

Lesen und Schreiben sind vergängliche Prozesse. Sie sind jedoch stets bezogen auf Schrift, die selbst dort, wo in Sand geschrieben wird, eine andere Art von Zeit ins Spiel bringt: in der Regel zwar eine dauerhaftere, zugleich aber auch eine durch Kontingenz bestimmte Zeit. Auf diese kann menschliches Handeln nur bedingt einwirken: Archive und Bibliotheken bergen mit ihren Beständen zugleich die Gefahr ihrer Zerstörung, Codes können unlesbar werden, selbst Inschriften weisen eine relative Vergänglichkeit auf. Die Vervielfältigung und Übersetzung von Schriften, auch in digitalen Netzwerken, mag diesen Tendenzen entgegenwirken. Aber die Kontingenz verschwindet nicht. Dies schon deshalb nicht, weil auch die individuellen und kollektiven Lesefähigkeiten einem steten Wandel unterliegen und es schließlich noch nicht einmal für ein schlichtes Interesse an überlieferten Schriften eine Garantie gibt. Wie reagiert die Literatur auf diese Art von Unsicherheit, die ihr eigenes Medium sowie den Umgang mit ihm betrifft? Was bleibt von der Literatur, wenn dieses Bleiben von dem abhängt, was kommt? Und was trägt die Literatur selbst zu dem bei, was kommt oder kommen mag, ihrer Zukunft also?



WWW.DIAPHANES.NET

WAS BLEIBT, WAS KOMMT?

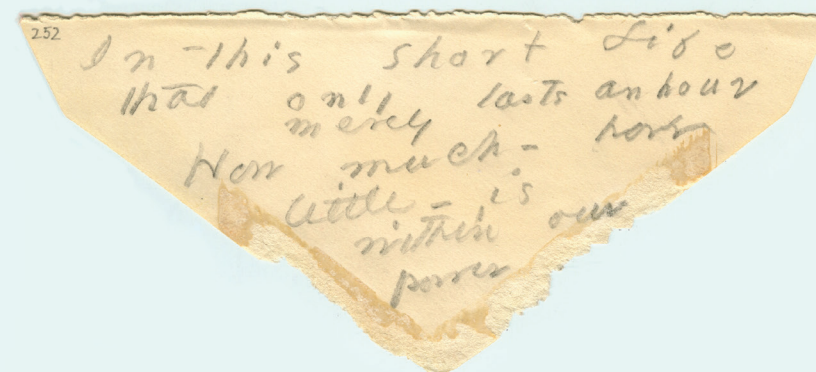
SANDRO ZANETTI



SANDRO ZANETTI

WAS BLEIBT, WAS KOMMT?

DIE ZEIT DER LITERATUR



DENKT KUNST
DIAPHANES

Sandro Zanetti

Was bleibt, was kommt?

Die Zeit der Literatur

DIAPHANES

Reihe Denkt Kunst des Instituts für Theorie (ith)
der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und des
Zentrums Künste und Kulturtheorie (ZKK) der Universität Zürich.

1. Auflage
ISBN 978-3-0358-0540-6
© DIAPHANES, Zürich 2023
Alle Rechte vorbehalten

Coverabbildung: Emily Dickinson, »In this short Life«
(Amherst Manuscript # 252: acdc.amherst.edu)

Lektorat: Giulia Morra
Layout, Satz: 2edit, Zürich
Druck: Steinmeier, Deiningen

www.diaphanes.net

Inhalt

Einleitung
7

Prekäre Dauerhaftigkeit: literarische Transaktualität

Dauernde Inschriften?
(Kleist, Coleridge, Mallarmé)
29

Durch die Zeit hindurch
(Horaz, Shakespeare, Shelley, Brecht, Celan)
53

Aushalten
(Achmatova, Bachmann)
69

Dynamiken der Übertragung: Figur, Form, Folge

Transfiguralität
(Dürer, Auerbach, Rilke ...)
99

Form und Zeit
(Dickinson)
123

Folgezeit
(Hofmannsthal, Baudelaire)
151

Geteilte Zeit: Gegenwart, Zeitgenossenschaft, Ereignis

Gegenwartsliteratur
(Hegel, Brinkmann,
Sorokin, Szondi)
175

Poetische Zeitgenossenschaft
(Hölderlin, Celan, Agamben)
203

Erzählung als Ereignis
(Derrida, Aristoteles, Kleist, Puškin)
219

Haltestellen der Philologie: Nachweise, Kontexte, Listen

Textvorlagen und Dank
239

Literaturverzeichnis
241

Einleitung

*Quel que soit le lecteur de ces lignes,
la vie, puisque enfin il peut lire,
lui laisse donc quelque loisir.
Et non seulement sa vie,
mais sa pensée même [...].*

Francis Ponge

Literatur wird ansprechend, lebensnah womöglich, erfrischend oder abgründig in den flüchtigen Momenten des Schreibens und des Lesens. In ihrer jeweiligen Ereignishaftigkeit sowie in ihrem Zusammenspiel sind diese Momente allerdings nie *bloß* flüchtig: Literatur, wie weit man sie auch fassen möchte, manifestiert sich in Schriften, Materialien, Körpern, sie haftet an diesen. Verkörperung, Haftung und Beweglichkeit schließen sich allerdings nicht aus. Denn Literatur ist *durch* ihre Körper beweglich: nicht nur, indem sie immer wieder von Neuem geschrieben und gelesen wird, sondern auch und zunächst durch ihre mediale Zirkulation, die Vervielfältigung und den Transport durch Druck oder andere Medien, die wiederum Prozesse der Rezeption, der Adaption oder der Abgrenzung nach sich ziehen – im Lesen ebenso wie im Schreiben.

In diesen Prozessen bilden sich Rhythmen aus, Kontinuitäten, aber auch Abbrüche und Pausen. Außerdem sind das Schreiben und das Lesen auf Übung angewiesen, auf anhaltende Prozesse des Lernens ebenso wie des Verlernens, etwa angesichts von Texten, die sperrig sind und die zur Überprüfung der eigenen Vorannahmen ihnen gegenüber anhalten. Die Momente der Lektüre ebenso wie diejenigen des Schreibens von Literatur, die ihrerseits auf Lektüren beruhen und diese fortlaufend regenerieren, sind prinzipiell *geladen*, heterogen, nicht spannungsfrei: In ihnen wird Vergangenes erinnert und Künftiges entworfen, Wirkliches und Mögliches in Prozesse der Imagination, der Transformation und der Reflexion versetzt.

Die Momente, in denen Literatur schreibend oder lesend Folgen zeitigt, sind demnach in sich dynamisch, unterschiedliche Zeiterfahrungen ebenso involvierend wie solche wiederum prägend. Zugleich treffen diese noch in ihren Wiederholungen stets *auch* flüchtigen Momente im Falle der Literatur auf den ebenso banalen wie folgenreichen Umstand, dass die Schrift, aus der Literatur besteht und aus

der sie resultiert, vergleichsweise beharrlich ist.¹ Schrift dauert an, bleibt stehen, hat die Potenz zur Überdauerung ihrer schreibenden und lesenden Subjekte, je nach medialer Ausprägung (Einkerbungen, Handschrift, Druckschrift, elektronische Speicherungen und Visualisierungen), Vervielfältigung, Prozessierung und Übersetzung mit unterschiedlichen Implikationen und Effekten.

Nüchtern lässt sich aber auch konstatieren: Die Zeiterfahrung der Subjekte im Umgang mit Schrift und ihrer jeweiligen Semantik deckt sich *nicht* mit den zeitlichen Implikationen, die durch den spezifischen Einsatz und die jeweilige Gestaltung und Effektivität von Schrift als Medium geprägt ist. Vor welchem Hintergrund und mit welchen Folgen jemand eine Ansammlung von schriftförmigen Zeichen liest oder selbst auf einer Oberfläche hinterlässt, ist das eine – etwas anderes die Frage, welche Eigenlogik das Hinterlassene entfaltet, welchen Überlieferungen, Hindernissen und Zufällen dieses ausgesetzt ist, welche Zukunft ihm beschieden ist. Man hat es hier schlicht mit unterschiedlichen Zeitlichkeiten zu tun, das heißt mit unterschiedlichen Auffassungen, Manifestationsformen und Ereignisweisen von Zeit.

Literatur ist in diese unterschiedlichen Zeitlichkeiten *volens volens* involviert. Denn sofern Literatur a) (wie auch immer) auf Schrift rekurriert, hat sie an den diesbezüglichen medienzeitlichen und technikgeschichtlichen Komplikationen Teil, und sofern sie b) Subjekte, schreibende und lesende gleichermaßen, in einen Dialog stellt, trifft sie in und mit diesen Subjekten auf Interaktionsmuster, Transformationspotenziale, Abwehrhaltungen, Reaktionen unterschiedlichster Art. Mehr noch: Literatur ist nicht nur in diese Zeitlichkeiten involviert, sondern sie rekurriert auch, immer wieder, auf deren Widerstreit oder deren partielle Konvergenz: thematisch, evokativ, reflexiv. »Die Zeit der Literatur«, die im Untertitel dieses Buches angesprochen ist, zielt in ihrem zweifachen Singular auf

1 Das gilt selbst dann, wenn man von einem weiten Verständnis von Schrift ausgeht, das auch die »inneren« Prägungen der in sie involvierten Subjekte noch umfasst. Nach wie vor wegweisend diesbezüglich: Freud, »Notiz über den Wunderblock«, 363–369. Begreift man *Literatur* wörtlich von den *litterae*, also den *Buchstaben* – aber auch den *Briefen* und somit den darin enthaltenen Adressierungen – her, liegt es nahe, Buchstäblichkeit und eine daran geknüpfte Schrift- und Sprachreflexion als notwendigen Bestandteil von *Literarizität* anzuerkennen. Die Verwendung des Literaturbegriffs im vorliegenden Buch bewegt sich in diesem Rahmen, ohne dabei andere Verständnismöglichkeiten auszuschließen.

das *grundsätzliche* Potenzial einer derartigen Rekurrenz: ein Potenzial, das in all dem, was mit einer gewissen Plausibilität »Literatur« genannt werden kann, und in allem, was in dessen Umkreis als »Zeit« vorkommen, wahrnehmbar und erfahrbar werden kann, insistiert und das entsprechend (sehr) unterschiedlichen Realisierungen und Anschlussinteraktionen offensteht.

»Was bleibt, was kommt?« Die Titelfrage adressiert in ihrem ersten Teil zunächst diejenigen Momente von Literatur, in denen diese – vornehmlich im Medium der Schrift – zu einem Haltepunkt, einer Sistierung, einer Bleibe kommt, obschon diese Bleibe keinerlei Garantie dafür bietet, dass sie längerfristig von Bestand ist, Aufmerksamkeit auf sich ziehen, womöglich Relevanz entfalten kann. Der zweite Teil – »was kommt?« – setzt bei dieser Unsicherheit an, indem die prinzipiell offene Extension, aber auch die mögliche Intensität der Zeit, die der Literatur zugerechnet werden kann, in ihrer jeweiligen Angewiesenheit auf eine Zukunft, auf das eben, was kommt, erkennbar wird.

Dabei gibt es zwar keine Notwendigkeit, dass diese Angewiesenheit in einem Text selbst zum Thema wird. Aber möglich ist dies doch. Wobei die Ausrichtung oder Öffnung auf eine künftige Rezipierbarkeit auch athematisch, das heißt performativ, strukturell oder schlicht implizit erfolgen kann. So gibt es unzählige literarische Texte, die auf der Ebene ihrer offensichtlichen oder versteckten Adressierung von ihrer eigenen Lesbarkeit handeln, von möglichen künftigen Leser:innen oder, noch weiter, von Adressen, die man noch gar nicht kennt, wobei diese *durch* die entsprechenden Texte allenfalls schon Kontur gewinnen können. Auch die Frage, worin Literatur »gegenwärtig« sein kann, hat mit dieser eigenartigen Zukünftigkeit zu tun: das heißt mit der Frage, aus welcher Zukunft (einer Vergangenheit) sich eine Gegenwart ereignen oder formieren kann – und wie Literatur gegebenenfalls selbst in eine solche Gegenwart, im Lesen ebenso wie im Schreiben, intervenieren und darin Folgen zeitigen kann.²

2 Dass der Akt des Lesens ebenso wenig wie das Subjekt des Lesens *durch* die Literatur *determiniert* sein kann, betont mit guten Gründen – wobei die durchgehend männlichen Formen inmitten der so beharrlich diagnostizierten *Offenheit* der Rezeptionssituation irritieren – Werner Hamacher: »Der Leser, das ist immer ein Anderer. Er ist nicht nur ein anderer als derjenige, der schreibt, selbst wenn er allein für sich selbst als einen prospektiven Leser schreiben sollte.

*

Wenn es so etwas wie eine ›Gegenwart‹ der Literatur gibt, dann liegt diese stets zwischen dem, was sich als literarisch erinnerbar und in diesem Sinne als bleibend herausgestellt hat, und dem, was erst noch kommt, durchs buchstäblich Vorliegende aber gelegentlich schon als immerhin ansprechbar infrage kommt. Der wechselnde Kontext, so könnte man auch sagen, schreibt an der Gegenwart mit. Aufseiten des Bleibenden hat man es dabei mit unterschiedlichen Arten von Beharrlichkeit zu tun: des Materials (Papier, Schrift, überhaupt Trägermedien, Speicherorte), der Formen (Gattungen, schriftbildliche Strukturen, Rhythmen, Klangähnlichkeiten, Syntaktik), aber auch der sprachlichen Konventionen im Hinblick auf das Zustandekommen (oder die Transformation oder den Verfall) von Bedeutung (Semantik im weitesten Sinn). Keiner der zuletzt genannten Faktoren ist in seinen Implikationen von ewiger Dauer.³ Gerade deshalb ist jedoch jeder einzelne dieser Faktoren von Gewicht: Die Zeit der Literatur entfaltet sich, situativ ebenso wie geschichtlich, aus den genannten Faktoren heraus – und bleibt damit auch stets auf sie zurückverwiesen.

Als Leser:in – oder schlicht als lesendes Subjekt⁴ – tritt man ins Spiel dieser Faktoren ein, ja ist man aus der Perspektive der Texte

Was immer geschrieben wird, ist an einen Leser gerichtet, einen vage bekannten oder auch gänzlich unbekanntem, einen vermuteten, erratenen oder unbewussten, aber der Leser, den es findet, kann immer auch ein anderer sein als der gemeinte, ein anderer als der in offiziellen Widmungsepisteln oder persönlichen Dedikationen angesprochene, ein anderer als der aus Überlieferungsphantasien konstruierte, als der von Statistiken erhobene zeitgenössische Standardleser, ein anderer als der antizipierte, erwünschte oder gefürchtete, den die Zukunft bringen soll.« Hamacher, »Diese Praxis – Lesen«, 73. Gerade die Kluft zwischen dem etwaigen ›gemeinten‹ und dem lesend im Einzelfall tatsächlich involvierten Leser – oder sagen wir offener: die Inkongruenz zwischen den möglichen gemeinten (und aufgrund der Provokationsstruktur eines Textes auch beschreibbaren) und den möglichen nichtgemeinten, aber doch gelegentlich realen Lesesubjekten – erweist sich allerdings für eine Analyse der möglichen zeitlichen Implikationen und Effekte literarischer Kommunikationsprozesse als aufschlussreich.

3 Eben weil eine derartige Dauer nicht zu verewigen ist, Begehrlichkeiten in diese Richtung aber kulturell konstitutiv scheinen, kommt es auch in der Literatur immer wieder zu Versuchen der »Ewigkeitsattribuierung von Schriftzeichen«. Vgl. hierzu weiterführend und mit Vorschlägen zur Systematisierung: Gut, *Semiotik der Verewigung*, bes. 341–354.

4 Die Rede von einem lesenden Subjekt ergibt schon deshalb Sinn, weil ›Subjekt‹ in der spannungsvollen Doppelung von Agens und Patiens (*subjectum* als Grundlage oder als Unterworfenes) die Spannung genau zu bezeichnen vermag,

immer schon eine Figur der Zukunft, die zu dem, was bereits ›dasteht‹ und ›vorliegt‹, hinzukommt: vielleicht als Freund:in, womöglich gar als Liebhaber:in, als Philolog:in (auch) in diesem Sinne oder als Amateur:in, als Wissenschaftler:in – oder als Feind:in oder Verächter:in, wer weiß, auch das ist nicht auszuschließen.

Peter Szondi sprach im Hinblick auf die grundsätzlich herausfordernde (weil mit wenig verlässlichem Wissen ausstattbare) Rezeptionssituation von Literatur einmal von einer »merkwürdigen Geringschätzung«,⁵ die der Literatur oftmals gerade vonseiten der »Literaturwissenschaft« zuteilwerde. Für Szondi stellte eine solche »Geringschätzung« nicht zunächst (obschon auch) ein ethisches Problem dar, sondern ein epistemologisches: Wie sollte man überhaupt etwas von, an oder mit der Literatur erkennen können, wenn es keine Bereitschaft dafür gäbe, »Erkenntnis« durch eine »Versenkung in die Werke«, genau genommen in die »Logik ihres Produziertseins«, zu erhoffen? Was wäre der Wert einer »Methodik«, wenn diese dem Vorsatz folgen sollte, von einer »Analyse des dichterischen Vorgangs« absehen zu können? Worin bestünde die Wissenschaftlichkeit einer Literaturwissenschaft, wenn diese es in Kauf nähme, ihre »Erkenntnis Kriterien zu unterwerfen, die, statt ihre Wissenschaftlichkeit zu verbürgen, sie gerade in Frage stellen, weil sie dem Gegenstand inadäquat sind«?

Eine »Analyse des dichterischen Vorgangs« setzt mit Blick auf die Rezeption und die darin vonstattengehende »Analyse« voraus, dass man lesend zwar aus der Zukunft eines Textes auf diesen ›zukommt‹, im Text aber auf Spuren eines »Vorgangs« trifft, die einem ›voraus‹ sind und die damit ihrerseits nicht nur einen Vergangenheitsindex tragen (›immer noch da‹), sondern auch einen Zukunftsindex (›schon da, wo Du noch nicht bist‹). Die Zeit der Literatur ist eine exzentrische Zeit, weil sie prinzipiell nicht nur durch die Manifestationen ihrer programmatischen Dimensionen, sondern auch durch

in die Leserinnen oder Leser (oder einfach Lesende) während des Lesens involviert sind. Von lesenden ›Subjekten‹ auszugehen, trägt auch dem Umstand Rechnung, dass Gender-Zuordnungen, die im Lesen zum Tragen kommen können, von der *Literatur her* nicht unbedingt als schon festgelegte Zuordnungen infrage kommen (auch wenn es durchaus, ja ständig vorkommt, dass in der Literatur Stereotypen reproduziert werden).

5 Hier und im Folgenden: Szondi, »Über philologische Erkenntnis«, 286. Eine weitere Auseinandersetzung mit dieser Stelle in Szondis Traktat findet sich im Kapitel »Gegenwartsliteratur« (192–194).

das mitbestimmt wird, was zum unsicheren Bestand ihres Bleibens, zur Schrift in ihrer Materialität, zu den Strukturen und Formen, den Konventionen und Traditionen *hinzukommt*.

Mehr noch: Es gibt keine Literatur, wenn diese nicht eine Chance darauf hat, gelesen zu werden, von wie vielen oder wie wenigen auch immer. Insofern gehört zur Frage nach der Zeit – und (davon ausgehend) auch nach dem möglichen gesellschaftlichen und politischen Stellenwert – von Literatur tatsächlich nicht nur die Frage nach dem, »was bleibt« oder bleiben soll (darin einbegriffen die Frage nach dem Kanon, der ökonomischen und symbolischen Wertschätzung, dem pädagogischen Nutzen womöglich oder der diskursiven Relevanz), sondern notwendig auch die Frage nach dem, »was kommt« oder kommen soll (darin enthalten wiederum die Frage: wie lesen?).

*

Es gibt in der Literatur ein Wissen um die gerade skizzierten unsicheren Zusammenhänge. Literatur bewegt sich zwischen dem, was in Form überlieferbarer Texte womöglich *bleibt*, und dem, was davon ausgehend allenfalls oder gar hoffentlich erst noch *kommt*. Die Zeit der Literatur ›ist‹ diese Zwischenzeit, Frist, unsichere Bleibezeit. Allerdings interveniert Literatur auch in diese Unsicherheit, geht gegen sie an oder verschärft sie, umspielt oder reflektiert sie, macht sie direkt oder indirekt zum Thema, operiert mit Adressierungen, die auf entsprechende Involvierungen in der Zukunft zielen können. Die Literatur ›sorgt‹ sich auf diese Weise, wenn man so sagen kann, um sich selbst, wobei dieses ›selbst‹ im Einzelfall stets für ein Bündel von komplexen Relationen steht.

Dass es in der Literatur überhaupt zu derartigen Interventionen kommt, ist darauf zurückzuführen, dass schlicht jede Art von Literatur es mit der Zeit ihrer selbst zu tun hat. Dieses ›Zu-tun-Haben‹ kann in einem konkreten literarischen Text zum Problem oder Thema werden, zu Reflexionen oder zu spezifischen Adressierungsakten anhalten. Dies wiederum einzusehen, ist ein erster Schritt, um die literaturwissenschaftliche Diskussion rund um die Zeitlichkeit von Literatur nicht einzuengen auf die Paradigmen, die für diese Diskussion in den letzten Jahrzehnten leitend waren.

Der Akzent der Forschung lag lange Zeit schwerpunktmäßig auf Fragen der Erinnerungsproblematik (Memoriadiskurs, Traumaforschung, Biografik und Historizität)⁶ sowie der Erzählbarkeit von Zeit (der Geschichte, des individuellen Lebens, der Welt),⁷ sodann auf Fragen der Ereignishaftigkeit von Kunst insgesamt und von Literatur im Besonderen (Präsenz, Ereignis, Performance),⁸ in letzter Zeit verstärkt auf Bemühungen einer umfassenden Bestimmung ›ästhetischer Eigenzeiten‹.⁹ Diese tendenziell vergangenheits- oder gegenwartsorientierten Forschungen sind ebenso wichtig, wie sie sich als unzureichend erweisen, sofern sie nicht ergänzt werden um grundlegende Analysen möglicher Zukunftsorientierungen von Literatur,¹⁰ wobei diese nicht bloß thematisch (wie oftmals im Bereich der *Science Fiction* oder der literarischen Utopien oder Dystopien), sondern strukturell und kommunikativ am Werk sind, etwa durch eigenartige Adressierungen einer tendenziell künftigen Rezeptionssituation.¹¹ Dazu bedarf es rezeptionsseitig allerdings auch einer entsprechenden Zuwendung zur Literatur: einer Zuwendung, die wiederum mit den vorliegenden literarischen Formen¹² und Momenten

6 Dazu einschlägig: Assmann/Assmann/Hardmeier (Hrsg.), *Schrift und Gedächtnis*; Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*; Baer (Hrsg.), »Niemand zeugt für den Zeugen«; Rancière/Kilcher/Kappeler, »Die Wörter und die Geschichten«; Rothberg, *Multidirectional Memory*.

7 Meilensteine dazu: Ricœur, *Temps et récit*; Koschorke, *Wahrheit und Erfindung*.

8 Literaturauswahl: Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*; Müller-Schöll (Hrsg.), *Ereignis*; Gräßner/Casas (Hrsg.), *Performing Poetry*.

9 Zu erwähnen sind hier insbesondere die Forschungsaktivitäten und Publikationen im Rahmen des ehemaligen DFG-Schwerpunktprogramms 1688 »Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne« (2013 bis 2021). Exemplarisch: Gamper, *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*; Gamper/Hühn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung*; Gamper/Hühn/Richter (Hrsg.), *Formen der Zeit*. In freierem Bezug dazu: Villinger/Jany (Hrsg.), *Formen der Zeit in Poetiken der Moderne*.

10 Weiterführend zum Thema: Bühler/Willer (Hrsg.), *Futurologien*; Weidner/Willer (Hrsg.), *Prophetie und Prognostik*; Theisohn, *Die kommende Dichtung*. Das vorliegende Buch konzentriert sich allerdings, ausgehend von den Zukunftsadressierungen innerhalb und ausgehend von literarischen Texten, auf deren kommunikative Öffnungen gegenüber ihrer eigenen – notwendig fraglichen – künftigen Rezipierbarkeit. Unhintergebar bleibt dabei die Einsicht, dass die Zukunft »das Unbestimmte schlechthin« (Schwarte, »Zukunft«, 486) ist und dass es entsprechend nur möglich und sinnvoll ist, Aussagen über entsprechende Provokationen, Eröffnungen, Erwartungen und Konzepte von Zukunft zu treffen.

11 Dies- und jenseits etwaiger Wiederauferstehungen der Figur des Sehers (*poeta vates*) gehen Zukunftsorientierungen auch und gerade in der Lyrik nicht in einem etwaigen (fragwürdigen) Primat der ›Thematisierung‹ oder ›Inszenierung‹ von ›Zukünftigem‹ auf. Zu Letzterem vgl. Lampart, »Jenseits der Prophetie«, 292, 302–303.

12 Als punktuell anschlussfähig dürften sich hier die folgenden form- und zeittheoretischen Überlegungen von Ralf Simon erweisen – allerdings unter Berück-

der Eröffnung eines Dialogs, der Anbahnung eines Kontakts, der Offenheit gegenüber einer künftigen Intervention etwas *anzufangen* weiß.

Neben konkreten oder imaginären Adressierungen gehören explizite oder implizite Aufforderungen, Fragen sowie überhaupt schriftinduzierte Eröffnungen von Antwortmöglichkeiten zu den Merkmalen einer literarischen Zukunftsoffenheit. Was hat es etwa mit dem ›Du‹ in den folgenden Zeilen – der letzten Strophe von Walt Whitmans »Song of the Open Road« aus den legendären *Leaves of Grass* – auf sich?

Camerado, I give you my hand!
I give you my love more precious than money,
I give you myself before preaching or law;
Will you give me yourself? will you come travel with me?
Shall we stick by each other as long as we live?¹³

Werden ›wir‹ nicht alle – ein Stück weit – zu diesem ›Du‹, wenn ›wir‹ dieses Gedicht lesen? Durch die Ansprache des Gedichtes bekommen ›wir‹ jedenfalls einen Ort (und auch ein Geschlecht: Camerado) zugewiesen, den wir zwar nicht einnehmen *müssen*, den wir aber als Angebot des Textes doch einnehmen *können*. Ausrufezeichen und Fragezeichen weisen die Strophe insgesamt als tendenziell zukunfts offene Ansprache aus, die wiederum vom angesprochenen Du angenommen werden kann – oder nicht.

Geht man probeweise auf die Ansprache ein und erkennt also sich selbst als ein zumindest *mögliches* Du des Gedichtes und des darin sprechenden Ichs, tritt man ein in die Zeit dieses Gedichtes, das am Ende auch die Möglichkeit eines gemeinschaftlichen Wir

sichtigung des Umstands, dass die Zeitlichkeit (Dauerhaftigkeit, Flüchtigkeit) der in den Formbildungsprozessen jeweils involvierten Materialien und Körper einen entscheidenden Faktor bilden, der sich nie vollständig in einer bestimmten ›Form‹ wird aufheben lassen: »Das in der ästhetischen Hervorbringung (*poiesis*) angelegte praxisanaloge Tun bezieht sich primär auf die Form [...]. Weil [...] die Form selbst im Mittelpunkt des hervorbringenden Prozesses steht und [...] keine Praxis vorliegt, die durch ein Handlungsziel pragmatisch finalisierbar wäre, läßt sich die Form selbstreferentiell auf: Sie versorgt sich mit all dem, was sie aus dem ziehen kann, was vor ihr liegt und nach ihr liegen könnte. Ästhetisches Hervorbringen (*poiesis*) ohne Pragmatik führt zu *theoria* ohne Begriff – und ein solches Hervorbringen nennt sich ›Form‹.« Simon, »Vor und nach der Form«, 64–65.

13 Whitman, *Leaves of Grass*, 307.

umkreist. Allerdings nur als Frage (»Shall we stick by each other as long as we live?«) und also nicht bereits als Antwort: Das Gedicht »weiß« darum, könnte man sagen, dass es diese Antwort, die nur aus einer Zukunft kommen kann, *nicht* bereits antizipieren und in diesem Sinne selbst »verkörpern« kann. Ob man lesend auf den skizzierten Wir-Pakt eingehen mag, bleibt allen Leser:innen letztlich freigestellt. Aber *dass* es in diesem Gedicht die Ausrichtung auf einen solchen möglichen künftigen Pakt gibt, das lässt sich doch gut erfassen und beschreiben.

Es sind zeitliche Ausrichtungen oder Öffnungen dieser Art, die in den Kapiteln des vorliegenden Buches in den Vordergrund treten: Wie können literarische Texte von ihrer eigenen Zeitlichkeit handeln? Welche Verfahren kommen dabei zum Zug? Auf welche möglichen Wirkungen können diese Verfahren setzen? Und wie hat der Vorgang des Lesens an diesen Wirkungen, die nie sicher sind, teil?

*

Die folgenden Kapitel erschienen bis auf jenes zu Anna Achmatova und Ingeborg Bachmann (»Aushalten«) bereits in Form von Aufsätzen, deren Publikationskontexte allerdings immer sehr spezifisch waren.¹⁴ Ich habe die entsprechenden Texte für das vorliegende Buch deshalb alle überarbeitet und durch ihre Anordnung und Pointierung in einen Dialog versetzt, so dass sich die vorliegenden Kapitel nun insgesamt als Beiträge zu einer Theorie literarischer Zeitlichkeit lesen lassen. Leitend war und ist dabei der Gedanke, dass die entsprechenden literarischen Texte in ihrer jeweiligen Reflexivität, ihrer Expositionsstruktur oder ihrer Adressierungsqualität zu einer derartigen Theorie selbst etwas zu sagen haben.¹⁵ ›Theorie‹ hier im weiten Sinne verstanden: Es geht

14 Vgl. hierzu die Angaben unter »Textvorlagen und Dank« am Ende dieses Buches.

15 Innerhalb der Systematik des DFG-Schwerpunktprogramms »Ästhetische Eigenzeiten« (Anm. 9) wären die folgenden Ausführungen am ehesten im Arbeitsgebiet »A. Latenzzeit/Werkzeit/Rezeptionszeit« zu verorten. Michael Gamper charakterisiert den entsprechenden »Zugang« (für die Künste insgesamt, die Literatur einbegriffen) wie folgt: »Dieser Zugang beschäftigt sich mit den für die Künste zentralen Prozessen der Werkgeschichte, also der Entstehung, dem Präsentsein und der Aufnahme und Weiterverarbeitung von Kunstwerken und Artefakten. Im Fokus stehen dabei die Temporalisierungsstrukturen von Latenzzeiten, die autorbezogen in langen und biographisch vermittelten Werkgenesen entstehen und eine eigene

um die Einsicht, dass literarische Texte von sich aus Perspektiven eröffnen und Reflexionsmuster vorprägen, die wiederum in der Lage sind, im Vorgang des Lesens daran mitzuwirken, dass sich zu den entsprechenden Themen, Strukturen und Provokationen eine Einstellung gewinnen lässt, die – theoretisch – weiterführend ist.¹⁶ Es lässt sich also, bestenfalls, von den gelesenen Texten her etwas lernen. Mehr nicht, aber auch nicht weniger.

Bücher haben ihre lebensweltlichen, ihre gedanklichen und ihre pragmatischen Vorgeschichten. So auch dieses: Die Beschäftigung mit der Zeitlichkeit von Literatur nahm bei mir ihren Lauf mit der Arbeit an der Dissertation zum Verhältnis von Zeit und Schrift/Schreiben in der Dichtung Paul Celans.¹⁷ Prägend hierfür war das Graduiertenkolleg »Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung« an der Frankfurter Goethe-Universität, dessen Stipendiat ich von 1999 bis 2001 war. Nach wie vor dankbar bin ich für die kleineren und größeren Lesegruppen, Gesprächskreise und Seminare zu grundlegenden Texten der Zeitphilosophie und Theoriegeschichte mit Werner Hamacher, Hans-Thies Lehmann, Burkhardt Lindner, Brigitte Scheer, Gabriele Brandstetter, Nikolaus Müller-Schöll, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Bernhard Waldenfels, Simone Mahrenholz, Katrin Deufert, Patrick Primavesi, Andreas Gelhard, Yuki Jungesblut, Alexander Karschnia, Thomas Schestag, Tanja Schultz und Cori Mackrodt. Mit zum Hintergrund der damaligen Auseinandersetzung mit Fragen zur ›Zeit‹ und ›Zeitgenossenschaft‹ gehörte auch die Teilnahme an einigen Seminarsitzungen bei Jacques Derrida an der EHESS in Paris und – nicht zu vergessen – Derridas Ausführungen zur ›unbedingten‹ Universität, die er im Juni 2000 auf Einladung von Jürgen Habermas wiederum in Frankfurt am Main vorstellte.

In der Hildesheimer Habilitationsschrift über die Poetik von Spätwerken¹⁸ (2010) beschäftigte ich mich vor dem Hintergrund einer zwischenzeitig in Basel und Berlin (2001 bis 2008) intensi-

zeitliche Dynamik besitzen, wobei das vorhandene Werk diese Latenzen nicht beendet, sondern sie als dargestellte Ästhetische Eigenzeit vergegenwärtigt und an den Rezeptionsprozess weitergibt.« Gamper, *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*, 42.

16 Zu diesem Verständnis von Theorie vgl. Mersch/Sasse/Zanetti, »Einleitung«.

17 In Buchform: Zanetti, »zeitoffen«.

18 Wiederum als Buch: Zanetti, *Avantgardismus der Greise?*

vierten Auseinandersetzung mit literarischen Schreibprozessen¹⁹ sowie der Kulturtechnik des Schreibens²⁰ insgesamt mit jenen Zeitverhältnissen, die sich *innerhalb* eines *Œuvres* – und besonders dann eben in jenen Spätwerken, die ihre eigene Spätzeitlichkeit reflektieren – abzeichnen und die sich somit auch analysieren lassen. Die folgende Zeit in Hildesheim auf einer Juniorprofessur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Produktionsästhetik der Moderne und Postmoderne (2008–2011) war im Kontext der damaligen Neugründung des Instituts für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft (2009) wiederum geprägt durch eine Auseinandersetzung nicht nur mit dem Schreiben von Literatur in der Gegenwart, sondern auch und zunächst mit der Frage, was literarische ›Gegenwart‹, ›Gegenwärtigkeit‹ und ›Zeitgenossenschaft‹ grundsätzlich bedeuten können. Die den letzten drei Kapiteln – also der Sektion »Geteilte Zeit: Gegenwart, Zeitgenossenschaft, Ereignis« – zugrundeliegenden Texte des vorliegenden Buches sind in diesem Kontext entstanden.

Eine verstärkt komparatistisch ausgerichtete Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit von Literatur erfolgte und erfolgt weiterhin im Rahmen meiner Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich (seit 2011).²¹ Wichtig mit Blick auf die Zeitfrage waren hier insbesondere die zusammen mit Stefanie Heine durchgeführten Forschungen, die (2015) zu einer Tagung und (2017) zu einer Publikation mit dem Titel *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit* führten.²²

19 Vgl. hierzu die von Davide Giuriato, Martin Stingelin und mir herausgegebene Buchreihe ›Zur Genealogie des Schreibens‹ im Wilhelm Fink Verlag, die aus dem gleichnamigen von Martin Stingelin geleiteten Forschungsprojekt hervorgegangen ist, besonders die Bände 1–3 und 9: Stingelin (Hrsg.), »*Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*; Giuriato/Stingelin/Zanetti (Hrsg.), »*SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN*«. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*; dies. (Hrsg.), »*System ohne General*«. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*; dies. (Hrsg.), »*Schreiben heißt: sich selber lesen*«. *Schreibszenen als Selbstlektüren*.

20 Vgl. Zanetti (Hrsg.), *Schreiben als Kulturtechnik*.

21 Als Parallelaktion im Feld der gegenwartszugewandten Zeitdiagnostik mit »kulturwissenschaftlichem Sachverstand« sei hier zudem die zum 1. Februar 2016 von Svenja Goltermann, Gesine Krüger, Philipp Sarasin, Sylvia Sasse und mir initiierte Online-Plattform *Geschichte der Gegenwart* erwähnt. Würde es sie in Zukunft nicht gegeben haben, hätte man sie erfinden müssen.

22 Heine/Zanetti (Hrsg.), *Transaktualität*. In den folgenden beiden Absätzen wiederhole und variiere ich Formulierungen aus: Zanetti, »Formen literarischer Transaktualität«, 141–142.

Auch in den nachfolgend versammelten Texten bedeutet ›Transaktualität‹ die zeitdurchgreifende Eröffnung einer Möglichkeit, auf etwas zurückzukommen, das sich von einem Moment künstlerischer (oder überhaupt mediatisierter) Interaktion erhalten hat und das somit über diesen Moment *hinausweist*. Mit ›Interaktion‹ kann dabei sowohl das Verhältnis von Künstler:innen zu ihrem Material gemeint sein als auch, beispielsweise, die Weiterverarbeitung von Materialien, Medien oder Konzepten in Rezeptions- und Distributionsprozessen. Diese Interaktionen sind in der Regel flüchtig, wenn auch wiederholbar. Die eröffneten Möglichkeiten des Zurückkommens auf das, was von einer Interaktion bleibt, sind hingegen von zumindest *relativer* Dauer. Das gilt selbst für ausgesprochen flüchtige, intensiv-momentane Ereignisse, nachvollziehbar dann, wenn es an sie noch eine Erinnerung gibt, die ihrerseits über den Moment des Ereignisses hinausweist. Bezogen auf den Bereich der Künste – inklusive der Literatur – meint Transaktualität die je spezifische Weise, wie Flüchtigkeit und Dauerhaftigkeit zusammenspielen, wie und auf welchen Ebenen oder in welchen Hinsichten sie aufeinander bezogen sind, wie sie ihrer Möglichkeit nach strukturiert sind und wie sie die Prozesse der Produktion, der Distribution und der Rezeption in Form von Konflikten, Bedingungs-, Verstärkungs- oder Ausschlussverhältnissen prägen.

Dabei sind Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit im Bereich der Künste nie bloß ›äußere‹ Zeitbedingungen – so wie beispielsweise das Lesen und das Schreiben eines Textes schlicht Zeit beanspruchen und die Form und das Material der Schrift wiederum von einer gewissen Persistenz sein müssen, damit sie überhaupt über verschiedene Momente und Zeiten hinweg lesbar bleiben. Wichtiger ist die Beobachtung, dass in den Künsten insgesamt sehr oft – und vielleicht ist das sogar eine ästhetische *conditio sine qua non* – eine *Auseinandersetzung* gerade mit dem Problem oder Phänomen von Transaktualität stattfindet. Es erstaunt deshalb auch nicht, dass sich mit Blick auf konkrete Werke, Texte, Arbeiten mit einiger Aussicht auf Erfolg jeweils die Frage nach der spezifischen (möglichen) Verlaufsform sowie der etwaigen Reflexivität ihrer je eigenen – dann autoreferentiellen – Transaktualität stellen lässt.

Der Begriff der Transaktualität eignet sich insgesamt dazu, die in der Ästhetik und Literaturtheorie gleichermaßen omnipräsenten Kategorien der Dauerhaftigkeit und der Flüchtigkeit zu

reevaluieren.²³ Dabei ist es elementar, dass die spezifische Dauerhaftigkeit oder Flüchtigkeit einer bestimmten Kunstform von den medialen Prägungen und Dispositionen abhängt, in denen sie stattfindet.²⁴ Gleichzeitig bleibt noch einmal zu betonen: Kein Werk, kein Prozess und kein Ereignis der Kunst und der Literatur im Besonderen ist *schlechthin* von Dauer oder *vollkommen* flüchtig. Die Unterstellung einer fraglos hinzunehmenden Dauerhaftigkeit von Kunstwerken – radikal gedacht: für alle Zeiten – wäre nur um den Preis einer forcierten Idealisierung, Dematerialisierung und Enthistorisierung zu halten.²⁵ Jede Konkretion käme der Tendenz nach nur als ver-

23 Die Formulierungen in diesem und im folgenden Absatz sowie in den entsprechenden Anmerkungen sind mit einigen wenigen Abänderungen und Ergänzungen übernommen und somit in Erinnerung gerufen aus: Heine/Zanetti, »Einleitung«, hier 10–11.

24 Die von Lessing in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) stark gemachte Unterscheidung zwischen Malerei und Poesie, Neben- und Nacheinander, räumlicher und zeitlicher Orientierung erweist sich nicht nur im Hinblick auf die scheinbar gänzlich im räumlichen Nebeneinander aufgehende und darin verschwindende Zeitlichkeit der Malerei als irreführend. Auch die der Poesie zugestandene Zeitlichkeit bleibt nur unzureichend verstanden, wenn man sie vornehmlich durch Sukzession oder noch enger durch Handlung bestimmt sieht (vgl. Lessing, *Laokoon*, bes. Kapitel 14, 153–155). In beiden Fällen dürfte sich eine viel stärker an den entsprechenden Trägermedien und ihren kommunikativen Implikationen orientierte Zeittheorie als weiterführend erweisen.

25 Diese Tendenz herrscht in vielen Beiträgen zur gegenwärtigen Kunstontologie insbesondere aus dem Kontext der analytischen Philosophie und Ästhetik vor. Vgl. hierzu die Aufsätze in: Schmücker (Hrsg.), *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, sowie ausführlicher zu einer ontologischen Bestimmung des Werkbegriffs: Reicher, *Zur Metaphysik der Kunst. Eine logisch-ontologische Untersuchung des Werkbegriffs*. Eine Bestimmung des Kunstwerks – auch jedes einzelnen Kunstwerks – als zeitloser Entität ist allerdings nur aufrechtzuerhalten, wenn man den Bezug zum jeweiligen Material oder Körper der Kunst – ausgerechnet der Kunst! – nicht als entscheidend begreift. Ein derart ahistorischer, medienblinder Kunst- und Werkbegriff erweist sich nicht nur im Hinblick auf konkrete Analysen als kaum brauchbar. Er kann noch nicht einmal den von Künstler:innen selbst vielfach bezugten Eindruck erklären, wonach sich Werke im Zuge der Produktion, aber auch danach noch, *ändern*. Ist in solchen Fällen die nach wie vor gerne beschworene Bedeutung der auktorialen Intention für ein Werk nur noch bedingt oder gar nicht mehr relevant? Das wäre immerhin zu begrüßen. Auch wenn dadurch die Erkenntnis, dass Werke sich ändern, nicht ihrerseits irrelevant würde. Werkänderungen bereits im Zuge der Produktion und später unter dem Eindruck unterschiedlicher Kontextualisierungen und Interpretationen sind – wie immer man sie auch im Einzelnen einschätzen und bewerten möchte – nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Erst *aufgrund* dieser veränderlichen Qualität von Werken stellt sich denn auch die Frage nach der *Einheit* eines Werkes, die selbstredend weiterhin, also stets von Neuem, dringlich bleibt. Vgl. hierzu Foucault, »Was ist ein Autor?«, bes. 205–206, sowie Spoerhase, »Was ist ein Werk?«. Die Frage nach der Einheit lässt sich allerdings gut klären, wenn man die Aufmerksamkeit auf die jeweiligen historisch rekonstruierbaren Identitätszuschreibungen sowie die damit

gänglicher Abglanz, als Abweichung oder als (letztlich irrelevante) Variation von etwas scheinbar Unvergänglichem, Zeitlosem, ›Klassischem‹ infrage. Umgekehrt wäre etwas absolut Flüchtiges in letzter Konsequenz nicht einmal mehr *als* Flüchtiges erkennbar oder auch nur spürbar, weil es dann schon ein Moment von Dauer aufgewiesen haben müsste – oder zumindest nach sich gezogen hätte.

Die beiden Extrempositionen legen die Aporien offen, die in der argumentativen Zuspitzung zutage treten, letztlich aber auch in moderateren Versuchen, Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit im Feld der Künste als Gegensätze zu begreifen, die auf eine Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Seite drängen, nicht ohne Weiteres aufzulösen sein dürften. Dem heuristisch zu verstehenden Begriff der Transaktualität liegt dagegen die Annahme zugrunde, dass für das Zustandekommen von Kunst – und zwar von jeglicher Kunst – auf der Ebene sowohl der Produktion als auch der Rezeption von *Interaktionsmomenten* auszugehen ist, die über die jeweils aktuelle Interaktion hinausweisen. Der Prozess der ›Werkwerdung‹ eines ›Kunstwerks‹ ist demnach so zu verstehen, dass dieses als eine zwischen Produktion und Rezeption situierte Vermittlungsinstanz (ästhetischer Erfahrung, theoretischer Setzung, konzeptueller Neugierde etc.) jeweils spezifische, für ihr eigenes Zustandekommen ebenso wie für ihr eigenes Fortbestehen und Fortwirken notwendige Beteiligungsmöglichkeiten eröffnet, wenn nicht gar einfordert: Beteiligungsmöglichkeiten, die aufgrund ihrer jeweiligen materiellen und kontextuellen Bestimmungen von relativer Dauer sind, deren im Prinzip nicht antizipierbare, höchstens provozierbare Aktualisierungen²⁶ jedoch von ebenso relativer Flüchtigkeit sind.²⁷

jeweils einhergehenden *Strategien der Einheitsbildung* (als deren Folge sich noch so mancher Diskurs der Kunstontologie beschreiben lässt ...) lenkt.

26 Dass die Aktualisierungen nicht antizipierbar sind, ist entscheidend: Wenn im Folgenden von Aktualisierungen die Rede ist, dann geht es nicht um Aktualisierungen von Möglichkeiten, die bereits bekannt sein müssten, sondern um momentane Verwirklichungen, die durch den unabsehbaren Kontakt zwischen Vorgegebenem und Dazukommendem, zwischen dem Vorhandenen und dem prinzipiell nicht voraus kalkulierbaren Künftigen – dem gerade erst *in* die Gegenwart Eintretenden – entstehen.

27 Hier eröffnen sich Anschlussmöglichkeiten zur Diskussion rund um den Begriff der ›Affordanz‹, wie sie in den vergangenen Jahren vermehrt auch im Bereich der Ästhetik und Literaturtheorie geführt worden sind. So hält Caroline Levine im Einleitungskapitel »The Affordances of Form« ihrer Studie *Forms. Whole, Rhythm,*

Die folgenden ersten drei Kapitel – zusammengefasst in der Sektion »Prekäre Dauerhaftigkeit: literarische Transaktualität« – spinnen diese Überlegungen mit Blick auf spezifisch *literarische* Formen der Provokation von Transaktualität weiter und konkretisieren sie in Einzelstudien. Bei den mittleren drei Kapiteln wiederum – platziert in der Sektion »Dynamiken der Übertragung: Figur, Form, Folge« – handelt es sich um drei Studien, die in freierer Beziehung zu den genannten Forschungskontexten die Zeitlichkeit literarischer Übertragungsprozesse fokussieren, und zwar mit Blick auf die darin sich abzeichnenden Figuren, Formen, Folgen.

*

Hierarchy, Network (2015) fest: »*Affordance* is a term used to describe the potential uses or actions latent in materials and designs. Glass affords transparency and brittleness. Steel affords strength, smoothness, hardness, and durability. Cotton affords fluffiness, but also breathable cloth when it is spun into yarn and thread. Specific designs, which organize these materials, then lay claim to their own range of affordances. A fork affords stabbing and scooping. A doorknob affords not only hardness and durability, but also turning, pushing, and pulling. Designed things may also have unexpected affordances generated by imaginative users: we may hang signs or clothes on a doorknob, for example, or use a fork to pry open a lid, and so expand the intended affordances of an object. Let's now use affordances to think about form. The advantage of this perspective is that it allows us to grasp both the specificity and the generality of forms – both the particular constraints and possibilities that different forms afford, and the fact that those patterns and arrangements carry their affordances with them as they move across time and space.« Levine, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, 6. Wenn es zutrifft, dass »patterns and arrangements« in der Lage sind, mit sich selbst zugleich ihre Affordanzen »across time and space« zu bewegen, dann ist damit auch eine Forschungsperspektive auf die Frage gewonnen, wie Transaktualität sich ausgehend von konkreten Werken oder Texten formieren kann. Ein Problem stellt sich allenfalls ein, wenn die Betonung der Form dazu führt, die jeweils spezifischen materialen und medialen Implikationen zu übersehen, die für eine Übertragung von Affordanzen »across time and space« stets auch mit im Spiel sind. Allein schon die Fragen, die Levine aufwirft, machen jedoch das Potenzial deutlich, das im Begriff der Affordanz und einer entsprechend orientierten Methodik liegt: »What is [...] a rhyming couplet capable of doing? Each shape or pattern, social or literary, lays claim to a limited range of potentialities. [...] Rhyme affords repetition, anticipation, and memorization. Networks afford connection and circulation, and narratives afford the connection of events over time. The sonnet, brief and condensed, best affords a single idea or experience, »a moment's monument«, while the triple-decker novel affords elaborate processes of character development in multiplot social contexts.« Wichtig aber auch: »To be sure, a specific form can be put to use in unexpected ways that expand our general sense of that form's affordances. Rather than asking what artists intend or even what forms do, we can ask instead what potentialities lie latent – though not always obvious – in aesthetic and social arrangements.« Ebd., 6–7. Weiterführend zudem: Cave, *Thinking with Literature*, 46–62.

»Die Zeit der Literatur«, das mag danach klingen, als hätte sich diese »Zeit« bereits ihrem Ende zugeneigt: so als könnte man bereits auf sie zurückblicken, ja als wäre sie bereits abgeschlossen, Vergangenheit, überholt und ersetzt durch neue Arten der Zeiterfahrung und -gestaltung, die durch entsprechende Technologien befördert oder gar erzwungen werden: audiovisuelle Produktions- und Distributionstechniken, elektronische Plattformen, Hybridformen unterschiedlichster Art. Nun denn – zwei Diagnoseoptionen scheinen sich hier abzuzeichnen: Entweder man geht davon aus, dass das, was man als ›Literatur‹ und als deren ›Zeit‹ glaubt(e) bestimmen zu können, in seinen als wesentlich erachteten Merkmalen – also etwa: Bezogenheit auf Schrift im weitesten Sinne, Reflexivität und zukunfts offene Dialogizität – nicht oder kaum mehr vorliegt. Oder man geht davon aus, dass die als wesentlich erachteten Merkmale einer literarischen Zeitlichkeit ohnehin schon immer durch mehr oder weniger stark ausgebildete historisch-diskursive, technisch-mediale, politisch-soziale, ökonomische, institutionelle und situativ-performative Bedingungsfaktoren in grundsätzlich hybriden Konstellationen geprägt waren.

Ich halte die zweite Antwortoption für vielversprechender, konsistenter, zudem für methodologisch aufschlussreicher, macht sie es doch möglich, die genannten Faktoren in ihrem *jeweiligen* Zusammenspiel als differenzierte Beschreibungs- und Analysekr iterien zur Hand zu haben. Das schließt nicht aus, literarische Zeitlichkeit *auch* als Endzeitlichkeit in Betracht zu ziehen – dann allerdings vorzugsweise nicht im Sinne einer grundsätzlich apokalyptischen Zeitdiagnose (dem Ende etwa der Buchkultur oder gleich des Abendlands), sondern als partielle Endzeitlichkeit,²⁸ die im Falle literarischer Kommunikationsprozesse kaum absolut zu denken ist: Denn solange es ein Wissen vom Ende eines bestimmten Produktionsmusters, einer historisch situierten Artikulationsform oder einer spezifischen Technik gibt, wird man es bereits mit einer Nachgeschichte und also der Zukunft eines entsprechenden Endes zu tun (gehabt) haben. Auch das gehört zur Zeitlichkeit der Literatur.

Wie das erste der folgenden Kapitel zeigen wird, ist es auch gut möglich, dass die Zeitlichkeit der Literatur durch eine Sorgestruk-

28 Hierzu weiterführend: Büttner/Richter (Hrsg.), *Endzeiten*. Grundsätzlicher: Geulen, *Das Ende der Kunst*.

tur bestimmt ist, die weniger stark der möglichen End(zeit)lichkeit der Schrift und ihrer materiellen Überlieferung gilt (Zerstörung, Verlust, Zerfall), sondern der prinzipiellen Vergänglichkeit jener Rezeptionsparadigmen, auf die hin wiederum die Akte der literarischen Produktion und die daraus resultierenden Texte eingestellt sein können. Die Appellstruktur literarischer Texte folgt zuweilen dem Vorsatz, selbst Hinweise zu ihrer Lesbarkeit mitzuformulieren.²⁹ Diese Hinweise sind Kennzeichen dessen, was man in einem großzügigen Sinne als die ›Poetik‹ eines Textes bestimmen kann: die Produktionslogik eines Textes im Sinne der ποιήσις (*poiēsis*), die in der Rezeption ihre Fortsetzung findet – in beiden Situationen wird etwas ›hervorgebracht‹.³⁰

Die Zeitlichkeit der Literatur erstreckt sich allerdings oft genug in Bereiche, die sich nicht durch die grundsätzlich limitierten Aufmerksamkeitsradien und Verstandesleistungen realer Leser:innen einhegen lassen. Das heißt nun nicht etwa, dass diese Texte nicht gelesen werden könnten. Sondern es heißt, dass das Lesen seinerseits nur etwas von den Texten *mitbekommt*, wenn es den ausgelegten Spuren folgt – auch dorthin, wo es unwirlich wird, abgründig, unreal, um nicht zuzagen: ›posthuman‹.³¹ Der kurze »Diálogo sobre

29 Dass das schiefgehen kann, ist nicht bloß eine Möglichkeit, sondern umgekehrt gerade die Prämisse entsprechender Appelle. Entsprechend ist auch Unlesbarkeit – nicht absolut, sondern als Unselbstverständlichkeit eines wie auch immer ›gelingenden‹ Lesens gefasst – kein Mystizismus von Texten, sondern ihr Anlass, trotzdem oder erst recht vorzuliegen. Radikaler dazu: Hamacher, »Unlesbarkeit«.

30 Eine Korrespondenz finden diese Überlegungen in dem von Michel Foucault geprägten Begriff der ›langages seconds‹, der »zweiten Sprachen«, die jene der Kritik und Rezeption im weitesten Sinne meinen (die Sprachen der Literaturwissenschaft einbegriffen). Für die Literatur werden diese ›langages seconds‹ Foucault zufolge in dem Maße nötig, wie Literatur sich nicht (mehr?) von selbst versteht, eine Tendenz, die Foucault für die Literatur der Moderne insgesamt für kennzeichnend hält. Vgl. Foucault, »Der Wahnsinn«, 180–184. Dass literarische Texte diese ›langages seconds‹ auch aus sich heraus entfalten (also nicht nur extern provozieren) können, wurde von Foucault allerdings kaum berücksichtigt. Vgl. dazu ausführlich: Zanetti, *Avantgardismus der Greise?*, 256–276.

31 Da Schrift die Potenz dazu hat, ›den Autor‹ – und mit ihm wohl auch ›den Menschen‹ – zu überleben (vgl. Barthes, »La mort de l'Auteur«, 12), liegt es nahe, in diesem ›Überleben‹ eine mögliche Scharnierstelle zum Diskurs über Posthumanismus (vgl. Braidotti, *The Posthuman*) zu sehen. Weiter zu bedenken wäre hier aber auch die von Paul de Man prägnant formulierte These, dass die Sprache selbst – in ihrer Struktur, ihrer Ereignishaftigkeit und ihrer Möglichkeitsdimension (de Man vernachlässigt nur die materielle Dimension) – inhärent ›inhuman‹ ist: »The ›inhuman‹ [...] is not some kind of mystery, or some kind of secret; the inhuman is: linguistic structures, the play of linguistic tensions, linguistic events that occur, possibilities which are inherent in language – independently of any

un diálogo« (»Dialog über einen Dialog«) von Jorge Luis Borges lässt daran denken, dass die Zeitlichkeit der Literatur auch in der Schaffung von Zeitmomenten bestehen kann, die nicht nur mit keiner Uhr und keinem Kalender, sondern auch mit keinem *sensus communis* mehr zu fassen sein dürften:

Diálogo sobre un diálogo

A. – Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anoheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente la Cumparsita, esa pamplina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja ... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.

Z (burlón). – Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A (ya en plena mística). – Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos.³²

intent or any drive or any wish or any desire we might have.« Zitiert nach der transkribierten Diskussion in: de Man, »Conclusions«. Walter Benjamin's 'The Task of the Translator«, 96.

32 Borges, »Diálogo sobre un diálogo«, 13.

Einleitung

Dialog über einen Dialog

A. – Verloren in unserem Gespräch über die Unsterblichkeit hatten wir die Nacht hereinbrechen lassen, ohne die Lampe anzuzünden. Keiner sah des anderen Gesicht. Mit Gelassenheit und Milde, die mehr überzeugten als der Eifer, wiederholte die Stimme von Macedonio Fernández, dass die Seele unsterblich sei. Er versicherte mir, der Tod des Leibes sei ganz unbedeutend, und Sterben müsse das Geringfügigste sein, was einem Menschen widerfahren könne. Ich spielte mit Macedonios Taschenmesser, klappte es auf und wieder zu. Ein Akkordeon in der Nachbarschaft dudelte unermüdlich die Cumparsita, dieses alberne Liedchen, das vielen Leuten gefällt, weil man ihnen erzählt hat, es sei alt ... Ich machte Macedonio den Vorschlag, wir sollten Selbstmord begehen, um ungestört diskutieren zu können.

Z (spöttisch). – Aber ich fürchte, zu guter Letzt habt ihr euch doch nicht entschlossen.

A (schon tief im Mystischen). – Offen gesagt kann ich mich nicht erinnern, ob wir in jener Nacht Selbstmord begangen haben.³³

33 Borges, »Dialog über einen Dialog«, 12.