Vom deutschen Hexameter, 126-128. Siehe auch die instruktiven Erläuterungen in Menninghaus, Nachwort, insbes. 302-306.

143 Klopstock, Vom deutschen Hexameter, 126, 127, 148.

144 Ebd., 128-141.

145 Ebd., 141.

146 Ebd., 141f.

147 Ebd., 142-147.

148 Ebd., 143.

Die poetische Formtheorie als grundständige Zeitästhetik wird schon bei Klopstock sehr deutlich herausgearbeitet, bleibt aber noch im Bereich der feinsinnigen, tentativen und unsystematischen Erläuterungen einer Praxis, die nur er selbst erprobt und die daher noch allgemeiner zu begründen wäre. Einige Jahrzehnte später wird sie dann von Johann Heinrich Voß in seiner *Zeitmessung der Deutschen Sprache* realisiert. In dieser Schrift, die deutlich auf der Kenntnis der Klopstock'schen Schriften und zahlreicher Gespräche mit ihm basiert,¹⁴⁹ entwickelt Voß programmatisch die »Zeitmessung der deutschen Sprache«, wie es im Titel heißt, als eine auf den Vers gerichtete Prosodik. Seine Schrift steht ganz im Zeichen des »Zeitmaß[es]« als bestimmender Größe des Wohlklangs, das durch das »Tonmaß« moduliert werde.¹⁵⁰ Zeigen möchte er, wie die »Silbenzeit [...] aus dem Begriff hervorgeht, gleichwohl durch Beschaffenheit der Buchstaben, durch Tonstellung, durch Verhältnisse der Zeiten unter sich, und durch den Takt des Verses, mancherlei Vermehrung oder Verminderung erhält.«¹⁵¹ Voß präsentiert damit ein komplexes Modell der Silbenqualitäten und ihrer Kombinationen – und zieht so 1802 ein Fazit der seit Jahrzehnten teilweise erbittert geführten Diskussionen um die Beschaffenheit der deutschen Prosodie, indem er sie als ästhetisches Zeitphänomen reklamiert.¹⁵²

Schon 16 Jahre vor Voß' Schrift zur *Zeitmessung* war ein Text erschienen, der das prosodische Unternehmen direkt im Titel adressierte: Karl Philipp Moritz' *Versuch einer deutschen Prosodie*. Moritz orientierte sich in der Anlage seiner Abhandlung ebenfalls an der Klopstock'schen Position. Schon die Eröffnung der dialogisch gehaltenen »Einleitung«, ein Gespräch zwischen Euphem, der im Verlauf der Schrift die Moritz'sche Position entwickelt, und Arist, der seinen Gesprächs-, später Briefpartner mit skeptischen Einwüfen herausfordert, benennt den neuralgischen Punkt der vorangegangenen Debatten:

149 Die zweite Ausgabe von 1831, herausgegeben von Abraham Voß, dem Sohn des Dichters und Übersetzers, fügt im Anhang denn auch u.a. den »Briefwechsel zwischen Voß und Klopstock« bei; Voß, *Zeitmessung*, 200-289.

150 Ebd., 7.

151 Ebd., 10.

152 Voß bildet damit gleichzeitig Höhepunkt und Abschluss der deutschsprachigen Debatte um die Silbenzeit, die im 19. Jahrhundert weitgehend bedeutungslos ist (Schneider, *Ins Ohr geschrieben*, 61). Erst um 1900 erlangt sie wieder neue Bedeutung unter dem Einfluss neoklassizistischer Dichtungsparadigmen und der historischen Verslehre (siehe Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, Bd. 3, 244-317).

ARIST Sie glauben also, daß unsere Sprache wirklich eigentliche *Längen* und *Kürzen*, und nicht bloß *Höhen* und *Tiefen* habe.

EUPHEM Ich begreife nicht, wie man das Gegenteil hat glauben können [...].¹⁵³

Damit ist die Aufgabe formuliert, und im Folgenden wird es darum gehen, dass Euphem Arists Überzeugung, dass die deutsche Sprache anders als Latein und Griechisch »kein bestimmtes Silbenmaß« habe, zu widerlegen versucht. Dies wird ihm auch mittels einer Einsicht in die Stellungsabhängigkeit und damit Relationalität der Silbenzeit gelingen, die in dieser Klarheit der Formulierung damals neu ist:

Hieraus sehe ich, daß in unserm deutschen Versbau die Silben, in Ansehung ihrer Länge und Kürze, *nicht durch sich selbst, sondern durch ihre Stellung gegeneinander*, bestimmt werden; daß aber auch eben durch diese *Stellung* ihre Länge und Kürze ganz *genau* bestimmt werden kann; daß wir also kein anderes Silbenmaß als durch die *Silbenstellung* haben; und daß wir diese Silbenstellung daher auf feste Grundregeln müssen zurückzubringen suchen, um so, wie die alten Sprachen, der unsrigen eine bestimmte Prosodie zu schaffen.

*Im Versbau der Alten entstand das Metrum erst durch die künstliche Zusammenstellung kurzer und langer Silben; in unserm Versbau entsteht die Länge und Kürze der Silben erst durch ihre Zusammenstellung.*¹⁵⁴

Damit ist der Grundsatz gefunden, der die Organisation von Silbenzeit im Deutschen nicht mehr als unberechenbare Willkür, sondern als geordnete Dynamik verstehen lässt, die gewissen und explizierbaren Regeln folgt. Grundlegend hierfür ist die bei Moritz breit und durchgängig diskutierte Eigenheit des Deutschen, »mehr zum Gedanken als zum Empfindungsausdruck« zu neigen, deshalb Länge, Tonhöhe und Nachdruck auf die semantisch bedeutsamen Silben zu konzentrieren und damit Silbenzeit stärker »durch den *Gedanken* als durch die Buchstaben« zu bestimmen.¹⁵⁵ Diese Einsicht in das stärkere Gewicht von Sinn und Bedeutung in der deutschen Sprache hatte auch Klop-

¹⁵³ Moritz, Versuch, 473.

¹⁵⁴ Ebd., 522f.

¹⁵⁵ Ebd., 523.

stock schon geäußert,¹⁵⁶ für Moritz wird es nun aber zum systematischen Ausgangspunkt seiner Prosodie. Dass die deutsche Sprache »eine vortreffliche Sprache für den Verstand, aber nicht für das Ohr« ist, dass die »*Bedeutung*« bei ihr »allenthalben ein[greift], und [...] Verhältnis, Harmonie und Wohlklang« zerstört, und dass das »immer wiederkehrende gleiche Zeitmaß« mit dem »Gedanken« im Kampf liege,¹⁵⁷ sind für ihn Grundbedingungen der Prosodik.

Für die Temporalästhetik der deutschen Sprache heißt das, dass bei ihr stets inhaltlich-semantische Faktoren eine tragende Rolle spielen und mit den empfindungsgeleiteten lautlichen Qualitäten verquickt sind. Daraus folgt, dass durch die Gedankenorientiertheit auch Poesie und Prosa im Deutschen näher beieinanderliegen. »Prosa« sei eine »Gedankensprache« und dadurch gekennzeichnet, dass in ihr ein »*Hin-eilen* auf die bedeutende Silbe« stattfinde, weshalb Arist auch den Reim als Bollwerk der Poesie gegen die Prosa empfiehlt – freilich nur, weil ihm, dem weniger sachverständigen Gesprächspartner, die Einsicht in die Stellungsabhängigkeit von Silbenzeit fehlt.¹⁵⁸ Aber auch Euphem hebt aus der Perspektive der positionalen Silbenmessung hervor, dass die deutsche Poesie der Prosa näherstehe als die antike:

Unsre Prosa hebt unter den bedeutenden die *bedeutendste* Silbe heraus.

Unsre Poesie hebt *jede bedeutendere Silbe vor jeder unbedeutenderen* heraus.

Die Poesie der Alten hebt *gar keine* Silbe vor der andern heraus.¹⁵⁹

Diese besondere Nähe von Poesie und Prosa der deutschen Sprache erweist sich auch für die Dichtungen Klopstocks als relevant. Wie schon Lessing und Herder stellt auch Moritz eine besondere Prosanähe des Odendichters fest: »Die Abwechselungen der Füße scheinen uns fast so mannigfaltig, wie in der Prosa zu sein, und das immer Wiederkehrende des Verses geht für den unaufmerksamen, und oft auch für den aufmerksamen Zuhörer gänzlich verloren.« In einer »prosaische[n] Deklamation« verpuffe daher die Wirkung der Gedichte Klopstocks,¹⁶⁰ diese würden sich vielmehr zum Gesang eignen:

156 Klopstock, Vom deutschen Hexameter, 90, 125.

157 Moritz, Versuch, 476, 477, 484.

158 Ebd., 516f.

159 Ebd., 524.

160 Ebd., 511.

Die *Klopstockschen Silbenmaße* lassen sich überhaupt besser *singen* als lesen. Wenigstens kann man sich, sobald man im Lesen das Metrum gehörig beobachtet, nicht wohl enthalten, in eine Art von Melodie zu verfallen, die sich von selber darbietet, und fast unwiderstehlich zum Gesange hinüberzieht.¹⁶¹

Da diese ›Selbstdarbietung der Melodie‹ aber leicht auch *nicht* greifen kann, da sie eben nur »fast unwiderstehlich« sei, wie Moritz formuliert, ist auch hier Klopstock das Beispiel, das aufzeigt, wie fein der Grat zwischen Poesie und Prosa verläuft. Fein ist dieser Grat, weil Vers und Prosa den gleichen prosodischen Gegebenheiten unterliegen und sich nur graduell im spezifischen Gebrauch von den temporalen Qualitäten der Sprache unterscheiden – und das auch nur meist, aber eben nicht immer.

Das Wissen über die Prosodie der jeweiligen Sprache und die damit verbundene Einsicht in die temporalen Qualitäten und Dynamiken der Silben und ihrer Zusammenstellungen erweisen sich so als unabdingbare Basis für Zeitästhetiken sowohl in der Poesie als auch in der Prosa. Die Diskussionen um die Silbenzeiten im Kreuzungsfeld von Prosodie, Metrik und Numerus schaffen, so hat sich gezeigt, eine neue Sensibilisierung für die temporalen Dynamiken in den mikrologischen Einheiten der Sprache, die in gebundener *und* ungebundener Rede ihre Wirkungen erzeugen.

Pulse und Takte des *ordinary life*: Wordsworth

Um 1800 werden neue Impulse für das Verhältnis von Poesie und Prosa und dadurch auch für die damit verbundenen Zeitästhetiken von Autor:innen gesetzt, die den verschiedenen europäischen Romantiken zugerechnet werden. Dabei nehmen sich diese innovativen Bestimmungen für die literarischen Sprechweisen in den unterschiedlichen Literaturen unterschiedlich aus und beziehen sich auf verschiedene Aspekte des Temporalen.

Einen interessanten Akzent im Bereich der Grenzbeziehungen von Poesie und Prosa setzt William Wordsworth in dem 1800 erstmals und 1802 in durchgesehener Form erschienenen *Preface* zu seinen und Samuel Taylor Coleridges *Lyrical Ballads*, zu großen Teilen entstanden

¹⁶¹ Ebd., 510.

in den Jahren zuvor im ländlichen Ambiente von Dorset und Somerset, auf Wordsworths Deutschlandreise und später im Lake District. Wordsworth bezeichnet darin den 1798 erstmals veröffentlichten Band als »an experiment«, das »a selection of the real language of men in a state of vivid sensation« passend gemacht habe für »metrical arrangement«. ¹⁶² Das Neuartige der lyrischen Texte erkennt er darin, dass »incidents and situations from common life« in einer »language really used by men« präsentiert würden. »[A] certain colouring of imagination« soll bewirken, dass gewöhnliche Dinge den Rezipient:innen in einer unüblichen Weise vorgeführt werden. ¹⁶³ Ihm geht es darum, »the influence of social vanity« zu umgehen und »feelings and notions in simple and unelaborated expressions« zu überführen, ¹⁶⁴ was ihn zu seiner berühmten Definition von Poesie führt: »For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings«. ¹⁶⁵ Diese Ausrichtung auf die Erweckung der affektiven Kräfte hat auch Konsequenzen für den Rhythmus der Gedichte, die produktionsästhetisch geprägt sein sollen von »the fluxes and refluxes of the mind when agitated by the great and simple affections of our nature«. ¹⁶⁶

Diese Hinwendung zu den »wirklichen Menschen« und ihrer Sprache sowie zum »gewöhnlichen Leben« soll auch das Verhältnis von Lyrik und Prosa verändern. Entgegen der Gewohnheit von »a numerous class of critics«, die sich an den »prosaisms« in Versen stoßen würden, sieht Wordsworth gerade in der Annäherung der lyrischen Sprache an die der Prosa eine zentrale poetologische Forderung. Diese bezieht er sowohl historisch-deskriptiv auf jede »große« Dichtung (namentlich Milton) als auch normativ-prospektiv auf seine eigene und Coleridges sowie auf eine künftige Poesie:

And it would be a most easy task to prove to him [the reader], that not only the language of a large portion of every good poem, even of the most elevated character, must necessarily, except with reference to the metre, in no respect differ from that of good prose, but likewise that some of the most interesting parts of the best poems will

¹⁶² Wordsworth, Preface, 95. Noch immer grundlegend zu Gehalt und Textgeschichte der *Preface*: Owen, Wordsworth as Critic, zu den Fassungen von 1800 und 1802 ebd., 3-109.

¹⁶³ Ebd., 96f.

¹⁶⁴ Ebd., 97.

¹⁶⁵ Ebd., 98.

¹⁶⁶ Ebd.

be found to be strictly the language of prose, when prose is well written.¹⁶⁷

Dies bedeutet, dass es keine »essential difference between the language of prose and metrical composition« gebe, die deshalb als »Sisters« bezeichnet werden könnten. Diese Personifizierung von Poesie und Prosa erlaubt es Wordsworth auch, die temporale Organisation der beiden Äußerungsformen bildlich an die Rhythmen des menschlichen Körpers zu binden. So finden »the fluxes and refluxes of the mind« des Autors, die bei der Entstehung der Gedichte prägend in die sprachliche Formung einfließen, ihre Entsprechung in den »vital juices«, die sich auch in den dichterischen Gebilden bewegen. Wordsworth insistiert weiter, dass »the same human blood circulates through the veins of them both [poetry and prose]«. ¹⁶⁸

Erhält die zeitliche Ordnung durch die Ausrichtung auf die ungekünstelte Affektkultur des Menschen und die Anthropomorphisierung des literarischen Werks eine vitalistische Note, so wird der Wiederhall des Pulses in der literarischen Sprache überlagert durch eine Taktung, die vom »ordinary life« ausgeht. Auf dieses hin orientiert sich die poetische Darstellung in *histoire* und *discours*, wobei sie freilich keinesfalls die »vulgarity and meanness« des Gewöhnlichen annehmen soll.¹⁶⁹ Vielmehr geht die dichterische Sprache aus »repeated experience and regular feelings« hervor,¹⁷⁰ die sich bilden, weil der Dichter, so Wordsworth, seine Aufmerksamkeit auf ein allen Menschen zugängliches Wissen richte, das sich im »daily life« erwerben lasse.¹⁷¹ Damit orientiert sich die an die Prosa angegliche Sprache an einer Alltäglichkeit, die in doppelter Weise ihre hier ganz positiv gesehene Wiederholungsstruktur in die Dichtung einspeist: zum einen als Moderierung und Temperierung der Gefühle, zum anderen als Darstellungsbereich eines einfachen Lebens, das Wordsworth auf dem Land und im von den natürlichen Zyklen geleiteten bäuerlichen Leben sucht. Damit wird »Alltäglichkeit« zu einer Zeitqualität, die in Inhalt und Form der Dichtung dominant wird.

167 Ebd., 101.

168 Ebd., 102.

169 Ebd., 103.

170 Ebd., 97.

171 Ebd., 106.

Historische Verzeitlichung: Friedrich Schlegel

Eine Annäherung von Poesie und Prosa ganz anderer Couleur betrieben zur gleichen Zeit die deutschen Frühromantiker. Programmschrift dieses Vorhabens ist Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*, das Ende März und Ende Juli 1800 in der Zeitschrift *Athenäum* erschien, aufgeteilt auf das erste und zweite Stück des dritten Bandes. Der Text ist in vier längere monologische Teile gegliedert, die jeweils von einem bzw. einer der insgesamt sieben fiktiven Gesprächsteilnehmer:innen, zwei Frauen und fünf Männern, vorgetragen werden. Vorangestellt findet sich der Bericht einer nicht näher identifizierten Erzählinstanz, die sich als Teilnehmerin früherer Treffen bezeichnet und zunächst in die Gesprächssituation einführt, verhandelte Gegenstände referiert und sich später erneut kommentierend einschaltet.¹⁷² Zwischen die Monologe sind Diskussionen der Figuren über das Vorgetragene eingeschoben.¹⁷³ Geboten wird zunächst von Andrea ein Vortrag über *Epochen der Dichtkunst*,¹⁷⁴ dann von Ludoviko eine *Rede über die Mythologie*,¹⁷⁵ danach verliest Antonio einen *Brief über den Roman*¹⁷⁶, und Marcus stellt einen *Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken* vor.¹⁷⁷ Das Dialogische und Tentative ist damit qua Genrebezeichnungen angezeigt, die Zersplitterung der Aussagen in die Meinungen, Haltungen und Positionen der Figuren unterstreicht diesen Charakter der Vorläufigkeit und Erweiterungsbedürftigkeit des Gesagten.

Dem entspricht auch, dass sich über den Gegenstand des *Gesprächs* nicht eingrenzend und definierend sprechen lässt, sondern eher offen und umschreibend. Auch wenn im Fortgang literarische Themen dominieren, wird die Poesie zunächst einmal als ein alles durchwaltendes Prinzip bestimmt, das direkt aus der »unsichtbaren Urkraft der Menschheit« hervorblühe. Die »Welt der Poesie« sei »[u]nermesslich und unerschöpflich« und diesbezüglich der »belebenden Natur« gleich, es gebe also eine »formlose und bewusstlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Kinde strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht«. Diese sei »die

172 Schlegel, *Gespräch*, 284–290, 338f.

173 Ebd., 303–311, 322–328, 348–351.

174 Ebd., 290–303.

175 Ebd., 311–322.

176 Ebd., 329–338.

177 Ebd., 339–347.

erste, ursprüngliche, ohne die es gewiß keine Poesie der Worte geben würde«. ¹⁷⁸ Dadurch hätten alle Menschen Anteil an der Poesie, in jedem lebe »auch ein Teil des Dichters, ein Funke seines schaffenden Geistes« und »jeder Mensch« trage »seine eigne Poesie in sich«. ¹⁷⁹ Ist die Poesie so in unterschiedlicher Konzentration überall anzutreffen, ist es dem »Dichter« freilich in besonderer Weise aufgegeben, »den Ausdruck seiner eigentümlichen Poesie [...] in bleibenden Werken zu hinterlassen«, wobei er danach streben solle, »seine Poesie und seine Ansicht der Poesie ewig zu erweitern«. ¹⁸⁰

Diese Verpflichtung auf eine kontinuierliche Expansionsbewegung verweist darauf, dass die Poesie als romantische »eine progressive Universalpoesie« sein soll, wie es Friedrich Schlegel zwei Jahre zuvor schon im 116. seiner im Juni 1798 im *Athenäum* publizierten *Fragmente* gefordert hatte. Auch hier war die Poesie eine »das Leben und die Gesellschaft« durchwirkende Kraft, und hier schon wurde deutlich gemacht, welche Konsequenzen die alle Grenzen transzendierende Kraft dieser Poesie für das literarische Gattungssystem haben würde. Denn die »Bestimmung« der progressiven Universalpoesie war es, »alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und der Rhetorik in Berührung zu setzen«. Letztere Forderung zielte dabei auf die Beseitigung der traditionellen disziplinären Grenzen zwischen Poetik, Philosophie und Rhetorik und hatte zur Konsequenz, dass die Universalpoesie »Poesie und Prosa [...] bald mischen, bald verschmelzen« würde. ¹⁸¹

Dass mit dem romantischen Poesiebegriff ein Konzept installiert ist, das die vormals bezüglich der Form-, Stil- und Gegenstandskriterien getrennt betrachteten Redeweisen neu in Beziehung setzt, wird auch im *Gespräch über die Poesie* wiederholt aufgegriffen. So werden etwa in den *Epochen der Dichtkunst* Prosaformen zu integralen Teilen einer sich organisch ausbreitenden Geschichte der Poesie erhoben. Boccaccio wird dafür gelobt, dass er »durch kraftvollen Ausdruck und großen Periodenbau die Erzählungssprache der Konversation zu einer soliden Grundlage für die Prosa des Romans erhob«, ¹⁸² und der *Don Quixote* wird als Höhepunkt der »Prosa der Spanier« taxiert. ¹⁸³

¹⁷⁸ Ebd., 285.

¹⁷⁹ Ebd., 285, 284.

¹⁸⁰ Ebd., 286.

¹⁸¹ Schlegel, *Fragmente*, 182.

¹⁸² Schlegel, *Gespräch*, 297f.

¹⁸³ Ebd., 299f.

Mit dieser historischen Situierung wird auch deutlich, dass Prosa im geschichtsphilosophisch inspirierten Prozess der Poesie ein Phänomen der Moderne ist, wie es Schlegel schon im Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* von 1795/1796 prägnant formuliert hatte: »Prosa ist die eigentliche Natur der Modernen.«¹⁸⁴

Auch wenn Schlegel den ästhetischen Bruch zwischen Antike und Moderne, zwischen naturhaft gewachsenen Gattungen und von individueller Freiheit bestimmtem Schaffensvorgang nun nicht mehr so eklatant herausarbeitet wie in der *Studium*-Schrift, hält er an der grundlegenden Verzeitlichung des Literarischen fest.¹⁸⁵ »Poesie« ist in ihrer Manifestation einem zeitlichen Prozess unterworfen, der in den unterschiedlichen Epochen unverwechselbar verschiedene Produkte hervorbringt. Diese Temporalisierung gilt auch im Kleinen, wie im *Versuch* über Goethe deutlich wird, der die »fortschreitende Entwicklung [...] in der Art der Darstellung und in den Formen« dieses Autors zeigen will und dafür drei Perioden mit je einem »verschiedenen Styl des Künstlers« ausmacht.¹⁸⁶ Goethes Werke sind für Schlegel »eine lehrreiche Folge von [...] Experimenten«,¹⁸⁷ weshalb Rüdiger Campe hier »die Form der Autorschaft« als »ein grundlegendes Zeitschema« erkennt, das Zeitabläufe so anordnet, dass »Prozesse der Entwicklung und der Synthese beobachtbar werden«.¹⁸⁸

Der Roman ist die paradigmatische Realisierung der Poesie unter den Bedingungen der prosaischen Moderne und er hat, wie im *Brief über den Roman* ausgeführt wird, die Tendenz, andere Genres in sich aufzunehmen und so Form zu werden durch die Integration und beständige Umformung anderer Formen.¹⁸⁹ Er könne, schreibt Schlegel, sich den »Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen«, wobei der Roman nur »zum Ganzen, zum

184 Schlegel, *Über das Studium*, 256f.

185 Damit ist er beteiligt am epistemischen Umbruch, den Reinhart Koselleck grundlegend für die Geschichtsauffassung und das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beschrieben hat. Dass sich dabei auch die Zeitkonzepte pluralisiert haben, hat Ingrid Oesterle gezeigt und Manfred Frank hat die Konsequenzen für das Kunstprogramm der Frühromantik dargestellt (siehe die im Literaturverzeichnis genannten Arbeiten). Das Konzept der »Ästhetischen Eigenzeiten« nimmt diese Ansätze auf und bedenkt sie hinsichtlich der temporalen Eigenlogik von Artefakten (Gamper, Hühn, Was sind Ästhetische Eigenzeiten?, insbes. 19-23, 27-37).

186 Schlegel, *Gespräch*, 341.

187 Ebd., 344.

188 Campe, *Das Argument der Form*, 112.

189 Campe, *Das Problem der Prosa*, 61f.

Werk« werde »durch die Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit, [...] durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Zentralpunkt«. ¹⁹⁰ Der Roman ist deshalb, wie Campe weiter zeigt, nicht derart Form, wie es die antiken Naturgattungen und ihre Weiterentwicklungen in den vernakularen Literaturen sind. Die ›Unform‹ des Romans (gemessen an der ›Form‹ der Gattungen) ist eine ›Form‹ neuer Art, welche die geprägten Formen der Gattungen aufzunehmen vermag und sie in Prozesse der Ein- und Entformung versetzt. ¹⁹¹ Auch die »neue Mythologie« ¹⁹² aus der *Rede über die Mythologie* verfährt in dieser Weise: Auch sie ist vor allem »Tätigkeit«, ¹⁹³ in ihr ist alles »Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf«. ¹⁹⁴

Der Name, den Schlegel diesem Formmodell gibt, ist ›Arabeske‹. Sie ist in der *Rede* als »älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie« die Organisationsform einer Konstruktion, die sich »in der künstlich geordnete[n] Verwirrung« und im »wunderbare[n] ewige[n] Wechsel« zum »Ganzen« bildet, ¹⁹⁵ und sie ist die Leitfigur des neuen Romans im *Brief*. ¹⁹⁶ Die Arabeske steht so als literarische Form für die temporale Dynamisierung von Poesie ein; sie vermag der besonderen Fluidität von Poesie gerecht zu werden ¹⁹⁷ und sie bedarf der praktischen Beweglichkeit der Prosa. ¹⁹⁸ Besonders prägnant wird diese Poetizität der Prosa qua Beweglichkeit von Novalis in einem Brief an Friedrich Schlegel vom Juni 1800 auf den Punkt gebracht, in dem er davon spricht, dass »diese Ungeschicklichkeit in Übergängen, diese Schwerfälligkeit in der Behandlung des wandelnden und bewegten Lebens« seine »Hauptschwierigkeit« und eine »[g]eschmeidige Prosa« sein »frommer Wunsch« sei. Eine solche Prosa, die durch ihre Gelenkigkeit und Anpassungsfähigkeit den Herausforderungen einer metamorphotischen Zeitlichkeit gewachsen wäre, glaubt er aber in »[e]in-

190 Schlegel, Gespräch, 336.

191 Campe, Das Argument der Form, 116f.

192 Schlegel, Gespräch, 312.

193 Ebd., 314.

194 Ebd., 318.

195 Ebd., 318f.

196 Ebd., 337.

197 Ebd., 284: »[A]lle Ströme der Poesie fließen zusammen in das allgemeine große Meer«; ebd., 291: »Wie die Weisen den Anfang der Natur im Wasser suchen, so zeigt sich die älteste Poesie in flüssiger Gestalt.«

198 Siehe dazu Oesterle, Arabeske und Roman; zur literatur- und kunstgeschichtlichen Relevanz der Arabeske um 1800: Oesterle, Art. ›Arabeske‹.

zelve[n] Züge[n]« seines Märchens aus dem Ofterdingen-Roman in »Arabesken« realisiert.¹⁹⁹

Ein weiteres Verfahren, um der neuen temporalisierten Formbildung gerecht zu werden, ist für Schlegel im *Gespräch* die »Theorie«, also die reflexive Annäherung.²⁰⁰ Die »*Theorie des Romans*« wäre demnach »eine geistige Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem, heitern ganzen Gemüt«, die in ihrer sprachlichen Darstellung »selbst ein Roman«, sprich: Prosa, sein müsse.²⁰¹ Diese Forderung der poetologischen Selbstbezüglichkeit wiederum führt zurück an den Anfang des *Gesprächs*, wo die berichtende Instanz festsetzt: »[U]nd so läßt sich auch eigentlich nicht reden von der Poesie als nur in Poesie«. ²⁰² Dennoch reden aber die sieben Freundinnen und Freunde im *Gespräch* über Poesie, und was über diese gesagt wird, erfüllt weitgehend die Anforderungen an die Poesie in Zeiten der Moderne:

So das gegenwärtige [Gespräch], welches ganz verschiedene Ansichten gegeneinander stellen soll, deren jede aus ihrem Standpunkte den unendlichen Geist der Poesie in einem neuen Lichte zeigen kann, und die alle mehr oder minder bald von dieser bald von jener Seite in den eigentlichen Kern zu dringen streben.²⁰³

Dass dieses Reden von der Poesie als Poesie im *Gespräch* aber durchweg in Prosa geschieht, ist ein neuerlicher Hinweis darauf, dass sich die historisch temporalisierte Poesie der dynamisierten Formen in der Moderne zwangsläufig in prosaischer Diktion vollzieht.²⁰⁴

Friedrich Schlegels frühe Poesietheorie bündelt also literaturgeschichtliche, geschichtsphilosophische, gattungspoetologische und kunstmetaphysische Argumente und begründet so eine geschichtliche Verzeitlichung der Prosa auf der Basis romantischer Kunstlehre. Nur nebenbei lässt er seine Figuren, im Nachgang zu den von Andrea vortragenen *Epochen der Dichtkunst*, auf Fragen der mikrologischen

199 Novalis, Brief an Friedrich Schlegel vom 16. Juni 1800.

200 Campe, *Das Argument der Form*, 118f.

201 Schlegel, *Gespräch*, 337.

202 Ebd., 285.

203 Ebd., 286.

204 Dass in dieser Weise Poesie und Prosa identisch werden »sollen« beziehungsweise es »eigentlich« sind, verdeutlicht sich in den nachgelassenen *Fragmenten zur Litteratur und Poesie* aus den Jahren 1797 und 1798, die als Vorüberlegungen in die *Athenäum*-Schriften eingegangen sind; Schlegel, *Fragmente*, 134-137, hier 136.

sprachlichen Strukturierung zu sprechen kommen. Lothario interessiert sich dort für »die Prinzipien des Rhythmus« innerhalb einer »Theorie der Dichtungsarten«, worauf Marcus das Gespräch auf den »praktischen Weg« lenken will.²⁰⁵ Antonio preist in der Folge die Verdienste von Voß als »Übersetzer und Sprachkünstler«, Marcus schließt an mit dem Wunsch nach einem »gründliche[n] Unterricht in der metrischen Kunst«.²⁰⁶ Dabei bleibt es aber, und auch in der erweiterten Fassung von 1823 bezieht sich die nun deutlich verlängerte Diskussion ausschließlich auf metrische Fragen.²⁰⁷

Eigentliche Überlegungen zum Rhythmus der Prosa finden sich bloß in Schlegels nachgelassenen *Fragmenten zur Poesie und Litteratur* von 1799 bis 1801. Auch dort stehen sie vereinzelt, sind dafür aber mitunter sehr einschlägig und in ihrer Skizzenhaftigkeit weit ausgreifend. Dies gilt in besonderer Weise für folgendes Notat:

Das *Colorit* d[er] Prosa durch Vokale, d[er] *Ton* durch Consonanten – der *Styl* im Rhythmus, Numerus und Periodenbau – die *Manier* in d[em] Reimähnlich[en] – der Charakter in d[en] ρ [rhetorischen] Figuren, d.[ie] nicht bloß im Einzelnen sondern im Ganzen herrschen müssen, z.B. eine Schrift, die ganz Antithesis, ganz Crescendo, Steigerung, ganz Ellipsis, Hyperbaton wäre. /²⁰⁸

Schlegel bezeichnet hier, zunächst noch ganz konform mit der rhetorischen Theorie der Kunstprosa und ihrer Adaption in den Stilistiken des 18. Jahrhunderts, den durch Rhythmus beziehungsweise Numerus sowie Periodenbau evozierten »Styl« als Zentrum der Prosa. Von da an greift er aber deutlich weiter aus und hebt seine Überlegungen zur Gestaltung der Prosa auf das Theorieniveau des *Gesprächs*. Er integriert weitere Redeweisen und Künste in die Prosa und macht sie insbesondere auf der Ebene der Buchstaben- und Klangqualitäten fruchtbar, indem er die malerische Farbqualität, das »*Colorit*«, in den Vokalen, das musikalische Schallereignis, den »*Ton*«, in den Konsonanten und die individuelle künstlerische Note, die »*Manier*«, durch den sprachlichen Gleichklang realisiert sieht. Rhetorische Figuren wiederum dienen als Bewegungsfaktoren, die durch ihre Erstreckung auf übergreifende

205 Schlegel, *Gespräch*, 306f.

206 Ebd., 308f.

207 Ebd.

208 Schlegel, *Zur Poesie und Litteratur*, 304 (Nr. 602); die Ergänzungen in eckigen Klammern hier von den Herausgebern des Bandes eingefügt.

Einheiten den Charakter temporaler Dynamik in der Prosa hervorheben: Figuren der Entgegensetzung und Steigerung (Antithese, Crescendo) treffen auf solche der Umstellung und Auslassung (Ellipse, Hyperbaton) und erzielen Effekte der Hemmung oder des Sprungs, der Beschleunigung oder Verlangsamung. Darüber hinaus wird auch das Postulat aus dem *Gespräch*, dass die Rede über die Redeweise in der Art der geforderten Diktion zu führen sei, erfüllt. Denn die skizzierte Verlaufsästhetik der Prosa spiegelt sich in der Verlaufsform des Notats: in der Auslassung von Verben, in der Ab- und Verkürzung von Wörtern und in der Heraushebung einzelner Substantive durch einfache Unterstreichung (hier als Kursivierung wiedergegeben), welche die besondere semantische und lautliche Prominenz (Betonung, Länge) dieser Begriffe markiert.

Ein ›Rhythmus der Erzählung‹: August Wilhelm Schlegel

Ähnliche Interessen wie Friedrich Schlegel verfolgte auch sein Bruder August Wilhelm, wenn auch in praktischerer Absicht. Als Mitglied des Jenenser Kreises der Frühromantiker und in engem Austausch mit seinem Bruder stehend teilte er dessen kunstphilosophische Überzeugungen weitgehend, war aber stärker an konkreten Fragen der literarischen Umsetzung interessiert. Biografistische Lesarten des *Gesprächs über die Philosophie* wollen denn auch in Marcus August Wilhelm Schlegel erkennen,²⁰⁹ jene Figur also, die sich für die Verwirklichung der »Lehren und Theorien [...] auf dem praktischen Wege« interessiert und zuletzt den *Versuch* über Goethe, die Untersuchung eines lebenden Autors und seiner Texte, vorträgt.²¹⁰

Gleichwohl war auch August Wilhelm Schlegel spekulativen Gedankenspielen nicht gänzlich abgeneigt, wie sich in seiner Rezension von Goethes *Hermann und Dorothea* aus dem Jahre 1798 zeigt, in der er sich in besonderem Maße mit epischer Rhythmik befasste. Er sprach dort von einem »inneren geistigen Rhythmus im Vortrage des Epos«, für den »der demselben eigentümliche[] Vers nur Ausdruck und hörbares Bild« sei.²¹¹ Schlegel erkannte in der Epik eine Temporalpoetik am Werk, welche die Wirklichkeit zeitlich bearbeite und damit geistig

209 So etwa Wolfdietrich Rasch in seiner Einleitung zu *Gespräch* in Schlegel, *Schriften zur Literatur*, 353.

210 Schlegel, *Gespräch*, 307, 339-347.

211 Schlegel, Goethes *Hermann und Dorothea*, 48.

bewältige – und ihr danach im Metrum adäquaten Ausdruck verschaffe, wie er am Beispiel Homers ausführte. Die »Gemütslage des Sängers« mache »zuerst alle Teile seines Gegenstandes auf gewisse Weise einander gleich«, womit auch »die weniger bedeutenden, aber zum stetigen Fortgang nötigen (z.B. das Aufstehen, Zu-Bett-gehen, Essen, Trinken, Händewaschen, das Anlegen der Fußsohlen, Kleider und Waffen usw.) [...] dicht neben den wichtigsten den ihnen zugemessenen Raum« behaupten. In diesem Ausgleich von Alltagsrichtungen und historischen Ereignissen würden, so Schlegel, »[d]ie Zeitverhältnisse der Wirklichkeit [...] aufgehoben«, und alles füge sich »in eine nach den Gesetzen schöner Anschaulichkeit geordnete dichterische Zeitfolge«. Diese epische Eigenzeit kenne »[n]irgends ein[en] Stillstand des Gesanges; aber auch nirgends ein unzeitiges Fort-eilen, sondern das schönste Gleichgewicht und Maß der stetigen und unermüdlichen Bewegung«. ²¹²

Adäquat repräsentiert werde diese epische Eigenzeit durch den Hexameter, weil dieser, anders als der trochäische Tetrameter oder der jambische Trimeter, »weder einen fallenden Rhythmus [...] noch einen steigenden« aufweise, sondern »schwebend, stetig, zwischen Verweilen und Fortschreiten gleich gewogen« sei und deshalb »den Hörer auf einer mittleren Höhe in ungemessene Weiten forttragen« könne. ²¹³ Epische Formgebung ist für Schlegel damit grundlegend ein eigenzeitlich organisiertes Unternehmen, das sich wesentlich in der Equilibrierung von mimetischer Neustrukturierung eines gegebenen Stoffes und sprachlichem Zeitmaß vollzieht. ²¹⁴

Unverkennbar befindet sich Schlegel damit auf den Spuren früherer Überlegungen zu prosodischen Zeitqualitäten unterschiedlicher Sprachen, er akzentuiert diese nun aber entschieden gattungstheoretisch: »Die Lehre vom epischen Rhythmus« könne nämlich auch auf den Roman angewendet werden. Sie lasse sich weiterdenken im Hinblick auf einen »Rhythmus der Erzählung, der sich zum epischen ungefähr so verhielte wie der oratorische Numerus zum Silbenmaße«. Dies sei »vielleicht das einzige Mittel, einen Roman nicht bloß nach der allge-

212 Ebd., 47. Die Einflüsse von Lessings *Laokoon*-Abhandlung, aber auch von Winckelmann sind klar erkennbar, prägnant in der Formel »das homerische Epos ist ruhige Darstellung des Fortschreitenden« (ebd.).

213 Ebd., 48.

214 Siehe dazu auch Geulen, *Zur Idee*, 219, die Schlegels Lehre vom epischen Rhythmus »auf dem Weg zu einer ganz anderen, zeitorganisatorisch ausgerichteten Theorie literarischer Formgebung [siehe], die erst in Erzähltheorien der Mitte des 20. Jahrhunderts spruchreif wurde«.

meinen Anlage, sondern nach der Ausführung im einzelnen durchhin poetisch zu machen, obgleich die Schreibart rein prosaisch« bleibe. Im *Wilhelm Meister*, so der Nachsatz, scheine »dies wirklich ausgeführt zu sein«. ²¹⁵ Schlegel hielt also eine vergleichbar distinkte Übereinstimmung von temporaler Strukturierung von Stoff und rhythmischer Bearbeitung auch in der Prosa für möglich – und sprach damit dem gemeinhin durch seine Formlosigkeit charakterisierten Roman eine unverkennbare formale Bestimmtheit in der temporalen Organisation zu, die in Goethes Werk von 1795/1796 auch schon realisiert vorliege. ²¹⁶

Dieser Idee vom »Rhythmus der Erzählung« wird weiter Nachdruck verliehen, als Novalis sie in einem Brief an Schlegel vom 12. Januar 1798 aufnimmt und weiterspinn. Er versteht die Anregung als Aufforderung, über eine Annäherung von Poesie und Prosa nachzudenken, wobei er die Begriffe sowohl hinsichtlich des Form- wie des Gegenstandskriteriums unterscheidet. Damit knüpft Novalis an bestehende Debatten über die Grenzbeziehungen der beiden Sprechweisen an, hebt diese aber auf ein idealistisches, spekulatives Niveau. Einer Erweiterung der Prosa durch Nachahmung der Poesie steht er skeptisch gegenüber, denn auch wenn die Prosa »ihre gewöhnlichen Gegenstände verläßt, und sich über das Bedürfnis erhebt, auch die Sitten dieser höhern Welt annehmen und sich zu einer ungewohnten Eleganz bequemen« will, »bleibt sie Prosa – und also auf einen bestimmten Zweck gerichtet, beschränkte Rede – Mittel«. Prosa nehme in dieser Weise »nur *Zierathen* an« und sei deshalb bloß »*geschmückte*[] Prosa«, weshalb sich ihr Rhythmus auch nur graduell verändere, nämlich durch »einen gewissen Zwang des Wohllauts in der Stellung der Wörter und in der Abwechslung und Bildung der Sätze«. ²¹⁷ Ein »Auslenken« der Prosa in Richtung poetischer sprachlicher Verfahren, wie es Herder vorgesehen hatte, führt für Novalis nur zu unbefriedigenden Resultaten.

Vielversprechender, aber auch komplexer und in seinen Resultaten unabsehbarer schien ihm hingegen der umgekehrte Weg. Die Poesie sei »von Natur Flüssig – allbildsam – und unbeschränkt«, eine Erweiterung sei darum – wie er in einer paradoxalen Wendung formuliert –, nur möglich, »indem sie sich beschränkt«. Diese Beschränkung gebe der Poesie einen »prosaischen Schein«, sie stehe nicht mehr »unter so strengen, rythmischen Gesetzen«, die »Mischung ihrer Glieder« sei nun

²¹⁵ Schlegel, Goethes *Hermann und Dorothea*, 65.

²¹⁶ Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus*, 83f.

²¹⁷ Novalis, Brief an August Wilhelm Schlegel vom 12. Januar 1798, 246f.

»regellos«, gleichwohl bleibe die grundlegende »Ordnung« erhalten, die »Allfähigkeit« der Teile im Ganzen bestehe weiterhin.²¹⁸ Die ›Beschränkung‹ der Poesie wird aber nun insofern zu einer ›Bereicherung‹, als sie sich in neuer Weise im Satzverlauf temporal strukturiert:

Je einfacher, gleichförmiger, ruhiger auch hier die Bewegungen der Sätze sind – je übereinstimmender ihre Mischungen im Ganzen sind – Je lockrer der Zusammenhang – je durchsichtiger und farbloser der Ausdruck – desto *vollkommner* diese, im Gegensatz [zu] der *geschmückten* Prosa – *nachlässige*, von den Gegenständen *abhängig scheinende* Poësie.²¹⁹

Während aber die Erweiterung der Prosa durch Poesie in eine absehbare, in der Tradition der rhetorischen Numerustheorie stehende, forcierte Rhythmisierung führe, eröffne sich hier ein Feld der Formexploration: Denn »dem, der den Versuch mit der Poësie in der Form wagt, wird es bald offenbar werden, wie schwer sie in dieser Gestalt vollkommen zu realisieren ist«. »Diese erweiterte Poësie« erweise sich als »das höchste Problem des practischen Dichters – ein Problem, was nur durch Annäherung gelöst werden kann, und was zu der *höhern Poësie* eigentlich gehört«, die auch eine »*Poësie des Unendlichen*« zu nennen sei.²²⁰

Diese spekulative Idee, Poesie durch das Einbringen von Elementen der Prosa zu erweitern, weist Ähnlichkeiten mit einem konkreten dichterischen Projekt von Novalis auf: der Umarbeitung der *Hymnen an die Nacht* in der Jahreswende 1799/1800. Novalis arbeitete damals eine handschriftliche, versifizierte Fassung der *Hymnen* in eine Version um, in der er die freien Rhythmen in Prosa übertrug, während er die metrisierten und gereimten Teile in Vers- und Strophenform beließ. Verbunden war damit auch eine Veränderung der Syntax, die auf eine ruhigere, getragener Führung der Perioden zielt und damit eine weitreichende Revision der Rhythmik bedeutet.²²¹ Elisa Ronzheimer hat die Prosaisierung der *Hymnen* mit einer Auflösung des ›plastischen Rhythmus‹ in Zusammenhang gebracht, den Novalis in seiner früheren Lyrik angestrebt hatte. Diese neue Rhythmisierung bewirkte eine deutliche Zurücknahme der metrisch erzeugten körperlichen Präsenz von Sprache.

²¹⁸ Ebd., 246.

²¹⁹ Ebd., 246f.

²²⁰ Ebd., 247.

²²¹ Siehe die Einleitung der Herausgeber in Novalis, Schriften, Bd. I, 115–128.

Dabei verknüpfen sich die vorgenommenen Eingriffe – vor allem die alternative Rhythmisierung durch Prosaisierung sowie der hervorgehobene Einsatz von Reimen – auch mit inhaltlichen Adaptionen bei den individualhistorischen und geschichtsphilosophischen Zeitkonzepten der *Hymnen*. Formale Zeitlichkeiten spiegeln sich demnach ebenfalls in inhaltlichen Bestimmungen von Temporalität.²²²

Im Brief an Schlegel wiederum trägt Novalis seinen Gedanken einer Experimentalisierung des Rhythmus gegen Ende in weitere gattungspoetologische Felder, was ihn zu neuen Kombinationen führt, in denen sich pragmatische und dichterische Sprechweisen im Wechselverhältnis anregen:

Es scheint mir auch, als ließe sich ein epistolarischer und dialogischer Rhythmus, in dem Verhältnis zu den lyrischen und dramatischen, wie der romantische Rhythmus zu dem Epischen – recht gut denken.²²³

»Ich erwarte darüber von Ihnen mehr«²²⁴ – diese zum Abschluss der Überlegungen formulierte Hoffnung von Novalis erfüllte sich freilich nicht. Der »romantische Rhythmus der Erzählung« blieb eine unausgeführte Idee, entworfen in der von Kürze, Knappheit und Sprunghaftigkeit geprägten temporalen Ordnung epistolarischer Symphilosophie. Weder in seinen *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (Jena, 1798-1799) noch in seinen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (Berlin, 1801-1804) führte August Wilhelm Schlegel diese Idee umfassend aus.²²⁵

Es lässt sich aber durchaus aus den poetologischen und poesiegeschichtlichen Überlegungen der universitären Lehrveranstaltungen in Jena und dem ersten Zyklus der öffentlichen Berliner *Vorlesungen* eine gebundene und ungebundene Rede umfassende Theorie rhythmischer Literaturästhetik rekonstruieren, die auf sprachlicher Temporalität gegründet ist. Schlegel schloss in diesen Vorlesungen an seine zuvor publizierten Beiträge zu Sprache, Literatur(-geschichte), Poetik und

222 So Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus*, 101-107, unter Bezugnahme auf die einschlägige Forschung; zur Zeitphilosophie bei Novalis (freilich ohne Bezugnahme auf Prosa und Rhythmus) siehe Frank, *Das Problem »Zeit«*, 130-232.

223 Novalis, Brief an August Wilhelm Schlegel vom 12. Januar 1798, 247.

224 Ebd.

225 Dabei ist der erste systematische Teil der Berliner Vorlesungen ebenfalls der *Kunstlehre* gewidmet und baut auf der Jenenser Fassung auf.

Metrik an, die seine große Vertrautheit mit den prosodischen und metrischen Debatten der vergangenen Jahrzehnte dokumentieren. 1795 und 1796 waren in drei Teilen in Schillers *Horen* die *Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache* erschienen, im ersten Band des *Athenäum* 1798 folgte der Dialog *Die Sprachen*, der im Untertitel als *Ein Gespräch über Klopstocks grammatische Gespräche* ausgewiesen wurde. Schlegel hatte in seiner Studienzeit in Göttingen bei dem Altphilologen Christian Gottlob Heyne eine solide philologische Ausbildung erhalten und sich im Kontakt mit Gottfried August Bürger Kenntnisse über Prosodie und Versmaß angeeignet, die er später in Amsterdam in intensiven Lektüren erweiterte und vertiefte, was ihn zu einem der versiertesten Kenner der antiken und modernen nationalsprachlichen Verstheorie und -praxis seiner Epoche machte.²²⁶

In seiner Berliner *Kunstlehre* bekannte sich Schlegel, prägnanter als noch in Jena,²²⁷ zu einem romantischen Begriff von Poesie, der diese, im Einklang mit der Programmatik seines Bruders, als in besonders hohem Grad auf Unendlichkeit angelegte wirksame Idee fasste. Das Besondere an der Poesie im Vergleich zu den anderen Künste bestehe, so Schlegel, darin, dass das »Medium der Poesie [...] eben dasselbe [ist], wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung gelangt [...]: die Sprache«. Poesie sei durch ihre Sprachlichkeit immer schon ein »Abdruck des menschlichen Geistes« und habe als erfindendes Vermögen insbesondere an der »Entstehung und Verwandtschaft« von

226 Paulin, August Wilhelm Schlegel, 34-43.

227 Die beiden Vorlesungsreihen zur *Kunstlehre* differieren in ihrer Ausrichtung nicht grundsätzlich. Die Jenenser Vorlesung beruht in der Druckfassung auf einer Mitschrift von Georg Anton Friedrich Ast, die von Karl Christian Friedrich Krause, einem weiteren damaligen Studenten, durchgesehen wurde. Sie ist in ihrer Diktion akademisch ausgerichtet, (wohl von Krause) in Paragraphen gegliedert und kann als Nukleus für alle weiteren Vorlesungen Schlegels zu Ästhetik und Poetik gelten (so die Einführung in den Text in A. W. Schlegel, Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. II/2, 76f.). Die Berliner Vorlesungen sind schon in diesem ersten Teil etwas ausführlicher, richteten sich an ein städtisches, gebildetes Publikum, das zahlreich (50 bis 80 Zuhörer:innen) und prominent vertreten erschien (siehe ebd., 180-182); sie sind klar als Bekenntnisse zur *Athenäum*-Ästhetik erkennbar. Im Folgenden orientiere ich mich an den Berliner Vorlesungen (der Text beruht auf den von Jakob Minor transkribierten Manuskripten Schlegels) und ergänze aus den Jenaer Vorlesungen in die späteren Texte nicht aufgenommene relevante Argumente. Ich zitiere beide Vorlesungen mit der Sigle KAV I und der Angabe der Seitenzahlen nach folgender Ausgabe: Schlegel, Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. I (die *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* hier 1-177, die *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Erster Teil: Die Kunstlehre* 179-472).

»Vorstellungen« Anteil, welche »die gewöhnliche Wirklichkeit in eine Welt der Fantasie« erheben (KAV I, 387). In der Poesie wird so »schon Gebildetes wieder gebildet«, weshalb sich die Poesie immer wieder auf »ihr Resultat zurückwendet« und »alle Poesie, Poesie der Poesie sei«. Ihre Doppelnatur als erfindendes Prinzip und Kunstform lasse sie zugleich stets vor und nach der Sprache wirksam sein (KAV I, 387f.).

Daraus folgt für Schlegel nicht nur, dass die Poesie allen anderen Künsten als »Universal-Geist« (KAV I, 387) zugrunde liegt, sondern auch, dass es unmöglich sei, »das Wesen der Poesie im Gegensatz zur Prosa« zu entwickeln (KAV I, 389). Denn »da die Poesie ursprünglich in der Sprache daheim« sei, könne diese »nie so gänzlich depoetisiert werden [...], daß sich nicht überall in ihr eine Menge zerstreute poetische Elemente finden« (ebd.).²²⁸ Poesie ist deshalb in allen sprachlichen Äußerungen präsent, auch in der Prosa. Folglich ist sie auch nicht an Verse gebunden, wogegen sowohl ihr Wesen als auch die Entwicklung des Romans zur zentralen Gattung der romantischen Poesie sprechen, der »nicht nur ohne Verse bestehen kann, sondern in vielen Fällen die Versification gänzlich verwirft« (KAV I, 391).

Dies heißt nun aber nicht, dass Schlegel keine Differenz von Poesie und Prosa kennen würde; vielmehr fasst er diese, übereinstimmend mit den brieflichen Äußerungen von Novalis, als Tendenz und nicht als diskrete Grenze auf. Prosa ist für ihn ein der Poesie analoges Prinzip der Welterschließung, dessen Umgang mit und Gebrauch von Sprache es zu ergründen gelte. Schlegel erläutert denn auch, wie das »Prosaische in die Sprache« komme, und zeigt auf, dass in diesem Vorgang »sich der Verstand der Zeichen bemächtigt, welche die Einbildungskraft ursprünglich erschaffen hat«. Aus dem »Bild« werde ein »Begriff«, die »Zweydeutigkeit« werde ausgetrieben und die »Erreichung eines Zweckes« angestrebt (KAV I, 403). Dabei blieben aber stets »poetische Elemente in ihr [der Sprache] zerstreut«, eine »Rückkehr zur Anschaulichkeit, Belebtheit und Bildlichkeit« sei immer möglich und müsse immer gefunden werden – selbst in der »Sprechart des gemeinen Lebens« (KAV I, 404). In dieser prinzipiellen Poesiehaltigkeit der Alltagssprache stimmt Schlegel mit Wordsworth überein, anders als dieser

228 Noch deutlicher und weitreichender ist dies in der Jenaer Vorlesung formuliert: »§29. Wegen ihres Ursprungs kann keine Sprache unpoetisch werden; es bleiben immer poetische Elemente in ihr zerstreut; und dies ist die Ursache, warum sich die Grenzen von der Poesie nicht so genau angeben lassen, wie bei anderen Künsten. Daher darf man den Begriff der Poesie nicht an kleinen Teilen oder Stücken zeigen wollen« (KAV I, 10).

erwartet er von der Adaption der gemeinen Sprache aber keine Erneuerung der Lyrik.²²⁹

Wie aber realisiert sich nun für Schlegel das poetische Prinzip in der konkreten sprachlichen Äußerung? Poesie liege nicht etwa, so Schlegel, in den »einzelnen Bestandtheile[n]« der Rede, sondern in deren »Organisation«. Nicht »das Geschmückte, Bildliche im einzelnen Ausdruck« sei hinreichend für den »poetische[n] Charakter«, vielmehr käme dieser durch »die Folge und Anordnung der Wörter« sowie den »Rhythmus« zustande (KAV I, 390), und dies gelte eben sowohl für gebundene wie ungebundene Rede. Das Prosaische habe die der ursprünglichen Naturpoesie zukommende »lebendige[] Anschauung der Objekte« (KAV I, 404) zurückgedrängt und in der Art der Zusammenfügung der Wörter »logische Formen« an deren Stelle gesetzt (KAV I, 403). Werde nun aber der so eingeführte äußere Zweck wieder der Sprache unterstellt und diese nicht mehr als Mittel behandelt, entstünden »schöne Prosa« und »Kunstpoesie«, wobei erstere sich am »herrschenden Sprachgebrauch« orientiere, letztere aber »sich selbst das Gesetz« gebe (KAV I, 404f.). Diese autonom agierende, letztlich aber auch durch Phasen des Heteronomen gegangene »Kunstpoesie« ist es schließlich auch, die Schlegel im Folgenden auf ihre Verfahren hin genauer untersucht.

Die postulierte »Selbstgesetzgebung« erstreckt sich auf das »Hörbare in der Succession«, mithin auf das »Sylbenmaß« (KAV I, 404f.). Es ist die Wiederherstellung des variablen Wechsels der Silbenqualitäten, die nun zum entscheidenden Punkt dieser nicht mehr natürlichen, sondern als Reaktion auf die Verstandesherrschaft in der Sprache entstandenen künstlichen Poesie wird. Durch die verstandesorientierte Sprachbehandlung in der »gemeine[n] Wirklichkeit« werde, weil »der Zweck der Rede erst an ihr Ende«, also auf den als resultative Bedeutung fassbaren Zweck, fällt, »die Succession gewissermaßen vertilgt«, in der poetischen Praxis aber erhalte diese »an sich selbst einen Wert«:

Der Hörer soll nicht über die einzelnen Theile hinwegeilen, um nur den Sinn des Ganzen zu bekommen, sondern er soll bey jedem der-

229 Diese poetischen Reste in der prosaischen Sprache bedeuten für Schlegel eben nicht, dass diese kunstfähig sei oder gar in der Poesie aufgegriffen und nachgeahmt werden solle. Diesbezüglich grenzt sich Schlegel auch scharf von der Position Gottfried August Bürgers ab (KAV I, 404) und fordert von der Poesie gar, dass sich ihr »Ausdruck so viel möglich von dem des gewöhnlichen Lebens« unterscheide (KAV I, 405).

selben verweilen, und dieß wird sehr dadurch befördert, dass Ungewöhnlichkeit seine Aufmerksamkeit rege macht, da man sonst am gemeinen Leben oft gar nicht die Worte, sondern bloß ihren Sinn vernimmt. (KAV I, 405f.)

Um diese geforderte Transzendierung der Bedeutungsebene zu erreichen, propagiert Schlegel für die poetische Sprachbehandlung ein Konzept der »*Eurythmie*«, das den »Wohlklang der Sprache in Ansehung der Succession, im Wechsel der Tonbewegungen« (KAV I, 413) meint und sich wesentlich auf »*Accent* und *Quantität*« bezieht. Schlegel schließt damit an die vorangegangenen Debatten um Metrik und Prosodie an und stellt mit Nachdruck die Bedeutung der Quantität, also der »Wahrnehmung einer eigentlich verschiednen Dauer der Sylben und faßlicher Verhältnisse darin«, heraus – und wendet sich damit, wie vor ihm schon Klopstock und Moritz, gegen die einseitige Dominanz des Akzents in der deutschsprachigen Dichtung, spricht: der »Hebung der Stimme bey einer Sylbe« (KAV I, 414). Man habe »ohne Grund«, so Schlegel, der hier die Moritz'sche Position übernimmt, »an der Gültigkeit des Deutschen Gesetzes der Quantität« gezweifelt, bloß weil die Bewertung der Länge und Kürze von Silben auch von ihrer Umgebung abhängig sei (KAV I, 415). Deren Bedeutung sei aber unabweisbar, zumal die »Anlage zur Quantität« im »Wesen der Sprache«, vor allem in ihrer Prosodie, liege (KAV I, 432).

Mit der Quantität ist aber nun auch für Schlegel eine »Messung« in die Sprache eingeführt, die »nach Zeiten, nicht nach der Zahl« verfare (KAV I, 433). Die Einteilung in »Längen und Kürzen, wovon jene zwey Zeiten, diese nur eine Zeit haben« (KAV I, 432), und vor allem deren »Anordnung« ermöglichen den »rhythmischen Charakter«. Versfüße sind hierfür die »kleinsten rhythmischen Einschnitte«, wobei »Schnelligkeit oder Langsamkeit«, also das Überwiegen der kurzen beziehungsweise langen Silben, sowie das »Verhältniß der beyden Hälften des Fußes zueinander«, mithin deren »Steigen oder Fallen«, den »Charakter der Bewegung« bestimmen (KAV I, 433).

Daraus ergibt sich für Schlegel eine dynamische Zeitpoetik der Poesie, die er in ihren verschiedenen systematischen und historischen Verästelungen diskutiert – und dabei Klopstock zwar das Verdienst zuspricht »die Gesetze unserer Quantität vielseitiger ans Licht« gebracht und die »Empfänglichkeit für das Rhythmische« geweckt zu haben, ihm aber auch vorwirft, das antike Prinzip der Erhaltung der Zeit gründlich missverstanden zu haben (KAV I, 436f.). Dabei zielen

seine weiteren Überlegungen zum »Sylbenmaß« zwar auf die Lyrik, für die er eine im Verhältnis von Reim und Rhythmik gehaltene Spannung von Vergangenheit, Zukunft (Reim) und Gegenwart (Rhythmik) feststellt (KAV I, 438). Gerade in der Diskussion verschiedener, teilweise sehr weit gefasster Formen regelmäßiger Rhythmik (KAV I, 434f.) wird aber offenbar, dass sich die grundlegenden Einsichten in die quantitativen Dimensionen jeder Sprache auch auf den Numerus und damit die ungebundene Literatur beziehen müssen. Auch bei Schlegel sind die Überlegungen zu einer zeitmessenden Rhythmik auf die mit gleichmäßiger Wiederholung arbeitende Metrik fokussiert, eröffnen aber eine Perspektive grundlegender sprachlicher Temporalität auf die rhythmisch variablen Prosaformen.

Wie aber fügen sich diese Implikationen in die explizite Diskussion prosaischer Literaturformen ein? Man kann argumentieren, dass dies über den Umweg des Epos und das dabei wieder aufgegriffene Lessing'sche Argument aus dem *Laokoon* geschieht. In seinen Ausführungen zum Epos wendet sich Schlegel der Frage zu, in welchem Verhältnis die Zeit der dargestellten Gegenstände und die Zeit der Darstellung zueinander stehen. Das Epos bestimmt er, eigene Überlegungen aus seiner Rezension von *Herrmann und Dorothea* wieder aufnehmend, als »eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden«, die nicht das »Ruhende[]« zeigen dürfe (KAV I, 463). Anders als Lessing verwirft er die Darstellung von ruhenden Gegenständen in der Dichtung aber nicht per se, sondern nur für das Epos – er argumentiert somit nicht medientheoretisch, sondern gattungspoetologisch.²³⁰

Durch eine Schilderung mit »bewegtem Gemüth«, mithin durch eine produktionsästhetische Akzentuierung der Sukzessivität, die als Formdimension jeder dichterischen Darstellung zugrunde liegt, könne das Ruhende, so Schlegel, durchaus poesiefähig gemacht werden. Dies gelte aber bloß für die Lyrik, speziell für die Ode, nicht aber für das Epos (KAV I, 464). Letzteres muss sich einer »ruhige[n] Darstellung des Fortschreitenden« verpflichten, weil es »möglichst objektiv« eine »Darstellung des rein Objectiven« sein soll, und deshalb müssen Gegenstand und Form der Darstellung sich entsprechen (KAV I, 463, 465). Das bedeutet für den epischen Dichter, dass er »so viel möglich in ein Fortschreitendes« verwandeln muss (KAV I, 464), um so für die Zuhörenden eine Ausgewogenheit der zeitlichen Verhältnisse von Gegenstand und Form zu erzeugen. Dabei hilft ihm aber nicht nur die

230 Zu diesem Interesse Schlegels siehe Holmes, *Synthesis der Vielheit*.

Bewegung des Gegenstands der Darstellung, sondern auch die Bewegung der Darstellung selbst:

Wird [...] etwas in seiner Fortschreitung aufgefaßt, so hebt und trägt die dem Gegenstande entsprechende Bewegung der Worte den empfangenden Geist, und an dieser, als der Grundlage der gesamten Darstellung, entwickelt sich von dem Simultanen so viel als nötig ist, mit ›Leichtigkeit‹ zu anschaulichen Bildern. (KAV I, 463)

In dieser rezeptionsästhetisch gewendeten Passage wird deutlich, dass auch das Epos und damit die an der Erzählung eines objektiven Geschehens orientierte Gattung die »Grundlage« ihrer »gesamten Darstellung« in der »Bewegung der Worte« hat – und demzufolge in einer »poetische[n] Zeitfolge«, die als »ebenmäßig verweilend fortschreitender Rhythmus in den Gang der Begebenheiten eingeführt« sei, wie es in den Jenaer *Vorlesungen* heißt (KAV I, 62). Damit läge also, wenn man das drei Jahre zuvor geäußerte Aperçu aus der *Hermann und Dorothea*-Rezension hinzuzieht, in einem »Rhythmus der Erzählung« der poetische Kern des Romans. Dies führt zwangsläufig zu einer noch zu begründenden und auszuführenden Zeitästhetik der Prosa, die bei der Verteilung der Silben ansetzt und im weiteren Fortgang, in Analogie zu »Vers« und »Strophe« in der Lyrik, mit dynamischen Verbindungen von »Komma« und »Periode« (KAV I, 430f.) die rhythmischen Strukturen setzt und dabei die Handlungsführung stets einbezieht.

In seinen knappen Äußerungen zu Goethes *Wilhelm Meister* in den Jenaer *Vorlesungen* deutet Schlegel an, dass es neben den »Situationen« und »Charaktere[n]« gerade die »Anordnung der Begebenheiten« sei, welche das poetische Interesse am Text begründe. Es seien der »Gang und die Verwicklung der Begebenheiten«, in denen sich eine »Form« manifestiert, die ›Rhythmus‹ durch die Verteilung von Handlungsvolumina herstellt, diese aber stets paart und auf die Diktion einer »einfache[n] Prosa« bezieht, die einen »gewisse[n] verweilende[n] Rhythmus [...] in der Ausführung des Einzelnen statt[finden]« lässt (KAV I, 113f.).

Schlegels auf »Succession«, »Eurhythmie«, »Rhythmus«, »Anordnung der Worte« und zeitmessende »Quantität« gegründete Theorie der Poesie liefert so auch ein Fundament für die ›Zeit der Prosa‹. Schlegel rollt der Prosa den Teppich aus für ihren Weg in die ästhetische Moderne, ohne dass er selbst ihr das als systematische Option seiner Kunstlehre zugestanden hätte. Der Roman *ist* für Schlegel nicht Prosa,

sondern *hat* bloß Prosa (als ungebundene Redeweise) und kann deshalb nur als eine der erfindenden Fantasie »die Ansicht ins Unendliche« eröffnende Kunstform »ein echtes Kunstwerk« sein (KAV I, 113).²³¹ Jenseits des Romans aber gab es für Schlegel keine poesiefähige ungebundene Rede, wie er in der Jenaer Vorlesung unmissverständlich formulierte. Neben »schöner Prosa« und »Kunstpoesie« diskutierte er dort eine dritte Variante, die er aber aufgrund ihres Mischwesens als gültige Alternative verwarf:

Die poetische Prosa will an der Freiheit der Poesie teilnehmen und sich den Gesetzen des Gebrauchs nicht unterwerfen; es ist daher ein Widerspruch. Bloß in Frankreich kann sie gelten; es ist, als wenn jemand fliegen wollte und hätte keine Flügel; sie geht wie der Vogel Strauß auf der Erde hin [...].« (KAV I, 10)

Rhythmus von Satz und Gedanke: Mundt

August Wilhelm Schlegel stellte eine am rhetorischen Numerus orientierte Zeitästhetik der ungebundenen Rede noch unter das Paradigma der ›Poesie‹, dem die Prosa aufgrund der unutilgbaren Reste von Poesie in jeder sprachlichen Äußerung notwendigerweise, aber eben nur in bescheidenem Maße teilhaftig sei. Diese Hierarchie der Redeweisen stürzte Theodor Mundt knapp vier Jahrzehnte später im Namen einer folgenden Generation von Schriftsteller:innen um, die als Vormärz-Autor:innen bezeichnet werden und die in ihren literarischen Verfahren Prosaformen zu ihrem bevorzugten Ausdrucksmedium machten. Mundt proklamiert entschieden und ausführlich die Idee eines genuinen ›Rhythmus der Prosa‹ als zeitästhetische Grundlage ungebundener Rede. In seiner *Kunst der deutschen Prosa* von 1837 profiliert er die Prosa als eine »auf literarischem Wege« entstandene Sprachgestaltung, die er sowohl systematisch vor dem Hintergrund der rhetorischen Tradition und im Vergleich der europäischen Spra-

²³¹ Freilich galt dies nur für wenige, vielleicht nur für diese einzige Ausnahme im Wust der damaligen deutschsprachigen Romanproduktion: eben Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In seiner *Allgemeinen Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur* geht Schlegel im Rahmen des zweiten Teils seiner Berliner *Vorlesungen* überaus hart und elitär mit den »Massen von Abgeschmacktheit« ins Gericht, die den deutschen Buchmarkt fluteten (KAV I, 486-489, das Zitat 489).

chen als auch historisch im Zusammenhang einer Literaturgeschichte deutschsprachiger Prosa erläutert. Wie seit den sprach- und literaturhistorischen Darlegungen der Aufklärung etabliert,²³² hält auch Mundt die Poesie für die »erste und natürlichste menschliche Mittheilung«, die sich zunächst rein mündlich gestaltet habe. »Metrum« und »Versdarstellung« hätten der Poesie einen »rhythmischen Charakter« gegeben und sich als »natürliche Form für das Gedächtniß« etabliert, bereits die frühen schriftlichen Aufzeichnungen hätten ihre Ordnung durch das Metrum erhalten. Diese »poetische Naturstufe« sei nur »der allereinfachsten Satzbildung fähig« gewesen. Die Prosa hingegen sei »ein Kind künstlicherer Sitten« und habe sich auf »literarischem Wege« gebildet. Die »kunstvollere Composition des Satzes« gehöre deshalb ganz »der Bildnerie der Prosa« an.²³³

Wegweisend ist nun, dass Mundt Rhythmus und Syntax aufs Engste miteinander verwoben denkt und der Satzbildung die alles überragende Bedeutung in der Temporalisierung der Rede zuspricht, wobei er die von der rhetorischen Tradition etablierten Abhängigkeitsverhältnisse umkehrt. Der Satz sei, so Mundt, die ursprüngliche Einheit der Generierung zeitlicher Gestaltung, das Metrum wiederum »aus dem Satz entstanden« (KP, 41). Denn selbst der »Rhythmus des einfachsten Satzes« formiere sich als »Wellenschlag seiner Hebungen und Senkungen«. Naheliegend ist für Mundt deshalb, dass die Prosa »ebenfalls in den Gesetzen des Rhythmus« schwebe, »aber ohne vom Metrum abhängig zu werden, indem sie vielmehr die metrischen Formen, in denen auch ihre Vielfachheit und Verschlungenheit sich individualisirt, nach den wandelnden Bewegungen des Gedankens zu bestimmen und zu wechseln vermag« (KP, 42). Hatte Schlegel noch eine entscheidende Differenz zwischen einer von der Einbildungskraft und einer vom Verstand bestimmten Sprache gesehen und dabei der von der Fantasie gestalteten Poesie den Vorzug gegeben, so präferiert Mundt nun den »*Gedanken*« als Motor der Sprachgestaltung, der die »Schranke zwischen Poesie und Prosa [...] durchbrochen« (KP, 47) und die »Eman-

232 Besonders prominent im Kontext der Herausbildung einer deutschsprachigen Prosatheorie sind hierfür die oben zitierten Überlegungen Johann Gottfried Herders (Herder, *Über die neuere deutsche Literatur I*, 181-184). Herder bezieht sich auf Vorarbeiten von Moses Mendelssohn und Thomas Abbt in den *Briefen, die Neueste Litteratur betreffend*; auch Schlegel bekräftigt diese Einschätzung in KAV I, 9f., 403.

233 Mundt, *Die Kunst der deutschen Prosa*, 40f. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe mit der Sigle KP und unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen. Zu Mundts Prosabegriff siehe Brokoff, *Prosareflexion*.

cipation der Prosa« bewirkt habe (KP, 49). Das »metrische Wesen der Prosa« sei »etwas Geistiges, das den innern Gesetzen der Darstellung folgt, und auf den eigenthümlichen Grundcharakter der Sprachen sich mit Freiheit« gründe – und deshalb der Poesie überlegen sei (KP, 41f.). Mit dieser Orientierung an ›Gedanken‹ und ›Geistigem‹ verbunden war auch eine Aufwertung der Agentialität des verhandelten Stoffes, dem eine eigenständige Dynamik zugestanden wurde. Die »höchste und ausgebildetste Form der Prosa« zeichne sich aus durch »Poesie des Inhalts« und einen »gedankenfreien Lauf der kecksten Wendungen«; an »rhythmischer Schönheit und Melodie« stehe sie »der Verskunst fast nicht mehr« nach (KP, 46f.).

Gerade die »Zufälligkeiten des Gedankenganges«, die Schlegel noch für die Bestimmung des Rhythmus als Metrik und damit als zentrales Verfahren der Poesie zu überwinden trachtete (KAV I, 432), sind für Mundt nun der Ausgangspunkt einer temporal organisierten Kunst des Prosarhythmus, die sich in der syntaktischen Formierung erzeugt. Prosa erweist sich so als eine Kunst, die durch die im Satzverlauf erzeugte Textzeit charakterisiert ist und sich gerade am, wie Schlegel es formulierte, »unaufhörlich und unmerklich wechselnden Grade der Schnelligkeit und Langsamkeit im Fortgange der Vorstellungen« inspiriert (KAV I, 432). Ihre spezifische Gestaltung verdankt sie gleichermaßen den paradigmatischen Selektionen dieser Vorstellungen wie deren grammatischer und rhetorischer Bearbeitung.

Die Überzeugung, dass der Rhythmus der Prosa durch den Lauf und Wechsel der Gedanken bestimmt sei, verfolgt und präzisiert Mundt im weiteren Verlauf seiner Argumentation.²³⁴ Syntax und insbesondere die Periode, also der kunstvoll und hypotaktisch gestaltete, in sich abge-

²³⁴ Ralf Simon ist der Ansicht, Mundt trage mit der Überzeugung, Prosa stehe im Kern für die freie Bewegung des Gedankens, eine zentrale Überlegung Hegels zur Prosa weiter. Diese Position Hegels sei aber in der Edition der Hegel'schen kunstphilosophischen Vorlesungen als *Vorlesungen über die Ästhetik* durch Heinrich Gustav Hotho zugunsten eines Prosabegriffs, der die Zweck-Mittel-Relation der modernen gesellschaftlichen Verhältnisse bezeichnet, unterdrückt worden (Simon, Grundlagen, 45f.). Simon zitiert in diesem Zusammenhang einen Satz zur dialektischen Methodik aus der *Logik*, der die Relevanz einer temporal strukturierten Rhythmik auch für die Darstellungsaufgabe der Philosophie feststellt und im vorliegenden Kontext besondere Brisanz gewinnt: »Es ist klar, daß keine Darstellungen für wissenschaftlich gelten können, welche nicht den Gang dieser Methode gehen und ihrem einfachen Rhythmus gemäß sind, denn es ist der Gang der Sache selbst.« Hegel, Wissenschaft der Logik I, 50. Ausführlicher zum komplexen Problem der ›Prosa‹ bei Hegel: Simon, Die Idee der Prosa, 259-284; Emundts, Hegel und Prosa.

schlossene Satz, rücken damit bei ihm ins Zentrum der Aufmerksamkeit, womit er Leitideen der klassisch-antiken Rhetorik aufnimmt.²³⁵ Für Mundt ist die Satzbildung »das gestaltete Leben des Gedankens«, das mittels Periode und Pause als eine »Musik des Gedankens« organisiert werden soll (KP, 104f.). Die Metapher von der »Musik des Gedankens« unterstreicht die radikale Orientierung an einer temporalisierten Verläufigkeit, die für die Prosa-Ästhetik Mundts zentral ist. Sie steht deshalb nicht für eine »Klingprosa« (KP, 117), vielmehr begründet sich die »Schönheit« von Prosa (KP, 116) durch »eine concrete Gestaltung« ihres »Gegenstandes« (KP, 120). Dabei entsteht der Gegenstand im ästhetischen Prozess der klanglichen Organisation der Sprache nicht durch eine mimetische Übertragung mittels Zeichen, sondern durch einen konstruktiven Akt der zeitlichen Organisation von sprachlichem Material. Mundt kleidet seine diesbezüglichen Erläuterungen in sprachliche Ausdrücke, die gleichermaßen die visuelle Anschaulichkeit und die Prozessualität des Vorgangs betonen:

Die einfache Situation von Subject und Prädicat stellt uns eine vollständige Lebensfigur vor Augen, das Verbum setzt ihre Schritte in Bewegung und läßt sie handeln, der Zwischensatz mit seinen Wendungen und Constructionen bringt sie in eine pittoreske Gruppierung, die Fülle der Diction umkleidet sie mit einer angemessenen Draperie, mit reizendem Faltenwurf, und ihr Gang, in dem sie dahinwandelt, ist Musik, Zauber des Rhythmus. (KP, 120f.)

Gegen Jean Paul gerichtet, der »das eigenthümliche Metall jedes Stoffes sogleich in dem Schmelztiegel der Subjectivität« verwandle, orientiert Mundt seine Textästhetik auf die Objekte der Darstellung. Da er diese aber auf »Gedankenfolgen«, nicht auf »Handlungen« bezieht, ist Zeit nicht als Verhältnis von Geschehenssequenzen, sondern als grammatisch regulierte sprachliche Verläufigkeit angesprochen, die gedankliche Sukzession darstellt. Mundt kennt für »die künstlerische Vollendung des Stils« somit »keine Regeln, weil sie mit jedem Gegenstand wechseln«. Der »Rhythmus« werde »von dem inwendig leitenden Gedanken abhängig gemacht und nüanciert«, jeder Stoff bringe daher »einen andern Ton des Stils, eine andere Musik, eine andere

235 Zu denken ist etwa an Aristoteles' Ausführungen zur Periode; Aristoteles, Rhetorik, 340f./341f. (III, 9; 1409a–b). Siehe als Überblick: Dräger, Krones, Art. »Periode«, Sp. 750–760.

Scala« und »auch jede Zeit« habe »ihren besondern Rhythmus und Numerus« (KP, 122). Die Metapher von der »Musik des Gedankens« (KP, 105) führt so in eine syntaktisch begründete Zeitästhetik der Prosa, die sich in Tempovariationen objektiviert. »Es giebt langsame und schnelle Tonarten des Gedankens«, so Mundt, und er erläutert:

Im erstern Falle finden sich gehaltene, künstlichere und verschlungene Periodenreihen ein, das Epische und Pathetische herrscht vor; im andern kürzere, gedrängte, schlagfertige mit wenigstem Zwischensatz, ein drastischer Effect wird erstrebt. Beiderlei Tonarten werden sich fast in jeder Darstellung neben einander geltend machen, obwohl von der organischen Verschiedenheit der Sprachen abhängig und bedingt. (KP, 105 f.)

Mundt statuiert also den »Rhythmus« als bestimmende Qualität der Prosa, die sich durch ein komplexes Zusammenwirken von prosodischen, syntaktischen und semantischen Bestimmungen herstellt, die aber erst in der Gedankenfolge ihre bestimmende Kraft gewinnt und sich einer Darstellung von gedachten Gegenständen verschreibt. Die Prosa dringe »in alle Gattungen der productiven Literatur ein« und werde »jedes Inhalts in eigenthümlicher Weise mächtig, indem sie selbst, nach diesem Inhalt sich mannigfach wandelnd, unter den verschiedensten Aufgaben den größten Reichthum in Wendungen, Sprachtönen und Harmonie der Darstellung offenbart« (KP, 352). Die Individualität des Prosarhythmus, der sich unter Beachtung weniger allgemeiner Maßgaben in jedem Text spezifisch realisieren muss, begründet damit auch eine konstitutive Eigenzeitlichkeit der Prosa, die im Allgemeinen der Prosa als Textkonstitutionsverfahren, im Speziellen aber auch jedem einzelnen in Prosa verfassten Text eine eigene Zeitlichkeit zuweist.

Mundts Plädoyer für eine ästhetische Eigenzeitlichkeit der Prosa steht freilich nicht isoliert da, sondern fügt sich, so hat dieses Kapitel gezeigt, als prägnante und breit explizierte Position in eine umfassende Tradition der prosaischen Zeitästhetik von Aristoteles bis Handke. Mundt macht in seinem *Prosa*-Buch, das er einige Jahre später durch ein *Lesebuch der deutschen Prosa* ergänzte,²³⁶ deutlich, dass er die rhetorische Tradition der Theorie und Praxis des Prosarhythmus

236 Mundt, *Lesebuch der deutschen Prosa*; der Band versammelt Beispiele vom Sachsenspiegel bis Heinrich Heine, in denen »Prosa als gehaltvolles Organ des sich gestaltenden bürgerlichen und historischen Lebens selbst auftritt« (ebd., IV).

noch kennt und verarbeitet, deren Wert und Bedeutung aber hinsichtlich ihrer »zeitgemäße[n] Stellung« (KP, 138) reflektiert. Auch wenn Mundt stets die historische Ausdehnung der »Entwicklungsgeschichte der deutschen Prosa« (KP, 139) im Blick hat und deren Darstellung auch über 200 Seiten seiner Abhandlung widmet (KP, 145-352), so zielt er mit seinem bisweilen enzyklopädisch anmutenden Anliegen doch auf die »moderne Prosa« (KP, 138), die auch seine *Geschichte der Literatur der Gegenwart* von 1842 dominiert und der dort in den verschiedenen europäischen Literaturen nachgegangen wird.²³⁷ Das »Piquante, Künstliche, Pointierte, Geistvolle, Poetische der heutigen Prosa« deutet er dabei als eine »Erneuerung und Ausbildung« (KP, 139), die zugleich die Literatur wie das individuelle und gesellschaftliche Leben der Moderne präge.

Dass die Prosa bei Mundt in *Die Kunst der deutschen Prosa* von 1837 durch ein rhythmisches Zeitmoment charakterisiert ist, korrespondiert zudem mit der Befindlichkeit des Protagonisten seines 1834 erschienenen Briefromans *Moderne Lebenswirren*. Der Salzschriftsteller Seeliger leidet dort an einem »Zeitpolyp«, der sich, wie er als Ich-Erzähler berichtet, »[s]eit der Juli-Revolution 1830 [...] in meinem Herzen angeschwemmt« hat. Dieser »Zeitpolyp« ist ein »Wehtun der Zeit in meinem innersten Menschen«, das als ein »Prinzip der Bewegung« verstanden wird, wie Mundt seinem Briefschreiber in den Mund legt. Dieses Leiden an der Zeit erscheint als »schwere, zehrende Krankheit«,²³⁸ weil Seeliger sich »in die gute goldene altväterliche Ruhe eines literarischen Deutschlands hineinzuwiegen und einzulullen« sehnt. Dass er dabei seinen »alten geliebten Goethe« hervorkramt und (vergeblich) dessen »herrliche Werke [...] gewissermaßen als Aufruhr-Acte gegen [s]eine dermalige Zeitaufregung zu verlesen« versucht,²³⁹ entspricht wiederum der Einschätzung aus der *Kunst der deutschen Prosa*, dass sich Goethe in seinen Romanen nach *Werther* »auf ein geklärteres und ruhigeres Maaß der Diction« verlegt habe (KP, 351).

Diese entschiedene Öffnung zur Moderne teilt Mundts textuelle Zeitästhetik mit derjenigen August Wilhelm Schlegels, der Vormärz-Autor betreibt sie aber weit prononcierter hinsichtlich der Verbin-

237 Mundt, *Geschichte der Literatur der Gegenwart*; auf dem Titelblatt werden »Vorlesungen über deutsche, französische, englische, spanische, italienische, schwedische, dänische, holländische, vlämische, russische, polnische, böhmische und ungarische Literatur« angekündigt.

238 Mundt, *Moderne Lebenswirren*, 11.

239 Ebd., 12.

derung von ästhetischer und gesellschaftlich-politischer Moderne. In seinem offenen Bekenntnis zur Prosa und ihrer Zeit sowie zu einer am ›Gedanken‹ orientierten Heteronomieästhetik kommt dies prägnant zum Ausdruck. Schlegel erkennt und benennt ebenfalls diese Eigenschaften von Prosa und das damit verbundene Potenzial, er wertet sie aber gegenüber der von ihm geforderten und gefeierten Autonomie der Poesie ab und verfolgt sie nicht weiter. Schlegels Interesse für die quantitative Rhythmuspoetik eröffnet den Weg in Richtung einer Literatur, die ihre ästhetischen Qualitäten über die Variierung von phonemischen, metrischen, grammatischen, rhetorischen, stilistischen und inhaltsorientierten Zeitelementen generiert, die in der Prosa und der Lyrik zunehmend in ähnlichen Verfahren gestaltet werden. Schlegel deutet diesen Weg an, begeht ihn aber nicht oder nur zögerlich – seine Invektive gegen die »poetische Prosa« zeigt dies überdeutlich.

Mundt und Schlegel vereint überdies auch eine historisch rückwärts gerichtete Perspektive, nämlich ein fundamentales Wissen um die zeit-ästhetischen Kompetenzen von Poetik und Rhetorik. Schlegel kann als einer der besten Kenner der Feinheiten antiker und neuzeitlicher Metrik gelten, und Mundt beweist in seinem *Prosa*-Buch eine weitreichende Kenntnis der Rhetoriktradition und der Kunstprosa Lehren. Beide Autoren repräsentieren und referieren damit ein Wissen, das in den anschließenden literaturästhetischen Diskussionen programmatisch verdrängt oder schlicht übergangen wird. Dieses Wissen um Numerus und Prosarhythmik wandert stattdessen in die Philologie ab²⁴⁰ oder wird in der Stilistik²⁴¹ tradiert. August Wilhelm Schlegel selbst ist bereits ein Protagonist dieser akademisierenden und historisierenden Bewegung. So integriert er seine Ausführungen zu Metrik und Rhythmus bereits 1803 unter dem Titel »Philologie« in den dritten Teil seiner *Vorlesungen über Encyclopädie* und gliedert so deren ehemals auf Praxis gerichtetes Wissen neben Ursprung und Entwicklung von Sprache, Etymologie, Wortarten, Poetik, Grammatik der verschiedenen alten und neuen Sprachen sowie Literaturgeschichte in den Bereich der sprachhistorischen Wissenschaften ein.²⁴²

240 So bei Boeckh, *Enzyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften*, 244–248. Die Edition bezieht sich auf die von Boeckh zwischen 1809 und 1865 in Heidelberg und Berlin gehaltenen Vorlesungen.

241 Prominent etwa in Meyer, *Deutsche Stilistik*, 58–70.

242 A. W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Bd. III, 286–373.

3. Beschreibung: Erosionen der Erzählzeit

Die ›Zeit der Prosa‹, wie anhand der Debatten um Prosodie, Metrik und Numerus gezeigt werden konnte, verdankt ihr Reflexivwerden ganz wesentlich der analogen und kontrastiven Inbeziehungsetzung zu etablierten Gattungen mit prominenten metrischen Anteilen, insbesondere zu Lyrik und Epos. Der metrische Rhythmus, seine Theorie und seine Involvierung in zeitästhetische Fragen waren seit der griechischen Antike Ausgangspunkt von weiterführenden Überlegungen, die darauf hinausliefen, dass auch die Prosa genuin rhythmische Qualitäten besitze, diese sich aber in anderen, offeneren und freieren Strukturen entfalteten als in den metrischen Gattungen. Diese Oppositionsbestimmungen sind in Kapitel 2 vorwiegend an den deutschsprachigen Diskussionen des 18. Jahrhunderts verfolgt worden, die Unterschiede von gebundener und ungebundener Rede wurden in dieser Epoche aber auch in Frankreich intensiv debattiert.¹

Der Vergleich der Gattungen diente nicht nur der Differenzsetzung, sondern auch dem Analogieschluss. Aus der Einsicht, dass es auch eine ungebundene Form der ›poetischen‹ Rede, nämlich den Roman, gebe, zog August Wilhelm Schlegel den Schluss, dass es in der Prosa auch ein poetologisch distinkt beschreibbares rhythmisches Prinzip geben müsse. Diese zweifache Bestimmbarkeit von ›Poesie‹ hinsichtlich ihrer sprachlichen Form *und* ihres Gehalts spitzte August Wilhelm Schlegels jüngerer Bruder Friedrich in seinen Notizen folgendermaßen zu: »Es giebt Poesie ohne Metr[um] (Meister) und metrische Prosa (Nathan).«²

Doppelte Poesie, doppelte Prosa

Damit ist ein hinsichtlich seiner Unterscheidung von der Prosa doppelter Poesiebegriff angesprochen, der sich weiter in drei Differenzierungen ausfalten lässt: erstens als Form der Sprachdisziplinierung (gebun-

1 Krauss, Poesie und Prosa.

2 Schlegel, Fragmente zur Poesie und Literatur, 134 (Nr. 588).

den/ungebunden), zweitens als Mittel der sprachlichen Behandlung von Gegenständen und drittens als Auswahl von Gegenständen (je poetisch/prosaisch). So unterschied Johann Georg Sulzer anfangs der 1770er Jahre in einem Artikel zu »Poetisch; Poetische Sprache« hinsichtlich der rhetorischen Ordnung der Worte und Dinge zwischen der (Nicht-)Verwendung des »eigentlichen förmlichen Vers[es]«, dem »Ton und Gang der Rede« sowie der »Sache, deren Art, oder Charakter sich zum Gedicht schickt«. ³ Für die »prosaische Rede« bedeutete dies, dass sie »neben dem [Ä]ußerlichen, oder [M]echanischen, das in dem Mangel des nach einer bestimmten Regel abgemessenen Ganges besteht, noch einen innerlichen Charakter, der von dem Ton und der Wahl des Ausdrucks, herkommt«, besitze, wie Sulzer wiederum im Artikel »Prosa; Prosaisch« feststellte. Neben der (Un-)Gebundenheit der Rede fiel hier also der Gebrauch bestimmter »Wortfügungen«, »Wendungen«, »Wörter« und Redensarten« ins Gewicht, die durchaus poetischen Charakter annehmen konnten. »Äußerliche« und »innerliche« Bestimmung waren unabhängig voneinander einsetzbar und standen bei Sulzer im Dienst einer sensualistisch modulierten Wirkungsästhetik. ⁴

Diese Differenzierungen flossen auch in die idealistische Kunstphilosophie ein und wurden dort autonomieästhetisch neu gewendet, nun in starker Akzentuierung des Sachkriteriums. So diskutierte Wilhelm von Humboldt in einem Brief an Friedrich Schiller vom 26. März 1796 die Frage, ob der *Wallenstein* in Versen oder in Prosa geschrieben werden sollte, auf der Folie einer modernen Entgegensetzung von »Natur« versus »Kunst«, die für die Antike so noch nicht gegolten hatte. Für Humboldt war der Vers konstitutiv für die Etablierung einer Sphäre der »Kunst«, wie sie Goethes *Iphigenie auf Tauris* herstellte, während andere Stücke, unter ihnen der *Wallenstein*, »so sehr ins Leben, das uns immer umgiebt, ein[greifen]«, dass bei der Anwendung des Verses in ihnen ein »Misverhältniß zwischen dem Stoff und der Form« entstünde. ⁵ Nur deren harmonische Verbindung garantierte in der idealistischen Kunst doktrin, an deren Herausbildung Humboldt

³ Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. 3, 589.

⁴ Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. 3, 617. In Bezug auf die Prosa nimmt Sulzer das Gegenstandskriterium nicht explizit in seine Gegenüberstellung auf, erwähnt aber en passant »Geschäfte des täglichen Lebens, oder des gemeinen Umganges« als Dinge, die er für einer höheren Ausdrucksweise fremd hält (ebd., 618).

⁵ Humboldt, Brief an Schiller vom 26. März 1796, zitiert nach Schiller, *Wallenstein*, 592 (Kursivierungen des Originals getilgt).

zu dieser Zeit maßgeblich beteiligt war,⁶ den Durchbruch zu einem autonomen und metaphysisch abgesicherten Bereich der Kunst.

Einen solchen hatte der Adressat des Briefes ein Jahr zuvor in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* auf der Basis der kantischen Philosophie umrissen und dabei auch ein neues Zeitregime ausgerufen. Der in einem emphatischen Kunstbegriff fundierte »ästhetische Zustand« forme, so Schiller, »ein Ganzes in sich selbst, da er alle Bedingungen seines Ursprungs und seiner Fortdauer in sich vereinigt«. Dabei entfalte sich eine ästhetische Eigenzeit, in welcher der Mensch sich »wie aus der Zeit gerissen« fühle.⁷ Diese Negierung der gewöhnlichen Zeitordnung im ästhetischen Zustand fordere, so buchstabierte es zumindest Humboldt in seinem Brief aus, eine innige Verbindung der Metrik des Verses mit den Zeitlichkeiten der poetisch erfundenen Gegenstände. Eine temporale Sonderwelt war zu erschaffen, die sich abgrenzte gegen das, was Hegel später die »Prosa der Welt« nannte, die er auf eine nie zur Ruhe kommende temporale Dynamik »des steten Krieges« verpflichtete.⁸ Sowohl »Poesie« als auch »Prosa« wurden damit von einer Redeweise zu einem metaphysisch unterlegten Weltzustand, wobei sich die Prosa gerade nicht wie die Poesie durch die eigenzeitliche Konzentration von Zeit auszeichnete und somit keine subjektive Erfahrung von Ganzheit im Schönen ermöglichte. Die Poesie gewähre, so Hegel, den »Anblick der selbständigen und totalen Lebendigkeit und Freiheit«, während der prosaische Zustand sich in temporaler Fremdbestimmtheit als »eine Menge von Einzelheiten« offenbare und die »Beschäftigungen und Tätigkeiten [...]

6 Biografisch orientiert hierzu: Maurer, Wilhelm von Humboldt, 100-115; ausführlich zu Humboldts Stellung in der Weimarer Klassik: Kost, Wilhelm von Humboldt.

7 Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 656.

8 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. I, 199: »Dies ist die Prosa der Welt, wie dieselbe sowohl dem eigenen als auch dem Bewußtsein der anderen erscheint, eine Welt der Endlichkeit und Veränderlichkeit, der Verflechtung in Relatives und des Drucks der Notwendigkeit, dem sich der Einzelne nicht zu entziehen imstande ist. Denn jedes vereinzelte Lebendige bleibt in dem Widerspruche stehen, sich für sich selbst als dieses abgeschlossene Eins zu sein, doch ebensowohl von anderen abzuhängen, und der Kampf um die Lösung des Widerspruchs kommt nicht über den Versuch und die Fortdauer des steten Krieges hinaus.« Der Terminus »Prosa der Welt« stammt wohl vom Herausgeber Heinrich Gustav Hotho, der die Vorlesungen in eine neue sprachliche Form brachte; in dessen Mitschrift der Vorlesung über *Die Philosophie der Kunst* von 1823 lauten die entsprechenden Formulierungen »Prosa der menschlichen Welt« und »Prosa des gemeinen Lebens« (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, 78, 105).

in unendlich viele Teile gesondert und zersplittert« erscheinen lasse, sodass »auf die Einzelnen nur ein Partikelchen des Ganzen kommen« könne.⁹

Diese metaphysisch unterlegte gesellschaftspolitische Aufladung der Begriffe von ›Poesie‹ und ›Prosa‹ und die ihnen innewohnenden Konzepte einer temporalen Sammlung und Konzentration beziehungsweise Verstreuung und Zerfaserung führten in zwei Richtungen, die beide von eminenter Bedeutung für die Behandlung der ›Zeit der Prosa‹ sind. Die eine mündet, wie in Kapitel 4 zu zeigen sein wird, in eine als modernistisch verstandene Lehre der Kunstautonomie, die andere weist auf den realistisch erzählten Roman hin, der im 19. Jahrhundert zum dominanten Prosagenre avancierte. »Prosa« sei »der Stil der Bourgeoisie im weitesten Sinne«, sowohl als »Darstellungs[weise]« wie als »Lebensweise«, schreibt Franco Moretti in *The Bourgeois* und erläutert so, weshalb der »prosaische Stil [...] der wahre Held« seines Buches sei. Dieser zeichne sich aus durch Bestimmtheit, Verständlichkeit und Klarheit, durch einen analytischen und rationalen Zug, aber auch durch die Mühen einer nie zu einem Ende kommenden Arbeit.¹⁰ Als grundlegend versteht Moretti dabei die Integration und Aufwertung von Alltäglichkeit, die im Zentrum des durch Regelmäßigkeit gekennzeichneten Lebensstils der Bourgeoisie steht und die im Roman im Verlauf der Erzählung Einzug hält durch die ästhetische Aufwertung der Einschübe, der narrativierten scheinbaren Nebensächlichkeiten des gewöhnlichen Lebens, zu Ungunsten der Wendepunkte, der handlungs(-um-)lenkenden Scharniere des Plots.¹¹ Der realistische Roman hatte so die dominante Tendenz, Zeit und Zeitlichkeit in ihren verschiedenartigen Erscheinungsformen als zunehmend wichtige Bestandteile einer nutzen- und zweckorientierten, zunehmend global synchronisierten Merkwelt im Plot thematisch werden zu lassen und sie als Gegenstände und strukturierende Eigenschaften der Handlung zu verstehen. Die enorm populäre Sonderform des historischen Romans stellte zudem programmatisch ›Geschichte‹ und ihre Temporalitäten ins Zentrum der Handlung.

Diese forcierte ›Verzeitlichung‹ der erzählenden Gattungen bedeutet auch, dass Zeitverhältnisse durch die erzählerischen Verfahren bewältigt werden mussten, dass also Erzählzeit und erzählte Zeit in mitunter

9 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. I, 198. Zu Hegels Ästhetik siehe Hilmer, Schein des Begriffs.

10 Moretti, *Der Bourgeois*, 259.

11 Ebd., 107f., 118-123.

komplexen Arrangements zu erfassen waren. Analytisch beschreiben lässt sich diese erzählerische Temporalität mittels der von Gérard Genette entwickelten Kategorien der ›Ordnung‹, ›Dauer‹ und ›Frequenz‹ des Erzählens.¹² Der realistische Roman tendierte in diesen Fragen der zeitästhetischen Organisation seiner Abläufe dazu, die Erzählzeit nicht auffällig werden zu lassen und ihre Handhabung in den Dienst der überzeugenden Repräsentation der Ereignisse und Handlungen zu stellen. Gerade der Einbau des Alltäglichen und der Hang zu Einschüben konnte jedoch dazu führen, die Zeit der Erzählung massiv zu verlangsamen oder gar stillzustellen und so eine andere Zeit, eben die Zeit des Erzählens hervortreten zu lassen.¹³ Im Folgenden soll nun aber gezeigt werden, wie dieses Auffälligerwerden der Erzählzeit auch grammatische, sprachmaterielle und rhythmische Qualitäten akzentuiert, die als Teil einer genuinen ›Zeit der Prosa‹ zu beschreiben sind.

Grammatische Temporalisierung bei Hebel

Exemplarisch lässt sich dies zunächst abseits der großen Form und historisch deutlich vor der Epoche der berühmten realistischen Erzähler an einem kurzen Text aus einem kleinen und scheinbar marginalen Genre vorführen. Hebels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*, 1811 im *Rheinischen Hausfreund* und im gleichen Jahr auch im *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes* erschienen, ist ein Beispiel dafür, wie ein eminent mit zeitlichen Abläufen befasster Text, der die Weitergabe und Inbezugsetzung von Geschehnissen aus dem Register unterschiedlicher Historien zum Gegenstand hat, die temporale Ordnung ganz wesentlich mittels der prosaischen ›Verläuflichkeit‹ seines Sprachmaterials entwickelt.

Es handelt sich hier um die später auch von E. T. A. Hoffmann literarisierte Geschichte von einem Bergmann, der in der schwedischen Kleinstadt Falun 50 Jahre nach seinem Verschwinden äußerlich un-

¹² Siehe Genette, *Die Erzählung*; vgl. dazu die entsprechenden Ausführungen in Kap. 1.

¹³ Siehe Moretti, *Der Bourgeois*, der einerseits die Beschreibungen Eliots als epistemologisch motiviertes Bemühen liest, »die Namen der Dinge zu kennen« und sich »vor Vagheit und Ungenauigkeit [zu] retten« (125), und der im Besonderen Balzacs Deskriptionen im Kontext einer konservativen Ideologie begriff (133-139).

versehrt als Leichnam im Bergwerk aufgefunden und von seiner Verlobten wiedererkannt wird. Hebel verwendete dabei eine Mitteilung in der Zeitschrift *Jason* von 1809, die das narrative Material wiederum aus Gotthilf Heinrich Schuberts *Genialische Ansichten von der Nachtseite der Wissenschaften* von 1808 übernommen hatte. Explizit hatte der Herausgeber des *Jason* den Text als eine künftige »Dichteraufgabe« markiert, Hebel nahm diese Herausforderung an.

Hebel machte in seiner Neuerzählung aus den 26 Zeilen der Vorlage 89 Zeilen (nach der Zählung der kritischen Reclam-Ausgabe).¹⁴ Dabei erweiterte er die Auffindungsgeschichte der in Eisenvitriol konservierten Leiche des Bergmannes und die Wiederbegegnung mit seiner Jugendliebe um eine Episode aus der Phase vor dem Verschwinden, die als »vor guten fünfzig Jahren« stattfindend beschrieben wird, sowie um einen Mittelteil, in dem die Epoche zwischen Verschwinden und Auffindung des Bergmanns durch eine Aufzählung damals aufgetretener Ereignisse charakterisiert wird. Die drei Teile nehmen jeweils 23, 17 und 48 Zeilen ein. Vermittelt wird die Geschichte von einem heterodiegetischen, nullfokalisierten Erzähler, der im mit starken szenischen Anteilen versehenen Teil 1 ein Geschehen von wenigen Tagen schildert und darlegt, wie die jungen Liebenden sich zur Hochzeit verabreden, wie der figürliche Tod als Aktant dazwischentritt und der Jüngling eines Tages nicht mehr aus dem Bergwerk heimkehrt. In Teil 2 werden singulativ 18 historische Geschehnisse zwischen 1755 und 1807 (vom Erdbeben in Lissabon bis zum englischen Bombardement von Kopenhagen; UW, 24-38) genannt und mit iterativ erzählten gleichförmigen Tätigkeiten von Handwerkern und Bauern kontrastiert (»[U]nd die Ackerleute säeten und schnitten. Der Müller mahlte, und die Schmiede hämmerten, und die Bergleute gruben nach den Metalladern in ihrer unterirdischen Werkstatt.«; UW, 38-41). In Teil 3 kehrt der Erzähler zum szenischen Verfahren zurück und schildert die Wiederauffindung des Bergmanns, weiter das Auftreten seiner Verlobten als alte Frau, die ihn wiedererkennt, die Rührung der umstehenden Personen und letztlich die Grablegung, begleitet von den Aussagen der Verlobten, die eine bevorstehende Vereinigung im Jenseits und bei der Auferstehung in Aussicht stellt.

¹⁴ Hebel, Unverhofftes Wiedersehen; Angaben zur Vorlage und deren Abdruck ebd., 413f. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Kalendergeschichte mit der Sigle UW und unter Angabe der in der Kritischen Ausgabe eingeführten Zeilenzahl direkt im Text nachgewiesen.

›Zeit‹ wird so *erstens* in der erzählerischen Ausstellung extremer Tempoveränderungen kenntlich, also in der Betonung des Kontrasts zwischen einerseits szenischem Zusammenfallen von Erzählzeit und erzählter Zeit in Teil 1 und 3 sowie andererseits extremer Raffung im Mittelteil. Markant exponiert werden *zweitens* unterschiedliche Zeitauffassungen, also der Gegensatz zwischen historisch-fortschreitender und alltäglich-zyklischer Zeit im Mittelteil und Vergänglichkeit wie Ewigkeit im Schlussteil. *Drittens* dienen adverbiale Bestimmungen wie »den andern Morgen« (UW, 15), »selbigen Morgen« (UW, 20f.) und »[d]en andern Tag« (UW, 77) der expliziten temporalen Festlegung des szenischen Geschehens auf der syntagmatischen Ebene. Und *viertens* werden mit der kontrastierenden Gegenüberstellung von »Sankt Luciä« (UW, 4), dem vereinbarten Hochzeitstag nahe der Winter Sonnenwende, und »vor oder nach Johannis« (UW, 42) als Auffindungstag des Bergmanns nahe der Sommersonnenwende die Zeitbestimmungen auch hinsichtlich ihrer kulturellen und symbolischen Aufladung hervorgehoben. Mit genuin erzählerischen Mitteln und inhaltlich organisierten Entgegensetzungen macht Hebel den Text also zu einer Meditation über sich kreuzende und kontrastierende Zeitlichkeiten, die sich in der Kalendergeschichte verdichten.

Dieser narratologisch orientierten Lektüre lässt sich aber auch eine Lesart an die Seite stellen, welche die in den grammatischen Strukturen, vor allem in den syntaktischen Konstruktionen und der entsprechenden Wahl der Konjunktionen realisierten Zeitlichkeiten hervorhebt.¹⁵ Bei dieser Betrachtung wird deutlich, dass sowohl der erste als auch der dritte Teil durch eine Häufung von in hypotaktische Satzbildungen eingelassene ›als ... da‹-Konstruktionen geprägt ist. Bei weitem dominieren sie die argumentativen Konjunktionen (dreimal ›denn‹; UW, 8, 14, 82), die Adversativ-Junktoren (zweimal ›aber‹; UW, 47, 72) und die konsekutive Konjunktion (einmal ›also dass‹; UW, 47). Weiter fällt auf, dass keine temporalen Konjunktionen verwendet werden, die ein ›früher-später‹-Verhältnis ausdrücken (etwa ›bevor‹ oder ›nachdem‹).¹⁶ Im ersten Teil treten die ›als ... da‹-Konstruktionen in sechs Sätzen (von Punkt zu Punkt gezählt) dreimal auf, im dritten Teil in neun Sätzen siebenmal. Diese sind zwar nicht immer voll realisiert – manchmal fehlt das ›da‹, einmal ist es durch ein ›bis‹ ersetzt –, stets ist

15 In der Sekundärliteratur wurde dies bisher kaum beachtet; eine Ausnahme stellt Bosse, Über den Satzbau in »Unverhofftes Wiedersehen«, dar.

16 Siehe dazu Weinrich, Textgrammatik, 719–818.

aber ein zeitlich koordinierendes, meist sogar synchronisierendes Verhältnis zwischen den syntaktisch verbundenen Ereignissen hergestellt: »Als [...] der Pfarrer [...] ausgerufen hatte [...] – da meldete sich der Tod« (UW, 10-14); »Denn als der Jüngling [...] an ihrem Haus vorbeiging, [...] da klopfte er [...] an ihrem Fenster« (UW, 14-19); »Denn als man ihn [...] ins Grab legte, [da] sagte sie« (UW, 82f.). Im mittleren Teil hingegen sind die aufgezählten Ereignisse parataktisch und rein additiv hintereinandergestellt, sie sind durch 16 ›und‹, 14 Kommata sowie 5 Punkte in eine weder kausal noch zeitlich zugewiesene Ordnung gebracht und dabei chronologisch ungenau gereiht. Die Ereignisse der ›großen Geschichte‹ der ›großen Männer‹ erscheinen damit ebenso austauschbar und kontingent wie die alltäglichen Verrichtungen der Arbeiter und Handwerker. Es ist dann erst das »Als [...] [da]« in Zeile 41 des Reclam-Textes, welches das Graben der Bergleute und das Auffinden des Leichnams verbindet, was wiederum ein zeitlich verdichtetes und verflechtes Geschehen einleitet, das sich in den szenischen Vorgängen des Wiedersehens und der Grablegung ereignet.

Was aber lässt sich nun aus diesem Befund für das Verständnis der Erzählung ableiten, im Speziellen für ihre zeitliche Organisation und anekdotische Zuspitzung auf eine allgemeine Einsicht hin?

Zunächst einmal kann festgestellt werden, dass die auffällige Wiederholung der ›als-da‹-Konstruktion eine Rhythmisierung der Erzählung erzeugt, die durch die Unterbrechung und Gegenrhythmisierung des Mittelteils besonders deutlich hervortritt. Henri Meschonnic hat in seiner *Critique du rythme* unterstrichen, dass sich eine syntaktische Rhythmisierung in der Regel nicht in einer ornamental-ästhetischen Strukturierung des Textes erschöpft, sondern auch die semantischen Dimensionen betrifft.¹⁷ Dies soll auch für diese Anekdote behauptet werden. So ergibt sich, wie Gerhard Kurz es formuliert hat, ein »Zusammen- und Widerspiel von Semantisierung und Desemantisierung«, das durch das Inbeziehungsetzen von Elementen neue Zusammenhänge stiftet, gleichzeitig aber durch die Betonung des Lautmaterials die Aufmerksamkeit von der Semantik weglenkt.¹⁸ Mit Simone Mahrenholz gesprochen wird rhythmisch gestaltete Sprache auch hier »zum Austragungsort des Konflikts zwischen Sinn und (anderem) Sinn: vom Sinn der Worte zum Sinn des Gebildes, in dem diese eine

17 »Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens.« Meschonnic, *Critique du rythme*, 70.

18 Kurz, Akzente, Pausen: Rhythmus, 24.

bestimmte Funktion haben.«¹⁹ Die ›als‹-Setzungen erzeugen in der syntaktischen Konstruktion die Spannung einer Protention, einer Erwartung eines kommenden zugehörigen Ereignisses, das mit dem ›da‹ zu einer neuen semantischen Einheit geformt wird und sich über Retentionen in den umfassenderen Zusammenhang des emotionalen Geschehens eingliedert. Intensiviert wird dieses Vor und Zurück als spezifische Realisierung des prosaischen *provorsa* durch die Gleichzeitigkeit der Ereignisse, die mittels der temporalen Konjunktion hergestellt wird. Die ›als ... da‹-Konstruktionen in Hebels Text weisen so der Liebesgeschichte einen sich durch ihre Zeitstruktur manifestierenden verdichteten Sinn zu, der sie über die historische und alltägliche Geschichte hinaushebt und sich in der grammatisch erzeugten zeitlichen Koordination und Synchronisierung des Geschehens fundiert.

Ostentativ wird damit auf die eigentliche zeitliche Thematik des Textes hingewiesen, nämlich die extreme Dramatisierung des Effekts von (beinahe) familialer Desynchronisierung. Was später durch die relativistische Zeitdilatation und ihre familiäre Narrativierung im sogenannten Zwillingparadoxon zum Thema der Science-Fiction wurde,²⁰ wird hier im chemischen Paradigma der Bergwerkskunde durchgespielt. Vorgeführt wird, wie eine Beziehung, angezeigt durch syntaktische ›als-da‹-Konstruktionen, in der Heirat ihre größtmögliche Synchronisierung im dörflichen sozialen Gefüge erfahren soll, wie dann diese Beziehung durch das Verschwinden des Bergmanns eine massive Desynchronisierung erfährt und wie erst durch neue ›als-da‹-Zusammenhänge in der ›Wiederbegegnung‹ und bei der Grablegung eine neuerliche Synchronizität erzielt wird. Von dieser heißt es im letzten Satz, dass sie »bald« im Grab und danach erneut »bald« (UW, 86) am Jüngsten Tag in der gemeinsamen Wiederauferstehung dauerhaft werden soll. Die Wiederholung der syntaktischen Konstruktion realisiert diese Synchronisierung somit grammatisch, gleichzeitig weist die sprachliche Auffälligkeit auf die dominante Bedeutung dieser Thematik für die Sinn dimension hin.

19 Mahrenholz, *Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurabilem*, 163.

20 Beispielhaft entfaltet wird mit dem Zwillingparadoxon die relativistische Einsicht in die Verlangsamung von Zeitabläufen in extrem beschleunigten zeit-räumlichen Bezugssystemen relativ zu nicht oder langsam beschleunigten Systemen. Das heißt dann: Ein Zwilling bleibt auf der Erde, der andere bereist mit annähernder Lichtgeschwindigkeit das All und ist (nach Erdzeit gemessen) nach Jahren der Reise im All nur um Stunden gealtert. Zur Geschichte des Zwillingparadoxons siehe Düring, *Philosophical Twins*.

Die Kalendergeschichte bleibt damit eine Erzählung über die außerordentliche Kraft der Liebe auch über lange Zeiträume hinweg, sie vollzieht sich aber nicht bloß im Kontrast von endlich verfasstem irdischem Regiment und den der Ewigkeit angehörigen Dimensionen der Liebe und Religion. Vielmehr betont sie die temporalästhetische Kraft der Synchronisierung, die zeitliche Verhältnisse der reinen Akkumulation entreißt und sie erst so als erfüllte und sinnhafte Zeit kenntlich macht. Dem entspricht auch, dass die Lesenden selbst in diese Synchronisierungsvorgänge einbezogen werden. Sie werden im szenischen Setting des Schlusses in ihrer Rezeptionshaltung den »Umstehenden« gleich, deren »Gemüter [...] von Wehmut und Tränen ergriffen [wurden], als sie sahen die ehemalige Braut [...] und den Bräutigam [...], und wie in ihrer Brust nach 50 Jahren die Flamme der jugendlichen Liebe noch einmal erwachte« (UW, 66-72). Die Lesenden werden von diesem geschilderten Geschehen erfasst, weil die Mitteilung sich nicht mehr auf den bloßen Vorgang beschränkt, sondern auch die performative Qualität des Geschehens, durch die modale Ergänzung des »wie«, als imaginativen Appell miteinbezieht.

Damit treten in dieser syntaxorientierten Lektüre der Hebel-Anekdote zeitliche Dimensionen hervor, die eine Nuancierung der Sinnstruktur in der Erzählung zur Folge haben. *Unverhofftes Wiedersehen* als grammatisch organisierte und gestaltete Prosa zu lesen, führt dazu, der erzähltheoretisch fundierten Analyse neue temporale Aspekte, eine eigentliche ›Zeit der Prosa‹ hinzuzufügen, ohne die in Handlungen und Ereignissen ablaufende, von einer vermittelnden Erzählinstanz gestiftete narrative Zeitökonomie außer Acht zu lassen.

Beschreibungstheorien: Lukács und die Folgen

Eine solche analytische Aufmerksamkeit für die syntaktische Organisation von Zeit mittels Konjunktionen lenkt den Blick weg von den dargestellten Dingen auf die Gemachtheit der Dinge durch Worte – und lässt so, wie es Lessing im *Laokoon* ausdrückte, »in jedem Worte den arbeitenden Dichter« sehen.²¹ Den »arbeitenden Dichter« zu Gesicht zu bekommen, wurde in der Tat nicht nur in der auf die Lyrik fokussierten literaturästhetischen Debatte des 18. Jahrhunderts als Problem gesehen, das Auffälligwerden der sprachlichen Materialität

21 Lessing, *Laokoon*, 112.

intrierte die Gemüter auch in den Auseinandersetzungen um den realistischen Roman. Mit besonderer Prägnanz und autoritativer Strenge vertrat Georg Lukács eine Position, die das Überhandnehmen der Beschreibung in der erzählerischen Gestaltung von Wirklichkeit scharf kritisierte. Sein Aufsatz *Erzählen oder beschreiben?* von 1936 hatte zwar durchaus einen konkreten und damals aktuellen Bezugspunkt: Er stand im Kontext der sozialistischen Debatte um Realismus und Formalismus und betrieb eine kritische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen sowjetrussischen Literatur. Darüber hinaus setzte sich Lukács aber in sehr grundsätzlicher Weise mit den unterschiedlichen Darstellungsverfahren der Romanciers des 19. Jahrhunderts auseinander, was seine Abhandlung gerade in der forcierten Deutlichkeit der Gegenüberstellungen auch für den vorliegenden Zusammenhang als Ausgangspunkt interessant macht.

Lukács ordnete die realistisch orientierte Erzählliteratur in zwei differente Gruppen: Zum einen binden Autoren wie Balzac, Stendhal, Dickens und Tolstoj Beschreibungen funktional in ihre an den menschlichen Handlungen orientierten Erzählungen ein, zum anderen ver selbstständigen sich bei Flaubert und Zola die deskriptiven Passagen und porträtieren eine verdinglichte, von der Lebenspraxis der Menschen abgetrennte Welt. Im ersteren Fall seien die Leser:innen »das Publikum von Ereignissen, an denen die Personen der Romane handelnd beteiligt« seien, und »erleben diese Ereignisse« deshalb selbst, in letzterem aber seien die Personen der Romane »selbst nur mehr oder weniger interessierte Zuschauer von Begebenheiten«, die für die Lesenden zu einer bloßen »Reihe von Bildern« werden.²² Die Frage, »wie und warum aus dem Beschreiben, das ursprünglich eines der vielen Mittel der epischen Gestaltung und zweifellos ein untergeordnetes Mittel war, das entscheidende Prinzip der Komposition wurde«, beantwortet Lukács mit Hinweisen auf die gegenüber dem 17. und 18. Jahrhundert veränderte »neue Erscheinungsweise des gesellschaftlichen Lebens« und der komplizierteren Stellung des Individuums darin, die neue Darstellungsverfahren notwendig gemacht hätten.²³ Balzac habe, so Lukács, aus der Einsicht in die neue Beziehungsform von Mensch und Gesellschaft den Schluss gezogen, die Beschreibung funktional in den Dienst der Darstellung einer »menschliche[n] Praxis« zu stellen, die »das Wesen der Menschen konkret zeigen« könne. Flaubert und

²² Lukács, *Erzählen oder beschreiben?*, 202f.

²³ Ebd., 203, 204.

Zola hingegen porträtieren in ihren ausufernden Beschreibungen »das immer Unmenschlicherwerden des gesellschaftlichen Lebens« im Kapitalismus, wobei ihr Darstellungsstil dazu beitrage, dass die geschilderten Zustände als unveränderlich erscheinen würden. Damit befördern sie, so die Pointe von Lukács, literarisch die gesellschaftlichen Missstände.²⁴ Es liege ein »direkter Zusammenhang zwischen Weltanschauung und Kompositionsweise« vor und Flauberts und Zolas Schreiben sei ein »Ausdruck der allgemeinen Weltanschauungskrise der bürgerlichen Intelligenz nach 1848«, die sich bei Zola in einem »agnostizistischen Positivismus« äußern würde.²⁵

Lukács interessierte sich vorrangig für diese ideologische Wertung der Beschreibung, weshalb formorientierte poetologische Überlegungen bei ihm marginal bleiben, ja geradezu unerwünscht sind. Die vom Text ausgehende »Spannung«, so Lukács, dürfe »nicht in einem artistischen Interesse daran, wie es der Dichter machte«, bestehen, vielmehr müsse sie sich immer auf die Handlungsweise der Figuren beziehen.²⁶ Gleichwohl finden auch spezifisch zeitästhetische Aspekte Erwähnung, zunächst ein auf das Tempus bezogener. So deklariert Lukács, dass die gegenüber den Ereignissen retrospektive Perspektive des Erzählers, ausgedrückt in der Verwendung des Präteritums, zu einer notwendigen Gliederung im Sinne der »vom Leben selbst vollzogene[n] Auswahl des Wesentlichen« führe. Der im Präsens schildernde Beschreiber hingegen sei zwangsläufig »immer gleichzeitig« und müsse »sich im Gewirr der an sich gleichwertigen Einzelheiten verlieren«. Sein Vorgehen führe deshalb zu einer Nivellierung, die Wesentliches und Unwesentliches nicht mehr auseinanderzuhalten imstande sei.²⁷

Diese auf die Zeitformen bezogene Beobachtung ist hier von minderm Interesse, da sie über die Zeitqualität der Prosa keine Aussagen macht. Weiterführend sind aber auf die Mimesis bezogene Passagen, die den Vollzug der Zeit in den Texten der realistischen Schriftsteller:innen des Realismus direkt betreffen. Im Kontext der Klage über »das Selbständigwerden der Einzelheiten« und dem »Zerfall der Komposition« zitiert Lukács eine Äußerung Friedrich Nietzsches über den »Stil der *décadence*« aus *Der Fall Wagner*: »Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen –

24 Ebd., 210, 213.

25 Ebd., 227, 229.

26 Ebd., 216.

27 Ebd., 214f.

das Ganze ist kein Ganzes mehr.«²⁸ Für Lukács bedeutet dies, dass die Erfassung des »Ganzen« der dargestellten Welt, in der die menschliche Handlung im Mittelpunkt stehen sollte, hinter die Wahrnehmung der Weise ihrer Darstellung zurücktritt. Dass das »Ganze« nun aber als »zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt« kenntlich wird,²⁹ hat auch eine zeitästhetische Konsequenz: Es bewirkt, dass Zeit nicht länger als erzählte Zeit den Ablauf des Textes bestimmt, sondern die Zeit der Erzählung (beziehungsweise und genauer: diejenige der Beschreibung oder der Prosa) hervortritt und dominant wird.

Diese Spannung zwischen einer Zeit des *récit* und einer des *discours* ist auch für Gérard Genette eine der »frontières du récit«, die er in seinem Beitrag von 1966 als Gegensatz von »narration et description« thematisierte.³⁰ Genette geht wie Lukács davon aus, dass das Erzählen zwar nicht ohne beschreibende Teile auskomme, dass die Beschreibung aber als *ancilla narrationis* prinzipiell dem Erzählen funktional unterworfen sei. Begründet wird diese Feststellung mit dem Argument, dass es zwar eine große Anzahl narrativer Genres gebe, die Beschreibung aber keine solchen Genres ausgeprägt habe und meist in Erzählungen eingefügt sei. Es sind zwei diegetische Funktionen und damit auch zwei Formen der »Unterworfenheit«, die Genette der Beschreibung zuspricht: Zum einen sei dies ein dekorativer Zweck, wie ihn auch die Rhetorik seit der Antike veranschlagt, welche die Beschreibung unter die Stilfiguren einreihet und sie als Ornament der Rede auffasst.³¹ Zum anderen aber komme eine explikative und symbolische Funktion zum Tragen, die erst Balzac entwickelt habe: »[L]es portraits physiques, les descriptions d'habillements et d'ameublements tendent, chez Balzac, et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages«. Mit dieser Instrumentalisierung für die Charakterisierung der handelnden Figuren habe die Beschreibung im realistischen Roman zwar an Autonomie verloren, aber an dramatischer Wichtigkeit gewonnen.³² Tendenzen des »roman contemporain« wiederum – Genette erwähnt explizit Robbe-

28 Ebd., 216. Das Zitat ist wiedergegeben nach Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 27. Nietzsche wiederum zitiert hier aus dem *Baudelaire-Essay* (1888) von Paul Bourget, auf den auch Lukács mehrmals kritisch zu sprechen kommt.

29 Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 27.

30 Genette, *Frontières du récit*, 156-159.

31 Als Überblick siehe dazu den Eintrag zu *evidentia* in Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 479-483 (§§977-984), sowie Halsall, Art. »Beschreibung«.

32 Genette, *Frontières du récit*, 157.

Grillet – seien weniger als Befreiung der Beschreibung von der Dominanz der Erzählung zu verstehen, sondern als »une promotion spectaculaire de la fonction descriptive« und »une confirmation éclatante de son irréductible finalité narrative«. ³³ Eine eigentliche Emanzipation der Beschreibung von der Erzählung kann Genette also auch im Nouveau Roman nicht erkennen.

Neben diesen literaturhistorischen Spezifikationen geht es Genette ebenfalls um strukturelle Differenzen semiologischer Art, die im Wesentlichen das Verhältnis der beiden Darstellungsformen zu Zeit und Raum betreffen. Während sich das Erzählen an Handlungen und Ereignissen als Prozessen orientiere und damit den Akzent auf den zeitlichen und dramatischen Aspekt lege, setze sich die Beschreibung mit Objekten und Gegenständen in ihrer Simultaneität auseinander, hebe scheinbar den zeitlichen Verlauf auf und trage dazu bei, die Erzählung im Bereich des Raumes zu entfalten. Am deutlichsten tritt für Genette die Differenz hervor, wenn das Verhältnis der von den beiden »modes de représentation« verwendeten sprachlichen Zeichenstrukturen zu den dargestellten Gegenständen fokussiert wird:

La différence la plus significative serait peut-être que la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace: le langage narratif se distinguerait ainsi par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet, dont le langage descriptif serait au contraire irrémédiablement privé. ³⁴

Ähnlich wie Lessing hebt Genette also hervor, dass die Erzählung analog zu den Ereignissen temporal organisiert sei, während die Beschreibung mit einem zeitlich verfassten Darstellungsinstrument einen räumlich strukturierten Gegenstandsbereich wiedergeben müsse und damit dieser zeitlichen Koinzidenz beraubt sei. Im Gegensatz zum Verfasser des *Laokoon* exakt 200 Jahre zuvor ging es Genette jedoch darum,

³³ Ebd., 157f.

³⁴ Ebd., 158. »Der vielleicht bedeutsamste Unterschied besteht darin, dass die Erzählung in der zeitlichen Abfolge ihrer Rede die zeitliche Abfolge der Ereignisse wiedergibt, während die Beschreibung die Darstellung gleichzeitiger und räumlich nebeneinander liegender Objekte sukzessiv organisieren muss. Die erzählende Sprache würde sich also durch eine Art zeitlicher Übereinstimmung mit ihrem Gegenstand auszeichnen, die der beschreibenden Sprache dagegen unwiederbringlich fehlt.« (Übers. vom Verf.).

die zeitästhetischen Unterschiede der beiden literarischen Repräsentationsformen eher herunterzuspielen und ihnen prinzipiell ähnliche, sich bloß graduell unterscheidende Möglichkeiten und Restriktionen zuzusprechen. Er räumte deshalb ein, dass durch Zurückblättern quasi-simultane Effekte erzeugt werden können und auch das Erzählen an seine Grenzen stoße, wenn es gleichzeitig stattfindende Geschehnisse abbilden müsse.³⁵

Zielt Genette, im Vergleich etwa zu Lukács, auf eine Moderierung der Unterschiede ab, die auch den epochalen Bruch von Balzac zu Flaubert und Zola entdramatisiert, so hat sich die von Genette (und Lessing) namhaft gemachte semiotische Differenz in hermeneutisch orientierte Ansätzen bisweilen in einer Weise eingetragen, die zu einer poetologischen Aufwertung der Beschreibung führt. Dementsprechend unterscheidet Peter Klotz in seinem Versuch einer »Deskriptologie« zwischen den Modi »Erfahrungen machen« und »Wahrnehmungen haben«, deren literarische Realisierung er sowohl dem Erzählen als auch der Beschreibung zurechnet. Im Fall des Narrativen könne dabei »auf die immer vorhandene Zeitstruktur zurückgegriffen werden [...], der die sprachliche Linearität entspricht beziehungsweise geradezu entgegenkommt«. Die Deskription sei hingegen nicht ohne Weiteres imstande, »auf eine in der ›Sache‹ liegende Ordnung oder eine sonst sich ›natürlich‹ einstellende Ordnung zurückgreifen«. Gerade darin sieht Klotz nun aber den besonderen Kunstcharakter und die besondere poetologische und epistemologische Qualität des deskriptiven Gestus begründet:

Er [der deskriptive Gestus] muss sich seine Ordnung selbst schaffen, er muss das Sich-in-Beziehung-Setzen von Ich und Welt in einen Modus bringen, und er muss in z. T. schwierigen kognitiven Operationen die Entscheidung treffen, was von der wahrgenommenen »Welt« thematisiert werden soll und kann, was absichtsvoll und kommunikativ sinnvollerweise vage bleiben soll und in welcher Reihenfolge und Verknüpfung die textliche Darstellung organisiert werden soll und kann.³⁶

Derselbe zeichenpraktische Umstand, der von Lessing für den perhorreszierten dichterischen Illusionsbruch und von Lukács für den Verfall

35 Ebd.

36 Klotz, Beschreiben, 19.

der Komposition im realistischen Roman verantwortlich gemacht wurde, führt für Klotz nun zu einem verstärkten Bedarf an textueller Organisation und damit zu einem komplexeren und höherwertigen Darstellungsverfahren. Komplexität erhöht sich dabei nicht bloß in Bezug auf die Repräsentationsleistung. Gerade die ästhetisch-ästhetische Umsetzung impliziert auch zusätzliche Herausforderungen, die den zeitlichen Vollzug der sprachlichen Darstellung betreffen. Sie verlangt eine Bewältigung des Umstandes, dass ein simultan präsenter Gegenstand in lineare sprachliche Strukturen umgesetzt werden muss, also in lautliche Abfolgen, syntaktische Verläufe und rhythmisierte Passagen. Diese temporale Gestaltung der Prosa bleibt aber stets bezogen auf Entscheidungen über die Darstellung der Gegenstände hinsichtlich Auswahl, Reihenfolge, Grad der Konkretisierung und Status der Fantasie- und Imaginationsleistungen.

Eine ähnliche Aufwertung der Beschreibung schlägt auch Klaus R. Scherpe vor: Der auf Sinnerzeugung ausgerichteten Erzählung stellt er die auf Verstärkung der »sinnliche[n] Wahrnehmung« und Schärfung des »Unterscheidungsvermögen[s]« orientierte Deskription gegenüber, die »Wiederentdeckung der Beschreibung in der Literatur der Moderne« versteht er »als ästhetische Opposition gegen [...] die weltanschaulich angeleitete und formierte Erzählung«. ³⁷ Direkt gegen Lukács gerichtet (und damit die zugespitzte Opposition von Erzählen und Beschreiben übernehmend) sieht Scherpe bei Flaubert »eine moderne Poetik der Beschreibung« entstehen, die sich Lukács' »Forderung der sozialpolitisch »erfüllten« narrativen Zeit« verweigert. Sie entziehe »dem menschlichen Erzählen die Zeit« und installiere an der Stelle des narrativ verwalteten Zeitkontinuums neue temporale Qualitäten:

Gegen das zur Begründung der Erzählung geeignete Zeitgefüge steht dann die momentane *Vergegenwärtigung* (Gertrude Steins »just as soon as now«). An die Stelle der Evolutionen treten die Evokationen (Roland Barthes »existentielle Dichte einer Dauer«). Auf Konklusionen antworten Kristallisationen. Statt der Totalität der Erzählung die Isolation des Beschriebenen, statt der Idealisierung des in der Wirklichkeit handelnden Menschen die sprachliche Realität des »behandelten« Menschen, statt Ausdrucks- und Anschauungspathos die literarische Realität der Reproduktion, statt der Offenbarung der Realität ihre Konstruktion, statt der Identifikation,

37 Scherpe, Beschreiben, nicht Erzählen, 369-370, 372.

zu der die Erzählung einlädt, seit Proust die ausgekühlte Emphase der Observation, statt der Illusion der Widerspiegelung Döblins Postulat der Faktenphantasien, statt der Chronologie und Finalität der Erzählung Robbe-Grillets *Der Augenblick leugnet die Kontinuität*.³⁸

Auf diese Weise werden von Scherpe eigenzeitliche literarische Effekte namhaft gemacht, die aus einer ästhetischen Verdichtung der sprachlichen Mittel resultieren. Unterstrichen wird die Relevanz der Beschreibung auch durch die Behauptung, dass sie in der Moderne nicht zufällig oder wahlweise eingesetzt werde. Vielmehr sei sie Ausdruck eines Willens »zur *unbedingten* Darstellung, der sich gerade dort festsetzt [...], wo die Erzählung nicht mehr weiter kann, keinen Rat weiß, Platz läßt und Raum gibt [...], dort, wo die Erzählung aussetzt und die Beschreibung den leeren Platz besetzt«. ³⁹ Diese Platzübernahme durch die Beschreibung pflanzt dem Roman eine Temporalästhetik eigener und variabler Art ein, die nicht mehr per se von der erzählten Zeit und ihren Erfordernissen dominiert wird. Diese deskriptionsinduzierte ›Zeit der Prosa‹ soll im Folgenden an einigen prägnanten Beispielen skizziert werden.

Beschreibungserzählungen: Balzac, Dickens, Eliot

Scherpes Ansatz eröffnet eine Perspektive, die im Roman des 19. Jahrhunderts neben dem Streben nach einer virtuoson Totalisierung der erzählten Zeit auch die Konstitution einer ästhetisch produktiven ›Zeit der Prosa‹ über die Inserterung der Beschreibung am Werk sieht. Diese Sichtweise stellt nicht bloß eine Umwertung des Lukács'schen Befundes dar, vielmehr setzt sie auch die literaturhistorischen Gewichtungen neu. So erkennt sie die Tendenz zu einer Akzentuierung der Rolle der ›Zeit der Prosa‹ bereits im realistischen Roman vor Flaubert. Dies setzt eine Lektürewiese voraus, die in den beschreibenden Passagen von Romanen ästhetische Eigenzeiten literarischer Prosa im Zeichen ihrer Verläufigkeit zu erkennen bereit ist.

Ein erstes Beispiel ist die rund 15-seitige panoramatische Schilderung der Bevölkerung von Paris, die Balzac seiner 1834/1835 erschie-

³⁸ Ebd., 373.

³⁹ Ebd.

nenen Erzählung *La fille aux yeux d'or* voranstellte.⁴⁰ Der Text wurde später in die Abteilung der *Scènes de la vie parisienne* der *Comédie humaine* eingegliedert und bildet zugleich den dritten Teil der *Histoire des treize*, einer weiteren reihenbildenden Binnenorganisation der gleichen Sammlung.⁴¹ Der Romancier Balzac nimmt hier einen äußerst komplexen zeit-räumlichen Zusammenhang in den Blick, nämlich das Nach-, Mit- und Ineinander von Geschehnissen, Ereignissen und Handlungen in der Großstadt Paris, von der angenommen wird, dass sie die Dinge und die Menschen zu formen und formieren imstande ist. In der Eröffnung von *La fille aux yeux d'or* vertraut Balzac jedoch nicht auf narrative Entfaltung, sondern auf das Genre des *tableau*, um die Essenz von Paris zu erfassen.⁴² Damit ist ein beschreibender Gestus entfaltet, der Erkenntnis nicht durch eine begriffliche Analyse gewinnt. Vielmehr wird eine synchron organisierte Ordnung der städtischen Merkwelt mittels untereinander verknüpfter Sprachbilder entworfen, die im sprachlichen Vollzug linear aufeinanderfolgen.

Weil eine »vue du Paris moral« (F, 1051) gegeben werden soll und man in Paris »pas des visages, mais bien des masques« erblicke (F, 1039), ist freilich eine bloße Beschreibung des sinnlich Wahrnehmbaren nicht bedeutungsstiftend. Vielmehr geht es darum, eine verdeckte Ordnung sprachlich offenzulegen. Dies geschieht zunächst durch ein aus der Tradition bezogenes Muster, das auf der Folie von Dantes Höllenkreisen die Sphären der Gesellschaft organisiert: »Nous voici donc emenés au troisième cercle de cet enfer« (F, 1046). Weiter wird die eigentümliche Antriebskraft der Menschen in der Großstadt aufgedeckt, ihre Gier nach »[l]’or et le plaisir« (F, 1040), die leitmotivisch wiederholt wird (F, 1039, 1042, 1049, 1052) und einen Zusammenhang über die gesellschaftlichen Sphären hinweg offenbart.

40 Balzac, *La fille aux yeux d'or*, 1039-1054. Nachweise im Folgenden mit der Sigle F und der Angabe der Seitenzahl direkt im Text. Deutschsprachige Übersetzungen nach Balzac, *Das Mädchen mit den Goldaugen*, mit der Sigle M und der Angabe der Seitenzahl direkt im Text, die *Tableau-Passage* hier ebd., 329-346.

41 Im seit 1842 als »Comédie Humaine« bezeichneten Gesamtwerk sammelte Balzac seine gesellschaftspolitischen Erzählungen, die er, auch durch wiederholte Umarbeitungen, über Motive und Personen miteinander verflocht und in eine (mehrmals veränderte) Gesamtarchitektonik einpasste; geplant waren 137 Einzeltexte, realisiert wurden 91. Zur Gesamtanlage, Entstehung und Bedeutung der *Comédie* siehe Laforgue, *La Fabrique de La Comédie humaine*; Massonnaud, *Faire vrai*.

42 Aus der umfangreichen Literatur zum *Tableau* sei hier die Überblicksuntersuchung von Graczyk, *Das literarische Tableau*, genannt.

Neben diese Ordnungsstiftung über inhaltliche Elemente tritt eine Rhythmisierung, die sich über die Setzung der Absätze und die Handhabung der Syntax generiert. Gerade die typografische Kategorie des Absatzes verdient dabei besondere Aufmerksamkeit. Verwendet wurde der Absatz in Europa seit der Scholastik; er diene in seinem spezifischen Gebrauch nach Textsorte und Epoche differenziert zur übersichtlicheren Textgestaltung, realisiert durch Zeichenmarkierung, zusätzliche Spatien oder Zeilenbruch und Einrückung.⁴³

Wie der ›Text‹ entzieht sich auch der ›Absatz‹ einer grammatischen Regulierung und ist linguistisch eher unter semantisch-pragmatischen Gesichtspunkten betrachtet worden.⁴⁴ Bereits in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurden Absätzen demnach die Regulation von Sinneinheiten zugesprochen. So forderte Friedrich Jacob Schmitt-henner in seiner Interpunktionslehre von 1824 einen Absatz »bei dem Satzgefüge oder der Satzreihe, die mit dem Vorhergehenden in keiner logischen Verbindung stehen, also wenn die Rede zur Ausführung oder auch zur bloßen Darstellung eines andern Hauptgedankens schreitet« oder wenn Satzreihen zwar in engerer logischer Verbindung stehen, aber von so beträchtlicher Länge sind, daß der logische Nexus wieder »vor das Auge des Lesers gehoben werden muß«. ⁴⁵

Absätze wurden im frühen 19. Jahrhundert aber auch schon als Hinweis auf Sprechpausen verstanden, die funktional auf die rhythmische Dynamik des Textganzen bezogen sind. Der Sprachpädagoge Wilhelm Harnisch etwa begriff 1818 den »Satz« als »Bewegung«: Gehe ein »Satz zu Ende«, so trete »die Ruhe ein«. ⁴⁶ Interpunktionszeichen markieren, so Harnisch, deshalb Sprechpausen: Analog zur Tonkunst definierte er den Punkt als 4/4-Pause, das Semikolon als 2/4-Pause und das Komma als 1/4-Pause, während er den Absatz als »8/4 oder eine Doppelpause« verstand. ⁴⁷

Diese doppelte Funktionalisierung des Absatzes in der frühen Sprachwissenschaft gilt auch für die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts. In einer Zeit, in der die rhetorische Periodenlehre zunehmend durch eine grammatische Theorie des ›Satzes‹ ersetzt wurde, die diesen nun nicht mehr als wirkungsorientierte Aussage, sondern als

43 Rinas, Zum linguistischen Status des Absatzes, 142f.

44 Ebd., 151.

45 Schmitt-henner, Die Lehre von der Satzzeichnung, 50.

46 Harnisch, Vollständiger Unterricht in der Deutschen Sprache, 105.

47 Ebd., 94-104, das Zitat 104.

sprachliche Einheit interpretierte,⁴⁸ trat der Absatz an die Stelle der Periode und übernahm deren Eigenschaften des sprachlichen Umlaufs und der gedanklichen Geschlossenheit – und damit auch deren doppelte Funktion als argumentative und rhythmische Einheit.⁴⁹ Obgleich literarische Texte ihre Poetizität auch und oft gerade durch die Verletzung der rhetorischen beziehungsweise grammatischen Regeln generieren, so gelten diese allgemeinen Bestimmungen gleichwohl als wichtige Bezugspunkte.

Auch bei Balzacs prosaischer Exposition zu *La fille aux yeux d'or* ist festzustellen, dass die Absatzsetzung teilweise der inhaltlichen Explikation der sozialen Sphären entspricht, an anderen Stellen dieser aber auch entgegenarbeitet und eine alternative Ordnung der sprachlichen Einheiten etabliert, die den Lesefluss bestimmt und als Sinnakzent neben die semantische Ebene tritt. Auffällig ist dabei, dass die Absätze in der beschreibenden Exposition einer Strukturierung der Verläuflichkeit des Textes dienen und damit durch Pausensetzung die Rhythmisierung des sprachlichen Vollzugs verfolgen. Die Absätze in der darauffolgenden Erzählung der Geschichte des Protagonisten Henri de Marsay hingegen sind an den Bedürfnissen der Dialoge und Gespräche, am Fortgang der Geschehnisse, an den Handlungen von Personen oder den Szenenwechseln orientiert.

In der Exposition unterstützt die Absatzgestaltung die Darstellung eines abstrakten Gegenstandes mittels einer Fülle von Details der wirklichen Welt und steht dabei im Verbund mit der Syntax, die durch Satzkonstruktion und Interpunktion zur Ordnung der Stadtwelt beiträgt. Auffällig wird dies in Passagen, die gesellschaftlich diverse Objekte syntaktisch in Beziehung setzen und damit die Organisation des sozialen Paris als Spielfeld von getriebenen Akteur:innen in wechselnden, aber notwendigen Allianzen und Oppositionsbildungen enthüllen sollen. Dies geschieht durch eine Darstellungsweise, die mit syntaktischen Pausierungen (Komma, Semikolon) Differenz markiert, durch Parallelisierung aber Zusammenhang signalisiert. Das gilt etwa für die Schilderung der durch »ambition« zusammengehaltenen »seconde des sphères parisiennes« (F, 1044), welche die disparaten Typen der »petite bourgeoisie« (F, 1046) umfasst. Präsentiert werden diese in einem über 22 Zeilen führenden Satz in einer zuerst durch

48 Dieser Wandel findet sich noch bei Harnisch reflektiert, der den Charakter des »Urtheils« bei seiner Satzdefinition in den Mittelpunkt stellt; siehe ebd., 2.
49 Rinas, Zum linguistischen Status des Absatzes, 148–151.

Kommata gegliederten Aufzählung, bevor das gierige Ausgreifen des Kleinbürgertums auf die Stadt und die Welt in durch Semikola getrennten Teilsätzen entwickelt wird. Rhythmisch gestuft wird so zunächst durch kurze Viertelpausen der künstliche Zusammenhalt der kleinbürgerlichen Subjekte, der durch die Eigenlogik des Besitzes zustandekommt, gestaltet, bevor die Halbpause des Semikolons die Disparität der beschriebenen Vorgänge hervorhebt und die Anfangsstellung der flektierten Verben die den sozialen Zusammenhalt gefährdende Dynamik des von Ehrgeiz getriebenen Welthandels betont:

Les commerçants en gros et leurs garçons, les employés, les gens de la petite banque et de grande probité, les fripons, les âmes damnées, les premiers et les derniers commis, les clerks de l'huissier, de l'avoué, du notaire, enfin les membres agissants, pensants, spéculants de cette petite bourgeoisie qui triture les intérêts de Paris et veille à son grain, accapare les denrées, emmagasine les produits fabriqués par les prolétaires, encaque les fruits du Midi, les poissons de l'océan, les vins de toute côte aimée du soleil; qui étend les mains sur l'Orient, y prend les châles dédaignés par les Turcs et les Russes; va récolter jusque dans les Indes, se couche pour attendre la vente, aspire après le bénéfice, escompte les effets, roule et encaisse toutes les valeurs; emballe en détail Paris tout entier, le voiture, guette les fantaisies de l'enfance, épie les caprices et les vices de l'âge mûr, en presseure les maladies; hé bien, sans boire de l'eau de vie comme l'ouvrier, ni sans aller se vautrer dans la fange des barrières, tous excèdent aussi leurs forces; tendent outre mesure leur corps et leur moral, l'un par l'autre; se dessèchent de désirs, s'abîment de courses précipitées.⁵⁰

50 F, 1044f. Die deutsche Übersetzung von Ernst Stadler hält sich zunächst an die Satzzeichensetzung des Originals, zerstört im letzten Drittel der Passage aber diese kunstvolle Rhythmik der Interpunktion in rigoroser Weise: »Die Großhändler und ihre Gehilfen, die Angestellten, die Leute mit kleinen Bankgeschäften und großer Rechtschaffenheit, die Spitzbuben und die verdammten Seelen, die ersten und die letzten Geschäftsdienere, die Schreiber des Gerichtsvollziehers, des Anwalts, des Notars, kurz die schaffenden, denkenden, spekulierenden Glieder jenes Kleinbürgertums, das die Interessen von Paris zerreibt und über sein Korn wacht, das wucherisch Lebensmittel zusammenkauft, die Erzeugnisse, die der Proletarier fabriziert hat, aufhäuft; Südfrüchte, Seefische und die Weine jeder sonnengeliebten Küste verschleißt; das seine Hände über den Orient ausstreckt, um die von Türken und Russen verschmähten Schals zu erwerben; das sogar in Indien einerntet, sich kleinmacht, um den Verkauf abzuwarten, nach dem Gewinn aufatmet, Wechsel diskontiert, alle Werte in Bewegung setzt und einkassiert, ganz Paris im kleinen entwickelt und transportiert, die Liebhabereien der Kinder ausspäht, die Launen und Laster der Erwachse-

Gegen Ende der Exposition findet sich ein weiteres Beispiel einer syntaktischen Rhythmisierung, das nun die Darstellung des physiognomischen Parallelismus von Verhalten und Erscheinungsweise, also das Prinzip der Balzac'schen Deutungsweise des Pariser Soziallebens, unterstützt. Ein längerer Abschnitt wird hier mit einer Passage beschlossen, die jeweils an die Anfänge der durch Kommata getrennten Syntagmen die Demonstrativpronomen »cette«, »cet« und »ces« setzt. Diese anaphorische Reihung der Charakteristiken des Pariser Lebens wird durch zwei Prädikate (»se reproduisent«, »confectionnent«) unterbrochen, bevor durch eine weitere anaphorische Reihung das maskenhafte Bild der Gesichter aufgerufen wird. Zwei weitere Prädikate (»grimace«, »se reflète«) führen zur Nennung des leitmotivischen Grundes dieser Eigenheiten, nämlich die allem Pariser Treiben zugrundeliegende Gier nach Gold:

Cette vie creuse, cette attente continuelle d'un plaisir qui n'arrive jamais, cet ennui permanent, cette inanité d'esprit, de cœur et de cervelle, cette lassitude du grand raout parisien se reproduisent sur les traits, et confectionnent ces visages de carton, ces rides prématurées, cette physionomie des riches où grimace l'impuissance, où se reflète l'or, et d'où l'intelligence a fui.⁵¹

In diesen Beispielen zeigt sich exemplarisch die sprachliche Ökonomie der Bewegung und Ruhe, der Beschleunigung und Verlangsamung, die Balzac einsetzt, um in den Sätzen und Absätzen seiner Exposition mithilfe einer genuinen ›Zeit der Prosa‹ das Auf- und Abwogen von Paris zu evozieren, das in der anschließenden Geschichte des Henri de Marsay der repräsentativen Zeitökonomie der Erzählung anvertraut wird.

nen belauert und ihre Krankheiten ausnutzt – nun, auch diese überspannen, ohne wie der Arbeiter Branntwein zu trinken oder sich im Schlamm der Vorstädte zu wälzen, sämtlich ihre Kräfte. Sie überanstrengen maßlos ihren Körper und ihren Geist, den einen durch den anderen, lassen sich ausdörren von ihren Begierden und richten sich zugrunde durch ihre wahnsinnige Hast.« M, 335f.

51 F, 1051. In der deutschsprachigen Übersetzung: »Dieses hohle Leben, dieses ununterbrochene Warten auf ein Vergnügen, das niemals eintrifft, diese Leere in Geist, Herz und Gehirn, diese Schläffheit der großen Pariser Geselligkeit drückt sich in Zügen aus und bewirkt jene Pappgesichter, jene vorzeitigen Runzeln, jene Maske reicher Leute, in der die Ohnmacht Grimassen schneidet, auf der das Gold sich spiegelt und von der alle Geistigkeit geflohen ist.« M, 343.

Die prononcierte Ausstellung von Beschreibung gleich in der Anfangspassage einer Erzählung und deren Gliederung durch rhythmisierte Zeitgestaltung findet sich auch bei Charles Dickens, für Lukács ebenfalls ein Realist noch diesseits des kompositorischen Verfalls.⁵² Der englische Schriftsteller beginnt seinen gut tausendseitigen Roman *Bleak House*, zwischen März 1852 und September 1853 in zwanzig Folgen erschienen, mit einer Beschreibung Londons, die in zunehmender Verengung der Perspektive auf die zentrale Institution des Romans, das Kanzleigericht, zusteuert.⁵³ Dabei werden auf der Inhaltsebene die zeitlichen Verhältnisse zugleich exponiert und verwischt: Der erste Absatz, in der Penguin-Classics-Ausgabe 16 Zeilen lang,⁵⁴ bestimmt sogleich in den ersten beiden Zeilen den Zeitpunkt im Jahr («Michaelmas Term lately over»; »Implacable November weather«), nicht aber das Jahr selbst, in dem die Geschichte einsetzt. Der jahreszeitlichen Konkretheit wird weiter entgegengearbeitet, indem der vierte Satz das zeitgenössische London mit tiefenzeitlichen Szenen überblendet, die aus der biblischen Geschichte («as if the waters had but newly retired from the face of the earth») und aus der paläontologischen Erdgeschichte («and it would not be wonderful to meet a Megalosaurus») entnommen sind. Dazu passend und die Entdifferenzierung auch auf die räumlichen Verhältnisse übertragend werden die Straßen als von Schmutz, Rauch, Regen und Dämmerlicht geprägt beschrieben, das imaginierte Bild von der sterbenden Sonne evoziert den apokalyptischen Eindruck («gone into mourning, one might imagine, for the death of the sun«).

Der historischen Entzeitlichung auf der semantischen Ebene entspricht, dass in diesem Absatz kaum flektierte Verben verwendet werden. In den acht mit Punkten beendeten Sätzen, von denen der erste nur aus dem Wort »London« besteht, finden sich nur fünf, von denen drei konjunktivisch sind («had [...] retired«, »would not«, »might imagine«), ein weiteres zeigt im Präteritum eine Erstreckung seit dem Tagesanbruch an und wird durch ein fünftes, das durch eine eingeklammerte konditionale Konjunktion eine konjunktivische Funktion erhält, ergänzt: »since the day broke (if the day broke)«. Dem stehen zehn Partizipien Präsens (zwei davon im Present Perfect Progressive: »have been slipping and sliding«) und zwei Partizipien Per-

52 Lukács, Erzählen oder beschreiben?, 204.

53 Dickens bedient sich in der Terminologie Norbert Millers eines ›Trichter-anfangs‹; siehe dazu: Miller, Der empfindsame Erzähler, 9-46.

54 Dickens, *Bleak House*, 13.

fekt gegenüber. Damit ist kein Verb ins Erzähltempus der nullfokalierten, extradiegetischen Erzählinstanz von *Bleak House* gesetzt, die im Präsens den Plot entwickelt.⁵⁵ Die finiten Verbformen verunmöglichen damit ebenso wie die inhaltlich geschilderte Verlangsamung, Behinderung und Verzögerung aller Vorgänge die Etablierung einer differenzierten erzählten Zeit, stattdessen wird die Aufmerksamkeit ostentativ auf die markante Rhythmisierung des Absatzes gelenkt, in dem betont kurze Sätze (drei mit jeweils einem, drei und vier Worten) mit mittellangen und langen abwechseln, die durch insgesamt 16 Kommata, ein Semikolon, einen Gedankenstrich und eine Klammer strukturiert sind.

Diese Textentwicklung setzt sich im zweiten Absatz fort, der in 14 Zeilen sechs Sätze von erneut auffällig unterschiedlicher Länge umfasst.⁵⁶ Dominant ist nun das Thema des omnipräsenten Nebels, auf den sich auch die zwei finiten Verben im Präsens beziehen (»flows«, »rolls«), ergänzt durch einen konjunktivischen, ebenfalls auf den Nebel bezogenen Vergleich (»as if they were up in a balloon«). Hier sind es nun neun Partizipien Präsens, die den in sich selbst drehenden, vom Nebel als alles durchdringendem und umhüllendem Medium gestalteten Zustand Londons syntaktisch realisieren. Noch auffälliger ist hier nun aber die anaphorische Reihung von »fog«, das 13-mal im Absatz genannt wird und dabei elfmal am Anfang eines Syntagmas steht, fünfmal davon nach einem Punkt, fünfmal nach einem Semikolon und einmal nach einem Komma. Die exponierte Wiederholung des Wortes unterstreicht den Hinweis, dass man in *Bleak House* zunächst nicht über die erzählte Zeit der Handlungen und Geschehnisse vorankommt, sondern über die lineare Anordnung der Worte, die nach vorne gelesen Sinnentwicklung ermöglicht, die sich aber nur durch den beständigen Rückverweis auf die zurückgelassenen Partien herstellt. »Fog« rhythmisiert damit in auffälliger Weise den Absatz und gibt ihm seine kunsthafte Gestalt, gleichzeitig verweist die Struktur des Absatzes aber auch auf das bestimmende Prinzip von Prosa, ihre retardierende Vorwärtsgerichtetheit.

Die folgenden drei kurzen Absätze von fünf, sechs und vier Zeilen bleiben bei dem etablierten beschreibenden Verfahren sowie der Thematik der von Schmutz, Nebel und künstlichem Gaslicht dominier-

55 Demgegenüber sind die elf (von 67) von der Ich-Erzählerin Esther erzählten Kapitel (alle betitelt als *Esther's Narrative*) im Präteritum gehalten.

56 Dickens, *Bleak House*, 13.

ten Stimmung und setzen deren symbolische Konvertierung, ihre Transformation in eine den Roman bestimmende moralische Atmosphäre, fort. Im vierten Absatz wird der Sitz des »Lord High Chancellor« als »the very heart of the fog« bezeichnet, im fünften dann die moralische Schmutzigkeit und Nebligkeit als jede äußere Wirklichkeit klar übersteigend bezeichnet,⁵⁷ womit übergeleitet wird in die Beschreibung des Kanzleigerichts,⁵⁸ dann in die des den Roman durchziehenden Rechtsfalles »Jarndyce and Jarndyce«,⁵⁹ bevor sich eine Gerichtsszene in weitgehend direkter Rede anschließt.⁶⁰ Ostentativ verzichtet Dickens in seinem ersten Kapitel so auf die Etablierung einer erzählten Zeit der Geschehnisse und Handlungen. Es ist die entzeitlichte Zeit der Beschreibung, die den Fokus auf die praktizierte ›Zeit der Prosa‹ verschiebt, die so in den Mittelpunkt rückt und dann durch die dramatische Präsenz von Rede und Gegenrede abgelöst wird.

Das erste Kapitel, ein Kabinettstück der Entfaltung prosaischer Zeit, fungiert als eine dem Roman vorangestellte Vignette, die einen prominenten strukturellen Zug des gesamten Textes veranschaulicht. Schon der Titel weist auf weitere Partien hin, welche die grundlegende Bedeutung einer prosaischen Ästhetik der Beschreibung im Roman unterstreichen: Diese findet sich in besonderer Weise in den Schilderungen der verschiedenen Häuser des Romans manifestiert, etwa in derjenigen von Bleak House selbst, aber auch in den Beschreibungen der anderen ›Bleak Houses‹, von Krooks Trödlerladen, von Chesney Wold, vom Jellyby-Haus oder von Tom-all-Alone's.⁶¹ In die erzählerische Entfaltung des verzweigten Plots sind derart Passagen eingelassen, die eine ›Zeit der Prosa‹ einführen, welche die übergreifende Organisation der erzählten Zeit konkretisiert und vertieft, ergänzt und erweitert, ihr bisweilen aber auch entgegenarbeitet. Dass diese nur scheinbar marginale Form der Zeitästhetik konstitutiv für den ganzen Roman ist, belegt ihre ostentative Exposition gleich zu Beginn des Buches.

Die Technik der von Kommata und Semikola skandierten aufzählenden Beschreibung mit Partizipien Präsens beziehungsweise Perfekt

57 Ebd., 14: »Never can there come fog too thick, never can there come mud and mire too deep, to assort with the groping and floundering condition which this High Court of Chancery, most pestilent of hoary sinners, holds, this day, in the sight of heaven and earth.«

58 Ebd., 14-15.

59 Ebd., 15-18.

60 Ebd., 18-19.

61 Siehe Van Buren Kelley, *The Bleak Houses of Bleak House*.

und weitgehend ohne finite Verben findet sich auch in weiteren bedeutenden Romanen der Epoche, so etwa in George Eliots *Middlemarch* (1871/1872).⁶² Auch hier scheint in der Rom-Episode die in Substantiven und Adjektiven beschriebene städtische Merkwelt den handelnden Individuen alle Macht über die Zeit zu entreißen. Gerade die ›ewige Stadt‹ ist in besonderer Weise geeignet, die erzählte Zeit stillzustellen und die ›Zeit der Prosa‹ hervortreten zu lassen:

Ruins and basilicas, palaces and colossi, set in the midst of a sordid present, where all that was living and warm-blooded seemed sunk in the deep degeneracy of a superstition divorced from reverence; the dimmer but yet eager Titanic life gazing and struggling on walls and ceilings; the long vistas of white forms whose marble eyes seemed to hold the monotonous light of an alien world: all this vast wreck of ambitious ideals, sensuous and spiritual, mixed confusedly with the signs of breathing forgetfulness and degradation, at first jarred her as with an electric shock, and then urged themselves on her with that ache belonging to a glut of confused ideas which check the flow of emotion.⁶³

Bei aller Ähnlichkeit des Verfahrens ist hier gegenüber der Anfangspartie von *Bleak House* doch ein wesentlicher Unterschied festzustellen, der sich in der Passage nach dem Doppelpunkt entfaltet. Dort wird nämlich nach einem neuerlichen über drei durch Kommata separierte Syntagmen hinweg geführten Satzteil deutlich, dass die davor mäandernde, die Objektwelt Roms repräsentierende Beschreibungspassage auf ein bestimmtes Bewusstsein bezogen ist und deshalb gezeigt wird wie

the gigantic broken revelations of that Imperial and Papal city thrust abruptly on the notions of a girl who had been brought up in English and Swiss Puritanism, fed on meagre Protestant histories and on art chiefly of the hand-screen sort; a girl whose ardent nature turned all her small allowance of knowledge into principles, fusing her actions into their mould, and whose quick emotions gave the most abstract things the quality of a pleasure or a pain; a girl who had become lately a wife, and from the enthusiastic acceptance of

62 Darauf macht Franco Moretti aufmerksam, siehe Moretti, *Der Bourgeois*, 100f.

63 Eliot, *Middlemarch*, 193.

untried duty found herself plunged in tumultuous preoccupation with her personal lot.⁶⁴

Die Beschreibung Roms ist damit geknüpft an die Perspektive von Dorothea, der Zentralfigur dieser »Study of Provincial Life« (so der Untertitel der Erstausgabe), deren Wahrnehmung sich Rom in dieser Weise darbietet, während von der heterodiegetischen Erzählinstanz eingeräumt wird, dass »those who have looked at Rome with the quickening power of a knowledge which breathes a growing soul into all historic shapes« entspannter und distanzierter reagiert hätten.⁶⁵ Die ›Zeit der Prosa‹ der Passage über Rom verdankt sich also insbesondere dem inneren Sinn der betrachtenden Person, deren Gedanken und Gefühle sich die Erzählinstanz anverwandelt und in die zitierte Satzkonstruktion einfließen lässt. ›Zeit der Prosa‹ ist dadurch als eine Verlaufsform des Textes gekennzeichnet, die sich im Medium der vermittelnden Erzählstimme durch die Beziehung von wahrnehmendem Subjekt und beobachtetem Gegenstand herstellt, wobei in diesem Verfahren nicht nur die Wahrnehmungen der Figur realisiert werden, sondern auch die wahrnehmende Figur erschaffen wird.

›Eigenzeitlich‹ sind diese Passagen damit in doppelter Weise: In ihrer repräsentationslogischen Ausrichtung inszenieren sie die eigensinnige Wahrnehmungsweise des perzipierenden und reflektierenden Subjekts Dorothea, in ihrer sprachlichen Realisierung vertrauen sie auf die grammatischen und rhetorischen Techniken der ›Zeit der Prosa‹. Es ist insbesondere die sorgfältige Temperierung der Pausen durch die abgestimmte Verwendung von Kommata, Semikola, Doppelpunkten und Punkten, es sind zudem die klanglichen und bildlichen Korrespondenzen und Entgegensetzungen innerhalb der Syntagmen, und es ist der Wechsel von Innehalten und Voranschreiten des Geschehens durch die kontrastierende Handhabung von Partizipien und flektierten Verben, welche die Zeitästhetik dieses Romans an dieser und anderen Stellen bestimmen.

Die ›Zeit der Prosa‹ in den Romanen des 19. Jahrhunderts wird damit kenntlich als eine, die sich in partikularen Residuen entfaltet, in den kleinteiligen Strukturen der Syntagmen, Sätze und Absätze, die aber stets in Korrespondenz und Konkurrenz zu den übergreifenden, variierenden ›Zeiten des Erzählens‹ steht. Eliots spezifisches Verfahren

64 Ebd.

65 Ebd.

der Verschlingung und Verschleifung subjektivierter und objektivierender Exposition von Zeit in den Mikro- und Makrostrukturen weist aber auch in die Zukunft des Romans: Es stellt die Aufgabe für die Prosaästhetiken einer herausziehenden Moderne jenseits des von Lukács postulierten Epochenbruchs des realistischen Erzählens.

Deskriptionsexzess und Stil in Flauberts *Salammbô*

Über George Eliot äußerte sich Lukács in *Erzählen oder beschreiben?* nicht, es ist aber anzunehmen, dass er sie in den Bereich des von ihm perhorreszierten »Desillusionsroman[s]« eingeordnet hätte.⁶⁶ Im Zentrum seiner Betrachtung einer Literatur im Zeichen »des falschen Subjektivismus« und der »Enttäuschung« stand hingegen Flaubert,⁶⁷ wobei Lukács seine Vorbehalte gegenüber diesem Autor und seinem beschreibenden Stil in der Abhandlung von 1936 am Beispiel von *Madame Bovary* (1856/1857) bekundete. Dieser Roman über die »Mœurs de province«, wie sein Untertitel lautet, hatte schon die Zeitgenossen durch die »ernste Nachahmung des Alltäglichen« in einer von Unpersönlichkeit, Unparteilichkeit und Ungerührtheit geprägten neutralen Erzählweise irritiert.⁶⁸

Verstörend wirkte auch Flauberts zweiter Roman *Salammbô*, den er während des *Bovary*-Prozesses begann und 1862 publizierte – und den Lukács in seinem Buch über den historischen Roman als »Paradigma für Flauberts künstlerische Bestrebungen« bezeichnete. Flaubert habe dort »die Methode des historischen Romans auf das Altertum anwenden« wollen.⁶⁹ Gegenstand des Romans waren die Geschehnisse rund um den Söldneraufstand, der im Anschluss an den Ersten Punischen Krieg losbrach, als sich die ungenügend entlohnten, ethnisch disparaten karthagischen Söldnerheere gegen ihre ehemalige Dienstherrschaft erhoben. Zwischen 241 und 237 v. Chr. entbrannte ein erbittert geführter Krieg, in den auch die Numider und weitere afrikanische Stämme eintraten und der, so zumindest schildert es die Hauptquelle von Flaubert, der hellenistische Historiker Polybios in seinen *Historíai*, mit besonderer Grausamkeit geführt wurde. Letztlich gelang

66 Lukács, *Erzählen oder beschreiben?*, 231.

67 Ebd., 230.

68 Siehe Auerbach, *Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen*.

69 Lukács, *Der historische Roman*, 194.

es Karthago unter seinem Heerführer Hamilcar Barca, die Söldnerheere fast vollständig zu vernichten.⁷⁰

Diese vergleichsweise wenig bekannte Episode der punischen Geschichte nutzte Flaubert, um im Kontext der Heerzüge, Schlachten, Belagerungen und politischen Ränkespiele die punische Kultur wiedererstehen zu lassen und die fiktive Liebesgeschichte zwischen Mätho, dem Anführer der Söldner, und der ebenso fiktiven Titelfigur, der Tochter von Hamilcar Barca, zu entspinnen. Eine Reise nach Algerien und Tunesien 1858 bildete neben dem Studium einschlägiger kulturgeschichtlicher und archäologischer Literatur die Basis für das sprachgewaltig inszenierte Panorama einer oriental(-istisch-)en Antike, in der die opulente und ausführliche Deskription auch in den handlungsorientierten Partien einen besonderen Stellenwert einnahm. Lukács hielt den Roman demgemäß für »mit Beschreibungen nicht wesentlicher Gegenstände überlastet«.⁷¹

Auch die zeitgenössische Kritik zeigte sich überrascht und düpiert, ihre Irritation bezog sich aber zunächst darauf, dass man vom Verfasser der *Madame Bovary* nun einen historischen Roman vorgesetzt bekam, der gleichwohl mit seiner *écriture*, insbesondere der ironischen *impassibilité* einer omnipräsenten Erzählinstanz, die auch gegenüber den größten Grausamkeiten Gleichgültigkeit und realistische Detailverliebtheit an den Tag legt, Fragen nach der Form einer zeitgenössischen Ästhetik aufwarf, insbesondere »la question du réalisme«.⁷² Echos dieser ästhetischen Verstörung finden sich noch, nun ins Positive gewendet, in den posthumen Würdigungen Flauberts: In einem Nachruf von 1880 bezeichnete Théodore de Banville *Salammbô* als ein Meisterstück, das die epische Erzählung für die Moderne realisiert habe,⁷³ und Guy de Maupassant nannte den Roman 1884 eine »Oper in Prosa«, in der die Szenen überraschenden Glanz, Farbe und Rhythmus entfalten und die Sätze singen und schreiben würden.⁷⁴

Unmittelbar auf die Publikation des Romans reagierte einer der renommiertesten Literaturkritiker der Zeit, Charles Augustin Sainte-Beuve, der *Salammbô* eine ausführliche dreiteilige Besprechung in *Le*

⁷⁰ Aus geschichtswissenschaftlicher Sicht siehe dazu Hoyos, *Truceless War*.

⁷¹ Lukács, *Der historische Roman*, 201 f.

⁷² So die Formulierung in der berühmten Besprechung von Sainte-Beuve, die im Weiteren Gegenstand der Erörterung sein wird; Sainte-Beuve, *Rez. Flaubert, »Salammbô«*, 936.

⁷³ Banville, *Flaubert*, 448.

⁷⁴ Maupassant, *Flaubert*, 567.

constitutionnel, einem der führenden Blätter des *second empire*, widmete. Diese Rezension war der Ausgangspunkt für eine »querelle de *Salammbô*«, an der sich auch der Archäologe Wilhelm Froehner beteiligte.⁷⁵ Während Froehner vor allem die archäologischen und altertumskundlichen Fehler von Flauberts Buch beklagte, zeigte sich Sainte-Beuve zunächst erstaunt über die zeitliche und geografische Lokalisierung des neuen Romans von Flaubert. Nach dem großen Erfolg von *Madame Bovary* habe man einen weiteren Roman »sur ce même terrain encore de la réalité et de la vie moderne« erwartet.⁷⁶ Statt seine Geschichte »quelque part en Tourraine, en Picardie ou en Normandie« anzusiedeln, sei Flaubert »parti pour Carthage«. Er habe sich damit einer Stadt zugewandt, deren genaue Lage umstritten sei, die dazugehörige Nation sei ebenso verschwunden wie ihre Sprache und aus ihrer Geschichte habe er sich obendrein eine vergessene und besonders undankbare Episode ausgesucht. Sein neues Sujet präsentiere sich deshalb als »étrange, reculé, sauvage, hérissé, presque inaccessible«.⁷⁷

»Seltsam, entlegen, wild, widerborstig, fast unzugänglich«: Ein solcher Gegenstand musste sich natürlich auch auf die Schreibweise auswirken, zumal bei einem Autor, der durch seinen Stil schon bei seinem Erstling für Aufsehen gesorgt hatte. Die neue Herausforderung betraf nun auch mit neuer Radikalität die Zeitlichkeit der Erzählung, die zwar in jedem historischen Roman in *histoire* und *discours* besondere Aufmerksamkeit verlangte, hier aber noch brisanter war, weil auch Zeitwahrnehmung, Zeitverständnis und Geschichtsauffassung der Pünier ebenso im Bereich eines radikalen Nicht-Wissens lagen wie fast alle anderen Aspekte dieser Kultur, die wiederauferstehen zu lassen Flaubert sich vorgenommen hatte⁷⁸ – und für die er eine Textur und eine Erzählweise entwickelte, von der er annahm, dass sie dem Gegenstand auf eigenwillige Weise angemessen sei.

75 Siehe die entsprechenden Rezensionen und Antworten Flauberts, die unter diesem Titel abgedruckt sind in Flaubert, *Œuvre complètes* III, 936-1010. Für weitere Kritiken siehe Philippot, Flaubert.

76 Sainte-Beuve, Rez. Flaubert, »Salammbô«, 936.

77 Ebd., 938.

78 Sainte-Beuve bemerkt, »qu'on ne sait rien ou presque rien de direct sur l'antique Carthage« (ebd., 964), hinsichtlich der abweichenden Zeitlichkeit stellt er die unterschiedlichen Zeitrechnungen von Römern, Karthagern und der Gegenwart bei der zeitlichen Lokalisierung des Geschehens einander gegenüber (ebd., 938).

Charakteristisch für diese Prosa war, folgt man Sainte-Beuves Rezension weiter, dass Flaubert sich in ein Feld der genrepoetologischen Indifferenz hineingeschrieben hatte. Der Rezensent bezeichnet den Text als »roman ou espèce de poème en prose«, als »un poème ou roman historique«, als »ce roman ou [...] ce poème« und als »roman-poème«. ⁷⁹ Diese kritisch nuancierte Verunsicherung über die Gattungszugehörigkeit des Textes, die ganz wesentlich eine Konfusion von Fakten und Fiktion, eine Vermischung der Schreibweisen und eine Unsicherheit über den künstlerischen Charakter des Textes meint, findet ihren Niederschlag auch in der Einschätzung der Beschreibungen. Zum einen konstatiert Sainte-Beuve ein Verfehlen des ›Poetischen‹, das sich auf einen Hang zur übermäßig genauen, also quasinaturalistischen Deskription zurückführen lasse: »À la manière dont il appuie sur chaque détail, sur chaque point environnant, il semble n'avoir pas voulu faire un poème, mais plutôt un tableau vrai, réel.« ⁸⁰ Dieser Hang zum sich verselbstständigenden Detailrealismus, den Lukács später unter Berufung auf Sainte-Beuve geißeln sollte, produziere zwar durchaus Schönheiten (»La description est belle, très belle«), führe aber zu einer solchen übermäßigen Fülle von Beschreibungen (»un tel encombrement et une telle continuité de descriptions«), dass Sainte-Beuve zur Zerlegung des Textes in einzelne beschreibende Passagen rät (»qu'elles gagnent certainement à être découpées et détachées«), ⁸¹ um deren positive Qualitäten sichtbar zu machen und die Beschreibung so auch wieder der Narration einzugliedern und unterzuordnen. Im Folgenden zitiert Sainte-Beuve, sein Argument veranschaulichend, in voller Länge die Passage, in der Flaubert am Ende des ersten Kapitels aus der Perspektive von Mâtho und Spendius den Sonnenaufgang über Karthago beschreibt und die Stadt erstmals panoramatisch präsentiert. ⁸² Sainte-Beuve gesteht Flaubert hier »das Bewusstsein und den Pinsel des Landschaftsmalers« (»la conscience et le pinceau du paysagiste«) zu und vergleicht die Stelle mit den »belles descriptions de l'*Itinéraire*«, also Chateaubriands Beschreibung seiner Reise von Paris nach Jerusalem von 1821. ⁸³

⁷⁹ Ebd., 938, 962, 963, 968.

⁸⁰ Ebd., 944: »Durch die Art und Weise, wie er auf jedes Detail, auf jeden umgebenden Punkt abhebt, scheint er nicht ein Gedicht, sondern vielmehr ein wahres, reales Bild schaffen zu wollen.« (Übers. von Sainte-Beuve-Zitaten sind alles die des Verf.).

⁸¹ Ebd., 945.

⁸² Ebd., 945-946; im Roman: Flaubert. *Salammbô*, 586-587.

⁸³ Sainte-Beuve, Rez. Flaubert, »*Salammbô*«, 946.

Flaubert war sich bei der Arbeit am Roman der von Sainte-Beuve exponierten Problematik des Überhandnehmens der Deskription durchaus bewusst und hatte zunächst geplant, seinem Roman ein »Chapitre explicatif« voranzustellen, in dem er den Schauplatz seines Romans ausführlich entfalten wollte, entschied sich letztlich aber dafür, diese Informationen Zug um Zug in ausführlichen beschreibenden Passagen, etwa in der von Sainte-Beuve zitierten, einzubringen.⁸⁴ Damit aber gefährdete er, so der Kritiker, nicht nur die ästhetische Wahrnehmung der Beschreibungen, vielmehr behinderten diese in ihrem häufigen Dazwischentreten die Entwicklung der Romanhandlung und insbesondere die Entfaltung ihrer politischen und moralischen Bedeutung. Sainte-Beuve moniert so auch in einer von Lukács zustimmend zitierten Passage einen hohen »degré d'in vraisemblance en ce qui est de la politique et du moral«, welche die interessantesten Aspekte der Thematik zunichtemache:

Eh bien! le côté politique, le caractère des personnages, le génie du peuple, les aspects par lesquels l'histoire particulière de ce peuple navigateur, et civilisateur à sa manière, regarde l'histoire générale et intéresse le grand courant de la civilisation, sont sacrifiés ici ou entièrement subordonnés au côté descriptif exorbitant, à un dilettantisme qui, ne trouvant à s'appliquer qu'à de rares débris, est forcé de les exagérer.⁸⁵

Sainte-Beuve stört sich bei diesen Beschreibungen vor allem daran, dass sie auch beschreiben würden, was Flaubert weder auf seiner Nordafrikareise gesehen noch in einem wissenschaftlichen Buch gelesen haben konnte: »Je ne m'accoutumerai jamais à ce procédé pittoresque qui consiste à décrire à satiété, et avec une saillie partout égale, ce

84 Die erhaltenen Teile des »Chapitre explicatif« sind in der Pleiade-Ausgabe ebd., 910-927, abgedruckt.

85 Ebd., 964: »Nun gut, die politische Seite, der Charakter der Personen, der Geist des Volkes, die Aspekte, durch die die besondere Geschichte dieses Seefahrer-volkes, zivilisiert auf seine Weise, auf die allgemeine Geschichte blickt und den großen Strom der Zivilisation betrifft, werden hier ganz der übertriebenen Beschreibung untergeordnet und einem Dilettantismus geopfert, der, da er nur auf seltene Überbleibsel Anwendung findet, gezwungen ist, diesen übermäßige Bedeutung zuzuschreiben.« – Lukács übersetzt »dilettantisme« mit »Ästhetizismus«, um den Fluchtpunkt seiner Argumentation, den Vorwurf einer von den realistischen Tugenden wegführenden Künstlichkeit der Diktion, zu präzisieren; Lukács, Der historische Roman, 197.

qu'on ne voit pas, ce qu'on ne peut raisonnablement remarquer.«⁸⁶ »Le vrai« in diesen Beschreibungen war, so erschien es Sainte-Beuve, zu guten Teilen erfunden und damit nur ein Produkt des Stils, ein »effet de réel«, der, wie Roland Barthes feststellte, immer auch »une machine de guerre contre le sens« und damit eben gegen das Politische und Moralische einer Erzählung sei.⁸⁷ Diese rhetorischen Akzentuierungen (»saillie«) waren nicht durch ein Wahrheit verbürgendes relevantes Wissensparadigma gesichert, dafür, so Sainte-Beuve, gekleidet in die immergleiche Manier, die den Deskriptionen »en tout, bien de la monotonie« verschaffen würde.⁸⁸ Sainte-Beuve erkennt demnach, dass die Aufwertung der Beschreibung auch die »Zeit der Prosa« hervortreten lässt, die zumindest aus einer abwechslungsreiche Handlungsstränge erwartenden und daran den Grad des Abwechslungsreichtums bemessenden Perspektive durch den wiederholten Einsatz der gleichen stilistischen Mittel zur Einförmigkeit tendiert.

Der Eindruck von Monotonie verbindet sich im Roman motivisch besonders intensiv mit den zahlreichen Szenen des kollektiven Eingeschlossenseins, in denen Zeit für die Figuren nicht mehr als gestaltbares Medium des Handelns zur Disposition steht, sondern als eine über sie verfügende Kraft dem Geschehen die gewollt eintönige Form gibt. Die Zeit des Handelns und der Handlung ist hier stillgestellt, die Zeit der Deskription und des passiven Verharrens tritt übermächtig hervor und gibt den Szenen eine gewaltvolle Drastik. Dies findet sich in der Schilderung des von Söldnern belagerten Heerlagers von Hamilcar Barca in der Nähe des Sees von Hyppo-Zaryte sowie bei der Belagerung von Karthago in den nicht von Kampf- und Opferszenen dominierten Partien.⁸⁹ Besonders krass greifbar ist die auf die Figuren einwirkende veräußerlichte Zeit im Kapitel »Le Défilé de la Hache«, in dem berichtet wird, wie es Hamilcar Barca gelingt, die halbe Armee der Söldner, bestehend aus 40.000 Soldaten, in einem Tal einzukesseln. Daraufhin entfaltet sich die Beschreibung eines monströsen Sterbens, dem die Soldaten, ohne Wasser und Nahrung der Hitze ausgesetzt,

86 Sainte-Beuve, Rez. Flaubert, »Salammbô«, 965: »Ich werde mich nie an dieses malerische Verfahren gewöhnen, das darin besteht, bis zum Überdruß und mit überall gleicher Hervorhebung zu beschreiben, was man nicht sieht und was man vernünftigerweise nicht bemerken kann.«

87 Barthes, L'effet de réel, 30.

88 Sainte-Beuve, Rez. Flaubert, »Salammbô«, 965.

89 Flaubert, Œuvre complètes III, 713-718 (Kap. »IX. En campagne«), 772-787 (Kap. »XIII. Moloch«).

ausgeliefert sind.⁹⁰ Das Fortschreiten der Entkräftung und Dehumanisierung der Söldner wird dabei von der Erzählinstanz mit der Nennung der Tage im Kessel getaktet: »le soir du cinquième jour«, »[l]e soir du neuvième jour«, »le quatorzième jour«, »[d]eux jours après«, »le dix-neuvième jour«.⁹¹ Die Zeit und ihr Voranschreiten führen das Verhängnis der Söldner herbei, die Grausamkeit der distanziert geschilderten kannibalischen Szenen emergiert aus dem Regime der Zeit über die Menschen.

Weiter bewirken die vielen ausführlichen Beschreibungen, dass Details pointiert und markant auf Kosten ihrer Integration in die Diegese herausgehoben werden. So treten Dinge in Konkurrenz mit den handelnden Personen. Die erzählte Welt dissoziiert sich und zerfällt in einzelne Teile, sie verliert ihre Qualität als kontinuierliche, kausal organisierte Abfolge von Geschehnissen und Handlungen, womit ›Zeit‹ als eine erzählerisch geschaffene Qualität, die der Objektwelt einen durchgängigen Zusammenhang und stetige Präsenz verschafft, nicht mehr gegeben ist. Verstärkt wird dies durch ein selektives Weglassen von Teilen des Plots, ohne dass die Erzählinstanz die Leerstellen durch entsprechende Summaries kompensieren würde. So rufen die Deskriptionen eine »neue Form zeitlicher Kontinuität« hervor, die nicht durch eine durchgängig zu rekonstruierende *histoire* geleistet wird, sondern in der Syntagmatik des *discours* anzusiedeln ist.⁹² Sie manifestiert sich in bildlichen Korrespondenzen und Kontrasten sowie in der bindenden Wirkung der Verknüpfung von Wörtern zu Sätzen und von Sätzen zu Absätzen und Kapiteln.

Dieses Hervortreten der prosaischen Mittel hat Flaubert selbst bemerkt und als eine Akzentuierung des künstlerischen Charakters seines Romans benannt. In einem Brief vom 23. Januar 1858 leitete er aus einer bezüglich des behandelten Stoffes nicht vorhandenen Zeitgenossenschaft des Romans eine Akzentuierung seines reinen Kunststatus ab:

Le livre que j'écris maintenant sera tellement loin des mœurs modernes qu'aucune ressemblance entre mes héros et les lecteurs n'étant possible, il intéressera fort peu. On n'y verra aucune observation,

90 Ebd., 801-808 (Kap. »XIV. Le Défilé de la Hache«).

91 Ebd., 802, 803, 804, 805, 807.

92 Bertl, Flaubert, 236.

rien de ce qu'on aime généralement. Ce sera de l'Art, de l'Art pur et pas autre chose.⁹³

Die Behauptung, hier »de l'Art pur« zu produzieren und den Text ganz über seine Schreibweise und nicht über das Interesse für seinen Gegenstand zu entwickeln, nimmt die berühmt gewordene Idee eines »livre sur rien« auf, die Flaubert schon sechs Jahre zuvor geäußert hatte:

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies.⁹⁴

Eine solche Konzentration auf den Stil erkannte mit deutlich kritischem Unterton auch Sainte-Beuve in *Salammbô* wieder. Der Stil sei »trop uniforme de tours«, und diese immer gleichen Verläufe kompensiere der Autor mit einer Wahl der Ausdrücke, die oft forciert (»les expressions [...] semblent forcées bien souvent«) und angespannt (»tendu«) wirken, bloß um jeweils ein bereits Gesagtes übertrumpfen zu können.⁹⁵ In dieser Mischung von Monotonie und übertriebener Rhetorik erkannte Sainte-Beuve eine Verwandtschaft mit den »écri-

93 Flaubert, Lettre à M.-S. Leroyer de Chantepie (23. Januar 1858): »Das Buch, das ich jetzt schreibe, wird so weit von den modernen Sitten entfernt sein, dass keine Ähnlichkeit zwischen meinen Helden und den Lesern möglich ist und es daher nur wenig Interesse wecken wird. Man wird dort nichts finden, was auf Beobachtung beruht, nichts von dem, was man normalerweise liebt. Es wird Kunst sein, reine Kunst und nichts anderes.« (Übers. vom Verf.).

94 Flaubert, Lettre à Louise Colet (16. Januar 1852): »Was mir schön erscheint, was ich machen möchte, ist ein Buch über nichts, ein Buch ohne äußere Bindung, das sich selbst durch die innere Kraft seines Stils erhält, so wie die Erde, ohne gestützt zu werden, sich in der Luft hält, ein Buch, das fast kein Thema hat oder in dem zumindest das Thema fast unsichtbar ist, wenn das möglich ist. Die schönsten Werke sind die, in denen es am wenigsten Stofflichkeit gibt; je näher der Ausdruck dem Gedanken kommt, je mehr das Wort daran klebt und verschwindet, desto schöner ist es. Ich glaube, dass die Zukunft der Kunst auf diesen Wegen liegt.« (Übers. vom Verf.).

95 Sainte-Beuve, Rez. Flaubert, »Salammbô«, 967.

vains de la décadence romaine classique«, vor allem mit Lukian und Claudian.⁹⁶

Bezeichnet und kritisch perspektiviert war so eine besondere Dichte der *écriture*, die in diesen Passagen auftrat.⁹⁷ Sie resultierte aus der imaginativen Kraft der Bildlichkeiten, aus den Verschlingungen der Perioden und aus den sich wiederholenden Wendungen und Motiven, die Sainte-Beuve als monoton empfand und die auch Flaubert selbst bisweilen ein Problem zu sein schienen. So schrieb er am 27. September 1861 an Jules de Goncourt: »À mesure que j'avance, je juge mieux l'ensemble qui me paraît trop long et plein de redites. Les mêmes effets reviennent trop souvent.«⁹⁸ Es sind aber gerade die Wirkungen des ›Wiedergesagten‹, die eine für Sainte-Beuve und Lukács gleichermaßen irritierende Modernität des Textes begründen, in deren Licht die Wiederholungen als Selbstbezüglichkeit des Textes erscheinen und gerade durch das Hervorrufen von »monotonie« die ästhetische Eigenzeitlichkeit der ›Zeit der Prosa‹ akzentuieren.⁹⁹

Damit sind bereits unter Zuhilfenahme der Deutung von Sainte-Beuve die zeitlichen Eigenheiten benannt, die sich innerhalb der beschreibenden Partien entfalten. Diese greifen auf den ganzen Roman über und gestalten eine für die damalige Leserschaft neue literarische Zeiterfahrung, die ihre Grundlage hat in der Konfrontation und im Wechsel der beschreibenden Partien mit dem vor allem die Kriegsvorgänge und Liebesbeziehungen betreffenden Plot. Während die Beschreibungen die erzählte Zeit verlangsamen oder gar zum Stillstand bringen, die Eigenzeiten der Prosa exponieren und damit eine genuin grammatisch und rhetorisch evozierte Zeitbewegung hervortreten lassen, generieren die erzählenden Partien die Zeit durch die Handlungen der Personen und die Geschehnisse und Ereignisse. So entspinnt sich eine Dynamik im Zusammenspiel von sich überstürzenden Handlungsfolgen, chronologischen Berichten, poetischen Erinnerungen, Deskriptionen der Schauplätze und Schlachten. Im erzählerischen und prosaischen Rhythmuswechsel wird eine neue epische Zeiterfahrung geschaffen, die nicht von der distanzierteren, lediglich registrierenden

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Neefs, *Love, Gods, Wars*, 61f., 66.

⁹⁸ Flaubert, *Lettre à Jules de Goncourt* (27. September 1861): »Je weiter ich komme, desto besser kann ich das Ganze beurteilen, das mir zu lang und voll von bereits Gesagtem erscheint. Die gleichen Effekte kehren zu oft wieder.« (Übers. vom Verf.).

⁹⁹ Zur ›Modernität‹ von *Salammbô* siehe Bem, *Modernité de Salammbô*.

Erzählinstanz auszugehen, sondern sich der Eigenbewegung des Textes zu verdanken scheint.

Diese wechselhaften Zeitqualitäten der Darstellung verbinden sich mit den historisch fernen, von Nichtwissen betroffenen und damit besonders ideologischen Konstruktionen zugänglichen Gegenständen des Romans, womit sich *Salammô* ganz grundlegend als »a novel about time« präsentiert.¹⁰⁰ Die Zeitlichkeitsmuster der Darstellung entfalten sich zwischen den Polen einer orientalistischen Zeitzuschreibung, die dem Orient und seinen Bewohner:innen einerseits Langsamkeit, Monotonie und zivilisatorische Erschöpfung zurechnet, sie andererseits als jederzeit zu exaltierten, irrationalen Ausbrüchen disponiert einschätzt.¹⁰¹ Die Extreme verkörpern sich dabei in den Figuren Hamilcar, Mâtho und Salammô: Während Hamilcar zu weiten Teilen und vor allem gegen Ende des Romans, wenn er mit seiner Armee die Oberhand gewinnt, als über die Zeit verfügend und in ihr souverän entscheidend erscheint, verkörpert Mâtho den von seinen Leidenschaften hin und her geworfenen, hektischen Rhythmuswechseln ausgesetzten und dann auch wieder der zeitlichen Leere unterworfenen Sklaven. Salammô wiederum ist eine Figur, die einer geschichtslosen lyrisch-subjektiven Zeit Raum gibt, die von eigenen Wünschen und Fantasien sowie religiösen und mythischen Dimensionen bestimmt ist.¹⁰²

›Zeit der Prosa« und ›Zeit der Erzählung« sind dabei nicht als separiert, sondern als ineinander verwoben zu betrachten, wobei abwechselnd die eine oder die andere prävaliert. So entsteht eine fingierte Zeit der punischen Antike, die ihre spezifische Eigenzeit überdies dadurch erhält, dass der Roman eben keineswegs, wie Lukács meinte, »nichts mit der Gegenwart zu tun habe«. ¹⁰³ Gerade die jüngere Forschung hat gezeigt, dass ein Bezug zu Flauberts eigener Gegenwart sowohl für den Inhalt wie für die Form der Darstellung gilt. Das Karthago des Söldneraufstands spiegelt demnach das Frankreich von Napoléon III. und die Kolonisation Nordafrikas, und auch die Zeitlichkeiten der imperialen Bourgeoisie der damaligen Gegenwart finden ihren Niederschlag in

100 Durr, Flaubert's *Salammô*, 9; siehe dazu auch Neefs, Love, Gods, Wars, 57.

101 Siehe Said, *Orientalism*, 345: »In addition, many of the stereotypes of Islamic and Arabic sensuality, sloth, fatalism, cruelty, degradation and splendor [...] have also been presuppositions underlying the adjoining field of academic Orientalism.«

102 Durr, Flaubert's *Salammô*, 141f.

103 Lukács, *Der historische Roman*, 200. Allein in der »Modernisierung der Psychologie der Gestalten« erkannte Lukács einen vergeblichen Versuch, diesen Zusammenhang zur Gegenwart herzustellen.

der temporalen Ordnung des Romans.¹⁰⁴ Die spezifische Temporalität von *Salammô* entsteht so durch die verschlungenen Beziehungen von unterschiedlichen Zeitregimen, die sich auf den Ebenen von *discours* und *histoire* ansiedeln: zum einen durch die spannungsvolle Dualität von Prosa- und Erzählzeit, zum andern durch die Dynamik einer durch Imaginationen, Ideologien und Fantasien alimentierten Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart.

Zeitmarkierungen in StifTERS *Witiko*

Eine vergleichbare Problemstellung findet sich auch bei dem drei Jahre später erschienen historischen Roman von Adalbert Stifter. Stifter hatte im Erscheinungsjahr von Flauberts *Madame Bovary* selbst eine Art Gegenwartsroman aus der Provinz, den *Nachsommer*, vorgelegt.¹⁰⁵ Zwischen 1865 und 1867 erschien dann in drei Bänden *Witiko*, der vom politischen Geschehen im Böhmen des 12. Jahrhunderts handelt. Auf insgesamt 1.139 Seiten im Oktavformat schilderte Stifter den Aufstieg des Begründers des Rosenberger-Geschlechts, das im 15. Jahrhundert der einflussreichste Familienverbund in Böhmen werden sollte. Die Handlungszeit der »Erzählung«, wie Stifter seinen Text im Untertitel programmatisch nennt, erstreckt sich von 1138 bis 1184 und beschäftigt sich mit den damaligen Ereignissen im Herzogtum Böhmen und Mähren sowie mit dessen Involvierung in die Reichspolitik. Beschrieben werden der Zwist und die Kriege, die bei der Wahl und Durchsetzung des Nachfolgers für den 1140 todkrank darniederliegenden Herzog Soběslaw entstehen. Gegen Ende des dritten Teils rücken dann, nachdem sich Wladislaw II. nach vielen Querelen und Kämpfen als Herrscher in Böhmen etabliert hat, die Neuordnung des deutschen Reiches durch den Staufer-Kaiser Friedrich I. und dessen Kriegszüge in Oberitalien ins Zentrum.

Bei der Entstehung dieses Buchs sah sich Stifter mit einer ähnlichen epistemologischen Situation konfrontiert wie Flaubert. Auch er betrieb intensive Studien anhand von Chroniken und zeitgenössischen historiografischen Darstellungen, über den Titelhelden war daraus aber kaum gesichertes Wissen zu beziehen, sodass die Entscheidung für

¹⁰⁴ Siehe Durr, Flaubert's *Salammô*, sowie Goellner, *Battlefields and Barbarians*.

¹⁰⁵ Zu dieser zeitlichen Koinzidenz (und auch der zu Baudelaires *Les fleurs du mal*) siehe Matz, 1857: Flaubert, Baudelaire, Stifter.

Witiko als zentrale Gestalt des Romans auch eine Entscheidung für die durchgängige Amalgamierung von historischen Fakten und Fiktion war.¹⁰⁶

Eine weitere Gemeinsamkeit mit Flauberts *Salammô* besteht darin, dass auch Stifter bei der zeitgenössischen Kritik in besonderer Weise für seine ausschweifenden Beschreibungen berüchtigt war. Bereits in seiner erfolgreichsten Phase als einer der Modeautor:innen der 1840er Jahre begannen sich die positiven Charakterisierungen als »der Claude Lorrain unserer Novellisten« in eine Klage darüber, »daß dieser poesievolle Landschaftsmaler nicht mehr Fleiß und Mühe der Erfindung der Handlung zuwendet«, zu verkehren.¹⁰⁷ Diese Kritik einer mangelnden Integration in beziehungsweise einer fehlenden Subordination unter die Handlung führte 1847 Heinrich Laube ausführlicher aus, der in Bezug auf die Erzählung *Der Waldgänger* monierte, die Landschaftsmalerei dürfe »nicht ein und alles sein in der Erzählung«. Denn, »wenn sie bloß um ihrer selbst willen auf den menschlichen Novellenteil zwecklos ausgebreitet« werde, so führe »dies doch wohl zu einer Unform«. Es fehle Stifters *Waldgänger* nicht an »Idee und deren Personen«, doch stelle der Autor »sie im behaglichen Niederschreiben dergestalt in einen abgelegenen letzten Winkel, daß sie vor dem allein herrschenden Beiwerk wirkungslos verschwinden«. Es müsste aber, so Laube weiter, das Augenmerk des Schriftstellers sein, die »Kraft der Schilderung durch die Kraft der Erzählung zu heben«, nicht jedoch »die Schilderung [...] als ein selbständig Genügendes zu behandeln«. ¹⁰⁸

Diese Stimmen brandmarken die Verselbstständigung der Beschreibungen bei Stifter und stellen damit das bestimmende Element einer eigenständigen ›Zeit der Prosa‹ beim realistischen Erzählen in ein überaus kritisches Licht. Dass sich bei Stifter gerade durch die einlässlichen Beschreibungen eine Selbstbezüglichkeit des Geschriebenen einstelle, die nicht mehr die Ordnung des Repräsentierten wiedergebe, sondern die ordnende Kraft der Sprache zum Ausdruck bringe, vermerkte 1858 Stifters wohl härtester Kontrahent, Friedrich Hebbel. Er reagierte

106 Zur Einbindung des *Witiko* in die damalige historiografische und philologische Forschung siehe Dehrmann, *Studierte Dichter*, 367-424.

107 So anonyme Rezensenten über Stifters *Der Waldgänger* in der *Allgemeinen Theaterzeitung* und der *Wiener Zeitung* am 15. und 18. Dezember 1846, zitiert nach Enzinger, Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit, 92.

108 In der Beilage der *Allgemeinen Zeitung* vom 5. Januar 1847, zitiert nach ebd., 97.

damit auf die Publikation von *Der Nachsommer*, der Tendenzen der Erzählsammlung *Bunte Steine* (1852/1853) fortsetzte, in der bereits die Landschafts- und Schauplatzbeschreibungen gegenüber den früheren Erzählungen weiter ausgedehnt worden waren und das Vorwort ein emphatisches Bekenntnis zur ausführlichen Darstellung des Kleinen und vermeintlich Nebensächlichen enthielt. Hebbel geißelte nun allgemein eine Tendenz in der Gegenwartsliteratur, in der »die Palette selbst für ein Bild ausgegeben werde«, womit er die ungenügende Komposition solcher Texte, aber auch das unbotmäßige Hervortreten der künstlerischen Mittel beanstandete. Über den *Nachsommer* urteilt er: »Was wird hier nicht alles weitläufig betrachtet und geschildert; es fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert, und die Schilderung der Hand, womit man diese Betrachtung niederschreibt, so ist der Kreis vollendet.«¹⁰⁹ In seinem Beitrag *Das Komma im Frack* aus demselben Jahr nahm er in ähnlicher Weise eine literarische Richtung aufs Korn, in der »das ›Nebenbei überall [...] florieren« würde. Diese Verkehrung des Haupt- und Nebensächlichen verdeutlicht Hebbel mit einem Bild, das die Eigenmächtigkeit der sprachlichen Mittel, die hier am Werke seien, hervorhebt: »Kurz, das Komma zieht den Frack an und lächelt stolz und selbstgefällig auf den Satz herab, dem es doch allein seine Existenz verdankt.«¹¹⁰ Stifter war für ihn dabei der Autor, der in dieser Richtung »in seinem ›Nachsommer« entschieden den letzten denkbaren Schritt getan« hatte.¹¹¹

Im Fall des *Witiko* monierte die Kritik angesichts der bereits etablierten grundlegenden Einwände vor allem die aus den gemachten Beobachtungen hervorgehenden Textoberflächen- und Rezeptionsphänomene, so etwa die »allzu häufige Wiederholung«, die »Monotonie der Sprechweise«, welche die Leser:innen in einer »pendelartigen Bewegung« gefangen halten,¹¹² und die »unergründliche[] Langeweile« des deutschen historischen Romans, die der *Witiko* »in der auffallendsten Art« demonstrierte.¹¹³ Fülle und Ausführlichkeit der Beschreibungen gerieten dabei erneut in den Fokus der Kritik. Hatten in den früheren kritischen Voten meist die Natur- und Landschaftsbeschreibung im Zentrum der Aufmerksamkeit gestanden, so erweiterten sich im *Witiko*

109 Hebbel, *Der Nachsommer*, 682f.

110 Hebbel, *Das Komma im Frack*, 685.

111 Ebd., 686.

112 So in der Wiener *Allgemeinen Literatur-Zeitung* vom 8. Januar 1866, zitiert nach Enzinger, *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit*, 366.

113 In der *Neuen Freien Presse* vom 4. Oktober 1867, zitiert nach ebd., 274.

angesichts des historisch-politischen Gegenstandes die *Monita*, ähnlich wie in *Salammô*, nun auf die volle Breite der seit der antiken Rhetorik bekannten Beschreibungsformen.¹¹⁴ In der rhetorischen Tradition waren die Beschreibungen den epideiktischen Reden zugeschlagen worden, die sich in besonderer Weise der ›Klarheit‹ und der ›Wahrhaftigkeit‹ verschreiben mussten, deshalb als Exkurse auch in der *narratio* ihren Platz hatten und zur *evidentia* der Rede beitragen sollten.¹¹⁵ Insofern war es eine Frage des Maßes, wie viel Raum die Beschreibungen in der Rede einnehmen durften.

Das Kriterium der Ausgewogenheit war im 19. Jahrhundert entscheidend für die Beurteilung der Gelungenheit von epischer Dichtung, die vor allem aufgrund der Popularität des historischen Romans um die Jahrhundertmitte in üppiger Blüte stand. Nachdrücklich erinnerte Gottfried Keller 1855 anlässlich einer Rezension zu Jeremias Gotthelf an diesen Grundsatz:

Zu den ersten äußern Kennzeichen des wahren Epos gehört, daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d. h. daß die Erscheinung und das Geschehende ineinander aufgehen.¹¹⁶

Beschreibung sollte demnach als Repräsentation des sinnlich Erscheinenden zwar immer Teil der Epik sein, sie gefährdete aber im Überhandnehmen deren Integrität. Diese Warnung formulierte Keller mit einem kritischen Seitenblick auf »die moderne Landschafts- und Naturschilderung mit den düsseldorfer oder Adalbert Stifter'schen Malermitteln.«¹¹⁷ Diese sollte der österreichische Schriftsteller auch in seinem *Witiko* großzügig anwenden, ja man kann behaupten, dass Stifter

114 Roland Barthes bemerkt dazu in *L'ancienne rhétorique*: »Il ya eu principalement: les *topographies*, ou descriptions de lieux; les *chronographies*, ou descriptions de temps, de périodes, d'âges; les *prosopographies*, ou portraits.« Barthes, *L'ancienne rhétorique*, 590: »Es gab vor allem: Topografien oder Ortsbeschreibungen; Chronografien oder Beschreibungen von Zeiten, Perioden, Zeitaltern; Prosopografien oder Porträts.« (Übersetzung vom Verf.). Heinrich Lausberg wiederum unterscheidet hinsichtlich der Objekte der Beschreibung im rhetorischen Lehrgebäude die *descriptions personarum, rerum, temporum, status, locorum* (Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 682).

115 Ebd., 401 (§810).

116 Keller, Jeremias Gotthelf, 120f.

117 Ebd., 121.

alles daransetzte, die Keller'sche Forderung ins Gegenteil zu verkehren. Ähnlich wie bei Flaubert werden auch hier die historisch fremden Sujets in besonders ausführlicher Weise geschildert, und es sind die zahlreichen Unterredungen, Verhandlungen, Beratschlagungen und Schlachten, die in besonderer Weise hervortreten und neben den seitenlangen Haus-, Wald- und Landschaftsbeschreibungen dazu beitragen, die deskriptiven Qualitäten des Textes in den Vordergrund zu rücken.

Dass im *Witiko* die bezeichneten Vorgänge eine derartige Ausführlichkeit der Darstellung erfahren und ein Hervortreten der ›Zeit der Prosa‹ provozieren, verdankt sich ganz wesentlich den Eigenheiten der Erzählhaltung. Diese gleicht insofern der narrativen Anlage bei Flaubert, als auch hier eine stark objektivierende Tendenz vorliegt, die eine subjektive Aneignung von Ereignisfolgen durch Erzähler oder Figuren verunmöglicht.¹¹⁸ Die Erzählinstanz gewinnt somit keine eigenständige zeit-räumliche subjektive Existenz und auch auf die Figuren zugeschnittene Fokalisierungen sind ausgeschlossen. Vielmehr bedeutet die streng neutrale Erzählhaltung, dass die Erzählinstanz lediglich als Registratorin des Sicht- und Hörbaren fungiert. Beschrieben wird nur, was gesehen werden kann: So wird in der Exposition das Haar des jungen auf einem grauen Pferd reitenden Mannes nicht genauer bezeichnet, weil es »ganz und gar von einer ledernen Kappe bedeckt« ist.¹¹⁹ Und ebenso wenig kann sein Name genannt werden, bis er ihn selbst ausspricht. Wenn es später im Buch heißt »So erzählten sich die Männer von den Dingen, die um sie waren« (HKG, 5,2, 30), so lässt sich das als programmatische Aussage zur narrativen Anlage des Textes verstehen.

Die Erzählinstanz ist konzipiert als das dem Geschehen von außen folgende Aufzeichnungsmedium, das sich jeglicher kommentierender Ansätze bis hin zur Unterdrückung von bewertenden Adjektiven enthält, fast ausschließlich parataktisch berichtet, um kausale Verbindungen zu vermeiden, und zudem auch jegliche Introspektion bei den Figuren scheut, da ihr über deren Denken und Fühlen kein Wissen zukommt.¹²⁰ Dies hat eine starke Vermehrung der (oftmals komplexen

118 Siehe dazu Pfotenhauer, *Die Zerstörung eines Phantasmas*.

119 Stifter, *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Bd. 5,1, 16. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe mit der Sigle HKG und unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

120 Siehe zu diesen Eigenheiten die kritischen, abschätzig bewertenden Bemerkungen von Rudolf Gottschall in der Vorrede der zweiten Auflage seines

hypotaktischen) Figurenrede zur Folge, der neben der Einschätzung der Vorgänge auch die historischen Exkurse zur Einholung von Vorgeschichten überantwortet werden und die eine wichtige Funktion bei der Wiedergabe des Geschehens erhält. Die Figuren selbst werden dabei mitunter zu Sprachrohren des Beschreibungsprinzips, so etwa, wenn Dimut, eine der wenigen Protagonistinnen, ihre gegen die Anordnung ihres Bruders verstoßende Reise ins belagerte Prag damit erklärt, dass ihr »Begehren« sei, »[z]u sehen, wie die Sache ist«. Gleichmaßen gilt dies, wenn Dimut auf die Erwiderung des Herzogs, sie solle sich die Gegebenheiten schnell ansehen, weil Gefahr drohe, antwortet: »Dann würde ich ja nur wissen, wie die Sache jetzt ist, nicht wie sie immer wieder ist« (HKG, 5,2, 20f.). Sie verleiht damit der poetologischen Maxime Ausdruck, dass es im *Witiko* kein übergreifendes Wissen von den Dingen und den Geschehnissen gibt. Diese entwickeln sich vielmehr Schritt um Schritt ohne den Überblick eines auktorialen Erzählers, was ein additives Nacheinander zur Folge hat, das eine grammatisch organisierte zeitliche Koordinierung verlangt. Bemerkbar wird dies daran, dass die selten vom Erzähler benutzte Hypotaxe meist aus »als ... da«-Sätzen oder anderen temporalen Konjunktkonstruktionen besteht.¹²¹ Kausale, konditionale und finale Konjunktionen sind hingegen selten, da sie logische oder intentionale Relationen spezifizieren würden.¹²²

Diese starke Zurücknahme der erzählerischen Vermittlung führt auf der Makroebene der zeitlichen Repräsentation des Geschehens dazu, dass Prolepsen und Analepsen nicht vorkommen. Die Vorgänge stehen nicht in der Disposition einer gestaltenden Instanz, die kausale Zusammenhänge und Sinneffekte herstellt, indem sie eine eigenständige zeitliche Ordnung schafft. Vielmehr werden sie in einer Ordnung gezeigt, welche die der Geschichte selbst sein soll.¹²³ Minutiöse Quellenarbeit und neutrale chronikalische Verpflichtung gegenüber den aufgefundenen Fakten und den (beträchtlichen) fiktiven Ergänzungen

Buchs *Die deutsche Nationalliteratur in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, der moniert, dass StifTERS »Helden [...] das innere Leben und deren Thaten die eigentliche Motivierung« fehle, und weiter kritisiert: »Schon die Sätze sind in gerade, steifer Linie aufmarschirt, alles Hauptsätze, der hinterste ganz so aufdringlich wie der vorderste, gar keine Neben- und Unterordnung, gar keine Verkürzung, keine Einschlebung.« Zitiert nach HKG, 5,4, 287.

¹²¹ Beispielsweise in HKG, 5,2, 16.

¹²² Siehe dazu Naumann, *Semantisches Rauschen*, 92

¹²³ Siehe dazu Ehlbeck, *Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus*, die diesen Zug aus dem naturwissenschaftlichen Positivismus der Zeit ableitet.

ergeben eine weitgehend lineare Anordnung der Abläufe und eine auf lückenlose Kontinuität des Geschehens hin orientierte Chronologie der Schilderung; allein im ersten Kapitel des zweiten Bandes (»Der Schein ging über Feld und Wald«) werden zwei parallel laufende Handlungsstränge abwechselnd dargestellt.¹²⁴ Eine narrative Rhythmisierung¹²⁵ geschieht lediglich durch den Wechsel von Szenen und Summaries im diegetischen Verlauf, tatsächliche Ellipsen fehlen konsequent.¹²⁶

Dies alles führt dazu, dass der grammatikalischen, rhetorischen und stilistischen Erzeugung von Textzeit hervorgehobene Bedeutung zukommt. Demonstrieren lässt sich das an einem Satz, der oft zitiert wird, um die stilistische Eigenheit des *Witiko* zu exemplifizieren.¹²⁷ Er stammt aus der längeren Passage, die im ersten Kapitel des ersten Buches den Ritt Witikos von Passau nach Plan schildert:

Es [das Pferd] ging einen langen Berg hinan, dann eben, dann einen Berg hinab, eine Lehne empor, eine Lehne hinunter, ein Wäldchen hinein, ein Wäldchen hinaus, bis es beinahe Mittag geworden war. (HKG, 5,1, 17)

Beschrieben wird damit eine recht konkrete Zeitspanne von »eine[r] frühen Stunde eines Tages des Spätsommers, der schon gegen den Herbst neigte«, bis zum »Mittag« (HKG, 5,1, 17), historisch situiert im »Jahr des Heiles 1138« (HKG, 5,1, 15). Diese Zeitspanne wird in sich gegliedert durch eine genau bestimmte Abfolge der durchrittenen Teile der Gegend. Diese chronologische Genauigkeit wird konterkariert durch einen hohen Grad an Stereotypisierung in der Darstellung der

124 Zumbusch, *Der Gang der Geschichte*, 244f. Nicht korrekt ist freilich die Aussage, der »gesamte Roman« folge »der linearen Logik des ›dann‹ und ›dann‹, ohne verschiedene Handlungsstränge parallel zu führen oder gar zu verkreuzen.« Ebd., 245.

125 Zur narrativen Rhythmisierung durch die Alternanz von Zeit unterschiedlich konsumierenden Techniken und insbesondere ihrer Handhabung bei Proust siehe Genette, *Die Erzählung*, 92, 99.

126 Ein Beispiel für ein Summary, das ebenso radikal erscheint wie die ins andere Extrem getriebenen, von Ausführlichkeit und wörtlicher Wiederholung geprägten Verhandlungen und Beratungen, ist die Schilderung der Feierlichkeiten nach Witikos und Berthas Hochzeit, die in zwei Sätzen und 19 Wörtern berichtet wird: »Die Feste nach der Vermählung dauerten sieben Tage. Und wer kam, wurde bewirtheet, und wenn er es bedurfte, beschenkt.« HKG, 5,3, 205.

127 So etwa bei Naumann, *Semantisches Rauschen*, 90, oder Pfothenhauer, *Die Zerstörung eines Phantasmas*, 30.

Abläufe und der Landschaftspartien. Das im Bereich der (Vorwärts-) Bewegungsarten sehr unspezifische Verb ›gehen‹, verwendet als zweites Wort im ersten Kolon, bezeichnet insgesamt die Tätigkeit des Vorgangs, der sechsmal gesetzte kataphorische Artikel ›ein/e‹ charakterisiert die Landschaftsteile als noch unbestimmt und weist die Lesenden in Richtung einer Spezifizierung mittels Nachinformation durch den Kontext, die Situation oder das allgemeine Sprach- und Weltwissen, was in der Folge aber ausbleibt.¹²⁸ Der unbestimmte Artikel dient deshalb hier vorrangig dazu, das *pro vorsa* des Satzes als Richtung zu forcieren, enttäuscht wird aber alle Erwartung auf nähere Charakterisierung der durchrittenen Gegend.

Diese semantische Entkernung der Vorgänge und Gegenstände bedeutet auch, dass die Erzeugung von Zeitlichkeitseffekten ganz von den dargestellten Gegenständen auf die Weise der Darstellung übergeht. Die ›Zeit der Prosa‹ tritt demnach prägnant als Rhythmisierung, die nie Metrisierung wird, hervor: zunächst als auftaktlose (›trochäische‹) Alternation, die nach dem ersten Komma durch drei hintereinandergestellte betonte Silben (›hinán, dänn ében‹) ins Stolpern gerät und danach mehrmals in doppelte Senkungen holpert. Diese durchbrochenen lyrischen Anklänge verweisen auf die beiden vorangehenden Sätze, die ebenfalls die Metrisierung zugunsten einer rhythmisierten Prosa vermeiden, aber den Ausweis des Lyrischen per se, nämlich einen Reim enthalten: »Das Pferd ging durch die Schlucht in langsamem Schritte. Als es über sie hinausgekommen war, ging es wohl schneller, aber immer nur im Tritte.« (HKG, 5,1, 17). Der Reim inszeniert eine klangliche Wiederholung und stellt eine Ähnlichkeitsbeziehung her, er integriert also ostentativ eine zyklische Struktur in den linearen Ablauf des Textes und reflektiert das Prinzip des Textes, ein retardierendes Voranschreiten, das im Buch sonst durch Rhythmisierungen auf verschiedenen Ebenen geleistet wird. Dieser reflexive Effekt verstärkt sich auf der semantischen Ebene, weil sich die Ähnlichkeits-evokation durch den Reim auf zwei Sachverhalte bezieht, die ohnehin schon ähnlich sind, nämlich die zwei Gangarten des Pferdes. Diese für den Roman durchweg kennzeichnende Erzeugung von Tautologien hat zur Folge, dass sich aus dem Reim keine inhaltliche Pointe ergibt. Dadurch tritt die repräsentative Dimension des Textes zurück, stattdessen wird der semiotische Akt in seiner Performativität beson-

128 Zu Anaphorik und Kataphorik beziehungsweise Vor- und Nachinformation siehe Weinrich, Textgrammatik, 410-420.

ders deutlich akzentuiert, da die variierte Wiederholung als dominantes Prinzip der romaninternen Diktion im inhaltlich geschilderten Pferdegang gespiegelt wird.

Rhythmisierung kommt im Satz über den Ritt durch die Landschaft aber nicht nur durch die prosodische Struktur zustande, sondern auch durch weitere Elemente, welche die textuellen Prinzipien von Variation und Wiederholung verstärken. Dreimal wird über die Alternation des Richtungsvektors eine sonst identische Wortfolge abgewandelt: »einen langen Berg hinan«, »einen Berg hinab«; »eine Lehne empor, eine Lehne hinunter«; »ein Wäldchen hinein, ein Wäldchen hinaus«. Dabei ist die erste Alternation durch den Einschub »dann eben« in eine nicht nur aus zwei, sondern drei Kola bestehende Einheit eingebunden, in der sich durch die Duplikation des »dann« eine Taktung der voranschreitenden Abfolge ergibt, die im weiteren Satzverlauf durch die rhythmisierende Wirkung der variierten Wiederholung auch ohne Nennung des sequentiellen Tempusadverbs fortgeführt wird. Den Schluss des Satzes bildet die nicht mehr relationale, sondern definite Zeitangabe (»beinahe Mittag«), die hinüberführt in einen neuen räumlichen Zusammenhang im anschließenden Satz: »In dieser Zeit langte der Reiter unter einigen hölzernen Häusern an«. (HKG, 5, I, 17).

Als Fazit ergibt sich so, dass der besprochene Satz die Ereignishaftigkeit aus dem Text austreibt und an dessen Stelle die Demonstration der prosaisch erzeugten Textzeit setzt.

Diese Beobachtung lässt sich freilich nicht bloß an einzelnen Sätzen machen, die variierte Wiederholung kann sich auch auf ganze Absätze erstrecken. So ist der handlungsbezogen äußerst wichtige Absatz, der Witikos Abreise vom Plakahof, auf dem die Erhebung gegen Herzog Wladislaw vorbereitet wurde, und seine Rückkehr nach Plan schildert, durch eine anaphorische Reihung der insgesamt fünf Sätze bestimmt:

Er schritt weiter. Er ging durch das Thor hinaus, er suchte den Stand, in welchem er sein Pferd angebunden hatte, band es los, untersuchte die Rüstung desselben, bestieg es, und ritt über die sumpfige Wiese in den Wald. Er ritt im Walde fort bis zu der Hütte, in welcher er beim Herreiten übernachtet hatte. Er blieb wieder in der Nacht in der Hütte, und ritt am Morgen fort. Er ritt durch dieselben Waldbestände und über dieselben Waldblößen, durch die er gekommen war, und gelangte am Abende den fahlen Wachholderberg vorüber nach Plan. (HKG, 5, I, 244 f.)

»Er schritt [...]. Er ging [...], er suchte [...], band [...], untersuchte [...], bestieg [...], und ritt [...]. Er ritt [...]. Er blieb [...], und ritt [...]. Er ritt [...], und gelangte [...].«: Neben der auffälligen identischen Eröffnung der Sätze fällt hier auch die Häufung der Bewegungsverben auf, die zugleich die räumliche Dislokation ausdrücken und die zeitliche Abfolge anzeigen, ergänzt durch Angaben zu den Tageszeiten, welche die absolute zeitliche Ausdehnung der Heimreise vermitteln. Diese zeitstrukturierende Funktion der Verben beschränkt sich jedoch nicht auf die erzählte Zeit. Vielmehr betrifft sie auch die Textzeit, was das weitgehende Desinteresse an der Spezifizierung der Fortbewegung durch die viermalige Nennung von »ritt« verdeutlicht. Mit Bezug auf Jakobson könnte man sagen, dass die Variation auf der paradigmatischen Achse hier ostentativ zugunsten der Erzeugung von Ähnlichkeit beziehungsweise Identität auf der syntagmatischen Achse zurückgestellt wird, ein sicherer Hinweis auf eine akzentuierte Verwendung der poetischen Funktion und die damit verbundene gesteigerte Erfahrbarkeit des Zeitmaßes der Sprache.¹²⁹

Wiederholung thematisiert die Passage überdies durch den viermal erfolgenden Hinweis, dass Witiko denselben Weg nimmt, den er bereits bei seiner Hinreise benutzt hat, und die Verwendung des bestimmten Artikels für die verschiedenen Lokalitäten unterstreicht den Rückverweis auf Vorinformationen. An jener Stelle, auf die Bezug genommen wird, wurden die landschaftlichen und architektonischen Bestände alle bereits genannt. Lediglich die Übernachtungsgelegenheit firmiert hier als »in einer Hütte« (HKG, 5,1, 236), da diese noch nicht thematisiert worden war, und verweist damit auf Nachinformation, die jedoch auch in der Textpartie über den Rückritt ausbleibt, weil die Hütte jenseits der bloßen Funktion als Übernachtungsgelegenheit auch hier keine weitere Rolle spielt. Für die Inszenierung von textueller Zeitlichkeit fungiert sie aber durch die wechselnde Artikelsetzung als Vektor, der die Richtung anzeigt, in welcher die korrespondierende Stelle gesucht werden muss. Korrespondenzen zwischen Stellen mit ähnlichen Sachverhalten und Wortlauten sind so wesentlich Teil einer umfassenden erzählerischen Strategie, die auf Wiederholung von Vorgängen setzt, derartige Bezüge durch eine markante Ausgestaltung

129 Siehe Jakobson, *Linguistik und Poetik*, 94f., und die entsprechenden Ausführungen in der Einleitung zum vorliegenden Buch. Naumann, *Semantisches Rauschen*, 101, deutet die anaphorische Reihung als »Vibrieren« des Textes, das er als psychologischen Ausdruck der Irritation von Witiko über die politischen Pläne der Männer um Načerat versteht.

kenntlich macht und damit Rhythmus-effekte über größere Textstrecken hinweg erzeugt.

Jenseits dieser episodischen Korrespondenzen sind im Roman aber auch ganze diegetische Wirklichkeitsbereiche durch Wiederholungsstrukturen gekennzeichnet. So ist die erzählte Welt des Böhmerwaldes bestimmt durch eine Gleichförmigkeit der Abläufe und Tätigkeiten (HKG, 5,1 182), die im Ausspruch eines Waldbewohners »Bei uns ist es immer stille und gleich« (HKG, 5,1, 234) zum Ausdruck kommt. Damit referiert er auf eine in zyklischen Strukturen gegründete Lebensweise, deren »immer« freilich nicht unbestritten bleibt. Denn die in sich kreisende Welt der Waldbewohner ist durch die Vorgänge in der politischen Welt der Fürsten und Städte gefährdet. So wird denn auch Witikos »Möge es bleiben« als Entgegnung auf die Feststellung des Waldbewohners rasch durch die Erzählinstanz konterkariert. Nur eine Textseite weiter heißt es: »In dem Lande war eine große Unruhe.« (HKG, 5,1, 235).

Die »Ruhe« (HKG, 5,1, 234) des Böhmisches Waldes ist nicht per se gegeben und muss deshalb auch erzählerisch immer wieder beglaubigt und hergestellt werden, wie im Weiteren unten noch zu zeigen sein wird. Aber auch in den von »Unruhe« geprägten Sphären wird mit einigem Aufwand versucht, durch Entwicklung einschlägiger Motive temporale Ordnung zu schaffen. Zentrales in der *histoire* wie im *discours* verankertes Element ist dabei die Etablierung von Alltäglichkeit. Diese ist geprägt durch die Wiederholung von Handlungen, die an vielen aufeinanderfolgenden Tagen vonstattengehen. Die Wortformel, die Stifter hierfür verwendet, lautet »alle Tage«. Sie wird oft in Kontrast gesetzt mit »eines Tages«, womit der Übergang vom iterativen zum singulativen oder vom singulativen zum iterativen Erzählen markiert wird. So heißt es über die Kriegsvorbereitungen von Witiko und seinen Waldeuten:

Alle Tage ritt er nun aufs Neue mit den Männern und Jünglingen in das Freie [...].

Da später die Tage länger wurden, ritt er an einem Morgen mit Raimund zum zweiten Male fort. (HKG, 5,1, 271)

Gerade das Tätigkeitsfeld des Einübens von kriegesischen Fertigkeiten und Disziplin, zunächst in der Sphäre der »Unruhe« lokalisiert, wird in der erzählerischen Darstellung als eines spezifiziert, in dem die Wiederholung von Handlungen in besonders markanter Weise zum

Tragen kommt. Dabei wird der zu wiederholende Vorgang zunächst ausführlich beschrieben, um dann mit der ›alle Tage‹-Formel summarisch verlängert zu werden:

Als die Aufstellung vollendet war, löste man sie auf, bildete sie wieder, löste sie wieder auf, bildete sie wieder, und tat dieses mehrere Male, und sagte den Männern, daß man diese Übung alle Tage so lange machen werde, bis jeder genau seinen Platz kenne, und sich schnell alles ohne Wirrniß fügen könne. (HKG, 5,1, 277f.)

Ähnlich werden auch ritualisierte, religiöse Vorgänge behandelt, deren Sinnhaftigkeit sich der wiederholten Aktualisierung des notwendig gleichbleibenden Vorgangs verdankt, wobei sich die ›alle Tage‹-Formel mit erzähltechnischer Iteration verbinden kann: »Und alle Tage ritten nun die Bischöfe in die Kirche, um dort das Meßopfer zu feiern. Wenn Zdik [einer der Bischöfe] zurück gekommen war, legte er in seiner Wohnung ein härenes Gewand an.« (HKG, 5,2, 204). An die Stelle von ›alle Tage‹ kann dabei auch ›täglich‹ treten: »Der Herzog und die Herzogin, der Kardinal Guido und alle Herren der Kirche und die Herren des Landes waren täglich bei dem Gottesdienste.« (HKG, 5,3, 179).

Demgegenüber stehen Erzählvorgänge, in denen die Wiederholung einer bereits erfolgten Handlung in größter Ausführlichkeit und Wortwörtlichkeit berichtet wird. *Witiko* kann gerade aufgrund dieser markanten und oft bemerkten Eigentümlichkeit als ein Text verstanden werden, der seine Einheit durch eine doppelte Bewegung gewinnt: Zum einen wird Zusammenhang durch die linear erzählte, auf den Lebensweg der Titelfigur und die Entwicklung des Herzogtums beziehungsweise des späteren Königtums Böhmen fokussierte Geschichte von 1138 bis 1184 erzeugt, die möglichst vollständig, lückenlos und unter Vermeidung von Ellipsen dargeboten wird. Zum anderen ist es die zirkuläre Verteilung von Motiven, Szenen, Namen, Dingen, Orten und Worten, auf die teilweise mehrfach zurückgekommen wird und die den Text transversal zusammenhält. Die lineare Ausdehnung setzt mehr oder minder willkürlich mit dem Ritt Witikos von Passau nach Plan ein und endet mit dem Reichstag in Mainz. Dazwischen werden mit unterschiedlicher Erzählgeschwindigkeit und in drei Bücher und elf Kapitel gegliedert die innerhalb dieser Zeitmarken liegenden Ereignisse geschildert. Die für das Verständnis des Geschehens relevanten Vorgeschichten werden in Gespräche eingebunden, und erst ganz am

Ende wagt ein dreizeiliger Passus den Ausblick in die Zukunft der Nachfahren Witikos. Die zirkulierenden Elemente wiederum strukturieren den Text rhythmisch über Kapitel- und Bandgrenzen hinweg und setzen Sinnakzente durch Wiedererkennungseffekte. Dies betrifft gleichermaßen das Rosenmotiv als Zeichen der Liebe und der Dynastiebegründung (u.a. HKG, 5,1, 30, 40, 184, 288; 5,2, 147f., 152, 156; 5,3, 14, 105f.), alltägliche Tätigkeiten wie das Versorgen des Pferdes (u.a. HKG, 5,1 20f., 168, 172, 206f.; 5,2, 27, 141; 5,3, 114), Besuche Witikos bei seinem geistlichen Mentor Silvester (HKG, 5,1, 102; 5,2, 130f.; 5,3, 97), das Aufsuchen bestimmter Landschaftspunkte wie des Bergs mit dem roten Kreuz (5,1, 173; 5,2, 129, 160, 262; 5,3, 71) oder des Thomaswalds (5,1, 231f.; 5,2, 293f.; 5,3, 113) und natürlich die Treffen Witikos mit Bertha im Haus von Heinrich von Jugelbach und dessen Umgebung (5,1, 30-57; 5,2, 139-159; 5,3, 114-139).

Gerade diese letzte dreigeteilte Episode, die zum Heiratsversprechen und dann zur Hochzeit führt, enthält eine besonders intensive Reflexion der Erneuerung von bereits Gesagtem als bestimmendem Moment einer zirkulativen Zeitordnung des Textes, die auf der Wiederholung von Geschehnissen *und* Worten beruht. Dies wird gleich zu Beginn des dritten Besuches im Jugelbach'schen Waldhaus unterstrichen: Nach der Ankunft und der Versorgung der Pferde wird Witiko von Heinrich in die Kammer geführt und es entspinnt sich folgender Dialog:

Als sie in dem Gemache waren, sagte Heinrich: »Seid mir begrüßt, Witiko. Ich habe eine Freude darüber, daß ihr zu dieser Frist gekommen seid.«

»Ich habe eurer Worte gedacht,« antwortete Witiko, »und habe meiner Worte gedacht.«

»Und ihr habt nach den Worten gehandelt,« sagte Heinrich, »reicht mir die Hand.« (HKG, 5,3, 114)

Programmatisch wird zum Auftakt der Begegnung also eine zeitliche Richtigkeit des Besuchs betont, der eine ›Vorzeitigkeit‹ beseitigt, die Witiko und Bertha bei der letzten Begegnung begangen haben, als sie sich ein übereiltes Heiratsversprechen gegeben und dieses mit einem Kuss bekräftigt haben (HKG, 5,2, 151, 154). Es sind die damals gesprochenen Worte Heinrichs, dass Witiko »die Rose«, seine Wappenblume, »in die Geschicke eurer Länder hinein blühen« lassen solle, bevor er um die Hand Berthas anhalte (HKG, 5,2, 156), die nun erfüllt sind. Das Handeln ist in eine korrekte zeitliche Abfolge gebracht und

als richtig erkannt, die Akkuratheit der zeitlichen Abläufe wieder hergestellt.

Diese Zeit ordnende Funktion von Worten zieht sich durch den gesamten Verlauf von Witikos drittem Besuch. Nach dem einleitenden Gespräch lässt sich der Gast von Heinrich zu dessen Frau Wiulfhilt führen und beginnt dort seine Rede mit der Wiederholung dessen, was die Eltern bei den beiden früheren Besuchen zu ihm gesprochen haben. Er setzt damit eine komplexe Sequenzverschachtelung in Gang, die innerhalb der Zeitästhetik des Romans Effekte der Synchronisierung des Diachronen erzeugt. Die Wiederholung der Worte aus den früheren Bänden wird dadurch angezeigt, dass auf 17 Zeilen siebenmal die Wortfloskel ›ihr habt zu mir gesagt‹ fällt (HKG, 5,3, 115). Weiter berichtet Witiko ausführlich seine Taten und Handlungen der letzten Jahre (HKG, 5,3, 115-117), die den Lesenden allesamt bereits bekannt sind und von denen Heinrich sagt: »Wir haben gewußt, daß ihr kommen werdet, Witiko, und haben gewußt, was ihr reden werdet« (HKG, 5,3, 117). Dieses Sprechen über Worte und Sachverhalte, welche die intradiegetischen Figuren wie die extradiegetischen Rezipient:innen bereits kennen, entkleidet das Sprechen seiner mitteilenden Funktion, macht es zum Ritual und hebt die zeitstrukturierende Funktion von Wortzirkulationen hervor, indem es die genannten Zeitpunkte über ihre Einbindung in die erzählerischen und syntagmatischen Kontinua hinweg in Beziehung setzt. Dies hält an, wenn Witiko danach den Schwiegereltern berichtet, was Bertha vor zwei Jahren zu ihm »gesagt« habe (HKG, 5,3, 120), worauf er die Erlaubnis erhält, zu Bertha zu gehen. Im nun folgenden Gespräch stellen die beiden auf rund einer Textseite in ausführlichen Referaten und sechsmaliger Wiederholung von »gesagt« (›ich habe gesagt‹ / ›du hast gesagt‹) fest, dass das vor zwei Jahren Gesprochene sich erfüllt habe (HKG, 5,3, 121 f.) und der Heirat somit nichts mehr im Wege stehe. Nach der erfolgten Einwilligung der Eltern wiederholt das Brautpaar mit ausführlichen entsprechenden Kommentaren den Spaziergang der ersten Begegnung (HKG, 5,3, 125-129). Dabei verfällt das obsolete zunehmend in ein tautologisches Sprechen, bei dem zunächst im Dialog die Aussagen der einen von der anderen Person wortwörtlich übernommen werden, bei dem also bisweilen in der Binnenstruktur des Satzes die Äquivalenzen auf der syntagmatischen Achse des Textes fast bis zur Identität gebracht werden. So antwortet Bertha auf Witikos Frage »Und warum bin ich dir denn damals lieb gewesen, Bertha?« mit: »Du bist mir lieb gewesen, weil du mir lieb gewesen bist« (HKG, 5,3, 126). Auf diese

Weise wird hier die transversale Wiederkehr von Aussagen und Worten über viele Seiten, Kapitel und Bücher hinweg mit der linear gereihten Wiederholung im gleichen Satz kombiniert, die beide den ›beruhigend‹ wirkenden Verbrauch von Zeit durch den Gebrauch von gleichen Worten ausstellen.

Durch die zum Obsoleten und zur Tautologie neigende Sprechweise tritt neben die rhythmisierende Funktion der zirkulativen Wiederholung auch der Effekt der Dehnung von Zeit. Die beträchtliche Länge des *Witiko* gemessen an Buchseiten ist weniger Folge der historischen Erstreckung oder der Stofffülle, vielmehr ist sie einer Ausführlichkeit der Darstellung von Gesprächen, Beratungen und Verhandlungen geschuldet. Geradezu berüchtigt ist hierfür die Versammlung auf dem Wyšehrad, die zur Bestimmung eines Nachfolgers für den todkranken Herzogs Soběslaw einberufen wird. Minutiös wird der Hergang der Beratungen berichtet und alle Wortmeldungen in voller Länge und unter schematischer Beschreibung der Kleidung der jeweiligen Sprecher verzeichnet, wobei auch gleichlautende Bestätigungen nicht zusammengefasst, sondern im Wortlaut realisiert werden. So entwickelt sich der Bericht weitgehend zeitdeckend. Er erstreckt sich über insgesamt 46 Seiten (5,1, 106-152), von denen allein die Beratung darüber, ob Witiko als Bote von Soběslaw zur Versammlung zugelassen werden solle, die Hälfte dieses Umfangs einnimmt (5,1, 106-129).

Dieses Prinzip der ausführlichen Wiedergabe von Gesprochenem, das sich sowohl durch die bereits erwähnte Gestaltung der Erzählinstanz als auch durch eine geradezu veristische Treue gegenüber der gesteigerten gesellschaftlichen und politischen Bedeutung von Mündlichkeit in der dargestellten Epoche erklärt,¹³⁰ zieht sich durch den ganzen Text und findet seine prägnanteste Ausformung bei dem diplomatischen Austausch, der vor den Kämpfen gegen die mährischen Aufständischen bei Znaim stattfindet. Herzog Wladislaw lässt dort dem Usurpatoren Konrad von Znaim einen friedlichen Ausgleich für den Fall anbieten, dass er auf seinen angemessenen Anspruch auf die Herzogswürde verzichte, und sendet zu diesem Zweck Boten zu seinem Gegner, die dann nach ihrer Rückkehr in der Versammlung des herzoglichen Kriegsrates berichten. Diese Situation erfordert nicht nur die wortwörtliche Wiederholung des Auftrags durch Gervasius, den Gesandten des Herzogs, sondern auch der Beglaubigung durch seine fünf Begleiter, die folgendermaßen geschildert wird:

130 Dehrmann, *Studierte Dichter*, 397-401.

- »Ich habe die Worte gehört,« sprach Zwest.
- »Ich habe die Worte gehört,« sprach Wecel.
- »Ich habe die Worte gehört,« sprach Zdeslaw.
- »Ich habe die Worte gehört,« sprach Bohuslaw.
- »Ich habe die Worte gehört,« sprach Casta. (HKG, 5,2, 316f.)

Danach wiederholt sich das Prozedere bezüglich der Antwort von Konrad. Gervasius gibt wörtlich die ablehnende Entscheidung wieder, der Herzog fordert die fünf Begleiter erneut zur Bestätigung auf:

- »Er hat sie gesagt,« sprach Zwest.
- »Er hat sie gesagt,« sprach Wecel.
- »Er hat sie gesagt,« sprach Zdeslaw.
- »Er hat sie gesagt,« sprach Bohuslaw.
- »Er hat sie gesagt,« sprach Casta. (HKG, 5,2, 317)

Diese Ausstellung der performativen Bedeutung der gesprochenen Sprache nimmt Raum auf der Buchseite und Zeit im Leseablauf ein und verlangsamt dadurch das Tempo des Erzählens. Noch gravierender ist der insistente Hinweis darauf, dass *Zeit* im *Witiko* nur partiell durch die Abläufe des repräsentierten Geschehens gestaltet wird. Über weite Strecken des Texts ist der zeitliche Vollzug von Sprache prominenter, der die Konsumation von Zeit bestimmt und in der wortwörtlichen Wiederholung seinen unverstellten Ausdruck findet. Die Zeitdimension der sprachlich realisierten Abläufe wird damit evident und auffällig und so zu einem eminenten Aspekt der spezifischen ›Zeit der Prosa‹ des *Witiko*.

Ein weiteres Moment dieser prosaischen Zeitregulierung ist der Umgang mit der Setzung von Absätzen. Auffällig ist, dass Stifter Absätze im *Witiko* nicht vorrangig nach Sinn- oder Handlungseinheiten gestaltet, sondern nach Zeitqualitäten und -quantitäten (die freilich oft auch zusammenfallen). So trennt er etwa in den Schlachtbeschreibungen mit Absätzen das, was singulativ geschieht, von dem, was sich dauerhaft beziehungsweise wiederholt ereignet. In einer Episode der Schlacht um Prag wird beispielsweise berichtet, welche Handlungen einsetzen, nachdem die Glocke der St.-Veits-Kirche zu schlagen beginnt. Diese Schilderung wird durch den aus einem Satz bestehenden Absatz »Die Glocke des heiligen Veit tönte fort.« abgeschlossen, um dann mit dem Geschehen fortzufahren, das sich »[z]uweilen« oder »oft« zuträgt (HKG, 5,2, 56f.). Einige Seiten später wiederum trennt

der Ein-Satz-Absatz »So dauerte es eine Zeit.« zwei singulative Ereignisse voneinander (HKG, 5,2, 65). Ähnlich geschieht es auch in einer Passage, die das Dorfleben in Plan darstellt:

Die Männer erhoben sich, und verließen die Stube.

Witiko ging an diesem Tage in einige Häuser von Plan, und aß dort von ihrem Brode und Salze.

Und am Abende kamen wieder Männer zu ihm, und saßen mit ihm auf seiner Gasse.

Und so geschah es alle Tage.

In diesen Tagen bildete sich Witiko ein kleines Geleite von Männern, welche sich ihm hiezu anboten. [...]. (HKG, 5,3, 75)

Auch hier findet sich also der Übergang von den einmal geschehenen und einmal erzählten Vorgängen zu den mehrmals stattfindenden, aber nur einmal erzählten, wobei die Frequenz der Ereignisse so unspezifisch wie möglich bezeichnet ist (»alle Tage«). Bevor dieser Umschlag in der zeitlichen Qualität nach dem dritten Absatz (und wieder in die andere Richtung nach dem vierten) erfolgt, dient die Absatzsetzung nach den ersten drei Sätzen einer quantitativen Funktion, nämlich der Markierung von nicht weiter bestimmter, nichterzählter Zeit zwischen den Vorgängen.

Diese Zeit quantifizierende Absatzsetzung ist für die literarische Ästhetik des *Witiko* von fundamentaler Bedeutung. Es ist weiter oben bemerkt worden, dass sich Stifter im *Witiko* einem Erzählen verschreibt, das keine Zeitsprünge macht, auf Ellipsen im Genette'schen Sinne verzichtet und deshalb stets um nahtlose Anschlüsse beziehungsweise um die Bestimmung der weggelassenen Zeit bemüht ist. Um dies zu realisieren, benutzt die Erzählinstanz an Kapitelanfängen oft die ostentative Setzung von Zeitangaben: so im ersten Buch »Nach drei Tagen« (2. Kapitel, HKG, 5,1 64), »Als man das Jahr des Heiles 1140 zählte« (3. Kapitel, HKG, 5,1 98) und »Am sechsten Tage nach der Erhebung Wladislaws« (4. Kapitel, HKG, 5,1 162). Auf diese Weise wird es für die Leser:innen möglich, das jeweils folgende Geschehen in ein exaktes temporales Verhältnis zum Vorausgegangenen zu setzen. Innerhalb der Kapitel hingegen ist es der Absatz, der, oft verbal unterstützt durch Zeitadverbien, Präpositionen oder Konjunktionen, mit typografischen Mitteln die erzählerisch »verschluckte« Zeit anzeigt, ohne sie notwendigerweise durch eine adverbiale Bestimmung der Zeit präzisieren zu müssen.

Die Beispiele hierfür sind zahlreich und fallen in ihrer Zeit anzeigenden Funktion unterschiedlich aus. So scheint bisweilen die Absatzgestaltung gerade die Disparatheit des Geschehens und Tuns hervorzuheben, wie etwa in der Schilderung des Zeitvertreibs des Babenberger Hofes in Wien (HKG, 5,2, 205). Bisweilen wird auch eine erzählerische Tempobeschleunigung betrieben, beispielsweise im zweiten Kapitel des dritten Buches, wenn in extremer Zeitraffung in vier Absätzen, vier Sätzen und sieben Zeilen das Geschehen eines halben Jahres mit mehreren Reisen von Prag nach Sazwa, Přic und Plan beschrieben werden:

Dann verabschiedete er sich von Prag, und ritt zu Silvester.

Von Silvester ritt er wieder nach Přic.

In Přic lebte er im Winter mit seiner Mutter, mit Benno, und mit der Base, und sie berathschlagten, was in dem Walde geschehen müsse, und was überhaupt in der Zukunft weiter zu thun sei.

Im Frühlinge ritt er mit seinem Geleite in den Wald gegen Mittag. (HKG, 5,3, 97)

Besonders ausgeprägt wird die Verbindung von Zeitangabe und Absatzsetzung im vierten Kapitel des ersten Buches praktiziert, wenn Witikos Anfangszeit in Plan geschildert wird. Die Episode setzt ein, nachdem Witiko zuvor lange im Dienst des Herzogs Soběslaw gestanden hatte. Nun wird beschrieben, wie er sich, der Herzogswahl gegenüber kritisch eingestellt und die weiteren politischen Entwicklungen abwartend, in das steinerne Haus seiner Familie im Böhmer Wald zurückzieht und ins Dorfleben einfindet.

Gerade diese Beschreibung des Vertrautwerdens mit der Zeitökonomie an einem neuen Ort verlangt nach der exponierten Bestimmung zeitlicher Folgen. Die entsprechende Passage setzt ein mit zwei Ein-Satz-Absätzen von zwei beziehungsweise drei Zeilen Länge, die jeweils mit den exponiert an den Satzanfang gestellten adverbialen Zeitbestimmungen »Des Mittags« und »Am Nachmittage« beginnen, dann folgt ein etwas längerer Absatz bestehend aus sechs Sätzen auf zwölf Zeilen, der mit »Am Abende« anfängt. Daran schließt ein Absatz (ein Satz, drei Zeilen) mit dem Auftakt »Nach der siebenten Stunde« an, dem eine Unterhaltung mit dem nun eingetretenen Mann folgt. Die nächsten Absätze gliedern weiterhin zeitlich den Abend; sie beginnen mit den temporalen Konjunktionen »Während« und »Dann« sowie der adverbialen Bestimmung der Zeit »Um die neunte Stunde« (HKG, 5,1, 176-177).

Nach dieser Passage, die eingangs der einzelnen Absätze alle relevanten Zeitpunkte und -dauern dieses spezifischen Tages nennt, fällt die Beschreibung des folgenden Tages summarischer aus. Zwar beginnt dieser Absatz erneut mit der zeitadverbialen Formulierung »Am nächsten Morgen«, noch im gleichen Satz wird aber ein »so wie am Tage vorher« eingeschoben und im Folgenden gliedert sich der Tagesablauf durch Zeitangaben wie »Dann«, »Nach dem Essen« und »Am Nachmittage«. Diese stehen nun durch 4/4-Pausen getrennt an Satzanfängen, beanspruchen aber nicht mehr die 8/4-Pausen der Absätze. Darauf folgt ein neuer Absatz mit »Am Abende« und dem »wie gestern« ablaufenden Beisammensein in der Stube (HKG, 5,1, 177-178).

Schon der anschließende Absatz beginnt nun aber mit: »Am dritten Tage war es ungefähr wie an den vorhergegangenen zwei Tagen.« (HKG, 5,1, 178). Hier ist bereits der Ansatz zur Iteration gegeben, die aber nochmal durchbrochen wird, da im nächsten Absatz »[a]m vierten Tage« ein Bote von Adelheid, der Witwe des verstorbenen Herzogs eintrifft, was als außerordentliches Geschehen den zeitlichen Ablauf für zwei Tage und zweieinhalb Druckseiten unterbricht. Danach heißt es: »Da der Bote das steinerne Haus verlassen hatte, war es wieder wie vorher.« (HKG, 5,1, 181). Dieser Satz bestätigt den zeitlichen Ablauf, der fünf Seiten zuvor durch die Taktung der Absätze erzählerisch eingeführt worden war. Die Detaillierung dieser dörflichen Alltagsgestaltung nimmt wiederum die folgenden Seiten ein und auch hier sind die Vorgänge mit relativen und absoluten Zeitangaben versehen, die exponierte Markierung mittels der Verbindung von Absatzsetzung und Zeitangabe fällt aber weg. Fortan wird diese Zeitordnung Witikos Aufenthalt in Plan als eine zyklische, an den Tages- und Jahreszeiten orientierte Lebensweise prägen, die im weiteren Verlauf des Buches immer wieder durch die Erfordernisse der politischen Welt und der Kriege unterbrochen wird.

Die ›Zeit der Prosa‹, dies wird somit auch bei der Analyse der Absatzsetzung deutlich, prägt durchgehend und im engen Bezug auf die Ökonomie der erzählten Zeit Stifters *Witiko* in markanter Weise, sie tritt aber – und das unterscheidet diese »Erzählung« von der Mehrzahl der Romane des 19. Jahrhunderts – mit besonderem Nachdruck im Sprachmaterial des Textes hervor und macht die auf der Achse der sprachlichen Kombination erzeugte Zeit zu einer unabweisbaren Komponente der temporalen Organisation dieser Prosa.

Die Aufmerksamkeit für die ›Zeit der Prosa‹ im sprachlichen Vollzug von Zeit in den grammatischen und rhythmischen Strukturen des

Textes, so lassen sich diese Überlegungen zusammenfassen und ins Allgemeine wenden, ergänzt eine narrative Analyse textlicher Temporalitäten und fügt dieser neue zeitästhetische Dimensionen hinzu. Sie macht damit kenntlich, welche immense Bedeutung die Konstruktion einer ›Zeit der Prosa‹ in ihren grammatischen, rhetorischen und prosodischen Strukturen auch für die semantische Gestaltung von Erzählungen hat. Die Hervorhebung dieses Vorgehens zielt nicht darauf, die narratologische Zeitanalyse zu ersetzen oder sie zu marginalisieren – vieles (und vielleicht alles) des hier Dargelegten ließe sich auch von einer erzähltheoretischen Analyse her entwickeln. Vielmehr geht es darum, einen Perspektivwechsel vorzuschlagen und die Zeitanalyse ungebundener Rede von einem prononcierten Prosa-konzept her zu denken, um damit auch »Erzählungen« wie den *Witiko* als ›Prosa‹ zu verstehen und zu analysieren.

4. Eigenzeitlichkeit: Gattungsfragen und Schreibszenen

Die in den poetologischen Konzepten um 1800 herausgearbeitete Entgegensetzung von ›Poesie‹ und ›Prosa‹ und die Erkundung ihrer eigenständigen temporalen Verfahren führte, so wurde in Kapitel 3 gezeigt, in den realistischen Romanprojekten zu Auseinandersetzungen mit dem Erzählen und seinen spezifischen Weisen der Zeitorganisation. Das Beschreiben und vor allem sein Überhandnehmen traten als kritische, aber auch als Innovation versprechende Momente der Prosa hervor. Gerade im deutschsprachigen Raum lässt sich beobachten, dass die Beziehung von Poesie und Prosa in den Poetiken des Realismus in ein Verhältnis der wechselseitigen Übergänglichkeit gebracht wurde und sowohl die kleineren Erzähl- als auch die großen Romanprojekte in der zweiten Jahrhunderthälfte ihre Dynamik wesentlich durch diese Spannung generierten.¹ Parallel dazu wurde der Gegensatz aber auch in eine metaphysische Substanzialisierung getrieben, die sich an einem emphatischen Poesiebegriff orientierte und die klassischen und romantischen Konzepte in eine spezifisch moderne Form der Kunstautonomie überführte. Bereits um 1850 formierte sich in Frankreich eine lose verbundene literarische Bewegung, die Nützlichkeitsdenken und Fremdbestimmung der Poesie vehement ablehnte und eine selbstbestimmte Poetik entwickelte. Durch eine radikale Orientierung an strenger Form, Abstraktheit und Dunkelheit der Sprache und eine Abwendung von mimetischen Verfahren entwickelten Autoren wie Charles Baudelaire und später Lautréamont, die Parnassiens, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé und Paul Valéry in ihrer Lyrik und ihren poetologischen Aussagen, bei aller Unterschiedlichkeit der Positionen, eine klare Opposition gegen die Diktion und das Gegenstandsgebiet der gewöhnlichen ›Prosa‹. Die dichterischen Verfahren wurden mit poetologischen Überlegungen begleitet, welche die Poesie von allem abgrenzten, was als ihr fremd und heteronom empfunden wurde.

1 Anhand der Beispiele Theodor Storm, Gottfried Keller, Wilhelm Busch, Conrad Ferdinand Meyer und Theodor Fontane informiert dazu ausführlich Felten, Diskrete Dissonanzen.

Der vielleicht radikalste Vertreter dieser Position war Mallarmé, der 1891, befragt vom Journalisten Jules Huret, eine Dominanz des Verses auch in der Prosa statuierte, die letztlich zu deren Preisgabe führen müsse:

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.²

Mallarmé glaubte aber auch in einem Zeitalter der »crise de vers« zu leben, die eine Krise des metrisch bestimmten Verses war. Es sei Victor Hugo gewesen, der »in seinem geheimnisvollen Unternehmen [...] die ganze Prosa, Philosophie, Beredsamkeit, Geschichte, dem Verse« zugeschlagen habe und so »dem Denker, Redner oder Erzähler beinahe das Recht auf Äußerung« genommen habe. Diese Festlegung der Literatur auf »die Form namens Vers« und die Bindung von »Stil« an »Rhythmus« habe aber mit dem Tod Hugos 1885 ihre Verbindlichkeit verloren, und die Sprache habe sich von der Metrik befreit. Dass Mallarmé selbst die Hugo zugeschriebene Position aber auf neuer Grundlage übernehmen konnte, verdankte sich Verlaine, der »mit dem so fließenden Rhythmus und der Rückkehr zu ursprünglichem Buchstabieren« einen neuen Gebrauch des Verses etabliert habe.³ Diese »Liberalisierung« des Verses (im Zeichen des *vers libre*) habe »plus d'air dans le poème« (»mehr Luft in das Gedicht«) gelassen und den

2 Mallarmé, *Sur l'évolution littéraire*, 698; in deutscher Übersetzung: »Der Vers ist überall in der Sprache, wo Rhythmus ist, überall, außer auf den Plakaten und auf der Annoncenseite der Zeitungen. In der Prosa genannten Gattung gibt es Verse, manchmal herrliche, in jeder Art Rhythmus. Aber in Wahrheit gibt es keine Prosa: es gibt das Alphabet und dann mehr oder weniger straffe – mehr oder weniger diffuse – Verse. Immer wenn Anstrengung zum Stil ist, ist Versifikation.« (Mallarmé, *Über die literarische Entwicklung*, 63).

3 Mallarmé, *Vers-Krise*, 211 f.; im Original: »Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discours ou narre, presque le droit à s'énoncer. [...] à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style. [...] La variation date de là: quoique en dessous et d'avance inopinément préparée par Verlaine, si fluide, revenu à de primitives épellations.« (Mallarmé, *Crise de vers*, 205).

Alexandriner flexibilisiert – und begründete Mallarmés Gegnerschaft zu den Parnassiens, die am »vers très strict, beau par lui-même« festgehalten hätten.⁴ Gleichzeitig war diese Befreiung von der Metrik, auch wenn Mallarmé das abgelehnt hätte, in gewisser Hinsicht eine Prosaisierung des Verses.

Mallarmés Position kann als exemplarisch gelten für eine bestimmende Stoßrichtung des Symbolismus, der die Reflexion über das Verhältnis zwischen Poesie und Prosa intensiviert und akzentuierte. Da jedoch, wie bei Mallarmé deutlich wurde, die rhythmische Qualität des Verses auch als vorbildlich und unabdingbar für eine stilistisch anspruchsvolle Prosa gedacht wurde, entsprangen aus diesen Differenzbestimmungen eigenständige Theorien der Poesie *und* (zumindest implizit) der Prosa.⁵ Die Tendenz zur Separierung der beiden Rede- und Schreibformen führte zu einer Differenzierung ihrer sprachlichen, rhetorischen, semantischen und repräsentativen Qualitäten, in deren Zug der Reflexion der temporalen Faktoren eine wichtige Rolle zukam. Dies betraf gleichermaßen eine Zeitlichkeit der prosodisch-rhythmischen Strukturen wie die Verhandlung inhaltlicher Zeiteigenschaften und führte in die Debatte um die temporale Differenz der Künste und der Gattungen, die wiederum auf die literarische Gattungsbildung zurückwirkte. Diese poetologischen Überlegungen schlugen sich nicht nur in unterschiedlichen Zeitpoetiken der ›Poesie‹ und der ›Prosa‹ nieder, sie hatten mitunter auch Konsequenzen für das Schreiben selbst, das prägnant als Projekt idiosynkratischer zeiträumlicher Konstellationen hervortrat, die entsprechend exponiert und reflektiert wurden. Die Umstände des Schreibens wurden so ihrer vermeintlichen bloßen Äußerlichkeit enthoben und damit als zeiträumlich isolierte und konstituierte Dispositive kenntlich, die Schreiben als eigenzeitliches und exploratives Versuchsverfahren entwickeln. Es ist mithin die ›Schreibszenen‹, die den eigenzeitlichen Bestimmungen von ›Poesie‹ und ›Prosa‹ eine performative Dimension hinzufügt.

Diese beiden für eine ›Zeit der Prosa‹ grundlegenden Aspekte, die gattungspoetologische Reflexion und die performativ-institutionelle Rahmung des Schreibens, sollen im Folgenden am Beispiel der literarischen Aktivitäten von Paul Valéry entfaltet werden. Ziel der exemplarischen Darstellung ist es, an einer besonders prägnanten autorschaft-

4 Mallarmé, Sur l'évolution littéraire, 698f.; Mallarmé, Über die literarische Entwicklung, 65.

5 Exemplarisch hinsichtlich des Protagonisten dieses Kapitels siehe Blüher, Schmidt-Radefeld (Hrsg.), Zu Valérys Prosadichtung.

lichen Konstellation einschlägige Komponenten herauszuarbeiten und sie vor dem Hintergrund der methodisch-theoretischen Diskussion um die ›Schreibszene‹ zu verorten.

Prosa gegen und mit Poesie

Paul Valéry war als junger Mann ein großer Bewunderer Mallarmés und schrieb in den 1890er Jahren Lyrik in seiner Nachfolge. Zwischenzeitlich wandte er sich zwar ganz von der Dichtung ab, fand aber über die von Freunden initiierte Wiederauflage seiner frühen Gedichte wieder zum dichterischen Schreiben und entwickelte ab 1912 eine komplexe, sprachlich und gedanklich stark verdichtete Lyrik. Seine Reden und Essays zu Baudelaire, Verlaine und Mallarmé rekapitulieren die Errungenschaften der hermetischen Dichtung des 19. Jahrhunderts,⁶ die er in einer markanten Wortprägung zunächst 1920 im Vorwort zu *Connaissance de la déesse* von Lucien Fabre und dann in einer im Mai 1923 gehaltenen Vorlesungsreihe in Vieux-Colombier als »poésie pure« bezeichnete.⁷

Die »poésie pure« verstand er als Verdichtung der poetischen Elemente, die in allen Werken der Sprache auftrete und deshalb auch zunächst einmal unabhängig von der Versstruktur zu denken sei.⁸ In allen Abweichungen von der ›direktesten‹ (»la plus directe«) und damit auch ›unsinnlichsten‹ (»la plus insensible«) Ausdrucksweise des Denkens lasse sich so »un monde de rapports distinct du monde purement pratique« ahnen.⁹ Auch wenn Valéry davon ausging, dass die »poésie pure« letztlich nicht zu verwirklichen sei (»un objet impossible à atteindre«), war ihm die Dichtkunst doch »toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal«. Wolle man das erschaffen, was man »un poème« nenne, so müsse dieses aus »fragments de poésie pure enchâssés dans la matière d'un discours« bestehen – der Stoff der Rede müsse also aufs Engste mit Bruchstücken der reinen Poesie

6 Siehe für die entsprechenden Texte: Valéry, Situation de Baudelaire, und Valéry, Stéphane Mallarmé; in deutscher Übersetzung: Valéry, Die Situation Baudelaires, und Valéry, Erinnerung an Mallarmé.

7 Zur französischen Debatte siehe Cattani, La formule »poésie pure«, 277–290; die deutschsprachige Tradition bearbeitet Brokoff, Geschichte der reinen Poesie.

8 Siehe die Formulierung »au moyen d'une œuvre versifiée ou non«, Valéry, Poésie pure, 1456f., das Zitat 1457.

9 Ebd., 1457.

durchwirkt sein.¹⁰ Anders als der Musiker, dem die Welt der Töne diskret getrennt von der Welt der Geräusche zu Gebote steht,¹¹ sei der Dichter auf ein von der Umgangssprache keineswegs unabhängiges und damit sich stets als seltsame Mischung aus unzusammenhängenden Erregungen («*mélange fort bizarre d'excitations incohérentes*») präsentierendes Medium angewiesen. Deshalb sei der Dichter in steti- ger Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen und widerstreiten- den Funktionen der Sprache begriffen. Sprache lasse sich aus unter- schiedlichen Perspektiven betrachten, wofür eine ganze Reihe von Wissenschaften («*sciences*») entwickelt worden seien, »pour exploiter cette diversité du langage et l'étudier sous divers aspects«. Sie sei des- halb »justiciable, tour à tour, de la *phonétique*, avec la *métrique* et la *rythmique* qui s'y ajoutent«, und sie habe »un aspect *logique* et un aspect *sémantique*«, sie umfasse »la *rhétorique* et la *syntaxe*«. ¹² Der Dichter sieht sich deshalb vor die schwierige Aufgabe gestellt, sich für »son objet d'art« eines Werkzeugs bedienen zu müssen, das für die unmittelbaren und sich ständig ändernden Bedürfnisse («*besoins immé- diats et modifié à chaque instants par les vivants*») geschaffen und des- wegen von der Unordnung des gemeinen Lebens («*désordre de la vie commun*») geprägt sei. Dichtung entstehe aus der Anstrengung eines abgesonderten Menschen, der eine künstliche und ideale Ordnung aus einem Material gewöhnlichen Ursprungs erzeuge («*effort de l'homme isolé pour créer un ordre artificiel et idéal, au moyen d'une matière d'origine vulgaire*»). Es geht somit um die Welt der Alltäglichkeit, von welcher der Dichter sich zu lösen habe, eine Welt, die Valéry in bester Hegel-Tradition ›Prosa‹ nennt. Folglich meint Valéry's »*poésie pure*« vor allem die Reinigung der Sprache von der Prosa als Sprach- und Lebensform, um Werke zu schaffen, in denen von dieser Prosa nichts mehr aufscheint («*à construire des œuvres où rien de ce qui est de la prose n'apparaîtrait plus*»).¹³

Voraussetzung für einen erfolgreichen Ausgang dieses unablässig zu führenden Kampfes schien Valéry die Reflexion über die Trennbarkeit der unterschiedlichen sprachlichen Funktionen und damit die Diffe- renzbestimmung von Poesie und Prosa. Er selbst ging in seinem 1927 gehaltenen und ein Jahr später publizierten *Propos sur la poésie* davon aus, dass es eine »*art littéraire*« gebe, die sich in zwei Erscheinungs-

10 Valéry, *Poésie pure*, 1457.

11 Ebd., 1461.

12 Ebd., 1462.

13 Ebd., 1463.

formen präsentiere: der »prose« und einer durch den »vers« definierten »poésie«. In ihren extremen Ausprägungen bilden diese einen strikten Gegensatz, sie seien aber durch eine Vielzahl von Zwischenstufen vermittelt, wobei auf der einen Seite die Musik, auf der anderen Seite die Algebra angrenzen.¹⁴

Um ihre unterschiedlichen Vorgehensweisen zu verdeutlichen, verglich Valéry Poesie und Prosa mit dem Tanz beziehungsweise dem Gang. Wenn auch Gang und Tanz sich des gleichen physiologischen Apparats bedienen und Poesie »des mêmes mots, des mêmes formes, des mêmes timbres que la prose« benutzte, hätten sie doch radikal andere Ausrichtungen. Dies begründete er damit, dass die Prosa wie der Gang »un objet précis« habe, sie sei ein »acte dirigé vers quelque objet que notre but est de joindre«. Die Gangart sei bestimmt vom Wunsch nach diesem Objekt, sie richte sich aus nach den Bedingungen zum Erreichen eines außer ihr liegenden Ziels. Die Poesie hingegen trage wie der Tanz sein Ziel in sich selbst.¹⁵ Im Fall von Poesie und Prosa bedeute dies einen Unterschied im Verhältnis von Inhalt und Form. Denn sobald beim Gebrauch der Prosa das Ziel erreicht sei, so Valéry, verschwinde die konkrete Sprachform, da die Rede nun vollständig durch ihren Sinn ersetzt sei. Durch das Verstandensein der prosaischen Worte seien diese in einen geistigen Gegenwert umgesetzt, der zwar wiederum in Worte gefasst werden könne, doch dies erfolge »sous une forme qui peut être toute différente«. ¹⁶ Dies hingegen sei bei der Poesie nicht der Fall, die an die sprachliche Form gebunden sei: Denn das Gedicht sei ausdrücklich gemacht »pour renaître des ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être«. Zwischen Form und Inhalt, zwischen dem Klang und dem Sinn, zwischen dem Gedicht und dem poetischen Zustand stelle sich eine bewegte Symmetrie her, »une égalité de valeur et de pouvoirs«. ¹⁷ Während die erzählende und beschreibende Prosa versuche, das wirkliche Leben wahrheitsgetreu darzustellen, dabei zugleich Illusionsbildung zu betreiben und die Lesenden in das imaginäre Leben eintauchen zu lassen, verzichte die Poesie auf eine solche »fausse réalité«, welche die Seele fessle und den Körper ausschalte.¹⁸ Vielmehr strebe Poesie einen den

14 Valéry, *Propos sur la poésie*, 1369f.; in deutscher Übersetzung: Valéry, *Rede über die Poesie*, 54.

15 Valéry, *Propos sur la poésie*, 1371; Valéry, *Rede über die Poesie*, 55f.

16 Valéry, *Propos sur la poésie*, 1373; Valéry, *Rede über die Poesie*, 57.

17 Valéry, *Propos sur la poésie*, 1373f.; Valéry, *Rede über die Poesie*, 58.

18 Valéry, *Propos sur la poésie* 1374; Valéry, *Rede über die Poesie*, 59.

›ganzen Menschen‹ ansprechenden und geistige wie physiologische Teile integrierenden Zustand an,¹⁹ der, so lässt sich ableiten, eine radikale ästhetische Eigenzeitlichkeit impliziert und keine Bindung an die repräsentierten Temporalitäten der Fiktion verlangt. Valéry's unverhohlenen Plädoyer für die Poesie ist so auch ein Bekenntnis zur literarischen Gestaltung von Zeit durch den sprachlichen Vollzug.

Prosaische Zeitlichkeiten in Valéry's *Cahiers*

Kontinuität und Insistenz des Valéry'schen Nachdenkens über die Poesie-Prosa-Differenz belegen auch die *Cahiers*, seine seit 1894 bis zu seinem Tod 1945 fortwährend geführten Notizhefte. So nimmt ein Eintrag von 1912 zum »passage de la prose au vers« die wesentlichen Argumente zur Vers-Tanz/Prosa-Gang-Analogie aus dem *Propos* von 1927 vorweg und ergänzt sie um eine weitere zu »parole« und »chant«.²⁰ Andere Einträge erweitern die bereits referierten Argumente aus dem *Propos*, so etwa einer von 1924, der das, worauf es in Versen ankomme, als »résonance« und das entsprechende Prinzip in der Prosa als »déplacement« (»Fortbewegung«) bestimmt (C 2, 1102; C/H 6, 239). Damit kongruiert die im weiteren Verlauf des Heftes vorzufindende Aussage, dass der Reim als Signal für den »état de vers« (»Verszustand«) verstanden wird, wodurch die auf Prosa gefassten Lesenden dazu angehalten sind, ihre Rezeptionsweise anzupassen (»de lire d'une façon spéciale«; C 2, 1103; C/H 6, 239). Wiederholt insistiert Valéry auch in den *Cahiers* auf der Differenz der beiden Sprachbehandlungen und nuanciert ihre Unterschiede immer wieder neu: so etwa dadurch, dass in der Prosa die phonetischen Bestandteile nicht festgelegt seien und deshalb die Einheit der bedeutungstragenden Bestandteile außerhalb der Rede selbst liegen (1903-1905; C 2, 1060; C/H 6, 186); dann, dass es bestimmte Ideen gebe, »qui ne sont possibles que dans un mouvement trop vif, ou rythmique, ou irréfléchi de la pensée« und die deshalb in Verse gefasst werden müssten (1917; C 2, 1085 f.; C/H 6, 217 f.); weiter, dass man nicht in Verse bringen solle, was auch in Prosa gesagt werden könne (1917/1918; C 2, 1089; C/H 6, 222); und

19 Valéry, *Propos sur la poésie*, 1374 f.; Valéry, Rede über die Poesie, 59 f.

20 Valéry, *Cahiers*, Bd. 2, 932 f., im Folgenden zitiert mit der Sigle C 1/C 2; die deutsche Übersetzung nach: Valéry, *Cahiers/Hefte*, Bd. 6, 31 f., im Folgenden zitiert mit der Sigle C/H 1-6.

schließlich, dass der Dichter alle diejenigen Elemente vermehren solle, die Vers und Prosa trennen (1918; ebd.).

Die informelle Schreibweise der *Cahiers* erlaubte es allerdings auch, die Überlegungen argumentativ lockerer zu stricken als in den publizierten Abhandlungen und die Gedankengänge in verschiedene, auch zueinander im Widerspruch stehende Richtungen schweifen zu lassen. Denn während die bisher zitierten Äußerungen die Differenzbestimmungen aus den Essays bestätigen und dabei eine Höherbewertung der Poesie zum Ausdruck bringen, zielen andere Notate durchaus auf Ähnlichkeiten der Redeweisen und auf positive Bestimmungen der Prosa. Diese fallen im vorliegenden Zusammenhang besonders ins Gewicht, weil dabei auch deren spezifische Zeitlichkeit eine wichtige Rolle spielt. So versteht Valéry die Prosa als diejenige »allure du langage«, bei der die Berührung mit dem jeweils aktuellen Gegenstand bewahrt bleiben müsse. Dieser Gegenstand sei »à la fois moment et chose« und deshalb »autre que moi et fait de mes fonctions« (»verschieden von mir und doch aus meinen Funktionen gemacht«). Diesem Gegenstand gelte es mit der Sprache zu folgen »dans ses propriétés, ses exigences propres, ses irrégularités et singularités« (»in seiner Beschaffenheit, seinem eigentümlichen Anspruch, seinen Unregelmäßigkeiten und Besonderheiten«; 1921; C 2, 1098; C/H 6, 232).

›Prosa‹ ist dabei als ein sprachliches Verfahren entworfen, das eine innige Auseinandersetzung zwischen schreibendem Subjekt und beschriebenem Objekt verlangt. Valéry nimmt so in eigenständiger Wendung die sich im 19. Jahrhundert durchsetzende Idee auf, dass Prosa die Wirklichkeitsdarstellung favorisiere. Dabei spricht er dezidiert nicht von ›action‹ (›Handlung‹), sondern von »objet« und »chose« und verortet den Temporalaspekt nicht einseitig im repräsentierten Bereich. Dieser Ausgleich von Subjekt und Objekt wiederum spiegelt sich in einer Verdoppelung der Funktion der Sprache als Agens und Substrat: Zum einen sei die Sprache als »langage« ein »organe articulé« und damit »main«, zum andern sei sie als »langue« wie »une matière résistante mais qui cède à la force et permet de tracer dans tous les sens comme le cuivre, ou de travailler comme dans une pierre homogène« (»wie ein widerständiger Stoff, der aber dem Druck nachgibt und in alle Richtungen zu gravieren erlaubt wie in Kupfer oder zu arbeiten wie in homogenem Stein«; 1921; C 2, 1098; C/H 6, 232).

Angesichts dieser metaphorischen Einkleidung des Prosaschreibens relativiert sich das Verdikt der instabilen, auswechselbaren Form der Prosa – und der Blick wird frei auf Valéry als Stilisten der Kurzge-

schichten und Essays. Aber auch die Wirksamkeit der Prosa erscheint in den *Cahiers* bisweilen in anderem Licht als im *Propos*. Selbst wenn auch hier im entsprechenden Dossier die in ungebundener Rede geschriebene »Littérature« kritisch gesehen und abgewertet wird, so wird der Prosa doch das Potenzial zugesprochen, eine »rotation entière de la pensée« bewirken zu können (1910; C 2, 1155; C/H 6, 301).

In den Einträgen der *Cahiers* konkretisiert sich überdies auch das Zugeständnis aus dem *Propos*, es gebe »des degrés, des formes de passage innombrables [...] entre ces termes extrêmes de l'expression littéraire«. ²¹ Der Prosa werden demnach auch temporalisierende Qualitäten zugestanden, die eigentlich der Poesie vorbehalten sind: so in einem Notat zum Tanz, in dem Valéry den gegenüber der »danse de motion pure« höher bewerteten »Danse quasi significative« analogisiert mit der »prose rythmée«, die der »prose-pratique« gegenübergestellt ist. Diesem »Bedeutungstanz« wird, wie implizit auch der »rhythmisierte[n] Prosa«, der Vorzug zugesprochen, dass er als »action scandée« (»skandierte Aktion«) darstellen könne, »ce que n[ous] imaginons« (»was wir uns vorstellen«) und nicht »ce que [nous] pouvons et faisons« (»was wir können und machen«). Damit seien beide nicht an die Wiedergabe von äußerer Wirklichkeit gebunden (1933; C 2, 965; C/H 6, 71 f.).

Direkter noch und ohne Umwege über die künstlerische Parallelpraktik des Tanzes adressiert ein Notat von 1915 den Zusammenhang zur Poesie: Valéry erkennt hier die »sensation d'effort« als das dem »vers« und der »grande prose oratoire« Gemeinsame. Dieser Anstrengung entspreche eine Sensibilität, die den Takt (»la mesure«) und die Kontraste zwischen Vokalen und Konsonanten (»les contrastes de voyelles ou de consonnes«) schaffe. Die »grande prose oratoire« sei dem »vers« somit so naheliegend (»si voisine«), weil sie wie dieser in der sprachlichen Äußerung selbst eine distinkte zeitliche Ordnung aufweise (1915; C 2, 1069; C/H 6, 198). Valéry spielt dabei auf die rhythmische Strukturierung der Rede an, wie sie in den antiken Rhetorikern festgelegt worden war (siehe Kap. 1), war sich aber durchaus bewusst, dass die prosaische »mesure« lockerer gestrickt war als die lyrische. So erkannte er an anderer Stelle das Definiens der Prosa im Umstand, dass »die phonetischen Bestandteile der Rede in keiner Weise vorher festgelegt erscheinen – nicht durch Wiederholungen, Verstärkungen oder zeitliche Äquivalenzen untereinander verknüpft« (»les

21 Valéry, *Propos sur la poésie*, 1375.

éléments phonétiques du discours se présentent comme libres de toutes conditions préfixées – et non liés entre eux par répétitions, ou renforcements ou équivalences de temps»). Damit statuiert er eine Freiheit und Beweglichkeit der prosaischen Zeitästhetik, die es dem »lecteur« ermöglicht, mittels der »Stimme Verse in Prosa und Prosa in Verse [zu] verwandeln« (»[de] changer par sa voix les vers en prose et la prose en vers«; 1905; C 2, 1060; C/H 6, 186).

Die »grande prose oratoire« ist jedoch nicht die einzige Prosaform, die temporale Qualitäten der Poesie annehmen kann. Vielmehr erkannte Valéry auch in bestimmten Teilen der Romanprosa Strukturen, die sie als eine aus Tönen geschaffene Musik lesbar machen. So hebt er an Stendhal hervor, dass sich das Wesentliche seiner Prosa und damit auch ihrer temporalen Organisation nicht in den erzählten Inhalten, sondern in den Strukturen ihrer Darstellung entfalte. »Je vois la plume et celui qui la teint« (»Ich sehe die Feder und den, der sie führt«), heißt es in seiner Würdigung von Stendhal. Diese Konzentration auf den Schreibakt und seine materiellen Spuren korrespondiert mit einem Interesse für das vom Autor ausgehende Charakteristische der Texte, den »type d'esprit« (den »geistige[n] Typus«).²² Valéry erkannte diesen nicht in den Handlungen und den im Plot aufgeworfenen Problematiken, sondern in einer Organisationsweise des Textes, die sich als »Ton« zu erkennen gibt.²³ Diese Unverkennbarkeit des Tons verdankt sich dem Umstand, dass Valéry Stendhal als einen Autor auffasste, der in seinem Inneren auf einem »tréteau privé« (einer »intimen Bühne«) »sans relâche le spectacle de Soi-Même« gebe (»unablässig SEIN SELBST zu Schau« stelle), das stets von einer »certaine *musique*« unterlegt sei.²⁴ Es war also diese Musik des Selbst und damit eine von der Tonkunst inspirierte Zeitlichkeit, die für Valéry die Ästhetik einer bestimmten Romanprosa wesentlich mitbestimmte – und sie so am eigentlich der Musik vorbehaltenen, aus dem »*univers des bruits*« herausgelösten »*univers des sons*« (»Welt der Geräusche«, »*Kosmos der Töne*«) teilhaftig werden ließ, aus dem die »poésie« in »combinaisons« und »associations« der reinen Töne ihre Werke formte.²⁵

Dass Musik und damit auch die an ihr orientierte Sprachkunst eine Zeitkunst sei, hat Valéry in einem von der Herausgeberin dem Dossier »Temps« zugewiesenen Notat reflektiert. Dort stellt er fest, dass sich

22 Valéry, Stendhal, 555, 582; Übersetzung nach: Valéry, Stendhal [dt.], 162, 193.

23 Valéry, Stendhal, 569; Valéry, Stendhal [dt.], 178f.

24 Valéry, Stendhal, 560; Valéry, Stendhal [dt.], 168.

25 Valéry, Poésie pure, 1461f.; Valéry, Poésie pure, 70f.

die Wirkung von Musik einer diffizilen Ökonomie der Moderierung von Tönen verdanke, die sich in zeitlicher Dimension zu vollziehen habe: »Il n'y aurait point de musique si les sons ne s'amortissaient rapidement, et il n'y aurait point de musique s'ils s'amortissaient trop rapidement«. Die Tonfolge müsse gedämpft und gedrosselt werden, aber eben im genau richtigen Maße: schnell genug, aber nicht zu schnell. Denn damit sich ein Ton an den vorherigen anschließen könne, brauche es »un temps de superposition des vibrations, qui leur permet de s'ajouter« (»eine[] Zeit der Überlagerung der Schwingungen, die deren Anfügung ermöglicht«) und »un temps de conservation qui permet aux sons successifs de s'influencer« (»eine[] Zeit der Erhaltung, die den aufeinander folgenden Tönen erlaubt, sich gegenseitig zu beeinflussen«). Dabei sei es die Natur der Körper und der Umwelten, die für eine genügende Abschwächung Sorge, während das Gehör sie soweit festhalte, dass »man den Sprung von einer Note zur anderen oder den Tonfall einschätzen« könne (»pour qu'on apprécie le bond d'une note à l'autre, ou sa chute«; 1926; C 1, 1327f.; C/H 4, 98).²⁶

Diese moderierende Zeitästhetik der Musik impliziert, dass ›Zeit‹ wesentlich durch die geistigen und sinnlichen Vermögen des Menschen bestimmt ist, und ordnet sich diesbezüglich mit einer eigenen Variante in die subjektorientierte philosophische Zeittheorie der Moderne ein, wie sie maßgeblich von Bergson, Husserl oder Heidegger vertreten wird.²⁷ Ebenso gegen die Vorstellung einer linearen Zeit (1933-1934; C 1, 1346f.; C/H 4, 121 f.) wie gegen die Relativitätstheorie gerichtet, »[qui] a réduit le *temps* à une phénomène horloge« (welche »die *Zeit* auf ein Uhrenphänomen reduziert«), kommt Valéry zu einer Einsicht, die ihn zu einem von mehreren Anwälten der ›Ästhetischen Eigenzeiten‹ macht: »L'être vivant doit avoir son horloge et son temps.« (»Das Lebewesen muß seine eigene Uhr und seine eigene Zeit haben.«) Weiter formuliert er: »Mais en réalité, il y a ici autant d'horloges que de fonctions indépendantes. Et notre temps perçu est la différence de 2 de ce temps fonctionnels – qui ne sont pas des temps« (»Doch in Wirklichkeit gibt es ebenso viele Uhren wie unabhängige Funktionen. Und unsere wahrgenommene Zeit ist die Differenz dieser 2 funktionalen *Zeiten* – die keine Zeiten sind«; 1941; C, 1, 1361; C/H, 4, 139).

²⁶ Zu Musik als privilegiertem Studiumsobjekt einer »Empfindung der Zeit« siehe den Eintrag: 1934; C 1, 1348, 1060; C/H 4, 123.

²⁷ Zu Valérys zeitästhetischen Konzepten siehe Ustun, »Time is Production«, zu seinen epistemologischen Zeituntersuchungen Blüher, »Die Zeit ist die ewige Gegenwart« und Schmidt-Radefeld, *Quid est ergo tempus?*

Allgemein und resultativ ausgedrückt heißt es schon sieben Jahre früher: »*Il n'y a pas de temps général. Il n'y a que des temps de systèmes.*« (»*Es gibt keine allgemeine Zeit. Es gibt nur Zeiten von Systemen.*«; 1934; C 1, 1347; C/H 4, 122).

Diese grundsätzlichen Absagen an die Vorstellung einer allgemeinen und objektiven Zeit konkretisieren sich in Valéry's Auseinandersetzungen mit dem ›Rhythmus‹, die einen wesentlichen Kern des ›Zeit‹-Dossiers ausmachen.²⁸ Im Heft Z 14 von 1914/1915 beschäftigte sich Valéry über mehrere Seiten hinweg mit dieser »*notion*«, die so »*difficile à analyser*« sei. Seine tastenden Überlegungen zentrieren sich in der Idee, dass ›Rhythmus‹ »*une intuition intermédiaire*« zweier sonst getrennt behandelte Zeitverhältnisse von »*successif*« und »*simultané*« (des »*Aufeinanderfolgenden*« und des »*Gleichzeitigen*«) sei. Damit stellt sich eine Form der Abfolge ein, in der »*entre antécédents et suivants*« (zwischen Vorgehendem und Nachfolgendem) Verbindungen bestünden, »*comme si tous les termes étaient simultanés et actuels, mais n'apparaissaient que successivement*« (»*so als ob alle Terme zwar gleichzeitig und aktuell seien, aber nacheinander erschienen*«). Im Rhythmus weise deshalb, so bringt Valéry diese Einsicht auf den Punkt, das Aufeinanderfolgende einige Eigenschaften des Gleichzeitigen auf (»*Dans le rythme, le successif a quelques propriétés du simultané*«; C 1, 1278f.; C/H 4, 39f.). Rhythmus als eine »*Durée organisée*« sei somit die »*Figure de correspondance entre un instant ou événement et une durée ou développement*« (die »*Figur der Entsprechung zwischen einem Augenblick oder einem Ereignis und einer Dauer oder Entwicklung*«; C 1, 1280.; C/H 4, 41). Damit entspricht der Rhythmus der schon in der Charakterisierung der Musik namhaft gemachten Struktur der Überlagerung der Töne, in der durch die Abschwächung der auditiven Eindrücke in der augenblicklichen Erfahrung stets auch die Momente von Dauer und Folge präsent gehalten werden.

Für die Poesie macht Valéry am »*chute d'un vers*« (»*Versfall*«) fest, »*que ce vers est une élongation, un mouvement qui doit revenir*« (dass ein »*Vers* eine Dehnung, eine Bewegung ist, die zurückkehren muß«; C 1, 1280f.; C/H 4, 41f.). Damit fügt sich die »*répétition*«, hier als »*cycle*« (»*Kreislauf*«) verstanden, in ihrer regelhaften Folge in die weitere Umschreibung des Rhythmus als ein durch die Sukzession wahr-

²⁸ Siehe zum Zusammenhang von Zeit und Rhythmus bei Valéry auch Ryan, »*Tempus est sensus*«.

genommenes Gesetz (»Toute loi perçue d'une succession est rythme«; C 1, 1279f.; C/H 4, 40f.), das im Fall des Versfalls die zeitdehnende Wahrnehmung von Erwartung (»attente«) hervorruft (C 1, 1280f.; C/H 4, 41f.). Demnach wird der Vers zu einer der »figures« von Zeit. In einem poetologisch ausgerichteten Notat schreibt Valéry nach dem einführenden Satz »Le temps a ses figures«: »Un vers est une attente organisée qui fait prévoir sa durée, et qui en accentue la figure et le ressort par la rime.« (»Ein Vers ist ein geregeltes Erwarten, dessen Dauer vorhersehbar ist und das seine Gestalt und sein auslösendes Moment durch den Reim verdeutlicht.«) Zwischen diesen beiden Formulierungen aber heißt es: »Une phrase est une attente« (»Ein Satz ist ein Erwarten«; 1924; C 2, 1103; C/H 6, 239).

Damit wird die Überlegung auf die Prosa hin geöffnet. Auch die Prosa hat qua ihrer syntaktischen Organisation teil an der rhythmischen Struktur von Aufeinanderfolge, Gleichzeitigkeit und Wiederholung, nur ist diese »attente« anders gestaltet: eben nicht über Metrik, sondern über Grammatik. Während in der Poesie die psychischen Energien des Subjekts in die metrische Rhythmisierung fließen, geschieht dies in der Prosa über die syntaktische Rhythmisierung. In den Rhythmusstudien von 1914/1915 heißt es dazu: »Une phrase est un rythme en tant qu'elle représente une unité psychique momentanément divisée et successive« (»Ein Satz ist ein Rhythmus, insofern er eine momentan gegliederte und sukzessive psychische Einheit verkörpert«; 1914; C 1, 1277f.; C/H 4, 38f.).

Damit ist auf der Satzebene eine zeitliche Dynamik gegeben, die den Prosatext auch im Ganzen ausmacht. »Prosa« bedeutet eine Vorwärtsbewegung und Retardation in wechselnden Überlappungen, sie beinhaltet eine Bewegung von Erwartung, Aufschub und Auflösung beziehungsweise von Spannung und Entladung, die in den formalen und inhaltlichen Organisationsstrukturen das Prinzip ungebundener Rede bildet. Dies entspricht Valérys abstrakt(er) gehaltenen, zugleich produktions- wie rezeptionsästhetisch orientierten Ausführungen in seinen ausgedehnten Überlegungen zum Rhythmus von 1914/1915, in denen er die bereits angesprochenen »Sukzessionsgesetze des Rhythmus« formuliert. Valéry perspektiviert den Rhythmus dabei strikt aus der Position des Subjekts:

Il y a loi, dans ce sens, quand une dépendance se créera en moi entre les éléments de la succession dans leur ordre, telle qu'une partie des éléments de la succession dans leur ordre, telle qu'une partie des élé-

ments donnera le tout, formant une sorte de demande à laquelle *répond* le reste.

De sorte que, de l'ensemble – il faut que tout soit fourni; soit par réception, soit par production, peu importe. Peu importe qui paye, pourvu que le paiement soit fait. (C I, 1279)

Ein Gesetz in diesem Sinne liegt dann vor, wenn in mir zwischen den Elementen der Sukzession in ihrer Anordnung eine Abhängigkeit entsteht, so daß ein Teil der Elemente das Ganze ergeben und dabei eine Art von Reiz bilden, auf den der Rest *antwortet*.

So daß vom Ganzen her alles bereitgestellt werden muß, ob durch Rezeption oder durch Produktion, das ist unerheblich. Es ist unerheblich, wer bezahlt, solange die Bezahlung erfolgt. (C/H 4, 40)

Valéry denkt den Rhythmus als Effekt von Energieregulationen komplexer Systeme des Lebendigen («Le rythme n'existe que dans les vivants – c'est à dire dans des systèmes complexes dérivés d'une chute d'énergie»; C I, 1341; C/H 4, 114). Rhythmus sei in dieser Weise die Wahrnehmung einer Beziehung zwischen Handlungen und Wirkungen, eine Reziprozität von Ursache und Wirkung – und konstituiere so eine Welt für sich als ein System von Austauschprozessen zwischen Zeiten und Handlungen, zwischen Potenzial und kinetischer Energie, wie er in Notizen aus den Jahren 1930/1931 ausführt.²⁹

Ausgehend von solchen Formulierungen, die Rhythmus als Welt erzeugende Kraft verstehen, lässt sich auch erklären, dass Valéry Rhythmus in den *Cahiers* als grundlegende, weil subjektbezogene Auffassung von Zeit postuliert. Rhythmus sei ein »mode de mouvement« (eine »Bewegungsweise«), eine »Pluralité comme engendré par un mouvement« (eine »gleichsam durch Bewegung erzeugte Pluralität«), die sich nicht durch »répétition« erklären lasse (1916; C I, 1296; C/H 4, 60). Zu kurz würden, so Valéry weiter, auch (zu) einfache metrische Aufrechnungen wie »une longue vaut 2 brèves« (»einmal lang entspricht zweimal kurz«) greifen. Eine solche Gleichung sei »selon le temps« (der »Zeit nach«) zwar richtig, nicht aber hinsichtlich des »rythme«. Denn der Rhythmus stehe für eine komplexere, gegenstandsbezogeneren Auffassungsweise, die Aufeinanderfolge und Gleich-

²⁹ »Rythme – perception d'une relation entre actes et effets sensibles – Sorte de réciprocité entre cause et effet – Ce qui engendre un monde, un système complet, fermé, – conservatif – d'échanges de temps contre actes, de potentiel contre én[ergie] cinétique.« C I, 1340; C/H 4, 112 f.

zeitigkeit zusammen denke, weshalb Valéry formulieren kann: »Car le rythme exclut le temps, se substitue à lui dont il est organisation« (»Denn der Rhythmus schließt die Zeit aus, setzt sich an ihre Stelle und ist ihre Organisation«; 1916; C 1, 1296f.; C/H 4, 61). Diese Substituierung des allgemeineren Zeitbegriffs durch das spezifischere Rhythmuskonzept verdankt sich letztlich einer eigenzeitlichen Methodik, die nicht im Allgemeinen Lösungen sucht, sondern im Konkreten ansetzt, wie Valéry nachdrücklich in einem Eintrag von 1936 unterstreicht: »J'ai étudié le ›temps‹ non dans l'abstrait *indéfini* qui apparaît à chacun selon sa nature – Mais dans les faits observés – dans l'attente, dans l'attention, dans les substitutions de ›phases‹ et de choses« (»Ich habe die ›Zeit‹ nicht im abstrakt undefinierten untersucht, das sich jedem der eigenen Natur gemäß zeigt – sondern anhand von beobachteten Tatsachen – anhand der Erwartung, der Aufmerksamkeit, der Substitutionen von ›Phasen‹ und Dingen«; 1936; C 1, 1355; C/H 4, 133).

Die Schreibszene der *Cahiers*

Seit den 1930er Jahren akzentuierte Valéry sein immer wieder neu entfaltetes und letztlich eher umkreistes denn expliziertes Rhythmuskonzept hinsichtlich seiner physiologischen Komponente. Die Subjektgebundenheit der Aussagen zum Rhythmus, die in bereits zitierten präpositionalen Präzisierungen wie »en moi« oder durch die Zuweisung an eine »unité psychique« schon früher hervorgetreten waren, wurden zusehends energetisch-körperlich spezifiziert. Die Aussage, dass der Rhythmus nur bei Lebewesen existieren würde (1931; C 1, 1341; C/H 4, 114), wird nun auf physiologische Vorgänge zugeschnitten. Die wahre Zeit (»[l]e temps vrai«), als die Valéry den Rhythmus versteht, beruhe auf einer »sensation musculaire«, auf einem Wechsel von »contention-tension« und »détente« (»Anstrengung-Spannung«, »Entspannung«; 1935; C 1, 1353f.; C/H 4, 129). Später schreibt er: »Le temps est une *production* de la sensibilité« (»Die Zeit wird von der Sinnlichkeit hervorgebracht«; 1941-1942; C 1, 1365; C/H 4, 144).

Gerade diese physiologische Akzentuierung der rhythmusorientierten ästhetischen Eigenzeitlichkeit lenkt den Blick von den Konzepten und Überlegungen hin auf Valérys Schreiben selbst, das im Fall der *Cahiers* an eine besonders prononcierte ›Schreibszene‹ gebunden ist. Angesprochen ist damit, dass ›Schreiben‹ eine sich aus heterogenen Faktoren zusammensetzende Praktik ist: Neben Sprachlichkeit und

Semiotik, die üblicherweise als für mediale Gestaltung und Bedeutungskonstitution unabdingbar gelten, treten so auch in prononcierter Weise Instrumentalität und Technologie, also die Frage nach den Utensilien und materiellen Umständen, sowie Körperlichkeit und Gestik, mithin die eingebundenen psycho-physiologischen Investitionen.³⁰ In seinem dafür grundlegenden Aufsatz hat Rüdiger Campe darauf hingewiesen, dass bei den Schreibszenen nach den »*Imperativen* ihrer Inszenierung« zu suchen sei, so dass die »Festlegung eines Rahmens, eines Darstellungsrahmens der ›Szene‹ für das ›Schreiben‹« entscheidend sei.³¹ Dass er dabei »Datum« und das »Dekor der Szene« als wichtige Faktoren hervorhob, ist im Hinblick auf Valéry's *Cahiers* wegweisend.³² Denn die Entfaltung einer ›Zeit der Prosa‹ ist hierbei ganz wesentlich von der Einrichtung einer stabilen und über Jahrzehnte hinweg gleichbleibenden Schreibszenen abhängig.

Valéry hat die 261 Hefte unterschiedlichen Formats in täglichen Schreibexerzitien am frühen Morgen ab fünf Uhr in seinem Arbeitszimmer verfasst und das von 1894 bis zu seinem Tod im Juli 1945. In der Faksimile-Edition des Centre National de la Recherche Scientifique, zwischen 1957 und 1961 in 29 Bänden erschienen, macht das Unternehmen 26.600 Seiten aus, die kontinuierlich von Tag zu Tag die Einträge in ihrer linearen Abfolge dokumentieren.³³ Das übergreifende Interesse ist die Ergründung der Bedingungen und Möglichkeiten des menschlichen Denkens, exploriert und überprüft am Schreibenden selbst und im Ausgriff auf entsprechende Thematiken im Bereich von Psychologie, Philosophie, der Reflexion der menschlichen Vermögen sowie der Künste und Wissenschaften. Stets im Austausch mit dem aktuellen Wissen der Zeit stehend führt das thematisch weit ausgreifende Unterfangen zwangsläufig auch zu einer Selbstanalyse, in der das schreibende Ich zugleich Untersuchungsleiter und Proband ist.

Auch wenn sie zunächst ohne Publikationsabsichten als rein private Aufzeichnungen abgefasst wurden, hat Valéry diese schriftlichen Denkübungen zunehmend als sein Hauptwerk betrachtet und auch in mehreren Anläufen 1898, 1908 und 1921 versucht, die Einträge systematisch zu ordnen. Dazu notiert er 1924: »Le problème auquel je me trouve de plus en plus acculé est le problème d'ordonner mes pensées et

30 Die Zusammenfassung orientiert sich an Zanetti, Einleitung, 21.

31 Campe, Die Schreibszenen, Schreiben, 273.

32 Ebd., 271, 276.

33 Valéry, *Cahiers*, 29 Bde.; siehe die Charakterisierung in Robinson, Préface, XI.

de les ordonner non extérieurement mais organiquement et utilement« (»Das Problem, vor das ich mich immer dringender gestellt sehe, ist, wie ich meine Gedanken in eine Ordnung bringen kann, allerdings nicht in eine äußerliche, sondern in eine organische und nützliche Ordnung«; 1924; C 1, 8; C/H 1, 36). Und 1925 heißt es diesbezüglich: »Ma philosophie – il faudra bien se résoudre à faire des cahiers par sections et sujets« (»Meine Philosophie – ich werde mich wohl dazu entschließen müssen, die Hefte nach Gebieten und nach Themen anzulegen«; 1925; C 1, 8; C/H 1, 37). Der nachhaltigste Ordnungsversuch war der letzte, in dessen Zug Valéry die *Cahiers* von Kopist:innen auf separate Papiere mit Vermerken zu Titel und Datum des Heftes abschreiben ließ und diese dann in Dossiers einsortierte. Diese Dossiers enthalten auf zehntausenden von Blättern fast alle Einträge der Hefte und wurden von Valéry selbst unter 31 Rubriken und über 200 Unter-rubriken verteilt. Die Pléiade-Ausgabe der *Cahiers* sowie die deutschsprachige Ausgabe im S. Fischer Verlag orientieren sich an dieser Einteilung in Rubriken, drucken aber nur elf Prozent des Gesamtumfangs der Notate.³⁴ Valéry selbst veröffentlichte aus dem Konvolut der Hefte 1924 das *Cahier B* von 1910 und 1926 die Aphorismensammlung *Rhumbs* mit Auszügen aus den *Cahiers*.

Wie die entsprechende Forschung herausgestellt hat,³⁵ entspricht die morgendliche Schreibklausur Valéry's Campes Definition der Schreibszene als einem »Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«. Die sich täglich wiederholende zeitliche und räumliche Situierung nimmt bei Valéry allerdings eine überragende Bedeutung ein und schafft mit dem festen Ort und dem stets gleichen Tagesabschnitt einen äußerst stabilen Rahmen.³⁶ In einer späten Notiz von 1940 kommt Valéry auf diese spezifische Schreibdisposition zu sprechen, die so sehr habitualisierte Voraussetzung seines Schreibens geworden ist, dass sie gar nicht mehr bemerkt wird:³⁷

34 Ebd., XIV–XVII, sowie Köhler, Schmidt-Radefeldt, Einleitung zur deutschen Ausgabe, 16–20.

35 Krauthausen, Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration, v. a. 89f.

36 Campe, Die Schreibszene, Schreiben, 271.

37 Mit der Reflexion der eigenen Schreibsituation praktiziert Valéry das, was in der Forschung als ›Schreib-Szene‹ bezeichnet wird. Im Anschluss an eine von Rüdiger Campe zunächst nicht weiter explizierte Unterscheidung versteht Martin Stingelin die ›Schreib-Szene‹ als dasjenige Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste, das sich »an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert«; »Schreibszene‹ hingegen bezeichnet er als Konstellation des Schreibens, in denen diese Faktoren nicht problematisch werden (Stingelin, ›Schreiben‹, 15). Campe selbst hat in einem Aufsatz von 2021

Tout à coup, je VOIS cette table où je m'installe chaque jour.
 Tout à coup je la découvre, et tout mon désordre personnel, sur cette assise de ma constance, où s'appuyèrent tant de moi-mêmes, tant de dégouts et de complaisances, de déplaisirs, de désirs, d'anxiété, d'impatiences et d'ennui – tant d'attitudes.
 Il ya 40 ans qu'elle porte mes mains, ces éternels cahiers, et mes petits ouvrages, de leur commencement à leur achèvement. (C 1, 13)

Mit einem Mal SEHE ich diesen Tisch, an den ich mich doch jeden Tag setze.

Mit einem Mal entdecke ich ihn, und meine ganze persönliche Unordnung, auf diesem Unterbau meiner Dauermühen, wo sich schon so viele Ich-selbst aufgestützt haben, soviel Überdruß und Selbstgefälligkeit, soviel Mißvergnügen, so viele Wünsche, Ängste, soviel Ungeduld und Mißgelauntheit – so viele Stimmungen.

Seit 40 Jahren trägt er meine Hände, diese ewigen Hefte, und meine kleinen Arbeiten, von ihren Anfängen bis zu ihrer Fertigstellung. (C/H 1, 42)

Deutlich wird in dieser Reflexion, wie sehr der Schreibtisch eine zeit-räumliche Einheit begründet, die in ihrer täglichen Wiederkehr die Infrastruktur, die »assise«, für die Etablierung eines eigenzeitlichen Sonderreichs liefert, in dem das Subjekt sich seinen Affekten hingibt und damit seine vielen »moi-mêmes« herstellt, die in ihrer Variabilisierung des denkenden und fühlenden Ichs die Voraussetzung für die »éternels cahiers« bilden. Dass der Schreibtisch zugleich der Ort der Herstellung der »petits ouvrages« ist, verdeutlicht nur die spezifische Eigenzeitlichkeit der Schreibszenen der *Cahiers*. Denn während diese im Sinne ihrer zukunfts-offenen Unabschließbarkeit »éternels« sind, erfahren die kleineren Arbeiten ihre »Anfänge« und ihre »Fertigstellung«.

Gerade in dieser Polyvalenz des Schreibtisches und seiner multifunktionalen Temporalisierung betont Valéry die Abkopplung der *Cahiers* von den üblichen literarischen Verwertungszusammenhängen. Er versteht sein morgendliches Schreiben als »Autodiscussion infinie« (1897-1899; C 1, 5; C/H 1, 33), die nur »pour mon usage particulier et sans la moindre intention de diffusion« (für den »Privatgebrauch«

diese Differenz mit den Termini »writing scene« bzw. »scene of writing« bezeichnet (Campe, *Writing Scenes*, 1118-1120).

und ohne »die geringste Verbreitungsabsicht« erfolge (1935; C 1, 11; C/H 1, 39f.). Programmatisch vermerkt er auf der ersten Seite eines Heftes von 1937: »Ce que j'écris ici, je ne l'écris qu'à moi« (C 1, 11; C/H 1, 40). »Schreiben« fungiert in diesem zeit-räumlich definierten Bereich organisierter Kreativität nicht als Mittel zum finalen Zweck eines ›Werks‹, vielmehr handelt es sich um eine in einem festgefügteten Versuchszusammenhang verankerte Tätigkeit als Selbstzweck, von der eine intrinsische und erwartbare, aber nicht planbare und bestimmbare Produktivität ausgeht.

Diese kausale Umkehrung der sonst üblichen Schreibdisposition vermerkt Valéry in einer Notiz von 1938. Er erneuert hier die Selbstvergewisserung darüber, dass »ces écritures, ce mode de noter ce que vient à l'esprit ne soient pour moi, une forme du désir d'être *avec moi* et comme d'être *moi*« (»daß diese Schreibereien, diese Art, alles zu notieren, was in den Sinn kommt, für mich eine Form des Wunsches sind, *mit mir* zu sein und sozusagen *ich* zu sein«). Dabei denke er das, was ihm einfallt, »et non à ce à quoi il faut penser pour les autres« (und »nicht an das, woran man für die andern denken muß«). Daraus zieht er den Schluss: »De sorte que ces cahiers et les habitudes qu'ils représentent me sont bien plutôt des ›causes‹ des dites écritures, qu'un effet et un agent de l'intention explicite d'écrire ceci ou cela« (»So daß diese Notizbücher und die darin ausgedrückten Gewohnheiten mir eigentlich eher ›Ursachen‹ der Schreibereien sind als Wirkung und Agens einer ausdrücklichen Absicht, dies oder das niederzuschreiben«; 1938; C 1, 12; C/H 1, 41).

Dies impliziert, dass Valéry »ces travaux« (»diese Arbeiten«) als »tentative« (»Versuch«) versteht, bei dem er sich wundert, dass ihn niemals zuvor jemand unternommen habe (1898; C 1, 5; C/H 1, 33). Mit diesem Bekenntnis zum ›Versuchhaften‹ ist zum einen das Selbstverständnis, schriftstellerisches Neuland zu betreten, zum anderen die Einsicht in die Unfertigkeit, Vorläufigkeit und Unvollendbarkeit der *Cahiers* verbunden. Dies hatte Konsequenzen für die Bezeichnung seiner »écritures«: Valéry charakterisierte sie als »Essais, Esquisses, Études, Ébauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnements« (»Versuche, Skizzen, Studien, Entwürfe, Kladden, Übungen, Vortasten«; 1903-1905; C 1, 6; C/H 1, 34). Die *Cahiers* sind deshalb für ihn »contre-œuvres« und »contre-fini« (»Anti-Werke« und »Anti-Fertiges«; 1937-1938; C 1, 11f.; C/H 1, 40f.), was aber nicht negativ gemeint ist. Vielmehr spricht aus der Kaskade der Charakterisierungen als Vorläufiges eine Dynamik, die stets über gesetzte Grenzziehungen hinaus-

strebt – wobei diese Tendenz nicht nur angezeigt, sondern in der alliterierenden Aufzählung auch realisiert ist.

Auf diese Weise geraten alle Restriktionen hinsichtlich Genrezuweisung und Schreibart in Fluss, so auch die Beschränkungen bezüglich des Zeichenregimes, sind doch in den Heften die »écritures« vielfach durch Zeichnungen ergänzt.³⁸ Was ›Schreiben‹ hier ist, wird wesentlich durch die ›Schreibszene‹ der morgendlichen Schreibtischsituation bestimmt, in der sich, um mit Campe zu sprechen, »an assemblage of components that are different in nature« zusammenfindet und Beobachtern »as conspiring to produce a new whole or form« erscheint.³⁹ Wenn so die Schreibszene durch die Verbindung von »technology, gesture, and meaning«⁴⁰ Affordanzen zur Etablierung von Formstrukturen immer wieder neuer und innovativer Art aufweist, wie sich das, so meine These, bei Valéry beobachten lässt, dann stellt sich die Frage, wie das Geschriebene, das sich stets in Lagen der Übergänglichkeit zur Form und der Veränderlichkeit von Form befindet, konzeptualisiert werden kann. Mein Vorschlag wäre, diese disponible Weise der Sprachfindung, die stets mit grammatischen, rhythmischen, rhetorischen und literarischen Formoptionen operiert, ›Prosa‹ zu nennen. Es wäre dies eine ›Prosa‹, die als mediale Ausgangsdisposition der Zeichenpraktiken in den Heften in ihrer Ungebundenheit und Offenheit eine Potenzialität birgt, die gerade dem Versuchhaften der Aufzeichnungspraktiken in ihrer Vielgestaltigkeit Raum gibt und damit zwar gestaltete Kunstprosa werden kann (ebenso wie Gedicht, Erzählung oder Zeichnung), sich aber zunächst einmal in den dynamischen Metamorphosen der »Essais, Esquisses, Études, Ébauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnements« bewegt. ›Prosa‹ ist so im ›rohen‹ Zustand der noch ungeformten oder bloß halbgeformten sprachlichen Darbietungsweise die mediale Ausgangslage der formativen semiotischen Verfahren in den *Cahiers*. Sie erscheint bevorzugterweise in hingeworfenen Stichworten, als Tabelle, als Einzelsatz, als parataktische Reihung und Ideensammlung ebenso wie, in bewusst markierter Übergänglichkeit zur Form, als poetische Spielerei oder als kurze hypotaktisch arrangierte Abhandlung.

Die ›Ursächlichkeit‹ der Notizbücher provoziert aber nicht bloß eine basale Prosaik als Schreibdisposition, sondern auch eine funda-

38 Den Aspekt der grundlegenden epistemischen Bedeutung der grafischen Komponenten arbeitet Krauthausen, *Der Wille zu sehen*, heraus.

39 Campe, *Writing Scenes*, 1116.

40 Ebd., 1123.

mentale Temporalisierung dieses Schreibens. Zunächst einmal ist das Schreiben der *Cahiers* zeitlich beschränkt, es ist gebunden an »les tâtons du matin«, an »mon heure ou deux de culture psychique sans objet entre 5 et 7« (»das morgendliche Umhertappen«, an die »eine Stunde oder zwei seelische Morgengymnastik [...], zweckfrei, zwischen 5 und 7«), ohne die er »comme *non-moi-même*« sei (»wie *nicht-ich-selbst*«; 1933-1934; C 1, 10; C/H 1, 38f.). Stellt diese Schilderung als Umhertappen und als zweckfreie »culture psychique« das Spielerische und Ziellose, das Freigesetztsein von anderen Verpflichtungen in den Vordergrund, so nimmt ein anderes selbstvergewisserndes Notat die Restringiertheit der Situation als notwendige Voraussetzung in den Blick: Die »réflexions« seien »le fruit d'une puissance irréfléchie, horaire« (»die Frucht eines unreflektierten, stundenweisen Vermögens«), wobei das Besondere dieser temporalen Beschränkung sei, »qu'il faille à telle heure obéir à la contrainte des libertés de l'esprit« (»daß es zu einer bestimmten Zeit dem Zwang der Freiheiten des Geistes zu gehorchen gilt«; 1942; C 1, 15; C/H 1, 45). Valéry erkennt hier die tägliche frühmorgendliche Unterwerfung der Person als Ganzes unter den Geist als den Preis, der für dessen Freiheiten zu zahlen ist. Diese »contrainte« hat zur Folge, dass die aus dem übrigen Tag herausgetrennte Zeit eine besondere Verdichtung erfährt. 1935 notiert Valéry: »Levé avant 5 h. – il me semble à 8, avoir déjà vécu toute une journée par l'esprit, et gagné le droit d'être bête jusqu'au soir« (»Vor fünf aufgestanden – um acht scheint es mir, daß ich schon einen ganzen Tag lang geistig gelebt, somit das Recht erworben habe, bis zum Abend dumm zu sein«; 1935; C 1, 10; C/H 1, 39). Die Intensivierung des Zeiterlebnisses bewirkt dabei auch eine Veränderung der Temporalitäten des Schreibens, eine Einsicht, die Valéry 1927 in solch signifikanter Weise Notat werden lässt, dass sich ihre vollständige Wiedergabe im Original aufdrängt:

Joie – excitation de surgir à 5 h. et de se jeter à noter une foule d'idées comme simultanées
ressentant une vitesse intime extrême, qui fait apparaître sur toute l'étendue cachée – (la décelant ainsi) du champ mental, des relations (car il y a en chacun un tel empire caché)
et le langage même interne pas assez prompt pour suivre et communiquer à l'âme ce qu'elle touche d'autre part (c'est la scintillation de la mer sous le soleil –)
en identifiant,

en se réfléchissant, illuminant à chaque choc un ensemble des choses en elle qui sont réponses mutuelles des divers ordres – réponses sensibles, ou formelles, significatives ou autres. (C 1, 8f.)

Freude – Erregung, um 5 Uhr aufspringen und sich sogleich darauf werfen, eine Menge Gedanken gleichsam simultan niederzuschreiben,

mit dem Gefühl extremer innerer Geschwindigkeit, die über die ganze verborgene Ausdehnung des geistig-seelischen Feldes hin (das dadurch überhaupt erst freigelegt wird) Verbindungen aufscheinen läßt

(denn in jedermann gibt es solch ein verborgenes Reich)

und die Sprache, selbst die innere, nicht schnell genug, um zu folgen und der Seele mitzuteilen, was sie andererseits doch schon berührt (das ist das Flimmern des Meeres unter der Sonne –)

identifizierend,

sich spiegelnd, bei jedem Auftreffen eine bestimmte Menge von Dingen in sich beleuchtend, die wechselseitige Antworten der verschiedenen Ordnungen sind – empfindungshafte Antworten oder auch formelle, signifikative oder andre. (C/H 1, 37)

Valéry legt hier Zeugnis ab von der ekstatischen Erfahrung seiner Beschäftigung mit den *Cahiers*, welche alle seine Vermögen, seine »divers ordres«, beansprucht und integriert. Er spricht vom Erlebnis einer extremen Beschleunigung des Denkens, dem die Sprache nicht mehr zu folgen vermag. Sie vermag weder als inneres Vermögen zu folgen, das als ordnendes Verarbeitungsmedium des Subjekts ein unartikulierendes geistiges Strömen und Analogisieren (»fait apparaître [...] des relations«) zu domestizieren versucht, noch als äußere Kapazität, da selbst deren innovativen Aufzeichnungspraktiken die Linearität nicht verlassen können und deshalb eine Simultaneität der Gedanken sich nur »gleichsam« (»comme«) realisieren läßt, aber eben nicht wirklich.

»Noter« heißt hier aber nicht bloß benennen, was geschieht, sondern vielmehr: die temporale Dynamik eines gerade wegen seiner Geschwindigkeit Unfassbaren, das sich damit der zeitlichen Ordnung entzieht, annäherungsweise in »Prosa« Sprache werden lassen. Dies geschieht zum einen durch eine Satzkonstruktion, die, obgleich 111 Wörter umfassend, erst am Schluss des Notats mit einem Punkt zur Ruhe kommt und zuvor in immer neuen Ansätzen nach vorne getrieben wird, aufgehalten bloß durch vier Gedankenstriche und vier erst im letzten Viertel platzierte Kommata. Diese Ansätze sind markiert durch

ungrammatisch gesetzte Absätze, die ebenso wie die eingeschobenen Klammern eine Verzögerung der Vorwärtsbewegung anzeigen, daraus aber auch neue sprachliche Energie gewinnen, um die überlange Periode weiterzutreiben und sie dem sprachlich nicht Erfassbaren hinterhereilen zu lassen. Die Verwendung der Meeres- und Sonnenmetaphorik, die sich der Analogie als Erkenntnisteknik verdankt,⁴¹ hat einen ähnlichen Effekt, da sie die Gedanken sich auch auf der paradigmatischen Achse erweitern und gleichsam verzweigen lässt. Ebenso retardierend wirkt der auffällig zahlreiche Einsatz des Partizips Präsens, das sich gegenüber den finiten Verbformen in der Überzahl befindet. Das Partizip Präsens zeigt nicht in der Zeit vorwärtsstrebende Handlungen und Geschehnisse an, vielmehr beschreibt es, durchaus paradoxal, Tätigkeit als Zustand und damit als unentschiedenes dynamisches Verharren, das Zeitverläufe im Zustand der Potenzialität erhält. Das Partizip Präsens ist so auch das Kernphänomen unentschiedener und durcheinanderlaufender Zeitlichkeiten im Medium der Prosa, die dieses Notat zugleich anzeigt und inszeniert.

In den *Cahiers* geht es gleichermaßen um »les idées qui me viennent (1921; C 1, 7; C/H 1, 36) als auch um »mes idées, telles qu'elles me vinrent ou viennent«, also sowohl um die in den Meditationen hervortretenden Ideen als auch um die Weise, wie sie hervortreten (1941; C 1, 14f.; C/H 1, 44). Deshalb sind hier auch nicht »mes ›opinions‹« (»meine ›Meinungen‹«) zu finden, vielmehr seien es »mes formations« (»meine Bildungen«), die er aufschreibe: »Je note des figures qui se forment d'elles-mêmes« (»Ich notiere Figuren, die sich von selbst bilden«) und die er dann manchmal weiterverfolge (1915-1916; C 1, 7; C/H 1, 35). In die Produktivität der *Cahiers* ist damit die Sprachfindung und -formung ebenso als epistemisches Projekt eingelassen, wie die dabei auftretenden Zeitlichkeiten stets zur Disposition stehen. Gleichzeitig ist die Zeit, wie Valéry 1941 in einer allgemein gehaltenen Formulierung notiert, der Motor des Unternehmens: »Temps est production« (C 1, 1363; C/H 4, 142).

Die grundlegende Bedeutung der Zeit nicht nur als rahmende Bedingung der *Cahiers*, sondern auch als strukturierende Kraft der

41 Siehe hierzu ein Notat von 1922: »Je vois par ces cahiers que mon esprit se plaît particulièrement à des transformations qui ressemblent à celles de l'analyse, et qui résultent de l'activité spontanée des analogies« (»Ich beobachte an diesen Heften, daß mein Denken sich besonders in Transformationen gefällt, die denen der Analyse ähneln und die aus einer spontanen Analogietätigkeit hervorgehen« (C 1, 7; C/H 1, 36).

Sprachfindungen wird kenntlich, wenn man die von Valéry herausgestrichene physiologische Seite des Schreibens als konstitutiven Faktor einbezieht. Im bereits zitierten Notat aus dem *Cahier de vacances à M. Edmond Teste* heißt es: »La production d'idées est chez moi une fonction naturelle quasi physiologique – dont l'empêchement m'est une véritable gêne de mon régime physique, dont l'écoulement m'est nécessaire« (»Die Produktion von Ideen ist bei mir eine natürliche, gleichsam physiologische Tätigkeit – deren Unterbindung meinen körperlichen Zustand ernsthaft beeinträchtigt, deren Ausübung mir unerlässlich ist«; 1941; C 1, 14f.; C/H 1, 44). Wenn auch die Ideenproduktion nur »quasi« als physiologisch bezeichnet wird, so bleibt die körperliche Involvierung doch unbestritten. Auch die wiederholt anklingende Inanspruchnahme des »ganzen Menschen« mit seinem alle Sinne umfassenden Vermögensapparat bestätigt dies. Die »Physiologisierung« der Schreibszenen hat zur Folge, dass die menschliche Physis das Denken und Schreiben stets temporalisiert und die Prosa der Schreibszenen damit auch einer durchgängigen korporal induzierten eigenzeitlichen Rhythmisierung aussetzt, die den Notaten eine zarte und fast unmerkliche, stets individuell und idiosynkratisch bleibende Struktur und Form verleiht, die nur, wenn überhaupt, in der Lektüre der *Cahiers* als Hefte nachvollziehbar ist, nicht aber in der Ordnung in Dossiers.

Valéry hat immer wieder über eine Nachbearbeitung der *Cahiers* nachgedacht – die Einsortierung der Notate in die Dossiers ist dafür der nachhaltigste Beleg. Dabei ging es ihm um eine Systematisierung des Aufgeschriebenen, um eine übersichtlichere Erfassung der erkenntnishaften Resultate des morgendlichen Denkens, aber auch um die Überführung »dans la forme«, die selbst große Spielräume lassen sollte. Valéry schlägt dafür prononciert neue und offene Formen vor: so etwa »j'ai fait ceci et cela« (»ich habe dies gemacht und das«), den »roman« oder die »théorie« (1897-1899; C 1, 5; C/H 1, 33). Ihm war aber auch klar, dass selbst der bloße Umstand der Publikation in die produktionsästhetische Rhythmik der Notate eingreifen und sie überformen würde. Ob als in eine bestimmte Reihenfolge gebrachte Auswahl (wie sie die *Rhumbs* darstellen) oder als (gekürzte) Einzel-edition eines Heftes (wie im Fall von *Cahier B* von 1910). Jede Veröffentlichung mache die offene, aber doch durch das gemeinsame »but final« (1899; C 1, 5; C/H 1, 33) verbundene Folge der Notate zu einer »quelque chose«, zu einem »Etwas«, das immer auch jedem Teil den Anstrich eines »Ganzen« gebe, das stets subjektiv seine »Einheit«

gewinne: »Le lecteur – et même moi-même – en formera une *unité*« (»Der Leser – und auch ich selbst – wird es zu einer *Einheit* formen«), eine »formation« freilich, die »sera, fera, autre chose – imprévue de moi jusque-là, dans un esprit ou le mien« (die »in seinem Verstand, oder sogar in meinem, etwas anderes sein, darstellen [wird] – etwas von mir bislang nicht Vorhergesehenes«; 1935; C I, 10f.; C/H I, 39). Jede dieser ›Einheiten‹ und ›Ganzheiten‹ habe aber »ce caractère de ne vouloir jamais être définitif« (»das Charakteristikum, niemals endgültig sein zu wollen«; 1905; C I, 6; C/H I, 34). So wohnt dem ›Ganzen‹ der *Cahiers* stets eine von der ›produktiven Zeit‹ diktierte Dynamik inne, die ihm eine eigenständige Weise der ›Gültigkeit‹ und ›Echtheit‹ verschafft, die Valéry (zumindest bisweilen) anderswo vermiste. Was das Denken anbetrifft, erschienen ihm deshalb in einem späten Eintrag »les œuvres« als »falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre« (»[...] sind *Werke* Verfälschungen, denn sie schalten das Vorläufige und Nicht-Wiederholbare aus, das Augenblickliche und die Mischung von rein und unrein, Ordnung und Unordnung«; 1937-1938; C I, 12; C/H I, 41).⁴²

42 Jedoch war Valéry durchaus in der Lage, fast gleichzeitig, nämlich in einem Vortrag zu Victor Hugo (*Victor Hugo, créateur par la forme*) von 1935, das ungefähre Gegenteil zu behaupten. So pries er dort die Gedichtform gerade als Widerstand gegen die Auflösung der Ausdrücke des Geistes, die vom nagenden Zahn der Zeit zu erwarten sei: »La *forme* d'une œuvre est donc l'ensemble des caractères sensibles dont l'action physique s'impose et tend à résister à toutes les causes de dissolution très diverses qui menacent les expressions de la pensée, qu'il s'agisse de l'inattention, de l'oubli, et même des objections qui peuvent naître contre elle dans l'esprit. Comme la pesanteur et les intempéries exercent perpétuellement l'édifice de l'architecte, ainsi le temps travaille contre l'œuvre de l'écrivain.« (Valéry, Victor Hugo, 585; »Die *Form* eines Werkes ist also die Gesamtheit der sinnlichen Charakteristika, deren physische Aktivität sich durchsetzt und dazu neigt, all den unterschiedlichen Ursachen der Auflösung zu widerstehen, welche die Ausdrücke des Geistes bedrohen, handle es sich nun um Unaufmerksamkeit, um Vergessen oder selbst um Einwände, die sich im Geist gegen jene erheben können. Wie Schwerkraft und Witterung unablässig den Bau des Architekten auf die Probe stellen, so arbeitet die Zeit gegen das Werk des Schriftstellers.« Valéry, Victor Hugo. Ein Dichter der Form, 197). Angesichts der widersprüchlichen Aussagen wird deutlich, dass bei aller Übergänglichkeit der Inhalte zwischen *Cahiers* und publizierten *Œuvres* die beiden Bereiche des Schreibens ihre je eigenen Poetiken und Logiken aufweisen.

Notate als Sammlung – das Journal als Genre

Überlegungen, welche Konsequenzen eine Teilveröffentlichung aus dem Bestand der *Cabiers* für die Form der Notate habe, lenken die Aufmerksamkeit auch auf die Frage, ob das Unternehmen der *Cabiers* als Ganzes jenseits seiner Bezeichnung über die materiellen (papierernen) Träger der »écritures« hinaus einer zusammenfassenden formalen Charakterisierung fähig sei. Zur Disposition steht demnach, ob sich den zitierten verstreuten Pluralbezeichnungen für die Notate wie »Essais, Esquisses, Études, Ébauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnements« auch eine Singulardefinition für das gesamte Schreibprojekt an die Seite stellen ließe.

Hierfür bieten sich Termini an, die Valéry selbst erwogen hat: Während er zu Beginn von einer »Autodiscussion infinie« (1897-1899; C 1, 5; C/H 1, 33) sprach und das unabschließbar Prozesshafte betonte, wählte er später – nun rückblickend auf sein schon über 45 Jahre andauerndes morgendliches Schreiben – etablierte Genrenamen, die er auf signifikante Weise für seine ergebnisoffene Tätigkeit adaptierte. Denn auch in den 1940er Jahren hielt er daran fest, dass er »ces notes« nicht schreibe, um daraus »quelque ouvrage ou quelque système« (»so etwas wie ein Werk oder ein System«) zu machen, sondern »si je devais vivre indéfiniment« (»so, als sollte ich unbegrenzt weiterleben«; 1940; C 1, 13f.; C/H 1, 43). Wenn er deshalb von einem »Journal de moi« (1940; C 1, 13; C/H 1, 42) und von »Mémoires de moi« (1941; C 1, 14f.; C/H 1, 44) sprach, dann bedeutete das keineswegs das Verfassen eines Tagebuchs oder das Schreiben von Memoiren im üblichen Sinne.

»Je n'écris pas ›mon journal«« (»Ich schreibe nicht ›mein Tagebuch««; 1940; C 1, 13; C/H 1, 42): Mit dieser programmatischen Aussage unterstrich Valéry, dass es ihm nicht um die kommentierende Aufzeichnung der Tätigkeiten und Erlebnisse des Tages ging, also nicht um ein *Journal intime* in der Tradition von Benjamin Constant oder ein subjektives Porträt des Gesellschaftslebens wie im *Journal* der Brüder Goncourt. Allein schon die Tageszeit des Schreibens legt dies nahe, da der Schlaf für Valéry immer zwischen den äußeren Begebenheiten und dem Schreibprozess stand. Die Morgenstunde begünstigte Selbstaufzeichnungen einer radikaleren Art, die ein bloßes Mitschreiben des eigenen Lebens deutlich transzendierte. So notierte Valéry 1944 in einer bewusst doppeldeutigen Wendung, die in der deutschsprachigen Übersetzung einsinnig aufgelöst werden muss: »Quand

j'écris sur ces cahiers, *je m'écris*. / Mais je ne m'écris pas tout« (»Wenn ich diese Hefte schreibe, *schreibe ich mir*, *schreibe ich mich*. / Doch ich schreibe mir nicht alles, ich schreibe mich nicht ganz«; 1944; C 1, 16; C/H 1, 45). Valéry statuiert folglich eine nach innen gerichtete Aufmerksamkeit, die sich im Schreiben der *Cahiers* entfaltet, dabei aber stets auch Reserven und Selektionen kennt: Nicht alles, was gedacht wird, wird aufgezeichnet, und auch das Ich kommt nie vollständig zur Kenntlichkeit. Diese auswählende und selbstkritische Tendenz dokumentieren auch erläuternde Ausführungen zum Konzept des »Journal de Moi«, in denen es heißt: »J'ai noté seulement des ›idées‹ – ou plutôt – (en général) des *moments* particulièrement simples, ou particulièrement neufs ou particulièrement féconds-en-apparence, qui se produisaient ›en moi‹« (»Ich habe nur ›Ideen‹ notiert – oder besser – [im allgemeinen] *Momente*, die besonders einfach waren oder besonders neu oder besonders fruchtbar – schienen – und sich ›in mir‹ ereigneten«; 1940; C 1, 13; C/H 1, 42).

Verbindlich aber bleibt die temporale »contrainte«, der Ablauf der linearen Zeit, welche die »Mémoires de moi« hervorbringen. Sie bestehen aus »mes idées, telles qu'elles me vinrent ou viennent« (aus »meinen Gedanken, so wie sie mir kamen und kommen«) und sind verbindlich an die diaristische Ordnung geknüpft (»presque comme on écrit un journal des jours«). Sie gleichen insofern einem Wettertagebuch, als in ihnen Ideen wie Barometer- und Temperaturwerte allesamt nach ihrem konkreten Auftreten verzeichnet werden, »les extrêmes comme le reste« (»die Extreme genauso [...] wie der Rest«; 1941; C 1, 14f.; C/H 1, 44). Weil es sich aber um Aufzeichnungen eines ›inneren Wetters‹ mit seinen spezifischen innerpsychischen Rhythmisierungen handelt, kann die Zeit der *Cahiers* nicht von den Zeitabläufen der Erfahrungen mit äußeren Geschehnissen und Dingen bestimmt sein. Sie ist, um mit Kant zu sprechen, »nicht etwas, was für sich selbst bestünde, oder den Dingen als objektive Bestimmung anhinge«, vielmehr ist sie »nichts anders, als die Form des innern Sinnes, d.i. des Anschauens unserer selbst und unsers innern Zustandes«. ⁴³ Kants Bestimmungen der Zeit aus der *Kritik der reinen Vernunft* charakterisieren treffend die ›kopernikanische Wende‹ in der Handhabung des ›Tagebuchs‹, die Valéry vollzieht. Auch hier gilt: »Denn die Zeit kann keine Bestimmung äußerer Erscheinungen sein; sie gehöret weder zu einer Gestalt, oder Lage etc., dagegen bestimmt sie das Verhältnis der

43 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 80f. (KrV, B 49).

Vorstellungen in unserm innern Zustande.«⁴⁴ ›Unkantisch‹ ist dabei jedoch die dezidiert nicht transzendente Fassung dieses Zeitkonzepts in der Schreibszene der *Cahiers*, in der ›Zeit‹ nicht eine für jeden Menschen gleiche Form bildet, sondern sich durch das instrumentelle Arrangement des Arbeitsplatzes nach den Maßgaben des als ›ganzer Mensch‹ tätigen Subjekts eigenzeitlich gestaltet.

Die *Cahiers* ermöglichen demnach die Erstellung von einem »Journal de Moi« und von »Mémoires de moi«, die in einer zwar linearen, aber keineswegs regelhaften oder gleichmäßigen Taktung Ideen und im Inneren Produziertes aufzeichnen, äußerliche Vorkommnisse des Lebens und der Welt jedoch konsequent beiseitelassen. Dies macht sie zu einem Modell des Prosaschreibens, das als Ordnung die rhythmisierte lineare Zeitfolge sucht, weil es dem Denken und der Sprachfindung kaum Restriktionen auferlegt und deshalb Prosa als Medium eines freizusetzenden Geistespotenzials gewinnt. Von Valérys *Cahiers* aus lässt sich daher das heterogene und vielgestaltige Feld der *écritures quotidiennes* als ein Bereich erschließen, in dem eine Praxis entstehen konnte, die Zeitlichkeit im Takt der Täglichkeit als ästhetischen und poetologischen Faktor des Schreibens von Prosa installiert. So werden Realisierungsweisen des Tagebuchs umgangen, die – wie etwa das Reisetagebuch oder das politische Tagebuch – auf Repräsentation von Welt setzen und externe Zeitmaßstäbe als verbindlich für den literarischen Text verstehen.⁴⁵ Ebenso wenig zentriert sich der Fokus auf Autor:innen-Poetiken, die ausgehend von einer praktisch lebenslänglichen täglichen Aufzeichnungspraxis das Tagebuch als Schreibweise und Textstruktur in ihre fiktional-erzählerischen Texte einarbeiten, wie dies etwa bei Goethe und André Gide der Fall ist.⁴⁶ Vielmehr geht es hier um ein Schreiben, das die wechselseitige Konstitution von Innen- und Außenwelt, die für das tagebuchartige Aufzeichnen kennzeichnend ist, als konsequente Überformung der materiellen und diskursiven Außen- durch die Vermögen der Innenwelt realisiert und dadurch eine genuine Konstellation prosaischer Eigenzeitlichkeit konstituiert. Solche Texte sind schreibgestisch an die Zeit der Niederschrift und damit an die spezifische Schreibszene gebunden, die materiell determinierte Schreibzeit und geistige wie körperliche Subjektzeit

44 Ebd., 81 (KrV, B 49).

45 Einen Überblick über das Genre verschaffen: Görner, *Das Tagebuch*; Wuthenow, *Europäische Tagebücher*.

46 Zu Goethe siehe Golz, Art. ›Tagebücher‹; für Gide siehe Huber, *Über das Tagebuch von André Gide*, 220f.

als konstitutive und exponierte Voraussetzungen aller Gegenstandsdarstellung festlegt.

Valéry's ›Ideen-Tagebuch‹ der *Cahiers* ist so ein besonders prägnantes Beispiel für ein Unternehmen, das dem Wesen der Dinge und ihrer Ordnung mittels der ästhetischen Eigenzeiten des denkenden und schreibenden Subjekts nachgeht. Dabei macht gerade die Spannung von ›objektiver‹ und ›subjektiver‹ Zeitlichkeit den Reiz der entstehenden Prosa aus und verlangt die großzügigen Lizenzen bezüglich der Form(en) der »écritures«. ›Tagebuch‹ und ›Memoiren‹ eignen sich als umschreibende Genrebezeichnungen bloß aufgrund ihrer lockeren Gattungsregularien und bedürfen, wie bei Valéry deutlich wurde, dezidiert ergänzender Funktionsbestimmungen, um klarzustellen, dass diese Termini hier nicht im gängigen Sinne verwendet werden.

Die *écritures quotidiennes* werden damit als zugleich interventionistische wie experimentelle Erkundungen der Möglichkeiten der Prosaik erkennbar, vor allem in Bezug auf ihre Temporalität. Valéry's *Cahiers* zentrieren sich in dieser Hinsicht weniger im epistemologischen Anspruch, der in der Regel dazu führt, sie bezüglich ihrer inhaltlichen intellektuellen Auseinandersetzungen mit Lichtenbergs *Sudelbüchern*, Novalis' *Allgemeinem Brouillon* oder Leopardis *Zibaldone* zu vergleichen.⁴⁷ Ein solcher Zugang orientiert sich an den Rubriken, unter die Valéry selbst die Notate ordnete und die die Präsentationsweise der Pléiade-Ausgabe prägt, während die temporal-poetologische Lesart die chronologische Anordnung der 29-bändigen Faksimile-Ausgabe favorisiert, die den explorativen Schreibgestus besser erkennen lässt.

Damit rücken die *Cahiers* in die Nähe der vor allem seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hervortretenden Journalliteratur, also eines sehr variabel handhabbaren Genres, in dem der Text durch die markierte Periodizität und die Regelmäßigkeit der Einträge zusammengehalten wird.⁴⁸ Charakteristisch ist dabei, dass die Tradition des auf lebenspraktische Zwecke, Nüchternheit, Faktizität und Darstellung der äußeren Welt gerichteten Journals, wie es in verschiedenen Formen seit der Antike praktiziert wird, mit den Eigenheiten des kontemplativen Tagebuchs, vor allem mit dessen Tendenz zum Ausdruck subjektiv geprägter innerlicher Qualitäten zusammengeführt wird. Journalliteratur lässt äußere und innere Welt sich wechselseitig durchdringen und tritt durch diese Forcierung der subjektiven Reflexion von Welt in der

47 Köhler, Schmidt-Radefeld, Einleitung zur deutschen Ausgabe, 14f.

48 Siehe etwa Gees, Schreibort Paris.

Nachkriegszeit zunehmend in eine kritische Konkurrenz zu den Nachrichtenmedien. Elias Canetti, Peter Handke, Sarah Kirsch, Jürgen Becker, Christa Wolf oder Rainald Goetz sind dafür nur einige Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum. Kennzeichnend für dieses Schreiben ist neben den genannten Eigenheiten seine transgressive Energie und das ihm innewohnende starke Zeitbewusstsein, die beide sich auf immer wieder neue Weise verbinden und so auch die Möglichkeiten von Prosa ausloten – wie in Kapitel 6 genauer untersucht werden soll. Valéry unterscheidet sich von dieser späteren Journalliteratur dadurch, dass seine *Cabiers* sich ganz auf die Ermöglichungsbedingungen für das schreibende Subjekt konzentrieren und sich mit einer gedanklichen Welt beschäftigen, die durch den frühmorgendlichen Rückzug ins Arbeitszimmer gegen die Welt der Alltäglichkeiten abgeschlossen ist. Genau diese wird dann vor allem bei Peter Handke und Wolfram Lotz zum produktiven Objekt eigenständiger ›Zeiten der Prosa‹.

5. Experiment: Zeit-Exerzitien der Avantgarden

Eine im Vergleich zu Valéry und der von ihm vertretenen Kunstauffassung anders akzentuierte, vielleicht gar alternative Modernisierung der Zeitlichkeitsökonomie von ›Poesie‹ und ›Prosa‹ lässt sich bei den Avantgarden des 20. Jahrhunderts beobachten. Valéry ist zu den rückblickend als ›klassische Moderne‹ verstandenen, an Autonomiekonzepten, Ästhetizismus und formaler Kohärenz orientierten Positionen zu zählen, die auf eine Erneuerung bestehender Traditionen ausgerichtet waren. Dagegen kehrten die Avantgarden, zunächst mit besonders brachialem Furor der Futurismus und der Dadaismus, den Bruch mit vorangegangenen Kunstpraktiken und -vorstellungen hervor.¹ Die Rhetoriken des Risses und die Verfahren der radikalen Intervention postulierten dabei bereits eine Auffassung von historischen Zeitverläufen, die anstelle von Kontinuität, Entwicklung und Fortschritt Prozesse der diskontinuierlichen Emergenz von Neuheit setzt und ihrerseits auch qualitativ neue Temporalitäten hervorbringt, so etwa im Futurismus eine abrupte und enorme Beschleunigung aller Dinge und Vorgänge.²

Dieser Inanspruchnahme epochaler Eigenzeitlichkeit entsprach auch die emphatische Adaption kunstfremder Produktionsverfahren. Vor allem die Anwendung experimenteller Praktiken kann hier für den avantgardistischen Willen einstehen, Neues und Eigenes in einem Kunstraum zu entwerfen, der seine eigenen Regeln und Gesetze besitzt und in prononcierter Eigenzeitlichkeit agiert. Gottfried Benns Statement »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte, in dem der Lyriker sich bewegt« aus seinem Prosastück *Lyrik* führte dies exemplarisch vor. Weiter heißt es dort über die Tätigkeit im »Laboratorium«: »Hier modelliert, fabriziert er Worte, öffnet sie, sprengt, zer-

- 1 Für einen allgemeinen Überblick zu diesem heterogenen Feld siehe Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne; in europäischer Perspektive: Vietta, Kemper (Hrsg.), Ästhetische Moderne in Europa.
- 2 Speziell zu den Zeitlichkeiten der ästhetischen Moderne(n): Oesterle, Innovation und Selbstüberbietung, sowie Simonis, Simonis (Hrsg.), Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein der Moderne, und, stärker interdisziplinär orientiert, Hühn, Schneider (Hrsg.), Eigenzeiten der Moderne.

trümmert sie, um sie mit Spannungen zu laden, deren Wesen dann durch einige Jahrzehnte geht.« Das Ergebnis dieses handwerklichen, aber von wissenschaftlichem Erkenntnisdurst getriebenen Tuns besteht darin, dass dem Lyriker »alles, was geschieht, [...] Wort« wird, dass er also mit »Wortwurzel, Wortfolge, Verbindung von Worten« hantiert, dass »Silben [...] psychoanalysiert, Diphthonge umgeschult, Konsonanten transplantiert« werden und das Wort somit »real und magisch« wird. Der Lyriker, dessen Arbeitsweise hier geschildert wird, beschreibt deshalb nicht wie der Romancier »mit dem Wort«, für ihn vertritt das Wort »keine Idee«, »keinen Gedanken und kein Ideal«, vielmehr ist es »Existenz an sich, Ausdruck, Miene, Hauch«.³ Das »Laboratorium der Worte« wird so zum Inbegriff eines zentralen Moments avantgardistischer Lyriktheorie und -praxis, nämlich ihrer Tendenz, Sprache als ›Material‹ diesseits ihres semantischen Gehalts zu bearbeiten. Experimentieren in diesem Sinne bedeutet: explorativ und innovativ auf die syntaktischen, grammatischen, orthografischen und phonologischen Strukturen der Sprache zuzugreifen und mit neuen Verknüpfungsregeln und alternativen Kombinationskriterien etablierte Ordnungen der *langage*, der Sprache in ihrer tatsächlichen und durch Diskursregeln restringierten Verwendungsweise, zu transzendieren und zu potenzialisieren sowie zugleich unrealisierte Möglichkeiten der *langue*, der Sprache als System, zu aktualisieren.⁴

Im Folgenden soll es nun um solche sprachlich beziehungsweise literarisch explorativen Ansätze gehen, die ihre ›Experimentalität‹ auf die Herstellung von Artefakten mit eigenzeitlichen Effekten ausrichten. Es handelt sich hierbei also weniger um Experimente bezüglich der Involvierung von Technik, sprachtranszendierender Visualisierung oder Medienwechseln, vielmehr geht es um Manipulationen von

3 Benn, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, 355f.

4 Bennis Verfahren entspricht einer Einstellung zur Literatur, welche die Herausgeber:innen des *Routledge Companion to Experimental Literature* als paradigmatisch für ›experimentelle‹ Literatur begreifen: »The one feature that *all* literary experiments share is their commitment to raising fundamental questions about the very nature and being of verbal art itself. [...] Experimentation makes alternatives visible and conceivable, and some of these alternatives become the foundations for future developments, whole new ways of writing, some of which eventually filter into the mainstream itself.« Bray, Gibbons, McHale, Introduction, 1. Zur Experimentalpoetik im 20. und 21. Jahrhundert mit einem Fokus auf den Zusammenhang von literarischem und wissenschaftlichem Experimentaldiskurs siehe Bies, Gamper (Hrsg.), »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«, das Benn-Beispiel ist der Einleitung zu diesem Sammelband entnommen.

Sprache, die Auswirkungen für den Bereich der Prosa zeitigen, also jenen Bereich, der oft mit dem ›Normalen‹ und ›Gewöhnlichen‹ assoziiert wird. Auch Benn reservierte die Arbeit im »Laboratorium für Worte« zunächst einmal für den Lyriker, es wird sich aber, ähnlich wie im Fall von Valéry, auch in der Auseinandersetzung mit avantgardistischen Entwürfen zeigen, dass forcierte Ansprüche an eine kondensierte Sprachform der Lyrik stets auch Konsequenzen für die Gebrauchsweisen der Prosa haben und durch Übertragung, Neukonfigurierung oder Abstoßung auch dort neue Schreibweisen hervortreiben. Markant hervortreten wird dabei die ›Denormalisierung‹ des Gewohnten, die mit dem Brechen von Regeln des Erzählens und der gewöhnlichen Rede, mithin mit der Störung der realistischen Narration und dem Eingriff in die grammatischen Normalfunktionen der Prosa einhergeht.

Mit und gegen Grammatik: Gertrude Stein

Um diesen experimentellen Zugang zur Problematik der prosaischen Zeitlichkeiten zu veranschaulichen, eignet sich das Werk von Gertrude Stein in besonderer Weise. Bei der bis zu ihrem Lebensende in Paris wohnhaften amerikanischen Autorin ist, in einer entschiedenen Wende zur literarischen Avantgarde hin, eine intensive Reflexion und Thematisierung des Materials der Darstellung festzustellen, wesentlich inspiriert durch die Entwicklungen in der Malerei von Manet bis Picasso. Stein teilt zwar, bei aller kultureller und ästhetischer Differenz, in ihrer Auffassung von Literatur eine Orientierung an Grammatik, Rhetorik und Stilistik mit bereits diskutierten Positionen, etwa mit Theodor Mundts Ansatz, und hat somit stets den Zusammenhang von Theorie und Praxis des Schreibens im Blick, gleichzeitig definiert sie ihre eigene Position aber auch als schroffen Bruch mit den Traditionen und Konventionen, gerade auch mit den stilistischen und grammatischen Vorgaben.⁵

In ihren poetologischen Schriften kontrastiert Stein sehr deutlich das Schreiben von »prose« und »poetry«, wobei sie die Differenz aus einer unterschiedlichen Nutzung der grammatischen Elemente her-

5 Eine aktuelle und konzise Übersicht über Steins Schaffen gibt, mit Fokussierung auf die Porträtverfahren, Haselstein, Gertrude Steins literarische Porträts.

leitet. In *Poetry and Grammar* (1934/1935), das Teil einer späten Rückschau auf ihr eigenes Werk ist, vorgenommen anlässlich einer Serie von Vorträgen in den USA, unterzieht sie deshalb zunächst die Wortarten, dann die Interpunktion einer radikalen Bestandsaufnahme hinsichtlich ihrer Tauglichkeit fürs Schreiben. Dabei kommt Stein zu gleichermaßen erstaunlichen wie idiosynkratisch anmutenden Bewertungen: Sie schätzt »nouns« als »completely not interesting« ein, weil sie bloß als Namen der Dinge fungieren und über diese nichts Substanzielles aussagen, während sie »articles« als »interesting« einstuft, da sie »a delicate and a varied something« darstellen.⁶ Unter den Interpunktionszeichen hält sie Fragezeichen für komplett überflüssig, aber auch Semikolons, Doppelpunkte und Kommas stehen bei ihr in schlechtem Licht, und dies hat direkt mit Steins Auffassung von Prosa zu tun. Ihr geht es dabei sehr prononciert um eine Markierung der Vorwärtsbewegung des Schreibens:

When I first began writing, I felt that writing should go on, I still do feel that it should go on but when I first began writing I was completely possessed by the necessity that writing should go on and if writing should go on what had colons and semi-colons to do with it, what had commas to do with it, what had periods to do with it what had small letters and capitals to do with it to do with writing going on which was at that time the most profound need I had in connection with writing. (PG, 318)

Stein bekennt sich hier zur Anlage der Prosa *pro vorsa*, also zu ihrem Nach-vorne-gerichtet-Sein in einem permanenten ›going on‹, das mit dem ›should‹ als »gebotene[s] Interesse« gekennzeichnet ist.⁷ Die Syntax des Essays selbst relativiert und korrigiert diese Position insofern, als dessen textuelle Zeitästhetik sich durch die variierte Hemmung und unterbrochene Durchsetzung der Bewegung nach vorne herstellt. Die Sprache dieses und auch der anderen Essays aus den *Lectures in America* nimmt die Irritation der Syntax und damit der gewohnten grammatisch-logischen Entwicklung von Semantik gegenüber Steins literarischen Texten oder auch ihren poetologischen Exerzitien in *How to write* zwar stark zurück, die für ihr Schreiben charakteristische

6 Stein, *Poetry and Grammar*, 314f. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Essay mit der Sigle PG und unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

7 Weinrich, *Textgrammatik*, 306.

Repetition von Sprachmaterial wird aber beibehalten.⁸ Im zitierten Satz realisiert sich dies zunächst hypotaktisch-verschlingend, dann parataktisch-reihend, um mit einer hypotaktisch erweiterten Apposition, die den zentralen Gegenstand des Satzes, das »writing going on«, variiert wiederholt, den Abschluss zu finden. Den gehemmten Zug nach vorne erreicht der Satz so, wie er es selbst durch seine rhetorischen Fragen insinuiert: durch die Eliminierung von Komma und Bindestrich, die eine doppelte, gegenläufige Wirkung entfaltet. Zum einen vermeidet Stein somit Unterbrechung und lässt die syntaktisch-grammatische Strukturierung zugunsten der markanten, zugleich literalen und phonologischen Wiederholungsstruktur zurücktreten; zum anderen unterbricht diese Weglassung aber den Lesefluss, weil die grammatischen Einheiten nicht durch Interpunktion angezeigt sind, sondern in wiederholtem Lesen gesucht und bestimmt werden müssen. Es sind also gleichermaßen Mittel der syntaktischen Periodengestaltung wie auch die Ausstellung von sprachlicher Materialität, die hier Rhythmik gegenüber anderen Kohärenzstrukturen hervortreten lassen und die Eigenheit der temporalen Struktur herstellen.

Hinzu kommt an der zitierten Stelle eine auffällige inhaltliche Temporalisierung, nämlich die zeitliche Situierung der manifestierten Überzeugung: Zwar bekennt sich Stein nach wie vor zu der statuierten Auffassung, verweist jedoch dreimal (zweimal durch das Präteritum in »when I first began writing«, einmal durch die adverbiale Bestimmung »at that time«) darauf, dass diese vor allem für die frühe Phase ihres Schaffens gegolten habe. Damit meint sie die Zeit, in der sie *The Making of Americans* schrieb, ihr 1911 abgeschlossenes, aber erst 1925 publiziertes, knapp tausendseitiges Prosa-Hauptwerk, auf das sie in *Poetry and Grammar* sowie in anderen Essays wiederholt als Referenz für ihr Prosaschreiben zu sprechen kommt. Diese zeitliche Verortung zeigt an, dass das, was über Wortarten und Interpunktion gesagt wird, zwar für sie weiterhin Gültigkeit besitzt, aber einen historischen Index bezüglich des eigenen Schaffens trägt und nur für die Prosa, nicht aber für die Poesie gilt. »So you see prose and poetry are not at all alike. They are completely different« (PG, 327), heißt es programmatisch. Stein erläutert auch, dass ihr Zugang zur »poetry« in *Tender Buttons* (1914) gerade über die intensive manipulative Beschäftigung mit den

8 Siehe dazu Moore, Gertrude Stein's *The Making of Americans*, der die Wiederholung als spezifisch modernistisches und Moderne-generierendes Verfahren versteht.

Nomina erfolgte (PG, 325). Für die von der Prosa abgesetzte Poesie gilt daher: »Poetry is concerned with using with abusing with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun.« (PG, 327).

Was aber zeichnet für Stein spezifisch die Prosa aus? Die Stein'schen Essays kennzeichnet, dass sie nicht auf Eindeutigkeit und Widerspruchsfreiheit angelegt sind. Sie sind keine expositorischen Texte im eigentlichen Sinne, vielmehr führen sie Sachverhalte vor und fordern deshalb die interpretatorische Aktivität der Lesenden heraus. Allgemeingültiges über Steins Prosabegriff sagen zu wollen, führt demnach zwangsläufig in Aporien, dennoch lassen sich Themenfelder und Eigenheiten ausmachen, auf die sie immer wieder zu sprechen kommt. Einer dieser Schwerpunktbereiche ist die Organisation in »sentences and paragraphs«, wobei sie zur zunächst nicht weiter erläuterten Feststellung kommt, »[s]entences« seien »not emotional but paragraphs are«. ⁹

Partiell auflösen lässt sich die rätselhafte Formulierung durch die Heranziehung der ebenfalls 1935 an der University of Chicago gehaltenen und im gleichen Jahr separat publizierten vier Vorträge über *Narration*. Dort erklärt sie die Emotion als Effekt eines »narrative of succession«, das durch die inhaltlich fokussierte Aufeinanderfolge von Sätzen und Absätzen erzeugt werde. ¹⁰ Die Emotion sei so ein Effekt der narrativen Entwicklung eines inhaltlichen Themas durch die Reihung von (Ab-)Sätzen, die in einer gewissen Spannung zur Statik des Satzes stehe (N 21 f.), der eine formale »internal balance« (N 18) aufweise. In *Poetry and Grammar* kann die eigenwillige Formulierung aber auch dahingehend verstanden werden, dass Sätze regelhaft grammatisch bestimmt, Absätze und ihre Setzung jedoch eher dem Gutdünken und dem Sprachgefühl der Schreibenden anheimgestellt sind. Oder man kann dem autobiografischen Hinweis der Verfasserin folgen, dass ihr die Differenz von Sätzen und Absätzen klar geworden sei, als sie ihrem Hund beim Trinken zugehört

⁹ PG, 322. Siehe dazu auch die MA-Thesis der kanadischen Lyrikerin Natalie Simpson, die von der »centrality of the sentence as a unit of composition in Stein's writing« ausgeht, Simpson, *What Is a Sentence*, 7; zudem auch die beiden Kapitel »The Physiognomy of the Thing«. *Sentences and Paragraphs in Stein and Wittgenstein*« sowie »Conclusion: Sentences Singing Themselves« in Meyer, *Irresistible Dictations*, 268-327.

¹⁰ Stein, *Narration*, 20. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe mit der Sigle N und unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

habe.¹¹ Die Idiosynkrasie der Feststellung fächert sich so auf in eine Multiplizität sich ergänzender, wiederum in ihren Implikationen selbst unklarer Ätiologien.

In *Poetry and Grammar* hebt Stein bei der Explizierung ihrer eigenen Schreibverfahren nicht auf die »succession« im Gegenstandsbereich von Prosa ab, die ein realistisches Erzählen auszeichne, sondern auf die intrinsischen Qualitäten ihrer Elemente. Sie spricht deshalb hier auch den »paragraphs« ein inneres Gleichgewicht zu und bezeichnet die »balance« von Sätzen und Abschnitten als entscheidendes Moment der Prosa. Sie charakterisiert ihr Schreiben von *The Making of Americans* als den Versuch, »enormously long sentences« zu bilden, die so lang wie der längste Absatz sind, um das Gleichgewicht des Satzes in der Balance des Paragrafen aufgehen zu lassen. Dies führte zum einen zu der Einsicht, dass Schreiben somit »much less varied« werde; zum anderen aber war damit ein neuer Begriff von »balance« gewonnen, der, und dies ist für den hier vorliegenden thematischen Fokus von besonderem Interesse, direkt in eine raumzeitlich bestimmte Ästhetik der Prosa führt (PG, 322).

Denn diese »new balance«, so Stein weiter, »had to do with a sense of movement of time included in a given space which as I have already said is a definitely American thing« (PG, 322). Dieses spezielle Verfahren, bei dem, wie Stein ausführt, ein Raum nicht gefüllt (»filled«), sondern durch eine Bewegung in der Zeit geschaffen (»created«) werde, hat zur Folge, dass sich diese langen Sätze von der »balance« von gewöhnlichen Sätzen und Paragrafen lösen und eine »balance of their own« (PG, 323) erreichen. Zeiträumlich bestimmt ist diese Praxis in doppelter Weise: zum einen, weil sie eine eigene kulturelle und historische Verortung besitzt (»a definitely American thing«), zum anderen aber, weil die zeiträumliche Dimension der Sätze selbst diese nach außen hin abschließt. Deshalb bestätigt sich hier, dass es nicht der Anschluss an den nächsten Satz ist, der dieses Schreiben charakterisiert. »Prosa« ist demnach nicht durch »Bindeformen« bestimmt,¹² vielmehr gilt für diese Sätze: »they had become something that was a whole

¹¹ PG, 322. In der *Autobiography of Alice B. Toklas* erläutert Stein diese Einsicht etwas ausführlicher: »Basket although now he is a large unwieldy poodle, still will get up on Gertrude Stein's lap and stay there. She says that listening to the rhythm of his water drinking made her recognise the difference between sentences and paragraphs, that paragraphs are emotional and that sentences are not.« Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 907.

¹² Siehe hierzu die Beiträge des dritten Teils von Müllder-Bach, Kersten, Zimmermann, *Prosa schreiben*, 199-324, der den »Bindeformen der Prosa« als Organi-

thing« (PG, 323). Explizit wird damit benannt, dass Steins Prosa-schreiben sich in der Konstruktion von Sätzen gründet, die ein eigenes ›Ganzes‹ darstellen, weil sie im Schreibvorgang in einer ihnen spezi-fisch zukommenden Zeiträumlichkeit gestaltet sind.

Auf dieser strikten und spezifischen Eigenzeitlichkeit ihres Schrei-bens hat Stein auch im Essay *Portraits and Repetition* mit besonderer Prägnanz insistiert. Sie entwickelt das Konzept ihres Schreibens dabei in der Explizierung der Behauptung »I never repeat«, was insofern provokativ ist, als Steins Texte gerade durch Wort- und Phrasenwie-derholungen gekennzeichnet sind.¹³ Sie bestimmt die Arbeit an ihren *Portraits* und den Personendarstellungen in *The Making of Americans* als eine Folge von hochkonzentrierten Auseinandersetzungen mit den jeweiligen Gegenständen, die in diskreten Einzelvorgängen vor sich gingen: »I built them up little by little each time I said it it changed just a little and then when I was completely emptied of knowing that the one of whom I was making a portrait existed I had made a portrait of that one.«¹⁴ Diese Technik richtet sich gegen ein Schreibverfahren, das auf Erinnerung beruht und mit dieser Kontinuitätsstiftung »repeti-tion« und »confusion« hervorrufen würde (PR, 296). Dagegen setzt Stein eine »insistence«, die einen besonders prägnanten und wahren Ausdruck eines Gegenstands (»expressing this thing, expressing any thing«) zum Ziel habe – dies in expliziter Gegenüberstellung zu »all the detective stories everybody reads« und den Artikeln des »news-paper man [who] makes fun of my writing«, die bloß ein »repeating« des »same theme« bieten würden (PR, 288).¹⁵ Dieses mit einer höchsten Konzentration von Hören und Reden verbundene Verfahren setzt für jeden einzelnen Vorgang eine Eigenzeit ins Werk, und es ist letztlich die gegen zeitliche Kontinuierung gerichtete Addition der Eigenzeiten, die zum Ganzen eines Porträts führt:

sationsformen der ungebundenen Rede gewidmet ist, sowie die programmati-schen Aussagen in der Einleitung von Mülder-Bach, 10f.

13 Stein, *Portraits and Repetition*, 295. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Essay mit der Sigle PR und unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nach-gewiesen.

14 Zur überragenden Relevanz von Steins Porträttechnik siehe Haselstein, Ger-trude Steins literarische Porträts.

15 Diesen epistemologischen Aspekt unterstreicht Jürgen Schlaeger, der diese Überlegungen aus *Portraits and Repetition* auf die Verfahren in *The Making of Americans* bezieht und in diesen »die Verwandlung einer traditionsbefrachteten Literatursprache in ein Bewußtseinsinstrument von äußerster Präzision« er-kennt (Schlaeger, Grenzen der Moderne, 28-30).

I say I never repeat while I am writing because while I am writing I am almost completely, and that is if you like being a genius, I am almost entirely and completely listening and talking, the two in one and the one in two and that is having completely its own time and it has in it no element of remembering. Therefore there is in it no element of confusion, therefore there is in it no element of repetition. (PR, 296)

Die Abwehr von Erinnerung zielt auf die Herausstreichung einer augenblickshaften Erfahrung, die besonders bei den vielen Porträts zum Tragen kommt, mit besonderer Intensität herausgearbeitet und danach durch sequenzielle Variation und Addition des Wortmaterials amplifiziert wird. In dem nachgelassenen Aufsatz *How Writing Is Written* von 1935 bezeichnet sie dieses Vorgehen mit explizitem Bezug auf *The Making of Americans* als »immediacy of description« und erläutert dazu: »This was one of my first efforts to give the appearance of one time-knowledge, and not to make it a narrative story.«¹⁶ Diese Eigenzeiten sind zunächst radikal produktionsästhetisch bestimmt, sie können im Rezeptionsakt aber auch für andere Personen erfahrbar gemacht werden, wie es Steins Kommentare nahelegen, die wiederholt auf das »Lesen« (»read«, PG, 322) und das »Zuhören« (»listen«, PG, 323) als Verifikationspraktiken für das Behauptete verweisen. Bezüglich ihrer Auffassung des Schreibens entwirft sie auch eine feine Traditionslinie in die jüngere literaturgeschichtliche Vergangenheit: So sagt sie über die späten Texte von Henry James, dass dieser dort »a dim feeling« gehabt habe, »that this was what he knew he should do« (PG, 323).

In der zweiten der Chicago-Lectures über *Narration* ist diese eigenzeitliche Ästhetik der Prosa ebenfalls Thema, hier nun in einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Erzählen als literarischer Praxis. Stein gibt dabei eine mögliche Erläuterung ihrer durchaus erklärungsbedürftigen Formulierung aus *Poetry and Grammar*, der »sense of movement of time included in a given space« sei »a definitely American thing« (PG, 322). Sie führt in *Narration* aus, wie sich ein amerikanisches »feeling of moving« im Schreiben und im Leben von einem englischen unterscheidet, welches durch die besondere Stetigkeit

¹⁶ Stein, *How Writing Is Written*, 155. Zu diesem Verfahren Steins siehe Schäfer, *Wie erzählt man vom Augenblick?*.

des alltäglichen Lebens auf der Insel geprägt sei und so eine eigentümliche Gleichmäßigkeit und Statik entwickelt habe:

If you watch as I have watched all through the history of American literature you will see how the pressure of the non daily life living of the American nation has forced the words to have a different feeling of moving. I like to look at it in its last expression in the road signs which are a further concentration of the thing they did to the words in advertising. They got the words to express moving and in England the words even when they were most active were words that expressed arrested motion or a very slow succession. In the American writing the words began to have inside themselves those same words that in the English were completely quiet or very slowly moving began to have within themselves the consciousness of completely moving, they began to detach themselves from the solidity of anything, they began to excitedly feel themselves as if they were anywhere or anything, think about American writing from Emerson, Hawthorne Walt Whitman Mark Twain Henry James myself Sherwood Anderson Thornton Wilder and Dashiell Hammitt and you will see what I mean, as well as in advertising and in road signs, you will see what I mean, words left alone more and more feel that they are moving and all of it is detached and is detaching anything from anything and in this detaching and in this moving it is being in its way creating its existing. This is then the real difference between English and American writing and this then can then lead to anything. (N, 9f.)

Stein entwickelt hier die Idee, dass in der amerikanischen Literatur die Worte sich von den Dingen ablösen und eine innersprachliche Bewegung annehmen, die sie entfernt von einer mimetischen Repräsentation, wie sie der englischen Literatur noch Gewohnheit war. Gleiches sagt sie auch über ein Erzählen, wie es früher üblich gewesen sei:

When one used to think of narrative one meant a telling of what is happening in successive moments of its happening the quality of telling depending upon the conviction of the one telling that there was a distinct succession in happening, that one thing happened after something else and since that happening in succession was a profound conviction in every one then really there was no difference whether any one began in the beginning or the middle or the

ending because since narrative was a progressive telling of things that were progressively happening it really did not make any difference where you were at what moment you were in your happening since the important part of telling anything was the conviction that anything that everything was progressively happening. But now we have changed all that we really have. (N, 17)

Mit der Konzeption, ein »narrative« sei »a progressive telling of things that were progressively happening«, das Lessings zeichentheoretisches Credo der Sukzessionsanalogie von Gegenstandsstruktur (Handlungen) und Zeichenstruktur des darstellenden Mediums (Sprache) aufnimmt, bricht Stein in der zweiten der Chicago-Lectures radikal. Schon der letzte Satz des obigen Zitats manifestiert dies, im weiteren Verlauf bezieht Stein diesen Bruch dann explizit auf ihr eigenes Schreiben:

A great deal perhaps all of my writing of *The Making of Americans* was an effort to escape from this thing to escape from inevitably feeling that anything that everything had meaning as beginning and middle and ending. (N, 25)

An die Stelle der Aristotelischen Mimesispoetik mit ihrer Forderung nach einer zeitlichen Abfolge von Anfang, Mitte und Ende setzt Stein ein Prosa-konzept, »[that] was not the using the name of anything as a thing in itself but the creating of sentences that were self-existing and following one after the other« (N, 25 f.). Prosa zu schreiben heißt also nicht, eine externe Wirklichkeit nachzuahmen und deren Zeitlichkeiten in ein Narrativ zu übersetzen. Vielmehr bedeutet es, Sätze zu erschaffen, die in der beschriebenen Weise eine eigenzeitliche Bewegung in sich haben und deshalb auch die Abfolge von Sätzen und Absätzen anders gestalten als dies das »alte« realistische Erzählen des 19. Jahrhunderts getan hatte, auf das Stein explizit abhebt (N, 26). Stein entfernt sich also von einem Erzählkonzept, das sich an der zeitlichen Entfaltung der wiedergegebenen Geschichte orientiert, und ordnet die Geschichte ganz der Struktur des immer wieder neu ansetzenden eigenzeitlichen Schreibprozesses unter. Letztlich eliminiert sie alle Zeitlichkeiten der repräsentierten Gegenstände zugunsten der Zeitstruktur des schreibenden Bewusstseins.¹⁷ Diese neue Weise der

17 Schlaeger, *Grenzen der Moderne*, 20, 22. Siehe auch Simpson, *What Is a Sentence*, 6, die darlegt, dass Stein »does not employ the sentence as a vehicle for

Abfolge ist kein »continuing« mehr, das die Übertragung von Emotionen ermöglicht, sondern eine antinarrativ wirkende »succession«, also kein kontinuierliches »Fortsetzen«, sondern ein »Aufeinanderfolgen« der mit »insistence« betriebenen, konzentrierten, im Augenblick stattfindenden Gegenstandsmeditationen ohne eine übergreifend gültige temporale Verknüpfung (N, 22).

Diese zeiträumliche Ästhetik der Prosa ist zwar in einem inner-sprachlichen Gestaltungsvorgang fundiert und gibt diesem das Primat, ist dabei aber, wie bereits angedeutet, nicht auf diesen beschränkt. Vielmehr ist sie auf eine rekonstruktive Repräsentation bezogen, die auf die epistemologisch adäquate Erfassung einer sich in wesenhaften Entitäten offenbarenden Wirklichkeit zielt. Angestrebt wird eine objektivierende, von subjektiven Anteilen gereinigte Darstellung, die in konzentrierten und konzentrierenden Bewusstseins- und Sprachformungsprozessen entsteht.¹⁸ In diesen Absichten wirkt Steins wissenschaftliche Ausbildung bei William James in Harvard nach, dessen psychologische Studien sich unter anderem auf die Erfassung des Bewusstseinsstroms konzentrierten.

Dieses mit ihren idiosynkratischen literarischen Mitteln verfolgte Erkenntnisinteresse erläutert sie im Essay *The Gradual Making of The Making of Americans*, bei dem schon der Titel die zeitästhetische Einschlägigkeit anzeigt. Stein berührt in diesem Essay, ebenfalls 1935 in den ein Jahr zuvor gehaltenen *Lectures in America* publiziert, ein spezifisches Erkenntnis- und Darstellungsproblem, nämlich »a whole human being« sprachlich zu erfassen. Damit stehen nicht »Handlungen« oder »Ereignisse« im Fokus der Erfassung, sondern ein menschliches Wesen, das insofern Strukturanalogien zum prosaischen Satz aufweist, als es ebenfalls ein Ganzes in zeiträumlichen Dimensionen verkörpert und deshalb einen eigenen »Rhythmus« besitzt:

While I was listening and hearing and feeling the rhythm of each human being I gradually began to feel the difficulty of putting it down. Types of people I could put down but a whole human being felt at one and the same time, in other words while in the act of feeling that person was very difficult to put into words.¹⁹

representation«, ihre Sätze seien vielmehr »generative and active, registering the process of writing«.

¹⁸ So auch Schlaeger, *Grenzen der Moderne*, 26f.

¹⁹ Stein, *The Gradual Making of The Making of Americans*, 276.

Das zentrale Problem sei, so Stein weiter, dass das Wissen über die Personen graduell in einem zeitlich ausgedehnten Prozess erworben, dann aber auf einen Augenblick verdichtet werde und »completely at one time« vorhanden sein solle. Der zentrale »struggle« in ihrem monumentalen frühen Prosawerk bestand also darin, die widerstrebenden Kräfte von ausgedehnter Zeit und räumlicher Präsenz des ›Ganzen‹ in Balance zu bringen – in Steins eigenen Worten: »to make a whole present of something that it had taken a great deal of time to find out, but it was a whole there then within me and as such it had to be said«. ²⁰

Möglich werden sollte dies durch die zeiträumlichen Verfahrensweisen der Satzkonstruktion, wie sie bereits anhand von Passagen aus *Poetry and Grammar* vorgestellt wurden. In *The Gradual Making* heißt es deshalb auch: »[S]entences grew longer and longer, my imaginary dependent clauses were constantly being dropped out, I struggled with relations between they them and then, I began with a relation between tenses that sometimes almost seemed to do it«. ²¹ Aber Stein formuliert sehr bewusst nur »sometimes almost«. Zwar verweist Stein in *Poetry and Grammar* auf einzelne exemplarische Sätze, in denen es dank den mit Sprache experimentierenden Arbeiten in *How to Write* gelungen sei, »the unemotional balance of a sentence« mit der »emotional balance of a paragraph« zusammenzubringen (PG, 323 f.). Für *The Making of Americans* aber resümiert sie nüchtern: »And I went on and on and then one day after I had written a thousand pages, this was in 1908 I just did not go on any more.« ²²

Stein macht damit deutlich, dass ihre Prosapoetik aus Versuchen besteht, mit Problemen der Exposition eines gefühlten Ganzen in zeiträumlich verfassten sprachlichen Konstruktionen umzugehen, sie lässt aber auch keinen Zweifel daran, dass sie für diese Aufgabe letztlich keine allgemeingültige Lösung vorzuweisen habe. Diesbezüglich kann, bei aller Nähe im gemeinsamen Anliegen, eine nicht narrative ›Zeit der Prosa‹ zu erschließen, eine wesentliche Differenz zu Mundt festgestellt werden: Während dieser seine literarische Zeitästhetik auf die Tradition der Kunstprosa lehre seit der Antike stützte und damit auf dem Fundament eines rhetorischen Lehrgebäudes aufbaute, verschrieb

²⁰ Ebd., 278.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

sich Gertrude Stein einer ergebnis- und zukunfts-offenen Versuchspoetik, die an einer allgemeineren kulturellen ›Experimentalität‹ teilhat, die sich künstlerisch-literarisch spezifiziert.²³

Prosaische Mikroästhetik: Heißenbüttel, Bense, Jandl

So eigensinnig und originell die zeitprosaische Versuchspoetik Steins sich präsentierte, wirkte sie auch anregend und stilbildend – und zeitigte interessante und nachhaltige Transfer- und Traditionseffekte. Gerade für die deutschsprachige neoavantgardistische Prosa ab den 1950er Jahren ist Steins Einfluss von prominenter Bedeutung. Es war Helmut Heißenbüttel, der 1955 mit einem Essay, publiziert in Max Benses Zeitschrift *augenblick*, nachdrücklich auf die Bedeutung der amerikanischen Dichterin für die Gegenwartsliteratur aufmerksam machte. Ausgelöst durch die Lektüre eines Auszugs aus den *Stanzas in Meditation* beschäftigte sich Heißenbüttel intensiver mit den in Hamburg nicht leicht zu beschaffenden Schriften Steins und arbeitete im Essay *Reduzierte Sprache. Über einen Text von Gertrude Stein* grundlegende Überzeugungen einer neuen Auffassung von Prosa heraus.²⁴

Den »Ansatzpunkt des Werks von Gertrude Stein« erkannte Heißenbüttel »in der Opposition gegen die Kategorie des Inhaltlichen«. Dies führe dazu, dass Inhalt »zu allgemeinsten Aussagen oder zu abstrakter Wort- und Satzkomposition« reduziert werde.²⁵ Damit sei Stein eine wesentliche Vertreterin der Neubegründung einer Dichtung, die sich gegen die dominante Orientierung der Literatur des 19. Jahrhunderts am »Inhalt« richte. Im vorangegangenen Jahrhundert sei die Form als »Gegebenes« und »Überliefertes« verstanden worden, ihre Funktion habe im »Hinzutreten [...] zum Inhalt« bestanden. Stein hin-

23 Siehe hierzu die Definition in Gamper, Einleitung, 12: »›Experimentalität‹ meint [...] zweierlei: Zum einen verweist sie auf eine psychische Disposition von Subjekten, eine ›Mentalität‹, die auf Herausforderungen durch innere oder äußere Zwänge mit der Anwendung von experimentellen Verfahren reagiert; zum anderen bezeichnet sie eine strukturelle Ausrichtung von Diskursen und Institutionen, die experimentelle Handlungsräume und -optionen zur Verfügung stellen, insofern ein experimentelles Dispositiv ausbilden und ›Experimentalität‹ als strategische Funktion von und in Machtverhältnissen bestimmen.«

24 Zu Heißenbüttels fortgesetzter Auseinandersetzung mit Stein siehe Kramer, Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, 136-175.

25 Heißenbüttel, *Reduzierte Sprache*, 15.

gegen eröffne eine »neue Sprechmöglichkeit«, die »in der Rückführung und Rückbesinnung der Sprache auf sich selbst« bestehe und »die Frage nach Form und Inhalt gegenstandslos« werden lasse.²⁶ Für ihre Prosa habe das zur Folge, dass der »Fortgang des Textes [...] sich nicht aus einer erzählenden, inhaltlichen Entwicklung« ergebe. Vielmehr schließe jeder Satz »parataktisch an den Vordersatz an, läuft aus ihm heraus, nimmt Partien voraufgegangener Sätze auf, läuft in schon Gesagtes zurück, entwickelt sich aus bloßen Wortanklängen«.²⁷ Heißenbüttel richtet seine Aufmerksamkeit damit dezidiert auf diejenigen Verfahren, die zur Erzeugung der genuinen Eigenzeitlichkeit Stein'scher Texte führen, indem sie die sprachlichen Referenzfunktionen in den Hintergrund treten lassen. In seiner Untersuchung von Steins *As a Wife Has a Cow. A Love Story*, geschrieben 1923 und 1926 erstmals publiziert, arbeitet er beispielhaft den »rhythmisch verstärkenden Charakter« der Wortkombinationen heraus und betont, dass »Akzentuierung« hier nicht »durch Erläuterung, Erklärung, Hinweisung« erreicht werde, »sondern durch einfaches kompositionelles Setzen«, das sich aus »Variation und Addition« und nicht durch »logisch-syntaktisch durchgeführte Komposition« ergebe.²⁸

Diese Methode, Zeit nicht aus vorgegebenen Bestimmungen erzählerischer oder grammatischer Art, sondern aus eigenständig entwickelten kompositionellen Verfahren hervorgehen zu lassen, übernahm Heißenbüttel auch für seine Arbeiten. Seinem Aufsatz über Stein fügte er eigene Texte (*Traktat, Gruppentheorie, Politische Grammatik*) bei, die ebenfalls mit einem begrenzten Vokabular und einer variierenden Wiederholung der Phrasen und Satzteile arbeiten und dabei die innere temporale Strukturierung, den Rhythmus, gegenüber einer logischen Kriterien genügenden Bedeutungsentwicklung favorisieren. Das Verfahren lexikalischer Einschränkung bei gleichzeitiger syntaktischer Erweiterung verwendete er auch in einem Text mit dem programmatischen Titel *Grammatikalische Reduktion*, der ebenso wie die drei in *augenblicke* publizierten Texte in das *Textbuch 2* aufgenommen und später in *Textbücher 16* (1970 als *Das Textbuch* bei Luchterhand, ab 1980 als *Textbücher 16* bei Klett-Cotta) wieder abgedruckt wurde. Diese die Lexik und die Syntax manipulierenden Versuche stehen dort im Kontext von weiteren Erzählexperimenten, die stärker narrative

26 Ebd., 11.

27 Ebd., 13.

28 Ebd., 19.

Techniken wie Fokalisierungs- und Perspektivierungsverfahren akzentuieren.²⁹ Wie die Benennung als *Textbücher* anzeigt, arbeitet Heißenbüttel in diesen Sammlungen im Zeichen des ›Text‹-Begriffs explizit an einer Nivellierung der Poesie-Prosa-Unterscheidung, die auch vorgefasste Zeitökonomien der Gattungen und Genres gegenüber einer eigenzeitlichen Dynamik der jeweiligen Einzeltexte negiert.³⁰

Heißenbüttels Interesse für Stein zog weitere Kreise im Entstehungszusammenhang der Konkreten Poesie: Heißenbüttel diskutierte mit Eugen Gomringer über die von Stein adaptierten Verfahren der Wortverknüpfung,³¹ und auch Max Bense wurde durch ihn auf die amerikanische Autorin aufmerksam. Im zweiten Teil seiner *Aesthetica* (1956) macht er sie zur prominenten Gewährsfrau für eine »Mikroästhetik«, in der »ästhetische Zeichen (Rhythmus, Metrum, Farb-Formverhältnisse, syntaktische Partikel, Bedeutungen, Worte selbst, Farben selbst) an den Platz der dargestellten Gegenstände (wirkliche Dinge, Szenen, Fabeln, Handlungen, Konflikte usw.), die der makroästhetischen Welt angehören«, treten.³² Stein kommt dabei als Vertreterin »einer Reduzierung des ästhetischen Prozesses« zur Geltung, die »*Funktionsverläufe* zwischen sprachlichen Ausdrucksmitteln selbst ästhetisch auszunützen« verstehe.³³ Weiter reklamiert Bense sie, explizit in Übereinstimmung mit Heißenbüttels Aufsatz, für einen »abstrahierenden und generalisierenden Prozeß des ›Erzählens‹«, der auf eine »Erweiterung der Funktion des Erzählens« abhebe, die die Referenzfunktion entscheidend transzendiere und ein »›zweites Sein‹« im »Medium der Worte und Sätze selbst« entstehen lasse.³⁴ Neben Joyce, Kafka und Beckett wird Stein so zur prominenten Figur einer Moderne, welche die ästhetischen Grundkategorien, unter ihnen die Zeit, nicht mimetisch nachstellt, sondern neu erschafft.

Auch für die Exponenten der Wiener Gruppe, insbesondere für Konrad Bayer und Oswald Wiener, waren Steins Texte eine wichtige

29 Heißenbüttel, *Textbücher* 1-6, 85-87, 97-102.

30 Siehe dazu auch die programmatische Aussage von Gerhard Rühm: »in dem Maße, in dem neben dem semantischen Bereich auch der Zeichen- (material) Bereich der Sprache Bedeutung gewinnt, verwischt sich die Unterscheidung zwischen Lyrik und Prosa (daher nun der übergeordnete Begriff ›Text‹) zugunsten einer Unterscheidung von gesprochener und geschriebener Sprache.« Rühm, *Der neue Textbegriff*, 93.

31 Kramer, *Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde*, 138f.

32 Bense, *Aesthetica*, 143.

33 Ebd., 145f.

34 Ebd., 176.

Inspirationsquelle,³⁵ besonders intensiv setzte sich allerdings Ernst Jandl, eher peripher der Gruppierung verbunden, mit Stein auseinander. Jandl übersetzte und publizierte 1971 in der Bibliothek Suhrkamp Steins *Narration*-Essays und war damit wesentlich für die Verbreitung ihrer zeittheoretisch einschlägigen poetologischen Überlegungen verantwortlich.³⁶ 1974 erschien seine Übersetzung von Steins Stück *Counting Her Dresses* in der Zeitschrift *manuskripte*, wohingegen die Übertragung von *Tender Buttons*, entstanden in den 1970er Jahren in Zusammenarbeit mit Friederike Mayröcker, von Suhrkamp abgelehnt wurde.³⁷ Im *Selbstporträt 1966* datierte Jandl die Anregung durch die historische Avantgarde bereits in die Mitte der 1950er Jahre: »55 erfolgte, parallel zu privaten Umwälzungen, die Zuspitzung zu Groteske und Experiment. Neue Freunde, Friederike Mayröcker, Artmann, Rühm, regten an, Stramm Arp Schwitters Gertrude Stein wurden angewandt, die Möglichkeit zur Publikation endete.«³⁸

Diese ›Anwendungen‹ führten bei Jandl, eigentlich vorrangig als Verfasser von Gedichten bekannt, ebenfalls in ein Feld der gattungspoetischen Indifferenz – und sogar zu expliziten Prosaproduktionen. In seinen *Frankfurter Poetikvorlesungen*, die er unter dem Titel *Das Öffnen und Schließen des Mundes* 1984/1985 hielt, bekannte er, dass Stein für ihn »immerzu eine Quelle der Inspiration gewesen [sei], nie versiegend, nie versagend.« Einzig Kurt Schwitters habe an sie herangereicht: »Diese beiden, in ihren Werken, enthalten beinahe alles, was für uns heute zu haben ist. Um daraus zu lernen für unsere Poesie.« (W6B 6, 352). Diese angelernte ›Poesie‹ habe damals rasch zu Prosaexperimenten geführt, so Jandl weiter. In der dritten seiner *Poetikvorlesungen* zitiert er dann auch im Original und in eigener Übersetzung die ersten vier Abschnitte aus Steins *Picasso*-Porträt von 1910/1911 und stellt diesen Passagen einen Auszug aus seiner eigenen *prosa aus der flüstergalerie* vom März 1956 gegenüber. Diesen Text nennt er »den großen Wendepunkt für mich«, da es ihm »darin zum ersten Mal gelungen war, Techniken von Gertrude Stein zu assimilieren« (W6B 6, 353).

35 Kramer, Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, 176–200.

36 Stein, Erzählen.

37 1979 erschien bei Suhrkamp stattdessen die Übersetzung von Klaus Reichert und Marie-Anne Stiebel; siehe dazu Kramer, Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, 201, 216f., 228.

38 Jandl, Werke in 6 Bänden, Bd. 6, 412. Im Folgenden Nachweise aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle W6B sowie der Band- und Seitenzahl direkt im Text.

Im Folgenden zitiert Jandl den ersten Abschnitt des zweiten Teils der *prosa aus der flüstergalerie*, der »die vollständige realistische Wiedergabe eines eigenen Erlebnisses aus dem Winter 1952/53« sei und einen Theaterbesuch Churchills im Old Vic schildert. Dabei zielt die Charakterisierung der Darstellung als »vollständige realistische Wiedergabe« darauf, gerade in der irritierenden Insistenz auf Verknappung der Worte, Wiederholung, Aussparung von Satzzeichen, ins Extreme gedehnter Periode und damit der massiven Aufwertung der autonomen Produktivität der Sprache bei der »Wiedergabe« eines Ereignisses eine besondere Realistik der Darstellung zu betonen. Bei aller verfremdenden Wirkung der zur ›Anwendung‹ kommenden Stein'schen Techniken zeigt sich diese ›andere Realistik‹ in der besonderen Exaktheit der Beschreibung des Vorgangs, der eher Vorgänge als Handlungen fokussiert, nur zwei Adjektive verwendet und Metaphern vermeidet – und somit darauf verzichtet, das Wiedergegebene auf eine weitere Bedeutungsebene hinzulenken. »Das dargestellte Ereignis« ist jedoch nicht in konventionalisierten Darstellungsoptionen wiedergegeben, vielmehr ist es eben eine »Wiedergabe eines eigenen Erlebnisses« und bezieht aus dieser ›Eigenheit‹ seine Realität und auch seine ästhetisch fundierte Ästhetik. Die von Jandl zitierte Stelle lautet folgendermaßen:

churchill saß als churchill im mantel neben seiner frau frau churchill im theater und schaute ins theater. churchill im mantel saß noch nicht im mantel neben seiner frau frau churchill im theater und schaute ins theater, als er durchs tor des theaters in theater schaute und ging und durchs tor und durchs tor zwischen bücklingen und durch den gang und durchs tor neben seiner frau frau churchill aber durchs enge tor vor seiner frau frau churchill und durch den gang zwischen bücklingen durchs theater ging und ins theater schaute, während die herren und die damen und die jugend nicht mehr saßen weil sie nicht wußten daß churchill im mantel neben seiner frau frau churchill ins theater kam und schaute sondern standen weil sie sahen oder gesagt bekommen hatten und daher alle wußten daß churchill im mantel neben seiner frau frau churchill durchs tor des theaters ins theater geschaut hatte und gegangen war und durchs tor und durchs tor zwischen bücklingen und durch den gang und durchs tor neben seiner frau frau churchill und durch den gang zwischen bücklingen durchs theater gegangen war und ins theater geschaut hatte und jetzt gerade jetzt im mantel neben seiner frau frau churchill durch den gang zwischen den sitzen rechts und links

auf denen die herren und die damen und die jugend gesessen waren die jetzt standen und mit den händen klatschten nach vorne ging und sich in der vierten reihe rechts links neben seiner frau frau churchill im mantel niedersetzte und sich umdrehte bevor er sich links neben seiner frau frau churchill im mantel niedersetzte und die herren und die damen und die jugend die standen und mit den händen klatschten mit seinem zeichen das ein sieges-vau auf zwei fingern ist grüßte. dann saß churchill als churchill im mantel und nicht als sir winston noch nicht als sir winston neben seiner frau frau churchill im theater schaute ins theater und die vorstellung begann.³⁹

In temporalästhetischer Hinsicht fällt auf, dass die Episode durchaus mit erzählerischen Mitteln gestaltet ist. Der im Präteritum gehaltene Bericht stellt zunächst im ersten kurzen Satz einen vergangenen Zustand fest, um dann im langen zweiten Satz in einer Analepse die Vorgänge vor diesem Zustand zu berichten und dabei durch die sechsmalige Verwendung des Plusquamperfekts innerhalb dieser Rückblende Beziehungen der Vorzeitigkeit zwischen einzelnen Tätigkeiten hervorzuheben. Der dritte und letzte Satz wiederholt den vergangenen Zustand (und weitgehend den Wortlaut) des ersten Satzes, verweist darüber hinaus proleptisch auf die (aus der Perspektive des vergangenen Zustands des Im-Theater-Sitzens) zukünftige Adelung Churchills und führt den Vorgang weiter bis zum Beginn der Vorstellung.

Koordiniert werden diese Zeitrelationen durch Zeitadverbien und Temporalkonjunktionen. Zweimal »noch nicht« und einmal »nicht mehr« zeigen eine Vor- beziehungsweise Nachzeitigkeit an, »jetzt gerade jetzt« und »jetzt« weisen auf den dramatischen Höhepunkt der Szene im letzten Drittel hin, als Churchill mit seiner Frau im Theater durch die Reihen schreitet und danach das »sieges-vau auf zwei fingern« macht – ein Höhepunkt, der durch die Schilderung im Plusquamperfekt in seiner ikonischen Präsenz eigentümlich zurückgenommen wirkt. Auch die Temporalkonjunktionen »als«, »während«, »bevor« und »dann« drücken synchrone beziehungsweise sukzessive Zeitverhältnisse aus, sind aber ebenso wie die kausalen Konjunktionen »weil« (zweimal) und »daher« sowie die Adversativjunktoren »aber«

39 W6B 6, 354f.; hier wird die Stelle zitiert nach dem Originaltext W6B 1, 166. Das Zitat weicht vom Originaldruck ab, indem es den ersten Punkt durch ein Komma ersetzt und »zeichen« mit Großschreibung versieht (»Zeichen«).

(zweimal) und »sondern« sowie die Inhaltskonjunktion »daß« (zweimal) zurückhaltend verwendet. Sie treten gegenüber den betont häufig und in Wiederholung verwendeten Präpositionen »neben« (neunmal), »zwischen« (viermal), »in/im/ins« (18-mal) und »durch/durchs« (17-mal) in den Hintergrund, die allesamt räumliche Bestimmungen vornehmen und die Aufmerksamkeit von den zeitlichen Festlegungen weglenken. Der weitgehende Ausfall der Kommas (von denen es im 273 Wörter umfassenden mittleren Satz nur zwei gibt) überlässt die Gliederung der Satzteile und die Herstellung von qualitativen Verhältnisbezügen fast ganz den Leser:innen, und auch die 23-malige Verwendung des Koordinativjunktors »und«, der unspezifisch eine Reihung von Sachverhalten anzeigt, verstärkt den Eindruck einer Erosion von syntaktischer Ordnung.

Die formelhafte Repetition der räumlichen Bestimmungen trägt wesentlich dazu bei, dass die narrative und syntaktische Organisation von Zeit überlagert wird von einer rhythmischen Zeitlichkeit der variierten Wiederholung, die Jandl von Stein übernimmt. Dem entspricht auch der Einsatz von Verben und Substantiven: Unter den 321 Wörtern des Textes findet sich 18-mal der Name »churchill«, elfmal davon in der Formel »seiner frau frau churchill« mit ihrer charakteristischen internen Wiederholung, 15-mal wird »theater«, neunmal »mantel« verwendet, und die Verben werden dominiert von der repetitiven Wiederholung flektierter Formen von »sitzen«, »sich niedersetzen«, »schauen«, »gehen« und »stehen«. In dieser vielfachen Verwendung tragen auch Nomen und Verben massiv dazu bei, Beziehungen auf der syntagmatischen Ebene hervortreten und solche auf der paradigmatischen zurücktreten zu lassen – und so eine von den Lesenden immer wieder neu und anders hervorzubringende Eigenzeit textinterner Verläufigkeit zu etablieren, die lautlich konstituiert wird, sich rhythmisch konkretisiert und semantische Bezüge in den Hintergrund spielt.

Jandl war es wichtig, seinen experimentellen Ansatz prononciert als einen zugleich gesellschafts- und sprachkritischen auszuweisen, der Sprache als »beliebig brauchbare[s] Material« vorführt, in ihr aber auch die »Indizien für bestimmte Denk- und Handlungsweisen« vorfindet und mit literarischen Mitteln einer Analyse zuführt.⁴⁰ In dieser manipulativen Auseinandersetzung mit dem Sprachmaterial hat er die Zeitthematik auch immer wieder explizit adressiert, so etwa in *die zeit vergeht* von 1964 (W6B 1, 351):

⁴⁰ So in *Zwei Arten von Gedichten* aus dem Juni 1968, W6B 6, 50.

programmatisch zum »Merkmal der sogenannten experimentellen Dichtung« erklärt wird – ein »Wille zur Unsicherheit«, der auch die Gattungspoetik und die Genrezuweisungen erschüttert und »Gedicht« und »Prosa« als zwei Varianten eines (unter anderem) zeitästhetisch explorativen Dichtungsprogramms versteht (W6B 6, 123).

Im weiteren Verlauf des Essays bekennt sich Jandl zu einem Umgang mit Sprache, der sein Schaffen zwischen »Inhaltsgebundenheit« und »inhaltsfreie[m] Sprachmuster« verortet (W6B 6, 129). Damit distanziert er sich, bei aller eingestandenene Nähe und Abhängigkeit, von »unserer[n] poetischen Damen«, die einseitig das »Feld der inhaltsfreien Sprachmuster« zu ihrer »Domäne« gemacht hätten, wie es in einem anderen poetologischen Essay heißt. Die eine »Dame«, die dabei als »Beispiel« fungiert, ist erneut Gertrude Stein, deren Verfahren an fünf eigenen Übersetzungen aus *Tender Buttons* vorgeführt wird.⁴¹

Diese Kritik hat Jandl jedoch nicht davon abgehalten, auch weiterhin Steins Techniken »anzuwenden« und sie in Texten zu gebrauchen, die dezidiert inhaltlich und formal Zeitlichkeit thematisieren. Dies ist prägnant der Fall in *Letter from Austria*, einem englischsprachigen Prosatext, der vom Verfahren der variierten Wiederholung geprägt ist und in dem es über Stein heißt, sie sei »the first and foremost writer of any country in the world that today has a literature«, so also auch »the first and foremost writer of Austria« (W6B 6, 80). Der Text bezieht seine Ästhetik damit von der austarierten Rhythmik der Repetition, die in den ersten zwei Abschnitten gerade das Wort »time« und die Wortfolge »most of the time« zu zentralen Bestandteilen der wiederkehrenden Muster macht. In der stereotypen Formulierung »Most of the time I feel« wird die Zeitgebundenheit der eigenen vage bleibenden Wissenserkundungen vorgeführt (W6B 6, 78f.), während sich im vierten Absatz das Vergehen von Zeit mit dem Schreibvorgang verknüpft findet: »Time is passing because I am passing, while I am writing this I am passing« (W6B 6, 79). Auch diese Einsicht wird weiteren Permutationen und Umstellungen unterworfen und schließlich in einer sehr Stein'schen Weise zur zentralen Frage des Prosaschreibens weitergeführt, nämlich jener nach der Möglichkeit, »of

41 Diese Äußerungen zu den »poetischen Damen« und die Übersetzungen befinden sich im Erstdruck des am 11. Oktober 1969 in Graz gehaltenen Vortrags, der 1970 in der Zeitschrift *Protokolle* publiziert wurde. Für die Buchpublikationen wurde der Text unter anderem um diesen Exkurs gekürzt, vollständig wiederabgedruckt findet er sich in Jandl, Voraussetzungen, die Partien zu und von Stein hier 52-54.

writing something continuous that extends over pages, of which each is complete and a separate thing, writing that extends over several isolated units of time with intervals between« (W6B 6, 80). Die Lösung wird in einem Abschnitt gefunden, der gleichermaßen eine Reverenz an Stein ist wie eine Auseinandersetzung mit den grundlegenden Prämissen des Prosaschreibens, der notwendigen Verschränkung des *provorsa* mit ihrer Unterbrechung, gleichermaßen aufgegriffen in der inhaltlichen Thematik und praktiziert in den sprachlichen Verfahren:

Writing is interrupting, writing is a kind of interrupting, there is always an interrupting and a being interrupted and no difference to be seen between an interrupting and a being interrupted which happens all the time when there is something continuing such as writing. To be continuous there must be interrupting, which is quite different from ending, which is for good. Interrupting may be for better or worse, but never for good, or it will not be an interrupting at all, but an ending. This then is one way of making some writing continuous, that is by not looking back. At any one time there is only one way of writing, of actually writing, and any interrupting makes a then of a now, a past of a present, and is itself interrupted by a new time of writing, which is a new now, the only one now and ever, and a way to still make writing continuous in spite of all the interrupting is by not looking back at what has already been written. (W6B 6, 80)

Individualisierte Prosarhythmik: Mayröcker

Die andere von Jandl erwähnte »poetische Dame« aus dem »Feld der inhaltsfreien Sprachmuster« ist Friederike Mayröcker, die ab 1954 und bis zu seinem Tod im Juni 2000 Jandls Lebensgefährtin war. Auch für Mayröcker ist eine intensive Auseinandersetzung mit Stein nachweisbar, die Amerikanerin gehörte in der Formierungsphase ihres Schreibens zu den wichtigen Orientierungspunkten. So übersetzte Mayröcker mit Jandl *Tender Buttons* und verwendete in ihren frühen in der Forschung als »experimentell«⁴² ausgewiesenen Arbeiten auch

⁴² Siehe dazu auch die kritische Diskussion dieser Bezeichnung durch Grizelij, »Ich habe Angst vor dem Erzählen«, 424-430, der aus der Perspektive seines systemtheoretischen Ansatzes überzeugend dafür argumentiert, auch Mayröckers spätere, sonst als »erzählerisch« bezeichnete längere und zusammen-

öfter das Prinzip der variierenden Wiederholung im Stile Steins, mit am prägnantesten vielleicht in *HIOBS-POST oder die 19 Auftritte* von 1969.⁴³

In den frühen 1970er Jahren erfolgte ein oft beschriebener Umbruch in den Prosaarbeiten von Mayröcker. Die kurzen mit Sprache als Material herumprobierenden Texte, die zwischen 1967 und 1971 entstanden und nach der Erstveröffentlichung gesammelt in den Bänden *Minimonsters Traumlexikon. Texte in Prosa* (1968), *Fantom Fan* (1971) und *Arie auf tönernen Füßen. Metaphysisches Theater* (1972) erschienen, wurden abgelöst von in übergreifenden thematischen Bögen und individualisierten Verfahren gestalteten Prosabüchern. Mayröcker selbst sagte über diesen Übergang, dass sie zwar weiterhin »noch mit Montage-Techniken usw. gearbeitet habe«, dass sie aber »vom rein Experimentellen mehr hingegangen [sei] zu einer Erzählhaltung«, obwohl sie sich »eigentlich in Interviews immer dagegen gesträubt habe«, ihre »Arbeit als Erzählung zu bezeichnen«. Sie wolle, so führt Mayröcker weiter aus, »nicht in einem üblichen Sinne erzählen, sondern [s]ich an ein ganz unkonventionelles, unorthodoxes Erzählverhalten annähern«. ⁴⁴

Die Erfassung und Beschreibung der Eigenheiten dieses »unkonventionelle[n], unorthodoxe[n] Erzählverhalten[s]«, mithin die Erklärung des Umstands, dass in Mayröckers Texten seit 1973 zwar »erzählt, aber [...] nicht in der normalen Art erzählt« wird,⁴⁵ ist eine bisher unabgeschlossene und wohl auch schwer abschließbare Aufgabe der Mayröcker-Forschung – schwer abschließbar deshalb, weil das Schreiben für Mayröcker mit jedem neuen Erzählprojekt »tatsächlich jedesmal neu« begann, als ob sie »vorher überhaupt noch nichts geschrieben« habe.⁴⁶

Eine mögliche Inspiration für dieses »neue Erzählen« mögen die Überlegungen Steins in den *Narration*-Vorträgen gewesen sein, die Jandl 1971 für Suhrkamp übersetzte. Daniela Riess-Berger erkennt die Gemeinsamkeiten mit Steins Ansatz in der grundlegenden Problematisierung der Beziehung von Sprache und Wirklichkeit, in der Ab-

hängende Prosatexte als »experimentell«, weil grundständig neue Formen erprobend, zu verstehen.

43 Siehe Kramer, Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, 232-237.

44 Mayröcker in Schmidt, »Es schießt zusammen«, 267f.

45 Schmidt, zitiert nach ebd., 269.

46 Mayröcker in Kastberger, »Jedenfalls geht es bei mir nicht ganz anständig zu.«, 452.

weisung der Wiedergabe eines handlungsmäßigen Geschehens und in einer Konzentration auf die »Daseinsweise des Existierens«.⁴⁷ Mayröcker versah diese Grundorientierung des Erzählens mit eigenständigen Akzenten, die ihrem Prosaschreiben eine unverkennbare Eigenheit verliehen, ohne es auf ein allgemeines Schema festzulegen. Anders als für die von William James' empirischer Psychologie her denkende Stein bildete für Mayröcker »das eigene Erleben« den Ausgangspunkt. Sie berief sich auf ein vor-bewusstes ›Zusammenschießen‹ von Gelesenem, Begegnungen und Erfahrungen, die in einem kombinierten Arbeitsprozess von spontanem Aufschreiben und dessen konzentrierter Bearbeitung zum literarischen Text werden.⁴⁸ Gegenüber der »Lust am Manipulieren mit Sprache« in der experimentellen Phase trat nun das Bedürfnis nach ›Ausdruck‹ in den Vordergrund, der aber im Vergleich zum konventionellen Erzählen weder ein »Nachzeichnen von Gedanken« sein sollte noch einen »erzählten Ablauf« im Schreibakt enthalten durfte.⁴⁹ Mayröckers Texte bilden in diesem Sinne, wiederum sehr ähnlich wie bei Stein, nicht etwas vorher Bestehendes ab, sondern produzieren etwas genuin Neues.

Dies führte zu der wiederholten Feststellung, dass die Mayröcker'sche Prosa eine Absage an »Linearität, Chronologie und Kausalität« ausdrücke, amimetisch ausgerichtet sei und nicht eine konsistente, konkrete Wirklichkeit, sondern die allgemeine Disparatheit der modernen Welt darstelle.⁵⁰ Textgenealogisch sind die Texte als prozesshafte Um- und Anverwandlung von äußeren Eindrücken zu verstehen, textmorphologisch lässt sich ein hoher Grad von unklarer Ordnung feststellen.⁵¹ Die Rezeption verlangt deshalb auch eine besondere Aktivität der Lesenden, die im Prozess der Lektüre Kohärenzen entdecken beziehungsweise bilden müssen. Siegfried J. Schmidt konnte deshalb Mayröckers Texte für eine konstruktivistische Poetik reklamieren.⁵² Sie seien »Präsentation von Sprachmaterial oder von Innerlichkeit«, welche die Subjektdependenz jeder Sinnkonstruktion einsichtig machen, und sie integrieren »Bild- und Spracherfindung, formale Organisation, ästhetische Präsentation und die allem zugrunde liegende

47 Riess-Berger, *Lebensstudien*, zu Mayröcker und Stein 90-104, das Zitat 102.

48 Mayröcker in Schmidt, »Es schießt zusammen«, 269f.

49 Ebd., 73, 74.

50 Kunz, *Verwandlungen*, 21, 29.

51 Ebd., 36f., 39.

52 Schmidt, *Fuszstapfen des Kopfes*.

epistemologische Ordnung« in loser und immer wieder neu lesbarer Form.⁵³

Das erste dieser Prosabücher ist *je ein umwölker gipfel* von 1973, eine aus 23 Kapitel bestehende »erzählung«, wie es im Untertitel explizit heißt.⁵⁴ Im vorliegenden Kontext ist dieses Buch interessant, weil es sich in seinen Verfahren im Vergleich zu den späteren Prosabänden noch recht offensichtlich an Avantgarde-Autor:innen wie Stein oder Samuel Beckett orientiert und auch die Zeitästhetik gemäß diesen Vorbildern gestaltet. Das erste Kapitel, *lehrstück liliengracht* betitelt, besteht aus einem Zwiegespräch zwischen einem »er« und einer »sie« und handelt – in der Manier Becketts, nach der Personen ostentativ als serielle Konstrukte ausgewiesen werden – von als »A«, »B« und »C« benannten Figuren.⁵⁵ Auffällig sind die zu jedem Redebeitrag eingefügten »sagte er« beziehungsweise »sagte sie«, die zum einen die große Relevanz der Wiederholung schon im ersten Kapitel hervorheben, zum anderen aber verdeutlichen, dass die *erzählung* stets ein Bericht von Gesagtem ist und, wie es im Titel des fünften Kapitels heißt, das »erzählen einer erzählung« inszeniert.⁵⁶ Dargestellt wird also kein Geschehen oder Handeln, sondern ein immer schon durch die Personenperspektive gebrochenes, vermitteltes Erleben, Wahrnehmen und Erfahren, was, wie bereits bei Flaubert, Stifter und Stein zu beobachten war, dazu führt, dass ›Zeit‹ nicht als Ordnungskategorie erzählter Handlung relevant wird, sondern als Dimension des sprachlichen Repräsentationsakts hervortritt und wirksam wird.

Im zweiten Kapitel mit dem Titel *als der bauknecht erstmals ins haus kam* wird die Wiederholungsstruktur auf die Titelformulierung ausgedehnt, die in 23 der 30 Absätze den Anfang bildet. Das »sagte er« ist fünfmal direkt mit diesem Satz gekoppelt, weshalb offen bleibt, ob die folgenden Aussagen dem Bauknecht oder einer bloß als »er« erscheinenden Figur zuzuschreiben sind.⁵⁷ Im Verlauf des Textes werden weitere Passagen wiederholt, sodass der Text zunehmend zyklische Strukturen integriert und, ähnlich wie in Stifters *Witiko*, eine Zirkulationspoetik erkennbar wird.

In den Kapiteln *nostalgie* und *abseite des mondes* wird dieses Prinzip weiter verstärkt, wodurch die sprachlich identischen Wiederholungen

53 Schmidt, »Der Fall ins Ungewisse«, 16f., 19, 20.

54 Mayröcker, *je ein umwölker gipfel*, 241.

55 Ebd., 245–249.

56 Ebd., 257.

57 Ebd., 249–252.

von Aussagen und Tätigkeiten, die im Wesentlichen aus einem Handeln mit Kleidung bestehen, zunehmend den Text organisieren. Geprägt ist der Stil dieser Kapitel zudem durch eine Lakonie der Aussagen, die sich in einem Sprechen über die Knappheit von Zeit spiegelt, welches die Figuren bisweilen praktizieren.⁵⁸ Der Titel des Kapitels *die zeichen der zeit* hebt wiederum ganz allgemein die Bedeutung der Zeit hervor und kann, in der Doppeldeutigkeit des Genitivs als Genitivus subjectivus und objectivus, als eine programmatische Aussage darüber gelesen werden, dass Zeit und Zeichenstruktur des Textes sich wechselseitig bedingen und hervorbringen.⁵⁹

In den folgenden Prosabüchern entfernte sich Mayröcker weiter von den avantgardistischen Verfahren, individualisierte die Komposition ihrer Texte, hielt aber an der Suspendierung von Handlung unter Beibehaltung einer Spur von Linearität⁶⁰ und der Verschiebung der Dynamik des Textes in die sprachliche Gestaltung fest. Mayröcker selbst spricht vom »Fortsetzen [...] der Bilder«, von eigentlichen »Kettenreaktionen«, die Wortfolgen über linguale Ähnlichkeitsbeziehungen herstellen,⁶¹ beschrieben worden sind diese Effekte von der Forschung als »flutende[] Eigenbewegung« des Textes.⁶² Damit ist die dem schreibenden Subjekt entzogene Eigendynamik der Sprache herausgestrichen, benannt ist zugleich aber auch das Zustandekommen von Rhythmus als zeitbildendem Faktor des Textes.

In *Stilleben* (1991) spricht Mayröcker dieses eminent wichtige Charakteristikum ihrer Texte explizit an: »Der Rhythmus ist nicht außer acht zu lassen, ja, eigentlich wachzurütteln, denn er schläft da in der Sprache, muß nur richtig geweckt, wachgerüttelt, nein wachgeküßt werden, nicht wahr.«⁶³ Deutlich wird in dieser Formulierung, dass der Rhythmus dem Text nicht von außen auferlegt wird, sondern dass das Sprachmaterial selbst diese Rhythmik mitbringt, die dann in den verschiedenen Arbeitsstufen sukzessive freigelegt wird.⁶⁴ Durch die

58 So in *abseite des mondes*, ebd., 256, und in *in einer zerfallenen nachbarschaft*, ebd., 260f.

59 Ebd., 261.

60 Kunz, *Verwandlungen*, 123, spricht von einer »gerade noch vorhandene[n] Linearität«.

61 Mayröcker, *Das Herzzereißende der Dinge*, 511.

62 Ingold, *Der Autor am Werk*, 384f., zitiert nach Kastberger, *Reinschrift des Lebens*, 36.

63 Mayröcker, *Stilleben*, 130.

64 So Kastberger, *Reinschrift des Lebens*, 83. Siehe auch seine Ausführungen zum Verhältnis von metrischer und morphologischer Äquivalenz, ebd., 78-83.

Äquivalenzen auf der syntagmatischen Ebene tritt die poetische gegenüber der referenziellen Funktion deutlich hervor,⁶⁵ und die Kohärenzbildung im Text wird wesentlich durch die sprachlichen Wiederholungen sowie den lautlich und syntaktisch manifest werdenden Rhythmus geleistet, wie Julia Weber für *mein Herz mein Name mein Zimmer* (1988) nachweist. Auch sie streicht heraus, dass der Rhythmus sich nicht »als künstliches Ordnungssystem, sondern als organische, strömende Bewegung« konstituiere,⁶⁶ er übe eine gedächtnisstützende, koordinierende und affektive Funktion aus und vermöge so, den scheinbar disparaten Text zusammenzuhalten.⁶⁷ Rhythmus erweise sich folglich als strukturierendes Prinzip von Texten, die sich durch die losen Fügungen der Elemente wie Kaleidoskope verhalten und mittels einer begrenzten Zahl von Elementen zahllose Variationen hervorzubringen imstande seien.⁶⁸

Diese zeitgenerierenden Faktoren der Texte verdanken sich bei Mayröcker auch der eminenten Bedeutung von Temporalität in den produktionsästhetischen Akten. Dabei ist nicht nur die aktive ›Auseinandersetzung‹ mit dem Text über viele Stadien hinweg wichtig, sondern auch die Phasen der ›Reifung‹, die Mayröcker in *Magische Blätter I* (1983) als ebenso bedeutend bezeichnet:⁶⁹

Man muß *damit nicht nur lange gehen*, sondern sich mit diesem Stück Poesie lange auseinandersetzen, wenn man es geschrieben hat, man muß lange korrigieren, feilen, Korrekturen von Korrekturen machen, aber vor allem muß man geduldig sein: so ein Stück Text arbeitet ja nach der Fertigstellung weiter bis zum Augenblick seiner endgültigen Reifung, ein paar Tage, ein paar Wochen, ein paar Monate lang, ganz für sich allein: man muß es ruhen, man muß es abliegen, man muß es *rasten* lassen, wie eine Teigmasse – schade um den Text, der von seinem Autor ungeduldigerweise zu früh in die Welt entlassen wurde!⁷⁰

65 Ebd., 83-87.

66 Weber, *Das multiple Subjekt*, 198, 200.

67 Ebd., 201 f.

68 Ebd., 159 f.

69 Kastberger, *Reinschrift des Lebens*, 37, stellt »Ekstase« und »Disziplin« als gleichermaßen wichtige Vermögen für das Zustandekommen der Texte heraus, mithin also die autoritative Kontrolle und Präzision bei der Textarbeit, die aber konterkariert wird durch bewusstseinsfreie Tätigkeitsphasen.

70 Mayröcker, *Magische Blätter I*, 271.

An anderen Stellen wiederum präzisiert Mayröcker, dass die lange Ausdehnung des textuellen Werdungsprozesses spezifisch für die Prosa sei, für die Gedichte aber nicht gelte. 1983 stellt sie fest, dass »sich die Arbeitsweise an Prosa sehr stark von der Arbeitsweise an Gedichten« unterscheide,⁷¹ zehn Jahre später bestätigt sie, dass sie »bei der Lyrik lockerer« sei, bei der Prosa aber herrsche »eine Anspannung, die über eine viel weitere Strecke aufrechterhalten bleiben« müsse.⁷² Der spezifische, sich aber immer wieder neu realisierende Prosarhythmus verdankt sich bei Mayröcker einem Arbeitsrhythmus, bei dem sie über längere Zeiträume hinweg das gleiche Material bearbeitet und zum Text formt. Beim Wiederlesen bemerke sie »Unstimmigkeiten im Schreib- oder Sprechverlauf«, woraufhin sie das »Wort- oder Satztempo« verändere. Gerade beim »Korrigieren« nehme sie »verstärkt auf diese rhythmischen Elemente Rücksicht«.⁷³ Die Einarbeitung von ›Rhythmus‹ geschieht dabei ganz wesentlich über Satzzeichen, über die Setzung von Punkten und Kommas und, wie etwa in *Reise durch die Nacht* (1984), durch die Einschlebung weiterer Wiederholungen.⁷⁴

Gerade durch diese idiosynkratischen Veränderungen und Verdichtungen des Ausgangsmaterials im Schreibprozess werden Mayröckers Texte zu Medien »unterschwelliger Zeiterfahrung«,⁷⁵ die im Produktionsprozess mittels Übergangs- und Verknüpfungsverfahren geformt wird, sich im Text in die Wort-, Satz-, Absatz- und Kapitelstrukturen einträgt und in der Lektüre als rhythmisches Erleben reaktiviert wird. Dass Mayröcker in ihren Prosabüchern immer wieder auch inhaltlich Transformationen thematisiert und die Analogie von Schreiben und Leben stets aufs Neue bemüht, unterstreicht diese überragende Bedeutung der Zeitlichkeit in ihren Prosabüchern.⁷⁶

71 Mayröcker in Schmidt, »Es schießt zusammen«, 271.

72 Mayröcker in Kastberger, »Ich stehle ziemlich schamlos.«, zitiert nach Kastberger, *Reinschrift des Lebens*, 40.

73 Mayröcker in Kastberger, »Jedenfalls geht es bei mir nicht ganz anständig zu.«, 442.

74 Kunz, *Verwandlungen*, 42.

75 Mayröcker in Kastberger, »Jedenfalls geht es bei mir nicht ganz anständig zu.«, 443 f.

76 Kunz, *Verwandlungen*, 97-133.

Temporale Aporien des Beschreibens: Weiss

Mit ihren von Gertrude Stein inspirierten, prononciert breit gefächert Zeit thematisierenden Prosaakzepten stehen Jandl und Mayröcker im Kontext einer intensivierten Bemühung um das Schreiben von Prosa, das im deutschsprachigen Raum seit den 1950er Jahren auch ganz unabhängig von Stein neue Wege beschreitet. Diese Innovationen sind, wie auch die des *nouveau roman* in Frankreich, wesentlich gegen die Gewohnheiten eines ›realistischen‹ Erzählens gerichtet und damit auch gegen dessen Gewohnheit, die Zeit des Erzählens der erzählten Zeit unterzuordnen.

Ikonisch steht hierfür *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von Peter Weiss, der die Tendenz der Nachkriegsliteratur zum dokumentarischen Beschreiben neu wendete und hinsichtlich einer experimentellen Anordnung des Wahrnehmens und Aufzeichnens weiterentwickelte.⁷⁷ Angeblich schon 1952 verfasst, erschien nach Teilabdrucken in *Akzente* 1959 und der von Franz Mon, Walter Höllerer und Manfred De la Motte herausgegebenen Anthologie *movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur* (1960) der im Klappentext als »Mikroroman« bezeichnete Text 1960 im Suhrkamp Verlag.⁷⁸ Das Werk umfasst elf Abschnitte, in denen Örtlichkeiten, Abläufe und Geschehnisse auf einem ländlichen Gut geschildert werden, wo neun Personen von einer Haushälterin und einem Hausknecht beherbergt werden und später auch ein Kutscher eintrifft. Zu den neun Personen gehört auch der Ich-Erzähler, der sich auf die Aufzeichnung des Gesehenen und Gehörten konzentriert und sich dabei der Deutung und Interpretation gänzlich enthält. Die Erzählinstanz vermittelt so Informationen über die dargestellte Welt, arbeitet mit ihrer Darstellungspraxis aber gegen weiterführende Sinngebung an. Ihr eigentliches Projekt scheint es zu sein, sinnliche Eindrücke in eine instantane Niederschrift zu übertragen und damit Wahrnehmung und Schreiben simultan zu organisieren. Die eher ungewöhnliche Verwendung des Präsens als Erzähltempus des Textes⁷⁹ zielt in dieser Weise auf das unmittelbare Präsentmachen des Wahrgenommenen

77 Zum Experimentcharakter des Textes siehe Bohley, »Es gibt keine Psychologie«.

78 Ebd., 267.

79 Siehe dazu Avanesian, Hennig, Präsens, die aufzeigen, wie das Präsens als Erzähltempus sich im 20. Jahrhundert als avantgardistische Erzählpraxis etabliert; zu Weiss ebd., 55 f.

ohne das Dazwischentreten einer ästhetischen Eigenzeit des Schreibens. Zunächst einmal scheint der Text so eine lineare Präsentation der Vorgänge zu beabsichtigen und eine ›Zeit der Prosa‹ zu eliminieren.

Wie Heinz Drügh gezeigt hat, wird diese oberflächliche Annahme im Text mehrfach hintertrieben.⁸⁰ Dies geschieht durch eine intrikate Subjektivierung des Beschriebenen, die, bei aller sonstigen Ähnlichkeit der Verfahren, einen markanten Unterschied zu Alain Robbe-Grillet darstellt, der sich tunlichst darum bemüht, die Fokalisierung der erzählenden Instanz im Unklaren zu lassen und auch deren Beteiligung an der Diegese in den Hintergrund zu spielen.⁸¹ Weiss verwendet dagegen ostentativ eine Ich-Erzählperspektive, die eine Objektivierung des Aufgezeichneten zwangsläufig subvertiert. Schon in der deskriptiven Eingangssequenz ist die Bindung des Sehens und Hörens an die Ich-Instanz durch die mehrfach verwendeten Formeln »siehe ich«, »von mir gehörte«, »ich sehe« und »ich höre« hervorgehoben,⁸² ebenso betont der erste Satz die Ausschnitthaftigkeit des Sehens (›durch die halboffene Tür sehe ich«, K, 7).

Die grundlegende Relevanz und das systemische Auffälligwerden der temporalen Dimension dieser Prosa, die sich durch die homodiegetische Platzierung des Erzählers ergibt, wird im Fortgang des Textes nach vier Seiten hin offenbart: *Erstens* wird die Erzählinstanz durch ihre Involvierung in die Vorgänge immer wieder an der unmittelbaren Beschreibung gehindert. So führt die erste Textstelle, welche die intendierte Simultaneität von Beobachten und Beschreiben markant exponiert, auch deren Scheitern vor, wenn gesagt wird, dass die »Niederschrift [s]einer Beobachtungen« den auf dem Plumpsklo sitzenden Beobachter »davon abgehalten« habe, »die Hose heraufzuziehen und zuzuknöpfen« (K, 9). Diese verhinderte Handlung führt einen irreduziblen Konflikt von Schreiben und Tun in den Text ein, der den Ich-Erzähler so grundlegend trifft, weil er eben selbst handelnder Teil der Erzählung ist. Wahrnehmen und Aufzeichnen werden dadurch als temporalisierte, notwendigerweise aufeinanderfolgende Vorgänge kenntlich.

80 Drügh, Ästhetik der Beschreibung, hier das Kapitel »Beschreibung als Remodernisierung – Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers*«, 371-409.

81 Beise, Peter Weiss, 191.

82 Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 7-9. Im Folgenden werden die Zitate nach dieser Ausgabe mit der Sigle K und der Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

Zweitens stattet die homodiegetische Anlage die Erzählinstanz mit einer eigenen Vergangenheit aus, die als Vorwissen in den Beschreibungsvorgang einfließt und diesen dadurch weiter verzeitlicht. In der Eingangssequenz wird dies deutlich, wenn im zweiten Satz das Schwein mit einem definiten Artikel eingeführt wird (K, 7). Dieser verweist analeptisch auf eine Vorinformation, die der Erzähler zu besitzen scheint, die den Lesenden aber fehlt.⁸³ Unterstrichen wird dieser Hinweis auf das Vorwissen der Erzählinstanz durch die Charakterisierung des Sägens des Knechtes als das »oft von mir gehörte« und deswegen wiedererkennbare (K, 7). Das Sägen wird als iteratives, nicht singulatives Tun ausgewiesen, womit in die Beschreibung ein konstitutives Moment der Vorgängigkeit eintritt, das die Zeitdimension des rein Präsensischen transzendiert.

Drittens neigt der Ich-Erzähler dazu, sich zu seinem Tun in ein Verhältnis zu setzen und über sein Schreiben zu reflektieren. Die dadurch eingeführte Metaebene thematisiert nicht mehr das Beobachtete, sondern das Schreiben und seine Relevanz selbst, wenn etwa gesagt wird:

[M]eine Hand führt den Bleistift über das Papier, von Wort zu Wort und von Zeile zu Zeile, obgleich ich deutlich die Gegenkraft in mir verspüre die mich früher dazu zwang, meine Versuche abubrechen und die mir auch jetzt bei jeder Wortreihe die ich dem Gesehenen und Gehörten nachforme einflüstert, daß dieses Gesehene und Gehörte allzu nichtig sei um festgehalten zu werden und daß ich auf diese Weise meine Stunden, meine halbe Nacht, ja, vielleicht meinen ganzen Tag völlig nutzlos verbringe[.] (K, 48)

Diese Schreib-Szene⁸⁴ eröffnet aber nicht nur eine zeitliche Distanz zwischen Beobachten und Schreiben, sie führt darüber hinaus eine eigene Historizität ein, indem sie auf die Differenz zu früheren Versuchen abhebt, und sie expliziert das eigene Tun als nachträgliches, das dem Gesehenen und Gehörten ›nachforme‹, also eine ›Form‹ ein-

83 Siehe Weinrich, Textgrammatik, 410-420. Drügh, Ästhetik der Beschreibung, 380, weist auf diese Technik der Temporalisierung hin.

84 Wie schon in Kapitel 4 erläutert, fügt sich diese Stelle in die von Martin Stingelin explizierte Definition von »Schreib-Szene« als thematisierte, problematisierte und reflektierte »Schreibszene« (Stingelin, »Schreiben«, 15). Die zitierte Stelle von Weiss exponiert in der Thematisierung des Schreibens über eine »Schreib-Szene« vor allem ihre eigene Zeitlichkeit.

führe, die ›nach‹ dem Sehen und Hören durch das Schreiben dazu-trete. Die Erwähnung des Umstands, dass für dieses Nachformen Stunden und Tage aufgewendet werden müssen, unterstreicht die zeitliche Erstreckung des produktionsästhetischen Vorgangs.

Viertens wird gerade durch diese Metareflexion offenbar, dass der Text durch eine »lautlich-repetitive Überstrukturierung« geprägt ist, die ebenfalls schon in der Eingangssequenz hervortritt.⁸⁵ Das aufzählende Textverfahren, das eigentlich Einfachheit und Kunstlosigkeit suggeriert, wird realisiert durch eine auffällige Häufung von Alliterationen mit ›sch‹ und ›k‹, wenn von den »Geräusche[n]« die Rede ist, die das Ich hört (»das Schmatzen und Grunzen des Schweinerüssels, das Schwappen und Klatschen des Schlammes, das borstige Schmierens des Schweinerückens an den Brettern, das Quietschen und Knarren der Bretter, das Knirschen der Bretter«, K, 7). Offensichtlich wird damit, dass die Umsetzung in die arbiträren Zeichen der Schrift mittels Onomatopoesie zwar eine gehörte Wirklichkeit nachahmen kann, dass die syntagmatische Reihung aber eine Eigenlogik des Sprachlichen entfaltet, welche die reine Unterstützung der Referenzleistung übersteigt. Sie manifestiert eine Eigendynamik der Prosa, die eine textuelle Eigenzeit erzeugt.

Prosaschreiben in der Werkstatt

Innerhalb der deutschsprachigen Literatur der 1960er Jahre sorgte Weiss' kurzer Roman für großes Aufsehen. Auf Autor:innen wie Ror Wolf, Gisela Elsner, Klaus Stiller, Hans Christoph Buch, Peter Handke, aber auch auf den Kreis des Kölner Realismus um Dieter Wellershoff, Günter Seuren und Rolf Dieter Brinkmann sowie Hubert Fichte übte der Text nachhaltigen Einfluss aus.⁸⁶ Der *Kutscher*-Text von Weiss war so sicherlich eine literarische Manifestation der Bedeutung von innovativer Prosa in den frühen 1960er Jahren, ein institutioneller Nukleus für die neue Praxis war wiederum eine Schreibwerkstatt des Literarischen Colloquiums Berlin von 1963/1964. Die Dokumentation dieser Veranstaltung erschien unter dem programmatischen Titel *Prosaschreiben*.⁸⁷

85 Ebd., 379.

86 Ebd., 373; Beise, Weiss, 193; Bohley, »Es gibt keine Psychologie«, 268.

87 Hasenclever, Prosaschreiben.

16 junge Schriftsteller:innen arbeiteten und diskutierten damals in Berlin unter der Anleitung von erfahrenen und etablierten Kollegen; neben Günter Grass, Hans Werner Richter, Peter Rühmkorf und Walter Höllerer gehörte auch Peter Weiss zu diesem Kreis. Es ging darum, zu ergründen, »welche Möglichkeiten und Schwierigkeiten sich dem Prosaisten bieten, der auf Realität ausgeht und nicht in Schablonen oder in einen ›Sturm von Partikeln‹ geraten will«. ⁸⁸ Dabei habe das Literarische Colloquium, so heißt es im Klappentext des Buches, in den »Möglichkeiten und Schwierigkeiten, in Stil, Motiv, in der Struktur, in der Gattung, die heutzutage beim Schreiben von Prosa auftauchen«, einen der »Brennpunkte der gegenwärtigen literarischen Diskussion« ausgemacht. ⁸⁹ In der Folge kam ein breites Spektrum von Thematiken und Ansätzen in Beiträgen zusammen, die in der Überzeugung geeint waren, in einer »Zeit des Prosaschreibens« entstanden zu sein. ⁹⁰ Dies bedeutete, dass durchaus unterschiedliche Zugriffe auf das »Prosaschreiben« vertreten wurden: Während Grass das »Problem des Epischen« und der Stoffwahl in den Blick nahm, ⁹¹ bemühte sich Weiss, behutsam den Fokus auf »die Art der Schilderung« und »eine Möglichkeit, mit der Sprache zu laborieren«, zu lenken. ⁹² Dass Weiss' Verfahren in den Versuchen der jüngeren Generation und den Debatten präsent waren, belegt ein Diskussionsbeitrag von Jan Huber, der über einen Probetext von Hans Christoph Buch sagte, dass der Autor hier »nichts anderes macht als Peter Weiss«. ⁹³

Hans Christoph Buch ist insofern für die weitere Entwicklung der ›Beschreibungsliteratur‹ interessant, als er nicht nur mit seinem Prosa-band *Unerhörte Begebenheiten* (1966) einen wichtigen Beitrag zu dieser literarischen Stoßrichtung lieferte. Vielmehr promovierte er auch bei Walter Höllerer an der Technischen Universität Berlin zu diesem Thema, verschaffte der Beschreibung derart auch literaturwissenschaftlich Beachtung und erkundete sie zudem literaturgeschichtlich. ⁹⁴ Buch bearbeitete wichtige Vertreter der literarischen Beschreibung wie Brockes, Haller, Kleist, Stifter und Kafka und konfrontierte sie mit Kritikern der Beschreibung wie Lessing, Hebbel und Lukács. Im Kapi-

88 Ebd., vorderer Klappentext.

89 Ebd., hinterer Klappentext.

90 So die Formulierung von Hans Werner Richter in ebd., 13.

91 So Hasenclever über die von Grass geleitete Sektion in ebd., 8.

92 Diskussionsbeiträge von Weiss in ebd., 47, 55.

93 Diskussionsbeitrag von Jan Huber in ebd., 184.

94 Buch, *Ut Pictura Poesis*.

tel *Zur Nachwirkung Kafkas auf die spätere Beschreibungsliteratur* gehört Weiss' *Kutscher*-Text nebst Robbe-Grillet's Romanen und Essays zu den bekanntesten Vertretern einer Beschreibungsliteratur der Gegenwart, die damit auch literaturhistorisch eingeordnet und nobilitiert wurde.⁹⁵

Felder-Prosa: Enzensberger und seine Schützlinge

Der Name eines anderen Teilnehmers der Schreibwerkstatt weist wiederum in eine weitere prominente neoavantgardistische Richtung des »Prosaschreibens« nach 1960, die sich besonders intensiv um dessen formale Erneuerung bemühte. Ror Wolf gehörte neben Jürgen Becker, Gisela Elsner, Christian Grote und Hans Günther Michelsen zu den fünf jungen deutschsprachigen Autor:innen, die Hans Magnus Enzensberger 1962 im Band *Vorzeichen* präsentierte. In der *Einführung* umreißt Enzensberger die Gemeinsamkeiten der ausgewählten »Prosastücke[]«, die er darin erkennt, dass »sich keines in seinem Ganzen als Roman« darstelle, wobei die »alte Form« weniger »zerstört« als »ignoriert« werde.⁹⁶ Über Ror Wolf, der mit einem Auszug aus dem zwei Jahre später bei Suhrkamp erschienenen Debüt->Roman *Fortsetzung des Berichts* vertreten ist, heißt es, dass sein Text »keinen linearen Ablauf mehr« zulasse, ihm aber auch die »gewöhnlichen Hilfsmittel des zeitgenössischen Romans [...], die zu einer neuen technisch dem Film verwandten Erzählkonvention geführt haben«, nicht mehr genügen. Vielmehr erfordern der »Fortgang oder die *Fortsetzung* des Prozesses (auf der Seite des Beschreibenden sowie des Beschriebenen) [...] radikale Verzerrungen und Verwerfungen« und sprengen »das eindeutige räumliche und zeitliche Kontinuum, das zu den Voraussetzungen des Romans gehört« (E, 15).⁹⁷

Diese Prosa ignoriere, so stellte Enzensberger also fest, traditionelle realistische Vorstellungen von Zeit und Raum und widersetzte sich den Konventionen der Newton'schen Physik mit literarischen Mitteln.

95 Ebd., 263-266.

96 Enzensberger, *Einführung*, 14. Im Folgenden werden die Zitate nach dieser Ausgabe mit der Sigle E und der Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

97 Detailliert zu Ror Wolfs textuellen Verfahren auch unter Einbezug des Umgangs mit Zeitlichkeiten, siehe Bausch, *Spielformen der Störung*, v. a. 53-86, 159-190.

Enzensberger sah ein »Prinzip der Felder« realisiert, das Jürgen Beckers Text mit seinem Titelwort aufrief: Hier halte »[k]eine Fabel [...] die Teile der Rede zusammen«, sie seien »allein verbunden durch das Bewußtsein des sprechenden Subjekts, das seine Erfahrungen und seine Sprache zur Kongruenz zu bringen sucht, und zwar nicht in einer kontinuierlichen Bewegung (der des ›Bewußtseinsstroms‹), sondern in Schüben, deren jeder ein Feld konstituiert« (E, 16). Diese Prosa erhielt somit ihre formale Radikalität aus einer ausgeprägten Subjektivierung der Inhalte, die sich den diskontinuierlichen »Erinnerungsschübe[n]« der berichtenden Instanz verdankten, wobei, so Enzensberger, bezüglich der Organisationsweise der Einheiten »an den physikalischen Begriff des Feldes zu denken« sei. Es handle sich »nicht um Miniatur-Kapitel«, die Textabschnitte seien »nicht eingezäunt, sondern offen, wie magnetische oder Gravitationsfelder, deren Struktur durch die Kraftlinien der Vergegenwärtigung bezeichnet wäre« (E, 16). Gattungseigenheiten würden dabei eingeschmolzen (E, 15), gleichwohl gehorchten Beckers *Felder* »eher poetischen als epischen Gesetzen« (E, 16).

Auch Enzensberger greift zum Konzept des ›Rhythmus‹, um die sprachliche Strukturierung dieser Texte zu umschreiben: »Rhythmische Bestimmungen schlagen in dieser Prosa durch. In immer neuen Anläufen wird eine neue Prosodie entwickelt.« (E, 16). Die ›Zeit der Prosa‹ tritt auch hier als unregelmäßiges und variiertes temporales Organisationsmuster hervor, weil die zeitlichen Orientierungsmöglichkeiten auf der Ebene der Diegese weitgehend aufgehoben sind. Dabei unterscheiden sich die jeweiligen Schreibweisen deutlich: Grote, Becker und Wolf arbeiten laut Enzensberger zwar alle drei »mit dem Prinzip der Felder«, aber jeder von ihnen »verwandelt es auf seine Weise« (E, 17). Im Hinblick auf diese unterschiedlichen Nuancierungen lohnt es sich, Enzensbergers Ausführungen zu konsultieren:

Grotes Bericht lebt aus einem einzigen, starken Ton, mit dem jedes Textfragment beharrlich neu ansetzt. Er ist fast monochrom. Die Kraft der Sprache geht in diese Monotonie ein; ihr Reichtum verrät sich nur in infinitesimalen Abweichungen, in den unmerklichen Nuancen der Tönung. Beckers Verfahren ist das konträre: ein un-aufhörlicher, extremer Wechsel der Ebenen, Sprechlagen, Tonfälle. Seine Beweglichkeit ist unheimlich. Zu jedem Feld wird eine eigene Sprech- und Schreibweise erst erfunden. Das Werk wird zu einer Zerreißprobe für das Subjekt, das seinen Zusammenhang garantiert;

damit für den Autor selbst. Die zentrifugalen Kräfte sind sehr groß. Becker verschmährt jedes Korsett, jede gerüstartige Zurichtung, die seiner Sprache äußerlich wäre. Daß seine Schrift an keiner Stelle zum infantilen Gestammel zerfetzt, spricht für die außergewöhnliche Stärke dieses Autors. Bei Ror Wolf schließlich kehrt das kompositionelle Prinzip der Felder, charakteristisch verändert, wieder. Er arbeitet nicht mit den minimal getönten Erinnerungs-, nicht mit den maximal sprunghaften Erfahrungsschüben, wie sie bei Grote und Becker zu finden sind, sondern mit einer begrenzten Zahl von Imaginationsschüben, die kaleidoskopisch wechseln und nach einem verborgenen kombinatorischen Schlüssel wiederkehren. (E, 17)

In der Darstellung der unterschiedlichen Techniken wird deutlich, dass diese die ›Zeit der Prosa‹ je anders gestalten. Während bei Grote, so Enzensberger, ein durchgängiger Rhythmus die Einheit des Textes garantiert und mittels feiner Differenzierungen die rhythmische Variabilität erzeugt, setzt Becker in jedem Feld neu an und gestaltet spezifische Temporalitäten für jede textuelle Einheit aus ihr selbst heraus. Wolf wiederum etabliert über den ganzen Text hinweg Wiederholungsstrukturen, die sich als »Reprisen, Schleifen- und Ringformationen« manifestieren und in dieser Figürlichkeit »Kreuzwege[n] in einem Irrgarten« gleichen (E, 17), dabei aber auch im Lesevorgang eigentümliche und immer wieder überraschende Zeitkonstellationen hervorbringen. Diese unterschiedliche Rhythmisierung der Felder wiederholt sich beziehungsweise ist wesentlich durch die je spezifische Handhabung der Syntax gespeist, bei der Enzensberger die immer wieder neu gestaltete Arbeit mit unterschiedlichen Wiederholungsformen betont, die den fünf Felder-Prosen ihre Eigenheit geben (E, 18f.).

Enzensbergers Sammelband präsentiert in verdichteter Form und expliziert im expositorischen Stil, was sich in den frühen 1960er Jahren als neues literarisches Verfahren durchzusetzen begann. Burkhard Meyer-Sickendiek hat das Felderprinzip als wichtige Errungenschaft der experimentellen Prosa der Nachkriegszeit namhaft gemacht und folgende drei Grundprinzipien als wesentlich hervorgehoben: Das Felderprinzip zielt auf die radikale Lösung vom Erzählprinzip des Romans, es laufe auf die Segmentierung des Textes in einzelne Prosafelder hinaus und gestalte diese mit Bewusstseinsdarstellungen.⁹⁸ Meyer-Sickendiek sieht dieses Prinzip vor allem bei Suhrkamp-Autor:innen

98 Meyer-Sickendiek, Das »Prinzip der Felder«.

realisiert und verbreitet, die sich damit auch vom *nouveau roman* absetzen, der an der Romanform festgehalten habe. Neben den in der *Vorzeichen*-Anthologie vertretenen Autor:innen haben etwas später Peter Handke und Friederike Mayröcker das Prinzip adaptiert, und auch Peter Weiss ist mit *Das Gespräch der drei Gehenden* (1963) einer der namhaften Vertreter dieser Schreibweise.⁹⁹ Weiss nutzt das Felderprinzip, um die drei Figuren Abel, Babel und Cabel nach einer die Sprechsituation exponierenden Einführung miteinander in ein Gespräch zu bringen, das aus kürzeren Monologen besteht, bei denen der jeweilige Sprecher kaum bestimmbar ist. Figurennamen und Anlage des Textes können als eine Hommage an Samuel Beckett gelesen werden, mit dem Weiss im Sommer 1962 zusammengetroffen war und der 1961 im Verlag Les Éditions de Minuit den Band *Comment c'est* vorgelegt hatte, der im gleichen Jahr in einer zweisprachigen Ausgabe in der Übersetzung von Elmar Tophoven auch bei Suhrkamp erschienen war. Beckett hatte in diesem Buch den inneren Monolog systematisch aus der Bindung an einen Protagonisten befreit und in kleine Textteile aufgesplittert, in denen die Syntax aufgelöst ist und die konsequent ohne Interpunktion auskommen.¹⁰⁰ Beckett bringt »Wahrnehmungsfetzen eines Bewusstseins« in Sprache,¹⁰¹ und darin, in der Steuerung der Prosa und ihrer Temporalitäten durch ein oder mehrere Bewusstseinseinheiten, besteht auch seine Bedeutung für die weitere Entwicklung der literarischen Prosa. Im deutschsprachigen Raum ist Jürgen Becker der wohl radikalste Praktikant dieser Technik, wie Enzensberger herausstreicht (E, 15). Becker rezensierte 1962 Becketts *Comment c'est* für den Westdeutschen Rundfunk,¹⁰² und seine auf *Felder* (1964) folgenden Bände *Ränder* (1968) und *Umgebungen* (1970) sind konsequente Weiterentwicklungen und Neuperspektivierungen der stets über ihre eigene formale Begrenzung hinauschießenden Felderpoetik.

Das Felderprinzip bedeutete aber ebenso wie die neue Aufmerksamkeit für die Materialität von Sprache nicht, dass diese Schreibweisen sich von der Realität abwandten. Im Gegenteil: Gerade der radikale Subjektivismus der Beschreibungsliteratur wie die kritische Auseinandersetzung mit den Signifizierungspraktiken der Sprache sind als eine Befassung mit einer gewandelten sozialen, künstlerischen, medialen und epistemologischen Wirklichkeit zu verstehen. So können die

99 Dazu ebd., 392-395.

100 Ebd., 391.

101 Ebd.

102 Ebd.

Bewusstseinsszenarien der Felder-Prosa auch als eine literarische Umsetzung der Bewusstseinsphilosophie von William James und der gestaltpsychologischen *fringe*-Theorie von Aron Gurwitsch aufgefasst werden.¹⁰³ Die Reflexionen über die Materialität von Sprache sind somit stets auch Versuche einer Situierung der Literatur im Medienensemble der Moderne und Postmoderne.

Tage und Wochen: Wellershoffs ›neuer Realismus‹

Unter diesem Gesichtspunkt kann den bisher beschriebenen Varianten des Prosaschreibens in den 1960er Jahren eine weitere an die Seite gestellt werden, und zwar der sogenannte ›neue Realismus‹, den Dieter Wellershoff in seiner Funktion als Programmleiter des Verlags Kiepenheuer & Witsch 1965 ausrief.¹⁰⁴ Unter der Bezeichnung »Kölner Schule des Neuen Realismus« wurden in der Folge unter anderen Schriftsteller:innen wie Rolf Dieter Brinkmann, Nicolas Born, Günter Seuren, Günter Herburger, Günter Steffens, Paul Pörtner, Robert Wolfgang Schnell, Renate Rasp und Sigrid Brunk zusammengefasst.¹⁰⁵ Interessant ist diese letztlich nur durch vage Gemeinsamkeiten zusammengehaltene Gruppe im vorliegenden Zusammenhang, weil sie immer wieder eine ›Zeit der Prosa‹ unter dem Aspekt der Alltäglichkeit zugleich zum Thema und zum Gestaltungsprinzip ihrer Texte machte.

Vor allem bei Wellershoff selbst tritt dieser Ansatz deutlich zu Tage: So stellte er in zwei maßgeblichen Anthologien von Autor:innen des ›Kölner Realismus‹ und auch in seinem Romandebüt den zeitlichen Rahmen des Erzählens in den Vordergrund der literarischen Projekte. Im Sammelband *Ein Tag in der Stadt* ließ er so 1962 Herburger, Seuren, Brinkmann, Schnell sowie Uve Christian Fischer und Ludwig Harig Erzählungen schreiben, denen lediglich die Titelformulierung vage *contrainte* und »konkretes Vergleichsmoment« sein sollte.¹⁰⁶ Abgesehen von zeitlicher Ausdehnung, lokalem Ambiente und der Begrenzung der Textlänge auf »zwischen zwanzig und siebenzig Schreibmaschinenseiten« sollte jeder Autor »frei seinen eigenen Vorstellungen folgen«.¹⁰⁷

103 Erläutert wird dies in ebd., 398-401.

104 Siehe dazu Vormweg, Neuer Realismus, sowie Esselborn, Neuer Realismus.

105 Ebd., 463.

106 Wellershoff, Wie dieses Buch entstanden ist, 10.

107 Ebd., 11.

Fünf Jahre später wiederholte Wellershoff das Projekt mit Schreibaufträgen an junge Schriftsteller:innen, diesmal mit Peter Opitz, Anne Dorn, Sigrid Brunk, Kurt Sigel, Renate Rasp und Martin Kurbjuhn. Titel und Thema des Bandes lautete nun »Wochenende« und war damit erneut durch eine zyklisch wiederkehrende Zeiteinheit definiert. »Wochenende« sei, so Wellershoff, »nicht ein beliebiger kurzer Zeitraum, sondern eine Zeit, die unter bestimmten Bedingungen steht«. Ihm ging es um eine bestimmte Zeitspanne, in der die Menschen »aus der Organisation der Arbeitswelt entlassen und privat geworden« seien. Die den Menschen »vorgeordneten Zwecke, die ihnen Distanz zu sich selbst geben und Sachlichkeit«, seien nun weg, sie träfen stattdessen »mit ihren persönlichen Eigenarten, Schwierigkeiten und Komplexen« aufeinander. Sie empfänden hier »den Anspruch«, aus »sich selbst heraus und miteinander« zu leben, »ohne ihm gewachsen zu sein«. ¹⁰⁸ Wellershoff begriff die zeitlich induzierte Thematik für die Autor:innen als »Widerstand, als Herausforderung ihrer Vorstellungskraft«, ¹⁰⁹ ihn interessierte nicht primär die zeitinduzierte Gestaltung von Sprache oder eine allfällig zu erlangende Erkenntnis über ›Zeit‹, vielmehr wollte er erkunden, wie literarische Verfahren eine bestimmte soziale Qualität von Zeit kenntlich machen können. Ihm schien »in diesen Prosatexten ein neuer gesellschaftlicher Zustand anschaulich« zu werden, der sich sonst durch »Gestaltlosigkeit« auszeichne. Dies werde möglich durch die literarische Beschäftigung mit der Wiederholbarkeit und Variierbarkeit der beschriebenen Tage und Täglichkeiten. Der gestaltlose gesellschaftliche Zustand sollte als »etwas Alltägliches« darstellbar werden, ohne dass er »als Norm zu akzeptieren« war. ¹¹⁰ Über einen Tag oder ein Wochenende zu schreiben, besaß somit das Potenzial, aus den temporalen Rhythmen der Gegenstandsschilderung die kritische gesellschaftliche Analyse zu generieren.

Auch in Wellershoffs erstem, 1966 erschienenen Roman kam dem ›Tag‹ eine durch den Titel bereits hervorgehobene Bedeutung zu. *Ein schöner Tag* handelt von einer oberflächlich funktionierenden, aber im Auseinanderbrechen begriffenen dreiköpfigen Familie, erzählt wird in einer Bewusstseinsstromtechnik aus der Perspektive der drei Protagonist:innen, Vater, Tochter und Sohn. Dabei wird ein sich über zwei

¹⁰⁸ Wellershoff, Einleitung, 10.

¹⁰⁹ Ebd., 9.

¹¹⁰ Ebd., 12.

Wochen hinweg erstreckendes Alltagsgeschehen im Sinne des Ablaufs gewöhnlicher und sich wiederholender Vorgänge manifest, ohne dass die Tageseinheit strukturierend wirkt. Die Titelformulierung bezeichnet damit nicht einen zeitlichen Rahmen, der durch seine begrenzende Wirkung eine gesellschaftliche Lage verdichtet zur Darstellung bringt, vielmehr fungiert sie hier als Chiffre für einen Zustand der erzählten Welt, dem symptomatische Relevanz für die Gesellschaft allgemein zugeschrieben wird. »Der ›schöne Tag‹ ist das Leben, wie es in vielen kleinen Wohnungen heute gelebt wird«, heißt es dazu in der Umschlagklappe.¹¹¹

Dass der ›Tag‹ in den 1960er Jahren zu einer immer wieder anders gewendeten, literarisch signifikanten Einheit wird, bestätigt auch Nicolas Borns Romandebüt von 1965. Der Titel *Der zweite Tag* bezeichnet hier den Zeitpunkt des Einsetzens der Erzählung, von dem aus das Ich zurückblickt auf den ersten Tag, an dem es eine Reise angetreten hat, die aber nicht ins erhoffte Abenteuer führt, sondern vielmehr »das Alltägliche, Banale, das sonst kaum Bemerkte, [...] auffällig« werden lässt.¹¹² Dadurch erhalten wie im *nouveau roman* die Beschreibungen von Dingen und Situationen eine starke Aufwertung, und der ›zweite Tag‹ wird hier poetologisch wirksam und meint ein Verfahren, das aus der Position der Wiederholung, des *zweiten* Tages, einen neuen Blick auf die Wirklichkeit des *ersten* Tages und damit die Welt an sich richtet. Zeit wird somit als Zeitpunkt des Erzählens narratologisch wirksam und spezifiziert entscheidend den *point of view* des Erzählens.

»Beschreibungsimpotenz«: der frühe Handke

Ein weiterer wichtiger Exponent des avantgardistischen Prosaschreibens in den 1960er Jahren ist Peter Handke, dem Hans Christoph Buch in seiner Dissertation eine epochemachende Bedeutung zuspricht. Buch versteht ihn als den »vorläufigen Endpunkt in der Entwicklung der modernen Beschreibungsliteratur«, weil er auf der Tagung der Gruppe 47 in Princeton 1966 »das Stichwort ›Beschreibungsliteratur«

111 Wellershoff, Ein schöner Tag, vordere Umschlagklappe. Im Film der 1970er Jahre lassen sich ähnliche Darstellungsinteressen beobachten, so zum Beispiel in Elfie Mikeschs Film *Ich denke oft an Hawaii* (BRD 1977/1978); siehe dazu Klippel, Unterm Gummibaum.

112 Born, *Der zweite Tag*, vordere Umschlagklappe.

polemisch gegen nicht näher bezeichnete Tendenzen der westdeutschen Gegenwartsliteratur ausspielte«. ¹¹³ Buch bezieht sich dabei auf den Tagungsartikel von Erich Kuby im *Spiegel*, ¹¹⁴ er war aber auch selbst in Princeton als Teilnehmer und Beiträger anwesend, als Handke seine berühmte Attacke ritt. Nach der Lesung von Hermann Piwitt, der ebenfalls Teilnehmer des Schreibkurses im Literarischen Colloquium Berlin gewesen war, meldete sich Handke in Princeton zu Wort und sprach in einer mehrminütigen Suada über die »Beschreibungs-impotenz« einer gegenwärtigen Literatur, die ihr »Heil in der bloßen Beschreibung« suche, was »das Billigste« sei, »womit man Literatur machen« könne. Damit sei eine »unschöpferische Periode in der deutschen Literatur angebrochen«, und »das Übel dieser Prosa« bestehe darin, dass »man sie ebenso gut aus dem Lexikon abschreiben« könne. Handke wandte sich explizit gegen »dieses komische Schlagwort vom ›Neuen Realismus‹«, gegen eine »primitive, öde Beschränkung« auf eine »sogenannte ›Neue Sachlichkeit‹« und damit gegen eine »dumme, läppische Prosa«, der eine Kritik entspreche, die »ebenso läppisch wie die läppische Literatur« sei. ¹¹⁵

In einem Artikel in der Zeitschrift *konkret* erläuterte und erneuerte Handke noch im gleichen Jahr seine Vorwürfe. Er präziserte hier, dass er durchaus »für die Beschreibung« sei, »aber nicht für die Art von Beschreibung, wie sie heutzutage in Deutschland als ›Neuer Realismus‹ proklamiert wird«. Programmatisch formulierte er:

Es wird nämlich verkannt, daß die Literatur mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden. In dieser neu aufkommenden Art von Literatur werden die Dinge beschrieben, ohne daß man über die Sprache nachdenkt, es sei denn, in germanistischen Kategorien der Wortwahl usw. Und die Kritik mißt die Wahrheit der Literatur nicht daran, daß die Worte stimmen, mit denen man die Gegenstände beschreibt, sondern daran, ob die Gegenstände »der Wirklichkeit entsprechen«. So werden die Worte für die Gegenstände als die Gegenstände selber genommen. Man denkt über die Gegenstände nach, die man »Wirklichkeit«

113 Buch, *Ut Pictura Poesis*, 264.

114 Ebd., 308. Siehe Kuby, *Ach ja, da liest ja einer*, über Handkes Auftritt, den Kuby als »Geschenk des Himmels« bezeichnet, weil er die Tagung vor der Belanglosigkeit bewahrt habe, hier 162 f.

115 Zitiert nach der Tonaufnahme Handke, Beitrag zur Lesung von Hermann Piwitt.

nennt, aber nicht über die Worte, die doch eigentlich die Wirklichkeit der Literatur sind.¹¹⁶

Handke aber ging es genau um diese »Wirklichkeit der Literatur«, weshalb es ihm so grundsätzlich verfehlt schien, dass »die auf der Tagung der Gruppe 47 gelesenen Texte [...] auf die Realität der beschriebenen Objekte geprüft [wurden], und nicht auf die Realität der Sprache« (IBE A 1, 37). Handke spielte damit für das Verfahren der Beschreibung durch, was im vorliegenden Buch als Wendung gegen eine Zeit der Erzählung entwickelt wurde, nämlich die Abkehr von einer Zeit der Gegenstände hin zu einer Zeiterfahrung, die durch die Sprache geschaffen und geformt und hier ›Zeit der Prosa‹ genannt wird. Oft genug war es dabei die Beschreibung, die durch die Überwucherung der erzählten Handlung diesen Perspektivwechsel vollzog. Handke monierte nun aber, dass eine falsch verstandene und gehandhabte Beschreibung sich ganz der Wirklichkeit der Objekte ausliefere – und damit eben auch die Eigenzeitlichkeit der sprachlichen Gestaltung missachte. So benannte er explizit »Syntax und Sprachduktus« als wesentliche Momente der zeitlichen Modellierung von Sprache, wenn er polemisch und rhetorisch fragte: »Warum sollten denn für die Prosa keine rhythmischen Gesetze gelten?« (IBE A 1, 40f.).

Handke wiederholte seine Fundamentalkritik an der Gegenwartsliteratur ein Jahr später im Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Von einem literarischen Werk erwartete Handke hier, dass es »eine noch nicht gedachte, noch nicht bewußte *Möglichkeit* der Wirklichkeit bewußt macht, eine neue Möglichkeit zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren« (IBE A 1, 24). Deshalb würden ihm »die bekannten Möglichkeiten, die Welt darzustellen, nicht mehr [genügen]«, und aus dieser Einsicht zog Handke die radikale Schlussfolgerung:

Eine Möglichkeit besteht für mich jeweils nur einmal. Die Nachahmung dieser Möglichkeit ist dann schon unmöglich. Ein Modell der Darstellung, ein zweites Mal angewendet, ergibt keine Neuigkeit mehr, höchstens eine Variation. Ein Darstellungsmodell, beim ersten

¹¹⁶ Handke, Zur Tagung der Gruppe 47 in USA, 1972 aufgenommen in die Aufsatzsammlung *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Die Aufsätze werden nach den Siglen von Handkeonline und den Bänden *Aufsätze 1-2* der *Peter Handke Bibliothek* direkt im Text zitiert, im vorliegenden Fall als IBE A 1, 37.

Mal auf die Wirklichkeit angewendet, kann realistisch sein, beim zweiten Mal schon ist es eine Manier, ist unreal, auch wenn es sich wieder als realistisch bezeichnen mag. (IBE A 1, 24f.)

Diese Position führt zum einen zur Kritik einer »Manier des Realismus« in der Gegenwartsliteratur, die ignoriere, dass »eine einmal gefundene Methode, Wirklichkeit zu zeigen, buchstäblich ›mit der Zeit‹ ihre Wirkung verliert« (IBE A 1, 25). Erneut gerät hier der ›neue Realismus‹ in den Fokus, der in der wiederholten Anwendung einer Methode diese zur »Schablone« mache und so drohe, zur »Trivialkunst« zu werden. »Methode« richtig verstanden bedeute aber, »alles bisher Geklärte wieder in Frage [zu] stellen« (IBE A 1, 26).

Mit diesem Insistieren auf einer sich stetig erneuernden Methode des Schreibens verband sich für Handke zum anderen auch die Abkehr von den zentralen Darstellungsverfahren realistischer Literatur, von dem poetologischen Konglomerat von »Geschichte«, »Phantasie« und »Erfindung« (IBE A 1, 28). Die narrative Fiktion konnte in den Augen Handkes den Herausforderungen einer wirklichkeitsorientierten, innovativen und auf methodische Erneuerung in Permanenz setzenden Literatur nicht genügen:

Die Fiktion, die Erfindung eines Geschehens als Vehikel zu meiner Information über die Welt ist nicht mehr nötig, sie hindert nur. Überhaupt scheint mir der Fortschritt der Literatur in einem allmählichen Entfernen von unnötigen Fiktionen zu bestehen. Immer mehr Vehikel fallen weg, die Geschichte wird unnötig, das Erfinden wird unnötig, es geht mehr um die Mitteilung von Erfahrungen, sprachlichen und nicht sprachlichen, und dazu ist es nicht mehr nötig, eine Geschichte zu erfinden. Mag sein, daß die Literatur so auf den ersten Blick ihre Unterhaltsamkeit einbüßt, weil keine Geschichte mehr die Eselsbrücke zum Leser schlägt: aber ich gehe dabei von mir selber aus, der ich als Leser mich weigere, diese Eselsbrücken überhaupt noch zu betreten. Ich möchte gar nicht erst in die Geschichte ›hineinkommen‹ müssen, ich brauche keine Verkleidung der Sätze mehr, es kommt mir auf jeden einzelnen Satz an. (IBE A 1, 29)

Diese Abkehr von »Geschichte« bedeutete also die Ablegung der »Verkleidung der Sätze« – und damit auch die Zuwendung zum Schreiben von Prosa als »Mitteilung von Erfahrungen«, die sich primär in der Formung von Sätzen vollzieht. Die Authentizität dieser Sätze war

dabei wesentlich abhängig von der persönlichen Investition des Schreibenden, weshalb es Handke »als Autor übrigens gar nicht« interessierte, »die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen«, was er für eine Aufgabe der Wissenschaften hielt. Vielmehr ging es ihm darum, »*meine Wirklichkeit* zu zeigen«, die stets eine spezifisch literarische war (IBE A 1, 31). Damit ging ein Bekenntnis zum Ästhetizismus und eine Erläuterung des Aufsatztitels einher, die ein prosaisches, auf kontinuierliche Erneuerung angelegtes Formbewusstsein exponiert:

Eine normative Literaturauffassung freilich bezeichnet mit einem schönen Ausdruck jene, die sich weigern, noch Geschichten zu erzählen, die nach neuen Methoden der Welt Darstellung suchen und diese an der Welt ausprobieren, als ›Bewohner des Elfenbeinturms‹, als ›Formalisten‹, als ›Ästheten‹. So will ich mich gern als Bewohner des Elfenbeinturms bezeichnen lassen [...]. (IBE A 1, 32)

Diese und andere expositorische Texte werden begleitet von drei literarischen Prosabänden, welche die Programmatik teilweise ergänzen und exemplifizieren – und auch die eigenen Zeitlichkeiten solcher Prosa exponieren und reflektieren. Seinen Debütband *Die Hornissen* von 1966 gliederte Handke in 67 mehrseitige Abschnitte, die das Felderprinzip insofern übernehmen, als auch hier eine organisierende Erzählinstanz fehlt, die Zuordnung der einzelnen Textteile an eine sprechende Instanz schwierig bis unmöglich ist, beschreibende Passagen zahlreich vorhanden sind und eine räumliche und zeitliche Verortung der Episoden massiv erschwert wird.¹¹⁷ Der Text inszeniert eine radikale Vielstimmigkeit, mischt Realitätsschilderung mit Erinnerung an Geschehenes und Gelesenes sowie Imaginationen und Fantasien, verwendet eine Vielzahl von Zitaten mit unklarer Autorschaft¹¹⁸ und wurde dadurch als ein Manifest für das »Primat der sprachlichen Wirklichkeitskonstitution« gelesen,¹¹⁹ die stets auch die ›Zeit der Prosa‹ hervorzuheben pflegt. Gleiches geschieht hier zudem mittels einer durchgehenden Tendenz zur variierenden Wortwiederholung.

Sind *Die Hornissen* so im Kontext der zeitgenössischen Suhrkamp-Avantgarde situierbar, lassen sich die beiden 1967 folgenden Prosabände *Der Hausierer* und *Begrüßung des Aufsichtsrats* enger mit den

117 Meyer-Sickendiek, Das »Prinzip der Felder«, 397f.

118 Renner, Peter Handke, 25–31.

119 Heintz, Peter Handke, 44.

methodischen Postulaten der Essays verbinden. *Der Hausierer* stellt eine intensive Auseinandersetzung mit den trivialisierten Erzähl-schablonen des Kriminalromans dar und bietet eine sichtlich vom Barthes'schen Strukturalismus inspirierte analytische Auseinandersetzung mit den Genreregeln. Der Text ist in zwölf Kapitel gegliedert, die jeweils aus kursiv gesetzten Abschnitten mit Erläuterungen zu den Verfahrensweisen des Kriminalromans und stabil gesetzten erzählerischen Teilen bestehen, die in weitgehend unverbundenen Sätzen und Absätzen eine rudimentäre Mordgeschichte wiedergeben und gleichzeitig die vorher aufgestellten Regeln illustrieren. Die übergreifende Thematik in den theoretischen Teilen ist dabei der alternierende Auf- und Abbau von Ordnungsstrukturen im Kriminalroman, wobei gerade die »Umwandlung der Unzahl in eine Zahl von Möglichkeiten und der Umwandlung der Zahl von Möglichkeiten in eine Einzahl, in die einzige Möglichkeit, in die Tatsache« zentral ist.¹²⁰ Auch hier geht es Handke also um das Aufzeigen von Möglichkeiten und das Verhältnis von Möglichkeit und tatsächlicher Realisierung, wobei der Fokus der Aufmerksamkeit auf die narrative Entwicklung durch Kombinationen von Möglichkeiten gerichtet ist. Die Auflistung der möglichen Sätze in den stabil gesetzten Passagen ist so immer zugleich Dekonstruktion narrativer Kausalität wie Anleitung zur Zusammensetzung unzähliger möglicher Geschichten.¹²¹

›Zeit‹ spielt deshalb als Dimension der Entfaltung der Kombinationen eine zentrale Rolle, so etwa, wenn der »Anfang der Geschichte« als »Fortsetzung« einer der Diegese externen Zeit und »Anfang« als Übergang der »allgemeine[n] Zeit zur Zeit einer besonderen Geschichte« begriffen wird (DH P₁, 297). Auch mit dem »Augenblick der Tat« erfolge »eine andere Zeiteinteilung« (DH P₁, 329), genauso wie das Aufeinandertreffen von Verfolger und Verfolgtem einen »Zeitpunkt« markiere, auf den die ›Geschehnisse‹ als Ergebnisse von syntaktischen Verknüpfungen zulaufen (DH P₁, 356). Der Satz »Immer wieder wird die Frage nach der Zeit gestellt« (DH P₁, 343) ist so einer, der sowohl für die der Diegese interne *ratio* als auch für die Reflexion über die Konstruktion des Kriminalromans als solchem gilt.

Verhandelt *Der Hausierer* also, wie ein konventionalisiertes Erzählgenre, hier der Kriminalroman, durch den kontingenzerzeugenden

¹²⁰ Die Prosatexte werden nach den Siglen von Handkeonline und der Ausgabe Handke, Prosa 1-6, direkt im Text zitiert, im vorliegenden Fall als DH P₁, 328.

¹²¹ Renner, Peter Handke, 33.

Blick zu einem Feld immer neuer Möglichkeitskombinationen und Varianten wird, erprobt Handke in *Begrüßung des Aufsichtsrats* (1967) die genretechnischen Möglichkeiten von »Prosatexte[n]« – so der Untertitel des Bandes. In den 19 Texten entwirft er Formen des Prosa-schreibens, von denen viele die Übergänge und Verhältnisse von Wirklichkeit, Fantasie und Fiktion thematisieren. Zahlreiche Texte sind dabei ostentativ als Verwandlung von Vorlagen angelegt: als Weiterschreibung des Plots von Westernfilmen, als Varianten seiner eigenen Texte *Die Hornissen* und *Der Hausierer*, als Nacherzählung von Kafkas *Prozess* oder eines juristischen Textes über das Standrecht.

Mittels Sprachkritik und Medienreflexion verfolgte Handke in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre das Projekt einer Erweiterung der literarischen Arbeitsweisen und der Literatur als permanenter methodischer Erneuerung, ein Unternehmen, das sich in ganz eigenständiger Weise im Ensemble der literarisch-avantgardistischen, popkulturellen und intellektuellen Trends der Zeit verortete. Eine eigentliche Einlösung der Forderung nach einer radikalen Aussetzung an die Wirklichkeitserfahrung und ihrer sprachkreativen Kraft, wie sie sich in den zitierten Aufsätzen formuliert findet, erfolgte jedoch erst in einer späteren Werkphase. Dies wird im nächsten Kapitel zu zeigen sein, das in einer exemplarischen (und freilich punktuellen und einseitigen) Werkanalyse Handke als einen sich immer wieder neu erfindenden Prosa-schreiber zeigt, der dabei aber an methodischen Grundüberzeugen seiner Frühphase festhielt und darüber zu einem variantenreichen und sich ständig erneuernden Praktiker der ›Zeit der Prosa‹ wurde.

6. Tagtäglichkeit: Notizen, Journale und Versuche

Alltäglichkeit, also die spezifische, oft als zeitliche Wiederholungsstruktur gedachte Qualität, die dem, was der Tagesablauf immer wieder bringt, innewohnt, war schon verschiedentlich Thema in diesem Buch. Sie wurde in Kapitel 3 als ein gegenläufiges zyklisches Schema verhandelt, das in die temporale Ordnung der Geschichte der großen Ereignisse interveniert und dabei eine die Zeit des Erzählens konterkarierende ›Zeit der Prosa‹ freisetzt. Auch die avantgardistischen Prosatexte in Kapitel 5 bedienen sich immer wieder Alltäglichkeitsmotiven, um ein realistisches Erzählen aufzubrechen. In Kapitel 4 wiederum war es der Rhythmus des täglichen Schreibens zu einer festgesetzten Zeit an einem bestimmten Ort, der für Valéry eine innere Disposition des Subjekts herstellt, die eine eigentümliche Geistestätigkeit, aber auch ein eigenzeitliches Schreiben im Medium der Prosa entfesselt. Diese Interventionskraft einer wahrnehmbar und darstellbar gemachten Zyklik spielt auch im vorliegenden Kapitel eine dominante Rolle, hier tritt allerdings die Infrastruktur des Alltäglichen, eine ›Tagtäglichkeit‹ als die Dinge in eigentümlicher Weise formende Kraft in den Vordergrund. Es sind nun die tagtäglich begegnenden Dinge, Handlungen, Ereignisse und Vorkommnisse, die durch ihre eigenzeitliche Erscheinungsweise eine ›Zeit der Prosa‹ herausfordern.¹

Das literarische Format, in dem sich dieser Herausforderung gestellt wird, ist das Journal – und zwar als ein Genre, in dem äußere und innere Welt sich wechselseitig durchdringen und eine betont subjektive Reflexion von ›Zeit‹ in all ihren relevanten Dimensionen betrieben wird. Nach dem zweiten Weltkrieg avanciert das Journal zu einem innovativen Schreibformat, das die Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart mit dem Nachdenken über deren heterogene Zeitordnungen verbindet und dabei auch die eigenzeitlichen Affordanzen des Schreibens und der Schrift in idiosynkratischen Texturen verarbeitet. Das Journal fungiert als besonders flexibles Genre, das sich für das je

¹ Voraussetzung dieses Kapitels ist die langjährige Auseinandersetzung mit der Thematik der Alltäglichkeit, die zusammen mit Jonas Cantarella und Dina Emundts erfolgte; siehe dazu Cantarella, Emundts, Gamper (Hrsg.), *Zeiten der Alltäglichkeit*, insbesondere die Einleitung, 7-18.

eigene Unternehmen leicht adaptieren lässt, mit seiner Struktur der linearen und regelmäßigen Eintragung aber eine temporale Ordnung vorgibt, mit der sich der individuelle Gestaltungswille auseinandersetzen muss. Journalschreiben ist deshalb, zumindest in seinen innovativen Formen, stets auch als Versuchsdispositiv zu verstehen, das nach neuen Darstellungsweisen des Aktuellen und Gegenwärtigen sucht. Die Journale prägen dabei eine Prosa aus, die sich auch jenseits des Journalwesens als fruchtbar erweisen kann und in andere Genres eindringt, die sich, wie etwa Uwe Johnsons *Jahrestage*, prononciert über Fiktionen konstituieren. Charakteristisch für die im Folgenden diskutierten Texte ist, dass sie die Infrastruktur des Tagtäglichen als Voraussetzung ihrer Poetologie verstehen – und aus dem Alltäglichen heraus die Grundlagen ihres Schreibens bestimmen.

Ansetzen kann ein solches Interesse erneut bei Handke und seiner poetologischen Wende, die sich ab Mitte der 1970er Jahre vollzog. War die frühe Prosa Handkes von *Die Hornissen* (1966) bis zu *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) davon geprägt gewesen, Schemata von Geschichten und Modelle des Erzählens auszustellen, vorzuführen und zu destruieren, wie er es im Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* postuliert hatte, so änderte sich das Verfahren in *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975).² Handke kehrte hier vordergründig zum Erzählen zurück und präsentierte die Geschichte des Botschaftsangestellten Keuschnig, dessen Leben gleich zu Beginn des Textes durch einen Mordtraum aus der Bahn geworfen wird. Geschildert wird streng intern fokalisiert, der Text ist in durch Leerzeilen getrennte Textblöcke geordnet, die einzelne Vorgänge aus dem Alltag des Protagonisten aneinanderreihen. Für die Zeitästhetik ist entscheidend, dass Keuschnig, der »sein gewohntes Leben nur der Form nach« weiterführt, nun »[o]hne Zukunftsaussicht« ist und ihm »[s]eine Lebenslinie« »abgebrochen« erscheint.³ Sein Leben ist dadurch stets der »Unge­wis­sig­keit des nächsten Augenblicks ausgesetzt«, und die Erzählung wird zur pointilistischen Aneinanderreihung von Momentaufnahmen aus den Gedanken, Wahrnehmungen und Tätigkeiten Keuschnigs, die zwar chronologisch geordnet sind, denen aber die Konjunktion und damit die logische Ordnung fehlt.⁴

2 Siehe Wagner, Handkes Rückzug, 35 f.

3 Die Prosatexte werden nach den Siglen von Handkeonline und den Bänden *Prosa 1-6* der *Peter Handke Bibliothek* direkt im Lauftext zitiert, im vorliegenden Fall als DSE P 2, 185, 198.

4 Wagner, Handkes Rückzug, 37.

Damit wird in der *Stunde der wahren Empfindung* eine temporale Erzählästhetik entwickelt, welche die Intensität des Moments und die Zukunftsoffenheit betont und ostentativ eine übergreifende, vorgegebene und den Wahrnehmungssituationen äußerliche Zeitordnung suspendiert. Handke entging so zwar der verabscheuten konventionellen Form des Geschichtenerzählens und entwarf dabei eine neue prosaische Zeitästhetik, gleichzeitig krankte dieses Konzept jedoch daran, dass der Text als erfundene Erzählung letztlich die Unvorhersehbarkeit des Augenblicks nur fingieren konnte.⁵ Einen Ausweg aus diesem Dilemma der Fiktion versprach ein komplett neues Verfahren und Regime des Schreibens: das Aufzeichnen in Notizheften und die Zusammenstellung der Notate für das gedruckte Buch.

Handkes Journale und Notizbücher

1977 erschien im Residenz Verlag der Band *Das Gewicht der Welt*, der Notate Handkes aus den Jahren 1975 bis 1977 enthält. Verbunden ist diese Publikation mit einer neuen Schreibpraxis des Autors, die in der »Vornotiz« zum Band beschrieben wird. Handke erläutert, dass »[d]iese Aufzeichnungen [...] in der Form, wie sie hier erscheinen, nicht von vorneherein geplant gewesen« seien. Zunächst standen sie wie auch die seit 1971 geführten anderen Notizbücher im Zusammenhang der Vorarbeiten zu einem Buchprojekt, etwa der Vorbereitung »einer Geschichte oder [...] eines (stummen) Theaterstücks«. ⁶ Dies war auch der Fall bei Exzerpten aus den vier Notizbüchern, die in Auswahl die ersten rund 27 Seiten von *Das Gewicht der Welt* bilden,

⁵ Ebd., 44.

⁶ Die Journale Handkes werden nach den Bänden *Journale 1-3* der *Peter Handke Bibliothek* zitiert, das Zitat hier Bd. 1, 9. Im Folgenden zitiere ich nach dieser Ausgabe mit den Kürzeln der einzelnen Journaltitel gemäß den Konventionen von *Handkeonline*, der Sigle J sowie der Bandnummer und der Seitenangabe im laufenden Text, also hierfür: DGW J 1, 9. Bisher sind sieben solcher Journalbände erschienen: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977)* (EA 1977; Sigle: DGW), *Die Geschichte des Bleistifts* (EA 1982; DGB), *Phantasien der Wiederholung* (EA 1983; PW), *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)* (EA 1998; AF), *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990* (EA 2005; G), *Ein Jahr aus der Nacht gesprochen* (EA 2010; EJN), *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015* (EA 2016; VB) und *Innere Dialoge an den Rändern 2016-2021* (EA 2022; noch nicht verzeichnet bei *Handkeonline* [konsultiert am 5.8.2024]).

datiert von »November 1975« bis »5. März [1976]«.7 Wiedergegeben sind hier »tägliche Wahrnehmungen«, noch »übersetzt in das System, für das sie gebraucht werden sollten«, also »ausgerichtet für einen möglichen Zweck« innerhalb der weiteren literarischen Arbeit. Alle »Erlebnismomente«, die sich dem nicht fügten, »>konnten vergessen werden« (DGW J 1, 9). Dann aber, mit den Einträgen ab dem 6. März, die aus dem Notizbuch *Eine Woche im März* stammen,⁸ änderte sich die Art der Aufzeichnungen. Nun wurden programmatisch auch »nicht-projektdienliche Bewußtseins-Ereignisse sofort fest[ge]halten«, und bald gab es »nur noch die spontane Aufzeichnung zweckfreier Wahrnehmungen« (DGW J 1, 9). Dadurch habe sich, so das Ich der »Vornotiz«, das »Erlebnis der Befreiung von gegebenen literarischen Formen und zugleich der Freiheit in einer mir bis dahin unbekanntem literarischen Möglichkeit« eingestellt (DGW J 1, 10). Diese neue Weise des Notierens ist damit Teil einer umfassenden und vielfach beschriebenen Erneuerung des Schreibens bei Handke seit den späten 1970er Jahren, die ihn von einer sprachexperimentellen zu einer phänomenologischen literarischen Praxis führte.⁹ Erhalten blieb dabei zwar die Aversion gegen eine Literatur, die sich auf überkommene Deutungs- und Darstellungsmuster stützt, nun ging es aber weniger um die Zertrümmerung dieser Schablonen als um die methodische Erschließung einer individuellen, konventionsfreien und sich ständig erneuernden Deskriptionsweise.

Verbunden war dieses schriftliche Festhalten der nicht zweckgebundenen Wahrnehmungen mit einer bestimmten Temporalität des Notierens, die folgendermaßen umschrieben wird:

Ich übte mich nun darin, auf alles, was mir zustieß, sofort mit Sprache zu reagieren, und merkte, wie im Moment des Erlebnisses gerade diesen Zeitsprung lang auch die Sprache sich belebte und mitteilbar wurde; einen Moment später wäre es schon wieder die täglich ge-

7 DGW J 1, 13-39; es handelt sich dabei um die Notizbücher *Der Staat & der Tod*, *Schulfrei*, *Erste Bilder* sowie zwei Hefte mit der identischen Benennung *Die linkshändige Frau* (gleichlautend auch mit dem Titel der 1976 erschienenen Erzählung). Die Gesamtausgabe der *Journale* druckt den Text von *Das Gewicht der Welt* nach der gegenüber der EA des Residenz Verlags leicht gekürzten Taschenbuchausgabe des Suhrkamp Verlags. Die Angaben zu den Entstehungszusammenhängen von DGW J 1 entnehme ich dem o. A. publizierten Art. »*Das Gewicht der Welt*« auf *Handkeonline*.

8 Siehe Pektor, Art. »Eine Woche im März«.

9 So etwa Bülow, Peter Handkes Notizbücher, 70.

hörte, vor Vertrautheit nichtssagende, hilflose »Du weißt schon, was ich meine«-Sprache des Kommunikationszeitalters gewesen. Einen Zeitsprung lang wurde der Wortschatz, welcher mich Tag und Nacht durchquerte, gegenständlich. Was immer ich erlebte, erschien in diesem »Augenblick der Sprache« von jeder Privatheit befreit und allgemein.

Mit immer größerer Lust konzentrierte ich mich also auf solche Momente der Sprachlebendigkeit, die dann auch immer häufiger sich ereigneten, schließlich das Momenthafte verloren und zu einem ruhigen, auch heftigen, jedenfalls ständigen Ereignis wurden. (DGW J 1, 10)

Beschrieben wird im ersten Absatz eine Schreibpraxis, die Erleben und Aufzeichnen mit kleinstmöglichem Zeitabstand und ohne ein Dazwischentreten weiterer innerer und äußerer Einflüsse aneinanderbindet. Verhindert wird so die Reflexion des Wahrgenommenen und vor allem dessen Rubrizierung unter gängige Diskurse, hier angesprochen als »Sprache des Kommunikationszeitalters«. So soll sich ein authentischer Sprachausdruck einstellen, der umschrieben wird als ›Verlebendigung‹ und ›Mitteilbarkeit‹, als ›Gegenständlichkeit‹ einer inneren Sprachwirklichkeit, die Zugang zu einem ›Allgemeinen‹ eröffne. Diese Epiphanien einer nur manchmal und nicht für alle zugänglichen Wirklichkeit und ihrer adäquaten und so allgemein verständlichen Sprachform werden dann, so schildert es der zweite Absatz, durch wiederholende Übung in einer Weise verfügbar gemacht, dass sie nicht mehr an das Unwillkürlich-Momenthafte gebunden sind, sondern ihnen auch die Qualität von ›Ständigkeit‹ zukommt.¹⁰ Den Notizbüchern ist somit eine praxeologische Qualität eigen, die auf Epistemologie und Poetologie des Schreibens einwirkt und gültige und dauerhafte Ergebnisse erzielt, ohne selbst ›Werk‹ zu sein.¹¹

Diese Aufgabe, Momente von »Sprachlebendigkeit« zu konservieren, erfüllt das Journal als »Reportage eines Einzel-Bewußtseins«;

10 Pektor erklärt die Effekte von Handkes »Aufmerksamkeitsprogramm« in den Notizbüchern mit dem Verweis auf das Konzept des ›Übens‹, das Peter Sloterdijk als Konstituierung des aktiven, übenden Subjekts durch bewusste Wiederholung entwickelt hat. Pektor, »Wartet nur«, 302; Sloterdijk, Du musst Dein Leben ändern, 37-172.

11 Siehe etwa Handkes Äußerungen im Interview mit Ulrich von Bülow: »Die Tagebücher [gemeint sind die Notizbücher], das ist für mich überhaupt keine Leistung. [...] Es [das Konvolut der Notizbücher] ist kein Werk.« Handke/Bülow, »Wait and see!«, 35.

explizit ist damit die »Erzählung« als Darstellungsverfahren ausgeschlossen (DGW J 1, 10). Das Buch bietet also keine Bearbeitung der Wahrnehmungserlebnisse, die nachträglich temporale und kausale Zusammenhänge stiftet und die Bewusstseinsvorgängen neu organisiert. Vielmehr ist die »simultan festgehaltene Reportage« eine Dokumentation der spontan verarbeiteten Einzelwahrnehmungen, repräsentiert in aneinandergereihten und chronologisch geordneten Einzeleinträgen, die durch Leerzeilen voneinander getrennt werden. Die »äußeren Ereignisse« und ihre Temporalitäten sind »nie ausgeführt«, sie sind bloß »in der Reportage der Sprachreflexe auf solche Ereignisse [...] durchscheinend« und damit ganz vom eigensinnigen Rhythmus der Wahrnehmungsnotate überformt (DGW J 1, 10f.). Dies hat zur Folge, dass die additive, Tag für Tag erfolgende Reihung der Einträge zu keinem textästhetisch begründeten Schluss kommt: »Das Problem des vorliegenden Journals ist nur, daß es kein Ende haben kann; so muß es abbrechen.« (DGW J 1, 11).

Das dokumentarische Pathos dieser Äußerungen in der »Vornotiz« lenkt freilich davon ab, dass *Das Gewicht der Welt* wie auch alle anderen Journale Handkes das Ergebnis einer nachträglichen Bearbeitung der Notizbücher ist. Wie Katharina Pektor darlegt, stellen die Journale eine nach thematischen, stilistischen und kompositorischen Kriterien zusammengestellte Auswahl aus den Notizbüchern dar. Nicht aufgenommen wurde, was zu privat erschien oder sich auf Buchprojekte bezog, und auch Lektürezitate, Kirchen- und Bildbeschreibungen sowie Zeichnungen wurden größtenteils ausgeschlossen. Gelegentlich wurde auch sprachlich eingegriffen, wobei ein deutliches Bemühen erkennbar bleibt, den ursprünglichen Sprachimpuls zu erhalten. Chronologisch ist *Das Gewicht der Welt* wie auch die weiteren Journale am Vorbild der Notizbücher orientiert. Dies gilt besonders konsequent für *Am Felsenfenster morgens* (1998) und *Gestern unterwegs* (2005), teilweise sind die Einträge aber auch zusammengezogen, umgestellt oder montiert, was verstärkt auf *Die Geschichte des Bleistifts* (1982) zutrifft.¹²

In *Das Gewicht der Welt* sind insgesamt 14 Notizbücher mit Einträgen von November 1975 bis März 1977 eingegangen, aus denen Handke gezielt Journaleinträge auswählte, dabei vieles wegließ oder durch Neuformulierungen abänderte. Die Einträge versah er zunächst monatsweise, dann täglich und gegen Ende wieder monatsweise mit

¹² Pektor, »Wartet nur«, 317.

Datierungen, wobei vor allem die Passagen am Anfang nachträglich datiert und arrangiert wurden. In zwei größeren Arbeitsetappen entstand eine erste Fassung, in deren Druckfahnen Handke im Juni 1977 weitere umfassende Korrekturen vornahm.¹³

Detailliert lassen sich die Bearbeitungen am Beispiel des bereits erwähnten Notizbuchs *Eine Woche im März* nachvollziehen, das auf 96 Seiten Aufzeichnungen aus der Zeit zwischen dem 5. und 15. März 1976 enthält und als erstes Notizbuch ganz dem täglichen zweckfreien Mitschreiben von Bewusstseinsindrücken gewidmet ist.¹⁴ Mit Ausnahme einiger kürzerer Notizen hat Handke alle darin festgehaltenen Aufzeichnungen in *Das Gewicht der Welt* übernommen (DGW J 1, 39-73). Noch vor Erscheinen des Journals veröffentlichte er 1976 kleinere Notizbuchauszüge in Literaturzeitschriften,¹⁵ wobei die Notate in diesen Teilabdrucken relativ genau den Einträgen im Notizbuch entsprechen. Personenbezeichnungen oder Namen wurden allerdings weggelassen, und auch die zeitliche Zuordnung der Notizen wurde von Handke für die Veröffentlichung teilweise leicht verschoben. Für die Journalpublikation bearbeitete Handke viele Einträge noch einmal, manche versah er mit zusätzlichen Kommentaren, veränderte sie in der Anordnung oder zog sie zusammen, und auch die Datierungen wurden erneut marginal verändert. Generell handelt es sich um kleinere Eingriffe, die aber gleichwohl sinnverändernde Konsequenzen hatten.

Dies betrifft auch das für das Journal titelgebende Notat, das im Notizheft folgendermaßen lautet:

Was es noch vor 10 Jahren (66) für Einschüchterungen gab: ›Die konkrete Poesie‹, ›Andy Warhol, und dann Marx & Freud – und jetzt sind all diese leeren Frechheiten verflogen, und nichts soll irgendeinen mehr erschüttern als das Gewicht der Welt.¹⁶

13 Darstellung nach Kepplinger-Prinz, Entstehungskontext zu *Das Gewicht der Welt*.

14 Darstellung im Folgenden nach Pektor, Art. ›Eine Woche im März‹.

15 Dazu ebd.: ›Die Aufzeichnungen aus dem Zeitraum von 5. bis 8. März wurden zusammen mit Einträgen aus zwei vorangehenden Notizbüchern unter dem Titel *Das Gewicht der Welt* (Materialien zu nichts Bestimmtem) in der Zeitschrift *Text & Kritik* 24/24a von 1976 (S. 6-14) abgedruckt. Die Notizen von 8. bis 9. März erschienen noch im selben Jahr unter dem leicht variierten Titel *Das Gewicht der Welt*. Notizen zu nichts Bestimmtem in den manuskripten, Heft 52 (S. 17-20). Im Titel als ›Folge‹ gekennzeichnet gaben die manuskripte auch noch die Notate von 10. bis 13. März in Heft 54 (S. 17-20) heraus.‹

16 Zitiert nach ebd. Die Stelle im Notizheft auf Seite 8; die Unterstriche geben Unterstreichungen im Notizheft wieder.

Im Buch heißt es dann:

Was es, für mich, vor zehn Jahren noch für Einschüchterungen gab: ›Die konkrete Poesie‹, ›Andy Warhol‹ und dann Marx und Freud und der Strukturalismus, und jetzt sind dies all diese Universal Pictures verflogen, und nichts soll *irgendeinen* mehr bedrücken als das Gewicht der Welt.« (DGW J 1, 43)

Handke schneidet den Eintrag in der Überarbeitung durch den Einschub »für mich« auf die Wahrnehmung des schreibenden Ichs zu, er nimmt die abfällige Bewertung gegenüber den namhaft gemachten Tendenzen leicht zurück, indem er »diese leeren Frechheiten« durch den neutralisierenden, freilich aber ebenfalls pejorativ verwendeten Anglizismus »Universal Pictures« ersetzt und wechselt »erschüttern« durch »bedrücken« aus. Die Ergänzung der nun überwundenen »Einschüchterungen« um den Strukturalismus lässt sich wiederum als Hinweis darauf lesen, dass der Autor eine neue Beziehung zur Sprache gefunden hat, die weniger mithilfe strukturalistischer Theoriebildung in ihrer Schablonenhaftigkeit zum Gegenstand literarischer Kritik wird, sondern als innovatives Instrument für die vom literarischen Subjekt getragene Wirklichkeitserkenntnis und -repräsentation eingesetzt wird. Damit nuanciert die Redaktion die Semantik des Eintrags, ohne sie grundsätzlich zu verändern. Gleichwohl wird aber in die wesentlich zeitlich induzierte Epistemologie der Einträge eingegriffen, indem das Instantane der Kopplung von Wahrnehmung und Sprachreaktion nun durch die Nachträglichkeit der Korrektur überlagert wird.

Diese behutsame, aber dem Verfasser notwendig scheinende Revision betrifft überdies den Satzrhythmus, zunächst in der gleich zu Beginn eingefügten Unterbrechung des geradlinigen Satzlaufs durch das in Kommas gesetzte »für mich«, weiter in der verlängerten und damit rhythmisch restrukturierten Aufzählung der »Einschüchterungen« und dann am gravierendsten in Form der Ersetzung des Gedankenstrichs durch ein Komma. Dadurch wird die zeitliche Entgegensetzung des »vor zehn Jahren« und des »jetzt« abgeschwächt, da die disruptive Zäsur des Gedankenstrichs abgemildert und die Zweiteilung des Satzes zurückgenommen ist. Der Verlauf der Periode wird dadurch ruhiger und kompakter, und das ›Damals‹ und das ›Heute‹ werden als verbundene Zustände und nicht als Opposition evoziert.

Handkes eigensinniges Journalprojekt, das eine radikale Verwandlung von Welt in die literarisch hergestellte ästhetische Eigenzeitlich-

keit des schreibenden Ich praktiziert, rief Irritationen und Kritik hervor, die erst allmählich einer verstörten Bewunderung wichen. Dass es hier nicht um die Selbstdarstellung einer Person, sondern um die Erprobung einer Registrationsform von Wahrnehmung und Bewusstsein ging, wurde zunächst nur von Wenigen erkannt.¹⁷ Auch die radikale Differenz zum Tagebuch-Genre, die Handke so wichtig war,¹⁸ wurde erst Jahre später herausgestellt.¹⁹ Handke selbst hielt am neuen Schreibarrangement fest und etablierte das Journal als eine seiner bevorzugten Publikationsformen. Dabei war ihm die Kombination von Notizheft und Journal, von privatem, aber auf Veröffentlichung angelegtem Aufzeichnen und durch Auswahl und Redaktion hergestellter Publikation zugleich Versuchsanordnung einer spezifischen, immer wieder neu definierten Praxis des epistemischen Schreibens sowie Reflexionsraum des eigenen Tuns. Die dazu notwendige Zukunfts-offenheit des Unternehmens, die von einer prinzipiellen Unsicherheit dem eigenen Unternehmen gegenüber begleitet wird, hebt Handke in *Phantasien der Wiederholung*, seiner dritten Journalpublikation von 1983, in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Notaten hervor: »Ich bin sicher, daß es keinen anderen Weg gibt als den meinen: aber manchmal weiß ich nicht, ob ich auf einem Weg bin« und »Jemand, der von sich sagt (viele sagen es): ›Ich habe meine Sprache gefunden und bin meiner Mittel sicher‹, der ist für die Kunst abzuschreiben« (PW J 1, 745).

Handke erneuerte demgemäß für seine Journale jeweils die Versuchsanlage und veränderte auch deren Verflechtung mit zeitlichen Verhältnissen und Bestimmungen. So verzichtete er in *Die Geschichte des Bleistifts* und in *Phantasien der Wiederholung* auf eine Einleitung und die Datierung der Einträge, da hier durch die Redaktion sehr stark in die Chronologie eingegriffen worden war und große zeitliche Lücken entstanden waren. Erhalten blieb die Anlage als eine Sammlung von kurzen abgesetzten Notaten, deren Diktion das Hingeworfene und Unabgerundete der Formulierungen ausstellen. Zumindest für Leser:innen, die mit dem Anordnungsprinzip von *Das Gewicht der Welt* vertraut waren, lag es nahe, dass sich die Sortierung im Buch

17 Siehe die Referate aus frühen Rezensionen in Hage, Episches Lebensgefühl, 119-121.

18 So notiert er in Notizbuch 5 (Mai – Juni 1976), nachdem er sich über einen Bekannten ausgelassen hat: »laß das hier nicht in ein Tagebuch ausarten«; zitiert nach Bülow, Die Tage, die Bücher, die Stifte, 240.

19 Wesche, Fragment und Totalität, 332.

der Abfolge der Entstehung verdankte – und damit die Ordnung der Notate zeitlich-linear strukturiert war.

Als Handke 15 Jahre später sein viertes Journal unter dem Titel *Am Felsfenster morgens* publizierte, nahm er die Zeitspanne, aus der die Notate stammten, wieder in den Untertitel auf (»und andere Ortszeiten 1982-1987«), versah, wie dann auch in *Gestern unterwegs*, einzelne Beiträge mit dem exakten Datum und stellte erneut einen einleitenden Text voran. In einer »Vorbemerkung« erläuterte er die wiederum leicht verschobene Anlage des Bandes: Gegenüber den Notizbüchern seien diesmal »beim Abschreiben hier etwa drei Viertel weggefallen«, dafür habe er »[a]n den damaligen Niederschriften, die in diesen Text übergegangen sind, [...] freilich in sich kaum ein Wort geändert (wie auch die Folge der Morgen und Abende, der Tage, Monate und Jahreszeiten gewahrt ist)«, »einzig das Tagesdatum« sei »oft weggefallen« (AF J 2, 10).

Während die Chronologie als Ordnungsprinzip damit weitgehend unverändert geblieben war, so zumindest die poetologisch relevante Behauptung, trat nun eine neue örtliche Komponente hinzu: »Im Unterschied aber zu jenen drei vorangegangenen Augenblicks-, Stunden- und Tages- (oder Nacht-)Sammlungen ist diese hier spezialisiert auf den Ort, den großen, und dessen kleine und kleinere Zweigstellen, wo die Augenblicke stattfanden und Gestalt annehmen« (AF J 2, 10f.). Dieses Journal bestand demnach aus »Notizen, Wahrnehmungen, Bedenklichkeiten, Fragen, aus einer Zeit der Seßhaftigkeit und des Wohnens in meinem Geburts- und Heimatland, bestimmt durch Tun und auch gehörig viel Nichtstun« (AF J 2, 9). »Am Felsfenster morgens« war nur eine von vielen »Ortszeiten«, wie es im Untertitel heißt, die für die von 1982 bis 1987 in und um Salzburg gemachten Aufzeichnungen fester Bestandteil der Versuchsanordnung des Schreibens waren. Die »salzburgischen Augenblicks- und Stunden-Mitschriften« ergänzten und parallelisierten als Früchte des »Müßiggehens« das zu »vier Erzählungen« und »mehrere[n] Übersetzungen« führende »Tun« (AF J 2, 9), und ihre spezifische Zeiträumlichkeit garantierte eine »Ungewolltheit, Beiläufigkeit und eben Ortsverbundenheit« (AF J 2, 11), die sich nur in einer gewohnten Umgebung und durch die immergleichen Abläufe herstellte. Damit wurde mit einem vorher noch nicht in dieser Deutlichkeit präsenten Nachdruck herausgestrichen, dass der spezifischen Zeiträumlichkeit der literarischen Versuchsanlage als bedingende Voraussetzung jener bereits bekannten »Augenblicks- und Stunden-Mitschriften« eine »Alltäglichkeit« entsprach, die durch Gewohnheit, Häuslichkeit und zeitliche Regelmäßigkeit produziert

wurde²⁰ und das Gelingen des schriftstellerischen Langzeitprojekts ermöglichte.²¹

Noch markanter griff die Anlage des Journals *Gestern unterwegs* in die etablierte Zeitökonomie der Poetik ein. Erneut lag zwischen Publikation des Journals (2005) und der Entstehung der Notate (November 1987 bis Juli 1990) wie bei *Am Felsfenster morgens* (1998/1982-1987) eine beträchtliche Zeitspanne, wodurch die Redaktionstätigkeit mit sehr viel größerem Abstand geschah als noch bei den ersten drei Journalen, bei denen sich die Aufzeichnungen der letzten Notizbücher mit dem Redigieren der Journale überschneiden. Gravierender als diese Nachträglichkeit der Redaktion, für die Handke die Orientierung am Wortlaut der Notizbücher und die Beibehaltung der chronologischen Ordnung erneut bekräftigte, war allerdings das Abrücken vom Konzept der »Augenblicks- und Stunden-Mitschriften«. *Gestern unterwegs* falle in »die letzte Phase [s]eines Mit-Schreibens mit den täglichen und nächtlichen Geschehnissen«, es bezeichne »den Übergang oder die Übergänge vom reinen Mit-Schreiben (vorherrschend vor allem in ›Gewicht der Welt‹, 1975 bis 1977) zum nachträglichen, leicht zeitversetzten Notieren: von dem, was ›jetzt‹ geschieht, zu dem, was ›gestern‹ geschah, und vorgestern, und vor einigen Tagen, und vor einer Woche ...«. Zurückgeführt wird dies, im Kontrast zu den Aussagen in der »Vorbemerkung« zu *Am Felsfenster morgens*, auf das »fast ständige[] Unterwegssein, ohne festen Wohnsitz, in der hier memorierten und evoozierten Zeit«. Der Verlust der ›Alltäglichkeit‹ im oben beschriebenen Sinne zerstöre auch die Disposition der »Augenblicks- und Stunden-Mitschriften«. Damit sei auch, so Handke weiter, eine charakteristische Epoche seiner Notizbuchschreiberei zu Ende gegangen: »Danach fand und findet im übrigen kaum mehr ein Mit-Schreiben im Sinn der früheren Journale statt« (G J 3, 9).

Demnach waren es die 14 Jahre von 1976 bis 1990, in denen die Augenblicklichkeit des Mitschreibens mit den Wahrnehmungen und

20 Durch diese drei Kriterien wird ›Alltäglichkeit‹ definiert in Felski, *The Invention of Everyday Life*.

21 Diese poetologische Positivierung von Alltäglichkeit schließt an literarische Projekte von Adalbert Stifter (*Der Hagestolz*, 1844/1845; *Der Nachsommer*, 1857; *Witiko*, 1865-1867) und Henry David Thoreau (*Walden*, 1854) an, in denen die Etablierung alltäglicher, auf Wiederholung beruhender Vorgänge und Abläufe in den *discours* der Texte nachhaltig eingreifen. Zur Bewältigung von Alltäglichkeit als grundlegender Erfahrung der Moderne siehe Cantarella, *Genealogie und Alltäglichkeit*, zu Stifters Aufwertung von Alltäglichkeit als Grundlage seiner Poetik ebd., 266-273.

damit die Bindung an ein Hier und Jetzt, an *einen* Zeitpunkt und *einen* Ort praktiziert wurde. In dieser Werkphase bildete sich das beschriebene poetologische und immer auch epistemologische Projekt des Durchdringens zu einer lebendigen und wahrhaften Sprache heraus, der trotz der subjektiven Individualität ihrer Herstellung immer auch eine überpersönliche Allgemeinheit eignen sollte. Mit dem Notieren für die Journalproduktion, so lässt sich dieser werkgeschichtlich einschneidende Vorgang hinsichtlich der hier vorliegenden Thematik zuspitzen, etablierte sich bei Handke eine ästhetische Eigenzeitlichkeit des Schreibens, die zugleich eine eigenständige ›Zeit der Prosa‹ hervorbrachte.

Diese Handke'sche ›Zeit der Prosa‹ ist in den Journalen zunächst durch die Organisation des Buches in kurze durch Leerzeilen getrennte Abschnitte bestimmt, die meist nur wenige Zeilen, kaum einmal mehr als eine Seite einnehmen und in Bezug auf die verhandelten Inhalte diskontinuierlich angelegt sind. Produktionsästhetisch verdanken sie sich den Momenten außergewöhnlichen Wachseins, der Disposition einer besonders ausgeprägten Wahrnehmungsoffenheit und Geistesgegenwart, deren sprachlich gefasste Resultate chronologisch dokumentiert werden. Rezeptionsästhetisch hat dies zur Folge, dass der Lektürevorgang immer wieder unterbrochen wird, weil keine Konjunktionen zwischen den Einträgen grammatisch und semantisch für Stringenz sorgen und die Lesenden sich Zusammenhänge weitgehend selbstständig und je individuell erschließen müssen, wozu auch nicht-lineare Lesepraktiken nötig sind. Ein solcher Gebrauch des Buches wird von Handke paratextuell motiviert, indem er sein erstes Journal mit der Widmung »Für den, den's angeht« versieht (DGW J 1, 12) und in *Am Felsfenster morgens* diese Adressierung auch für die folgenden Journale als gültig bestätigt (AF J 2, 10).

Diesbezüglich gleicht die temporale Lektüreästhetik von Handkes Journalen einer Aphorismensammlung, von der sie sich dennoch grundsätzlich unterscheidet. Wenn er in *Am Felsfenster morgens* die »Eigenheit des Ganzen« bestimmen soll, verfällt Handke zunächst auf »Maximen und Reflexionen«, um diese Zuschreibung sogleich zu verneinen und zu korrigieren: »nein, eher Reflexe; Reflexe, unwillkürliche, gleichwohl bedachtsame; Reflexe, die aus einer Bedachtsamkeit kommen, einer grundsätzlichen, und in deren Folge hin und wieder ausschwingen, auch ausschwingen wollen, über den bloßen Reflex hinaus, soweit der Atem reicht«. (AF J 2, 11). Die Transgressivität des ›Ausschwingens‹, in allen Journalen Handkes durch das Fehlen einer Inter-

punktion am Schluss der Einträge signalisiert, verbindet die Notate zwar durchaus mit Aphorismen, die ›Reflexhaftigkeit‹ aber wendet sich gerade gegen die Reflexion als tragendes textkonstituierendes Verfahren, wie es die Aphoristik seit François de La Rochefoucaulds *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* auszeichnet. Es ist nicht die Autonomie des souveränen, intellektuell die Welt bezwingenden Subjekts, die hier am Werk ist, vielmehr ist das schreibende Subjekt konstitutiv auf die Reize seiner Umgebung angewiesen, auf die es wahrnehmend und schreibend reagiert. Dies hat zur Folge, dass die entstehenden Texte, wie bereits herausgearbeitet, an die Zeitlichkeit ihrer Produktion gebunden sind, die ihnen als augenblickshafte Einheit von Wahrnehmung und Sprache eignet und ihnen eine dem Aphorismus fremde temporale Konjunktion verleiht. Denn während der Aphorismus seinen Platz in der Sammlung durch autorschaftliche Entscheidung findet, ist der Ort des Notats stets durch den Zeitpunkt des jeweiligen »Bewußtseins-Ereignisse[s]« (DGW J 1, 9) und seines zeitlichen Verhältnisses zu anderen »Augenblicks- und Stunden-Mitschriften« bestimmt. Die räumliche Position im Buch dokumentiert deshalb stets eine zeitliche Beziehung, die durch den kontinuierlichen und regelmäßigen »Atem« (AF J 2, 11) des schreibenden Subjekts gestiftet wird.

Die Poetik der ›sofortigen Reaktion‹ und des damit verbundenen »Zeitsprung[es]« (DGW J 1, 10) bringt zudem einen Rhythmus der Texte hervor, der zwar elastisch ist und verschiedene Modalitäten kennt, aber insgesamt geprägt ist durch Parataxe, elliptische Verknappung, Gedrängtheit der Formulierungen von Beobachtungen und Gedanken sowie eine Häufung von Klammern, Fragezeichen, Ausrufezeichen und Gedankenstrichen. Die angestrebte Geschwindigkeit der sprachlichen Reaktion überträgt sich so in stilistische Verdichtung, die auch die genauere Bestimmung durch Konjunktionen innerhalb der einzelnen Notate zurückdrängt. Die Folge ist eine auffällige Häufigkeit von Doppelpunkten und Semikolons, die offenlassen, ob bei mehrzeiligen Einträgen der Zusammenhang zwischen den Satzteilen konsekutiv, final, konditional, kausal, konzessiv oder temporal zu verstehen ist. Argumentationslogisch bedeutet dies: Die Notate explizieren nicht, sie verfahren implizit bezüglich der mitgemeinten semantischen Umgebung und der logischen Verknüpfungen.²² Die rhythmischen

22 Brinich, Notizen zum Gedächtnis, 24f., führt dies auf die spezifische Auswahl der in die Journale übernommenen Notate zurück, die kürzere Einträge bevorzuge.

Eigenheiten gehen so in eine mit genuin prosaischen Mitteln generierte Poetik des Rätselhaften über und regen die Lesenden dazu an, durch Assoziationen, Kombinationen oder Kontextualisierung das evozierte Nichtwissen einzugrenzen.²³

Umbrüche in der Zeitästhetik

Dieser spezifische Stil der ›Kürze‹ der Notate ist ebenso wie deren Anordnung im Buch und den daraus folgenden Konsequenzen für die Zeitlichkeiten des Lesens besonders interessant, weil die Entwicklung der Journalgestaltung in eine Phase gehört, in der sich die Schreibverfahren und damit auch die temporale Ästhetik von Handkes Prosa im Umbruch befinden. Sind die Journale bezüglich ihrer Temporalität und Textorganisation einerseits als konsequente(re) Fortsetzung von Repräsentationsversuchen des momenthaften Bewusstseinsereignisses in erzählender Prosa wie etwa *Die Stunde der wahren Empfindung* zu verstehen, so dienen sie andererseits auch als Experimentierfeld für schreibverfahrensspezifische, stilistisch-sprachliche und inhaltliche Neuerungen in Handkes Zeitästhetik, die für seine weiteren Prosaarbeiten leitend sein sollten.²⁴

Auffällig sind diesbezüglich zunächst drei Aspekte: *Erstens* begann Handke nun, nachdem zuvor die Schreibmaschine sein bevorzugtes Arbeitsgerät gewesen war, handschriftlich zu schreiben. In den Notizbüchern tat er das bevorzugt mit Kugelschreiber und Fineliner, gelegentlich nur verwendete er einen Bleistift.²⁵ Für seine Arbeit an Prosatexten ab 1989 seit dem *Versuch über die Müdigkeit* avancierte der Bleistift allerdings zum Standardinstrument²⁶ und zum weitherum be-

23 Grundlegend zum Zusammenhang von Prosa und Rätsel siehe Gamper, Rätsel der Prosa.

24 Siehe dazu Cha, »Für mich ist Schreiben Forschung«.

25 Handke/Bülow, »Wait and see!«, 14: »UVB: Mit was Schreiben Sie? Bleistifte verwenden Sie in den Notizbüchern ja eher selten ... / PH: Bleistift ist nicht gut. Sogar die harten Bleistifte verwischen sehr schnell.«

26 So äußert sich Handke in dem für Selbstaussagen zu seinen Schreibverfahren einschlägigen Interview mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle. Handke/Kastberger/Schwagerle, Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben, 20. Freilich sind die Aussagen Handkes auch hier insofern mit Vorsicht zu behandeln, als Handke um Widerspruchsfreiheit ostentativ nicht bemüht ist. Siehe auch Pektor, Entstehungskontext zu *Versuch über die Müdigkeit*. Wie sehr durch die Benutzung von Bleistiften die Zeitlichkeit ins Schreiben eindringt, reflektiert Handke in *Gedicht an die Dauer*, wenn er in einer Schreibtischszene

kannten Mythologem Handke'scher Autorschaft.²⁷ Die handschriftlich geführten Notizhefte ermöglichten, *zweitens*, das Schreiben unterwegs und an wechselnden und provisorischen Orten, zudem auch das Aufzeichnen im Freien, das ebenfalls späterhin von Handke für das Schreiben von Erzähltexten methodisch praktiziert wurde.²⁸ Und *drittens* erprobte Handke nun das Schreiben längerer Sätze. Bei der krisenhaften Arbeit an *Langsame Heimkehr* (1979) sei er »nah an der Verzweiflung« gewesen, so Handke im Interview, er habe »[k]einen Satz [...] gemacht, der einfach stand«, er habe sein ganzes Schreibsystem zur Disposition gestellt und sich gefragt: »wo ist das Bild, wo ist das Ding im Satz, wo ist der Sachverhalt, und wo ist das Drama«. ²⁹ Gegenüber den früheren Prosatexten fällt direkt auf, dass nun betont lange Satzperioden die Regel sind, die sich in hypotaktischen Verschlingungen bisweilen über eine ganze Seite erstrecken. Die erlösende Einsicht, so Handke, sei gewesen, dass er »[s]olche Sätze [...] stehen lassen« dürfe.³⁰

In den Notaten wird diese neue sprachliche Formgebung bisweilen erprobt, vor allem aber reflektiert. Im Journal *Die Geschichte des Bleistifts*, das im Titel schon auf die neuen Schreibverfahren anspielt, wird den »Augenblicks- und Stunden-Mitschriften« eine zweite gültige literarische Technik an die Seite gestellt: »Richtiges Schreiben: entweder schreibe ich gleich mit dem Erlebnis mit, oder es ist ein langes, wiederfindendes Rekapitulieren (wobei der Prozeß des Rekapitulierens mitklingt)« (DGB J 1, 538). Drei Einträge davor wird abermals bestätigt, dass der Satz die entscheidende Schreibeinheit sei und für dessen Vorfertigung ein Rhythmus gebraucht werde, der von der psycho-physiologischen Disposition des Schreibenden ausgehe: »Ich benötige zum Schreiben: meine Ruhe – dann die Aufregung – dann die Beruhigung, und das Satz für Satz. Und ohne diesen Dreischritt kommt kein Satz zustande.«³¹ Bezüglich des Schreibverfahrens unterstreicht der Ein-

den »Seitenblick in die Lade« gleiten lässt »mit den sich im Lauf der Jahre sammelnden Bleistiftstummeln«. Das *Gedicht an die Dauer* wird mit der Sigle GD G und der Seitenangabe des Bandes *Gedichte der Peter Handke Bibliothek* direkt im Lauftext zitiert, im vorliegenden Fall also als GD G, 173.

27 Dazu kritisch Hansel, »Langsam – in Abständen – stetig«, 227f.

28 Handke/Kastberger/Schwagerle, *Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben*, 14f.

29 Ebd., 18f.

30 Ebd., 22.

31 GDB J 1, 538. Dass der Eintrag mit der Bemerkung »Seht ihr nun, wie schwierig das Schreiben ist?« abgeschlossen wird (ebd.), offenbart, wie sehr die Notizbücher und Journale nicht bloß die referenzielle, metasprachliche und emotive, sondern eben auch die konative Funktion von Sprache bedienen (gemäß der Terminologie von Jakobson, *Linguistik und Poetik*, 90) – und insofern nicht

trag, dass auch dem einzelnen Satz, nicht nur der Folge von Sätzen ein solcher Rhythmus zukomme. Für seine frühen, mit der Schreibmaschine geschriebenen Texte behauptete Handke in einem Interview von 2009, dass hier eine mittels der Satzgrenzen strukturierende, paraktisch organisierte Rhythmik dominiere, die aus einer Haltung der Distanz zum Geschriebenen entstehe: »1963 war das. Dann hab ich gedacht: Das ist ein Satz da, zack! [...] Jetzt geht's los, jetzt kann ich schreiben.«³² Auch für die Theaterstücke habe das lange gegolten: »Ich dachte immer, Dialoge müsste man sozusagen tippen hören.«³³

Die Coverdesigns zahlreicher Erstausgaben Handkes reflektieren diese Arbeitsformen und die daraus hervorgehende zeitästhetische Gestaltungsweise der Texte: Die Umschläge der bei Suhrkamp publizierten Bücher *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), *Die linkshändige Frau* (1976), *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Die Wiederholung* (1986) und *Die Abwesenheit* (1987) sind in einer am Font Courier angelehnten, nicht proportionalen Schreibmaschinenschrift mit Serifen gesetzt. Dagegen verwenden die im Residenz Verlag erschienenen Journale (mit Ausnahme der in der Edition Suhrkamp platzierten *Phantasien der Wiederholung*) bis *Gestern unterwegs* (2005) und auch die drei *Versuche*-Texte (bei Suhrkamp; 1989, 1990, 1991) prononciert handschriftliche und zeichnerische Versatzstücke in der Covergestaltung. *Kindergeschichte* von 1981, bei Suhrkamp in der Umbruchphase des Handke'schen Schreibsystems (und ein Jahr vor *Die Geschichte des Bleistifts*) veröffentlicht, kombiniert die Schreibmaschinenschrift in Autorname und Titel mit einem gezeichneten Bleistift.

Dass sich die Temporalität des Schreibens nun auch und bevorzugt auf die innersyntaktische Strukturierung und die Balance innerhalb der Sätze und Absätze bezieht, wird ebenfalls in *Die Geschichte des Bleistifts* thematisch:

Raum, Zeit, Mitte, Form: auf diese vier war er aus; – und worin wurden Raum, Zeit, Mitte, Form eins? – In der – fortlaufenden –

bloß Selbstvergewisserung und -gespräch, sondern eben auch Kommunikation mit einem zunächst einmal imaginären Publikum sind. Handke selbst spricht diesbezüglich auch vom »unwillkürliche[n] Selbstgespräch«, das er bisweilen in den Notizbüchern mit sich führe (Handke/Bülow, »Wait and see!«, 35).

³² Handke/Kastberger/Schwagerle, Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben, 21.
³³ Ebd., 17.

Schrift (dies war die Mitte der Welt; ja die Literatur ist das Reich der Mitte: das Reich der Gerechtigkeit) (DGB J 1, 514)

Dieser Eintrag unterstreicht die Bedeutung eines variablen, sich in der Auseinandersetzung mit den Gegenständen stets neu ausprägenden Formbegriffs für Handkes Schreiben,³⁴ und er setzt insofern einen neuen Akzent in der Schreibauffassung, als er statische und dynamische Aspekte zusammenzubringen versucht. Es sind nun ausdrücklich Zeit *und* Raum, die thematisiert werden und in der »fortlaufenden« Schrift angesprochen sind. Damit rückt nicht mehr die Tätigkeit des Schreibens, sondern dessen Resultat, die Schrift in den Mittelpunkt, deren ›Verläuflichkeit‹ als Eigenschaft herausgegriffen, hervorgehoben und unterstrichen wird. Die Amalgamierung von Raum und Zeit vollziehen sich im Zeichen von »Mitte« und »Form«. Schrift in ihrer ›Verläuflichkeit‹ zeichnet sich in dieser Auffassung durch eine Formung aus, die sich als Austarierung von syntaktischen, stilistischen und semantischen Extremen zu einem inneren Gleichgewicht lesen lässt. Die »fortlaufende« Schrift ist so sich im Raum ausbreitendes typografisches Bild, sie ist zudem aber sowohl in schreibender Produktion als auch in lesender Rezeption ein sich in der Zeit ausdehnender harmonischer Akt, durch den, anders als beim Schreibmaschinenschreiben oder der »Augenblicks- und Stunden-Mitschriften«, eine sich erstreckende, durch Binnenbewegungen geprägte kontemplative Zeit entsteht, womit die austarierten Folgen der Satzteile form- und erfassbar werden. Der »lange[] Satz« gehe, so Handke im Interview, aus der Problemstellung hervor, wie »das nächste Bild, das nächste Gefühl, oder Bildgefühl oder Gefühlsbild« zu »umkreise[n]« sei, und diese ausgedehnte Tätigkeit des ›Umkreisens‹ führe zu einem »Rhythmus der Sätze«, die er dann als »wahrhaftig« begreife.³⁵

Beim Schreiben als »wiederfindende[m] Rekapitulieren« (DGB J 1, 538) bedeutet das Gelingen eine »Ruhe der Sätze« (DGB J 1, 535), die freilich, wie die schwierige Entstehungsgeschichte von *Langsame Heimkehr* zeigt, als Aufgabe ein »Leiden« sein kann und den Autor bis in den Traum verfolgt.³⁶ Dem entspricht, dass diese Formfindung nur bedingt der bewussten Kontrolle zugänglich ist: »Die Form ist

34 Siehe auch Handkes Interview-Statement »Ich bin ja ein Formgläubiger« in Handke/Bülow, »Wait and see!«, 24.

35 Ebd., 14, 27.

36 »Die ganze Nacht konnte ich im Traum einen Satz nicht zu Ende bilden« (DGB J 1, 535).

nicht verfügbar, sie ereignet sich; Form-Ereignis, Satz um Satz, Satz für Satz« (AFJ 2, 302). Die enorme emotionale Aufladung, die diese Formwerdung von Schrift erfährt, manifestiert sich im eingeklammerten Nachsatz des obigen Notats aus *Die Geschichte des Bleistifts*. Dass so »die Mitte der Welt« erreicht werde (DGB J 1, 514), ist bisweilen dem »spielerischen, auch spaß- und schalkhaften Unterton« der frühen Journale zugeschrieben worden, war aber in seiner (auch) megalomaniischen Anmutung mit ein Grund für die »Wucht der Ablehnung«, den diese Publikationen erfahren haben.³⁷

Erzählen im Zeichen der Zeit

Mit der Veränderung des Schreibverfahrens und seiner Temporalitäten verwandelt sich auch das Interesse am Zeitphänomen. Handkes Prosatexte zeigen ab den frühen 1970er Jahren eine besondere inhaltliche Obsession bezüglich der Zeitthematik, die schon in den Titeln der Texte manifest wird. So sind diese etwa, wie auch die Journale, explizit einem zeitindizierten Genre verpflichtet, so zum Beispiel die *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971), oder sie exponieren adjektivisch formulierte Zeitqualitäten als grundlegende Spezifikation ihrer Gegenstände wie in *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) und in *Langsame Heimkehr* (1979). Bisweilen heben sie Zeitpunkt beziehungsweise Zeiterstreckung der geschilderten Vorgänge und Gegenstände prominent hervor wie in *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987), *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996), *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (1996), *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Hause* (1997) und *Die morawische Nacht* (2008) oder sie rücken Zeitvorgänge und -abschnitte ins thematische Zentrum wie in *Die Wiederholung* (1986) und *Versuch über den geglückten Tag* (1991).

Aber auch in den Erzählungen selbst werden Zeitphänomene immer wieder aufgegriffen und verhandelt. So reklamiert beispielsweise der Ich-Erzähler in *Der kurze Brief zum langen Abschied* einen »wohl-

³⁷ Hage, Episches Lebensgefühl, 119. Deutlich wird darin vor allem Handkes radikale Ausrichtung seiner Existenz auf das formbewusste Schreiben, wie es schon im berühmten Bekenntnis im *Elfenbeinturm*-Essay aufscheint und im Interview von 2009 bekräftigt wird: »Die Schrift ist meine ... ist die Heimat, ja.« Handke/Kastberger/Schwagerle, Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben, 27.

bekannte[n] hysterische[n] Zeitsinn« für sich, den er seiner Frau ganz abspricht, und seine Wahrnehmung des Geschehens in New York organisiert sich bei ihm in »Schwingungen und Rhythmen« (DBA P 2, 23, 47). Hinterfangen ist die ganze Erzählung von einem periodisch manifest werdenden »durchdringende[n] Gefühl von einer ANDEREN ZEIT«, in der sich Orte, Bedeutungen und Gefühle alternativ gestalten (DBA P 2, 27).³⁸ In den Journalen häufen sich die auf das Ich und sein Verhältnis zur Zeit bezogenen Reflexionen, in *Die Geschichte des Bleistifts* heißt es etwa: »Ich nehme erst richtig wahr in der Wiederholung« oder »Neben Spielenden habe ich Zeit. Sie geben mir Zeit. Ich bin euch Spielenden dankbar« (DGB J 1, 511, 512).

Literarisch generierte ästhetische Eigenzeiten prägen auch in dominanter Weise die lange Erzählung *Der Bildverlust* (2002) und die Erfahrungen der Protagonistin auf deren Reise durch die Sierra de Gredos. Für das Buch »über sich, ihre Bank, auch deren Geschichte« engagiert die Hauptfigur, eine Bankerin, einen ungenannt bleibenden älteren »Autor«, und entscheidet sich damit gegen eine Geschichte der »Fakten«, wohl aber für eine der »Mythen« und damit für eine »Erzählung«, die »unverfilmbar« sein soll (DB P 5, 255 f.). Dieser Autor ist ein »Formenforscher und Rhythmenmensch« (DB P 5, 257) und daher prädestiniert, für die mit Erinnerungsbildern kämpfende Protagonistin das »Rätsel jenes einen aus dem Nichts daherschweifenden Bildes, in dem sie jeweils ganz Gegenwart wurde« und das sie als »Königin der Jetztzeit« erscheinen ließ, erzählerisch zu lösen (DB P 5, 266). Miteinander verschränkt sind also Fragen, welche die Wahrnehmung und Darstellung von Bildern *und* Zeit(en) betreffen, und der »Bildverlust«, der sowohl die Befreiung von »den gemachten, serienmäßig fabrizierten, künstlichen Bildern« als auch die Bedrohung der authentischen Bilder aus »verlorenen Wirklichkeiten« meint (DB P 5, 1005), steht in engstem Zusammenhang mit der Erfahrung und der Beschreibung von Zeit jenseits der »Normalzeit« (DB P 5, 997).

So ist das Leben der Protagonistin in *Der Bildverlust* von jeher durch ein Hin- und Herschwanken zwischen »der vermeintlich langen Dauer« und dem »aus gleichwelchem Zeitablauf herausgerissenen, vereinzelt Augenblick« gekennzeichnet (DB P 5, 290). Die Geschichte spielt deshalb »in einer Zwischenzeit«, die sich von den »Haupt- und Staatszeiten« unterscheidet (DB P 5, 267), und sie begründet dadurch eine eigenständige »Buchzeit« (DB P 5, 268), »worin die

38 Siehe hierzu Frietsch, *Die Symbolik der Epiphanien*, 57-75.

Zeit springt oder außer Kraft ist oder sich staut, verdichtet und gar zum Greifen verdickt« (DB P 5, 502). Überdies ist diese »Buchzeit« durch ein »Miteinander des Früheren mit dem Jetzigen« (DB P 5, 296) charakterisiert. Entfalten kann sie sich nur unter den Bedingungen der Reise in einer abgeschiedenen Region der iberischen Halbinsel fernab vom leicht als Frankfurt am Main dechiffrierbaren Bankenzentrum und dessen (Bilder-)Ökonomie. Hier gehen in einer eigentümlichen Entkonkretisierung von Zeiten und Orten die Welten von Cervantes, der Fugger, Karl V. und der Gegenwart der Figuren ineinander über und begründen eine »breite Gegenwart« der faktualen und fiktionalen Neuzeit.³⁹ Gegen Ende ihrer Reise treffen Protagonistin und Autor in der (fiktiven) Hondareda-Hochsenke auf eine Gegend mit einem »besonderen Rhythmus« (DB P 5, 849), wo Zeit »als ein Stück, ein Ding, ein Gegenstand, eine Masse Stoff; etwas Ausgedehntes; Räumliches; Weiträumiges« erscheint (DB P 5, 848). Hier wird nun das »Große Projekt« der Neusiedler von Hondaredo enthüllt, das auch dasjenige der Protagonistin und ihres Autors wird: »Neue Zeit-Formen, Zeit-Grammatiken, ein neues Denken-und-Reden über die Zeit: existenzbegleitend, ja das Dasein geleitend, es ausleuchtend, ihm vorausleuchtend« (DB P 5, 897), gerichtet gegen »die Zahlen und die Genormtheiten der Uhr- und Kalenderzeiten« (DB P 5, 898). Letztlich bleibt es aber für beide Gruppen eine Fragment bleibende Utopie, die sich am prägnantesten in Fragen und Konjunktiven manifestiert:

Welche Zeitformen also? Welche Zeitbilder? Was für Zeit-Weisen und Zeit-Rhythmen, Zeit-Zeichen, -Worte und -Wörter, oder auch bloße Zeit-Arabesken, unserem Existieren zusetzen, um es leuchten zu lassen über unsere Existenz- und Lebensgrenzen hinaus? – Und das wäre in Umrissen das hiesige Zeitumdenkungsprojekt gewesen, für welches es nur von Anfang an nicht mehr oder noch nicht die Zeit war.« (DB P 5, 898f.)

Der Bildverlust exponiert so ein monumentales, in der Erstausgabe 759 Seiten umfassendes Erzählen von der »Größeren Zeit« (DB P 5, 502), das die intradiegetische Aufgabe des fiktiven »Autors« ausmacht. Gespiegelt und ansatzweise gelöst scheint diese in der Diktion des Buches durch die weitgehende Zersplitterung der erzählten Zeit und

³⁹ Zur Flutung der Gegenwart durch Vergangenheitsbilder und Zukunftsfantasien siehe Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, hier besonders 94–113.

eine idiosynkratische Rhythmisierung der ›Zeit der Prosa‹ in den Abfolgen von Sätzen und Blöcken, die einem kontinuierlichen Erzählfluss entgegenarbeiten.

Zeitpoetik der Dauer

In *Der Bildverlust* spiegelt sich die obsessiv verfolgte Zeitthematik auch in Formulierungen, die von der »Wiederkehr des Dauer-Phänomens« (DB P 5, 290) künden oder den Tag als ideale Zeiteinheit postulieren: »Wenn eine Zeiteinheit, dann nichts als der Tag, der ganze« (DB P 5, 910). Diese Hervorhebung der ›Dauer‹ und des ›Tages‹ eröffnen eine intertextuelle Perspektive innerhalb des Handke'schen Œuvres, die Zeitreflexion und Zeitästhetik von *Der Bildverlust* als Errungenschaften zu erkennen gibt, die *nach* der intensiven und explorativen Beschäftigung Handkes mit diesen für ihn neuen Zeitphänomenen in den 1980er Jahren geschrieben wurde. ›Dauer‹ und ›Tag‹ wurden in dieser Phase zu zentralen Konzepten, die das Zusammenspiel von Wirklichkeitserfahrung und ihrer literarischen Erfassung weiterentwickelten und als Nukleus der Handke'schen Zeitpoetik installierten. Die Studien und »Forschung[en]«⁴⁰ zu ›Dauer‹ und ›Tag‹ aus dieser Neuorientierungsphase gilt es nun in zwei Schritten zu skizzieren.

Bereits in *Die Lehre der Sainte-Victoire*, entstanden unmittelbar nach *Langsame Heimkehr*⁴¹ und oft gelesen als ein Text der poetologischen Neubesinnung,⁴² hatte Handke 1980 Zeiterfahrung und ihre darstellungspraktischen Konsequenzen im Medium der Prosa gegenüber den »Augenblicks- und Stunden-Mitschriften« in veränderter, alternativer Weise bedacht. Diese kurze Erzählung, die in ihrer Verbindung von Wahrnehmungserlebnissen, Reflexion und gehender Bewegung in der Landschaft stark essayistische Züge aufweist, beginnt mit der Schilderung eines Zeiterlebnisses, das das erzählende Ich mit dem Begriff des *nunc stans*, der philosophischen Formel für die Diskus-

40 »Für mich ist Schreiben Forschung, dabei weiß ich nicht, wo man hinkommt.«

Handke/Kastberger/Schwagerle, Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben, 13.

41 Schifflleithner, Gehen, sehen, schreiben.

42 Siehe Bartmann, Suche nach Zusammenhang. Programmatistisch formuliert Preußner, Die Wirklichkeit der Bilder, 221: »Die Tetralogie *Langsame Heimkehr* insgesamt und insbesondere *Die Lehre der Sainte-Victoire* scheinen mir die Wendepunkte in Handkes Philosophie der Bilder zu sein. In ihnen geht ein Sehnen nach Zusammenhang über in ein Wissen, das Leiden am Ungenügen der Sprache wird zum Sprachvertrauen.«

sion des Verhältnisses von Zeit und Ewigkeit, in Verbindung bringt.⁴³ Es berichtet von der Erfahrung eines »Augenblick[s] der Ewigkeit«, den es »auf einer Hügelkuppe der *Route Paul Cézanne*, die von Aix-en-Provence ostwärts zum Dorf Le Tholonet führt«, gemacht habe. Es sei dabei »in den Farben zu Hause gewesen«, und die Gegenstände der Landschaft hätten einen unerklärlichen »Schimmer« gezeigt, der zu einem »Beseligungsmoment« geführt habe (DLS P 2, 577).

Gerahmt ist dieses Erlebnis einer gedehnten Gegenwart durch Zitate von Adalbert Stifter, welche die kulturelle (Vor-)Prägung des Naturerlebnisses offenbaren. Die »Lehre der Sainte-Victoire« erweist sich auch im Folgenden ebenso als eine »Lehre des Jeu de Paume«, da die besondere Gegenstands- und Zeiterfahrung aus einer Auseinandersetzung mit Cézannes Bildern, die das Ich im Pariser Museum betrachtet, hergeleitet wird (DLS P 2, 617f.), und auch Stifter fungiert mit seinem Vorwort zu den *Bunten Steinen* als ein »Menschheitslehrer« (DLS P 2, 616f.), der auf den richtigen »*Augenstoff*« hinweist, den weniger die »unberührte Natur« als die »alltäglichen, gemachten Dinge« hergeben, die so das »Bedürfnis nach Dauer« (DLS P 2, 621) und nach »Nähegefühl« (DLS P 2, 618) befriedigen. Mit der »Dauer« rekurriert Handke auf ein Konzept, das episodisch schon in *Langsame Heimkehr* von Bedeutung war. Dort erscheint der Begriff im Rahmen einer inneren Umkehr zu Ruhe und Langsamkeit. Über den Protagonisten Sorger heißt es: »Er erwartete keine Erleuchtungen mehr, sondern Gleichmaß und Dauer.« (LH P 2, 460f.).

Die Wahrnehmung von »Dauer« wird mit Spinoza, als »der Philosoph« ein weiterer wichtiger Stichwortgeber der *Lehre*, auch als »unbestimmte Fortsetzung der Existenz« verstanden (DLS P 2, 641),⁴⁴ und sie bindet sich an eine Versenkung in den Gegenstand, der, wie etwa die Cabanne de Cézanne unterhalb des Pas de l'Escalette, zum Bild wird, sich mit einem Gefühl der »Verlangsamung« ins Subjekt hinein verlagert und dort als »*Drehpunkt*« wirkt (DLS P 2, 640f.). Dass der Gegenstand dabei »stehend sich drehend [...] als *ewiger Kreisel*« formiert wird (DLS P 2, 641), unterstreicht das eigenzeitliche Zusammenkommen von Subjekt und Objekt und markiert die gewandelte, harmonisierte Wahrnehmungsd disposition des Wanderers der *Lehre* gegenüber dem Flaneur in *Der kurze Brief zum langen Abschied*

43 Zur Begriffsgeschichte siehe Schnarr, Art. »Nunc stans«.

44 Handke bezieht sich hier auf die fünfte Definition aus dem zweiten Teil der *Ethica*: »Duratio est indefinita existendi continuatio.« Spinoza, *Ethica/Ethik*, 162.

acht Jahre zuvor. Dieser erlebt auf seinen Rundgängen in New York die »Schwingungen«, das »Stocken«, die »Verknötungen« und die »Rucke[]« der Großstadt, die er in sich aufzunehmen versucht. Da die Stadt die Möglichkeit der versenkenden Betrachtung verweigert, geschieht in *Der kurze Brief* die Aneignung der »nachdröhnende[n] Stadt als ein sanftes Naturschauspiel« erst nachträglich und erinnernd bei »Lammsteak« und »Rotwein aus Kalifornien« im geschützten Innenraum eines Restaurants (DBA P 2, 47).

In der *Lehre* hingegen gelingt die instantane Verbindung mit den Bilder werdenden Dingen, und in seinem »Dauer«-Erlebnis sieht das Ich das »Reich der Wörter [ihm] offen – mit dem *Großen Geist der Form*« (DLS P 2, 641). Daraus ergibt sich eine Vergewisserung über das eigene Erzählen, das vor allem eine Kunst der Prosa ist, denn die Formwerdung und die »Wahrheit des Erzählens«, so das Ich, bestehe nicht in der Konstruktion übergreifender, fiktionaler und mimetisch angelegter Handlungszusammenhänge, die von einer Erzählinstanz vermittelt werden. Stattdessen liege sie in einer im Ich sich ereignenden »Helligkeit«, »in der ein Satz ruhig den anderen gab und das Wahre – die vorangegangene Erkenntnis – nur an den Übergängen der Sätze als etwas Sanftes zu spüren war« (DLS P 2, 631). Ein neuralgischer, gar kritischer Punkt dieser satzweise voranschreitenden Prosa bleibt aber der »Zusammenhang«, denn das Ich will sich nicht damit zufriedengeben, »die einzelnen Ereignisse, den Berg und [s]ich, die Bilder und [s]ich, zu beschreiben und in unverbundenen Fragmenten nebeneinanderzustellen« (DLS P 2, 632).

Exponiert ist damit ein Grundproblem der Prosa Handkes: Wenn Prosa wesentlich auf die Verschriftlichung von durchgreifenden Erfahrungen in begrenzten Zeitabschnitten ausgerichtet ist, ergebe diese nun »Augenblicks- und Stunden-Mitschriften« oder »Dauer«-Darstellungen, und wenn die sich so einstellende Prosa zudem einen den Text organisierenden und umfassende fiktionale Zeitlogiken etablierenden Plot ablehnt, dann formieren sich diese sprachlichen Repräsentationen bevorzugt in kürzeren, zunächst einmal unverbunden nebeneinanderstehenden Texten. Das Journal war für Handke das Textgenre, das dieser poetologischen Anlage weitgehend entsprach, die Frage nach übergreifenden Texturen stellte sich aber nachdrücklich in erzählender Prosa, gerade wenn diese gegenüber realistischen Narrationskonventionen kritisch eingestellt war.

Handke hat in seinen Texten auf diese Grundproblematik anhand immer neuer Aufgabenstellungen literarisch unterschiedlich reagiert:

In den antinarrativen *Hornissen* experimentierte er mit durch Randglossen markierten Kurzkapiteln, später arbeitete er in *Wunschloses Unglück*, *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Die Stunde der wahren Empfindung* mit der Gliederung in Blöcke unterschiedlicher Länge, um eine geschlossene kausale Ordnung der ›Geschichte‹ zu verhindern. Auch *Langsame Heimkehr* orientiert sich am Blockverfahren, hier gepaart mit der Verwendung von komplexer Hypotaxe, in *Der Bildverlust* bildet die Blockanordnung die Binnenstruktur der 40 Kapitel, und auch noch in *Die Obstdiebin* (2017) wird dieses Vorgehen beibehalten. Was die Texte als ›Erzählungen‹ zusammenhält und eine lose äußere Kohärenz garantiert, ist der zeitliche Ablauf des Geschehens, der einer temporalen Sukzession folgt, in die die betont eigenzeitlichen Erlebnisse und Erfahrungen als Zusammenschießen von Wahrnehmung, Erinnerung und Fantasie eingebettet sind.

Auch in der *Lehre* fragt das Ich dezidiert nach dem »Zusammenhang« der notwendig fragmentierten Partikel. Zunächst erkennt es diesen in der Einsicht, dass »[j]eder einzelne Augenblick meines Lebens [...] mit jedem anderen zusammen[geht]«. Die »unmittelbare Verbindung« müsse es nur »freiphantasieren« (DLS P 2, 632). Später wird die Aufgabe werkästhetisch gefasst, wobei das Ich das poetologische »Problem der Verknüpfung und Überleitung« (DLS P 2, 642) in den Worten einer befreundeten Schneiderin entwickelt, die von der Verfertigung des »Mantel[s] der Mäntel« (DLS P 2, 634) als ihrer »große[n] Idee« berichtet (DLS P 2, 642). Sie erläutert, wie sie in einem längeren Prozess die einzelnen Teile herstellte, wie sie den angefangenen Mantel mit ihrer »Idee« verglich und wie sie auf den Moment hoffte, in dem sie in den nicht zueinanderpassenden Teilen »auf einmal das eine Bild finden würde«. Dieses Bemühen ließ sie »körperlich schwach werden und unfähig«, und schließlich habe sie, »ohne weiter zu überlegen, die Teile zusammen[genäht]«. Die Pointe der poetologischen Allegorie ist nun, dass die Schneiderin ein Gefühl der Achtung für den Mantel entwickelte: »Er war im Vergleich besser als alle meine anderen Kleider, und er war nicht vollkommen.« (DLS P 2, 642.f.) Daraus leitet sie ab:

»Bei der Anfertigung eines Kleids muß jede bereits benutzte Form für die Weiterarbeit im Gedächtnis bleiben. Ich darf sie aber nicht innerlich zitieren müssen, ich muß sofort die weiterführende, endgültige Farbe sehen. Es gibt in jedem Fall nur eine richtige, und die Form bestimmt die Masse der Farbe und muß das Problem des Übergangs lösen.

»Der Übergang muß für mich klar trennend *und* ineinander sein.«
(DLS P 2, 643)

Dies wird zwar nicht weiter kommentiert, entworfen ist in diesen Worten aber gleichwohl eine Poetik, die Prosaschreiben nicht als eine Realisierung einer vorgängigen »großen Idee« versteht. Vielmehr wird ein literarisches Konzept postuliert, das Werkentstehung als eine Zusammenstellung bestehender Fragmente fasst. Sätze, Absätze und Blöcke werden zusammengefügt, wobei die Verbindungen durch motivische und stilistische Verwandtschaft (wie für den späteren Handke charakteristisch) auch über die Texte hinweg reichen. Entscheidend wird damit die Arbeit an den Übergängen, an Vorgängen des gleichzeitigen Trennens und Verbindens, weshalb »Zusammenhang« erst über die Vielzahl der Verknüpfungen erzeugt wird. Diese Textästhetik zielt nicht auf ein ›Ganzes‹, das als das »eine Bild« plötzlich aus den Teilen emaniert, sondern auf eine Folge von vielen verbundenen Bildern. Es geht also nicht um die Realisierung eines letzten Meisterwerks, stattdessen werden vielmehr gültige Werke verlangt, die wiederum stets als Ausgangspunkt für die Weiterarbeit an neuen Versuchen dienen können. In dieser Weise lässt sich Handkes literarisches Schaffen seit den späten 1970er Jahren auch jenseits der im Titel explizit als ›Versuche‹ ausgewiesenen Bücher als Resultat von Erprobungen und Variationen begreifen. So gibt sich ebenfalls sein Prosa-Werk von 2023, *Die Ballade des letzten Gastes*, durch den Vornamen des Protagonisten (Gregor, wie in *Die Stunde der wahren Empfindung*), durch dessen berufliche Tätigkeit (Geologe, wie in *Langsame Heimkehr*) und eine Reihe weiterer bekannter Motive als Schöpfung aus dem Fundus des Handke'schen literarischen Nähateliers zu erkennen.

Sechs Jahre nach der *Lehre* setzte Handke die Reflexion über das Zeitphänomen der »Dauer« und dessen Darstellbarkeit ins Zentrum von *Gedicht an die Dauer*. Programmatisch heißt es im ersten Abschnitt des Langgedichts, dass das Schreiben über die Dauer ein langgehegter Plan gewesen sei und »die Dauer [...] zum Gedicht« und nicht zu »Aufsatz«, »Szene« oder »Geschichte«, den anderen von Handke praktizierten Genres, dränge – und dass »befragen«, »erinnern«, »behaupten« und »bewahren« dessen, »was die Dauer ist«, die Leistungen des Gedichts sein sollen (GD G, 147). Diese Praktiken sind nötig, weil zwar unabweisbar ist, dass das Ich »[i]mmer wieder [...] die Dauer erfahren« hat und auch konkrete Orte benennen kann, an denen dies passierte, dass die »Dauer« aber stets eigenartig unfassbar

bleibt. Sie sei nicht einfach sagbar, weil sie kein »Zeitraum«, nichts »Meßbares« und keine »Gewißheit« sei, sondern ein »Gefühl« und dann auch noch »das flüchtigste aller Gefühle, / oft rascher vorbei als ein Augenblick, / unvorhersehbar, unlenkbar, / ungreifbar, unmeßbar« (GD G, 147).⁴⁵ Keine »Regel« entspricht der »Dauer«, und deshalb ist geradezu programmatisch auf sie »kein Verlaß« (GD G, 156). So steht am Anfang des Gedichts die Frage »Diese Dauer, was war sie?« (GD G, 147), und in Aussicht gestellt ist, dass sie sich bloß näherungsweise wird beantworten lassen. Was folgt, sind erinnernde Annäherungen, behauptende Spekulationen und bewahrende Sprachbilder.⁴⁶

Stichwortgeber für Begriff und Konzept der ›Dauer‹ ist Henri Bergson, in dessen philosophischem Werk ›Dauer‹ einen Zentralbegriff bildet. Bergson versteht sie als grundlegende Erfahrung der Wirklichkeit im Bewusstsein des Ichs, die aller Zählbarkeit und Messbarkeit vorgeschaltet sei und deshalb als Sukzession ohne Separation der verschiedenen Zustände wirke. ›Dauer‹ ist damit nur der Intuition zugänglich und unterscheidet sich prinzipiell von der ›Zeit‹ als verstandesmäßiger Ordnung von Sukzessivität.⁴⁷ Handke erweist Bergson seine Reverenz, indem er ihn am Schluss von *Gedicht an die Dauer* in einem nachgestellten Motto zitiert:

Kein Bild wird die Intuition der Dauer ersetzen, doch viele verschiedene Bilder, entnommen den Ordnungen sehr unterschiedlicher Dinge, könnten, in ihrer Bewegung zusammenwirkend, das Bewußtsein genau an jene Stelle lenken, wo eine gewisse Intuition faßbar wird. (GD G, 177)⁴⁸

Diese Anleitung Bergsons ist in die Methodik des reflektierenden Ichs eingegangen. Der Problematik der Versprachlichung eines unfassbaren Gegenstandes begegnet es mit immer wieder neu ansetzenden

45 Zeilenfälle in Zitaten aus *Gedicht an die Dauer* werden mit einfachen Virgeln markiert.

46 Konstitutiv werden damit Praktiken der Erinnerung, da für das Unternehmen der Ergründung der »Dauer« das Aufrufen vergangenen Erlebens notwendig ist. Siehe dazu Michel, Verlustgeschichten.

47 Wieland, Art. ›Dauer‹. Bergson entfaltet diese Überlegungen erstmals im *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*, erschienen 1889 in Paris bei Félix Alcan.

48 Das Zitat stammt aus der *Introduction à la métaphysique* von 1903, zitiert wohl nach der deutschen Übersetzung R. von Bendemanns: Bergson, Einführung in die Metaphysik, 9.

Umschreibungen (GD G, 147f., 175), kurzen Erzählungen wie der Episode aus einem Griechenlandurlaub (GD G, 150-155) oder der Beschreibung von »Orte[n] der Dauer« (GD G, 163) wie dem Grifflener See (GD G, 163-166), der Porte d’Auteuil (GD G, 166-168) oder der Fontaine Sainte-Marie (GD G, 168-171). Alles »Nähern« und »[A]ndeuten« fügt je ein weiteres Bild in das Reservoir der sich wechselseitig ergänzenden sprachlichen Impressionen hinzu, die nur im Zusammenwirken und in der wechselseitigen Ergänzung von der »Dauer«-Erfahrung zeugen können.

Ihre spezifische Zeitlichkeit verdankt die »Dauer« bei Handke der Wiederholung über einen längeren Zeitraum hinweg. Auch hier sind es autoritative Intertexte, die diese Einsicht beglaubigen. Goethes *Die schön geschriebenen* aus dem *Buch Suleika* des *Westöstlichen Diwan* ist die Wendung »Tage währt’s, Jahre dauert’s« entnommen, aus der die lange, durch Tage rhythmisierte Erstreckung über Jahre hinweg als Voraussetzung für die »Dauer«-Erfahrung abgeleitet wird (GD G, 149).⁴⁹ Aus Schillers *Wallenstein* wird Octavio in Szene I/4 der *Piccolomini* (Verse 351-353) mit den Worten »des Augenblicks erstaunenswerte Wunder, / die sind es nicht, die das beglückende, / das ruhig mächtige Dauernde erzeugen« zitiert (GD G, 150),⁵⁰ womit die bloße Momenthaftigkeit als Definiens des »Dauer«-Gefühls abgewiesen wird, obwohl dieses ja »rascher vorbei« sei »als ein Augenblick« (GD G, 147). Positiv und in den Worten des Ichs formuliert bedeutet dies, dass die Dauer »aus den über die Jahre / geübten Tagtäglichkeiten« stamme, ohne sich jedoch durch »Gewohnheiten«, »Bleiben am Ort« oder »vertraute Gänge[]« gesichert evozieren zu lassen (GD G, 155). Die Dauer hat keine »Regel« (GD G, 156), vielmehr entspringt sie dem »Abenteuer des Jahraus-Jahreins«, dem »Abenteuer Alltäglichkeit« (GD G, 155), das in dieser oxymoronartigen Struktur zustande kommt, weil sich durch nicht identische Wiederholungen über längere Zeiträume hinweg unberechenbare und unvorhersehbare, übersummativ Effekte des Überraschenden und Ungewöhnlichen einstellen, die das Bloß-Alltägliche transzendieren.⁵¹ Deswegen muss man »üben, jahraus und jahreins« (GD G, 158) und »der Dauer entgegengehen«

49 Goethe, *Sämtliche Werke*, Bd. 11.1.2, 75.

50 Handke zitiert leicht abweichend vom Original; dieses lautet: »Des Augenblicks erstaunenswerte Wunder, / Die sind es nicht, die das Beglückende, / Das ruhig, mächtig Dauernde erzeugen.« Schiller, *Wallenstein*, 368.

51 Zur Ästhetisierung der Alltäglichkeiten bei Handke siehe Barth, *Lebenskunst im Alltag*.

(GD G, 172), um die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, dass diese sich auch ereignet. Oder man ruft sie durch Teilhabe am Leben eines geliebten Menschen, etwa seines Kindes, hervor – beispielsweise bei der insgeheimen Beobachtung »auf seinem tagtäglichen Weg« (GD G, 161).

Damit sind Probleme der Epistemologie und Praxeologie der »Dauer« und insbesondere ihrer Verbindung mit den »Tagtäglichkeiten« erläutert, noch nicht aber diejenigen des sprachlichen Bewahrens. Auf das ›Drängen‹ der »Dauer« hin sei die Gattungsform, wie oben zitiert, die des Gedichts (GD G, 147), wobei diese sich weder durch Metrik, Reime oder andere übergreifende formale Schemata auszeichnet, sondern bloß durch Rhythmisierung. Das *Gedicht an die Dauer* ist in seiner Ordnung nicht an einer Binnenstruktur des regelmäßigen Verses oder gar einer Strophe orientiert, sondern an der strukturgebenden Funktion des Zeilenfalls, der sich nicht ausschließlich, aber doch sehr vorwiegend an den grammatischen Syntagmen orientiert, meist gar markiert durch eine entsprechende Interpunktion mit Komma oder Punkt.

Diese rhythmische Ordnung findet ihre Reflexion und Begründung in den fünf letzten Zeilen: »Unzuverlässige, nicht zu erbittende, / nicht zu erbetende / Rucke der Dauer: / Ihr seid nun gefügt / zum Gedicht.« (GD G, 176). Zum entscheidenden poetologischen Terminus avanciert damit der »Ruck«, der laut Grimm-Wörterbuch eine »bewegung, ortsveränderung: [...] später besonders die rasche, kurze bewegung« bezeichnet. Weiter werden im entsprechenden Artikel Wendungen zitiert wie »›in einem ruck, auf einen ruck‹« oder »›etwas mit, in einem ruck zur vollendung bringen‹«, woraus abgeleitet wird: »durch diese wendungen wird der übergang des wortes in die bedeutung ›kurzes zeitmasz‹, *momentum* vermittelt: ›in einem ruck der zeyt‹«. ⁵² Das »Dauer«-Erlebnis, so statuiert es das *Gedicht*, ist markiert durch eine dem Bewusstsein nicht vollständig zugängliche, aber sich im Subjekt sedimentierende Wahrnehmung, die es erlaubt, die Plötzlichkeit der erfahrenen »Rucke« nun auf die sprachliche Bewegung zu übertragen. Dabei schießt die etymologische Ambiguität des ›Rucks‹, der gleichermaßen einen Vorgang im Raum wie in der Zeit bezeichnen kann, in eine Erfahrung neuer zeiträumlicher Qualität zusammen. Dadurch wird die ›Dauer‹ im Subjekt nachhaltig verankert und eine Versprachlichung ermöglicht. Der »Zeitruck der Dauer«, so wird die-

52 Grimm, Art. ›Ruck, m.‹.

ser Vorgang gefasst, umgibt das Ich »mit einem beschreiblichen Raum«, »das Beschreiben« wiederum schafft »dessen Folgeraum« (GD G, 173). Wie sehr das Beobachten der vertrauten Umgebung und das Schreiben in und über diese Teil der »Dauer«-Erfahrung ist, belegen die »sich im Lauf der Jahre ansammelnden Bleistiftstummel[]« und die »im Laufe der Jahre vermehrte[] Riege der Brillen« (GD G, 173) in den Fächern des Schreibtisches, die selbst Teil der Dingwelt der »Tagtäglichkeiten« geworden sind.

Produktionsästhetisch genauer begründet wird dieser enge Zusammenhang von »Ruck«-Erfahrung und lyrischer Versprachlichung einleitend zum Resümee des Gedichts. Akzentuiert wird die physiologische Komponente: »Der Ruck der Dauer, / er stimmt für sich schon ein Gedicht an, / gibt einen wortlosen Takt, / mit welchem, / befreiende Zutat, / in meinen Adern der Puls eines Epos schlägt, / worin das Gute am Ende doch siegen wird.« (GD G, 174f.). Der »Ruck der Dauer«, so die Behauptung, hält in sich eine strukturierte Zeitlichkeit bereit, die aber noch vorsprachlich, eben »wortlos« ist. Er formt jedoch einen eigensinnigen »Takt«, der sich auf den körperlichen Takt des Subjekts überträgt, der als »Puls« die Rhythmisierung des sprachlichen Werks bestimmt und in dem die Wiederholungen der »geübten Tagtäglichkeiten« mitklingen (GD G, 155). Die »Kunst« des Gedichts besteht demnach aus »gefügten Rucken«, die sich in die rhythmische Form einschreiben. Im Schriftbild äußert sich das durch Wortwahl und -anordnung, Interpunktion, Zeilenfall und Absatzsetzung, also in der Verteilung von Buchstaben auf der Buchseite, im mündlichen Vortrag wiederum in der Performanz (lesend oder hörend) der zeitlich organisierten verläuflichen Abständlichkeit von Lautfolgen.

Dass es »der Puls eines Epos« sein soll, der in den »Adern [...] schlägt«, deutet auch an, dass die sprachliche Rhythmisierung des aus den Rucken der Dauer emanierenden »wortlosen Takt[s]«, entgegen dem Eingangsstatement, dass die Dauer zum Gedicht dränge (GD G, 147), nicht streng gattungsspezifisch gebunden ist. Vielmehr hat sie ihren Ort in Zonen der Übergänglichkeit, sie kann »Gedicht«, »Epos« oder eben auch eine Prosa der langen Sätze sein, in die sich die Verse des *Gedichts an die Dauer* durch Aufhebung des Zeilenfalls überführen lassen. In dieser Hinsicht kann das *Gedicht an die Dauer*, das zwar zwecks rhythmischer Akzentuierung mit auffälligen Inversionen und Parallelismen arbeitet, sich aber stets in den Normen der Syntax als sprachlichem Organisationsparadigma befindet, auch als ein Übungsfeld für die »Zeit der Prosa« verstanden werden.

Dem entspricht, dass Handke selbst im Begleitschreiben zum Manuskript an die Suhrkamp-Lektorin Elisabeth Borchers schrieb, dass sein »langes Gedicht [...] zum Ausklang der sehr langen Geschichte« entstanden sei, womit *Die Wiederholung*, ebenfalls 1986 publiziert, gemeint ist.⁵³ Diese enge Beziehung der beiden Texte manifestiert sich auch im werkgenealogischen Zusammenhang. Handke hat für das *Gedicht an die Dauer* Notate aus einem vermutlich in den frühen 1980er Jahren entstandenen, 202 Seiten umfassenden Manuskript mit einer Sammlung von »tagtäglichen« Erlebnissen und Ereignissen zum Thema »Wiederholung« benutzt, die Exzerpte aus verschiedenen Notizbüchern enthält.⁵⁴ Teile dieser Exzerpte wurden aber auch, wie Pektor feststellt, in den drei zwischen 1989 und 1991 erschienenen *Versuchen* verarbeitet, in denen Handke dem gleichen Phänomen weder lyrisch noch episch, sondern in der Form einer explizit als explorativ-experimentell ausgewiesenen Prosa nachgeht.⁵⁵

Schreibversuche über den »Tag«

Natürliche und zyklische Zeitmaße, zumal Jahres- und Tageszeiten, haben für Handke stets eine große Rolle gespielt, wie aus den oben zitierten Titeln seiner Werke deutlich wird. Dabei ist es der »Tag«, der als natürlich gegebene, ausgedehnte, aber gut überschaubare Einheit zum Experimentalfeld für ein gelingendes Schreiben wird. Die Summe der Erfahrungen aus 15 Jahren Aufzeichnung von Tageserlebnissen fließen bei Handke so in das Projekt ein, das er 1991 unter dem Titel *Versuch über den geglückten Tag* publizierte.⁵⁶ Wie seit *Langsame Heimkehr* üblich und wie auch im *Gedicht an die Dauer* praktiziert, ist es die sprachliche Technik der langen Sätze, der Hypotaxe und der Periodenbildung, welche die meist parataktischen und

53 Zitiert nach Pektor, Entstehungskontext zu *Gedicht an die Dauer*. Das Original im Suhrkamp-Archiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach. In das *Gedicht an die Dauer* ist auch eine Anekdote über das an einem Salzburger Marktstand liegengelassene Manuskript von *Die Wiederholung* eingewoben, die über eine unwillkürliche Erinnerung mit der Dauer-Erfahrung verbunden ist (GD G, 148).

54 Nach ebd. Das Manuskript befindet sich im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung Peter Handke / Leihgabe Widrich unter der Sigle W67.

55 Ebd.

56 So Bülow, *Die Tage, die Bücher, die Stifte*, 238.

oft elliptischen Syntaxkonstruktionen der Notizbuch- und Journalästhetik ablösen.

Signifikanterweise taucht die Idee des ›geglückten Tages‹ und seiner Literarisierung just in der Umbruchphase des Handke'schen Schreibens auf und begleitet dessen Transformationen. So inkludierte Handke den Notizbucheintrag »Einen glücklichen Tag beschreiben« vom 11. März 1976 in *Das Gewicht der Welt* (DGW J 1, 64),⁵⁷ und in *Langsame Heimkehr*, wo die langen Sätze erstmals als charakteristisches Stilmittel eingesetzt werden, heißt es gegen Ende des Buches: »Einmal hatte Sorger die Idee von einem glücklichen Tag gehabt« (LH P 2, 563), woran sich eine Schilderung des letzten Tages in New York vor dem Heimflug nach Europa anschließt. Auch in *Die Geschichte des Bleistifts* findet das Projekt Erwähnung:

Der »geglückte Tag« wäre ein Tag ohne Bedürfnis nach dem eigenen Spiegelbild, ein Tag ohne mein Zutun: »Heute bin ich da, und es gibt die Natur«. Aber am Ende wird derjenige vielleicht doch heilfroh sein, daß der »geglückte Tag« vorbei ist: froh wie nach einer Geisterstunde – denn er hat schließlich Angst gehabt, an der Vollkommenheit zu sterben. (Zuletzt ähnelt das Bild des Glücklichen dem des Geängstigten: es zeigt unendliche Schwäche) (DGB J 1, 492)

Nachdem die Idee in den 1980er Jahren sonst nicht mehr erwähnt wird, findet sich in einem aus Aufzeichnungen vom 28. Juni bis zum 16. Juli 1990 zusammengestellten und das Journal abschließenden Eintrag in *Gestern unterwegs* (2005) der Satz »Zum glücklichen Tag gehörte das Projekt« eingestreut (G J 3, 557), der vorausweist auf die Niederschrift von *Versuch über den glücklichen Tag* im November und Dezember 1990. Im fertigen Text des Buches wird das »Projekt« dann über drei aufeinanderfolgende Bilder in drei Sätzen eingeführt:

Ein Selbstbildnis des Malers William Hogarth, in London, ein Augenblick aus dem achtzehnten Jahrhundert, mit einer Palette, auf dieser, sie zweiteilend, ungefähr in der Mitte, eine leicht geschwungene Linie, die sogenannte »Line of Beauty and Grace«. Und ein flacher, gerundeter Stein vom Ufer des Bodensees auf dem Schreib-

57 Der Notizbucheintrag findet sich in DLA, A: Handke Peter, Notizbuch: 002, der Hinweis darauf und auf die folgenden Stellen aus Kepplinger-Prinz, Entstehungskontext zu *Versuch über den glücklichen Tag*.

tisch, in dem dunklen Granit, als Diagonale, mit einer feinen, wie spielerischen, genau im rechten Moment von der Geraden abweichenden Krümmung, eine kalkweiße Ader, welche beide Hälften des Kiesels trennt und zusammenhält. Und auf jener Fahrt in jenem Vorortzug zwischen den Seine-Hügeln westlich von Paris, zu jener Stunde des Nachmittags, da in der Regel Frischluft und -licht manch morgendlichen Aufbruchs verbraucht sind, nichts mehr natürlich ist und nur noch das Abendwerden, vielleicht, aus der Tagesklemme hilft, jenes plötzliche Ausscheren der Gleisstränge, zu einem weiten Bogen, fremdartig, zum Staunen, hoch über der unversehens sich in der Flußniederung frei wegdehnenden ganzen Stadt samt ihren, dort auf der Höhe etwa von St. Cloud und Suresnes, so verrückt wie wirklich sich auftürmenden Wahrzeichen, mit welcher unvorhergesehener Kurve, heraus aus der Enge, der Tageslauf, in einer Sekunde des Übergangs von Wimpernstarre zu Wimpernzucken, neu Richtung bekam und die fast schon abgetane Idee von dem »geglückten Tag« wiederkehrte, begleitet von dem Schwung, der heiß macht, sich zusätzlich an einer Beschreibung, oder Aufzählung, oder Erzählung der Elemente und Probleme solch eines Tags zu versuchen. (VT P 3, 761 f.)

Auffällig an den drei Sätzen ist zunächst einmal, *erstens*, dass der Hauptsatz jeweils elliptisch ist und das Verb unterdrückt wird, womit die von der Schönheitslinie geprägten Gegenstände, das Gemälde, der Stein, der Schienenstrang, eine statuarische Ruhe erhalten. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die weitgehende Vermeidung von finiten Verbformen im gesamten Abschnitt: Unter den 224 Wörtern des Zitats befinden sich nur sechs flektierte Verben, vier im Präsens, zwei im Präteritum, dazu kommen noch zwei flektierte Formen von ›sein‹, ein Infinitiv sowie zwei Partizipien Perfekt und vier Partizipien Präsens, von denen drei in adjektivischer Funktion eingesetzt sind. Weiter sind, *zweitens*, die drei ›langen‹ Sätze, dabei besonders der dritte, durch eine komplexe Hypotaxe gekennzeichnet, die durch die Vermehrung der Appositionen zunehmend argumentative und semantische Klarheit zugunsten einer durch Kommata regulierten Rhythmik der Wortfolge aufgibt. Schließlich, *drittens*, sind die Sätze verbunden durch jene für Handkes Stil seit den 1980er Jahren kennzeichnenden ›Und‹, die am Satzanfang als eigentlich überflüssige Bindewörter die durch den Punkt gesetzte Trennung abmildern. Dabei zeigen sie eine vage, erst durch die aufmerksame Lektüre zu bestimmende Ähnlich-

keit zwischen den Sachverhalten der Sätze an und erzeugen gleichzeitig einen syntaktischen Ort des Innehaltens, der den Satzanfang in beide Richtungen, nach vorne und nach hinten hin, öffnet und ein »Aus-schwingen, Umkreisen und Zurückkehren« der Satzbewegung evoziert.⁵⁸ Es ist gerade diese ostentative Verlagerung des Zeitakzents vom erzählten Geschehen auf den sprachlichen Vollzug der Prosa, die dann im dritten Satz die Evokation eines Zeiteffekts ermöglicht, der allererst das Unternehmen des Buches anstößt. Es ist die Koinzidenz der Neuausrichtung von zwei zeitlichen Verläufen, zum einen des Übergangs des Tages vom Morgen in den Abend und zum andern der Bahnfahrt von der Stadt in die Landschaft, die momenthaft in einem weiteren Übergang, dem »von Wimpernstarre zu Wimpernzucken«, »die fast schon abgetane Idee von dem ›geglückten Tag‹« wiederkehren lässt.

Schon in dieser Exposition erscheint das Unternehmen aber ebenso als »Problem« wie als Verheißung, und die ebenfalls stilistisch einschlägigen ›Oder‹ markieren hier bereits eine konstitutive Unsicherheit über das adäquate literarische Verfahren, die sich im ganzen Text verbreiten wird.⁵⁹ Über dieses Buch sagte Handke in einem Brief an Hermann Lenz, er habe »auf [s]eine spiralige, [s]ich selber stechende Weise, herumgesucht, -gemurkst, -gespurt (= geschrieben, nicht viel)«, und an seinen Lektor Raimund Fellingner schrieb er von einem »Quälwerk«. ⁶⁰ Diese Schwierigkeit des Entstehungsprozesses trägt sich im *Versuch* als ein Immer-wieder-neu-Ansetzen ein, als ein ständiges Probieren und Hadern mit den Problemen und Unmöglichkeiten des Unterfangens. Gestaltet ist der Text deshalb als eine Unterredung, in der die explizierende Stimme des Ichs mit einem infragestellenden Gegenüber konfrontiert ist, zu denen sich »eine dritte Stimme« gesellt, die »dunkel, bildschwach und stottrig-holprig« eine erzählerische Qualität in den *Versuch* einbringt (VT P 3, 772).

Diese Auseinandersetzung mit den Schwierigkeiten des Schreibens, denen stets die Problematik der Erfassung und literarischen Verarbeitung von Zeitlichkeitsphänomenen inhärent ist, verbindet den *Versuch über den geglückten Tag* mit einem ebenfalls kurzen und an der Einheit

⁵⁸ So die Formulierungen in dem aufschlussreichen Aufsatz von Federmair, Formen der Konjunktion, 310. In einer späteren Passage wird »das ›Und‹« neben »dem ›Mit‹« zum »Hauptwort« am »geglückten Tag« erklärt (VT P 3, 797).

⁵⁹ Zur Funktion der ›Oder‹ bei Handke siehe Federmair, Formen der Konjunktion, 314 f.

⁶⁰ Zitiert nach Kepplinger-Prinz, Entstehungskontext zu *Versuch über den geglückten Tag*.

des Tages orientierten Text von 1987. Geschildert wird dort der *Nachmittag eines Schriftstellers*. Der Protagonist beschließt nach geglückten Schreibstunden an einem Dezembertag, vor Einbruch der Dunkelheit nach draußen zu gehen, nach einem Spaziergang in die Stadt und einem Aufenthalt in einem Gasthaus am Stadtrand kehrt er zurück und legt sich schließlich schlafen. Die Schreibproblematik wird gleich im ersten Textblock der Erzählung aufgegriffen:

Seit er einmal, fast ein Jahr lang, mit der Vorstellung gelebt hatte, die Sprache verloren zu haben, war für den Schriftsteller ein jeder Satz, den er aufschrieb und bei dem er noch dazu den Ruck der möglichen Fortsetzung spürte, ein Ereignis geworden. Jedes Wort, das, nicht gesprochen, sondern als Schrift, das andere gab, ließ ihn durchatmen und schloß ihn neu an die Welt; erst in solch einer glückenden Aufzeichnung begann für ihn der Tag, und es konnte ihm dann auch, so meinte er jedenfalls, bis zum nächsten Morgen nichts mehr geschehen. (NS P 3, 429)

In den Mittelpunkt gerückt ist ein emphatisches Konzept von ›Tag‹, das diesen von der Zyklizität der Erdumdrehung ablöst und sein Beginnen, das stets ein Gelingen impliziert, an die »glückende[] Aufzeichnung« knüpft. Mit dem Wechsel von der iterativen Erzählweise des Textanfangs zur singulativen im dritten Textblock konkretisiert sich dann ein Nachmittag, an dem »mit Hilfe einiger Zeilen, durch die ihm selbst sich ein Sachverhalt geklärt und belebt hatte, wieder solch ein Tag gutgegangen« war, weshalb über den Schriftsteller gesagt werden kann, dass er »von seinem Tisch auf[stand] in dem Gefühl, es könne ruhig Abend werden« (NS P 3, 430). Diese ›Ruhe‹ ist aber insofern trügerisch, als im ›gutgegangenem Tag‹ eine neue Variante der Schreibkrise lauert, die sich nicht mehr alleine am (Nicht-)Gelingen der »glückenden Aufzeichnung« bemisst. Vielmehr erscheint nun die Fraglichkeit der »möglichen Fortsetzung« als Gefahr. Es ist die »Furcht vor dem Stocken, dem Nicht-weiter-Können, ja dem Abbrechenmüssen« (NS P 3, 429), die das Wohlbefinden des Schriftstellers gefährdet und ihn an diesem Nachmittag und Abend verfolgen wird. Dass auch hier die Kontinuität des Schreibens an die Voraussetzung einer Eingewobenheit des Subjekts in die zeiträumliche Erfahrung von ›Dauer‹ gebunden ist, zeigt die Formulierung »Ruck der möglichen Fortsetzung« im ersten Textblock an, die das zentrale Konzept von *Gedicht an die Dauer* aufruft.

Im Lauf der Erzählung wird wiederholt eine essenzielle Orientierung auf die Außenwelt hervorgehoben, ein »Öffnen der Sinne«, das den Schriftsteller davon abhalten soll, »wieder in seine Tätigkeit zu versinken« (NS P 3, 430), was zur Folge hat, dass er »von dem Blatt hinaus zu den Arbeitern [schaut], und zwischen dem, was er verrichtete, und ihrem sehr gemächlichen Eins-nach-dem-anderen den Einklang« sucht (NS P 3, 435). Schreiben ist hier fokussiert auf eine Tätigkeit der verbindenden Fortsetzung, das sich als »Werk« zu einem »Gefüge« formt, also zu »etwas, das im Stillstand, ohne besonderes Schwungrad, in Bewegung war; bei dem alle Elemente einander in Schwebelag hielten« (NS P 3, 445). Auch hier erweist sich als Charakteristik des gelingenden Prosatexts, dass er in seinem linearen Voranschreiten retardierende und damit rhythmisierende Elemente enthält, welche die statischen grammatischen Fügungen durch semantische, motivische, materielle und lautliche Korrespondenzen in Bewegung halten. Deshalb tritt auch das Umhergehen in der vertrauten Umgebung in eine Analogie zur Werkwerdung: Fast zwangsläufig begleitet das Werk den Schriftsteller auf seinem Spaziergang, der als Arbeitsdispositiv an die Stelle des Schreibtisches tritt.

Die »Freude am Unterwegssein« (NS P 3, 439) beinhaltet aber auch eine Gefährdung. Nach einem längeren Weg durch die Stadt ist dem Schriftsteller zwar so, »als habe er für diesen Tag schon genug erlebt – sich das Morgen gesichert« (NS P 3, 469). Gerade diese Sicherheit aber verliert sich, nachdem er in die »Kaschemme« (NS P 3, 469) eingetreten ist und sich in einem Gespräch buchstäblich verliert:

Aber dann, plötzlich – dieses oft so leicht fertige Wort entsprach da einmal dem Geschehen –, verlor er den nur ihnen beiden [ihm und seinem Gegenüber] hier bekannten geheimen Zusammenhang und hatte zugleich, ebenso plötzlich und unerklärlich, die Anknüpfung für den nächsten Schreibmorgen verloren, die er sich im Lauf des Nachmittags doch gesichert geglaubt hatte und ohne die es keine Fortsetzung der Arbeit gab. Jeder einzelne Satz, bis hin zum Schlußsatz, war ihm schon vorgeschwebt – es ginge nur noch darum, die richtige Reihenfolge für sie zu finden und plötzlich galten die Worte alle nichts mehr; ja im Rücklauf wurde auch das ganze bisher, seit dem Sommer, Geschaffene, das in den letzten Stunden ihm die Schultern gestärkt hatte, augenblicks für nichtig erklärt. (NS P 3, 475)

Geschildert wird in dieser Szene die existenzielle Dramatik einer genuine Herausforderung des Prosaschreibens, nämlich derjenigen der Sicherstellung und Organisation des *provorsa* und damit der Weiterführung des bereits Geschriebenen, das nach vorne und damit weg vom Bestehenden führt, gleichzeitig aber auch zurückgewendet bleiben und sich zum »Gefüge« formen muss, um den Zusammenhang und die Bindung des Textes zu garantieren. Seit seiner Schreibkrise Ende der 1970er Jahre, auf die der Beginn von *Nachmittag eines Schriftstellers* anspielt, stellte sich für Handke die Möglichkeit des Versiegens der sprachlichen Anschlussfähigkeit als ein Abgrund dar, den es immer wieder neu zu umgehen galt – und der auch im literarischen Werk immer wieder aufgegriffen und gebannt werden wollte, so eben auch im *Versuch über den geglückten Tag*.

Ähnlich wie im *Nachmittag* geht es auch hier um eine innerliche Stimmigkeit des Erlebens, die sich nicht mit dem »Einzelaugenblick [...] für den geglückten Tag« zufriedengeben will. Vielmehr liegt der Fokus darauf, »den Ansatz, oder Einsatz, für die Linie der Schönheit und der Anmut« zu finden und diese »Punkt für Punkt, in hohem Bogen« durch den Tag zu verfolgen – ein Verfahren, das Handkes eigentümliches, stark an der ›Verläufigkeit‹ des Prosaschreibens orientiertes ›Erzählen‹ begründet. Diese »Punkte« der Schönheitslinie werden im *Versuch* mit einer weiteren Anleihe bei einer Schwesterkunst auch als Tonfolge verstanden, die einen »Rhythmus« ausbildet, »in dem auch die folgenden Sachen des Tages anzugreifen« seien. Gemeint ist damit ein »Zusammengehen auch mit den künftigen Elementen des Tags, [s]ein in sie Aufgehen, sie auf [s]ich Wirkenlassen« (VT P 3, 776). Bedroht ist der geglückte Tag aber stets vom »Abbruch des Rhythmus« und einem »Sturz aus dem Tag« (VT P 3, 777), weshalb die Überwindung von Irritationen und das Zurückfinden in den »Rhythmus« als essenzielle Fertigkeit erscheint, wie der holprige, immer wieder von eingeschobenen Appositionen unterbrochene, letztlich aber mit der poetischen Alliteration am Ende in »Schwung« gebrachte Satz sprachlich vorführt:

Also käme es, dachte er im nachhinein, beim Versuch des geglückten Tags darauf an, jeweils im Moment des Mißgeschicks, des Schmerzes, des Versagens – der Störung und der Entgleisung – die Geistesgegenwart aufzubringen für die andere Spielart dieses Moments und ihn so zu verwandeln, einzig durch das aus der Verengung befreiende Bewußtmachen, jetzt gleich, im Handumdrehen, oder eben Beden-

ken, wodurch der Tag – als sei das für das »Glücken« gefordert – seinen Schwung und seine Schwingen bekäme. (VT P 3, 784)

Dass direkt daran anschließend mit einer Leerzeile als neuer Textblock abgesetzt die Einspruch erhebende Zwischenfrage »Nach all dem scheint dein geglückter Tag fast ein Kinderspiel?« gestellt wird, die nach einer abermaligen Leerzeile mit »Keine Antwort« beschieden wird, unterstreicht abermals das Versuchshafte des *Versuchs*, seine immer wieder neue, stets vom Scheitern bedrohte Annäherung ans Phänomen des geglückten Tages, die auch im punktuellen Gelingen keine Stetigkeit erreicht.

Ein entscheidender Schritt vollzieht sich im *Versuch* dann zu Beginn des letzten Textdrittels mit der Verwandlung der »Idee vom geglückten Tag [...] von einer Lebens- in eine Schreibidee« (VT P 3, 792), die gleichzeitig den Text wieder zur Eingangsepisode und zur Bahnfahrt um Paris herum zurückführt und die Frage aufwirft: »Also war dein Tag der Idee, einen Versuch über den geglückten Tag zu schreiben, selber dieser geglückte Tag?« (VT P 3, 793). Dass diese Frage nicht uneingeschränkt mit ›Ja‹ beantwortet werden kann, versteht sich aus der Anlage des Texts als *Versuch* von selbst. Sie leitet deshalb über zu weiteren Ansätzen der Erprobung und Nuancierung des Unternehmens – und führt schließlich zu einer Einsicht, die den Schluss des Erzählssays ausmacht. Dort wird der Status des ›geglückten Tages‹ auf einen weiteren Einspruch des Gegenübers hin von der »Idee« zum »Traum« korrigiert, den das Ich »nicht *gehabt*«, sondern »*gemacht*« hat. Die »Idee« des ›geglückten Tages‹ existiert damit nicht unabhängig vom in der Zeit sich vollziehenden Schreibversuch des *Versuch*, der insofern »Traum« ist, als er stets unrealisiert bleiben muss und nur in Annäherungen fassbar gemacht werden kann: »Siehe den so schwarz und klein gewordenen Radiergummi, siehe den Haufen vom Bleistiftholz unterm Fenster. Wendungen um Wendungen, im Leeren, für nichts und wieder nichts, an etwas Drittes, Unfaßbares, ohne das wir beide aber verloren sind.« (VT P 3, 807).

Mit dem ostentativen Verweis auf den Verbrauch von Radiergummi und Bleistift bindet Handke sein Prosaschreiben, wie schon im *Gedicht an die Dauer*, ursächlich an die Erstreckung in der Zeit sowie an deren Gebrauch. Der grundsätzliche Bezug auf die Zeitlichkeit des Prosaschreibens, der sich keineswegs auf die Ausrichtung am ›Tag‹ beschränkt, soll nun abschließend an einer prägnanten Passage

demonstriert werden. Im Anschluss an die neuerlich ausbleibende Antwort auf die wiederholte Frage, ob der Tag in der Eisenbahn vor Paris der geglückte gewesen sei, reflektiert das Ich intensiv über die Zeitgebundenheit des Schreibens über den geglückten Tag:

Der Tag steht in meiner Macht, für meine Zeit. Wenn ich es nicht jetzt mit dem Tag versuche, dann habe ich seine Möglichkeit auf Dauer verspielt, erkenne ich doch, immer öfter, und mit immer größerem Zorn, gegen mich selber, wie mit der vorrückenden Zeit mehr und mehr Augenblicke meiner Tage mir etwas sagen, wie ich aber weniger und weniger von ihnen fasse und, vor allem, würdige. (VT P 3, 794)

Zunächst wird hier in aller Deutlichkeit exponiert, welch große Bedeutung die Lebenszeit des Ichs und seine sich wandelnden Fähigkeiten für den ›geglückten Tag‹ haben. Für seine Lebenszeit habe das Ich zwar, so heißt es eingangs selbstbewusst, den »Tag« in seiner Macht, es erkennt aber auch die Dringlichkeit, diese Macht »jetzt« zu nutzen, um die Möglichkeit der Verdauerung des ›Tages‹ nicht für immer preiszugeben. Denn das Ich bemerkt zwar bei sich eine gesteigerte Fertigkeit, erfüllte Augenblicke wahrzunehmen, ebenso aber eine abnehmende Kraft, diese zu ›fassen‹ und zu ›würdigen‹. Gemeint ist damit eine Tendenz, sich trotz gegenteiliger Vorsätze und Bemühungen von den Augenblicken wieder »abzuwenden« und sie damit »entfallen« zu lassen (VT P 3, 795). Anders als bei der Poetik der »Augenblicks- und Stunden-Mitschriften« geht es nun beim Projekt des ›geglückten Tages‹ nicht um die instantane Aufzeichnung der einzelnen Bewusstseinsmomente, sondern um die Herstellung von Verbindungen zwischen geglückten Erfahrungen, die in ihren Wahrnehmungsanforderungen diffiziler und flüchtiger geworden sind. In einer zeitpoetologisch einschlägigen Formulierung der dabei entstandenen Schwierigkeiten konstatiert das Ich: »Immer weniger der dabei immer zahlreicheren vielsagenden Momente des Tages, ja das ist der Ausdruck, *zeitigen* mir etwas.« (VT P 3, 795). »Zeitigen« wird im Folgenden zum Verb, das die Qualität eines erlebten Augenblicks bezeichnet, im Subjekt haften zu bleiben und sich mit einem anderen Augenblick zu verbinden. Negativ formuliert bedeutet dies beispielhaft: »Der Moment der Kinderstimmen heute früh im Hohlweg: er hat nichts gezeitigt, er wirkt jetzt am Nachmittag, bei landeinwärts ziehenden schneeigen Wolken, nicht nach« (VT P 3, 795). »Zeitigen« meint ein nicht bewusstes Be-

wahren, das den ›Augenblick‹ latent bleiben lässt, bis er auf einen nächsten ›Augenblick‹ trifft, seine Wirkung erneut entfaltet und mit diesem eine Verbindung eingeht. »Zeitigen« bedeutet damit die Herstellung einer ästhetischen Eigenzeit, die zunächst als subjektives Erleben erfahrbar, dann aber als schriftlich festgehaltene Gestalt Literatur wird.

Im unmittelbar darauffolgenden Block tritt die Literatur gewordene ästhetische Eigenzeit als »Versuch einer Chronik« auf, die den »geglückten Tag erzählt (VT P 3, 795). Auch dieser Block repräsentiert nur einen der zahlreichen ›Versuche‹ des Textes, er ist aber für die Verschlingung von im Medium der Prosa Form gewordener Zeit und Zeitform besonders signifikant, weil hier der textuelle Versuchscharakter über die Handhabung der Zeitformen verdeutlicht wird. Der Block umfasst in der Ausgabe der gesammelten *Prosa* 62 Zeilen (VT P 3, 796-798), von denen die ersten zehn im Präteritum gehalten sind und singulativ vom »geglückten Tag« als einem bestimmten und einzigartigen berichten. In den Zeilen 11 bis 22 wechselt der Vorgang ins iterative Erzählen im Präsens und stellt dar, was sich an jedem »geglückten Tag« ereignet, ostentativ ausgestellt durch die fünfmalige Wiederholung von »Es geschieht« beziehungsweise »geschieht es«. In den Zeilen 22 bis 34 wird das Futur I verwendet und damit eine vorausschauende Perspektive der Erwartung auf die Ereignisse des einmal eintreffenden »geglückten Tages« gestiftet, tingiert durch die konstitutive Unsicherheit, die jeder futurischen Aussage innewohnt. Die Zeilen 35 bis 43 bemühen dann das Futur II und erzählen den geglückten Tag als abgeschlossenen Vorgang von einem zukünftigen Zeitpunkt aus, bevor Irrealität und Unsicherheit in den abschließenden Zeilen 43 bis 62 durch die Verwendung des Konjunktivs wiederkehren. Die Passage schreitet so die Bandbreite von der gesicherten Schilderung eines bestimmten Tages über die Feststellung allgemeiner Modalitäten eines solchen bis hin zu sich bezüglich ihrer Unklarheit über diesen Tag immer weiter steigenden Berichten ab – und markiert dies durch den Wechsel der Zeit- und Modalformen des Verbs. Damit hebt Handke hervor, dass seine Prosa ihre genuine ästhetische Eigenzeit durch ein erzählerisches Verfahren produziert, das erlebte sowie erlebbare Zeit ganz wesentlich mit grammatikalischen Mitteln perspektiviert und moderiert.

Rekapitulation und Verwandlung der ›Prosazeit‹ in der *Niemandsbucht*

Der *Versuch über den geglückten Tag* erneuert, erweitert und ergänzt so vorangegangene zeitpoetologische Projekte und kann als ein Manifest der Zeitbezogenheit von Handkes Prosaschreiben verstanden werden. Dass diese Fixierung auf die Auseinandersetzung mit der epistemischen Wirkkraft von Zeit und der Zeitlichkeit des Schreibens auch für die langen Prosawerke zutrifft, wurde schon für *Der Bildverlust* angedeutet, und auch *Die Obstdiebin* von 2017 ist bereits in der Exposition geprägt vom wiederkehrenden »Sommermoment«, von »Zeit in Fülle«, von »Rhythmen« der Landschaft und Figuren, von »angemaßter Zeitlosigkeit« und dem »Innewerden der Zeit«, von den Ausnahme bleibenden Impulsen »zum Weitererzählen«. ⁶¹

Gleiches gilt für *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Dieses Buch von 1994, in der Erstausgabe mit einem großzügig bemessenen Satzspiegel 1.067 Seiten lang, stellt eine ins Monumentale gewendete Variante des *Versuch* dar: in der grundlegenden Bedeutung der Verwandlung, die im zweiten Hauptteil gestaltet wird, im Immer-wieder-neu-Ansetzen des Geschichtenerzählens, das mit den sieben Geschichten der Freunde den dritten Teil ausmacht, und letztlich im vierten Teil in der Ausrichtung auf Jahrzehnt, Jahr und Tag als Einheiten des Erzählens. Der Text schließt so auf den letzten 75 Seiten mit der Schilderung des Tages, an dem die Freunde zurückkehren, und nimmt damit in abgewandelter Weise das Projekt des *Nachmittags* und des *Versuchs* erneut auf. Programmatisch heißt es dazu: »Am meisten hat es mir seit je entsprochen, von einem Tag zum anderen zu erzählen, wie schon in der Odyssee von der Morgenröte bis zum Sternenaufgang, und am nächsten Morgen so weiter, oder überhaupt nur so von einem einzigen Tag.« (MJN P 4, 265).

Mein Jahr in der Niemandsbucht ist aber im Wesentlichen ein Text über »eine neue Verwandlung« (MJN P 4, 16) und muss deshalb auch größere Zeitspannen in den Blick nehmen, um über den Umweg der Darstellung der ersten Verwandlung eine neue Verwandlung beginnen zu lassen. Dies führt Handke zu einer »literarische[n] Selbstrevision seines bisherigen Schaffens«, die auch die hier in den Blick

61 Handke, *Die Obstdiebin*, 20, 26, 34, 37. Zur *Obstdiebin* und dem darin praktizierten Erzählen über ›Zeitfiguren‹, die sich in den Bewegungen der Figuren ausprägen, siehe Keller, *Zeitfiguren des Epischen*.

genommenen Entwürfe zur ›Zeit der Prosa‹ rekapitulieren und hinsichtlich einer literarischen Theorie des Erzählens reflektieren.⁶² Geschildert wird zunächst die mühevollte Arbeit am »Anfangssatz« (MJN P 4, 233) von *Langsame Heimkehr*, die in *Niemandsbucht* »Die Vorzeitformen« und dann »Die schimärische Welt« heißt (MJN P 4, 242). Für diesen »vorgefaßten ersten Satz« der »vorgesehenen langen Geschichte« fand sich, so beschreibt es der Ich-Erzähler Gregor Keuschnig, bekannt schon aus *Die Stunde der wahren Empfindung*, keine »Fortsetzung«, sodass eine ausführlich geschilderte Umarbeitung und Erweiterung des ersten Satzes eintrat, die so erschöpfend wirkte, dass die ganzen Vorarbeiten zum Buch unbrauchbar wurden (MJN P 4, 234). Aus diesem Scheitern erwuchs dann aber die »Verwandlung«, die zur Einsicht führte, dass das »Buch, oder was es auch würde, [...] aus dem Nichts zu schöpfen« war und es um das »Erzählen von Vorgängen« alltäglicher und scheinbar nebensächlicher Art gehen sollte (MJN P 4, 236f.). Geschildert wird die »Verwandlung« des Schreibens so als eine, die von konstruierten und geplanten Geschichten hin zu einer Orientierung an der ›Verläuflichkeit‹ von Sätzen führt. Eine »der Regeln, die sich im Verlauf der Arbeit ergeben hatten«, lautete, so Keuschnig, dass »keiner der Sätze, der einmal dastand, rückgängig gemacht werden« durfte, es »ging, wenn überhaupt, nur weiter mit ihm, dem von Tag zu Tag stärker sich abnutzenden Satzfasern« (MJN P 4, 239f.).

Dieser Schilderung der qualvollen Überwindung der großen Schreibkrise entsprechen im weiteren Verlauf des Textes ausgeführte poetologische Überlegungen aus der Zeit der Ansiedlung in der »Niemandsbucht«, also in der Pariser Vorortgegend um Chaville, die ebenfalls die hier verhandelten Eigenheiten des Handke'schen Schreibens berühren. Den Zugang zu dieser Umgebung findet das Ich über das »Zuschauen« (MJN P 4, 429), dem als literarisches Projekt das »Mitschreiben« entspricht (MJN P 4, 431). Die Versuchsanlage sieht vor: »Täglich, vom Morgen bis zum Abend, würde ich nichts als mitschreiben, was sich auf dem Vorstadtplatz und seiner Umgebung vor meinen Augen abspielte.« (MJN P 4, 430). Dieses »Augenmerk für die Außenwelt« führt zum literarischen »Jahresprotokoll« und verrät damit sehr deutlich seine Herkunft aus dem Unternehmen der Notizbücher und Journale (MJN P 4, 430). Aus dem »Plan des bloßen Mitschreibens« wird dann doch »eher eine Erzählung«, und dieses Abdriften von der Vorgabe führt in

62 Wagner, *Die Geschichte der Verwandlung*, 119.

eine Auseinandersetzung über das eigene Verhältnis zum ›Erzählen‹ (MJN P 4, 433).

Prinzipiell ist die Beziehung des Ichs zum Erzählen von tiefer Skepsis durchzogen: Es komme ihm manchmal vor, als habe »das Erzählen [...] sich verbraucht, oder es sei etwas faul daran, und nicht nur an dem [s]einen«, als sei »[e]twas wie ein Grundwebstoff [...] mit den Jahrtausenden fadenscheinig geworden und halte nicht mehr, zumindest nicht für den großen Zusammenhang« (MJN P 4, 435). Es ist aber gerade die Stiftung von »Zusammenhang«, die das Autor-Ich Keuschnig »das vorgesehene skizzenhafte Wiedergeben« durch »das altergebrachte zusammenhängende Erzählen« ersetzen lässt. Der Zusammenhang wird hier dadurch erzeugt, dass »ein Ich sich zu Wort meldete und die Sache beglaubigte, auch in sie eingriff«. Das »vorgefaßte Registrieren, Berichten, Chronikerstellen, Draußenbleiben« erhält also eine »Ich-Form« und wird »zu einer Erzählung verdreht« (MJN P 4, 434). Nötig wird dies, weil die »Gewißheit verl[or]en« gegangen war, »in [s]einem Innersten [...] bei jedem Aufschreiben neu wieder eine Geschichte zu entdecken und zu heben, welche im Lauf der Sätze und Absätze sich von selber, ohne [s]ein Tüfteln und Vorsorgen, entfalte« (MJN P 4, 437f.). Dieses Verfahren war noch das Ideal des *Versuchs über den geglückten Tag* gewesen, nun tritt an diese Stelle das »Erzählen, das erfinderische, ohne ein spezielles Erfinden« (MJN P 4, 438), das das Schreiben geringfügig in Richtung einer von der Fantasie geleiteten Fiktion verändert, die das Ich nicht nur als sprachproduzierendes Organ, sondern auch als ordnungsstiftende Einheit versteht.

Mein Jahr in der Niemandsbucht bietet so eine Variation der Zeitpoetik der Prosa, die Handke seit den späten 1970er Jahren umtreibt und ihn zu immer wieder neuen Wendungen verleitet, die in ihren Grundelementen aber Bestand hat. »Chronik«, »Erzählen« und »Epos« sind dabei ebenso wie in anderen Texten Handkes die Notiz, das Notizbuch, das Journal und der Versuch Sprachformen, literarische Praktiken und Genres, die in jeweils nuancierter Weise die literarische Zeit als Wirklichkeitsdarstellung eines besonders wahrnehmungssensiblen Subjekts aus dem »Lauf der Sätze und Absätze« heraus entwickelt. Dabei sind Realitätsadäquatheit und Zusammenhang der Wahrnehmungen und Beobachtungen untereinander die neuralgischen Punkte, die als literarische Herausforderungen immer wieder neue literarische Projekte generieren. Diese werden mit großer Insistenz zwar werkgeschichtlich eingeordnet, eine werkübergreifende Konsistenz

wird dadurch jedoch nicht erlangt. Dass diese Projekte immer notwendig insuffizient bleiben, treibt Handkes Zeitpoetik und sein Schreiben voran und verlangt nach immer neuen sich annähernden Lösungen. Auch in der *Niemandsbucht* findet sich ein Bekenntnis zu dieser zukunftsöffnenden Schreibstrategie: »Und so stümpere ich dann trotz allem gläubig jenem Traum nach und umkreise weiter das darin befohlene Epos. Wird nichts daraus: Auch gut. Schon lange bin ich nicht mehr heiß, es richtig zu machen. Falsche Richtungen, falsche Bewegungen: Um so besser.« (MJN P 4, 437)

Andere Journale, andere Alltäglichkeiten: Goetz als Beispiel

Bezüglich der werkbiografischen und poetologischen Durchdringung des Verhältnisses von Alltäglichkeit, eigener Schreibdisposition und zeitinduzierter Textästhetik im Medium der Prosa nimmt Handke zweifellos eine besondere Stellung ein. Für die spezifische Erschließung des Alltäglichen als das die Grundlagen des Prosaschreibens herausfordernde Wirklichkeitsfeld sind bei ihm Notizbuch und Journal die initialen materialen Voraussetzungen, deren poetologische Möglichkeiten der Wahrnehmungsverarbeitung die anderen Prosa-genres anregen und zu neuen Lösungen treiben. Damit steht Handke im Kontext einer heterogenen literarischen Bewegung der Nachkriegszeit, die das Tagebuch beziehungsweise das Journal als Schreibform mit experimentellen Affordanzen einer neuerlichen Hausse zugeführt hat. Im deutschsprachigen Raum nutzten Thomas Mann, Ernst Jünger, Max Frisch und Witold Gómbrowicz das Genre für neue Wege der Selbst- und Welterforschung, später verwandelten Jürgen Becker, Rolf Dieter Brinkmann, Sarah Kirsch, Christa Wolf und Rainald Goetz die etablierte Form in eigenständige literarische Projekte mit spezifischem Werkcharakter.⁶³

Gerade bei Brinkmann und Goetz hat dabei die Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen zugleich epistemischen und poetologischen Cha-

63 Gemeint sind die einschlägigen Tagebuch-Veröffentlichungen von Mann (1918-1921; 1933-1955), Jünger (*In Stahlgewittern, Strahlungen I-IV, Reisetagebücher*), Frisch (1946-1949; 1966-1971) und Gómbrowicz (1953-1969), weiter von Becker die verschiedenen Verbindungen von Journal und etablierten Gattungen, von Brinkmann *Rom, Blicke*, von Kirsch vor allem die »Chronik« *Allerlei-Raub*, das »Bildertagebuch« *Spreu* und die »Tagebruchstücke« *Islandhoch*, von Wolf *Ein Tag im Jahr* und von Goetz *Abfall für alle*. Exemplarisch zu Becker, Kirsch und Handke siehe Watzka, *Writing Scenes and Telling Time*.

rakter, der sich stark an einem dokumentarischen Furor orientiert und sich damit von Handkes »Mitschriften«-Konzept absetzt. In *Subito*, seinem 1983 in Klagenfurt vorgetragenen Wettbewerbsbeitrag, proklamiert Goetz programmatisch, »notwendig« sei »das einfache wahre Abschreiben der Welt«. ⁶⁴ Zumindest vordergründig ist damit die Gestaltungskraft des literarischen Subjekts in den Hintergrund gedrängt, die bei Handke grundlegend für die Journalpoetik ist. In Goetz' Journalprojekt *Abfall für alle*, als Blog vom 4. Februar 1998 bis zum 10. Januar 1999 geführt und 1999 als Buch erschienen, äußert sich diese Programmatik in einem Gestus der unmittelbaren Abschrift dessen, was gerade passiert und vom schreibenden Ich im eigenen Leben oder in den Medien (ap-)perzipiert wird. Notiert und online gestellt wird, was täglich geschieht, auch wenn der Kopiermechanismus des »Abschreiben«-Imperativs nicht ganz ohne mentale und schriftliche Überarbeitungsschritte auskommt. Gegenstand ist damit der Alltag des schreibenden Ichs, der Rahmen wird von den Konventionen der Zeitählung gegeben. Eine Zwischenbilanz am 4. Oktober 1998 fällt dementsprechend folgendermaßen aus:

DESHALB heißt der Plan, trotz allem, jetzt folgendermaßen: ich schreibe dieses Buch, das hier entsteht,

ABFALL FÜR ALLE

Roman
Eines Jahres

plangemäß zu Ende. Der Plan bezieht sich auf nichts anderes als auf die äußere Ordnung. Die folgt der Vorgabe der Täglichkeit. Da wir die Tage in jeweils sieben Tagen pro Woche zählen, ergibt sich die unten, am Ende jedes neuen Tages neu weiterwachsende, um LICHT herum gruppierte Ordnung von selber. Bisher sind also fünf Kapitel von je sieben Wochen vergangen, zwei mal sieben Wochen sollen noch kommen. Kapitel VI und VII. Dann ist hier Schluß. ⁶⁵

Das »Abschreiben der Welt« geschieht also im Rhythmus der »Täglichkeit«, womit die Alltäglichkeit Gegenstand und zeitliches Ordnungsprinzip von Blog und Buch bildet. Wie wichtig dabei Zeit als

⁶⁴ Goetz, *Subito*, 19.

⁶⁵ Goetz, *Abfall für alle*, 620.

Folie, Untergrund und epistemischer Gegenstand des Unternehmens ist, unterstreicht das Ich eingangs seiner Zwischenbilanz:

Worum geht's also? Eigentlich darum, immer wieder einfach nur von NULL aus anzufangen, jeden Tag. Das entspricht irgendwie meinem Lebensgefühl: es ist noch nichts passiert. Und dann gleich, wie im Marienhof: es wird viel passieren. Was denn?

1422.20. Die Zeit.

1422.34. Die Zeit.

1422.40. Die Zeit.

1423.02. Der nichts als der Durchgangsaugenblick zu sein. Die geschehen zu lassen, zuzuschauen, was da passiert, durch die, wenn sie passiert, wenn es geschieht, wenn sie da ist, da, da, da. Der Zeit der Ort zu sein, ganz einfach.⁶⁶

Zeit wird hier als zugleich omnipräsentes, allen Gegenständen, Vorgängen und Ereignissen anhaftendes Ding apostrophiert, das aber nur in der Verbindung mit diesen erkennbar wird – was Goetz mit den Ellipsen im letzten Teil des Zitats veranschaulicht. *Abfall für alle* gibt der Zeit einen »Ort«, da es das Forum ist, in dem die im Alltag sich ereignenden Zeit-Ding-Konstellationen Darstellung werden. Damit erhält auch die berühmte funktionale Definition des Buchs auf dem Waschzettel einen spezifischen Akzent, der sich von der Fokussierung auf »Gegenwart«⁶⁷ auf die umfassendere Zeitproblematik mit ihren epistemologischen und poetologischen Dimensionen verschiebt: »Tagebuch, / Reflexions-Baustelle, / Existenz-Experiment. / Geschichte des Augenblicks, / der Zeit, / Roman des Umbruch-Jahres 1998.«⁶⁸

66 Ebd., 619.

67 Ebd., 114: »Was ist HEUTE MORGEN [also der umfassendere Zyklus, von dem *Abfall für alles* Teil 5.5. bildet] als Ganzes? Das kann ich komischerweise gar nicht richtig erkennen. Es ist eben die Gegenwart, deren Ganzes, das Ganze der Gegenwart.«

68 Ebd., vordere Umschlagklappe.

Schreiben im Alltagsexperiment: Wolfram Lotz' *Heilige Schrift I*

Die auf Zeit versessene Gestaltung des Journals bindet *Abfall für alle* in einer Art Hassliebe an Handke. 22 mal erwähnt Goetz den österreichischen Autor,⁶⁹ und gerade in der Auseinandersetzung mit dessen Journalen wird die Nähe im Interesse und die Distanz in der schriftstellerischen Umsetzung deutlich, besonders in Äußerungen zu dem damals eben erschienenen *Am Felsfenster morgens*.⁷⁰ Diesen engen und zutiefst ambivalenten Bezug zu Handke teilt Goetz mit Wolfram Lotz, dessen Buch *Heilige Schrift I* eine vielleicht noch radikalere Variante einer Journalpoetik darstellt, die ihr Schreiben aus der Erfahrung der Zeitlichkeitsstruktur der Alltäglichkeit gewinnt.⁷¹

Heilige Schrift I erschien am 27. April 2022 nach einer abenteuerlichen Entstehungsgeschichte. Hervorgegangen ist das Buch aus einem Schreibprojekt, bei dem Lotz, beginnend mit dem 8. August 2017, ein Jahr lang während eines Aufenthalts mit seiner Familie »in einem kleinen Dorf bei Colmar im Elsaß« jeden Tag Aufzeichnungen machen würde, die unabhängig von einer publizistischen Verwertungsabsicht entstehen sollten.⁷² Es sollte »ein Text sein, der immer mitläuft« (HSI, 10), geschrieben werden sollte »[i]mmer, wenn möglich, vormittags [...], neben dem FRANKFURT- und dem HAMBURG-Vortrag« sowie »abends, nachts vielleicht noch, neben dem Politiker-Stück, vielleicht, wenn das Stück das überhaupt zulässt« (HSI, 8). Notiert wurde in bester Journaltradition, was dem wahrnehmenden und reflektierenden Subjekt während des Tages zufiel und zustieß, also vor allem die Alltäglichkeiten von Familienleben, Arbeit und Medienkonsum. Über das Jahr hinweg kam so ein umfangreiches Textdokument zustande, das Lotz aber löschte, weil, wie ihn die Journalistin Christiane Lutz wiedergibt, »das Projekt von Tag zu Tag unkontrollierbarer wurde und er das Gefühl hatte, sich von einem Monster befreien zu wollen. Gelöscht habe er auch, um das Tagebuch einer möglichen Veröffentlichung zu entziehen«. ⁷³ Mit einigem zeitlichem

69 Watzka, *Writing Scenes and Telling Time*, 221.

70 Goetz, *Abfall für alle*, 92.

71 Teile dieses Kapitels gehen zurück auf Gamper, *Das Journal als Alltäglichkeitsgenre*.

72 Lotz, *Heilige Schrift I*, 705. Im Folgenden werden Zitate nach dieser Ausgabe mit der Sigle HSI und der Seitenzahl im Lauftext nachgewiesen.

73 Lutz, *Was für ein Glück*.

Abstand wurde schließlich doch ein Textteil publiziert, den Lotz einem Freund geschickt hatte und der die Einträge vom 8. August 2017 bis zum 20. Dezember 2017 enthält. Die Bedingung war, dass diese unbearbeitet und unlektoriert erschienen, wie schon das tägliche Schreiben ohne Überarbeitungen auskommen musste.⁷⁴

Das Journal beruht auch in seiner reduzierten Buchform auf einer klaren Strukturierung des Tages. Während der Nachmittag der Familie und den mit ihr verbundenen Aufgaben und Unternehmungen gewidmet ist, interferiert das Schreiben am Journal mit den damals aktuellen professionellen schriftstellerischen Tätigkeiten: zum einen mit der Arbeit am Theatertext *Die Politiker*,⁷⁵ zum anderen mit zwei Vorträgen, der eine ein Beitrag zu einer wissenschaftlichen Nachwuchstagung in Frankfurt zum Thema »Stottern«,⁷⁶ der andere eine grundsätzliche Reflexion darüber, was es heißt, zu schreiben und im Speziellen: für das Theater zu schreiben.⁷⁷ Der Hamburger Vortrag erschien später unter dem Titel *Über das Schreiben, und ja: fürs Theater* in der Onlinezeitschrift *Nachtkritik*, dort mit dem explizierenden Zusatz »Die Hamburger Poetikvorlesung von Wolfram Lotz (2017)«. ⁷⁸ Bereits im Eintrag vom 6. September 2017 wird der Hamburger Vortrag von Lotz als »für [ihn] jetzt eine Art Poetikvorlesung« bezeichnet (HSI, 208), der aber in Konkurrenz zu dem steht, was Lotz am selben Tag als die »eigentliche Poetikvorlesung« bezeichnet:

Klar ist, dass diese Aufzeichnungen hier für mich meine eigentliche Poetikvorlesung sein werden, gerade in der sich anbahnenden Länge, gerade, weil auf diese Weise unmittelbar aus dem täglichen Leben heraus immer wieder über diese Dinge geschrieben wird hier, die Entstehung der Form an den kleinen Dingen hier besser sichtbar wird als irgendwo sonst, ganz konkret (HSI, 209)

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Publiziert 2019 bei Spector Books als Nr. 7 in der Reihe *Volte*.

⁷⁶ *St-o-t-t-e-r-n. Ästhetik – Ökonomie – Funktionalität*, Interdisziplinäre Nachwuchstagung an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, 13.-14. Oktober 2017, organisiert von Victoria Pluschke und Maximilian Wick; Lotz hielt den Abschlussvortrag mit dem Titel *Stottern, Stammeln, Text, Theater, Hase*.

⁷⁷ Vorgetragen am 25. Oktober 2017 auf einer Veranstaltung der Theaterakademie Hamburg und der Hochschule für Musik und Theater Hamburg in Kooperation mit dem Hamburger Theaterfestival.

⁷⁸ Lotz, *Über das Schreiben*. Der Text ist unpaginiert, aber in zehn nummerierte Kapitel, eine Einleitung und einen Titelteil gegliedert; die zitierte Formulierung stellt die Überschrift zum ganzen Artikel dar.

Der programmatische Text für den Hamburger Vortrag und das freiere, ungerichtete Schreiben im Journal stehen für Lotz in einem komplementären Verhältnis (»beide brauchen sich ja, zur Vollständigkeit«, HSI, 210); sie sind, sowohl der »weite, springende, unreduzierte Text« als auch »der auf den Punkt zuwühlende Text« (HSI, 210), die rahmenden »Sehnsuchtspunkte« seines Schreibens.

Im vorliegenden Kontext sind vor allem die poetologischen Überlegungen von Lotz interessant, weil sie der Verbindung von Schreiben und »dem täglichen Leben« eine besondere Bedeutung zusprechen. Durch die Journalstruktur und die damit verbundenen Taktungen ist diese »Alltäglichkeit« stets zutiefst in Temporalitäten verwoben, die zum einen die praktischen Zeitlichkeiten der Dinge, Geschehnisse und Vorgänge, zum anderen die Rhythmen des Schreibens betreffen. Der Berufsschriftsteller Lotz, bekannt und geschätzt wegen seiner prononciert eigenwilligen politischen Theatertexte,⁷⁹ entdeckt im Journalprojekt ein Schreiben jenseits der thematischen und auf einen publizierbaren oder aufführbaren Text hin gerichteten Fokussierung. Nirgends würde außerhalb der privaten und beruflichen Routinen und ihrer spezifischen Kontingenzen, so Lotz, klarer hervortreten, wie sich die sprachliche Formwerdung in der Auseinandersetzung mit den »kleinen Dingen« entfalte (HSI, 209). Gerade in der Verstreuung des täglichen Schreibens über die Dinge des Tages realisiere sich im Journal das, worum es im Schreiben eigentlich gehe.

Es gilt nun weiter herauszuarbeiten, wie das Genre »Journal« nicht bloß als Medium dient, um den Alltag und das Alltägliche zu verarbeiten, sondern wie darüber hinaus die Alltäglichkeit und ihre Temporalitäten Grundlage und Voraussetzung für ein formorientiertes, aber zugleich radikal formoffenes Schreiben sind, das nach einer neuen »realistischen«, »authentischen« und »adäquaten« Zugangsweise zur Wirklichkeit sucht.

Die Haltung, im Journal als Schreibprojekt solche Affordanzen erkennen zu können, beruht bei Lotz auf einer breiten, wenn auch

79 Neben dem erwähnten Text *Die Politiker* wären hier die ebenfalls auf deutschen Theaterbühnen oft aufgeführten Stücke *Der große Marsch*, *Einige Nachrichten an das All* und *Die lächerliche Finsternis* zu nennen, die in einem bei S. Fischer erschienenen und von Friederike Emmerling und Stefanie von Lieven herausgegebenen Sammelband von 2016 vorliegen. Zu Lotz' Theatertexten siehe Hansen, *Nach der Postdramatik*, 51-138.

selektiven Auseinandersetzung mit der Geschichte des Genres. Insbesondere Journalautor:innen und Journaltexte der letzten Jahrzehnte spielen eine prominente Rolle in seinen Aufzeichnungen, teilweise als bloße intertextuelle Hinweise, teilweise in ausführlichen Auseinandersetzungen. Schon im ersten Eintrag, der auch eine Art Exposition darstellt, berichtet das Ich, dass es »vor wenigen Tagen« Handkes *Das Gewicht der Welt* bestellt habe (HSI, 14), und nach dem ersten »Rein-Lektüren« formuliert es als Arbeitsmaxime:

Für dieses Schreiben hier einfach alles nehmen, klauen

jedes Mittel, jeden Sound, alles was brauchbar ist, Brinkmann, Chr. Wolf, Goetz, Handke, die Warhol-Tagebücher, Aichinger, Frisch, EGAL

–

Was für ein Schwachsinn wäre es, das ALLES nur mit der bisherigen sogenannten EIGENEN SPRACHE berühren zu wollen (HSI, 15)

Damit ist eine Schneise in die jüngere Literaturgeschichte des Tagebuchs beziehungsweise Journals geschlagen, gleichzeitig wird aber auch ein Bekenntnis zum transformativen Charakter des eigenen Journals abgelegt, welches das eigene Schreiben verändern soll – und gleichzeitig auch das Phantasma austreibt, dass es so etwas wie eine »EIGENE[] SPRACHE« geben könne. Dem entspricht auch, dass Lotz in seiner Hamburger Poetikvorlesung *Über das Schreiben, und ja: fürs Theater*, deren Entstehung im Journal fortlaufend bis zum Vortrag am 25. Oktober 2017 und auch noch danach beschrieben und kommentiert wird, von einer Zäsur in seinem Schreiben spricht:

ich finde es auch ein wenig seltsam, dass ich gerade jetzt den Wunsch gehabt habe, über das Schreiben von Theaterstücken zu sprechen

In einer Phase, in der ich mehr als jemals zuvor das Gefühl habe, es nicht mehr zu können, es wirklich nicht mehr zu wissen, wie es gehen könnte für mich, in Zukunft

Und es sich für mich gerade auch eher so anfühlt, als würde es mir nicht mehr möglich werden (damit meine ich nicht so sehr das Schreiben allgemein, sondern vor allem das Stückeschreiben)⁸⁰

In die Krise geraten ist zu diesem Zeitpunkt also das Theaterstückeschreiben, über das in der Poetikvorlesung rückblickend Rechenschaft abgelegt werden soll. Ob aber das Journalschreiben eine Reaktion auf die Krise oder die Krise auch eine Folge des neuen Schreibarrangements ist, bleibt letztlich offen.⁸¹ Auch die Bezugnahme auf die Journale schreibenden Vorgänger:innen und andere literarische Vorbilder wird eher angedeutet als expliziert, dominant ist dagegen eine Adaption von Haltungen, die durch ein in den Alltag eingepasstes literarisches Rollenspiel realisiert wird, in dem das Ich durch verschiedene Autor:innen-Imagos hindurchspricht. So heißt es am 11. August: »Es regnet und regnet und regnet | Peter Handke geht morgen hier im Wald wandern / das kann ich euch sagen | Sonst bekommt Peter Handke hier den sogenannten / BUDENPIEPS« (HSI, 41).⁸² Angespielt wird auf Handkes seit den 1980er Jahren vielfach literarisch verarbeitete Vorliebe für Spaziergänge in der Natur, die auch für große Teile seiner Journale leitend ist und hier dem eigenen Bewegungsbedürfnis des Ich übergestülpt wird. Ähnlich verfährt das Ich auch mit Heiner Müller (HSI, 310), Durs Grünbein (HSI, 339) oder Miley Cyrus (HSI, 43, 167f.) und führt so implizit gehaltene Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Schreibweisen und kulturellen Registern, an denen Lotz selbst teilhat und die für die Konstitution des eigenen Journalschreibens

80 Lotz, Über das Schreiben, Einleitung.

81 Deutlich ist aber, dass das Journal für Lotz unter anderem ein Forum für die Reflexion über die Innovation des eigenen Schreibens in verschiedenen Registern ist. Die Arbeit am *Politiker*-Stück wird in HSI so wiederholt als schwieriger Prozess kommentiert, der zu einer neuen Weise des Schreibens für das Theater führen soll; siehe etwa HSI, 169: »Deshalb habe ich mich auch so über das Beginnen des Politiker-Stück-Schreibens gefreut, diese nochmal ganz andere Form, auch wenn da ein Funktionieren auf der Bühne noch gar nicht klar ist, vielleicht gar nicht erreicht wird, ich das Stücke-Schreiben damit für mich nochmal ganz neu erfinden muss.«

82 Einfache Schrägstriche (/) bezeichnen hier und im Folgenden Zeilenbrüche, einfache Waagrechtstriche (|) durch Leerzeilen markierte Absätze. Lotz arbeitet in *Heilige Schrift I* durchgängig und textprägend mit dieser aus der Lyrik stammenden Strukturierungsmethode; weiter gibt es bei ihm auch noch den in einer separaten Zeile eingefügten Gedankenstrich (-), der anzeigt, dass zwischen zwei Einträgen Zeit vergangen ist.

wichtig sind.⁸³ Zu den eigentlichen Vorläufer:innen im Journalliteratursektor, die für Lotz eine besondere Bedeutung gewinnen, weil er sich dieses Genre mit *Heilige Schrift I* ja allererst erschließt, kommen auch Dramatiker:innen und Lyriker:innen als Inspirations- und Referenzquelle hinzu. Im Feld der Popmusik und -performance steht Miley Cyrus für eine dem Ich nahestehende Haltung, weil ihr »Sicherheit« und »Ästhetische Hoheit über die Dinge« fehlen, sie also offensiv »Verwirrtheit«, »Aufgekratztheit«, »bedingungslose[] Emotionalität« und »totale[] Unkontrolle« zur Schau stelle (HSI, 38).⁸⁴

Konstitutiv ist dabei, dass sich die angenommenen Schriftsteller:innen-Rollen auf Personen beziehen, zu denen Lotz ein zumindest gespaltenes, wenn nicht gar negatives Verhältnis hat.⁸⁵ Die gleichzeitig erfolgende probierende Adaption und abweisende Aversion werden in kleinen Textperformances gestaltet, die manchmal mehrere Rollen untereinander,⁸⁶ im folgenden Beispiel aber Rolle und eigene Person miteinander agieren lassen:

Jetzt hat Peter Handke gerade erwähnt, dass er mal für ein zwei Stunden im Wald ganz Peter-Handke-mäßig umherwandern möchte (denn heute regnet es nicht mehr), mit seinem Peter-Handke-Notizbuch, und sofort der Einspruch der Kinder, die wollen natürlich mit und zerstören damit dem Peter Handke sein Peter-Handke-Sein wie wunderbar

Aber erst wollen sie noch mit Peter Handkes Mutter Kuchen backen

Also geht Peter Handke heute Nachmittag mit den Kindern im Wald dann umher, und zwar nicht als Peter Handke, sondern als ich

Ist eigentlich ganz gut (HSI, 50)

83 Siehe auch die Liste der Bücher, die das Ich mit ins Elsass nimmt – und die, bei aller Relativierung ihrer Bedeutung, einen guten Eindruck von den vielfältigen Bezügen des Schreibens von Lotz geben (HSI, 111 f.).

84 Kontrastiert wird Cyrus an dieser Stelle mit Beyoncé, die auch als »toll« bezeichnet wird, aber für eine (abgelehnte) Ästhetik des »Leder-Designersofas in irgendeiner Kuratorenwohnung«, also für eine gesicherte und risikolose künstlerische Haltung steht (HSI, 38).

85 Siehe etwa die massiv abwertenden, wenn auch in der Rollenfiktion hyperbolisch gestalteten Beschreibungen der Lyrik von Grünbein (HSI, 513).

86 So in Gestalt von Durs Grünbein und Peter Handke am 7. Dezember 2017 (HSI, 784f.).

Warum aber das Rollenspiel? Die Externalisierung des über das Journal verfügbaren Textsubjekts ›Ich‹ in eine mit Eigennamen versehene ›Er‹- beziehungsweise ›Sie‹-Position verschafft dem Ich die Entlastung, das Schreiben nicht nur aus dem eigenen Innern heraus produzieren zu müssen, sondern auch alternative Subjektrollen einbeziehen zu können und für das Schreiben fruchtbar zu machen. Die Rollen-Ichs sind zum einen ein »spielerischer Spaß«, sie öffnen aber auch »schreibend plötzlich Räume« und bringen die »Fiktion« in den »Alltag« – und erlauben so dem Ich, es selbst »in anderen Möglichkeiten« zu sein (HSI, 784f.). Damit ist das literarische Rollenspiel auch eine Dynamisierung des Alltags in Colmar, der vom Ich wiederholt als ›leer‹ und ›weltlos‹ erfahren wird und dank des Spiels um neue Einflüsse angereichert wird. Die Handke-Rolle trägt weltliterarisches Flair in die dörfliche Routine, wird im Alltag durch die Kinder aber subvertiert, woraus sich im Text eine komödiantische Miniatur ergibt, die nur als imaginierte Szene möglich wird.

Dem entspricht, dass das Journalprojekt von Anfang an als Überlebensstrategie des in einem städtischen und geselligen Umfeld sozialisierten Schriftstellers gedacht ist, der sich in die sozialexperimentelle Situation geworfen sieht, mit seiner Familie im kleinstädtischen Ambiente ohne die gewohnten Umgebungen und Bekanntschaften auskommen zu müssen. So notiert er am 11. September 2017:

Schreiben macht mir Spaß

–

Es geht mir hier überraschend gut bisher, und das liegt am Schreiben dieses Textes, ständige Beschäftigung, Hinwendung zur Welt

Ich weiß, wie das wäre, wie mich die Leere anfallen würde, wenn ich hier aufhören würde

Und deshalb
höre ich nicht auf (HSI, 246f.)

Etwas später heißt es, er »kämpfe hier um den Zugang zur Gegenwart, und es geht« (HSI, 251). Nötig ist dieser Kampf, weil sein temporärer Wohnort dem Ich als eine »Zeitkapsel, aus der Vergangenheit« erscheint und als »Museums-Dorf [...] die Gegenwart« absorbiert,

weshalb »der Ort selbst zum Schreiben nichts« beiträgt (HSI, 158). Damit wird erneut unterstrichen, dass das Journalschreiben per se ein Remedium gegen die Zumutungen eines oktroyierten Alltags darstellt, der dem Ich zu wenig Stoff zur intellektuellen Beschäftigung bietet. Das durch die *contrainte* des täglichen Notierens verordnete Schreiben spürt »Gegenwart« auf, indem es sie aus den Nachrichtenmedien destilliert, und auch das Rollenspiel ist eine Strategie, um der Ereignisarmut der äußeren Merkwelt entgegenzuwirken.

Die ›Gegenwartsarmut‹ von Colmar wird deshalb zur besonderen Herausforderung, weil Schreiben für Lotz im Journal, aber auch in seinen Theatertexten stets bedeutet, »am JETZT zu arbeiten«. Dadurch wird insbesondere eine »Überzeitlichkeit« zurückgewiesen, die von einer Auseinandersetzung mit den »Lebewesen in der Gegenwart, also den vorhandenen Mitgeschöpfen«, bloß ablenken würde (HSI, 707). Dies impliziert zum einen eine Auslieferung an die konkrete Materialität der umgebenden Merkwelt, zum anderen stattdes es die verhandelten Dinge mit einem Zeitindex aus, der zu einer wesentlichen Dimension von Wirkung und Bedeutung der Texte wird, wie am 28. November 2017 ausführlich reflektiert wird:

Und zugleich auch diese Wahrheit, die doch in Texten entsteht, wenn da nun durch die Zeit Stellen plötzlich tot sind, sich die Dinge nur noch anschauen lassen wie so Dinosaurierknochen (das war also mal lebendig und da, das hat einmal was bedeutet), und ja, klar, die Texte nicht mehr auf so eine direkte Weise FUNKTIONIEREN, sie deshalb weniger leicht geachtet werden können, aber sie gerade dadurch auch vom Vorbeigehen der Gegenwart berichten (HSI, 708)

Die »Wahrheit« der Texte ist hier in starker Abhängigkeit von der ›Zeithaltigkeit‹ der dargestellten Gegenstände gedacht, also vom Umstand, dass sich an ihnen ihre Involvierung in historische Veränderung ablesen lässt. Dass dies möglich wird und auch für die alltäglichen Gegenstände gelten kann, erfordert eine erhöhte Aufmerksamkeit des registrierenden Ichs auf die veränderlichen Zeitqualitäten der ihm begegnenden Dinge und Vorgänge. Darunter fällt die beiläufige Bemerkung, dass vor einer anstehenden Abreise am nächsten Tag »sich hier die Zeit schon zusammen[zieht]« (HSI, 76).

Damit wird aber auch deutlich, dass dieses Interesse an der ›Zeithaltigkeit‹ der Welt nicht nur eine geschärfte Wahrnehmung erfordert, sondern auch die textuelle Umsetzung betrifft. Gerade die Colmarer

Umgebung hält für das aufnehmende Subjekt eindeutig zu wenige Zeitreize bereit, sodass diese durch imaginative und schreibtechnische Manipulationen erzeugt werden müssen. Dementsprechend notiert das Ich nach der Klage über das dortige »Fachwerk-Freilichtmuseum« programmatisch: »IN DIESEM DORF MUSS ICH DIE GEGENWART ÜBERHAUPT ERST ERZEUGEN, IMMER WIEDER« (HSI, 158). Das Journalschreiben führt somit bisweilen weg von der Fixierung auf äußere Ereignisse und Anregungen und sucht die »Zeithaltigkeit« stattdessen im scheinbar Immergleichen des Alltäglichen, das mit besonderer Aufmerksamkeit beobachtet und durch imaginative Durchdringung gestaltet wird. Gerade den variierten Wiederholungen der Abläufe werden durch künstliche Eingriffe bisher unbekannte Erfahrungswerte abgewonnen, durch schreibende »Verwandlung« des Immergleichen wird das Ich in die Lage versetzt, »Heiterkeit« herzustellen (HSI, 750).

Die Prekarität bleibt der Schreibsituation aber eigen, und sie wird, etwa in einem Eintrag nur zwei Tage nach dem oben zitierten Lob der Wirkungen des Schreibens, auch offen angesprochen: »Ich habe Angst, dass es jetzt kippt, dass hier jetzt die Scheiße beginnt« (HSI, 257). Das Ich fürchtet, »die spärliche Umgebung da draußen bereits leergeschrieben zu haben«, und auch die intertextuellen Rollenspiele allein tragen das Projekt nicht mehr.⁸⁷ Der Abgrund manifest werdender Sinnlosigkeit belauert das Schreibprojekt ständig, letztlich erweist sich seine Anlage aber als stabil genug, um immer wieder in ein fragiles Gleichgewicht zurückzufinden.

Zeitpoetik der Alltäglichkeit

Was aber sind die Erwartungen von Lotz an sein Journalschreiben jenseits der pragmatischen Qualitäten der Alltagsbewältigung? Welche Poetik bringt es hervor? Und wie trägt sich dabei Alltäglichkeit in die Ermöglichungsbedingungen des Schreibens ein? Dies soll im Folgenden durch die Diskussion des Form(en)begriffs, des Realismuskonzepts und der damit verbundenen Bezugnahme auf Alltäglichkeit herausgearbeitet werden.

⁸⁷ HSI, 257: »Und jetzt nur noch da zu sitzen, über Heiner Müller zu schreiben / mich ein bisschen aufzuregen über dies und das | Aber so geht man kaputt, ganz langsam«.

Am Beginn von *Heilige Schrift I* steht das Bekenntnis zur Explorativität: »Und schreibend hier jetzt etwas Anderes zu suchen, das Feld zu öffnen nochmal neu« (HSI, 7). Diese Festlegung auf ›Öffnung‹ bedeutet zweierlei: Zum einen ist es die Hoffnung, dass das Journalprojekt an einer »FREISCHREIBUNG« teilhat, dass es zur »Überschreitung der eigenen etwas lächerlichen Grenzen« beiträgt (HSI, 180) und dass es mithin eine Entwicklung der eigenen Persönlichkeit zum Besseren befördert. Innewohnen soll dem Text deshalb eine »Dramaturgie«, die »Hinaus ins Offene, Helle« führt (HSI, 36). Damit ist zunächst eine Erholung vom »Theaterhaus-Fiasko« gemeint (HSI, 27), einer gescheiterten Bewerbung um die Intendanz des Theaters Jena mit einem Kollektiv befreundeter Theaterleute, die zu schweren Verwerfungen in dieser Gruppe führte, aber auch ganz allgemein die Befreiung von der eigenen Ängstlichkeit und dem Schuldkomplex (HSI, 180). Diese Arbeit an der Erweiterung der eigenen Persönlichkeit geht einher mit der Öffnung der literarischen Form.

Dass ›Form‹ im gesamten Unternehmen eine zentrale Rolle spielt und keineswegs hinter die verhandelten Inhalte zurücktreten soll, ist ein zentrales, mehrfach geäußertes Credo. Schon auf der ersten Seite ist die Rede davon, dass das Ich sich »für diese Form« entschieden habe (HSI, 7), und später bekräftigt es: »[E]s geht UM FORM, Literatur« (HSI, 160). ›Form‹ wird dabei entschieden im Plural relevant, wobei das Genre ›Journal‹, das eingangs mit ›Form‹ gemeint ist, gerade deshalb so attraktiv erscheint, weil es Formen generiert und in sich weitere spontan emergierende ›Untergenres‹ hervorbringt, die Lotz ›Formate‹ nennt. So heißt es schon am vierten Tag in einem der Einträge:

Ich freue mich hier schreibend eigentlich auch besonders auf das eventuelle Entstehen kleiner FORMATE

ja ja: Formate

kleine rituelle Formen, die plötzlich entstehen und mit denen dann gespielt werden kann für eine Zeit

Wie schön das wäre, denen zuzusehen, wie sie aus dem Schreiben im ganz direkten Umgang mit dem Leben ENTSTEHEN (HSI, 36)

Das Journal wird geschätzt, weil seine Disposition, der Zwang zum täglichen Schreiben, auch die Formseite produktiv werden lässt und zu einem ›Spiel‹ mit Formaten einlädt, das temporal an eine ›Plötzlichkeit‹ des Entstehens und eine zeitliche Beschränkung des Gebrauchs gebunden ist. Entscheidend ist dabei, dass ›Form‹ nicht etwas als dem Text

Externes aufgegriffen und adaptiert wird, sondern dass die angesprochenen Formate aus dem Aufschreiben des täglich zu Verarbeitenden hervorgehen. Damit geht die grundlegende Bindung des Journals an ein ›Primat der Sprache‹ einher, wie in einem weiteren Eintrag rund anderthalb Monate später reflektiert wird:

Großer und loser, überwiegend lyrischer Text, direkt dran am eigenen täglichen Rumtun, aber dennoch: IMMER SPRACHE
Eigentlich in großer Übereinstimmung hierzu, nur viel weniger reflektierend, immer gleich Gedicht, kleine Erzählung, Irgendwas-Text, größtmögliche Vielfalt von Form, aber: FORM (HSI, 326)

In diesem Notat wird das Bekenntnis zu »größtmögliche[r] Vielfalt von Form« bekräftigt, es steht nun aber weniger die Herausbildung kleiner, aus dem Schreiben hervorgehender und dann weiter bearbeitbarer Nischengenres wie die wiederholt auftretenden Kurzerzählungen, Betriebsschelten, Impressionen und Beschreibungen im Zentrum, sondern der Umstand, dass der Text in einem emphatischen Sinne ›Sprache‹ sein soll. »IMMER SPRACHE« zu sein bedeutet – und hier besteht, bei aller sonstigen ironischen Distanzierung, eine Nähe zu Handke und seinen Verfahren – eine Bereitschaft, jederzeit und auf alles neu und spezifisch sprachlich reagieren zu können, unabhängig von vorgegebenen Schablonen,⁸⁸ ein Vorgehen, das wiederum notwendig eine Tätigkeit des einzelnen Subjekts sein muss.⁸⁹ »Text« in seiner angestrebten Weise entsteht so aus dem »Moment« heraus,⁹⁰

88 Am 30. November 2017 wendet sich das Ich explizit gegen eine »falsche Klarheit«, die etwa durch die Vorgegebenheit der Syntax oder der Worte und Begriffe erzeugt werde: »Die Dualität der Sprache zerschneidet ja die Realerfahrungen des Sehens und Denkens; was da noch geisternd war, was vielleicht noch Bild war im Hirn, auch Filmchen, nebelnd, wabernd, flirrend, mit Sound, verbunden mit anderen, früheren Eindrücken, irgendwo drin zwischen gleichzeitig stattfindenden anderen Abläufen des Sehens und Denkens, wird da in Syntax überführt, durch Vokabel ersetzt, FESTGEHALTEN: TOT« (HSI, 719).

89 Deutlich wird dies im Eintrag vom 28. Oktober 2017: Im Anschluss an ein Schreibseminar in Ludwigsburg versucht das Ich, das Verhältnis von ›Handlung‹ und ›Sprache‹ zu bestimmen. Es kommt zum vorläufigen Ergebnis: »Handlung lässt sich zusammen herstellen, aber Sprache nicht«, und legt »Handlung« als »vom Gemeinsamen [...], die Sprache vom Einzelnen« sprechend fest, schließt nach weiter differenzierenden Überlegungen aber mit der Bemerkung: »Ach, leck mich, Peter Handke kriegt es grad nicht hin« (HSI, 487f.).

90 So am 18. Dezember 2017: »die Form im Moment vor dem Schreiben eben möglichst noch nicht schon haben, sondern die kommt ja eben aus dem Moment heraus« (HSI, 887).

und es ist »der eigene Text«, der »in der Ruhe aus mir hervorkommen« muss und dessen Produktion deswegen von erweiterten Familienzusammenkünften gestört wird. Das Ich beklagt im Folgenden die »Textlosigkeit der Tage, an denen ich mit den anderen bin«, obwohl auch an diesen Einträge im Journal vorgenommen werden (HSI, 503). Das Journal ist somit das Forum für verschiedene und vor allem unterschiedlich bewertete Schreibverfahren, unter denen die von Vorgaben und Zwängen befreite Experimentalsituation eine besondere Hochschätzung genießt.

Dieser Orientierung am »Sprachprimat« entspricht auch eine Prävalenz für das Lyrische. Diese kommt schon in der Eigentümlichkeit zum Ausdruck, in auffälliger Weise mit Zeilenfall und Leerzeilen zu arbeiten, die Einträge also dadurch sehr oft einem rhythmisierenden Sprachgestus zu unterwerfen, der wesentlich aus typografischen Unterbrechungen hervorgeht. Die »Hauptlust aber an diesem Buch«, so das Ich, bestehe darin, dass »es, obwohl in Prosa, soundmäßig ganz klar ein Gedicht ist, es hat so etwas schön gesanghaftes, sie bricht die Absätze auch so lyrisch« (HSI, 177).

Ausführlich wird dieser Hang zur Lyrik in mehreren aufeinanderfolgenden Notaten vom 14. August reflektiert: Zu lesen ist hier zunächst ein begeistertes Bekenntnis zum »Vers«, der für das Ich »das Allerschönste« sei, weswegen es »ja jahrelang nichts anderes gemacht [habe], als [s]ich nur mit dem Vers« zu beschäftigen. Im Vers würde »mehr verhandelt als in jedem anderen Mittel«, schließlich gehe es »da um Rhythmus und, ja: ATEM, also auch schon direkt um den Körper und seine Anwesenheit in der Schrift« und deswegen auch um »die Vorstellung, dass die Schrift irgendwann ganz real auch im Raum erklingen soll, oder sie diese Möglichkeit in ihrem Schriftsein zumindest immer mitmeint« (HSI, 59). Mit der Rhythmisierung verbindet sich somit die Vorstellung einer körperlichen Lebendigkeit der Sprache, die stets die der Lyrik und Dramatik besonders naheliegende Tendenz zur Aufführung besitzt. Aber auch das Journal nehme diese Qualität an, wenn es in der richtigen Disposition geschrieben werde:

Wie das auch die erste Freude war, hier im Text, dass er eben auch einfach ständig in so eine Art Vers gehen kann.

Schon als Annahme: Dass die Sprache hier körperlicher ist als so eine reine Prosa, ich hier eher laber als schreibe, aus dem Körper raus
Dass so (auf jeden Fall: erstmal) die Verbindung zu meinem konkreten Hier-Sitzen besser gewährleistet wird, sich die Sprache nicht zu

schnell in der Schrift verselbstständigt, wie es mir leider oft zu schnell passiert (HSI, 59)

Der Vers und seine rhythmischen Qualitäten sind aber nicht die einzigen Eigenschaften, die das ›Sprachprimat‹ des Journals als der Lyrik affin erscheinen lassen. Hinzu kommt auch, was am 29. Oktober als »SPRACHPHYSIK« bezeichnet wird, nämlich die Favorisierung der »Wort-Assoziationsaura«, die »klanglich, visuell, semantisch, realitätsmäßig bedingt« sein kann und eine »Nähe der bezeichneten Dinge zueinander« hervorhebt, die nicht den konventionellen Verbindungen entspricht. Zusammengestellt werden so:

Fleece, Vlies, Vries, Friesen, Fliesen, Fluss, Stuss, Nuss, Kuss, Kasse, Katze, Tatze, Tat, tot, Tod, Torf, Dorf, doof, dürftig, Durs, Kurs, kurz, schnurz, Zack, ja: Zack, Kack, Zecke, Reiszwecke, Reiswaffel, Reisebüro, Bürokratie, Demokratie, Demonstration, Monster, Fenster, Schwester, Restauranttester, Klassenbester, Klassenbewusstsein, Gutschein, Hutschnur, Blutspur (HSI, 497)

Damit wird auch deutlich, wie sehr sich die emergierenden »FORMATE« (HSI, 36) der Konzentration auf die Sprachlichkeit des Schreibens verdanken, also denjenigen Momenten, in denen das Ich bei sich ist und über die Fähigkeit verfügt, die Dinge jenseits ihrer pragmatischen, referenziellen Verwendung in sprachlich gemachten, durchaus individuell-idiosynkratischen Konnexionen zu präsentieren. Dies kann zu verfremdeten erzählerischen Szenen (HSI, 573, 603), zu listenartigen Aufzählungen (»DIE DREIUNDZWANZIG ARTEN VON FLÜSSEN«, HSI, 518f.; »die neunundneunzig Namen Allahs«, HSI, 551-553), zu syntaktischen Variationen über das Streichen eines Garagentors (HSI, 541) oder zu der Beschreibung des Hörens eines Knackens (HSI, 585) führen.

Diese Bevorzugung der lyrischen Vertextungsweisen im prosaischen Gesamtunternehmen bedeutet aber nicht, dass die äußere Wirklichkeit geringgeschätzt würde. Das Gegenteil ist der Fall: Das Ich bekennt sich am 22. August 2017 dazu, »hier ja nicht NACHSCHREIBEN«, sondern »aus dem Leben heraus MITSCHREIBEN« zu wollen (HSI, 114), und am 25. September 2017 erfolgt die Ermahnung, die »Mitschrift und die Formarbeit stärker [zu] verbinden« (HSI, 327). »Mitschrift« bedeutet dabei zunächst einmal: aufschreiben, was einem unterkommt. Das Konzept bezieht Lotz von Brinkmann, dessen *Rom*, *Blicke* er sich

zulegt und studiert (HSI, 82) und dem er diesbezüglich zahlreiche stets auch kritische Notate widmet. So heißt es in einem das Journal-schreiben ganz grundsätzlich betreffenden Eintrag vom 3. September 2017:

Aber darum geht es, um diese Momente, wo sich kurz aus dem Herumleben etwas einstellt, irgendeine Klarheit oder Halbklarheit, die dann direkt zu Sprache werden soll
bzw. durch die Sprache sich fortsetzen soll, also TEXT WERDEN

Deshalb eben nicht Dr. Brinkmannsche Mitschrift von allem, sondern mehr ein Immer-Wieder-Auftauchen ins Helle, birnenmäßig, meine ich

Aber nein, ungenau, eben nicht nur so hart denkig, sondern die Erkenntnis fährt ja oft durch irgendeine Verbindung von Erfahrung, sprachliche Assoziation, kausaler Gedanke, gegenwärtige Stimmung etc. in einen hinein, aus dieser momentanen Überschneidung besteht dann das Leuchten, deshalb braucht es da eben die literarische Sprache, es reicht nicht, da einfach so einen Ergebnissatz aufzuschreiben (HSI, 186f.)

Dass etwas »direkt zu Sprache werden soll«, ist der Kern, den das Ich von Brinkmann übernimmt, scharf lehnt er aber ab, dass dieser »alles beschreiben« wolle, »und zwar auch: wie es aussieht [...] | Und dann noch die Bilder dazu«. Das Ich, das die verwandten Projekte und Konzepte stets auf die Verwertbarkeit für sein eigenes Unternehmen hin taxiert, hält dies für eine »wahnhaftige Angelegenheit«, die es »ja völlig verrückt machen« würde (HSI, 97). »Den Dingen gegenüber aufmerksamer sein, das Schreiben dahingehend erweitern« macht er so zwar auch zu seiner Maxime, gesteht sich aber ein, dass er das »alles sehen wollen, festhalten wollen, wie Brinkmann in seinem Rom-Buch«, »nervlich gar nicht« verkraften würde (HSI, 268).⁹¹ Dem »Textkonzept der unmittelbaren Mitschrift« muss er deshalb prinzipiell »widersprechen« (HSI, 592).

⁹¹ Auch den »Seismographen-Topos« (»SEISMOGRAPH DER GEGENWART«) lehnt er als abgegriffen und unzutreffend ab (HSI, 94); siehe dazu Fleckner, *Der Künstler als Seismograph*, und Brunner, *Geschichte und Zeugenschaft*.

Die kritische Auseinandersetzung mit Brinkmann erinnert daran, dass das Interesse an ›Form‹ stets mit der Beobachtung von Wirklichkeit verbunden ist. So endet die oben zitierte Stelle zur Emergenz der »FORMATE« mit dem Satz: »Wie schön das wäre, denen [den Formaten] zuzusehen, wie sie aus dem Schreiben im ganz direkten Umgang mit dem Leben ENTSTEHEN« (HSI, 36). Der später erfolgende lakonische Eintrag »REALISMUS TOTAL« ist so als durchaus affirmativ gemeint zu verstehen, das nachgeschobene und eingeklammerte »(Probleme inklusive)« (HSI, 263) weist aber darauf hin, dass die Fixierung auf Wirklichkeitsabbildung auch »[d]as ewige REALISMUS-PROBLEM« (HSI, 63) nach sich zieht. Dieses ist für Lotz vor allem eines des Erzählens: »Es ist ja immer der Realität zu folgen, niemals der Logik des Erzählens« (HSI, 19), heißt es schon am zweiten Tag der Aufzeichnungen, und später kritisiert er vehement den »Überall-Realismus« in Fernsehen und Literatur (HSI, 244), der »nicht in der Realität, sondern auf der bereits etablierten Erzählrealität« fuße, denn dieser »Schein-Realismus« sei »in ganz besonderem Maße zur Realität hin abgeschlossen« (HSI, 245).⁹² Deshalb sind es eben nicht Erzählen als Verfahren und der Roman als Genre, welche die »ABBILDUNG DES LEBENS« leisten. Vielmehr seien die »Notizbücher eigentlich der Text, der das Leben viel besser abbildet als alle anderen Texte«. Diese Einsicht schreibt das Ich einer befreundeten Autorin zu, die damit »nicht ganz unverantwortlich für diesen Text hier« sei (HSI, 562). Diese Einsicht wird aufgenommen und insofern erweitert, als das Genre des Journals mit seinem zeitlichen Imperativ für das Schreiben zum Rahmen wird, das Projekt der Erfassung von ›Realität‹ und ›Leben‹ anzugehen. Das Journal ist deshalb programmatisch »nicht Erzählung, sondern Gedicht« (HSI, 269).

Nach der Erläuterung des ›Wie‹ der Wirklichkeitsdarstellung bleibt nun noch, die Frage nach dem ›Was‹ der Wirklichkeit zu beantworten. Das hier Alltägliche eine herausragende Rolle spielt, ist in zahlreichen Zitaten bereits deutlich geworden. So hieß es etwa, der Reiz des Journals bestehe darin, dass »auf diese Weise unmittelbar aus dem täglichen Leben heraus immer wieder über diese Dinge geschrieben« werde (HSI, 209), und auch das nachdrückliche Bekenntnis zum ›Sprachprimat‹ und zur ›Form‹-Orientierung betont, dass dies »direkt dran

92 Siehe dazu auch den sechsten Abschnitt der Poetikvorlesung mit dem Titel »Realismus«, in den auch Formulierungen aus HSI, 244f., eingegangen sind; Lotz, Über das Schreiben, Abschn. 6.

am eigenen täglichen Rumtun« zu erfolgen habe (HSI, 236). Das Schreiben im Journal soll für Lotz insofern ein Bruch mit den bestehenden eigenen Produktionspraktiken darstellen, weil »das hier – im Gegensatz zu meinem Schreiben sonst – eine Form sein soll, die es total gut verkraftet, wenn O oder E [die beiden Kinder] zur Tür hereinkommen, mit ihrem Kram, ihren Lego-Autos, was auch immer« (HSI, 9). Damit ist das Unterbrechen des Schreibflusses, immer wieder in *Heilige Schrift I* auch als Problem markiert,⁹³ als »Modus« einkalkuliert und ein Bruch vollzogen mit dem »wahnmäßige[n] Reinbegeben in die eigene was, innere, vielleicht: Höhle?«. Der Gewinn der neuen im Alltäglichen der Wiederholung, der Gewohnheiten und des Häuslichen situierten Schreibsituation ist es demnach, »schreibend [...] wach nach außen« zu sein (HSI, 9). Alltäglichkeit ist deshalb nicht das, was mit dem Schreiben erträglich gemacht werden soll; vielmehr ist sie hier die Bedingung einer neuen poetologischen Epoche des Schreibens für Lotz.

Die Literarisierung des Alltäglichen bedeutet, dass alles am Tag An- und Zufallende bei seinem Zusammenprall mit dem Wahrnehmungsapparat des Autors auf Effekte seiner sprachlichen Darstellbarkeit hin abgetastet wird. Das Journal wird in der Verbindung mit der eigenen Alltäglichkeit zu einer eigenzeitlich organisierten explorativen Experimentalanordnung, die etwa aus dem Aufsteht ritual ein rhythmisiertes Gedicht hervorgehen lässt (HSI, 34). Vor allem aber geht es darum, eine »Weitung« und »Leichtigkeit« im Umgang mit den Dingen und Vorgängen herzustellen, die sie in neuer Weise »sichtbar« machen und, wie oben bereits zitiert, zum »Leuchten« bringen (HSI, 187).⁹⁴ Das

93 So etwa am 1. Oktober 2017 in aller Widersprüchlichkeit: »Und ja, ich habe auch das Gefühl: N und O und E [seine Partnerin und die Kinder] halten mich ab vom Schreiben, die vielen Alltagsdinge, die um sie herumschwirren, die man Leben nennt; was für ein Unsinn, ich weiß ja, dass das Bullshit ist, so zu denken (ohne sie würde ich nur wie tot im Bett liegen und seufzen), und dass ich jetzt gerade trotzdem so denke, macht mich gleich auch noch wütend auf mich selbst« (HSI, 361).

94 »Helligkeit« ist die dominante phänomenologische Metapher, die für die positiven Effekte des Schreibens von Lotz verwendet wird (so prägnant HSI, 697, 750). Eng damit verwandt ist auch das »Klare« als Folge der »Helligkeit«, weshalb dann auch Christian Klar aus einem Wortspiel heraus zu einem weiteren Rollen-Ich werden kann (HSI, 600). Deutlich seltener wird auch »Wärme« als Schreibwirkung genannt (HSI, 846). Die Motivik des Hellwerdens und des Klarwerdens partizipiert zum einen an klassischer Aufklärungsmetaphorik, mindestens ebenso stark ist aber die sakrale Tradition präsent. So zitiert das Ich am 27. November 2017 1. Mose 1, 3-5 (»Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht

alltägliche Leben, der ruhige Verlauf der Routinen ist somit die Voraussetzung des Journalprojekts. Das Ich kann dadurch feststellen, dass die mit den Kindern verbrachte Zeit, anders als die erweiterten Familientreffen, eine Kontinuität des Schreibens bedeuten: »Wenn ich mit den Kindern bin, ist das Schreiben für mich zwar unterbrochen, aber es setzt sich in mir doch anders fort, weil das mein Leben ist« (HSI, 579). ›Leben‹ wird hier in besonderer Radikalität mit den alltäglichen Vollzügen gleichgesetzt, was dem Journal von Lotz auch seine exponierte literaturgeschichtliche Stellung verschafft: Kaum ein anderes Tagebuch- beziehungsweise Journalprojekt entwickelt einen innovativen, emphatischen Begriff des literarischen Schreibens so unmittelbar aus den häuslichen Gewohnheiten des alltäglichen Lebens heraus.

Auch der Titel kann demgemäß verstanden werden: Das Buch soll Alltägliches, Profanes in seiner Bewegung aufzeichnen und dabei sprachlich überzeugend demonstrieren, wie daraus eine Schönheit aufsteigt – und wie so eine ›Heiligung‹ des Profanen durch das Schreiben geschieht. Nicht das Resultat ist ›heilig‹, sondern der Vorgang des Schreibens selbst kann als sakrale Verwandlung der alltäglichen Dinge verstanden werden, wie es in einem grundlegenden Notat am 14. November 2017 formuliert wird, das wesentliche Aspekte des ganzen Unternehmens zusammenbindet und besonders klar die Wichtigkeit der Verwandlung der äußeren Zeit in literarische Eigenzeiten hervorhebt:

Und zugleich muss ich ja sagen, dass das Schreiben hier, über das unmittelbar Erlebte, schon im Moment des Aufschreibens eine Deformation der Dinge herstellt, sie versprachlichend, also aus der bloßen Wahrnehmung herauslöst (jaja gut, die ja auch schon keine bloße Wahrnehmung ist) und formt; und ja: dass das gerade der Sinn hier ist, das Schreiben hier für mich erst die DINGE ZU ETWAS MACHT, als wären sie nicht schon etwas, ja, die Schrift heiligt mir Dinge, ich sie mir also, wenn auch nur in kleinen Verbiegungen (aber vielleicht sind die gar nicht so klein), indem ich mir die Dinge hervorbaue über das Schreiben; ja: dass sie mir ANDERS ERSCHEINEN; es für mich die Umgebung und die Zeit hier als sinnvolles Kontinuum wahrnehmbar macht, damit sie mich nicht fortreißt, ich

von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht, Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag«, HSI, 696), und die Leuchtmetaphorik verweist auf die traditionelle malerische Repräsentation von Heiligkeit.

darin nicht verloren gehe, was ja hier die besondere Gefahr ist, weshalb ich ja damit angefangen habe (HSI, 599)

Es finden sich aber auch, jenseits konkreter Bibelzitate und biblischer Motive,⁹⁵ Überlegungen zur ›Bibelartigkeit‹ des eigenen Projekts. Am 25. September 2017 erwägt das Ich die »Überarbeitung«, die »Verwandlung« der »Unmittelbarkeit« der Notate hin auf eine mögliche »Vertiefung«. Überlegt wird, die notwendigerweise »zunächst völlig offene Art des Schreibens« zum »eigentliche[n] Ding« umzuformen, »nah dran am Aufbau, immer noch als Zeit-Mitschrift durchscheinend, aber nicht mehr jeden Tag aufnehmen müssend, nicht mehr mit Daten auf diese Weise angeordnet, sondern mit Überschriften (da könnte meine ewige Titellust wirklich abdrehen), eingeteilt in einzelne Bücher, Zahlen und Ziffern, ein komplexes Ordnungssystem, draufgelegt auf die schöne Unsinnordnung des Lebens«. Dies wäre dann: »GEDICHT, Bibel der Banalität und Schönheit« (HSI, 326f.).

Freilich bleibt diese Umarbeitung bloß eine Idee, Lotz hat sie nie unternommen. Zieht man die hier getroffenen poetologischen Aussagen heran, könnte man dennoch behaupten, dass die »Bibel der Banalität und Schönheit« nun auch ohne den weiteren Überarbeitungsvorgang mit *Heilige Schrift I* vorliegt: Nämlich in der absichtslosen Auslieferung an die Dinge, die einen Ich-Text nur in der Auseinandersetzung mit dem zulassen, was im täglichen Allerlei begegnet.⁹⁶ Dessen »Sound« ist so ein »verhuschter, optionaler«, der die »SPRACHGEWALT« meidet, die Handke in seinen Journalen anwende, wenn er »die Dinge zu packen [zu] kriegen« versuche und deshalb »mit jeder Notiz die Wirklichkeit ganz fest« kneife (HSI, 16).

Auch wenn im aufgeschnappten Nachrichtenstrom des letzten Drittels des Jahres 2017 die Weltlage präsent ist, wird hier nicht das ›Gewicht der Welt‹ mitgetragen. Vielmehr gewinnen die Dinge in ihrer

95 So etwa HSI, 124, 206, 336, 696; seinen Kindern liest das Ich auch Bibelgeschichten vor (HSI, 499), zudem ist Hiob ein weiteres Rollen-Ich (HSI, 607 und zahlreiche weitere Stellen).

96 Deshalb bemerkt das Ich auch am 17. Dezember 2017: »Bisschen paradox, dass gerade dieser Text für mich am wenigsten NUR von mir handelt, anders als die verwandelten Texte, die Theaterstücke usw., die vielleicht gar nicht ICH sagen, aber ganz aus mir hervorgekommen sind (hindurchgegangen) | und hier, in diesem vermeintlichen ICH-Text jetzt, aber eben über das Mitschreiben, Dinge plötzlich drinstehen, nicht mehr nur wegen mir, sondern weil sie sich ereignen, und gut: von mir gesehen werden, klar, aber so eben von außen an mich herantreten und sofort, in diesem Zustand zu Text werden« (HSI, 881f.).

Beiläufigkeit an Wert und formen in ihrer sprachlichen Erfassung den schwankenden Rhythmus des Lebens. »Bibel« ist der Text auch, weil er wie das heilige Buch der Christ:innen das Außerordentliche im Gewöhnlichen und Einfachen sucht. Das Schreiben als alltägliche Lebenspraxis kann ihre Bestimmung deshalb nur dann erreichen, wenn sie sich dem Alltäglichen und seinem Zeitdiktat unmittelbar aus- und sich mit ihm auseinandersetzt – genau dies kennzeichnet die Eigenheit dieses Journals: »Tagebuch: Sonst so oft: Etwas festhalten wollen. Will ich aber nicht, ich will nur DIREKT ANFASSEN, schreibend, sonst nichts, das, was jetzt da ist, und jetzt und jetzt und jetzt« (HSI, 228).

Dank

Dieses Buch hat einen langen und mäandrierenden Weg genommen. Grundlegende Anregungen verdankt es dem Kontext des DFG-Schwerpunktprogramms »Ästhetische Eigenzeiten« und den daran beteiligten Kolleg:innen, allen voran Helmut Hühn und Michael Bies. Der Gegenstand ›Prosa‹ kam hinzu durch eine gemeinsam mit Svetlana Efimova im Juli 2018 veranstaltete Tagung, erste Überlegungen zur engeren Thematik der ›Zeit der Prosa‹ durfte ich 2019 am 26. Deutschen Germanisten-Tag in Saarbrücken im Rahmen eines Plenarvortrags vorstellen, für die Einladung dorthin danke ich Cornelia Herberichs und Nine Miedema. Weitere Konkretisierung erfuhr das Unternehmen seit 2020 durch die glückliche und inspirierende Zusammenarbeit mit Jonas Cantarella und Dina Emundts in Sachen »Alltäglichkeit«. Dass das Projekt entscheidende Schritte hin zum Buch machen konnte, verdankt sich der Einladung zu einer Gastprofessur am Department of German Languages der Columbia University und Gesprächen dort mit Stefan Andriopoulos und Oliver Simons, einem Forschungssemester des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften der FU Berlin sowie großzügiger Freistellungen im Rahmen des Exzellenzclusters »Temporal Communities« an der FU Berlin. Stets angetrieben hat mich der kollegiale Kontext des Peter Szondi-Instituts, weitere wichtige Anregungen und Ermunterungen kamen von Wolfgang Hottner, Mark-Georg Dehrmann und Karl Wagner, und ganz speziell zu Dank verpflichtet bin ich Kathrin Wittler für Diskussion, stilistische Unterstützung und fachlichen Ratschlag. Sara Baumeister und Chanah Kempin haben sich um die Einrichtung des Textes verdient gemacht, Annika Gebhard hat den Text genau durchgesehen und das Register erstellt.

Unentbehrlich waren und sind: Maren und Paula.

Literatur

- [Abbt, Thomas:] 214. Brief, in: Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 13. Teil, Berlin 1762, 97-102.
- Adelung, Johann Christoph: Über den deutschen Styl, 3 Theile, Berlin 1785/1786, Reprint Hildesheim/New York 1974.
- Adler, Hans: Herder's Style, in: ders., Wulf Koepke (Hrsg.): A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder, Rochester/New York 2009, S. 331-350.
- : Herder's Concept of Humanity, in: ders., Wulf Koepke (Hrsg.): A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder, Rochester/New York 2009, S. 93-116.
- : Die Sorge um Wort, Text und Sprache: Johann Gottfried Herder, in: Geschichte der Germanistik 39/40 (2011), S. 21-32.
- Agamben, Giorgio: Idee der Prosa, in: ders.: Idee der Prosa [1985], übers. von Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle, Nachwort von Reimar Klein, Frankfurt a.M. 2003, 21-24.
- Albrecht, Michael von: Große römische Autoren. Texte und Themen, I: Caesar, Cicero und die lateinische Prosa, Heidelberg 2013.
- Aristoteles: Poetik, griechisch/deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- : Rhetorik, griechisch/deutsch, übers. und hrsg. von Gernot Krappinger, Stuttgart 2018.
- : Werke in deutscher Übersetzung, begr. von Ernst Grumach, hrsg. von Hellmut Flashar, Bd. 4: Rhetorik, übers. und erläutert von Christoph Rapp, 2 Hälften, Berlin 2002.
- Aristoxenos: Element der Rhythmik. Theorie der musikalischen Zeit, griechisch – deutsch, griechischer Text nach Paul Marquard, übers., mit einer Einleitung und einem Kommentar hrsg. von Wolfgang Detel, Hamburg 2021.
- Auerbach, Erich: Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen, in: Karlheinz Barck, Martin Tremel (Hrsg.): Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen, Berlin 2007, 439-465.
- Avanessian, Armen, Anke Hennig: Präsens. Poetik eines Tempus, Zürich 2012.
- , – (Hrsg.): Der Präsensroman, Berlin/Boston, Mass. 2013.
- Axer, Eva: Art. ›Weltzeit‹, in: Michael Gamper, Helmut Hühn, Steffen Richter (Hrsg.): Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten, Hannover 2020, 417-424.
- Balzac, Honoré de: La fille aux yeux d'or, in: ders.: La Comédie humaine. Tome V: Études de mœurs. Scènes de la vie de province, Scènes de la vie parisienne, hrsg. von Pierre-Georges Castex, unter Mitarbeit von Roland Chollet, Rose Fortassier, Paris 1977, 1039-1109.
- : Das Mädchen mit den Goldaugen, übers. von Ernst Stadler, bearb. von Ernst Sander, in: ders.: Die Menschliche Komödie. Bd. 6: Sittenstudien, Szenen aus dem Pariser Leben, hrsg. und eingeleitet von Ernst Sander, München o.J., 328-414.
- Banville, Théodore de: Gustave Flaubert, in: Didier Philippot (Hrsg.): Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique, Paris 2006, 447-449.
- Barck, Karlheinz: Art. ›Prosaisch – poetisch‹, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart/Weimar 2000-2005, Bd. 5, 87-112.

- Barth, Markus: *Lebenskunst im Alltag. Eine Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*, Wiesbaden 1998.
- Barthes, Roland: *L'effet de réel*, in: ders.: *Œuvres complètes III: 1968-1971*, hrsg. von Éric Marty, durchgesehene und korrigierte Aufl., Paris 2002, 25-33.
- : *L'ancienne rhétorique*, in: ders.: *Œuvres complètes III: 1968-1971*, hrsg. von Éric Marty, durchgesehene und korrigierte Aufl., Paris 2002, 527-601.
- Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Wien 1984.
- Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, 8 Bde., München/Wien 1975-1992.
- Bausch, Barbara: *Spielformen der Störung. Ror Wolfs radikaler Realismus im Kontext experimenteller Prosa der 1950er–1980er Jahre*, Bielefeld 2024.
- Baxmann, Inge, Michael Franz, Wolfgang Schäffner (Hrsg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000.
- Beise, Arnd: *Peter Weiss*, Stuttgart 2002.
- Bem, Jeanne: *Modernité de Salammbô*, in: *Littérature* 40 (1980), 18-31.
- Bender, Wolfgang: *Johann Jacob Bodmer und Johann Miltons *Verlohrnes Paradies**, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 11 (1967), 225-267.
- Benn, Gottfried: *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, in Verbindung mit Ilse Benn hrsg. von Gerhard Schuster, Bd. 3: *Prosa 1*, Stuttgart 1987.
- Bense, Max: *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden 1965.
- Bergson, Henri: *Einführung in die Metaphysik* [1909], übers. von R. von Bendemann, Jena 1917.
- Bertl, Klaus Dieter: *Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*, Bonn 1974.
- Bies, Michael, Michael Gamper (Hrsg.): *»Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«*. *Experiment und Literatur III: 1890-2010*, Göttingen 2011.
- Blanckenburg, Friedrich von: *Versuch über den Roman*, Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965.
- Blüher, Karl Alfred: *»Die Zeit ist die ewige Gegenwart« – Valéry's Theorie der Zeit und die Zeitbegriffe der empirischen Psychologie*, in: ders., Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.): *Valéry und das Problem der Zeit (Forschungen zu Paul Valéry, Bd. 17)*, Kiel 2005, 7-58.
- , Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.): *Zu Valéry's Prosadichtung – Les poèmes en prose de Valéry (Forschungen zu Paul Valéry, Bd. 24)*, Kiel 2012.
- Boeckh, August: *Enzyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften*, hrsg. von Ernst Bratuschek [Leipzig 1886], unveränderter reprografischer Nachdruck der 2., von Rudolf Klussmann besorgten Aufl., Darmstadt 1966, 244-248.
- Bödeker, Hans Erich: *Thomas Abbt. Patriot, Bürger und bürgerliches Bewusstsein*, in: Rudolf Vierhaus (Hrsg.): *Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*, Heidelberg 1981, 221-253.
- Bohley, Johanna: *»Es gibt keine Psychologie, nur Physik u Chemie«? Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* im Laboratorium des Nicht-Erzählens*, in: Michael Bies, Michael Gamper (Hrsg.): *»Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«*. *Experiment und Literatur III: 1890-2010*, Göttingen 2011, 263-280.
- Born, Nicolas: *Der zweite Tag. Roman*, Köln, Berlin 1965.
- Bosse, Heinrich: *Über den Satzbau in J. P. Hebels *Unverhofftes Wiedersehen**, in:

- Zielsprache Deutsch. Zeitschrift für Unterrichtsmethodik und angewandte Sprachwissenschaft 1 (1971), 16-24.
- Bray, Joe, Alison Gibbons, Brian McHale: Introduction, in: dies. (Hrsg.): *The Routledge Companion to Experimental Literature*, New York 2012, 1-19.
- Breitinger, Johann Jacob: *Critische Dichtkunst*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, mit einem Nachwort von Wolfgang Bender, 2 Bde., Stuttgart 1966.
- Brinnich, Max: *Notizen zum Gedächtnis. Handkes Notizbücher der 70er und 80er: philosophischer Kontext und literarische Verantwortung*, Wien 2020.
- Brokoff, Jürgen: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen 2010.
- : Prosareflexion und das Schreiben von Prosa nach dem ›Ende der Kunstperiode‹ (Theodor Mundt, Heinrich Heine), in: Svetlana Efimova, Michael Gamper (Hrsg.): *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, New York/Berlin 2021, 225-236.
- Brunner, Maria E.: *Geschichte und Zeugenschaft. Literatur als Seismograph von Kulturen und Gesellschaftsformen der Gegenwart*, Würzburg 2016.
- Buch, Hans Christoph: *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München 1972.
- Bülow, Ulrich von: *Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale*, in: Klaus Kastberger (Hrsg.): *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Wien 2009, 237-266.
- : Peter Handkes Notizbücher, in: ders.: *Peter Handke. Das stehende Jetzt. Die Notizbücher von Peter Handke. Gespräch mit dem Autor und Essays von Ulrich von Bülow*, Marbach 2018, 65-94.
- Bunia, Remigius: *Metrik und Kulturpolitik. Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition*, Berlin 2014.
- Bunzel, Wolfgang: *Art. ›Prosagedicht‹*, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hrsg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel, Stuttgart 2009, 587-592.
- Bürger, Gottfried August: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Günter Häntzschel und Hiltrud Häntzschel, München/Wien 1987.
- : *Bürger an einen Freund über seine teutsche Ilias*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München/Wien 1987, 646-661.
- Campe, Rüdiger: *Die Schreibszene, Schreiben*, in: Sandro Zanetti (Hrsg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012, 269-282.
- : *Das Argument der Form in Schlegels ›Gespräch über die Poesie‹. Eine Wende im Wissen der Literatur*, in: *Merkur* 68/777 (Februar 2014), 110-121.
- : *Das Problem der Prosa und die Form des Romans. Überlegungen zu Friedrich Schlegels Theorie und Praxis um 1800*, in: Eva Eßlinger, Heide Volkening, Cornelia Zumbusch (Hrsg.): *Die Farben der Prosa*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2016, 45-64.
- : *Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript*, in: *MLN* 136 (2021), 1114-1133.
- Cantarella, Jonas: *Genealogie der Alltäglichkeit. Zur Darstellung und Reflexion einer Zeiterfahrung im 18. Jahrhundert*, Phil. Diss. Freie Universität, Berlin 2024.
- , Jonas, Dina Emundts, Michael Gamper (Hrsg.): *Zeiten der Alltäglichkeit. Eine schwer fassbare Erfahrung in den Künsten und der Philosophie*, Berlin 2024.
- Cattani, Paola: *La formule ›poésie pure‹ dans le débat des années vingt et trente. Variantes, circulation, significations et équivoques*, in: *Romanic Review* 109/1-4 (2018), 277-290.

- Cha, Kyung-Ho: »Für mich ist Schreiben Forschung«. Der lange Satz als anthropologisches Schreiberlebnis zwischen Sprachrhythmus und Körperbewegung bei Peter Handke, in: Michael Bies, Michael Gamper (Hrsg.): »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. Experiment und Literatur III 1890-2010, Göttingen 2011, 314-334.
- Chartier, Roger: Die Praktiken des Schreibens, in: Philippe Ariès, Georges Duby (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens, übers. von Holger Fliessbach, Gabriele Krüger-Wirrer, 5 Bde., Frankfurt a.M. 1989-1991, Bd. 3, 115-165.
- Cicero, M. Tullius: De oratore/Über den Redner, lateinisch/deutsch, übers. und hrsg. von Harald Merklin, Stuttgart 1976.
- : Orator/Der Redner, lateinisch/deutsch, übers. und hrsg. von Harald Merklin, Stuttgart 2004.
- Conrad, Sebastian: »Nothing Is the Way It Should Be«. Global Transformations of the Time Regime in the Nineteenth Century, in: Modern Intellectual History 15/3 (2018), 821-848.
- Dehrmann, Mark-Georg: Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert, Berlin/München/Boston, Mass. 2015.
- : Phantasmatische Verse. Ethnisierung der Poesie und Poetisierung der Prosa in James Macphersons *Ossian*, in: Judith Kasper, Cornelia Zumbusch (Hrsg.): Vers und Prosa. Differenz – Interaktion – Interferenz, Stuttgart 2025 (im Erscheinen).
- Dickens, Charles: Bleak House, hrsg. und kommentiert von Nicola Bradbury, Vorwort von Terry Eagleton, London u.a. 2011.
- Diderot, Denis: Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent [1751], in: ders.: Œuvres complètes. Édition chronologique, hrsg. von Roger Lewinter, 15 Bde., Paris 1969-1973, Bd. 2, 513-602.
- Doering, Sabine: Art. »Freie Rhythmen«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, 3. Neubearb. Aufl., hrsg. von Klaus Weimar, Berlin 1997, 629-631.
- Dräger, Pascal, Hartmut Krones: Art. »Periode«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, 12 Bde., Darmstadt 1992-2015, Bd. 6, Sp. 750-760.
- Drügh, Heinz: Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000), Tübingen 2006.
- During, Elie: Philosophical Twins? Bergson and Whitehead on Langevin's paradox and the Meaning of Space-Time, in: Guillaume Durand, Michel Weber (Hrsg.): *Les principes de la connaissance naturelle* d'Alfred North Whitehead/Alfred North Whitehead's *Principles of Natural Knowledge*, Frankfurt/Paris/Lancaster 2007, 70-104.
- Durr, Volker: Flaubert's *Salammô*. The Ancient Orient as Political Allegory of Nineteenth-Century France, New York u.a. 2002.
- Eberhard, Johann August: Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen Ständen, Faksimiledruck der zweiten verbesserten Aufl. Halle 1807-1820, 4 Bde., Frankfurt a.M. 1972.
- Ehlbeck, Birgit: Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus am Beispiel von Stiftern *Kalkstein* und *Witiko*, in: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk, Tübingen 1996, 455-475.
- Ehlich, Konrad: Schrifträume, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hrsg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen, Berlin 2012, 39-60.

- Eliot, George: Middlemarch, hrsg. und kommentiert von Rosemary Ashton, London 2003.
- Emundts, Dina: Hegel und Prosa. Zur Anerkennung der Prosa als Ausdrucksform der Moderne, in: Svetlana Efimova, Michael Gamper (Hrsg.): Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie, New York/Berlin 2021, 205-224.
- Enzensberger, Hans Magnus: Einführung, in ders. (Hrsg.): Vorzeichen. Fünf neue deutsche Autoren, eingeführt von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a.M. 1962, 9-24.
- Enzinger, Moriz: Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Festgabe zum 28. Jänner 1968, Wien 1968.
- Esselborn, Karl: Neuer Realismus, in: Ludwig Fischer (Hrsg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, München 1986, 460-468.
- Federmaier, Leopold: Formen der Konjunktion. Zum Verhältnis von Chronik und Epos bei Peter Handke, in: Klaus Kastberger (Hrsg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift, Wien 2009, 306-324.
- Felski, Rita: The Invention of Everyday Life, in: New Formations 39 (1999), 15-31.
- Felten, Georges: Diskrete Dissonanzen. Poesie und Prosa im deutschsprachigen Realismus 1850-1900, Göttingen 2022.
- Flaubert, Gustave: Œuvre complètes III: 1851-1862, hrsg. von Claudine Gothot-Mersch, Paris 2013.
- : Lettre à Louise Colet, Croisset, 16 janvier 1852, in: Édition électronique de la correspondance de Flaubert, hrsg. von Yvan Leclerc, Danielle Girard, Rouen 2017, https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/16-janvier-1852-de-gustave-flaubert-%C3%A0-louise-colet/?person_id=229&year=1852 [konsultiert am 26.9.2024].
- : Lettre à M-S. Leroyer de Chantepie, Paris, 23 janvier 1858, in: Édition électronique de la correspondance de Flaubert, hrsg. von Yvan Leclerc, Danielle Girard, Rouen 2017, <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/23-janvier-1858-de-gustave-flaubert-%C3%A0-m-s-leroyer-de-chantepie/?year=1858> [konsultiert am 26.9.2024].
- : Lettre à Jules de Goncourt, Croisset, 27 septembre 1861, in: Édition électronique de la correspondance de Flaubert, hrsg. von Yvan Leclerc, Danielle Girard, Rouen 2017, <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/27-septembre-1861-de-gustave-flaubert-%C3%A0-jules-de-goncourt/?year=1861&page=11> [konsultiert am 26.9.2024].
- Fleckner, Uwe: Der Künstler als Seismograph. Zur Gegenwart der Kunst und zur Kunst der Gegenwart, Hamburg 2012.
- Ford, Andrew L.: The Beginnings of Dialogue. Socratic Discourses and Fourth-Century Prose, in: Simon Goldhill (Hrsg.): The End of Dialogue in Antiquity, Cambridge/New York 2008, 29-44.
- Formarier, Marie: Du début à la fin de la phrase. Le numerus de la prose oratoire d'après les *Elementa rhytmica* d'Aristoxène, in: Bruno Bureau, Christian Nicolas (Hrsg.): Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine, 2 Bde., Paris 2008, Bd. 2, 693-709.
- Frank, Manfred: Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung, München 1972.
- Franz, Michael u.a. (Hrsg.): Electric Laokoon. Zeichen und Medien. Von der Lochkarte zur Grammatologie, Berlin 2007.
- Frietsch, Wolfram: Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhanges, Sinzheim 1995.

- Füger, Wilhelm: Das englische Prosagedicht. Grundlagen, Vorgeschichte, Hauptphasen, Heidelberg 1973.
- Gaier, Ulrich: Poesie als Metatheorie. Zeichenbegriffe des frühen Herder, in: Gerhard Sauder (Hrsg.): Johann Gottfried Herder 1744-1803, Hamburg 1987, 202-224.
- Gamper, Michael, Martina Wernli, Jörg Zimmer (Hrsg.): »Es ist nun einmal zum Versuch gekommen«. Experiment und Literatur I: 1580-1790, Göttingen 2009.
- : Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien, Göttingen 2010, 9-14.
- , Helmut Hühn: Was sind Ästhetische Eigenzeiten? Umriss eines Forschungsprogramms, Hannover 2014.
- , Helmut Hühn: What Are »Aesthetic Temporalities?« The Outlines of a Research Program, Hannover 2020.
- : Art. »Uhrenzeit«, in: ders., Helmut Hühn, Steffen Richter (Hrsg.): Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten, Hannover 2020, 391-398.
- : Rhythmus – eine Organisationsform der Prosa, in: Svetlana Efimova, ders. (Hrsg.): Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie, New York/Berlin 2021, 35-50.
- : Rätsel der Prosa, in: Sina dell’Anno, Achim Imboden, Ralf Simon, Jodok Trösch (Hrsg.): Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte, Berlin/New York 2021, 69-106.
- : Das Journal als Alltagsliteraturgenre. Wolfram Lotz’ *Heilige Schrift* als Beispiel, in: Cantarella, Jonas, Dina Emundts, ders. (Hrsg.): Zeiten der Alltagsliteratur. Eine schwer fassbare Erfahrung in den Künsten und der Philosophie, Berlin 2024, 233-251.
- Gees, Marion: Schreibort Paris. Zur deutschsprachigen Tagebuch- und Journal-Literatur 1945 bis 2000, Bielefeld 2006.
- Genette, Gérard: Frontières du récit, in: Communications 8 (1966), 152-163.
- : Die Erzählung, 3., durchgesehene und korrigierte Aufl., übers. von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz, Paderborn 2010.
- Geulen, Eva: Zur Idee eines »innern geistigen Rhythmus« bei A. W. Schlegel, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 137 (2018), Sonderheft: August Wilhelm Schlegel und die Philologie, 211-224.
- Goellner, Sage: Battlefields and Barbarians. *Salammô* and Its Historical Contexts, in: dies.: French Orientalist Literature in Algeria, 1845-1882. Colonial Haunting, Lanham u. a. 2018, 67-91.
- Görner, Rüdiger: Das Tagebuch. Eine Einführung, München/Zürich 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang: Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin von Sachsen, 143 Bde. plus Supplementbd. in IV Abteilungen, Weimar 1887-1919, Reprint München 1987.
- : Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter u. a., 21 Bde., München/Wien 1985-1998.
- Goetz, Rainald: Subito [1983], in: ders.: Hirn, Frankfurt a. M. 1986, 9-21.
- : Abfall für alle. Roman eines Jahres, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1999.
- Goldhill, Simon: The Invention of Prose, Oxford 2002.
- Golz, Jochen: Art. »Tagebücher«, in: Goethe-Handbuch, hrsg. von Bernd Witte u. a., 5 Bde., Stuttgart/Weimar 1996-1999, Bd. 3, 397-409.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst [1729], unveränderter reprographischer Nachdruck der 4., vermehrten Aufl., Leipzig 1751, Reprint Darmstadt 1982.
- Graczyk, Annette: Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft, München 2004.

- Grethlein, Jonas: *The Rise of Greek Historiography and the Invention of Prose*, in: Andrew Feldherr u.a. (Hrsg.): *The Oxford History of Historical Writing, I: Beginnings to AD 600*, Oxford 2011, 148-170.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Art. »Ruck, m.«, in: *Deutsches Wörterbuch*, hrsg. von dens., 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1954, Teilbd. 14, Sp. 1344f.
- Grizelij, Mario: »Ich habe Angst vor dem Erzählen«. Eine Systemtheorie experimenteller Prosa, Würzburg 2008.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich: *Unsere breite Gegenwart*, Berlin 2011.
- Hage, Volker: *Episches Lebensgefühl*. Peter Handkes Notatbücher, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M. 1991, 117-130.
- Halsall, Albert W.: Art. »Beschreibung«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, 12 Bde., Darmstadt 1992-2015, Bd. 1, Sp. 1495-1510.
- Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung*, München 1987.
- Handke, Peter: Beitrag zur Lesung von Hermann Piwitt auf der Tagung der Gruppe 47, Princeton 1966, in: Hermann Piwitt. Gruppe 47 Recordings, Audio-Archiv des German Department Princeton, <https://german.princeton.edu/departament/about/resources/gruppe-47-recordings> [konsultiert am 26.9.2024].
- : *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*, Berlin 2017.
- : Prosa 1-6, in: ders.: *Peter Handke Bibliothek*, 14 Bde., Berlin 2018, Bde. 1-6.
- : *Gedichte*, in: ders.: *Peter Handke Bibliothek*, 14 Bde., Berlin 2018, Bd. 7.
- : Aufsätze 1-2, in: ders.: *Peter Handke Bibliothek*, 14 Bde., Berlin 2018, Bde. 10-11.
- : Journale 1-3, in: ders.: *Peter Handke Bibliothek*, 14 Bde., Berlin 2018, Bde. 12-14.
- : *Innere Dialoge an den Rändern* 2016-2021, Salzburg 2022.
- : *Die Ballade des letzten Gastes*, Berlin 2023.
- , Klaus Kastberger, Elisabeth Schwagerle: *Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben*. Peter Handke im Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle in seinem Haus in Chaville, in: Klaus Kastberger (Hrsg.): *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Wien 2009, 11-30.
- , Ulrich von Bülow: »Wait and see!« Peter Handke im Gespräch, in: dies.: *Das stehende Jetzt*. Die Notizbücher von Peter Handke. Gespräch mit dem Autor und Essays von Ulrich von Bülow, Marbach 2018, 5-63.
- Hansel, Michael: »Langsam – in Abständen – stetig«. Peter Handke und der Bleistift, in: Klaus Kastberger (Hrsg.): *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Wien 2009, 222-236.
- Hansen, Simon: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfgang Lotz und Roland Schimmelpfennig*, Bielefeld 2021.
- Harnisch, Wilhelm: *Vollständiger Unterricht in der Deutschen Sprache, wissenschaftlich begründet, unterrichtlich dargestellt und mit dazu gehörigen Übungen versehen. Dritter Theil: Satzlehre*, Breslau/Leipzig 1818.
- Harris, James: *A Dialogue concerning Art*, in: ders.: *The Works*, London 1801, Bd. 1, 5-30.
- Harris, Joseph, Karl Reichl (Hrsg.): *Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge 1997.
- Haselstein, Ulla: *Gertrude Steins literarische Porträts*, Konstanz 2019.
- Hasenclever, Walter (Hrsg.): *Prosaschreiben. Eine Dokumentation des Literarischen Colloquiums Berlin*, Berlin 1964.
- Hebbel, Friedrich: *Der Nachsommer*, in: ders.: *Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller, Karl Pörnbacher, 5 Bde., München 1963-1967, Bd. 3, 682-683.

- : Das Komma im Frack, in: ders.: Werke, hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller, Karl Pörnbacher, 5 Bde., München 1963–1967, Bd. 3, 684–687.
- Hebel, Johann Peter: Unverhofftes Wiedersehen, in: ders.: Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes. Kritische Gesamtausgabe mit den Kalender-Holzschnitten, hrsg. von Winfried Theiss, Stuttgart 1981, 283–286.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Wissenschaft der Logik I, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, Bd. 5.
- : Vorlesungen über die Ästhetik I–III, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, Bd. 13–15.
- : Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg 2003.
- Heinrich, Tobias: Biographie als Hermeneutik. Johann Gottfried Herders biographischer Essay »Über Thomas Abbts Schriften«, in: Wilhelm Hemecker (Hrsg.): Die Biographie. Beiträge zu ihrer Geschichte, Berlin/Boston, Mass. 2009, 13–41.
- Heintz, Günter: Peter Handke: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Zur Verbindung von Literatur und Sprachbetrachtung, in: DU 22/6 (1970), 41–50.
- Heißenbüttel, Helmut: Reduzierte Sprache. Über einen Text von Gertrude Stein [1955], in: ders.: Über Literatur [1966], Stuttgart 1995, 11–23.
- : Textbücher 1–6, Stuttgart 2021.
- Herder, Johann Gottfried: Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985–2000.
- : Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend, in: ders.: Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985–2000, Bd. 1, 161–259.
- : Über die neuere deutsche Literatur. Zweite Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend, in: ders.: Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985–2000, Bd. 1, 261–365.
- : Erstes kritisches Wäldchen, in: ders.: Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985–2000, Bd. 2, 59–245.
- : Über Thomas Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet, in: ders.: Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985–2000, Bd. 2, 565–608.
- : Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume, in: ders.: Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985–2000, Bd. 4, 243–326.
- : Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit, in: ders.: Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985–2000, Bd. 6, 5–898.
- Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte, mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses, 3 Bde., Berlin/Leipzig 1925–1929.
- Hilmer, Brigitte: Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst, Hamburg 1997.
- Holmes, Susanne: Synthesis der Vielheit. Die Begründung der Gattungstheorie bei August Wilhelm Schlegel, Paderborn 2006.
- Home, Henry [d.i. Lord Kames]: Grundsätze der Kritik, aus dem Englischen übers. von Johann Nikolaus Meinhard, nach der vierten Englischen verbesserten Ausgabe, 2 Bde., Leipzig 1772.
- Horstmann, Susanne: Art. »Text«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, 3. neubearb. Aufl., hrsg. von Jan-Dirk Müller, Berlin 2003, 594–597.

- Hottner, Wolfgang: Reimlosigkeit. Über Bodmers Milton, moderne Reimkritik und die Anfänge literarisch avancierter Prosa, in: Judith Kasper, Cornelia Zumbusch (Hrsg.): *Vers und Prosa. Differenz – Interaktion – Interferenz*, Stuttgart 2025 (im Erscheinen).
- Hoyos, Dexter: *Truceless War. Carthage's Fight for Survival, 241 to 237 BC*, Leiden u. a. 2007.
- Huber, Egon: Über das Tagebuch von André Gide, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 76 H. 2/4 (1966), 217-226.
- Hühn, Helmuth, Sabine Schneider (Hrsg.): *Eigenzeiten der Moderne*, Hannover 2020.
- Hunter, James Paul: *The Loneliness of the Long Distance Reader*, in: *Genre* 10/4 (1977), 455-485.
- Ingold, Felix Philipp: *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München/Wien 1992.
- Iser, Wolfgang: *The Reading Process. A Phenomenological Approach*, in: *New Literary History* 3/2 (1972), 279-299.
- : *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 2., durchgesehene und verbesserte Aufl., München 1984.
- Isidor: *Etymologiarum sive Originum Libri XX, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay*, 2 Bde., Oxford 1911.
- Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik* [1960], in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hrsg. von Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1993, 83-121.
- Jandl, Ernst: *Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise*, in: *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie, mit einer Einführung* hrsg. von Thomas Kopfermann, Tübingen 1974, 41-59.
- : *Werke in 6 Bänden*, hrsg. von Klaus Siblewski, München 2016.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft. Erster Teil*, in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, 5., erneut überprüfter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1956, Sonderausgabe, Darmstadt 1983, Bd. 3.
- Kastberger, Klaus: »Ich stehe ziemlich schamlos.« Golfkrieg, Ultraschall und fremde Texte. Gespräch mit Friederike Mayröcker, in: *Die Presse*, 13.1.1993, 7.
- : *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht*. Edition und Analyse, mit einem Vorwort von Wendelin Schmidt-Dengler, Wien/Köln/Weimar 2000.
- : »Jedenfalls geht es bei mir nicht ganz anständig zu.« Zwei Gespräche mit Friedrike Mayröcker zur Technik ihrer literarischen Produktion (März 1994, April 1995), in: ders.: *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht*. Edition und Analyse, mit einem Vorwort von Wendelin Schmidt-Dengler, Wien/Köln/Weimar 2000, 439-452.
- Kayser, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule* [1946], 22. Aufl., Bern 1984.
- : *Das sprachliche Kunstwerk* [1948], 10. Aufl., Bern 1964.
- Keller, Claudia: *Zeitfiguren des Epischen. Peter Handkes Die Obstdiebin als Theorie des Erzählens im Erzählen*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139/4 (2020), 591-619.
- Keller, Gottfried: *Jeremias Gotthelf (Albert Bitzium)*, in: ders.: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Thomas Böning u. a., Frankfurt a.M. 1989-1996, Bd. 7, 113-124.
- Kempin, Chanah: »Maßloses Maß« in der »formlosen Form«. Zur Analyse von Prosarhythmus – am Beispiel von David Foster Wallace' *Death Is Not the*

- End, in: Svetlana Efimova, Michael Gamper (Hrsg.): *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, New York/Berlin 2021, 51-64.
- Kepplinger-Prinz, Christoph: Entstehungskontext zu *Das Gewicht der Welt*, in: *Handkeonline*, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1472> [konsultiert am 26.9.2024].
- : Entstehungskontext zu *Versuch über den geglückten Tag*, in: *Handkeonline*, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/2541> [konsultiert am 26.9.2024].
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert*, 2. Aufl., München 2017.
- Klippel, Heike: *Unterm Gummibaum. Auszeiten von der Alltäglichkeit*, in: Jonas Cantarella, Dina Emundts, Michael Gamper (Hrsg.): *Zeiten der Alltäglichkeit*, Basel 2024, 181-196.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Von der Sprache der Poesie*, in: ders.: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a.M. 1989, 22-34.
- : *Vom deutschen Hexameter*, in: ders.: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a.M. 1989, 60-156.
- : *Zur Poetik*, in: ders.: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a.M. 1989, 161-165.
- : *Von der Wortfolge*, in: ders.: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a.M. 1989, 174-179.
- Klotz, Peter: *Beschreiben. Grundzüge einer Deskriptologie*, Berlin 2013.
- Kluge, Friedrich: *Art. »Prosa«*, in: ders.: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. von Elmar Seebold, 24., durchgesehene und erweiterte Aufl., Berlin/New York 2002, 724.
- Köhler, Barbara: *Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media*, Frankfurt a.M. 1999.
- Köhler, Hartmut, Jürgen Schmidt-Radefeldt: *Einleitung zur deutschen Ausgabe*, in: Paul Valéry: *Cahiers/Hefte*, hrsg. von dens., 6 Bde., Frankfurt a.M. 1987-1993, Bd. 1, 9-24.
- Koepke, Wulf: *Herder's Views on the Germans and Their Future Literature*, in: Hans Adler, Wulf Koepke (Hrsg.): *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*, Rochester, New York 2009, 215-232.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979.
- : *Zeitschichten. Studien zur Historik*, mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a.M. 2000.
- Kost, Jürgen: *Wilhelm von Humboldt – Weimarer Klassik – Bürgerliches Bewusstsein. Kulturelle Entwürfe in Deutschland um 1800*, Würzburg 2004.
- Krämer, Sybille, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012.
- Kramer, Andreas: *Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde*, Eggingen 1993.
- Kraus, Karl: *Von Humor und Lyrik*, in: *Die Fackel* 23/577-582 (November 1921), 41-52.
- Krauss, Werner: *Poesie und Prosa in Frankreich während des 18. Jahrhunderts*, in: ders.: *Aufklärung II: Frankreich*, hrsg. von Rolf Geißler, Berlin/Weimar 1987, 500-518.
- Krauthausen, Karin: *Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration. Der Beginn von*

- Paul Valéry's *Cahiers*, in: dies., Omar W. Nasim (Hrsg.): Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs, Zürich 2010, 89-118.
- : Der Wille zu sehen. Zeichnen und Schreiben bei Paul Valéry, Berlin/Zürich 2024.
- Kuby, Erich: Ach ja, da liest ja einer. Spiegel-Reporter Erich Kuby mit der Gruppe 47 in Amerika, in: Der Spiegel 19, 2.5.1966, 154-166.
- Kühne, Udo: Art. »Prosimetrum«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, 3. Neubearb. Aufl., hrsg. von Jan-Dirk Müller, Berlin 2003, 177-179.
- Künstler, Kira Louisa: Ein leichtes Gewebe aus Vers und Prosa. Christoph Martin Wielands prosimetrische Erzählung *Die Grazien* (1770), in: Svetlana Efimova, Michael Gamper (Hrsg.): Prosa. Zur Geschichte und Theorie einer vernachlässigten Kategorie der Literaturwissenschaften, New York/Berlin 2021, 149-173.
- Küper, Christoph: Art. »Prosodie«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, 3. Neubearb. Aufl., hrsg. von Jan-Dirk Müller, Berlin 2003, 179-182.
- Kunz, Edith Anna: Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers, Göttingen 2004.
- Kurz, Gerhard: Akzente, Pausen: Rhythmus, in: ders.: Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit, Göttingen 1999, 6-24.
- Laforgue, Pierre: La Fabrique de La Comédie humaine, Besançon 2013.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 2., vermehrte Aufl., München 1973.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Literatur betreffend, in: ders.: Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert u.a., München 1970-1979, Bd. 5, 30-329.
- : Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders.: Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert u.a., München 1970-1979, Bd. 6, 7-187.
- : Briefe, antiquarischen Inhalts, in: ders.: Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert u.a., München 1970-79, Bd. 6, 189-399.
- : Aus dem Nachlaß zu *Laokoon*, in: ders.: Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert u.a., München 1970-79, Bd. 6, 555-660.
- : Über eine zeitige Aufgabe, in: ders.: Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert u.a., München 1970-79, Bd. 8, 548-556.
- Locke, John: An Essay Concerning Human Understanding, 25th edition, with the Author's Last Additions and Corrections, London 1825.
- Lotz, Wolfram: Der große Marsch, Einige Nachrichten an das All, Die lächerliche Finsternis. Drei Stücke, hrsg. von Friederike Emmerling, Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M. 2016.
- : Die Politiker. Sprechtext, Leipzig 2019.
- : Über das Schreiben, und ja: fürs Theater, in: Nachtkritik, 26.10.2017, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14561:die-hamburger-poetikvorlesung-des-dramatikers-wolfram-lotz&catid=53&Itemid=83 [konsultiert am 26.9.2024].
- : Heilige Schrift I, Frankfurt a.M. 2022.
- Lukács, Georg: Der historische Roman, Berlin 1955.
- : Erzählen oder beschreiben? Zur Diskussion über den Naturalismus und Formalismus, in: ders.: Werke, hrsg. von Peter C. Ludz u.a., Neuwied/Berlin 1962-1986, Bd. 4: Probleme des Realismus I, 197-241.
- Lutz, Christiane: Was für ein Glück. Wolfram Lotz »Heilige Schrift I«, in: Süd-deutsche Zeitung, 4.5.2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/wolfram-lotz-heilige-schrift-theater-1.5577501> [konsultiert am 26.9.2024].

- Mahrenholz, Simone: Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurablem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität, in: dies., Patrick Primavesi (Hrsg.): *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005, 155-170.
- Mallarmé, Stéphane: Sur l'évolution littéraire (Enquête de Jules Huret), in: ders.: *Œuvres complètes II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal*, Paris 2003, 697-703.
- : *Crise de vers*, in: ders.: *Œuvres complètes II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal*, Paris 2003, 204-214.
- : Über die literarische Entwicklung (Umfrage von Jules Huret), in: ders.: *Kritische Schriften, französisch und deutsch*, hrsg. von Gerhard Goebel, Bettina Rommel, übers. von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal, mit einer Einleitung und Erläuterungen von Bettina Rommel, Gerlingen 1998, 61-73.
- : *Vers-Krise*, in: ders.: *Kritische Schriften, französisch und deutsch*, hrsg. von Gerhard Goebel, Bettina Rommel, übers. von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal, mit einer Einleitung und Erläuterungen von Bettina Rommel, Gerlingen 1998, 211-231.
- Massonnaud, Dominique: *Faire vrai. Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève 2014.
- Matz, Wolfgang: 1857. Flaubert Baudelaire Stifter, Frankfurt a.M. 2007.
- Maupassant, Guy de: Gustave Flaubert, in: Didier Philippot (Hrsg.): *Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique*, Paris 2006, 559-584.
- Maurer, Michael: *Wilhelm von Humboldt. Ein Leben als Werk*, Köln 2016.
- Mayröcker, Friederike: je ein umwölkter gipfel, in: dies.: *Gesammelte Prosa*, hrsg. von Klaus Reichert in Zusammenarbeit mit Marcel Beyer und Klaus Kastberger, 5 Bde., Frankfurt a.M. 2001, Bd. 1, 241-303.
- : *Magische Blätter I*, in: dies.: *Gesammelte Prosa*, hrsg. von Klaus Reichert in Zusammenarbeit mit Marcel Beyer und Klaus Kastberger, 5 Bde., Frankfurt a.M. 2001, Bd. 2, 265-363.
- : *Das Herzzereißende der Dinge*, in: dies.: *Gesammelte Prosa*, hrsg. von Klaus Reichert in Zusammenarbeit mit Marcel Beyer und Klaus Kastberger, 5 Bde., Frankfurt a.M. 2001, Bd. 2, 465-585.
- : *Stilleben*, in: dies.: *Gesammelte Prosa*, hrsg. von Klaus Reichert in Zusammenarbeit mit Marcel Beyer und Klaus Kastberger, 5 Bde., Frankfurt a.M. 2001, Bd. 4, 5-208.
- [Mendelssohn, Moses:] 72. und 73. Brief, in: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 3. Teil, Berlin 1759, 365-380.
- Menninghaus, Winfried: Nachwort, in: Friedrich Gottlieb Klopstock: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a.M. 1989, 259-361.
- Meschonnic, Henri: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse 1982.
- Meyer, Richard M.: *Deutsche Stilistik*, München 1906.
- Meyer, Steven: *Irresistible Dictations. Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*, Stanford, Calif. 2001.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Das »Prinzip der Felder«: Experimentelle Prosa in der Frühphase der edition suhrkamp, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3 (2013), 386-404.
- Michel, Volker: *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung*, Würzburg 1998.
- Michelsen, Peter: *Regeln für Genies. Zu Herders »Fragmenten« Ueber die neuere*

- Deutsche Literatur*, in: Gerhard Sauder (Hrsg.): Johann Gottfried Herder 1744-1803, Hamburg 1987, 225-237.
- Miller, Norbert: Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts, München 1968.
- Mitchell, W.J.T.: Space and Time. Lessing's *Laocoon* and the Politics of Genre, in: ders.: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London 1986, 95-115.
- Moore, George B.: Gertrude Stein's *The Making of Americans*. Repetition and the Emergence of Modernism, Washington, D.C. 1998.
- Moretti, Franco: Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne, Berlin 2014.
- Moritz, Karl Philipp: Versuch einer deutschen Prosodie, in: ders.: *Werke*, hrsg. von Horst Günther, Frankfurt a.M. 1981, Bd. 3, 471-577.
- : Grundlinien zu meinen Vorlesungen über den Stil, in: ders.: *Werke*, hrsg. von Horst Günther, Frankfurt a.M. 1981, Bd. 3, 579-583.
- : Vorlesungen über den Stil, in: ders.: *Werke*, hrsg. von Horst Günther, Frankfurt a.M. 1981, Bd. 3, 585-756.
- Mülder-Bach, Inka: Einleitung, in: dies., Jens Kersten, Martin Zimmermann (Hrsg.): *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*, Paderborn 2019, 1-11.
- , Jens Kersten, Martin Zimmermann (Hrsg.): *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*, Paderborn 2019.
- Müller, Günther: Erzählzeit und erzählte Zeit, in: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider* 1948, 195-212.
- Müller-Tamm, Jutta, Caroline Schubert, Klaus Ulrich Werner (Hrsg.): *Schrift als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*, Paderborn 2018.
- Mundt, Theodor: *Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers*, Leipzig 1834.
- : *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literaturgeschichtlich, gesellschaftlich*, Berlin 1837, Reprint hrsg. von Walther Killy mit einem Nachwort von Hans Düvel, Göttingen 1969.
- : *Lesebuch der deutschen Prosa. Musterstücke der prosaischen Literatur der Deutschen, nach der Folge der Schriftsteller und der Entwicklung der Sprache*, Berlin 1844.
- : *Geschichte der Literatur der Gegenwart. Vorlesungen über deutsche, französische, englische, spanische, italienische, schwedische, dänische, holländische, vlämische, russische, polnische, böhmische und ungarische Literatur*, 2., neu bearbeitete Aufl., Leipzig 1853.
- Naumann, Dietrich: *Semantisches Rauschen. Wiederholungen in Adalbert Stifters Roman *Witiko**, in: Carola Hilmes, Dietrich Mathy (Hrsg.): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen/Wiesbaden 1998, 82-108.
- Neefs, Jacques: *Love, Gods, Wars. A Modern Epic Prose*, in: Barbara Vinken (Hrsg.): *Flaubert Lectures II*, Berlin 2011, 31-75.
- Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, Bd. 6, 9-53.
- Norden, Eduard: *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig 1898, Reprint Stuttgart 1958.
- Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel, 2., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Aufl., Stuttgart u.a. 1960-2006.
- : *Brief an August Wilhelm Schlegel vom 12. Januar 1798*, in: ders.: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel,

- 2., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Aufl., Stuttgart u.a. 1960-2006, Bd. 4, 244-247.
- : Brief an Friedrich Schlegel vom 16. Juni 1800, in: ders.: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel, 2., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Aufl., Stuttgart u.a. 1960-2006, Bd. 4, 333.
- o. A.: Art. ›*Das Gewicht der Welt*. Chronologische Übersicht der verwendeten Notizbücher‹, in: *Handkeonline*, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/4/notizbuch> [konsultiert am 26.9.2024].
- Oest, Johann Henrich: Versuch einer kritischen Prosodie, oder Anmerkungen und Regeln über das Syllbenmaaß der Alten, vornehmlich Griechen und Lateiner, nebst einer Beurtheilung des neueren Deutschen Hexameters und der vermischten feineren Syllben-Größen bey einigen unserer jüngeren Dichter, hrsg. von Johann Peter Müller, Frankfurt a.M. 1765.
- Oesterle, Günter: Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels *Brief über den Roman*, in: Dirk Grathoff (Hrsg.): *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, Frankfurt a.M. 1985, 233-292.
- : Art. ›Arabeske‹, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart/Weimar 2000-2005, Bd. 1, 272-286.
- Oesterle, Ingrid: Der ›Führungswechsel der Zeithorizonte‹ in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte, und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit ›Gegenwart‹, in: Dirk Grathoff (Hrsg.): *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, Frankfurt a.M. 1985, 11-76.
- : Innovation und Selbstüberbietung. Temporalität der ästhetischen Moderne, in: Silvio Vietta, Dirk Kemper (Hrsg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998, 151-178.
- Oschmann, Dirk: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*, München 2007.
- : Der Einbruch der Zeit in die Form. Englisch-deutscher Theorietransfer im 18. Jahrhundert, in: Michael Gamper u.a. (Hrsg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016.
- Owen, W.J.B.: *Wordsworth as Critic*, Toronto/London 1969.
- Paulin, Roger: August Wilhelm Schlegel. Biografie, übers. von Philipp Mulhaupt, Paderborn 2017, 34-43.
- Papst, Bernhard: *Prosimetrum. Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter*, 2 Bde., Köln/Weimar 1994.
- : Art. ›Prosimetrum‹, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, 12 Bde., Darmstadt 1992-2015, Bd. 7, Sp. 349-355.
- Pektor, Katharina: »Wartet nur – ich bin jemand, der sich organisiert!« Peter Handkes Projekt des Notierens, in: Marcel Atze, Volker Kaukoreit (Hrsg.): »Gedanken reisen, Einfälle kommen an«. *Die Welt der Notiz*, Wien 2017, 300-323.
- : Art. ›Eine Woche im März‹, in: *Handkeonline*, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/270> [konsultiert am 26.9.2024].
- : Entstehungskontext zu *Gedicht an die Dauer*, in: *Handkeonline*, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/2389> [konsultiert am 26.9.2024].
- : Entstehungskontext zu *Versuch über die Müdigkeit*, in: *Handkeonline*, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1518> [konsultiert am 26.9.2024].

- Pfotenhauer, Helmut: Die Zerstörung eines Phantasmas. Zu den historischen Romanen von Stifter und Flaubert, in: Germanisch-romanische Monatsschrift 58 (1977), 25-47.
- Philippot, Didier (Hrsg.): Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique, Paris 2006.
- Platon: Phaidros, in: ders.: Sämtliche Werke 4, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung hrsg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Hamburg 1958, 7-60.
- Polaschegg, Andrea: Literatur auf einen Blick. Zur Schriftbildlichkeit der Lyrik, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hrsg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen, Berlin 2012, 245-264.
- : Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst, Göttingen 2020.
- Preußner, Heinz-Peter: Die Wirklichkeit der Bilder. Peter Handkes leuchtender Alltag, in: ders., Anthonya Visser (Hrsg.): Alltag als Genre, Heidelberg 2009, 215-230.
- Primavesi, Oliver: Aristoteles Poetik 1: Die Poetizität philosophischer Texte und die Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus, in: Michael Erler, Jan Erik Hessler (Hrsg.): Argument und literarische Form in antiker Philosophie: Akten des 3. Kongresses der Gesellschaft für antike Philosophie 2010, Berlin/Boston, Mass. 2013, 239-282.
- Quintilianus, Marcus Fabius: Institutionis oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde., 2. durchgesehene Aufl., Darmstadt 1988.
- Redekop, Benjamin W.: Thomas Abbt and the Formation of an Enlightened German ›Public‹, in: Journal of the History of Ideas 58 (1997), 81-103.
- Renner, Rolf G.: Peter Handke. Erzählwelten – Bilderordnungen, Stuttgart 2020, 25-31.
- Ricœur, Paul: Temps et récit, 3 Bde., Paris 1983-1985.
- Riess-Berger, Daniela: Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa, Würzburg 1995.
- Rinas, Karsten: Zum linguistischen Status des Absatzes, in: Aussiger Beiträge 9 (2015), 139-157.
- Robbe-Grillet, Alain: Zeit und Beschreibung im heutigen Roman, in: ders.: Argumente für einen neuen Roman. Essays, übers. von Helmut Scheffel u.a., München 1965, 93-107.
- : Temps et description dans le récit d'aujourd'hui, in: ders.: Pour un nouveau roman [1963], Paris 2013, 155-169.
- Robert, Jörg, Friedrich Vollhardt (Hrsg.): Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung, Berlin/Boston, Mass. 2013.
- Robinson, Judith: Préface, in: Paul Valéry: Cahiers, hrsg. und kommentiert von Judith Robinson, 2 Bde., Paris 1973-1974, Bd. 1, XI-XXXIV.
- Ronzheimer, Elisa: Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe, Berlin/Boston, Mass. 2020.
- Rosenberg, Rainer: Art. ›Stil‹, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart/Weimar 2000-2005, Bd. 5, 641-664.
- Rudowski, Victor Anthony: Lessing's *Aesthetica in nuce*. An Analysis of the May 26, 1769 Letter to Nicolai, Chapel Hill, N.C. 1971.
- Rühm, Gerhard: der neue textbegriff, in: Theoretische Positionen zur Konkreten

- Poesie. Texte und Bibliographie, mit einer Einführung hrsg. von Thomas Kopfermann, Tübingen 1974, 93-94.
- Ryan, Paul: »Tempus et sensus« – Temps, rythme et sensation chez Valéry, in: Karl Alfred Blüher, Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.): Valéry und das Problem der Zeit (Forschungen zu Paul Valéry, Bd. 17), Kiel 2005, 95-126.
- Said, Edward: Orientalism, reprinted with a New Afterword, London u. a. 1995.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin: Rez. Flaubert, »Salammbô«, in: Gustave Flaubert: Œuvre complètes III: 1851-1862, hrsg. von Claudine Gothot-Mersch, Paris 2013, 936-969.
- Saussure, Ferdinand de: Cours de linguistique générale. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar, hrsg. von Peter Wunderli, Tübingen 2013.
- Schaefer, Christina: Fiktion und Experiment in der französischen Erzählliteratur der 1980er Jahre. Am Beispiel von Patrick Devilles *Longue vue* und Alain Robbe-Grilletes *Romanesques*, in: Michael Bies, Michael Gamper (Hrsg.): »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. Experiment und Literatur III: 1890-2010, Göttingen 2011, 358-379.
- Schäfer, Heike: Wie erzählt man vom Augenblick? Präsenzeffekte, Serialität und »Zeit-Wissen« in Gertrude Steins frühen literarischen Porträts, in: Michael Gamper, Ruth Mayer (Hrsg.): Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld 2017, 209-227.
- Scherpe, Klaus R.: Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition, in: Zeitschrift für Germanistik NF 6/2 (1996), 368-383.
- Schiffleithner, Georg: Gehen, sehen, schreiben. Zur Entstehung von Peter Handkes *Die Lehre der Sainte-Victoire*, in: Handkeonline, 18.11.2013, <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/schiffleithner-2013.pdf> [konsultiert am 26.9.2024].
- Schiller, Friedrich: Wallenstein, in: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Otto Dann u. a., Frankfurt a.M. 1988-2004, Bd. 4.
- : Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Otto Dann u. a., Frankfurt a.M. 1988-2004, Bd. 8, 556-676.
- Schlaeger, Jürgen: Grenzen der Moderne. Gertrude Steins Prosa, Konstanz 1978.
- Schlegel, August Wilhelm: Briefe über Poesie, Silbenmaaß und Sprache, in: Die Horen, eine Monatsschrift, herausgegeben von Friedrich Schiller 4/11 (1795), 77-103, 5/1 (1796), 54-74, 5/2 (1796), 56-73.
- : Die Sprachen. Ein Gespräch über Klopstocks grammatische Gespräche, in: Athenaeum, eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel 1/1 (1798), 3-69.
- : Goethes Hermann und Dorothea, in: ders.: Kritische Schriften und Briefe, hrsg. von Edgar Lohner, 7 Bde., Stuttgart 1962-1974, Bd. 1, 42-66.
- : Kritische Ausgabe der Vorlesungen, hrsg. von Ernst Behler u. a., 6 Bde., Paderborn u. a. 1989-1991.
- Schlegel, Friedrich: Über das Studium der griechischen Poesie, in: ders.: Kritische Ausgabe seiner Werke, hrsg. von Ernst Behler u. a., Paderborn u. a. 1958ff., Bd. 1, 217-367.
- : Fragmente, in: ders.: Kritische Ausgabe seiner Werke, hrsg. von Ernst Behler u. a., Paderborn u. a. 1958ff., Bd. 2, 165-265.
- : Gespräch über die Poesie, in: ders.: Kritische Ausgabe seiner Werke, hrsg. von Ernst Behler u. a., Paderborn u. a. 1958ff., Bd. 2, 284-362.

- : Fragmente zur Litteratur und Poesie, in: ders.: Kritische Ausgabe seiner Werke, hrsg. von Ernst Behler u. a., Paderborn u. a. 1958ff., Bd. 16, 83–190.
- : Fragmente zur Poesie und Litteratur. II. und Ideen zu Gedichten (S. 18–95), in: ders.: Kritische Ausgabe seiner Werke, hrsg. von Ernst Behler u. a., Paderborn u. a. 1958–1960, Bd. 16, 253–337.
- : Schriften zur Literatur, hrsg. von Wolfdietrich Rasch, München 1970.
- Schmid, Walter: Über die klassische Theorie und Praxis des antiken Prosarhythmus, Wiesbaden 1959.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, 2., verbesserte Aufl., Berlin/New York 2008.
- Schmidt, Siegfried J.: »Der Fall ins Ungewisse«. Anmerkungen zu einer Nicht-Erzählerin, in: ders. (Hrsg.): Friederike Mayröcker, Frankfurt a.M. 1984, 19–23.
- : »Es schießt zusammen«. Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1983), in: ders. (Hrsg.): Friederike Mayröcker, Frankfurt a.M. 1984, 260–283.
- : Fuszstapfen des Kopfes. Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht, Münster 1989.
- Schmidt, Wolf Gerhard: »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 4 Bde., Berlin, New York 2003–2004.
- Schmidt-Radefeldt, Jürgen: Quid est ergo tempus? Zum Wort und Begriff »temps« bei Valéry, in: Karl Alfred Blüher, Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.): Valéry und das Problem der Zeit (Forschungen zu Paul Valéry, Bd. 17), Kiel 2005, 59–76.
- Schmitthenner, Friedrich Jacob: Die Lehre von der Satzzeichnung oder Interpunction in der deutschen Sprache, Frankfurt 1824.
- Schmude, Michael P.: Art. »Rhythmus«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, 12 Bde., Darmstadt 1992–2015, Bd. 8, Sp. 223–241.
- Schnarr, Hermann: Art. »Nunc stans«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel, 13 Bde., Basel/Stuttgart 1971–2007, Bd. 6, Sp. 989–991.
- Schneider, Joh. Nikolaus: Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800, Göttingen 2004.
- Seidel, Wilhelm: Art. »Rhythmus«, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 5, 291–314.
- Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul, München 2013.
- : Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa, in: Armen Avanesian, Jan-Niklas Howe (Hrsg.): Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen, Berlin 2014, 124–144.
- : Theorie der Prosa, in: ders. (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität, Berlin/Boston, Mass. 2018, 415–429.
- : Grundlagen einer Theorie der Prosa. Überlegungen zur basalen Selbstreferentialität der Dichtung nach Roman Jakobson, Berlin/Boston, Mass. 2022.
- Simonis, Annette, Linda Simonis (Hrsg.): Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein der Moderne, Bielefeld 2000.
- Simpson, Natalie: What Is a Sentence. Gertrude Stein and Sentence Theory, MA Thesis, University of Calgary, Alberta 2001.
- Sloterdijk, Peter: Du musst Dein Leben ändern. Über Anthropotechnik, Frankfurt a.M. 2009.
- Spinoza, Baruch de: Ethica/Ethik, in: ders.: Opera/Werke, lateinisch und deutsch, hrsg. von Konrad Blumenstock u. a., 4. Aufl., Darmstadt 1989, Bd. 2, 84–557.

- Steele, Joshua: *Prosodia Rationalis: or, An Essay Towards Establishing the Melody and Measure of Speech, to be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols* [1775 unter dem Titel *An Essay Towards Establishing the Melody and Measure of Speech*], 2nd edition amended and enlarged, London 1779.
- Stein, Gertrude: *Narration. Four Lectures*, mit einer Einleitung von Thornton Wilder, Chicago 1935, Reprint Chicago u.a. 1969.
- : *Erzählen*, mit einer Einleitung von Thornton Wilder, übers. von Ernst Jandl, Frankfurt a.M. 1971.
- : *How Writing Is Written*, in: dies.: *How Writing Is Written. Volume II of the Previously Uncollected Writings*, hrsg. von Robert Bartlett Haas, Los Angeles 1974, 151–160.
- : *The Autobiography of Alice B. Toklas*, in: dies.: *Writings 1903–1932*, hrsg. von Catharine R. Stimpson, Harriet Chessman, New York 1998, 653–913.
- : *The Gradual Making of The Making of Americans*, in: dies.: *Writings 1932–1946*, hrsg. von Catharine R. Stimpson, Harriet Chessman, New York 1998, 270–286.
- : *Portraits and Repetition*, in: dies.: *Writings 1932–1946*, hrsg. von Catharine R. Stimpson, Harriet Chessman, New York 1998, 287–312.
- : *Poetry and Grammar*, in: dies.: *Writings 1932–1946*, hrsg. von Catharine R. Stimpson, Harriet Chessman, New York 1998, 313–336.
- Stifter, Adalbert: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Alfred Doppler, Wolfgang Frühwald, Hartmut Laufhütte, Stuttgart u.a. 1978–1980.
- Stingelin, Martin: »Schreiben«. Einleitung, in: ders. (Hrsg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2004, 7–21.
- Strätling, Susanne, Georg Witte (Hrsg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [1771–1774], 4 Bde., Leipzig 1786–1787.
- Till, Dietmar: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2004.
- : »Haben wir deutsche Ciceronen?«. Auseinandersetzungen über die Modernität der antiken Rhetorik (J. M. Heinze, Th. Abbt, Herder), in: Ralf Simon (Hrsg.): *Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts. Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft Schloss Beuggen nahe Basel 2012*, Heidelberg 2014, 19–32.
- Ustun, Berkay: »Time is Production«: *Process-Art, and Aesthetic Time in Paul Valéry's Cahiers*, in: *Humanities* 7/4 (2018), 1–19.
- Valéry, Paul: *Stendhal*, in: ders.: *Œuvres*, hrsg. und kommentiert von Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957–1960, Bd. 1, 553–582.
- : *Victor Hugo, créateur par la forme*, in: ders.: *Œuvres*, hrsg. und kommentiert von Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957–1960, Bd. 1, 583–590.
- : *Situation de Baudelaire*, in: ders.: *Œuvres*, hrsg. und kommentiert von Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957–1960, Bd. 1, 598–613.
- : *Stéphane Mallarmé*, in: ders.: *Œuvres*, hrsg. und kommentiert von Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957–1960, Bd. 1, 619–714.
- : *Propos sur la poésie*, in: ders.: *Œuvres*, hrsg. und kommentiert von Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957–1960, Bd. 1, 1361–1378.
- : *Poésie pure. Notes pour une conférence*, in: ders.: *Œuvres*, hrsg. und kommentiert von Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957–1960, Bd. 1, 1456–1463.
- : *Cahiers*, hrsg. vom Centre National de la Recherche Scientifique, 29 Bde., Paris 1957–1961.

- : Cahiers, hrsg. und kommentiert von Judith Robinson, 2 Bde., Paris 1973-1974.
- : Cahiers/Hefte, hrsg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt, übers. von Bernhard Boeschstein u. a., 6 Bde., Frankfurt a.M. 1987-1993.
- : Stendhal, übers. von Herbert Steiner, in: ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1989-1995, Bd. 3, 161-194.
- : Victor Hugo, ein Dichter der Form, übers. von Henriette Beese, in: ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. von Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1989-1995, Bd. 3, 195-203.
- : Die Situation Baudelaires, übers. von August Brücher, in: ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. von Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1989-1995, Bd. 3, 214-232.
- : Erinnerung an Mallarmé, übers. von Ernst Haerle und Herbert Steiner, in: ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. von Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1989-1995, Bd. 3, 241-352.
- : Rede über die Poesie, übers. von Kurt Leonhard, in: ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. von Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1989-1995, Bd. 5, 44-64.
- : Poésie pure, übers. von Kurt Leonhard, in: ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. von Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1989-1995, Bd. 5, 65-74.
- Van Buren Kelley, Alice: The Bleak Houses of *Bleak House*, in: Nineteenth-Century Fiction 25/3 (1970), 253-268.
- Vietta, Silvio, Dirk Kemper (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, München 1998.
- Vormweg, Heinrich: Neuer Realismus. Betrachtungen über einen kurzlebigen Begriff, in: Der Monat 18 (März 1966), 72-78.
- Voß, Johann Heinrich: Zeitmessung der Deutschen Sprache [1802], zweite mit Zusätzen und einem Anhang vermehrte Ausgabe, hrsg. von Abraham Voß, Königsberg 1831.
- Wagner, Karl: Peter Handkes Rückzug in den geschichtslosen Augenblick, in: ders.: Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke, Bonn 2010, 27-48.
- : Die Geschichte der Verwandlung als Verwandlung der Geschichte. *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, in: ders.: Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke, Bonn 2010, 118-134.
- Watt, Ian: The Rise of the Novel, Berkeley/Los Angeles, Calif. 1957.
- Watzka, Michael: Writing Scenes and Telling Time. Post War German Journal Literature, Between Diary and News(paper), Phil. Diss. Columbia University, New York 2021.
- Weber, Julia: Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker, Paderborn/München 2010.
- Weinrich, Harald: Tempus. Besprochene und erzählte Welt [1964], 6., neu bearb. Aufl., München 2001.
- : Textgrammatik der deutschen Sprache. Unter Mitarbeit von Maria Thurmair, Eva Breindl, Eva-Maria Willkop, 3. revidierte Aufl., Hildesheim/Zürich/New York 2005.
- Weiss, Peter: Der Schatten des Körpers des Kutschers, Frankfurt 1964.
- Weissenberger, Klaus: Art. >Prosa<, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, 12 Bde., Darmstadt 1992-2015, Bd. 7, Sp. 321-348.
- Wellbery, David: Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason, Cambridge u.a. 1984.

- Wellershoff, Dieter: Wie dieses Buch entstanden ist, in: Ein Tag in der Stadt. Sechs Autoren variieren ein Thema, hrsg. und eingeleitet von Dieter Wellershoff, Köln/Berlin 1962, 9-12.
- : Ein schöner Tag, Köln/Berlin 1966.
- : Einleitung, in: Wochenende. Sechs Autoren variieren ein Thema, hrsg. und eingeleitet von Dieter Wellershoff, Köln/Berlin 1967, 9-12.
- Werner, Lukas: Art. ›Zeit‹, in: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, hrsg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, 150-158.
- Wesche, Ulrich: Fragment und Totalität bei Peter Handke, in: The German Quarterly 62/3 (1989), 329-334.
- Wieland, Wolfgang: Art. ›Dauer‹, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel, 13 Bde., Basel/Stuttgart 1971-2007, Bd. 2, Sp. 26f.
- Wolff, Christian: Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt, Den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet, 8. Aufl., Halle 1741.
- Wordsworth, William: Preface, in: ders., Samuel Taylor Coleridge: Lyrical Ballads, 1798 and 1802, edited with an Introduction and Notes by Fiona Stafford, Oxford 2013, 95-115.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung, Darmstadt 1990.
- Zanetti, Sandro: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin 2012, 7-34.
- Zelle, Carsten: Fall und Aufstieg der Rhetorik in der Moderne, in: Reinhold F. Glei (Hrsg.): Die Sieben Freien Künste in der Antike und Gegenwart, Trier 2006, 237-263.
- Zumbusch, Cornelia: Der Gang der Geschichte. Historismus und genetisches Erzählen in Stiffers *Witiko*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 51 (2007), 229-253.
- Zymner, Rüdiger: ›Stimme(n)‹ als Text und Stimme(n) als Ereignis, in: Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Scheffel (Hrsg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, Berlin 2006, 321-347.

Register

- Abbt, Thomas 50, 56-60, 103
Adelung, Johann Christoph 48f.
Agamben, Giorgio 29
Aichinger, Ilse 293
Aischylos 56
Aristoteles 16, 32, 37-43, 105f.
Aristoxenos 40
Arp, Hans 213
Artmann H. C., 213
Avanessian, Armen 21, 226
- Balzac, Honoré de 33, 119, 121, 123,
125-130
Banville, Théodore de 137
Barthes, Roland 124, 149, 242
Batteux, Charles 47
Baudelaire, Charles 65, 167, 170
Baumgarten, Alexander Gottlieb 16,
54
Bayer, Konrad 212
Becker, Jürgen 35, 196, 231-234, 287
Beckett, Samuel 212, 222, 234
Benn, Gottfried 197f.
Bense, Max 210, 212
Bergson, Henri 177, 270
Beyoncé 295
Blair, Hugh 47
Boccaccio, Giovanni 86
Bodmer, Johann Jacob 75
Boeckh, August 108
Boethius, Anicius Manlius
Severinus 64
Born, Nicolas 235, 237
Breitinger, Johann Jacob 33, 66f.
Brinkmann, Rolf Dieter 229, 235,
287, 293, 302-304
Brockes, Barthold Heinrich 230
Brunk, Sigrid 235f.
Buch, Hans Christoph 229f., 237
Bunia, Remigius 70, 72f.
Bürger, Gottfried August 33, 72-77,
96, 98
Busch, Wilhelm 167
- Campe, Rüdiger 87-89, 182f.
Canetti, Elias 196
- Capella, Martianus 64
Cervantes, Miguel de 86
Cézanne, Paul 266
Chateaubriand, François-René de 139
Cicero, M. Tullius 37f., 43-46, 56, 78
Claudian 144
Coleridge, Samuel Taylor 82f.
Condillac, Étienne Bonnot de 47
Constant, Benjamin 192
Cramer, Carl Friedrich 75
Cyrus, Miley 294f.
- De la Motte, Manfred 226
Dickens, Charles 33, 119, 131-133
Diderot, Denis 61
Döblin, Alfred 125
Dorn, Anne 236
Drügh, Heinz 227
- Eberhard, Johann August 67f.
Eliot, George 33, 134-136
Elsner, Gisela 229, 231
Emundts, Dina 104
Ennodius, Magnus Felix 64
Enzensberger, Hans Magnus 35,
231-235
- Fabre, Lucien 170
Fellinger, Raimund 277
Felski, Rita 255
Fichte, Hubert 229
Fielding, Henry 62
Fischer, Uve Christian 235
Flaubert, Gustave 34, 119f., 123-125,
136-147, 150, 222
Fontane, Theodor 167
Foucault, Michel 9
Frank, Manfred 87
Frisch, Max 287, 293
Froehner, Wilhelm 138
Fulgentius, Fabius 64
- Genette, Gérard 22, 113, 121-123
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von
65
Gessner, Salomon 65

- Geulen, Eva 92
 Gide, André 194
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 65
 Goethe, Johann Wolfgang von 68,
 87, 91, 93, 101, 107, 110, 194, 271
 Goetz, Rainald 35, 196, 287-290, 293
 Gómbrowicz, Witold 287
 Gomringer, Eugen 212
 Goncourt, Edmond de 192
 Goncourt, Jules de 144, 192
 Gorgias 38
 Gotthelf, Jeremias 149
 Gottschall, Rudolf 150
 Grass, Günter 230
 Grote, Christian 231-233
 Grünbein, Durs 294f.
 Gurwitsch, Aron 235
- Hagedorn, Friedrich von 58
 Haller, Albrecht von 230
 Hamann, Johann Georg 58
 Hamburger, Käthe 21
 Handke, Peter 35, 106, 196, 229, 234,
 237-288, 290, 293-296, 300, 307
 Harig, Ludwig 235
 Harnisch, Wilhelm 127
 Harris, James 61, 64
 Hebbel, Friedrich 147f., 230
 Hebel, Johann Peter 33, 113-118
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 43,
 104, 111f., 171
 Heidegger, Martin 177
 Heinze, Johann Michael 56
 Heißenbüttel, Helmut 34, 210-212
 Hennig, Anke 21, 226
 Herburger, Günter 235
 Herder, Johann Gottfried 9, 14, 20,
 27, 33, 50-64, 81, 103
 Herodot 38
 Heusler, Andreas 40, 79
 Heyne, Christian Gottlob 96
 Hoffmann, E.T.A. 113
 Höllerer, Walter 226, 230
 Homer 56, 73-75, 92
 Homes, Henry 72
 Horaz 57
 Hotho, Heinrich Gustav 111
 Huber, Jan 230
 Hühn, Helmut 25, 87
 Hugo, Victor 168, 191
 Humboldt, Wilhelm von 110f.
- Huret, Jules 168
 Husserl, Edmund 177
- Iser, Wolfgang 23
 Isokrates 38, 53
- Jacobi, Johann Georg 65
 Jakobson, Roman 12, 23, 155
 James, Henry 205
 James, William 208, 221, 235
 Jandl, Ernst 35, 213-220, 226
 Joyce, James 212
 Jünger, Ernst 287
- Kafka, Franz 212, 230
 Kant, Immanuel 193
 Kastberger, Klaus 223f., 258
 Kayser, Wolfgang 40
 Keller, Gottfried 149f., 167
 Kempin, Chanah 37
 Kirsch, Sarah 196, 287
 Klar, Christian 305
 Kleist, Heinrich von 230
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 19f.,
 33, 37, 62f., 72-79, 81f., 99
 Klotz, Peter 123
 Köhler, Barbara 23
 Koselleck, Reinhart 9, 87
 Kraus, Karl 7
 Kuby, Erich 238
 Kurbjuhn, Martin 236
 Kurz, Gerhard 116
- La Rochefoucauld, François de 257
 Laube, Heinrich 147
 Lausberg, Heinrich 149
 Lautréamont 167
 Lenz, Hermann 277
 Lessing, Gotthold Ephraim 9, 13-21,
 24, 50, 58, 62, 81, 92, 100, 118, 123,
 207, 230
 Locke, John 61
 Lotz, Wolfram 35, 196, 290-308
 Luhmann, Niklas 9
 Lukács, Georg 33, 118-125, 136f.,
 139f., 144f., 230
 Lukian 144
 Lutz, Christiane 290
- Macpherson, James 63, 65
 Mahrenholz, Simone 116

- Mallarmé, Stéphane 167-170
 Manet, Édouard 199
 Mann, Thomas 287
 Marmontel, Jean-François 47
 Maupassant, Guy de 137
 Mayröcker, Friederike 35, 213,
 219-226, 234
 Mendelssohn, Moses 50, 53, 103
 Menninghaus, Winfried 19
 Meschonnic, Henri 116
 Meyer, Conrad Ferdinand 167
 Meyer, Richard M. 108
 Meyer-Sickendiek, Burkhard 233
 Michaelis, Johann Daniel 53
 Michelsen, Hans Günther 231
 Mikesch, Elfie 237
 Milton, John 83
 Mon, Franz 226
 Moretti, Franco 112f., 134
 Moritz, Karl Philipp 33, 49f., 79-82,
 99
 Moser, Johann Jacob 58
 Möser, Justus 58
 Müller, Günther 21
 Müller, Heiner 294
 Mundt, Theodor 33, 43, 102-108,
 199, 209

 Nicolai, Friedrich 17, 50
 Nietzsche, Friedrich 120
 Norden, Eduard 38
 Novalis 88-89, 93-95

 Oest, Johann Heinrich 33, 73f.
 Oesterle, Günter 88
 Oesterle, Ingrid 87
 Opitz, Martin 72
 Opitz, Peter 236
 Oschmann, Dirk 9, 14f., 61f.
 Ossian 63, 65

 Parnassiens 167
 Pektor, Katharina 249f.
 Picasso, Pablo 199
 Pindar 63
 Piwitt, Hermann 238
 Platon 56
 Plinius 53
 Polaschegg, Andrea 19, 21,
 24
 Polybius 56, 136

 Pörtner, Paul 235
 Priestley, Joseph 47
 Proust, Marcel 125

 Quintilianus, Marcus Fabius 37, 46f.,
 78

 Rasch, Wolfdietrich 91
 Rasp, Renate 235f.
 Richter, Hans Werner 230
 Ricœur, Paul 21
 Riess-Berger, Daniela 220
 Rimbaud, Arthur 167
 Robbe-Grillet, Alain 7-9, 13, 24, 121,
 125, 227, 231
 Ronzheimer, Elisa 94
 Rosenberg, Rainer 48
 Rühm, Gerhard 212f.
 Rühmkorf, Peter 230

 Sainte-Beuve, Charles Augustin 137-
 141, 143f.
 Saussure, Ferdinand de 26f.
 Scherpe, Klaus R. 124f.
 Schiller, Friedrich 58, 68, 96, 110f.,
 271
 Schlegel, August Wilhelm 33, 91-104,
 107-109
 Schlegel, Friedrich 33, 85-91, 109
 Schmid, Wolf 22-24
 Schmidt, Siegfried J. 221
 Schmitthenner, Friedrich Jacob
 127
 Schneider, Joh. Nikolaus 73
 Schnell, Robert Wolfgang 235
 Schubert, Gotthilf Heinrich 114
 Schwagerle, Elisabeth 258
 Schwitters, Kurt 213
 Seuren, Günter 229, 235
 Sevilla, Isidor von 47
 Shaftesbury, Anthony Ashley
 Cooper 58
 Shakespeare, William 63
 Sigel, Kurt 236
 Simon, Ralf 12, 21, 29, 104
 Simpson, Natalie 202
 Sloterdijk, Peter 249
 Sokrates 38
 Sophokles 56
 Spalding, Johann Joachim 58
 Spinoza, Baruch de 266

- Steele, Joshua 72
 Steffens, Günter 235
 Stein, Gertrude 34, 124, 199-213,
 220-222, 226
 Stendhal 119, 176
 Sterne, Laurence 62
 Stifter, Adalbert 34, 146-165, 222,
 230, 255, 266
 Stiller, Klaus 229
 Stingelin, Martin 183, 228
 Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu
 75
 Storm, Theodor 167
 Stramm, August 213
 Sulzer, Johann Georg 33, 47, 54, 58,
 65 f., 70-72, 110

 Tacitus 57
 Theodorus 38
 Thoreau, Henry David 255
 Thrasymachos 38
 Thukydides 38, 56
 Till, Dietmar 48
 Todorov, Tzvetan 21
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 119
 Tomaševskij, Boris 21
 Tophoven, Elmar 234

 Uz, Johann Peter 65

 Valéry, Paul 34, 167, 169-196
 Venerabilis, Beda 70
 Verlaine, Paul 167 f., 170
 Voß, Abraham 79
 Voß, Johann Heinrich 62, 75, 79

 Warhol, Andy 293
 Weber, Julia 224
 Weinrich, Harald 21, 24, 30, 153
 Weiss, Peter 35, 226-231, 234
 Wellershoff, Dieter 35, 229, 235-237
 Wieland, Christoph Martin 65
 Wiener, Oswald 212
 Winckelmann, Johann Joachim 58
 Wolf, Christa 196, 287, 293
 Wolf, Ror 229, 231-233
 Wolff, Christian 16, 54
 Wordsworth, William 33, 82-84, 97

 Xenophon 56

 Young, Edward 63

 Zola, Émile 119 f., 123
 Zymner, Rüdiger 24

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Michael Gamper 2025,  <https://orcid.org/0000-0002-2455-6842>
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2025
Geiststr. 11, 37073 Göttingen
www.wallstein-verlag.de
info@wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung von »Time« © Reinhard Kiehl, Essen.

ISBN (Print) 978-3-8353-5808-9
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8137-7
DOI <https://doi.org/10.46500/83535808>