

<i>Uwe Lindemann</i>	
Wo anfangen? Autobiographie, Rhizom und das nomadische Schreiben in Laurence Sternes <i>Tristram Shandy</i>	126
<i>Sebastian Hartwig</i>	
Geschichtlichkeit als Übergang wohin? Zur Dichtung von Konstantinos Kavafis und Fernando Pessoa	144
<i>Christoph Schulz</i>	
»It's not the beginning, it's just the end« Über die Zeit, den Anfang und das Ende in der Mode des Maison Martin Margiela	184
<i>Monika Schmitz-Emans</i>	
Etüden über das Anfangen	203
<i>Claudia Becker</i>	
Über-Gänge in Tanzschritten	227
<i>Kurt Röttgers</i>	
Der Anfang vom Ende	246

Monika Schmitz-Emans

Zur Einleitung: Wie anfangen?

I

Wer das Wort ›Anfang‹ verwendet, dem das Grimmsche Wörterbuch schon in der Phase der kürzeren Artikel drei Spalten widmet,¹ sollte mindestens in zweierlei Hinsicht differenzieren: Zum einen hinsichtlich der Frage, ob es um einen räumlichen oder einen zeitlichen Anfang geht, und zum anderen hinsichtlich des semantischen Unterschieds zwischen ›initium‹ und ›principium‹. Den Strukturen unseres Denkens gemäß suchen wir die ›Prinzipien‹ bei den zeitlichen ›Anfängen‹.² Daher ist es schwer, beides zu entkoppeln, daher verbirgt sich hinter der Rede von zeitlichen Anfängen vielfach die von Gründen. »Im Anfang war das Wort: Damit fängt nicht nur das *Johannesevangelium* an, sondern auch das *Grimmsche Wörterbuch*.³ Der Satz in Joh. 1,1 spricht über den Grund aller Gründe, nicht ›nur‹ über die Urgeschichte; bei den Brüdern Grimm ist er mehrdeutig: ein Zitat aus der logozentrischen Tradition und eine Devise für Philologen, bei der es allerdings ebenfalls um das Wort als ›Grund‹ geht, als Grundlage lexikographischer Arbeit nämlich – aber in dieser Eigenschaft ist kein absoluter Grund. Mit der Rede vom ›Anfangen‹ geht es oft um die Denkbarkeit absoluter Anfänge. Aus Nichts entsteht nichts – daran glaubten zumindest die Griechen, und auch mythische Schöpfungsberichte pflegen von der Erschaffung der Welt aus Ursubstanzen zu berichten. Aristoteles differenziert zwei Weisen, vom Sein zu sprechen: der ersten zufolge könne etwas aus nichts entstehen, der zweiten zufolge nicht (*Metaphysik* IV, 5/1009a 31). Die Lehre von einer creatio ex nihilo ist ideengeschichtlich ein Spätprodukt; sie entstand im Umfeld der jüdischen Theologie.⁴ So wie theologische und mythische Schöpfungsberichte sich in einem Spektrum von konkurrierenden Modellen bewegen, an deren Extrempunkten zum einen die These von der absoluten Schöpfung steht, zum anderen die meist

¹ Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1854. Nachdruck: München 1984, Bd. 1 A - *Biermolke*. Art. *Anfang*, Sp. 324-326.

² »Anfang bezeichnet nun das erste [...] der zeit, dem orte, dem geschehenden nach.« (Ebd., Bd. 1, Sp. 324.) Als Synonyme von »Anfang« nennt der Artikel zum einen »eingang, initium« als auch »αρχαι, elementa«.

³ Siehe das Vorsatzblatt zum ersten Band des *Deutschen Wörterbuchs*: Es zeigt einen Genius, der eine Schrifttafel hält, auf welcher diese Worte stehen.

⁴ Vgl. Gershom Scholem: *Schöpfung aus Nichts und Selbstverschränkung Gottes*. In: ders.: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*. Frankfurt a. M. 1970. (Vgl. insbes. S. 55 u. S. 67.)

resignativ gemeinte Behauptung, es gebe nichts Neues unter der Sonne, so divergieren die Einschätzungen dessen, womit die literarische Arbeit anfängt. Womit – das heißt hier sowohl: mit welchen Formulierungen? als auch auf welcher Grundlage? Nimmt man das Werk eher innerhalb einer Tradition wahr, so signalisiert der Anfang des Werks implizit oder explizit oft die Verbundenheit mit dieser: Vorgänger werden genannt, Quellen, Voraussetzungen. Erwartet man Innovationen und Überbietungen, so ist der Anfang ein erster Schritt auf ein erst noch zu erschließendes Territorium. Glaubt man den Versicherungen vieler moderner Autoren, so ist es keineswegs einfach anzufangen. Doch die Feststellung oder Behauptung, es sei schwer anzufangen, kann mindestens zweierlei ganz verschiedene Bedeutungen besitzen: *Erstens* kann sie besagen, daß es Mühe mache, überhaupt *den Schreibprozeß in Gang zu setzen*. In diesem Sinne spricht Peter Bichsel von der Notwendigkeit der »Selbstüberlistung«, die zum Handwerk des Schriftstellers gehöre.⁵ Bichsel erinnert an die hinsichtlich ihrer Authentizität zweifelhafte, aber dem, was er meint, genau entsprechende Überlieferung, der zufolge Friedrich Schiller, um produktiv arbeiten zu können, vom Geruch faulender Äpfel in seiner Schublade abhängig war.⁶ Über die Schwierigkeit des Anfangens klagt in ähnlichem Sinn auch Silas Flannery, der Schriftsteller in Italo Calvinos *Winternacht-Roman* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*), der eine Schreibkrise durchleidet und sich in besonderem Maße gehemmt fühlt, wenn es gilt anzufangen. Seine Irritation resultiert daraus, daß er sich, nach Anfängen sehnd, im Bild des maschineschreibenden Snoopy wiedererkennt, der bei seinen Neuansätzen nie weiter kommt als bis zu einem halben Satz:

»C'è il cagnolino Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase: »Era una notte buia e tempestosa...« Ogni volta che mi siedo qui leggo »Era una notte buia e tempestosa...« e l'impersonalità di quell'incipit sembra aprire il passaggio da un mondo all'altro, dal tempo e spazio del qui e ora al tempo e spazio della pagina scritta; sento l'esaltazione d'un inizio al quale potranno seguirvi svolgimenti molteplici, inesauribili; [...] e mi rendo anche conto che quel cane

⁵ »[...] das Instrumentarium, das sich Schriftsteller aneignen, ist ein Instrumentarium der Selbstüberlistung. / Diese Selbstüberlistung ist ein Ersatz für Motivationen. Die Frage heißt nicht: »Warum schreiben Sie?« Die Frage müßte heißen: »Wie überlisten Sie sich zum schreiben?« Das heißt, die Frage müßte nicht gleich beim Huhn und beim Ei einsetzen, sondern eine Generation später.« (Peter Bichsel: *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt, Neuwied²1982, S. 61.)

⁶ »Ich habe den Schiller im Verdacht, daß er sich diese Äpfel nur so lange angewöhnt hat, bis sie zur Behauptung, zu einem unauflösbaren Zusammenhang mit seinem Schreiben geworden waren. Wer durch den Geruch von faulen Äpfeln zum Schreiben gezwungen wird, braucht sich um Motivationen nicht mehr zu kümmern. Er muß dann schreiben, auch wenn er im Grunde genommen nicht möchte.« (Ebd., S. 61.) Und wer sich selbst überlistet, um ins Schreiben hinein zu kommen, mag damit, so Bichsel weiter, sogar regelrecht in eine Falle laufen: »Das Instrumentarium zur Selbstüberlistung kann sich aber auch rächen: mit Hilfe ihres Instrumentariums können sich Schriftsteller in Gefangenschaft setzen. [...] Geschriebenes kriegt man nicht mehr los.« (Ebd., S. 61f.)

mitomane non riuscirà mai ad aggiungere alle prime sei parole altre sei o altre dodici senza rompere l'incanto. La facilità dell'entrata in un altro mondo è un'illusione: ci si slancia a scrivere precorrendo la felicità d'una futura lettura e il vuoto s'apre sulla carta bianca. Da quando ho questo poster appeso davanti agli occhi, non riesco più a terminare una pagina.«⁷

Hugo Loetscher bezieht eine vergleichbare Klage auf das Schreiben im allgemeinen, nicht allein auf eine persönliche Schreibhemmung: Das weiße unbeschriebene Blatt, auf dem der Schriftsteller einen Anfang machen soll, löse eine Verunsicherung aus, die bis zur Panik gehen könne: Und die Frage, wie man dem leeren Blatt nur etwas entgegensetzen könne, ist gleichbedeutend mit der, wie dem blanken Nichts zu begegnen sei.⁸ Drei Etüden über den Horror vacui, so scheint es: bei Bichsel ein Plädoyer zur Selbstüberlistung, bei Flannery ein Ausdruck der Resignation, bei Loetscher die Reflexion über die Bodenlosigkeit des eigenen Tuns. Doch es steht weniger schlimm, als es zunächst scheinen könnte: So ist Flannery keineswegs ein wirklicher Autor, sondern eine Figur, die Calvino erfunden hat, damit sie denkt und agiert wie ein Schriftsteller. Er ist also unter anderem erfunden worden, um zu sagen, daß es ihm unmöglich sei anzufangen – was etwas ganz anderes ist, als wirklich nicht anfangen zu können. Peter Bichsel, der die Selbstüberlistung für so notwendig hält, scheint mit der Grund-Frage, die man hinter den Schwierigkeiten des Anfangens vermuten könnte, gerade keine Schwierigkeiten zu haben: mit der Frage nach dem »Warum«, nach dem »Grund« des Schreibens: »Die Frage »Warum schreiben Sie?« ist leicht zu beantworten. / Ich schreibe, weil es eine Literatur gibt – oder: Ich schreibe, weil ich ein schlechter Fußballer bin – oder: Ich schreibe, weil ich ein widerwilliger Indianer bin.«⁹

⁷ Italo Calvino: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino 1979, S. 176f. (»Das Hündchen Snoopy sitzt vor einer Schreibmaschine, und in der Sprechblase liest man den Satz: »Es war eine dunkle und stürmische Nacht...« [...] die Unpersönlichkeit dieses Incipit scheint mir den Übergang von einer Welt in die andere zu öffnen: von der Zeit und dem Raum des Hier und Jetzt zu der Zeit und dem Raum der geschriebenen Seite. Ich spüre die Erregung eines Beginns, dem unendlich viele Entwicklungen von unerschöpflicher Vielgestalt folgen können [...]; und gleichzeitig mache ich mir bewußt, daß dieses mythomanische Hündchen niemals imstande sein wird, den ersten sieben Wörtern weitere sieben oder vierzehn hinzuzufügen, ohne den Zauber zu brechen. Die Leichtigkeit des Eintretens in eine andere Welt ist Illusion: Schwungvoll beginnt man zu schreiben, und auf dem weißen Papier gähnt die Leere. Seit ich dieses Poster vor Augen habe, bringe ich keine einzige Seite mehr zustande.« (Übersetzung: Burkhard Kroeber. In: Italo Calvino: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. München, Wien 1983, S. 212.))

⁸ »Harmlos nimmt sich das Weiß des Papiers aus; es ist eine Verlockung, der er erliegt, es bringt das Weiß um seine Unschuld, indem er das Papier beschreibt [...]. / Doch so wehrlos dieses Papier sich gibt, es ist eine Bedrohung, denn es signalisiert jenes Nichts, aus dem etwas entstehen und geschaffen werden soll, eine hauchdünne Papierwand, die einen von der totalen Leere trennt.« (Hugo Loetscher: *Das Weiß des Papiers*. In: *Absichten und Einsichten. Texte zum Selbstverständnis zeitgenössischer Autoren*. Hg. von Markus Krause/Stephan Speicher. Stuttgart 1990, S. 316-328. Hier: S. 324f.)

⁹ Bichsel (Anm. 5), S. 61.

»Ich schreibe, weil es eine Literatur gibt«: diese halb selbstverständlich, halb unsinnig klingende Behauptung erinnert daran, daß jeder, der schreibt, sich immer schon in eine Tradition einreihet. Ähnlich sieht es Hugo Loetscher, demzufolge das Weiß, vor dem der Schriftsteller beim Versuch anzufangen sitzt, keineswegs ein ursprüngliches Weiß, eine Leere vor aller Schöpfung ist, sondern eine künstlich und willentlich hergestellte Leere – nämlich das für die eigene Kreativität unabdingbare Absehen von allem, was es an Literatur schon gibt. Während jedoch Bichsel jenes Hineingestellt-Sein in eine Tradition namens »Literatur« als tragende und die beklemmende Warum-Frage entschärfende Grundlage seiner schriftstellerischen Arbeit sieht, bedeutet es für Loetscher offenbar eine Belastung, die Behinderung durch Ballast.¹⁰ Bringt man Bichsels eher positive und Loetschers negative Bemerkungen über die Beziehung des einzelnen Schriftstellers zur Institution Literatur auf ihren gemeinsamen Nenner, so lautet die Feststellung. Man kann nicht eigentlich »neu anfangen«, weil man immer schon an etwas Vorangegangenes anschließt. Silas Flannery tut dies sogar gerade, indem er seine Schreibkrise artikuliert. Das ist ein beliebter Trick. Und so kann (ein spätes *zweitens*) die Behauptung von der Schwierigkeit des Anfangens auch etwas ganz anderes besagen: nämlich, daß es keine *Neuanfänge* geben könne. Wer so tut, als finge er neu an, der fingiert einen Beginn, der spielt hinweg über die Bindung an Sprache und Literatur, mit der er es immer schon zu tun hat.¹¹ Bezeichnet Bichsel die »Selbstüberlistung« als einen Ersatz für »Motivation«, sucht die Motivation zum Schreiben aber im Bewußtsein des Schriftstellers, ein schlechter Indianer oder Fußballer zu sein, so wird damit auf eine ostentative Weise die Frage nach dem »Grund« des Schreibens für abgetan erklärt. »Weil es eine Literatur gibt«, warum sonst? Mit dem Verweis auf faule Äpfel und lästige Indianerspiele tritt die persönliche und individuelle Motivation als hinreichende Bedingung des literarischen Arbeitsprozesses an die Stelle jeden allgemeineren und gewichtigeren Grundes – und Bichsel weiß zweifellos, was dies bedeutet: Er verweigert sich dem Anspruch auf eine tiefere und allgemeinere Begründung der

¹⁰ »Sicher, es [das Weiß] ist nicht das chaotische Nichts, aus dem ein Liebgott eines die Welt schuf, und somit eine *creatio ex nihilo* möglich machte, sondern das Weiß steht für ein Nichts, das der Schreibende nicht nur gewählt, sondern hergestellt hat, es ist die Farbe der Negation, die unerläßlich ist, damit etwas Neues entsteht. / Und insofern findet ein Befreiungsakt statt, der alles bisher Geschriebene beiseite schiebt oder hinter sich läßt. Mit dieser Emanzipation erlangt der Schreibende Unabhängigkeit, aber es ist eine, von der er auf Gedeih oder Verderben abhängt. [...] / [...] Diese Erfahrungen treffen zu, wenn für den Schreibenden die Überzeugung gilt, daß mit jedem literarischen Werk die Literatur neu erfunden wird.« (Loetscher (Anm. 8), S. 325.)

¹¹ »[...] der, der das weiße Papier zu seinem unbebauten aber bebaubaren Terrain erklärt, errichtet ein Werk aus Sprache, und diese teilt er von vornherein mit andern, auch wenn die Herausforderung gilt, daß er in dem Maße, wie er die Literatur noch einmal erfindet, auch die Sprache noch einmal erfinden muß.« (Ebd., S. 326.)

literarischen Arbeit als solcher. Daß es die Literatur *gibt*, sollte gegenüber aller kritischen Nachfragen zum »Warum« von Literatur als Auskunft hinreichen. Loetscher, der vermutlich ein nicht minder schlechter Fußballer ist als Bichsel, legt dieser Grundsatzfrage gegenüber eine größere Unduldsamkeit an den Tag. Was ihn belastet, ist die entscheidende Implikation, welche sich hinter der Frage nach dem Grund literarischer Arbeit verbirgt: es ist die nach einer möglichen Rechtfertigung.

»Warum schreiben Sie? / Kaum ein Schriftsteller, dem nicht bei einem Gespräch oder in einem Interview diese Frage gestellt worden wäre. / Warum heilen Sie? Mit einer solchen Frage wendet man sich nicht an einen Arzt. Und einen Richter wird man nicht fragen, wozu sprechen Sie Recht. [...] Und schon gar nicht wird man einen Sportler nach dem Warum fragen, obgleich der gesellschaftliche Nutzen des Toreschießens nicht offensichtlich ist. / Aber einer, der Dinge verfaßt wie Erzählungen und Romane, der Gedichte schreibt oder Theaterstücke, von dem möchte man wissen, weshalb er solches tut.«¹²

Die biographistischen Auskünfte, die Peter Bichsel angesichts solch peinlicher Befragungen zu geben vorschlägt, lehnt Loetscher gerade ab, da er sie als ein Ausweichen vor der eigentlichen Infragestellung begreift, als »Nachhilfeakt«, bei welchem es womöglich darum geht, »dem beizustehen, was nicht auf eigenen Beinen zu stehen vermag«.¹³ Auch Loetscher sucht Zuflucht bei Schiller: Es möge, so meint er, über jene »Verlegenheit hinweghelfen«, daß schon andere sie offenbar verspürten: »Der Stoßseufzer von Friedrich Schiller galt nicht nur ihm und seiner Zeit: ›Wozu nützt denn die ganze Erdichtung? Ich will es dir sagen, / Leser, sagst du mir, wozu die Wirklichkeit nützt?«¹⁴

Es ist kein Zufall, daß mit Schiller nun schon ein zweites Mal die Autonomieästhetik herbei zitiert wird. Die Zurückweisung der Frage nach den Gründen von Dichtung ist gleichbedeutend mit der Weigerung, diese über ihre Zwecke und Funktionen zu begründen. Empfindlich reagiert Loetscher auf wohlmeinende Versuche solch funktionaler Begründung. Er erinnert an die Horazische Formel vom »prodesse et delectare«, die er im Programm einer »littérature engagée« fortleben sieht, aber auch in der Deutung des Schreibens als »Therapie«, in der Deklaration des Autors zum »Gewissen« eines Kollektivs, als jemand, der »seine Sprache den Sprachlosen« leiht – und er lehnt die »Literatur der Absichtserklärungen« ebenso ab wie die »Kunst der Konzepte«, welche auf eine Ausarbeitung dessen verzichtet, weil im Programmheft ohnehin schon alles steht.¹⁵ Alle Ver-

¹² Ebd., S. 316.

¹³ »Aber die Frage nach dem Warum zielt ja nicht auf Ergänzendes und Zusätzliches. Ob in offener oder gespielter Naivität, sie ist hinterhältig wie alles, was auf Grundsätzliches aus ist. [...] Auf jeden Fall macht die Frage verlegen, und der Gefragte kommt sich vor, als sei er bei etwas ertappt worden.« (Ebd., S. 316f.)

¹⁴ Ebd., S. 317.

¹⁵ Ebd., S. 318f.

suche, die literarische Tätigkeit und ihre Erzeugnisse mit Effekten und Funktionen zu begründen, sind für Loetscher Sackgassen; so weist er die Warum-Frage als solche zurück.¹⁶ Vor dem Hintergrund dieser Sorge um eine einengende und die literarische Kreativität lähmende Bindung des Schreibprozesses an Warum-Fragen wird klarer, womit Loetscher tabula rasa machen möchte, bevor er zu schreiben beginnt, warum er weißes Papier vor sich liegen sehen möchte (auch wenn er weiß, daß die Bindung an die Sprache und an die literarische Tradition sich nicht auslöschen oder ignorieren läßt): Vom Papier gewischt werden sollen die »Gründe«, die dem Schreibenden für seine Arbeit von außen angeboten werden. Und in dieser Hinsicht besteht Konsens zwischen Peter Bichsel und Hugo Loetscher. Lieber faule Äpfel als zu viele gute Absichten.

II

Es mag sein, daß es für die Verfasser poetischer Texte in der Moderne schwieriger geworden ist, einen Anfang zu finden, weil es nicht mehr selbstverständlich ist, wie und daß man überhaupt anfangen soll; diese Feststellung gehört jedenfalls zu den geläufigen Topoi bei der Selbstbeschreibung der Verfasser poetischer Texte in der Moderne. Auf verbindliche Muster, Quellen und Vorgänger kann man sich ebensowenig verlassen wie auf die Bedeutung des eigenen Tuns. Es mag aber auch sein, daß das Anfangen leichter geworden ist. Denn schließlich steht es dem Schriftsteller frei, zu beginnen, wo, wie und mit was er will. Keine Gattungsregel, keine soziale oder kulturelle Norm engt ihn ein, Inhalte und Themen werden im Idealfall gar nicht, in jedem Fall aber weitaus weniger streng zensiert als in früheren Zeiten, der Markt ist freilich ein Korrektiv, wer weiß, wer das zu Schreibende lesen wird – aber anfangen kann man ja mal.

Vielleicht ist das Anfangen aber auch schwieriger geworden, weil es leichter geworden ist? Nicht ein Mangel an Gründen könnte das Anfangen belasten, da doch so viele gute Gründe angeboten werden, obwohl es zugleich doch gar keines Grundes bedarf – sondern eben das Zuviel an guten Gründen. Und ein Zuviel an Tradition, an Mustern, an Vorläufern, an Vorerwartungen. Der Wunsch anzufangen, kann – wie Loetschers Beispiel zeigt – behindert werden durch das Bewußtsein, auch im Hinblick auf die literarische Tradition, die verwendete Sprache und die Heerscharen von schreibenden und dichtenden Vorgängern niemals einen Anfang machen zu können. Die Schwierigkeiten des Anfangens, von der viele zeitgenössische Autoren sprechen, bestehen offensichtlich nicht darin, einen Anfang zu finden, damit die Arbeit aufgenommen werden kann, sondern darin,

¹⁶ »Die Frage nach dem Warum ist also selbst dann nicht beantwortet, wenn man mit einem eindeutigen Warum repliziert.« (Ebd., S. 321.)

einen Anfang zu finden, der ein wirklicher *Anfang* ist. Vielleicht sind ja alle Anfänge nur Übergänge. Dies aber ist ambivalent wie jede Bedingtheit, jede Abhängigkeit von Traditionen und Vorgängern. Und eines ist beim Schreiben gewiß vor allem Neuen da: die Wörter, die Sprache, die Schreibweisen der anderen. Betrachte man es nun als tröstlich oder als beklemmend: ein literarisches Schreiben, das – wie es einer mittlerweile geläufigen Auffassungsweise entspricht – stets intertextuell bedingt und geprägt ist, ist nicht wirklich ein Neuanfang, sondern eine Fortsetzung, wenn nicht sogar eine Wiederholung. Und selbst der radikalste Versuch, mit der Tradition zu brechen, hat als Beitrag zur Geschichte der Traditionsbrüche schon wieder eine Tradition – ganz zu schweigen von der Bindung an die Sprache, welche dem einzelnen Arbeitsprozeß immer schon vorausgeht.

III

Bezogen auf das Thema »Schweigen« in der Literatur hat man von einer »Rhetorik des Schweigens« gesprochen.¹⁷ Es gibt auch eine Rhetorik des Anfangens: einen Fundus von Topoi, die sich auf das Beginnen der schriftstellerischen Arbeit beziehen, auf die Not und Last oder aber die Freude und Lust des Anfangens, aufs Anfangenmüssen, aufs Nichtanfangenkönnen sowie aufs Steckenbleiben in Anfängen. Manchmal erscheint es schwierig, zwischen Lust und Last klar zu unterscheiden. Der Protagonist in Ernst Jandls Sprechoper *Aus der Fremde* ist ein alternder Schriftsteller in einer Produktionskrise. Immer wieder mit dem Schreiben anhebend, bleibt er lange Zeit immer wieder stecken: Er nimmt sich Schreibmaschine, Bleistift und andere Schreibmaterialien, wechselt seinen Platz, versucht, seine Wohnung aufzuräumen, gießt sich etwas zu trinken ein – und kommt doch nie über Anfänge heraus; oft bleibt es bei Gesten, die ins Leere gehen.

»ein leeres blatt
werde nun
in die maschine gespannt
weit und breit
sei nicht ein wort
aber laden voll dreck
er werfe es weg
er reiße es von sich
er verwerfe es [...]« (dritte Szene, Strophen 108-110)¹⁸
»er müsse hundertmal
neu beginnen

¹⁷ Christiaan L. Hart Nibbrig: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a. M. 1981.

¹⁸ Ernst Jandl: *Aus der Fremde. Sprechoper in 7 Szenen*. Darmstadt, Neuwied 1985.

ehe er den anfang habe« (vierte Szene, Strophe 23)¹⁹

Schließlich findet »er« einen Anfang, der darin besteht, sich selbst eine Spielregel zu geben: Er verfaßt Dreizeiler, im Konjunktiv, in der 3. Person Singular, setzt also seinem schreiben die Regel, nach der das Stück selbst verfaßt ist. Jandl selbst hat so angefangen, lange bevor »er« auf die Idee kommt. Dem im Stück selbst gefundenen Anfang, aber auch der diesem vorausgehenden Klage über scheiternde Anfänge war ein anderer Anfang immer schon voraus: der des Stücks. Damit rückt eine Differenz in den Blick, die bisher eher übergangen wurde: die zwischen Beginn und Anfang als einem zeitlichen bzw. einem räumlich-konkreten Moment. Daß sich beide Vorstellungen, das räumlich Vordere und das zeitlich Früheste, überhaupt unter einem Synonym zusammenfassen lassen und vielfach verwechselt werden, kann nur mit der tiefen Prägung unseres Denkens durch das Modell linear verlaufender Zeit erklärt werden.

Der Schriftsteller beginnt mit der Arbeit – der Text hat einen Anfang: Das sind zwei verschiedene Dinge, auch wenn die Existenz des Textes (samt der seines Anfangs) davon abhängt, daß der Schriftsteller irgendwann einmal beginnt. Aber muß er mit dem Anfang beginnen? Dies kann weder bezogen auf Texte schlechthin behauptet werden, noch scheint es gerade bezogen auf literarische Texte besonders wahrscheinlich – einmal abgesehen davon, daß der Text, spätestens sobald er gedruckt ist, keine Auskunft darüber gibt, womit der Schriftsteller begonnen hat. Wenn der Text an seinem Anfang die Behauptung oder Suggestion enthält, hier, mit ihm, sei der Schreibprozeß begonnen worden, dann ist dies keine verlässliche Auskunft, sondern eine Eingangsformel. Mit solchen Formeln wird ein Anfang *gesetzt*, und zwar unabhängig davon, wie, wann und an welchem Textstück einst die Arbeit wirklich begonnen hatte. Der konkret-sichtbare Anfang des Textes spielt darum in der Rhetorik des Anfangens eine besonders wichtige Rolle: Das Kunststück des Anfangens, das besonders dort tragende Bedeutung bekommt, wo das Beginnen nicht mehr selbstverständlich ist, besteht darin, aus der (vorgeblichen oder tatsächlichen) Spur eines Beginnens einen Anfang zu machen. Wo in literarischen Texten sowie in den Reflexionen literarischer Autoren das Anfangen als Problem benannt wird, sollte man verschiedene Dimensionen dieser Problematik klar voneinander unterscheiden, auch wenn sie zusammenhängen mögen: erstens eine produktionspsychologische Dimension, wie sie etwa in der Thematisierung von Schreibhemmungen oder Schreibkrisen zum Ausdruck kommt. Dem benachbart, aber nicht damit zu verwechseln sind zweitens produktionsästhetische Bedenken, welche etwa in der Klage nach einem fehlenden »Grund« des Schreibens (in welchem Sinn auch immer) artikuliert, in der vorgeschobenen oder tatsächlichen Sorge, die literarische Schreibe sei zwar

¹⁹ Ebd., S. 52.

möglich, aber letztlich etwas Beliebiges, Unverbindliches, ein fragwürdiges Spiel, ein Tanz auf dem Seil über einem Abgrund, etwas, das man genau so gut auch unterlassen könnte. Drittens gibt es seit Mallarmé eine ästhetisch-reflexive Akzentuierung des Themas Anfang, welche das Schreiben als Auseinandersetzung mit dem Nichts begreift. Hier radikalisiert sich der autonomieästhetische Ansatz, demzufolge das Werk nicht eigentlich »Gründe« hat. Die dichterische Aktion ist für Mallarmé eine absolute Tat.²⁰ Dichtung selbst erklärt sich zur *creatio ex nihilo*; dies setzt sie in eine Analogiebeziehung zum göttlichen Schöpfungsakt und läßt sie zugleich an dessen Stelle treten. Das poetische Schriftgebilde ist das wahrhaft Reale. Franz Mon, einer der führenden Theoretiker der konkreten Poesie und bekennender Erbe Mallarmés, würde letzteres zwar nicht bestätigen, hat ansonsten aber in Mallarmés Sinn statuiert:

»Das Gedicht tritt aus dem Voraussetzungslosen hervor; es ist sein eigener Grund oder es ist nicht Gedicht, und die Fläche ist seine Negation, an der sich die Positivität seiner Setzung zu beweisen vermag.«²¹

Während in dieser Verzweigung der Autonomieästhetik der Gedanke einer *creatio ex nihilo* poetologisch umgedeutet wird, kehren rezentere Texttheoretiker zu der älteren Auffassung zurück, derzufolge nichts aus nichts entsteht, sondern alles bei etwas anderem seinen Anfang nimmt: Viertens gibt es nämlich schließlich eine intertextualitätstheoretische Akzentuierung, welche darauf hindeutet, daß es wegen der unumgänglichen Bindung an literarische Vorgänger sowie an eine auch von anderen benutzte Sprache keinen echten Neu-Anfang geben kann. Sämtliche Dimensionen des Problems »Anfangen« sind nun für literarische Autoren willkommene Anlässe anzufangen. Peter Bichsel betont die ermutigende Wirkung der Aufforderung, einfach noch eine Geschichte zu erzählen – und nicht mehr. Er erinnert an das Vorwort Joseph Conrads zu *Der Verdammte der Inseln*, in dem Conrad rückblickend behauptet, dieser sein zweiter Roman verdanke seine Existenz der ermutigenden Aufforderung eines Freundes, »noch ein« Buch zu schreiben, und bemerkt: »Für jeden, der das Geschäft des Schreibens kennt, muß die Aufforderung »Schreiben sie [sic] noch eines« eine Wohltat sein.«²² In der Geschichte der expliziten Reflexion über das »Anfangen« spiegelt sich die Geschichte des dichterischen Selbstverständnisses vom Bedürfnis nach gründenden Quellen und Inspirationen über die Erfindung von »Autorschaft« bis hin zur Klage über unausweichliche Epigonalität. In jedem Fall sollten Klagen über die Not des Anfangens nicht naiv wörtlich genommen werden. Denn über die Schwierigkeiten und Bedenklichkeiten des Anfangens zu schreiben, heißt immerhin, mit dem Schreiben anzufangen. Und seit es jene Bedenken gibt, haben die Autoren

²⁰ Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M. 1981, S. 318.

²¹ Franz Mon: *Texte über Texte*. Neuwied, Berlin 1970, S. 45.

²² Bichsel (Anm. 5), S. 65.

von dieser Tatsache profitiert. Die wesentliche Errungenschaft der Rhetorik des schwierigen Anfangs liegt hier: Aus dem Problem des Anfangens kann man einen Anfang machen. *Wer übers Anfangen spricht, fängt an, auch wenn er über Probleme klagt.*²³

Jandl hat es auf den Punkt gebracht: »Um Ihr leeres Sitzen vor dem leeren Blatt so auf dieses Blatt zu projizieren, daß es sich allmählich mit der Leere Ihres davor Sitzens füllt, müssen Sie das Nichts als solches zu benennen trachten.«²⁴ Auch wer »nichts« schreibt, macht einen Anfang, wie man sieht:

»nichts und etwas
nichts im kopf
setze ich mich
an die maschine
spanne ein blatt ein
mit nichts darauf

mit etwas darauf
ziehe das blatt ich
aus der maschine
und lese als text
etwas aus meinem kopf«²⁵

²³ Dies verbindet die Reflexion über das Anfangen mit der Thematisierung von Unsagbarem in der Literatur.

²⁴ Ernst Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt, Neuwied 1985. S. 124.

²⁵ Ernst Jandl: *nichts und etwas*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Klaus Siblewski. Frankfurt a. M. 1990, Bd. II, S. 506.

Leila Kais-Heinrich

Als Adam lachte

Vom Tod Gottes als Übergang bei Nietzsche



Vorgeschichte

»Aber die Schlange war listiger als alle Tiere auf dem Felde, die Gott der HERR gemacht hatte, und sprach zu dem Weibe: Ja, sollte Gott gesagt haben: ihr sollt nicht essen von allen Bäumen im Garten? Da sprach das Weib zu der Schlange: Wir essen von den Früchten der Bäume im Garten; aber von den Früchten des Baumes mitten im Garten hat Gott gesagt: Esset nicht davon, rühret sie auch nicht an, daß ihr nicht sterbet! Da sprach die Schlange zum Weibe: Ihr werdet keineswegs des Todes sterben, sondern Gott weiß: an dem Tage, da ihr davon esset, werden eure Augen aufgetan, und ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist, setzend Gut und Böse. Und das Weib sah, daß von dem Baum gut zu essen war und daß er eine Lust für die Augen wäre und verlockend, weil er klug machte. Und sie nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann, der bei ihr war, auch davon, und er aß. Da wurden ihnen beiden die Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren, und flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schurze. Und sie hörten Gott den HERRN, wie er im Garten ging, als der Tag kühl geworden war. Und Adam versteckte sich mit seinem Weibe vor dem Angesicht Gottes des HERRN unter den Bäumen im Garten. Und Gott der HERR rief Adam und sprach zu ihm: Wo bist du? Und er sprach: Ich hörte dich im Garten und fürchtete mich; denn ich bin nackt, darum versteckte ich mich. Und er sprach: Wer hat dir gesagt, daß du nackt bist? Hast du nicht gegessen von dem Baum, von dem ich dir gebot, du solltest nicht davon essen? Da sprach Adam: Das Weib, das du mir zugesellt hast, gab mir von dem Baum, und ich aß. Da sprach Gott der