

Gott radikal verschieden. In Gott jedoch ist alles Seiende Gott selbst. Es kann aber auch in Gott Unterschiedenheit gedacht werden, die die Ununterschiedenheit Gottes nicht destruiert.

*Wüste*, so zeigt sich, ist bei Eckhart ein dynamischer Begriff. *Wüste* ist zugleich ein eminent philosophischer Begriff. *Wüste* ist aber auch ein sinnlich angereicherter Begriff. In ihm schwingt die ganze christlich-europäisch geprägte Tradition der Wüstenmetapher mit. Eckhart war eben nicht nur Metaphysiker, Philosoph und Theologe. Für Eckhart sind Schule und Leben, Wissenschaft und Seelsorge, Philosophie und alltägliche Praxis eng miteinander verzahnt. Was als müßige Spekulation erscheinen könnte, ist der Aufruf zu selbstbewußtem, ethisch reflektiertem Handeln im Bewußtsein der eigenen Vernünftigkeit. *Wüste* ist nicht zuletzt ein Begriff der Freiheit, der sich damit in eine lange Tradition europäischen Denkens über die *Wüste* einreihet.

Monika Schmitz-Emans (Bochum)

### Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke

Die Wüste ist seit der Antike mit vielerlei Konnotationen besetzt.<sup>1</sup> Bis in die Gegenwart hinein macht sich die Literatur dies zunutze, aktualisiert und transformiert konnotative und metaphorische Potentiale dieses zugleich beklemmenden und faszinierenden Geländes. Nicht ganz abwegig erscheint die Behauptung, das Vorstellungsfeld um die ‚Wüste‘ sei zur gleichnishaften Artikulation von Befunden über die krisenhafte Verfaßtheit unserer Epoche nahezu unverzichtbar. Der Philosoph Gerhard Schulze hat die zentrale Ursache dafür namhaft gemacht; er umschreibt die gegenwärtige Praxis des Menschen als ein „Gehen ohne Grund“. Damit ist auf paradoxe Weise in ein anschauliches Bild gefaßt, worum es mit jenem Verlust von „Gründen“ geht: um eine tiefgreifende Des-Orientierung, welche den Erfahrungs- und Erkenntnisprozeß ebenso betrifft wie die alltägliche und die wissenschaftliche Praxis sowie mögliche ethische Maßstäbe zu deren Beurteilung.<sup>2</sup> Zur gleichnishaften Veranschaulichung der Problematik des desorientierten, in keine verbindliche soziale, natürliche oder moralische Ordnung integrierten, von keinem verbindlichen Wertesystem geleiteten Menschen scheint sich – wie Schulzes Text exemplarisch zeigt – ein Bild wie kein anderes anzubieten: das des Ausgesetztseins in der Wüste. In der Wüste irrt man nicht nur umher, man ist zudem vielfachen Gefahren und extrem schwierigen Überlebensbedingungen preisgegeben; letzteres spiegelt mit besonderer Prägnanz die Situation einer Menschheit, deren Ende vorstellbarer denn je erscheint. Angesichts der Ohnmacht des Wüstengängers nehmen sich Bekundungen der Entschlossenheit und Zielstrebigkeit leicht wie infantile Spielereien aus.

„Wir ähneln Verirrten in der Wüste, die einen Stein werfen, um ein Ziel zu haben, auf das sie zugehen können. Nichts, so scheint es, ist schwerer zu ertragen als Ungewißheit. Schon wenn wir von ‚Orientierungskrise‘ reden, spüren wir Erleichterung, denn eine Krise ist, wenigstens im Prinzip, zu überstehen. Damit

<sup>1</sup> Vgl. dazu insbesondere den Beitrag von Uwe Lindemann

<sup>2</sup> Schulze, Gerhard: Gehen ohne Grund. Eine Skizze zur Kulturgeschichte des Denkens, in: Philosophische Ansichten der Moderne, hrsg. v. Andreas Kuhlmann, Frankfurt am Main 1995 (Fischer-TB; 12167; Reihe: Philosophie der Gegenwart)

haben wir zwar noch keine Sicherheit gewonnen, aber wir schließen nicht aus, daß wir sie gewinnen könnten.<sup>43</sup>

Das einzige Konzept, so scheint es zumindest, welches Anspruch darauf erheben könnte, der Wüste ihre Signifikanz als Gleichnis der Desorientierung streitig zu machen, ist das des Labyrinths. Dieses hat, ebenso wie die Wüste, als Gleichnis und Modell der Erfahrungswelt eine lange Karriere hinter sich. Der Weg des Menschen durch die Welt wurde spätestens seit dem Mittelalter im Bild des Ganges durch ein Labyrinth dargestellt und interpretiert – sei es, daß dabei (wie es der mittelalterlichen Auffassung entsprach) die Situation des erlösungsbedürftigen Menschen als die eines im ‚Labyrinth der Welt‘ ausgesetzten Geschöpfes erschien, das einem vorgegebenen Heilsweg zu folgen hatte, welcher zu einem vorbestimmten Ende führte, ohne daß der Irrgänger vor diesem Ende je zur Übersicht über das Ganze seines Lebensweges fähig gewesen wäre (und hierin, in der Unfähigkeit, das Ende aus irdischer Perspektive zu antizipieren, lag das Moment des ‚Irrrens‘, nicht in der Konfrontation mit einer Vielzahl möglicher Alternativwege); sei es, daß man die historisch-moralische Wirklichkeit als ein Irrgartensystem deutete, in dem der Wanderer immer wieder vor binären Entscheidungen stand, wobei die prinzipielle Existenz eines ‚richtigen‘ Weges meist unterstellt, mit fortschreitender historisch-ethischer Desorientierung aber zunehmend fragwürdiger wurde; sei es auch, daß man im Bild des Labyrinths die Unübersichtlichkeit der natürlichen und historischen Wirklichkeit zu charakterisieren suchte, welche aber dem Verstand des erkenntniswilligen Menschen keinen prinzipiellen Widerstand entgegensetzte, sondern durch zielstrebiges und systematisches Vorgehen erschließbar zu sein verhieß (wie es der neuzeitlichen Akzentuierung des Labyrinthgleichnisses entsprach).

Gerade der auf verschiedene Analogien sich abstützende Vergleich zwischen ‚Wüste‘ und ‚Labyrinth‘ erlaubt es, die entscheidenden Implikationen des ersteren Gleichnisses prägnanter zu fassen: Labyrinth sind Artefakte,<sup>4</sup> und als etwas Gemachtes, von einer Intelligenz Produziertes, können sie bei aller Änigmatik nicht völlig sinnlos und nicht prinzipiell unbewältigbar sein. Was konstruiert ist, kann prinzipiell auch re-konstruiert, begrifflich-konzeptionell durchdrungen werden, und wo eine konstruierende Intelligenz am Werk gewesen ist und ein ihre Intentionen repräsentierendes Gebilde her-

<sup>3</sup> Schulze, *Gehen ohne Grund*, S. 79

<sup>4</sup> Dies gilt zumindest, sofern man das Wort nicht diffus für alles mögliche gebraucht, das man nicht überschaut – aber selbst dann wäre in Erwägung zu ziehen, ob nicht die Wahrnehmung als ‚Labyrinth‘ schon ein konstruktiver Akt ist, etwa die Projektion der Idee von Planmäßigkeit auf natürliche Gegebenheiten.

vorgebracht hat, ist zumindest ein Minimum an Sinn zu unterstellen. Selbst wenn die Welt das Labyrinth eines Baumeisters sein sollte, an dessen Intellekt der menschliche nicht heranreicht, dessen Intentionen und Konstruktionsprinzipien dem endlichen menschlichen Verstand unzugänglich bleiben müssen, selbst wenn sich mit der Diagnose einer Gefangenschaft im Welt-Labyrinth die Aussicht auf distanzierende Überschau und damit auf eine Beherrschung der Welt endgültig verschließt: Konstruktion, wie sie im Begriff des ‚Labyrinths‘ impliziert ist, ist Kontingenzbewältigung und insofern unvereinbar mit der Diagnose gänzlicher Abwesenheit von Sinn.

‚Wüsten‘ hingegen sind Inbegriff des Ungestalteten und insofern Projektionsflächen für die Vorstellung einer sinnlosen, allen Konstruktions- und Rekonstruktionswünschen gegenüber indifferenten Wirklichkeit. Wo das Labyrinth ein Zuviel an Gestaltung und an Herausforderung für den erkenntniswilligen Verstand bietet, da gilt für die Wüste das Gegenteil: Sie ist – zumindest ihrem von der Moderne entdeckten Gleichnispotential gemäß – Inbegriff der überwältigenden Weite und Offenheit, und ihre Erkundung vermittelt das Gefühl tiefer Kontingenz. In ihrer unermeßlichen Gleichförmigkeit gibt es keine Hierarchisierung der Örtlichkeiten; es fehlt, abstrakt gesprochen, an jener Differenzialität, welche Bedingung der Genese von Sinn wäre.<sup>5</sup> Gegen das Indifferente als das schlechthin Nichtssagende hat der Verstand keine Chance. Ließe sich, bezogen auf die erkenntnistheoretische Valenz der beiden Gleichnisse von ‚Labyrinth‘ und ‚Wüste‘, die Alternative (eingeständenermaßen vereinfachend) als die von verrätseltem Sinn und abwesendem Sinn fassen, so sind die Implikationen hinsichtlich der ethisch-moralischen Dimension des Gleichnisses angesichts des Labyrinths etwas komplizierter: kommt es doch darauf an, ob man sich vorstellt, es gebe hier einen richtigen, einen Haupt- und Heilsweg, oder nicht. In der Wüste jedenfalls ist selbst die (Auto-)Suggestion eines solchen Weges zum Scheitern verurteilt.<sup>6</sup>

Umberto Eco hat in jüngerer Zeit noch einmal eine (vereinfachende) Typologie der Labyrinth vorgelegt und deren Charakter als Gleichnisse für

<sup>5</sup> Das Labyrinth hingegen ist in dem Maße anstrengend und auch gefährlich, als es durch Differenzen konstituiert ist: durch die zwischen Innen und Außen, zwischen Finden und Verfehlen des Zentrums, Gelingen und Scheitern des Irrgangs – und im Irrgarten dann zudem durch die Differenz zwischen Sackgassen und weiterführenden Wegen, von ‚richtigen‘ und ‚falschen‘ ganz zu schweigen.

<sup>6</sup> Die symbolische Valenz von Karawanenstraßen sei hier ausgeklammert. Immerhin unterliegen diese so vielfachen Kontingenzen, daß sie sich als Gleichnisse des moralisch rechten Weges kaum eignen – allenfalls als Bild eines Weges, den man geht, weil andere ihn leidlich breitgetreten haben.

den Erkenntnisprozeß und seine Bedingungen hervorgehoben.<sup>7</sup> Das dabei als dritter Typus vorgestellte sogenannte ‚Rhizom‘ stellt eine Art Übersteigerung des Labyrinths dar – etwas, das auf metaphorischer Ebene noch ‚Labyrinth‘ heißen mag, da es bestimmte Gemeinsamkeiten mit Labyrinth besitz (vor allem die der ungeradlinigen Wegführung, die zu ständigen Richtungswechseln veranlaßt, und der Unüberschaubarkeit), sich in anderer Hinsicht aber auch von den traditionellen Labyrinth-Typen unterscheidet: Das Rhizom leitet nicht, wie univales Labyrinth und Irrgarten, zum Beschreiten vorgezeichneter Wege an, sondern eröffnet eine Unzahl von Möglichkeiten, Wege durch einen ‚Raum‘, von ‚Knoten‘ zu ‚Knoten‘, zu suchen. Ist das von der poststrukturalistischen Philosophie Frankreichs popularisierte ‚Rhizom‘ eine Steigerungsstufe des ‚Labyrinths‘, deren Karriere letztlich darauf hinausläuft, den echten Labyrinth ihre Tauglichkeit als Metaphern für existenzielle und Erfahrungsprozesse streitig zu machen, so hat es gerade in dieser Hinsicht eine wichtige Konkurrentin in der Wüste. Diese ist Hyper-Labyrinth und Antilabyrinth zugleich.

### Literarische Beispiele

Von einem Konkurrenzkampf zwischen Labyrinth und Wüste, bei dem die oben skizzierte Dichotomie von verrätselem Sinn und abwesendem Sinn, von Herausforderung an den Intellekt und schlichter Konfrontation mit dem Sinnlosen, gleichnishaft reflektiert wird, erzählt Jorge Luis Borges in der Erzählung über *Die zwei Könige und die zwei Labyrinthe* (*Los dos reyes y los dos laberintos*, in *El Aleph*, 1949).<sup>8</sup> Zunächst schickt der babylonische König den König von Arabien in ein gemauertes Labyrinth, aus dem dieser mit knapper Not entkommen kann. Aus Rache setzt der Araber später seinen babylonischen Rivalen in der Wüste aus, die er zu seinem ‚Labyrinth‘ erklärt und aus der für den Ausgesetzten ein Entkommen nicht mehr möglich ist. Die Wüste erweist sich als das schlimmste, das schlechthin unüberbietbare ‚Labyrinth‘, weil sie keines ist. Kontraste herrschen in dieser zerteilten Geschichte: Hier ist das Bauwerk der Menschen, dort das Ungestaltete; hier das Endliche, das wegen eben dieser Endlichkeit auch prinzipiell überwindbar ist, dort das Unermeßliche; hier der Babylonier als Repräsen-

<sup>7</sup> Zu den diversen Typen des Labyrinths vgl. Eco, Umberto: Nachschrift zum *Namen der Rose*. Aus dem Italienischen v. Burkhart Kroeber, München/Wien 1984, S. 63ff. (Ital. Text: Eco, Umberto: *Il nome della rosa/Postille/La metafisica poliziesca*, Milano 1987 [zuerst 1980], S. 524f.)

<sup>8</sup> Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, Buenos Aires 1957, S. 135f. (Obras completas)

tant des ‚Machers‘, des Planers und Architekten (das Turmbau-Projekt bildet den konnotativen Hintergrund), dort der Araber als Bewohner eines ungestalteten Landes; hier der Schöpfer und Bewohner von ‚Orten‘, dort der schweifende Nomade. Mit dem Wettstreit der beiden Könige vollzieht sich ein Wettstreit der beiden Welt-Modelle ‚Labyrinth‘ und ‚Wüste‘ um größere Angemessenheit, und wiederum verbirgt sich hinter der Kontrastierung von Gemachtem und Ungestaltetem die zwischen Sinn und Nicht-Sinn, Differenz und Indifferenz, Intentionalität und Kontingenz. Als angemessener erweist sich das schrecklichere Modell: Die bloße Möglichkeit, mit dem schlechthin Sinnlosen konfrontiert und jeder Orientierungsmöglichkeit beraubt zu sein, läßt rückblickend die Gefangenschaft im gemauerten Labyrinth als moderates Abenteuer erscheinen. Bevor der babylonische König von seinem arabischen Feind in der Wüste ausgesetzt wird, löst ihm der Araber die Fesseln, eine ironische Geste der Befreiung von seiten dessen, der einst gefangengesetzt wurde. Aber für Gefangene gibt es zumindest prinzipiell Auswege, während es für den Entfesselten keine Rettung gibt. Alleingelassen mit einer Fülle möglicher Wege, welche da zu beschreiten wären und doch alle seine begrenzten Kräfte überfordern, stirbt er gleichsam an seiner Freiheit – an einer Freiheit, der er nicht gewachsen ist. Insofern ist diese Geschichte als Parabel nicht allein über die Ohnmacht des Verstandes, sondern auch über moralische Orientierungslosigkeit als die Kehrseite der Freiheit zu lesen. Es gibt weder für den Erkennenden noch für den Handelnden einen richtigen Weg, eine Wahrheit, die – und sei es unter äußersten Mühen und mit göttlichem Beistand – zu finden wäre. Die Differenz zwischen wahr und falsch ist ebenso nichtig wie die zwischen gut und böse.<sup>9</sup> (Was der Leser an sich selbst merkt, insofern er mit dem ‚böseren‘ König und seinem Weltmodell sympathisiert.)

Eine positive Valorisierung kann die Wüste als das Ungestaltete nur unter der spezifischen Voraussetzung gewinnen, daß die Offenheit eines Raums, die Abwesenheit fester Strukturen als willkommene Bedingung freier Setzungen erscheint. Diese Auslegung erfährt die Wüste in dem Moment, da sich in der Ästhetik eine Abwendung vom Programm der Mimesis von Gegebenem vollzieht und man nach Modellen sucht, um die ästhetische Konstruktion als freie Setzung zu deuten. E. T. A. Hoffmanns Erzählung über den Einsiedler Serapion (die dem sogenannten „serapiontischen Prinzip“, also dem Kernstück der Hoffmannschen Poetik ihren Namen gegeben hat)

<sup>9</sup> Als unerbittliche Gegenspielerin des Intellekts (und dabei als ‚Labyrinth‘ doch zugleich eine Herausforderung für diesen) ist die Wüste Ort des Todes. Zugleich kann sie als sein Sinnbild gelten, weil der Tod selbst das schlechthin Unbegreifliche ist.

belegt beispielhaft die Verknüpfung des Themas Einbildungskraft mit dem Wüstenmotiv. Serapions Geschichte steht im umgreifenden Kontext der Ablösung des ‚Mimesis‘-Konzepts durch eine Poetik der Imagination. Die Erfahrungswelt hat auf der Grundlage dieser letzteren nurmehr den Status bloßen ‚Materials‘. Mit diesem baut die Einbildungskraft ihre eigenen Gebäude. Aber man braucht Bauland, um dergleichen zu tun, und das muß leer sein. Hoffmanns Protagonist, der sich selbst für einen Einsiedler in der Thebais hält, während er nach der vom Erzähler vertretenen konventionellen Anschauung ein geistesgestörter Sonderling ist, erläutert dem Vertreter des sogenannten gesunden Menschenverstandes die Relativität aller Interpretationen von Wirklichkeit – und das heißt bei kritischer Akzentuierung: die Nichtigkeit und Fragilität aller Konstruktionen von ‚Wirklichkeit‘. Die einzige Rechtfertigung all dieser fragilen Gebilde besteht darin, daß derlei Vorspiegelungen zu Erzählungen stimulieren; in der Wüste einer substanzlosen und trügerisch-vieldeutigen Erscheinungswelt kann man nur erzählend überleben. Serapion lebt inmitten der Gebilde seiner Phantasie; er verbringt seine Tage damit, imaginäre Besuche zu empfangen und imaginäre Szenen zu beobachten, die er dann in geistreiche und tiefsinnige Erzählungen umsetzt.<sup>10</sup> In Serapion zeigt sich trotz seiner visionären Begabung und erzählerischen Produktivität aber auch die Problematik einer Poetik, welche den ‚Weltstoff‘ verurteilt, ja ihre innere Paradoxie. Denn Serapion ist ja nicht wirklich unabhängig von jeglichem Stoff und seinen Kontingenzen; seine Wüstenlandschaft bevölkert sich allein dort, wo er mit Erfahrungsstoff arbeitet – nur daß er die dadurch begründete Abhängigkeit seines Imaginationsvermögens nicht wahrnehmen will. Der Preis, den der Künstler für seine (letztlich auch nur relative) Befreiung zahlt, ist zudem seine Einsamkeit: der drohende Verlust von Kommunikation, der im Fall Serapions nur so lange aufgeschoben wird, als dieser noch von seinen Imaginationen erzählt.

Wüstenerfahrungen sind dazu angetan, die geläufigen Orientierungsmuster außer Kraft zu setzen. Nicht nur die konventionellen Vorstellungen von der Raum- und Zeit-Ordnung werden von Serapion modifiziert (wobei er sich auf die Transzendente Ästhetik Kants zu beziehen scheint, welche Raum und Zeit zu apriorischen Anschauungsformen erklärt und damit von

<sup>10</sup> Hoffmann, E. T. A.: Die Serapions-Brüder. Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger, München 1976/1979

Daß hier gleichsam in Verdrehung des Fata-Morgana-Modells der amöne Ort als „thebaische“ Wüste wahrgenommen wird, stellt dabei eine Anknüpfung an die im Mittelalter vollzogene Gleichsetzung von Wald und Wüste.

der Konzeption eines absoluten Raumes und einer absoluten Zeit abrückt; freilich macht Serapion auch aus Kants Lehre, was er und seine Einbildungskraft wollen). Auch die für das soziale Leben so wichtige Differenzierung zwischen ‚Normalität‘ und wahnhafter ‚Ver-rücktheit‘ erscheint als relativ, ja als umkehrbar. Diesem negativen Befund von der Aufhebung allgemein anerkannter Strukturen und Differenzen in der ‚Wüste‘ hält ein positiver Befund auf programmatische Weise das Gleichgewicht: In der Wüste vergeht einem das konventionell geprägte Hören und Sehen, um Erfahrungen außerordentlicher Art Raum zu geben. Serapion erfindet gleichsam das Konzept der freien Projektionsfläche, der Leere als Voraussetzung ästhetischer Schöpfung – womit er etwa Mallarmé vorarbeitet. Bei Hoffmann steht der Rekurs auf das Wüstenmotiv eindeutig und auf programmatische Weise im Zeichen ästhetischer Autoreflexion, allerdings mit ironischer Akzentuierung: Die Einbildungskraft bespiegelt ihr eigenes Verfahren, zeigt aber nicht nur die fertigen Gebäude, die Serapion errichtet, sondern auch das Material und den Schauplatz in einem Zustand vor der Transformation. Im Text der Erzählung sind die inneren Paradoxien der Poetik, welche er proklamiert, zugleich reflektiert und aufgehoben.

Motivlich ist die Geschichte Serapions mit Saint-Exupérys Erzählung *Le Petit Prince* verwandt. In der Wüste trifft der Ich-Erzähler auf den Kleinen Prinzen – auch er eine Verkörperung der poetischen Phantasie und zugleich der sozialen Utopie einer Überwindung von Materialismus, Gewinnstreben, Eigennutz und Vereinsamung, also einer besseren Welt. Die Leere der Wüste erscheint in dieser Erzählung als Bedingung des Außerordentlichen und Phantastischen der geschilderten Begegnung. Die Wüstenlandschaft selbst wird vor allem am Ende der Geschichte ausdrücklich thematisiert, und zwar in Begleitung zweier Zeichnungen, der letzten beiden des ganzen Buches. Die vorletzte zeigt den Prinzen vor einer mit zwei Strichen skizzierten Dünenlandschaft, über der ein Stern steht; die folgende letzte Geschichte zeigt dieselbe Landschaft, jetzt menschenleer. Der Erzähler behauptet, er habe die zweite Dünenlandschaft gezeichnet, um sie seinem Leser besser einzuprägen und ihm die Möglichkeit eines Wiedererkennens zu geben, wenn er selbst eines Tages die afrikanische Wüste bereise – was schon angesichts der Lakonik des aus zwei Strichen und einem Stern bestehenden Bildes als bloßer Vorwand durchschaubar ist. Und so muß der wahre Grund für die Doppelung des Wüstenbildes erschlossen werden. Da die ganze Geschichte von der Macht der Phantasie handelt (wobei einmal die „Augen“ des „Herzens“ ausdrücklich als den eigentlichen Augen überlegen ausgewiesen werden), liegt es nahe, auch die Schlußsequenz des Buches vor dem Hintergrund dieses Themas zu deuten: In die lakonisch gezeichnete leere Wüstenszene kann der

phantasiebegabte Leser hineinprojizieren, was ihm die Augen seines Herzens, seiner Phantasie, zeigen.<sup>11</sup> Er soll den abwesenden Prinzen ins Bild hineinhalluzinieren. Während Hoffmann seinen Protagonisten als Subjekt der Imaginationstätigkeit vorführte, verwandelt Saint-Exupéry jenen Topos in einen Appell an den Leser; sein Text ist gestisch, lädt ein zur Fortsetzung der Imaginationstätigkeit im Rezeptionsprozeß. Dies stellt unter anderem einen Versuch dar, den bei Hoffmann drohenden Kommunikationsverlust zwischen Dichter und Publikum zu überwinden. Die letzten beiden Bildseiten stellen ein unverzichtbares Pendant des Geschriebenen dar, das die Ausführbarkeit der vom Text gegebenen Handlungsanweisung sichern soll.<sup>12</sup> Sie exemplifizieren zugleich die Funktion der Literatur und Kunst für den Prozeß der (Leser-)Imagination und der utopischen Antizipation: Die Kunst (hier die des Zeichners) soll Anhaltspunkte dafür geben, was man mit anderen als physischen Augen „sehen“ könnte, ja sie liefert (vorübergehende) Bilder dieses ‚Anderen‘, muß sich dabei aber jeder positiven, einengenden Setzung enthalten. Dies geschieht durch Zurücknahme ihrer eigenen Bilder, wobei die Negativität der letzten Darstellung im Buch ihren Sinn aber nur aus der Spannung zur Positivität der vorletzten gewinnt. Die (zuletzt noch lakonisch evozierte) Wüste bildet den Rahmen, ohne den kein Bild entstehen könnte, das Utopische keine Kontur gewänne.

Im Medium Literatur werden vielerlei Wüsten und Wüstenerfahrungen geschildert. Dies ist schon damit zu begründen, daß die Situierung des Menschen in einer ihn herausfordernden Welt, der Prozeß seiner Konfrontation mit einer unwirtlichen, niemals heimatlichen, oft zerstörerischen und dabei stetig sich wandelnden Erfahrungswelt zu den Generalthemen der neuzeitlichen Literatur, vor allem der Erzählliteratur, gehört.<sup>13</sup> Der Metaphernkreis um die Wüste, das Leben in der Wüste oder ihre Durchquerung bekommt zum einen immer wieder einen auf die Existenz des Menschen bezogenen

<sup>11</sup> Vgl. den allerletzten Absatz von Saint-Exupéry, Antoine de: *Le Petit Prince*. Edition intégrale annoté par Rudolf Strauch, Paderborn o. J., S. 75

<sup>12</sup> Dieser Einfall des Erzählers erinnert an die Einziehung der leeren Fläche in die poetische Komposition, wie sie etwa für Mallarmé und die jüngere Visualdichtung charakteristisch ist.

<sup>13</sup> W. H. Auden hat schon um 1950 versucht, die wichtigsten Konnotationen der Wüste zu benennen und zu ordnen. Er akzentuiert dabei besonders den Aspekt der Wildnis mit ihrem zweideutigen Charakter als Ort der Bewährung und des Leidens. Vgl. Auden, Wystan Hugh: *The Enchafed Flood or The Romantic Iconography of the Sea*, London 1951, S. 23ff. („The Desert“). Gründlicher neuerdings: Lindemann, Uwe: *Die Wüste. Terra incognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*, Phil. Diss. Bochum 1998

Sinn, beispielsweise wenn es um seine Einsamkeit, Entwurzelung, Unstetigkeit oder Kommunikationslosigkeit geht; die Ortlosigkeit des Nomaden spiegelt das, was seit Lukàcs mit einer beliebten Formel die „transzendente Obdachlosigkeit“ des modernen Ichs heißt. Des weiteren dienen Wüstenmetaphern der Reflexion über den Schreibprozeß. Kennzeichnend für die moderne Literatur ist das Arrangement eines Spiegelungsverhältnisses von Erfahrung und Schreibprozeß, von Schreib-Entwürfen als Lebensentwürfen. Oftmals ist es angesichts literarischer Rekurse auf die Wüsten-Topik nicht möglich, eindeutig zu entscheiden, ob die jeweiligen Gleichnisse einen existenziellen oder einen poetologischen Sinn haben, ob es um die Situation des Menschen in der Welt-‚Wüste‘ oder um die Verlorenheit des Schreibenden angesichts der Unendlichkeit des Schreibbaren geht. Dies gilt etwa für eine Aufzeichnung in Kafkas Viertem Oktavheft, die zudem eine überraschende Nähe zur Analogisierung von Wüste und Labyrinth bei Borges aufweist.

„Dein Weg ist frei, heißt: er war frei, als er die Wüste wollte, er ist frei, da er den Weg zu ihrer Durchquerung wählen kann, er ist frei, da er die Gangart wählen kann, er ist aber auch unfrei, da du durch die Wüste gehen mußt, unfrei, da jeder Weg labyrinthisch jedes Fußbreit Wüste berührt.“<sup>14</sup>

Die Erlebnisperspektiven der jeweiligen Protagonisten literarischer Wüsten-Geschichten differieren erheblich: Da ist einerseits der auf biblische Vorbilder zurückführbare ‚Rufer in der Wüste‘, der Ortsansässige, der Einsiedler und Visionär, und da ist andererseits der Sucher in der Wüste, der vorübergehende Gast, der sich mit einem ihm unvertrauten Gelände auseinandersetzen und einen Weg suchen muß. Mit der alternativen Akzentuierung von Ort und Weg verknüpfen sich auch poetologisch differente Themenkomplexe und Problemzugänge. ‚Rufer‘ und ‚Sucher‘ sind Modelle der Schriftstellerexistenz, die literarisch vielfach variiert werden; sie sind u.a. konnotiert mit Führerschaft und säkularisiertem Prophetentum, aber auch mit Ortlosigkeit und Exzentrik.

<sup>14</sup> Kafka, Franz: *Gesammelte Werke*. Taschenbuch-Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt am Main 1976, Bd. 6, S. 87

## Metaphorische Spiegelungen des poetischen Prozesses: Stichworte und Aspekte

Die Erfahrung der Wüste – zumindest aus der Perspektive des Suchenden und insofern es sich um jene Sorte Gelände handelt, das man sich bei dem Wort „Wüste“ am ehesten denkt, nämlich die öde und vegetationsarme Sandwüste – ist eine Erfahrung der Leere und Offenheit. Damit eignet sie sich in besonderem Maße als Gleichnis des poetischen Produktionsprozesses (und diese Zwiesichtigkeit als Gleichnis sowohl des Schreibens als auch der Lektüre teilt der Gang durch die Wüste mit dem durch das Labyrinth). Die produktionspoetische Thematik kann sich nun im Bild der Wüste auf mehrerlei Weisen und unter entsprechend verschiedener Akzentsetzung artikulieren. Dazu nur einige Stichworte:

### *Die Wüste als Imaginationsraum*

Hoffmanns Serapion, Flauberts Heiliger Antonius (*La Tentation de saint Antoine*), aber auch der mit seinem Flugzeug in der Wüste gelandete Ich-Erzähler des *Petit Prince* belegen: Die Wüste ist in ihrer Leere Inbegriff eines Imaginationsraums, der sich mit Geschöpfen der Phantasie beleben kann. Dieser Prozeß des Halluzinierens ist ambivalent, und seine ganze Ambivalenz wird bereits am Fall von Hoffmanns Einsiedler Serapion ablesbar. Die mit Wüstenexpeditionen assoziierte Fata Morgana mag als Modell und Gleichnis der poetischen Halluzination betrachtet werden – eine bloße Luftspiegelung, substanzlos, ein Trugbild, aber eben als solches jenen Trugbildern vergleichbar, welche Platons Vorwurf zufolge die Dichter im allgemeinen zu produzieren pflegen. Die Fee Morgana, die jenen Luftspiegelungen ihren Namen gab, mag maliziös sein; sie ist immerhin eine echte Zauberin. Als Spiel-Raum des Imaginationsvermögens erscheint die ‚Wüste‘ schon bei Jean Paul, der in der *Vorschule der Ästhetik* von der „unendlichen Wüste und Ätherhöhle“ der Phantasie spricht.<sup>15</sup> Allerdings liegt hier ein sehr weiter und unbestimmter Wüstenbegriff zugrunde, der nicht mehr mit konkret topographischen Gegebenheiten assoziiert wird. Der Kontrast zwischen leerer und mit Halluzinationen erfüllter Wüste ist unterschiedlich auslegbar bzw. akzentuierbar: So mag etwa die Faktizität des Alltäglichen als eine Ödnis erscheinen und sich in der Wüstenlandschaft spiegeln, welche durch die Phantasiegebilde des Halluzinierenden erst einmal erfüllt werden muß, um

<sup>15</sup> Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik/Levana*, in: ders.: *Werke*, hrsg. v. Norbert Milner, München 1959-1963, 1. Abt., Bd. 5, S. 105

überhaupt lebendig zu sein. (Die ‚Wüste der modernen Zivilisation‘ ist säkularisierte und trivialisierte Nachfolgerin der mittelalterlichen ‚Welt-Wüste‘.) Umgekehrt kann die Wüstenlandschaft – statt als abstoßendes Ödland – als willkommene Gegen-Sphäre zur Alltagswelt und als freie Projektionsfläche für das Kino der Einbildungen erscheinen.<sup>16</sup>

Die Gleichnisfunktionen der Wüste (wie auch des Labyrinths) sind nicht zuletzt im umfassenden Gesamtkontext moderner poetisch-poetologischer ‚Topographie‘ zu betrachten. Der moderne literarische Protagonist ist mit auffälliger Häufigkeit Landvermesser (Kafka), Geometer (Handke) oder aber Entdeckungsreisender, Forscher, Teilnehmer an einer Expedition. Bekräftigt wird der ursprüngliche Sinn des Wortes „Er-Fahrung“.

### *Die Wüste als leere Fläche für Beschriftungen*

Die Leere der Wüste macht sie überdies zum Analogon des weißen Blattes, mit dem sich der Schreibende auseinanderzusetzen hat, dem er etwas entgegensetzen muß, wenn denn Literatur entstehen soll. In der Begegnung mit der Wüste reflektiert sich insofern die den modernen Schriftsteller bedrängende Not des Anfangens; die Konfrontation mit dem weißen Blatt erinnert diesen daran, daß sein Beginn letztlich ein Beginn im Grundlosen ist.<sup>17</sup> Wie anfangen? – warum schreiben? – und mit welchem Ziel? Gerade die Wüste als Gleichnis der Grundlosigkeit suggeriert, daß sich Literatur selbst einen „Grund“ verschaffen muß, da ihr keiner vorgegeben ist. Diese Dimension des Gleichnisses vom Wüstengang hat vor allem Edmond Jabès für sein Werk und die hier betriebene poetische Autoreflexion fruchtbar gemacht. Wörter und Zeichen schreiben sich für ihn der Leere ein, stecken ‚ihren‘ Raum ab, eröffnen damit ein ‚Gelände‘.<sup>18</sup> Der Weg des Schreibenden, der auf dem Papier seine Spuren hinterläßt, ist für Jabès keine zielorientierte Bewegung auf ein gedanklich antizipiertes Resultat hin; vielmehr ist sie ein Wüstengang im Zeichen der Fragen und der Orientierungslosigkeit: ein Herumirren in jener Wüste von Möglichkeiten, deren plausibelste Chiffre

<sup>16</sup> In Peter Handkes Hochschätzung der jugoslawischen Karstlandschaft drückt sich eine analoge Neigung zu leeren, freien, die erzählerisch-visionäre Phantasie stimulierenden Räumen aus.

<sup>17</sup> Die Analogisierung des Schreibprozesses mit einer Wüstenexpedition ist ein Spezialfall einer umfassenden Schreib-Reise-Metaphorik, deren Tradition weit zurückreicht und auch Wasser-, Himmels- und Unterweltreisen zu poetologischen Gleichnissen werden läßt.

<sup>18</sup> Vgl. Jabès, Edmond: *Die Schrift der Wüste. Gedanken, Gespräche, Gedichte*. Aus dem Französischen v. Hans Ulrich Brunner u. Felix Philipp Ingold, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, Berlin 1989, S. 31

das weiße Blatt ist. Die Kehrseite jenes Ohnmachtsgefühls, mit dem der Schriftsteller durch die Wüste des Schreibbaren irrt, ist die Aussicht auf unendliche Erneuerung des Textes: In der Wüste sind die Wege nie erschöpfbar.

### *Der Text als vergängliche Spur*

Von der Analogisierung des Schreibprozesses mit einer Wüstenwanderung bis zur Deutung des entstehenden Textes als Spur in der Wüste ist es nur ein Schritt. Die Schrift des Dichters als Spur seines Weges zu deuten, impliziert mehrerlei, so etwa die Akzentuierung des Poetischen als Prozeß, dessen Ergebnisse dazu auffordern, den Weg der poetischen Einbildungskraft nachzugehen; der Leser muß den Spuren des Schreibenden folgen, muß selbst seine (Lese-)Reise unternehmen. Aus der Perspektive der jüngeren post-strukturalistischen Texttheorien gewinnt die Spur in der Wüste als Gleichnis der Schrift ihren besonderen Reiz durch die Spannung zwischen Präsenz und Absenz; den gegenwärtigen und (noch) lesbaren Zeichen korrespondiert ein Abwesendes, das Erwartung weckt, ohne sie zu erfüllen. Der Spur zu folgen, bedeutet ein Sich-Einlassen auf das Spiel unendlichen Aufschubs.

Die Affinität insbesondere des Dekonstruktivismus zum Wüstenkonzept resultiert daraus, daß sich hier Gleichnisse für die Vorstellung von Texten ohne Urtext, für die Abwesenheit des Logos, für eine Suche ohne Ziel und eine Beliebigkeit aller Wege finden lassen. Derridas Buch *Die Schrift und die Differenz* enthält einen in diesem Sinne akzentuierten Essay über das Konzept der Wüste bei Edmond Jabès.<sup>19</sup> ‚Wüste‘ ist hier konnotiert mit Grundlosigkeit, Aufschub und Nichtigkeit: Die Frage nach dem Ursprung (dem Ursprung des Wortes) läuft, wie Derrida unter Berufung auf Jabès hervorhebt, ins Leere. Poetisches Schreiben erscheint als Artikulation einer auf keinen „Grund“ führenden Fragebewegung. Poetische Bücher sind – einem

<sup>19</sup> Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt v. Rodolphe Gasché. Frankfurt am Main 1976, S. 107: „Dieser Weg, dem keine Wahrheit vorangeht, um ihm seine Geradheit vorzuschreiben, ist der Weg in die Wüste. Die Schrift ist das Moment der Wüste als Moment der Trennung. (...) Man muß sich vom Leben und den Gemeinden lösen, sich den Spuren anvertrauen, Mensch des Sehens werden, weil man nicht mehr die Stimme in der unmittelbaren Nähe des Gartens hört (...). ‚Der Garten ist Rede, die Wüste Schrift. In jedem Sandkorn überrascht uns ein Zeichen.‘ (...) Das Wüstenbuch besteht aus Sand, ‚aus wahnsinnigem Sand‘, aus unendlichem, unzählbarem und grundlosem Sand. ‚Hebe ein wenig Sand auf, schrieb Rabbi Ivri,... du wirst dann die Nichtigkeit des Wortes erkennen.‘“ (Die Zitate aus Jabès' *Buch der Fragen* sind bei Derrida unbelegt.)

Werktitel bei Jabès entsprechend – Bücher der Fragen.<sup>20</sup> Die Schreibbewegung wird metaphorisch in der Wüste verortet.<sup>21</sup> In der Tat bietet das Werk von Edmond Jabès Anlaß, gerade die Thematisierung der Wüste als Reflexion über das Ende des von Derrida kritisierten Logozentrismus zu lesen. So spürt er den Paradoxien der Vorstellung eines absoluten Ursprungs nach und sieht im Schweigen der Wüste ein Gleichnis der Abwesenheit dieses Absoluten.<sup>22</sup>

Bei Jabès erscheint die weiße Seite immer wieder als Bild eines ‚Unendlichen‘, dem sich vorübergehend Spuren und Fährten einschreiben, welche dann aber wieder verschwinden: Gleichnis der menschlichen Existenz, insbesondere aber auch der poetischen Arbeit. Gerade als sukzessive, einander ablösende und überschreibende Spuren gelesen, stehen die Schriftzüge in Analogie zu den Lebensspuren des Menschen.<sup>23</sup> Der Anblick der Wüste erinnert den Schreibenden an die Vergänglichkeit seiner Schriftspuren, den Lebenden an die Endlichkeit seines Lebens-Wegs sowie der Spuren, welche dieser hinterläßt.<sup>24</sup>

### *Die Wüste als Ort, aus dem das Wort erwartet wird*

Die Bedeutung der Wüste als (virtuell) poetologisches Konzept wird nicht zuletzt über biblische Reminiszenzen befestigt: Die Wüste, in die der Exodus das israelitische Volk führt, ist der Raum der Bewährung, der Selbstfindung, ja der möglichen Begegnung mit Gott. Denen, die durch die Wüste ziehen, gibt Gott sein Gesetz, und die Stimme des Rufers in der Wüste bereitet die Ankunft des Messias vor. Über die Gestalt des Täufers Johannes verknüpft sich mit der Vorstellung der Wüste vor allem die des Antizipatorischen. Auch Dichtung beansprucht für sich dieses antizipatorische Moment. Die Stimme des Dichters mag insofern mit der des Johannes verglichen werden, der etwas verheißt, was noch nicht ist, es damit aber näherrücken läßt. Die Wüste als Ort des Wartens auf das Wort: diese Grundidee hat nicht zuletzt in Celans Werk ihre Spuren hinterlassen.

<sup>20</sup> Vgl. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 107ff.

<sup>21</sup> Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 109

<sup>22</sup> Vgl. etwa Jabès, Edmond: *Das kleine, unverdächtige Buch der Subversion*. Aus dem Französischen v. Felix Philipp Ingold, München/Wien 1985, S. 89 (Originaltitel: *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris 1982)

<sup>23</sup> „Wo ist der Weg? Stets muß der Weg gefunden werden. Ein weißes Blatt ist voll von Wegen.“ (Jabès, Edmond: *Das Buch der Fragen*. Aus dem Französischen v. Henriette Beese, Frankfurt am Main 1989, S. 49f.)

<sup>24</sup> „Wenn es nichts mehr geben wird, wird es noch Sand geben, es wird noch die Wüste geben, um das Nichts zu abzuwandeln.“ (Jabès, *Das Buch der Fragen*, S. 5)

Schon bei Jean Paul verknüpft sich das Wüsten-Motiv zudem mit dem der Suche nach dem Wort; es geht um die Möglichkeit einer ‚Rede‘ angesichts der Welt-Wüste, um die Möglichkeit poetischer Artikulation angesichts von Chaos, Tod, Verwüstung. Das Bild der Wüste taucht – gleich zweimal – an einer Kernstelle der *Vorschule der Ästhetik* Jean Pauls auf, und zwar anlässlich der zentralen These von der antizipatorischen und visionären Dimension des Poetischen. Das poetische Wort gewinnt seine Bedeutung gerade in extremen Situationen, angesichts des Fast-Unartikulierbaren. Hinter dieser Konzeption des Poetischen steht letztlich der Topos von der Wüste der Welt.<sup>25</sup> Der poetische Ruf ist in mehr als einem Sinn Inbegriff des Widerstands gegen die Ver-Wüstung: gegen die Isolation und die Stummheit des Einzelnen, gegen die Vernichtung.<sup>26</sup> Visionen von der Ver-Wüstung der Welt schildert vor allem die „Rede des toten Christus“. Hier wird der gottleere Himmel selbst zur Wüste – der Himmel, insofern er keinen Gott mehr beherbergt. Jean Paul weitet die Vorstellung der Wüste also ins Kosmische aus, was gleichzeitig eine offensichtliche Metaphorisierung und Dekonkretisierung der Wüstenvorstellung bedeutet: Die Wüste ist Chiffre der gottlosen Welt, der Abwesenheit des ‚Logos‘ aus der Welt.<sup>27</sup> Allerdings wird solchen Vernichtungs-Visionen dann immer wieder die Utopie möglicher Erlösung entgegengesetzt. Das poetische Wort, so die in einem Gleichnis artikulierte Hoffnung Jean Pauls, werde langfristig Frucht tragen, auch und gerade auf dürrer Boden.<sup>28</sup> Ist es hier die Poesie, welche als Verwandlerin der Welt-Wüste gedacht wird, so wird gelegentlich doch auch die Sprache schlechthin als Antagonistin des Wüsten und Chaotischen gewürdigt.<sup>29</sup> Eine solche Pola-

<sup>25</sup> Vgl. Jean Paul: *Levana*, in: ders.: *Werke*, 1. Abt., Bd. 5, S. 581

<sup>26</sup> „Gibt es denn nicht Nachrichten, welche uns nur auf Dichter-Flügeln kommen können; gibt es nicht eine Natur, welche nur dann ist, wenn der Mensch ist, und die er antizipiert? Wenn z. B. der Sterbende schon in jene finstere Wüste allein hingelegt ist, um welche die Lebendigen ferne, am Horizont, wie tiefe Wölkchen, wie eingesunkene Lichter stehen, und er in der Wüste einsam lebt und stirbt: dann erfahren wir nichts von seinen letzten Gedanken und Erscheinungen – – Aber die Poesie zieht wie ein weißer Strahl in die tiefe Wüste, und wir sehen in die letzte Stunde des Einsamen hinein.“ (Jean Paul, *Vorschule*, in: ders.: *Werke*, 1. Abt., Bd. 5, S. 40)

<sup>27</sup> Vgl. Jean Paul: *Siebenkäs*, in: ders.: *Werke*, 1. Abt., Bd. 2, S. 273

<sup>28</sup> Vgl. Jean Paul: *Levana*, in: ders.: *Werke*, 1. Abt., Bd. 5, S. 569

<sup>29</sup> „Die Sprache ist der feinste Linienteiler der Unendlichkeit, das Scheidewasser des Chaos (...).“ (Jean Paul, *Levana*, S. 828) – Pestalozzi wolle „mit diesen hellen Namen-Punkten wie mit Sternen den wüsten Äther abteilen und beleuchten (...).“ (Jean Paul, *Levana*, 1. Abt., Bd. 5, S. 830) „(...) mich dünkt, der Mensch würde (so wie das sprachlose Tier in der äußern Welt wie in einem dunkeln betäubenden

risierung von strukturierend-gestaltender Sprache und chaotisch-leerer ‚Wüste‘ unterstreicht die poetologische Bedeutung des Wüstenmotivs nachdrücklich.

Bei Celan erscheint die Wüste als ambivalent. Sie ist konnotiert mit Tod und Verderben; sie ist der Ort, an dem das Wort verklingt.<sup>30</sup> Aber sie ist auch der Ort, an dem das „Wort“ erhofft wird.<sup>31</sup> Das frühe „Lied in der Wüste“ ist ein aufschlußreiches Dokument poetischer Autoreflexion; schon der Titel „Lied“ erscheint als Indikator der poetologischen Thematik. Klaus Manger hat Celans Gedicht als „das Prooimion seiner Dichtung“ gedeutet.<sup>32</sup> Der Titel enthält eine Anspielung auf den Exodus der Israeliten.<sup>33</sup> Dieses „Lied“ kündigt von Schrecknissen, Zerstörung, nahendem Tod und metaphysischer Verlassenheit. Das lyrische Ich ist Zeuge im emphatischen Sinn, nicht distanzierter Beobachter, sondern ein Getroffener und Geschlagener; sein Lied ist Artikulation an einer Grenze, Aufbegehren gegen drohende Stummheit. Daß es überhaupt erklingt, ist Ausdruck eines programmatischen Trostes.<sup>34</sup> Mit dem Bild- und Motiv-Feld der ‚Wüste‘ sind bei Jean Paul und bei Celan andere wichtige Bildfelder verbunden, insbesondere das Eis- oder Schneefeld (die Eis-Wüste) und der Sand (damit dann auch die Sanduhr; Zeitmesser, Mahnung an Vergänglichkeit und Tod).<sup>35</sup> Für die Bedeu-

---

Wellen-Meere schwimmt) ebenfalls sich in den vollgestirnten Himmel der äußeren Anschauungen dumpf verlieren, wenn er das verworrene Leuchten nicht durch Sprache in Sternbilder abteilte und durch diese das Ganze in Teile für das Bewußtsein auflösete. Nur die Sprache illuminiert die weite einfarbige Weltkarte.“ (Jean Paul, *Levana*, 1. Abt., Bd. 5, S. 830)

<sup>30</sup> Vgl. Manger, Klaus: Paul Celans Gedicht ‚Ein Lied in der Wüste‘ – das Prooimion seiner Dichtung, in: *Celan-Jahrbuch* 2 (1988), S. 53-80, hier S. 80

<sup>31</sup> Vgl. Sahlin, Harald: Zur Typologie des Johannesevangeliums, Uppsala/Leipzig 1950 (Uppsala Universitets Arsskrift; 1950,4)

<sup>32</sup> Vgl. Manger, Paul Celans Gedicht ‚Ein Lied in der Wüste‘, S. 53

<sup>33</sup> Vgl. Manger, Paul Celans Gedicht ‚Ein Lied in der Wüste‘, S. 78. Neben dem Buch Exodus ist die Apokalypse für Celans Wüstenlied textliche Grundlage und Motivarsenal.

<sup>34</sup> Celan, Paul: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert, Frankfurt am Main 1986, Bd. 1, S. 11 („Ein Lied in der Wüste“)

<sup>35</sup> Vgl. Böschstein, Bernhard: Celan als Leser Hölderlins und Jean Pauls, in: *Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan-Symposium*, hrsg. v. Amy D. Colin, Berlin/New York 1987, S. 183-198, hier S. 192

Sand und Schnee-Wüste werden von Celan verknüpft im Gedicht „Keine Sandkunst mehr, kein Sandbuch, keine Meister“, das mit der stufenweise erfolgenden Reduktion des Wortes „Tiefimschnee“ endet. Sand – Wüste – Vergänglichkeit – und das Ende der „Kunst“: lauter Leitmotive Celans zeigen sich hier verflochten. (Vgl. auch den Gedichtband *Der Sand aus den Urnen*)



tion der ‚Wüste‘ bei Celan dürfte neben Jean Paul vor allem auch Hölderlin maßgeblich gewesen sein.<sup>36</sup>

### Lektüre als Wüstenwanderung

Wie der Gang durchs Labyrinth, so mag auch der durch die Wüste zunächst einmal als besonders aussagekräftiges Gleichnis für die teilweise entkräftende Mühe des Lesers mit dem Text gelten – als Gleichnis, das zudem weitere wichtige Dinge impliziert: eine Vielzahl möglicher (Lese-)Wege zum Beispiel, von denen eventuell keiner privilegiert ist, eine Ziellosigkeit des Suchens vielleicht auch, in jedem Fall ein Ausgesetztsein, das sowohl als stimulierend wie als beklemmend erfahren werden mag. Während das Labyrinth nun wenigstens noch gespürte Wege anbietet (wobei diese im Fall des Irrgartens Irrwege sein mögen), zeichnet sich die Wüste durch große, ja letztlich unüberbietbare Offenheit aus. Wie für den Schreibprozeß, so dient die Wüstenwanderung also auch für den Prozeß der sukzessiven, anstrengenden und oft abenteuerlichen Lektüre als zumindest potentiell Bild. Je höher die selbständige Leistung des Lesers eingeschätzt wird, desto näher muß dieses Gleichnis liegen. Wo die Grundidee der Hermeneutik, es gelte lesend einen dem Text eingeschriebenen Sinn zu erfassen, wo die Idee einer sinngegründeten Identität des Textes mit sich selber preisgegeben wird, wo die Lektüren eines Textes als ‚Zerstreuungen‘ erscheinen – da liegt es besonders nahe, den Leser als Wüstenwanderer zu betrachten: Jeder Leser bahnt sich einen eigenen Weg durch die Wüste der Zeichen; er mag dabei vorgezeichneten Spuren folgen, doch keiner der von der Wüste eröffneten möglichen Lese-Wege ist privilegiert. Auch und gerade auf die Situation des Lesers im Zeichen poststrukturalistischer Texttheorien mag die Borges-Geschichte von den zwei Königen und den zwei Labyrinth bezeugen werden. Der erste König – der, der aus dem gemauerten Labyrinth entkommt – ist Repräsentant des hermeneutischen Diskurses; er muß sich zwar abmühen mit seinem Labyrinth, aber es gibt für ihn einen richtigen Weg. Der zweite König hingegen geht an seiner prinzipiell unabschließbaren Suche nach einem Weg zugrunde. Jabès hat Wüstenwanderung und Wanderung durch das Buch wiederholt in ein wechselseitiges Spiegelungsverhältnis gesetzt, die Suche nach dem Buch als Suche in der Wüste umschrieben.<sup>37</sup> Ein Interviewpartner von

<sup>36</sup> Celan kannte das Buch von Wilhelm Michel (Das Leben Friedrich Hölderlins, Bremen 1940) und arbeitete mit dem Nachdruck von 1967, in dem er auch Anstreichungen anbrachte. Vgl. Böschstein, Celan als Leser, S. 185

<sup>37</sup> „Der Weg, welcher hinführt zu meinem Buch, ist ein durch zehn Pfade eröffneter Weg. / Erinnert er dich an sie? / Der Sand hat sie vor langer Zeit sich einverleibt. /

Jabès (Enrico Filippini) hat dieses Bild ausdrücklich auf die Lektüre Jabès-scher Werke bezogen:

„Sie haben gesagt, daß es nicht eine vollständige Wahrheit gibt. (...) Beim Lesen Ihres Buches scheint man eine vom Wind geformte Wüste zu sehen: immer gleich und immer verschieden, wie die Thora...“<sup>38</sup>

Dieser Befund erscheint als paradigmatisch für das Selbstverständnis moderner Literatur. Diese sinnt ihrem Leser nicht an, im Interpretationsprozeß einer festgelegten Fährte zu folgen; vielmehr versteht sie sich selbst als offen für Sinnhypothesen, ja für eine Sinnkonstitution, welche das Textsubstrat als in verschiedene Richtungen begehbare Gelände versteht. Der Text als Gelände, nicht als Weg: Mit diesem Bild läßt sich die Situation des Lesers in ihrer ganzen Ambivalenz zwischen Orientierungslosigkeit und Freiheit umschreiben. Unter Bezugnahme auf einen Text Kafkas, der die Vergeblichkeit der Suche nach dem ‚richtigen‘ Weg sogar ausdrücklich thematisiert (*Gibts auf!*), hat Horst Steinmetz die Herausforderung charakterisiert, welche ein literarischer Text für den Leser bedeutet.<sup>39</sup> Der literarische Text ist nicht allein im Gleichnis des Geländes besser als in dem des in festgelegte Richtungen begehbaren Weges oder Weggeflechts beschreibbar (was Landschaften verschiedenen Charakters zu potentiellen Metaphern des Textes macht) – dieses Gelände muß zudem als veränderlich gedacht werden, als etwas, das sich in permanentem Wandlungsprozeß befindet, so daß man als Leser nie ein zweites Mal an eine Stelle zurückfindet. Hier drängt sich das Bild der Wüste in ihrer Veränderlichkeit besonders auf.<sup>40</sup> Zwischen der Desorientierung des Lesers im Text-Gelände und der Desorientierung des Menschen in der modernen Wirklichkeit besteht ein Spiegelungsverhältnis: Die ziellosen oder allenfalls mit der regulativen Idee von Etappenzielen operierenden Wanderungen durch das eine wie durch das andere Gelände machen den Wanderer zum Nomaden.

### „Nomadisches“ Denken

Die „nomadische“ Existenz erfährt im poststrukturalistisch-dekonstruktivistischen Exkurs vor allem auf Anregung von Gilles Deleuze und Felix Gua-

Es bleiben bloß die undatierbaren Riefen, die der Wind verschiebt; / denn niemals läßt das Buch davon ab, sich außerhalb des Buchs zu vertun. / Ihm auf der Spur sein: ein endloses Irren.“ (Jabès, Das kleine, unverdächtige Buch der Subversion, S. 31)

<sup>38</sup> Jabès, Die Schrift der Wüste, S. 24

<sup>39</sup> Steinmetz, Horst: Moderne Literatur lesen, München 1995, S. 89. Vgl. auch S. 191

<sup>40</sup> Steinmetz, Moderne Literatur lesen, S. 19

ttari eine programmatische Semantisierung; in den *Mille Plateaus* wird ein „nomadisches“ Denken skizziert, das ziellos umherschweift, keine Hierarchien anerkennt, sich dem Vorgefundenen anzupassen bestrebt ist, die Vielfalt bejaht, der Einheit abschwört.<sup>41</sup> „Nomadisches“ Denken ist Inbegriff ‚postmoderner‘ Denkbewegung in ihrem Verzicht auf Ziele, ihrem distanzierenden, dabei aber nicht durchgängig ablehnenden Beziehung zu traditionellen Denk-, Positionen‘.

„Dabei kennen die Nomaden durchaus Punkte, zu denen sie ‚immer wieder gerne‘ zurückkommen. Nomadisches Denken erlaubt es durchaus, immer wieder einmal beispielsweise zu Kant zurückzukommen oder an ihm vorbeizukommen. Aber was ihm zutiefst zuwider wäre, wäre ein Denken, das einen ‚Standpunkt‘ hätte, von dem aus gefälligst gedacht werden müsste und für den dann jeweils die dezisionistische Irrationalität gelten müsste: hier stehe ich, ich kann nicht anders. Statt seiner gilt im nomadischen Denken die postmoderne Parole: hier stehe ich – ich kann auch noch ganz anders.“<sup>42</sup>

Literatur, stets dem Möglichkeitssinn eher als dem Wirklichkeitssinn verpflichtet, hat gerade in jüngerer Zeit auf vielfache Weisen ihre Affinitäten zu diesem nomadischen Denken bekundet. „Immer wieder gerne“ wenden sich die Schreibenden, zum Teil durch explizite intertextuelle verweise, auf frühere Texte, auf die literarische Tradition zurück. Doch an verbindliche, an auf welcher Ebene auch immer ‚kanonische‘ Texte, Botschaften und Artikulationsweisen kann nicht mehr geglaubt werden. Literarisches Schreiben inszeniert sich daher oft ostentativ als Durchgang durch vorübergehend bezogene Denkpositionen, vorübergehend angeeignete Schreibkonventionen.

#### *Verwandte Bilder, weitere Implikationen – Wüstentopik bei Jabès*

An das Bild der Wüste angrenzende Bildfelder tragen schließlich das ihre dazu bei, daß diese zu einem vieldeutigen poetologischen Gleichnis werden kann. Bei Jabès werden sie ins Motivgeflecht seiner Bücher einbezogen, die ihrem eigenen Selbstverständnis nach eigentlich nur ein Buch sind: ein Buch über die Wüste, ein Buch der Wüste. Genannt sei der Sand, der als Bestand-

<sup>41</sup> Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullie, Berlin 1992

<sup>42</sup> Röttgers, Kurt/Gehring, Petra: *Französische Philosophie der Gegenwart II. Lacan-Foucault-Deleuze/Guattari*, Hagen 1993. Vgl. auch Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1991. Darin heißt es: „Postmodern‘ ist, wer sich jenseits von Einheitsobsessionen der irreduziblen Vielfalt der Sprach-, Denk-, und Lebensformen bewußt ist und damit umzugehen weiß.“ (Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 35)

teil eines Zeitmeßgeräts (der Sanduhr) wie auch als besonders bewegliche und formbare Substanz auf Vergänglichkeit, Endlichkeit und Zeitlichkeit verweist. Genannt sei Ägypten als mythenträchtiges Land, mit dem nicht zuletzt der Ursprung der Schrift assoziiert wird. Genannt sei auch der Eremit, in dessen Rolle sich der Dichter als *outcast* wiedererkennen mag. Die grundsätzliche poetologische Bedeutung des Reisemotivs wurde schon erwähnt; ähnlich fundamental ist die Bedeutung des Exotischen, das zumindest aus europäischer Perspektive in der Wüste gesucht werden mag. Jabès evoziert eine Fülle von Wüstenbildern von komplexer Funktion, oft gleichzeitig beziehbar auf den Prozeß des Lesens, Schreibens und Lebens. Die Wüste ist Analogon des weißen Schriftgrundes, der nicht verlassen werden kann und alle schwarzen Spuren virtualiter in sich enthält. Der literarische Text spiegelt sich im Bild einer Wüste, in welche der Interpret geschickt wird, so wie der Schreibende in der Wüste des gedachten Urtextes herumirrt. Wie die Transkriptionen des gedachten Urtextes durch den Schriftsteller schließlich abbrechen müssen, ohne daß die Lesbarmachung vollendet wäre und ohne daß sich dem Befragenden ein Sinn mitgeteilt hätte, so richten sich auch die Fragen des Lesers an einen Text, der ihn zuletzt überdauert – ohne Antwort. Mit der Wüste eröffnet sich der Raum eines Schweigens, aus dem alle Artikulation hervorgeht und in das sie zuletzt wieder einmündet, sie ist (vielleicht ungestalteter) „Grund“ aller Gestaltung, ist (vielleicht artikulationsloser) Grund aller Artikulation, ein Grund, der zuletzt das vorübergehend Lesbare wieder in sich einholt.<sup>43</sup> Die „Erfahrung der Wüste“ gilt Jabès als grundlegend für das Judentum – und gemeint ist sowohl jene Wüstenlandschaft, die der Ortlose durchwandert, als auch die ‚Wüste‘ der Tora und all jener Schriften, die den Leser auf endlose Irrgänge schicken.<sup>44</sup>

Die Konfrontation mit einer Wüste ohne verbindliche richtungweisende Spuren und die Betrachtung eines weißen Blattes ohne lesbare Zeichen sind

<sup>43</sup> „Das Buch unsres Schweigens, die Wüste.“ (Jabès, *Vom Buch zum Buch*, S. 176) – „Das Ursprungswort ist Wort der Wüste: o Wüste unsres Worts“, schrieb Reb Aslan.“ (Jabès, *Vom Buch zum Buch*, S. 177) – Die Wüste ist ein Ort ohne „Wurzeln“: „Wenn Gott in der Wüste gesprochen hat, so deshalb, weil Er Sein Wort jeglicher Wurzel entheben wollte, damit die Kreatur Sein bevorzugtes Band sei.“ (Jabès, *Vom Buch zum Buch*, S. 178)

<sup>44</sup> Vgl. dazu Jabès, *Die Schrift der Wüste*, S. 24. Zur grundsätzlichen Gleichsetzung von Wüste und Schrift vgl. Jabès, Edmond: *Es nimmt seinen Lauf*. Aus dem Französischen v. Felix Philipp Ingold, Frankfurt am Main 1981, S. 150. Die Wüste steht auch für das Schweigen als den letzten Grund oder Un-Grund aller Artikulation; vgl. dazu: Jabès, *Die Schrift der Wüste*, S. 20

in gleichem Maße Metaphern der Orientierungslosigkeit.<sup>45</sup> So gesehen, könnte der Leser genausogut ein leeres Blatt befragen wie den in unerschöpfliche Lesarten dissoziierenden Text. Keine Lektüre kann letztlich etwas anderes sein als ein kurzer Irrgang, und wie die Spur des Wanderers sich zuletzt in der Wüste verliert, so bleibt der gelesene Text indifferent gegenüber seinen diversen Entzifferungen, unausschöpfbar durch diese wie die weiße Urschrift durch ihre schwarzen Transkriptionen. Es gibt keine wahre Lektüre, keine Übereinstimmung zwischen Text und Interpretation. Die Wahrheit des Textes ist abwesend. Die Unfeststellbarkeit eines ‚Sinnes‘ von Texten korrespondiert der Unfeststellbarkeit des ‚Sinnes‘ von Wirklichkeit; beides bedingt sich wechselseitig. Mit der Deutung des menschlichen Lebens als Entzifferungsprozess steht Jabès im übrigen Karl Jaspers nahe, der die Welt als „die Handschrift einer anderen, niemals völlig lesbaren Welt“ bezeichnet, welche allein durch die Existenz entziffert werde.<sup>46</sup> Allerdings fehlt bei Jabès die mit dem Lebensbuchkonzept verbundene Gewißheit von einer transzendenten Absicherung der menschlichen Existenz. Ist das Leben einer Schriftspur zu vergleichen, so muß deren Sinn doch als abwesend gelten. Wiederum stellt sich damit die Frage nach dem Charakter dieser Abwesenheit. Auch die menschliche Existenz ist jedenfalls eine ‚Befragung‘: Befragung eines gedachten weißen Prätextes im Zeichen der Sinnhypothese. Beklemmend muß dieser Befund in jedem Fall erscheinen. Entweder – aber die Alternative bleibt unentscheidbar – vollzieht sich das Leben als Aktualisierung einer vorgezeichneten Spur: Dann hätte es den Charakter einer sinnvollen Botschaft, unterläge dabei aber einer Schickung, die dem Menschen die Autorschaft an seinem Lebenstext nähme. Oder die Spuren des Lebenden ergeben keine sinnvolle Konfiguration, sind nicht Manifestationen einer Sinnvorgabe: Dann immerhin ist der Mensch frei – frei allerdings wie der Ausgesetzte in einer Wüste, der gehen kann, wohin er will. Des Menschen Leben ist in jedem Fall ein Buch. Aber ist dieses Buch lesbar als Realisation virtueller Bedeutung? Wüste und Spur, gezogene und wieder verwischte Spur im Sand: Dieses Bildfeld verweist nicht zuletzt auf die für den poetischen Prozess konstitutive Spannung zwischen Erinnern und Vergessen. Mit jedem Wort der Erinnerung vollzieht sich eine vergebliche Auflehnung des Erinnerns gegen das Nichtwissen. Gabriel Bounoure findet hierfür das Bild

<sup>45</sup> Das Unendliche erscheint hier im Bild der weißen Seite – und im Bild der Wüste: „Jede Spur von Schritten, der Weg war verschwunden. Zugedeckt.“ (Jabès, Buch der Fragen, S. 50)

<sup>46</sup> Zit. nach Derrida, Jacques: *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1983, S. 32

der verhallenden Menschenstimme in der Wüste.<sup>47</sup> Daß alle schreibend vollzogene Vergegenwärtigung zuletzt doch in dieses Vergessen einmündet, illustriert metaphorisch das Einmünden jeglichen Textes in eine Nicht-Schrift, ins Weiß.<sup>48</sup> Als eine Mahnung an den endgültigen Sieg der Abwesenheit über die Präsenz – als Vorgriff auf das unausweichliche Scheitern der Schrift mögen schon die weißen Zwischenräume der schwarzen Lettern betrachtet werden, denen Jabès in eben diesem Sinne Chiffrencharakter zuschreibt.

### *Literarische Grenzwerterkundungen*

Negativität ist eine zentrale poetologische Kategorie der Moderne; so erscheint moderne Dichtung als Auseinandersetzung mit dem Un-Darstellbaren, als Thematisierung von Un-Sichtbarem, Un-Endlichem, Un-Faßlichem, als Annäherung an das Un-Gesagte, ja an das Un-Sagbare. Die Faszination, welche von der Wüste ausgeht, ist nicht zuletzt vor diesem Hintergrund zu sehen; erscheint doch die Wüste als Un-Ort, als negativer Raum und Raum der Negativität. Die Ambivalenz der Wüste resultiert aus der zweifachen Auslegbarkeit jener Negativität; unauflöslich und zugleich fruchtbar ist die Spannung zwischen der Idee der Ortlosigkeit hier, des U-topischen dort. Moderne Literatur entdeckt die Wüste als Gleichnis für Lesen, Leben und Schreiben, wobei diese Prozesse einander auf verschiedene Weisen spiegeln, miteinander verkoppelt und aufeinander bezogen sein können. Wie vielschichtig auch die mit dem Wüstenbild verbundenen Vorstellungen sein mögen – sie tragen bei zur Bekräftigung der Grundidee, daß es mit dem Tun dessen, der schreibt und liest, ums ‚Ganze‘ geht.

Poetisches Schreiben inszeniert sich in der jüngeren Literaturgeschichte immer vorzugsweise als ein Prozess der Grenzwerterkundung; die räumliche Metapher der ‚Grenze‘ findet verschiedene Ausgestaltungen und Auslegungen. Grenzen sind Orte von großer metaphorischer Bedeutung; und so spielt sich der poetische Prozess stets zwischen den definierten Herrschaftsgebieten und zwischen den kodifizierten Sprachen ab. Der Dichter bewegt sich an Sprach- und Artikulationsgrenzen, welche jedoch für ihn keine absoluten Grenzen sind. Damit verknüpft sich vielfach der Anspruch, der Dichter möge die der Gegenwart gezogenen Grenzen immer wieder um ein Stück erweitern. Gemeint sind die Grenzen des Schon-Erfahrenen ebenso wie die Grenzen des bislang Sagbaren. Und vielleicht ist dies das Hauptmotiv poeti-

<sup>47</sup> Vgl. Bounoure, Gabriel: *Edmond Jabès, la demeure et le livre*, in: *Mercure de France* 353 (Jan. 1965); aufgenommen in: *Jabès, Es nimmt seinen Lauf*, S. 21

<sup>48</sup> *Jabès, Die Schrift der Wüste*, S. 163

scher Arbeit: die Überschreitung der dem Sprechen bislang gezogenen Begrenzungen und die Hinbewegung auf ein Anderes hin, das aus der Perspektive der Gegenwart der Sprache transzendent erscheint. Wittgenstein, der Philosophie und Sprachkritik – wenngleich im interpretationsbedürftigen Sinne – identifizierte (*Tractatus*, Satz 4.0031), hatte das Abstecken von ‚Grenzen‘ als die entscheidende Aufgabe der Philosophie schlechthin begriffen – der Grenzen zwischen Denkbarem und Undenkbarem, Sagbarem und Unsagbarem.<sup>49</sup> Die Wüste ist nicht zuletzt Gleichnis all dessen, was hinter den Grenzen liegt: hinter den Grenzen des Erkundeten und Beherrschten, hinter den Grenzen des sprachlich und begrifflich Faßbaren. Der Gang in die Wüste ist Gleichnis einer Rückkehr zu den Ursprüngen, Gleichnis der Abwendung von einem fragwürdig gewordenen Hier und Jetzt, des Versuchs, hinter das scheinbar selbstverständlich Gegebene zurückzufinden.

„Wenn in der inneren und der äußeren Welt nichts mehr sicher ist, bleibt nur die Wüste. Antonius wählt, was seinem Geiste sich als die Wirklichkeit seines Jahrhunderts aufdrängt: die Rückkehr zu allen Anfängen. ‚Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde; die Erde aber war Wüste und leer‘. Antonius macht sich zum Vertrauten des Schöpfungsgedankens.

Hier beginnt sein eigentliches Leben; das Leben des Menschen, der nicht eitel geboren sein will und der den Triumph aller Höhe am eigenen Geiste, ja leiblich erfährt. Die Wüste ist nur eine Hyperbel für eine ringsum gähnende Öde, für eine furchtbare Einsamkeit. Man kann das nicht Weltflucht nennen. Sehr bewußt, sehr kühn und entschlossen dringt dieser Mann in den Gräberbereich, ja in die innerste Grabkammer selber ein.<sup>50</sup>

Die Wüste ist insbesondere Gleichnis eines Raumes jenseits der Begriffe, jenseits der Konstrukte des Verstandes.

„Unter uns die Wüste, die Erde nackt, als fliege man über eine unermessliche Landkarte, phantastische Formationen, Flußbetten, Täler, Bergrücken, an die Marsbilder erinnernd, die von der amerikanischen Sonde auf die Erde gefunkt wurden (...). Hinunterstarrend auf diese tote Welt wird mir klar, daß der Gott, den die Wüste hervorbrachte, dieser unsichtbare Gott, der Gott Abrahams, welcher der Gott der Juden, Christen und Mohammedaner wurde, eine Erfahrung der Wüste ist, nicht ein Schluß der Philosophie oder eine Konzeption, und daß, fehlt diese Erfahrung, uns die Sprache fehlt, von ihm zu reden, über ihn läßt sich nur schweigen. (...) Der Gott der Wüste läßt sich weder konzipieren noch ent-

<sup>49</sup> Vgl. Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt am Main 1963 (Sätze 4.113, 4.114, 4.115, 6.421ff.). Bereits in der Vorbemerkung zum *Tractatus* fällt eine Bemerkung über Grenzen und notwendige Grenzziehungen, vgl. Wittgenstein, *Tractatus*, S. 7.

<sup>50</sup> Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946, S. 277

mythologisieren – wäre das möglich, müßte er etwas anderes sein, als Konzeption eine Fiktion, als Mythos eine Projektion –, er läßt sich nur erleben in der Erschütterung, so daß denn Glauben nicht ein Für-wahr-Halten, sondern ein Erschüttertersein bedeutet, das durch nichts bewiesen werden kann und das auch nicht bewiesen werden muß (...)<sup>51</sup>

Und die Wüste ist immer noch und immer wieder eins: Herausforderung für das Wort. Sie ist Gleichnis dessen, was sich nicht sagen, nicht positiv darstellen läßt, des schlechthin Anderen, das bei aller Undarstellbarkeit doch das eigentliche Stimulans literarischer Darstellung ist. Diese ist Grenz-Erkundung auch insofern, als sie sich auf die Ränder des Sagbaren zubewegt und dem, was jenseits der Sprache liegt, mit Worten zumindest einen Umriss verleiht. Was nicht aussagbar ist, muß umschrieben werden, man muß sich, seine Ränder abtastend, darum herum bewegen, damit es sich im Text abzeichnet.

„Man denkt nicht den Tod, die Leere, das Nicht-Seiende, das Nichts; sondern deren unzählbare Metaphern: eine Art und Weise, das Ungedachte zu umreißen.“<sup>52</sup>

Der für die moderne Literatur und Poetik zentrale Themenkomplex von Sprache und Schrift ist mit dem Vorstellungsbild der Wüste auf vielfältige Weise verbunden und prägt das Koordinatensystem der skizzierten poetologischen ‚Wüsten‘-Themen nachhaltig. Dies bestätigt eine Wüstengeschichte, die Peter Bichsel in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung erzählt. Es geht mit dieser durchaus vieldeutigen Geschichte um ein Sprechen in der Wüste – um die Un-Selbstverständlichkeit des Sprechens selbst für diejenigen, die da sprechen – und um den Eindruck der Befremdlichkeit, welche die Rede der Nomaden in der Wüste erweckt. Bichsel selbst erklärt seine Geschichte nur im Ansatz (wobei immerhin deutlich wird, daß sie für ihn eine Parabel über das Wesen von Literatur darstellt). Daher soll sie lieber weitgehend zitiert als in eine Erklärung aufgelöst werden:

„Gesprächsstoff braucht man dann, wenn man nicht von sich selbst sprechen will oder kann.

Ein Freund von mir hat lange Zeit bei einem Haussa-Stamm in der Sahara verbracht. Er gehört zu jenen eigenartigen Menschen, die man als Sprachgenies bezeichnet; später als Rotkreuzhelfer in Vietnam hat er innert kurzer Zeit mehrere vietnamesische Dialekte beherrscht. Bei den Haussas mußte er nach einem Jahr aufgeben. Er kehrte zurück nach Deutschland, um die Sprache der Haussa an ei-

<sup>51</sup> Dürrenmatt, Friedrich: *Zusammenhänge/Nachgedanken*, in: ders.: *Werkausgabe* in 30 Bänden, Zürich 1980, Bd. 29, S. 127

<sup>52</sup> Jabès, *Das kleine, unverdächtige Buch der Subversion*, S. 77

ner Universität zu lernen. Dann ging er mit der hier gelernten Sprache zurück zu seinem Stamm.

Die Haussas, sagte er, erzählen nur Geschichten. Sie sprechen nicht, sie bezeichnen die Dinge des Alltags kaum, sie reden fast nichts während der Arbeit. Reden, plaudern, sich selbst darstellen, klagen: das gilt als unmännlich, untapfer. Das Idiom für ‚Verrückt sein‘ heißt in Haussa: ‚Er spricht mit seinem Kamel‘ – einer also, der das Sprechen anfängt, weil er Angst hat, weil er einsam ist.

Bei langen Kameltransporten durch die Sahara, erzähle mein Freund weiter, ritt an der Spitze des Zuges sein Haussafreund, am Ende des Zuges er, beide getrennt für Wochen. (...) Man ging nicht hin und sprach miteinander (...). Dabei hatte mein Freund den Eindruck, daß das Leben in der Sahara für seine Haussas nicht wesentlich leichter war als für ihn. Ihre Art, mit der Härte zurechtzukommen, war, nicht darüber reflektieren, nicht davon zu sprechen. Wer mit unnötigem Sprechen anfängt, der gibt seine Einsamkeit zu.

Wenn aber die Männer des Stammes zusammensaßen, begann in der Regel der Älteste zu erzählen, und zwar Geschichten zu erzählen – vorgeformte, literarische und überlieferte Geschichten. Er erzählte, um sich und die anderen am Reden zu hindern. An Geschichten aber ist eine Sprache nicht erlernbar. Erlernbar ist sie nur in Berührung mit der Realität. Mein Freund mußte zurück nach Deutschland, um die Sprache zu lernen.

Geschichten zu erzählen, um nicht reden zu müssen: auch das kann ein Grund dafür sein, daß es Literatur gibt. Ich glaube, genau das vergessen wir oft allzu schnell, wenn wir unsere Forderungen an die Literatur stellen. Literatur ist nicht das Leben, nicht die Beschreibung des Lebens. Man kann leben ohne Literatur. Literatur ist etwas Zusätzliches. In der Literatur übernimmt die Sprache eine andere Funktion als beim Sprechen. Literatur kann durch Sprachlosigkeit entstehen, durch Verweigerung des Sprechens.<sup>53</sup>

Beda Allemann hat (in einem Aufsatz über Paul Celan) diese Sahara-Geschichte als poetologische Parabel interpretiert; sie scheint ihm das Wesen dichterischer Rede zu veranschaulichen, wie sie etwa für Celan charakteristisch ist.<sup>54</sup> Die Sprache der Haussa kann von dem doch so sprachbegabten Gast vor Ort – in der Wüste – nicht erlernt werden, denn die Wörter bleiben ihm fremd, weil ihnen der pragmatische Kontext fehlt, innerhalb dessen sie

<sup>53</sup> Bichsel, Peter: Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Darmstadt/Neuwied 1982, S. 22f. (Nr. 1: „Geschichten über Literatur“)

<sup>54</sup> Beda Allemann bedient sich der Bichselschen Parabel, um Celans Sprachgebrauch zu charakterisieren: „Celans Sprachgebrauch (...) verzichtet auf die Abstützung in einer als selbstverständlich vorgegebenen sogenannten Realsituation. Aber er braucht die Wörter, die Wörter einer geläufigen Sprache, die gemeinhin in solchen Kontexten gebraucht werden.“ (Allemann, Beda: Paul Celans Sprachgebrauch, in: Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan-Symposium, hrsg. v. Amy D. Colin, Berlin/New York 1987, S. 3-15, hier S. 12)

verständlich werden könnten. Sprach-Spiele sind normalerweise pragmatisch fundiert, und nur als solche können sie erlernt werden. Das Erzählen der Haussa ist nicht in die Lebenspraxis eingebunden, während diese Praxis selbst weitgehend sprachlos ist. Das Erzählen der Haussa ohne unmittelbar-praktische Funktion ist Inbegriff und Gleichnis der poetischen Artikulation. Auch diese ist unpraktisch. Aus irgend einer konkreten lebenspraktischen Situation heraus ist sie kaum erlernbar. Und doch findet – letztlich unbegründbar – Erzählung statt: und das noch dazu in der Wüste, gerade hier.

So schwer oder gar unmöglich es sein mag, alle mit der Wüste und dem Weg durch die Wüste verknüpften Konnotationen in ihrer ihrerseits vielfältigen metaphorischen Valenz auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, so läßt sich doch der Befund erheben, daß die Wüste ein grundsätzlich ambivalenter Ort ist – was förmlich zu der These herausfordert, daß ihre Bedeutung für die poetische Autoreflexion nicht zuletzt auf solcher Ambivalenz beruht. Die Ambivalenz betrifft erstens die Situation dessen, der sich als Reisender in die Wüste begibt, und der einerseits die Erfahrung des Ausgesetztseins, andererseits aber auch die einer nahezu unerschöpflichen Freiheit machen mag, dem einerseits der Tod droht, der andererseits für die Entbehrenungen seiner Reise aber mit Visionen entschädigt wird, welche in der Alltagswelt nicht denkbar gewesen wären. Sie betrifft zweitens die Einschätzung dessen, der selbst zum dauerhaften Wüstenbewohner geworden ist und einerseits als Wahnsinniger, andererseits als Visionär erscheint. Drittens dann sind auch die Wesen und Erscheinungen, denen der Mensch – sei er ein vorübergehend mit der Wüste konfrontierter Reisender, sei er ein hier lebender Eremit – in der Einöde begegnet, von tiefer Zweideutigkeit: Die Wüste als der Ort, wo Gottes Wort vernehmlich werden mag, ist zugleich Tummelplatz der Dämonen. Schließlich kann die Wüste sowohl als Ort des Ursprungs wie auch als Endprodukt eines ruinösen Geschichtsverlaufs ausgelegt werden.