
Gerhard Richter

Ästhetische Eigenzeiten zwischen
Datum, Fortführung und Herkunft
(Derrida, Botho Strauß)

Ästhetische Eigenzeit und die Zeit des Anderen

Nach einer Eigenzeit des Ästhetischen zu fragen, heißt, sich auf das Problem einzulassen, was für eine Zeit und welche Zeiterfahrung in der Eigenzeit eines Kunstwerks eine besondere Geltung beanspruchen. Die Möglichkeit, dieser Frage nachzugehen, setzt voraus, dass die in der ästhetischen Form verankerten und im Kunstwerk auf Erfahrung drängenden Spannungen einer künstlerischen Eigenzeit auf jeweils begründbare Weise so verstanden werden können, dass sie sich von anderen Formen der Zeit und Zeiterfahrung in bedeutsamer Hinsicht unterscheiden. Ist diese begriffliche Voraussetzung grundsätzlich erfüllt, dann kann von der ästhetischen Eigenzeit als einer Praxis der Zeitgestaltung ausgegangen werden, die bestimmte Modelle und Konstellationen des Zeitlichen auf eine der Kunst eigenen Weise dem Bereich des prinzipiell Erfahrbaren und auf idiomatisch-bestimmte Weise Erkennbaren einschreibt. Ästhetische Eigenzeiten können, wenn man sie, wie jüngst die Literaturwissenschaftler Michael Gamper und Helmut Hühn, unter diesem Gesichtspunkt beleuchtet, im weitesten Sinne als »exponierte und wahrnehmbare Formen komplexer Zeitgestaltung, -modellierung und -reflexion verstanden [werden], wie sie einzelnen Gegenständen bzw. Subjekt-Ding-Konstellationen eigen sind.«¹ Ästhetische Objekte »unterschiedlicher medialer und materialer Provenienz«, aber auch »andere Artefakte und Objekte der materiellen Dingkultur« fordern dazu auf, »auf vielen Ebenen zugleich stattfindende (Selbst-)Bezüglichkeiten« der Beobachtung zu unterziehen, um zu einer dem Ästhetischen eigenen »Wahrnehmung idiosynkratischer Zeitlichkeiten« zu gelangen.² Als entscheidend bei dieser Form der Wahrnehmung ästhetischer Eigenzeiten erweist sich, dass Kunstwerke »Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« grundsätzlich *anders* in Szene setzen, ja geradezu davon leben, dass sie sich von den Erscheinungsformen einer »liniaren Zeit« selbstreflexiv abheben.³ Auf diese Weise wäre es dem Kunstwerk beschieden, zu den Formen der besonderen Zeitlichkeit, die es darstellt und zu deren Erfahrung es aufruft, auf eine ihm eigene Weise

sich zu verhalten. In den Mittelpunkt der ästhetischen Aufmerksamkeit rücken auf diesem Wege gerade jene Ebenen der Zeitlichkeit, »die zur Funktion querliegen«, also sich nicht ohne weiteres dem Diktat der gemessenen und instrumentalisierten Zeit unterwerfen, obwohl die Eigenzeiten des Ästhetischen durchaus »auch auf als ›chaotisch‹ erfahrene Zeiterscheinungen ordnend und strukturierend reagieren können«, sie also prinzipiell der Zeitlichkeit eine gewisse Erfahrbarkeit zu vermitteln in der Lage sind.⁴

Wie wäre allerdings, so könnte man nun fragen, die Idee einer ästhetischen Eigenzeit aufzufassen, wenn diese nicht ausschließlich als im Kunstwerk selbst angelegt verstanden wird, sondern vielmehr als eine Art Bewegung, die zugleich über das vermeintlich Eigene eines Kunstwerks hinausgeht und dennoch gerade in diesem Hinausgehen das Kunstwerk und die ihm zugeschriebenen ästhetischen Eigenzeiten zu dem macht, was sie eigentlich sind? Inwiefern weisen also bestimmte Praktiken, die zwar als mit der Eigenzeit des Ästhetischen intim verwoben erscheinen, über diese Eigenzeitlichkeit allerdings auch immer wieder in aleatorischer Manier hinausweisen, auf eine gewisse Bewegung hin, in welcher eine vermeintliche Eigenzeit ebenfalls als eine Zeit des Anderen und Uneigenen erscheint? Diese Bewegung mag in besonderer Deutlichkeit in Form der speziellen Geste des Datierens und mit dem Begriff des Datums markiert werden.⁵

Treten wir unter diesen Vorzeichen zunächst einen Schritt zurück, um die datierende Eigenzeitlichkeit, die gleichzeitig über das Eigene hinausweist, anhand eines kanonischen literarischen Beispiels zu veranschaulichen. Wenn es im dritten Akt des Königsdramas *Richard II* an prononciierter Stelle »O, call back yesterday, bid time return« heißt, setzt Shakespeare in diesem ersten Stück seiner Lancaster-Tetralogie nicht ausschließlich die schwermütige Sehnsucht nach einer unwiederbringlich verflossenen Zeit in Szene.⁶ Vielmehr handelt es sich bei dieser durch die Figur des Earl of Salisbury vorgenommenen Anrufung gleichzeitig um die dramatische Inszenierung eines Aktes des *Datierens*, wie auch in der deutschen Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck sinnfällig wird (»O, rufe Gestern wieder, laß die Zeit umkehren«).⁷ Indem nämlich das verflossene Gestern (»call back yesterday«) mit personifizierender Geste angesprochen und die Zeit selbst – die *Zeit als Zeit* (»bid time return«) – zurückgerufen werden soll, gerinnt diese Zeit des Gesterns auch zu einem bestimmbareren *Datum*. Das Gestern wird also erst durch seine Anrufung nachhaltig datiert. Dieses Datum einer verflossenen Zeit, in diesem Falle das Gestern, setzt sich sodann grundsätzlich in Beziehung zu anderen Daten und Zeiten, die, ob sie nun bereits verflossenen sein mögen oder noch ausstehen, ebenfalls zu prinzipiell erkennbaren und wiederholbaren Markierungen von

Zeitlichkeit werden. Das Jetzt des An- oder Ausspruchs wird dadurch, dass es im Blick auf das Gestern ein Datum stiftet, selbst auch zu einem Datum. Erst von diesem Datum aus gesehen wird die andere Zeitmarkierung, diejenige, die sich auf die verflossene Zeit bezieht, zu einem echten Datum. Das Datieren einer vergangenen oder verlorenen Zeit markiert also immer ein doppeltes Datum: dasjenige Datum, das verflossen ist und auf das sich das momentane Datum im Akt des Datierens eines vorausgegangenen Datums bezieht, und die jetzige, augenblickliche Zeit des Datierens selbst. Einem Ereignis oder einer Erfahrung ein Datum zu geben heißt somit immer auch, sich selbst ein Datum zu geben, sich als radikal zeitlich zu datieren. Hinzufügen ließe sich eine dritte Datierungsebene: Jedes Datieren richtet sich – neben seiner Verstrickung eines vergangenen Datums mit einem gegenwärtigen Datum – ebenfalls auf ein noch unbekanntes Datum in der Zukunft, in der das soeben Datierte (»O, call back yesterday«) sowie der Akt des Datierens selbst zitiert und heraufbeschworen werden können.

Der schwermütige Appell »O, call back yesterday, bid time return« verweist gleichzeitig als Geste des doppelten bzw. dreifachen Datierens auf eine verdoppelnde Form der Wiederholung: ein erneutes Auftreten einer Zeit, die bereits abgelaufen ist (so, wie sich ein Ereignis wiederholen mag oder wie etwa eine bereits ausgestrahlte Fernsehsendung wiederholt wird) und gleichzeitig, im wörtlichen Sinne, ein Wieder-holen, also ein Zurück-holen dessen, was sich auf Distanz begeben hat oder gar komplett verloren gegangen ist. Das Datum und das Datierende des Kunstwerks, wie Shakespeare es uns dramatisch vor Augen führt, ist diesem Anspruch der doppelten Wiederholung und ihrer letztendlichen Hinfälligkeit stets ausgesetzt, wenn sie auch gleichzeitig davon lebt und dadurch Formen der ästhetischen Eigenzeitlichkeit zu entfalten in der Lage ist.

Bei der Frage nach den möglichen Eigenzeiten des Ästhetischen dreht es sich, so kann nun argumentiert werden, nicht lediglich um die Verfahrensweisen, mit Hilfe derer sich ein Kunstwerk einer Reihe von Problemen, welche die Erkenntnis von Zeit, Zeitlichkeit, Endlichkeit, Zukünftigkeit und Geschichte betreffen, annimmt. Die Frage nach den Eigenzeiten des Ästhetischen bezieht sich nicht ausschließlich auf Aspekte der Darstellung von Zeit, ihr Vergehen und Vergegenwärtigen, um auf diese Weise die jeweils verschiedene erkenntniskritische und kunstspezifische Bedeutung ästhetischer Eigenzeiten in das Zentrum der Reflexion zu versetzen. Vielmehr hätte sich ein nachhaltiges Reflektieren über die Eigenzeiten des Ästhetischen ebenfalls darüber zu verständigen, inwiefern ein Kunstwerk in seiner poetologischen Besonderheit die Formen von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit nicht lediglich darstellt,

sondern seinerseits grundsätzlich einer Geste des Datierens eingeschrieben ist, also eine Singularität des Zeitlichen durch eine Markierung festhält, die sich gleichzeitig gerade durch ihre Wiederholbarkeit – denn jedes Datum ist prinzipiell zitierbar und daher als Markierung wiederholbar – in ihrer Einmaligkeit selbst in Frage stellt, ja in gewisser Weise sogar wieder zurücknimmt. Die Eigenzeiten des Ästhetischen wären also auch und gerade über das Datum, das Datieren und die Datierbarkeit von Ereignissen, Sprechakten und Erfahrungen zu denken; das Datieren zählt auf eine besonders provokante Weise zu den Eigenarten ästhetischer Eigenzeiten und ihrer poetologischen Bandbreite.

Zugespitzt formuliert ist geltend zu machen, dass über die Frage der Datierbarkeit und des Datums die Eigenzeit des Ästhetischen immer auch als die Zeitlichkeit eines ›Anderen‹ sichtbar wird und dass dieses Andere bei jedem Denken einer Eigenzeit als konstitutives Moment mitgedacht zu werden verlangt. Die Zeit, um die es sich im Kunstwerk dreht, findet immer auch außerhalb von dessen Eigenzeitlichkeit statt, ist also als etwas Eigenes auf ein Anderes und Uneigenes gerichtet. So muss der reflektierenden Erfahrung und der genauen Lektüre eine jede ästhetische Eigenzeit des Werks gleichsam als die Zeit eines Anderen erscheinen, ja vielleicht als die Zeit des Anderen schlechthin. Erst in der Zeit, auch wenn es sich um eine Eigenzeit handelt, die nicht mehr die eigene Zeit ist, in der Zeit also, die dem Anderen zusteht und die das Andere prinzipiell datieren oder zu einem Datum formen kann, kommt das Werk – und damit auch seine Zeitlichkeit – zu sich selbst. Nur in der Veräußerung der Eigenzeit an das Uneigene, in der Absage an die eigene Zeit zugunsten einer noch nicht gesicherten Zeit des Anderen, eines Anderen, der oder das auf noch unbestimmte Zeit aussteht, dessen Kommen noch zu datieren ist, beginnt das Werk, dem Eigenen seiner Eigenzeit eingedenk zu werden und es als solches ins Bewusstsein zu heben. Eine ästhetische Eigenzeit ist immer die Zeit und das Datum des Anderen.

Was genau aber hat es zu bedeuten, wenn ein Kunstwerk, etwa von der Art, die man, wie im Falle Shakespeares, ein Drama oder – erweitert – einen literarischen Text schlechthin nennt, ein Ereignis, einen Sprechakt oder eine Erfahrung auf eine ihm eigene Weise als zeitlich markiert, also datiert? Datiert die Eigenzeit des Ästhetischen durch die zeitliche Markierung etwas im Werk selbst Vorhandenes oder bezieht sich die datierende Markierung auf etwas dem Kunstwerk Äußerliches, auf etwas also, das im Werk zwar zur Darstellung kommt, seinerseits jedoch unabhängig vom Werk bereits Bestand hat? Welche Erkenntniserfahrung ermöglicht das Datum einer im Kunstwerk inszenierten Markierung dieser Zeitlichkeit? Wie hängen epistemologische Betrachtung, ästhetische Eigenzeit und das Erzeugen eines (wiederholbaren) Festhaltens

von Zeit mit dem markierenden Datum innerhalb eines Werkes oder Textes zusammen? Welche ästhetische Eigenzeit markiert das Datum, welches Verständnis und welche Erfahrung von Zeitlichkeit lässt es fort- und damit überleben? Wen oder was führt das Datum, das *im* Werk *am* Werk ist, fort?

Derrida und die Zeit des Datums

In seinen vielschichtigen philosophisch-poetologischen Reflexionen auf das Werk Paul Celans, die er unter dem Begriff »Schibboleth« bündelt, begibt sich Jacques Derrida unter anderem auch auf die Spur des Datums. Dabei stellt sich heraus, dass bereits die Frage, was etwas sei, datiert. »Die Philosophie, die Hermeneutik, die Poetik«, so Derrida, »können sich nur in Idiomen, in Sprachen herausbilden, im Korpus der Ereignisse und Daten, über die sich nur noch sagen ließe, daß kein metalinguistisches oder metahistorisches Herausragen möglich ist; doch ein solches wird von innen heraus, wenn man so sagen darf, durch die ent-markierende Struktur, die zur Wiederholbarkeit des Datums, ja vielleicht gar zur Wesensvernichtung des Datums gehört, garantiert.«⁸ Hier ist für Derrida »Auslöschung des Datums oder des Eigennamens« nichts anderes als der »Ursprung der Philosophie, der Hermeneutik, der Poetik, ein Anstoß«.⁹ Diesen Anstoß gilt es nicht nur auszuhalten, sondern vor allem auch zu denken. Denn indem »die Zueignung das Datum – anders gesagt, das *Schibboleth* – in seiner Wiederholung vernichtet, setzt sie das Datum voraus und verleugnet es«.¹⁰ In welchem Sinne, so könnte man nun fragen, ist Derrida in der Lage zu behaupten, dass die Wiederholbarkeit des Datums und dessen Vernichtung zueinander gehören? Es ist festzustellen, dass jedes Datum, das einen bestimmten Zeitpunkt markiert oder benennt – ja diesem Zeitpunkt durch die besondere Markierung als Datum gewissermaßen einen Eigennamen verleiht und ihn dadurch überhaupt erst ansprechbar, feststellbar, zitierbar macht –, bestrebt ist, das Unwiederholbare prinzipiell wiederholbar zu machen, es dem absoluten Verlust der Unwiederholbarkeit zu entreißen, indem es durch die Datierung und die damit einhergehende zeitliche Markierung zitiert, heraufbeschwört und daher in gewisser Weise als wiederholbar, ja zurückholbar erfahren wird. Gleichzeitig aber wird gerade durch dieses Zitierbarmachen, dieses Wiederholbarmachen durch das Markierende und Benennende des Datums, die unhintergehbare Singularität des Unwiederholbaren ausgelöscht. Denn wenn etwas wiederholbar und zitierbar ist, wird es bereits zu einer Art Wiedergänger, der sich sozusagen als Untoter unter die Lebenden und das Lebendige des Unwiederholbaren gemischt hat.

Dieses widerspenstige, nicht-reduzierbare Ineinandergreifen der Bestätigung von Unwiederholbarkeit und deren Auslöschung findet sein Gegenstück im Verhältnis von Lesbarkeit und Unlesbarkeit des Datums selbst. Derrida geht auf letzteres Verhältnis ein, indem er herausstreicht:

Ein Datum trägt sich fort, es transportiert sich, es enthebt sich seiner selbst – und löscht sich daher in seiner Lesbarkeit aus. Diese Löschung stößt ihm nicht zu wie ein Unfall, sie zieht seinen Sinn und seine Lesbarkeit nicht in Mitleidenschaft, vielmehr wird diese Löschung eins mit dem Zugang der Lektüre selbst zu dem, was ein Datum noch bedeuten kann. Wenn die Lesbarkeit jedoch das Datum auslöscht, ebenjenes, das sie zu lesen gibt, so wird dieser seltsame Vorgang mit der Einschreibung des Datums selbst seinen Anfang gefunden haben. Das Datum muß etliche Wundmale an ihm selbst, die von der Einzigartigkeit herrühren, verhüllen, um länger zu überdauern, und ebendadurch hält es die Erinnerung an das Gedicht wach. Es ist die einzige Chance für die Wiederkehr des Datums. Löschung oder Verhüllung, diese dem Ring der Wiederkehr eigene Annullierung gehört der Bewegung der Datierung an. Das, woran erinnert werden muß, was *gleichzeitig* versammelt und wiederholt werden muß, ist von dem Augenblick an gleichzeitig die Vernichtung des Datums, eine Art Nichts, oder Asche.¹¹

Das Datum, so könnte man Derridas Ausführungen auffassen, bestätigt das Moment der Lesbarkeit, indem es auf einer Markierung, einem Sichtbar-Machen eines nunmehr zu entziffernden Textes, Phänomens oder Sachverhaltes besteht; das Datum verkörpert in diesem Sinne die Voraussetzung jeder Lesbarkeit, die Grundlage eines jeden hermeneutischen Aktes, ja die Rahmenbedingung jeglicher Interpretation von Werk, Welt und Dasein überhaupt. Allerdings entzieht das Datum sich gleichzeitig auch der Lesbarkeit, indem es nämlich nicht in einer Selbst-Identität verharrt, also als es selbst nicht bei sich bleibt, sondern stets über sich hinausweist, sich immer bereits auf dem Weg in eine Andersheit befindet, in die es – darin dem Zitat gleichend – stets aufs Neue zurückgeholt und eingeschrieben werden kann. Die Zitierbarkeit, ja grundsätzliche Iterabilität des Datums fügt es daher unweigerlich und auf jeweils einzigartige Weise der Schnittstelle zwischen Lesbarkeit und absoluter Unlesbarkeit ein. Dabei muss sich das Datum der Gefahr seiner Unlesbarkeit bedingungslos stellen, denn ohne sie wäre auch die ersehnte Lesbarkeit, die sich schließlich erst über die Wiederholbarkeit in einer noch ausstehenden Andersheit ergibt, nicht zu haben. Diese Doppelbewegung benennt gewissermaßen das Versprechen des Datums im doppelten Sinne: sein Glücksversprechen im Sinne einer Bestätigung, auf die zu hoffen ist, und gleichzeitig seinen Versprecher, ein fehlerhaftes Sprechen oder Versehen, in dem sich jede Lesbarkeit zurücknimmt und der Sinn zu Asche zerfällt.

Wenn das Datum sowohl bewahrt als auch vernichtet, dabei sowohl lesbar als auch unlesbar erscheint, dann lässt es auch die Frage der Einzigartigkeit nicht unberührt. »Man muß«, erwägt Derrida, »allerdings ohne das Gedächtnis zu verlieren, vom Datum sprechen, welches ja schon von sich selbst spricht: Das Datum wird, indem es sich einfach ereignet, durch Einschreibung eines Merkzeichens ›erinnerungshalber‹ das Schweigen der puren Einzigartigkeit gebrochen haben.«¹² Allerdings, so entfaltet sich der Gedankengang weiter, muss man, um überhaupt vom Datum sprechen zu können, »es auch löschen, es *jenseits der reinen Einzigartigkeit*, von der es spricht, lesbar, hörbar, wahrnehmbar machen. Nun ist dieses Jenseits-der-absoluten-Einmaligkeit, also die Chance für die Ausrufung des Gedichts, nicht etwa gleichbedeutend mit der simplen Auflösung des Datums ins Allgemeine«, sondern vielmehr »seine *Löschung angesichts* eines anderen Datums, eben jenes Datums, zu welchem das Datum spricht, das Datum eines Anderen oder einer Anderen, das sich auf seltsame Weise im Geheimnis einer *Begegnung*, in einem Geheimnis *der Begegnung*, mit demselben Datum verbindet.«¹³ Die Einzigartigkeit des Datums kann deswegen nur dadurch bewahrt werden, dass man mit ihr bricht. Der Einzigartigkeit eines Datums gerecht zu werden – im Sinne des Datums zu denken und zu handeln – hieße, dessen Einzigartigkeit gleichzeitig auch aufzugeben; das Datum erschiene nicht mehr als von einem absoluten Selbsterhaltungstrieb durchdrungen, sondern wäre stets bereit, sich an eine Andersheit, etwa an ein anderes Datum, weiterzugeben. Diese Aufgabe des Aufgebens an etwas anderes ist es, was das Datum im emphatischen Sinne zu dem macht, was es eigentlich ist. Denn stets spricht ein einzigartiges Datum mit vielen anderen Daten. Die Singularität des Datums kann nur dann verstanden werden, wenn diese im Lichte eines vielfältigen Bezugs auf andere Daten und Markierungen aufgefasst wird, zum Beispiel dann, wenn das momentane, im Hier und Jetzt gelebte und gegengezeichnete Datum, über das ein vergangenes Datum zitiert oder ins Gedächtnis gerufen wird, nun selbst zu einem einzigartigen Datum wird, dies aber nur deswegen geschehen kann, weil das gegenwärtige Datum sich wiederum auf ein anderes Datum in einzigartiger Weise bezieht, dabei jedoch von der Andersheit des anderen (zitierten) Datums – und damit also einer Nicht-Einzigartigkeit – abhängig bleibt.

Der immer mögliche Bezug des Datums auf ihm vorausgegangene Datumsmarkierungen verhindert gleichzeitig nicht, dass ein solcher Bezug auch in die andere Richtung, nämlich jene des Zukünftigen weisen kann. Wird ein Datum mit einer Unterschrift versehen – in einem Akt der Benennung, der Beglaubigung und des historischen Gegenzeichnens, durch den ein Datum ja überhaupt erst zu einem Datum im eigentlichen Sinne wird – dann zeichnet

diese Unterschrift nicht lediglich eine historische Markierung gegen, sie wendet sich gleichfalls immer auch auf ein Zukünftiges, indem sie das Datum im noch Ausstehenden, Unbekannten, werdenden zitierbar, heraufbeschwörbar und sichtbar macht. Unter diesen Vorzeichen ließe sich dann auch Derridas Überlegung besser verstehen, der zufolge die »Unterschrift des Datums« eine tragende Rolle spielt. »Jenseits des einzigartigen Ereignisses«, so lautet die Argumentation, »welche sie [die Unterschrift des Datums] markiert und dessen Eigenname sie wird – ein ablösbarer Eigenname, der imstande ist, allein weiterzuleben und daher das Verschwundene als Verschwundenes, ja sogar dessen Asche anzurufen und in Erinnerung zu rufen –, erzwingt die Unterschrift, ganz wie ein Titel (*titelus* meint eine Konzentration von Information auf gedrängtem Raum), eine mehr oder minder offenbare und doch geheime Verbindung von einzigartigen Erlebnissen, die sich teilen und auch noch in Zukunft *dasselbe* Datum miteinander teilen werden.«¹⁴ Die geheime Verbindung, von der hier die Rede ist, besteht unter anderem darin, dass die Singularität von Erlebtem, Gelesenem oder Gedachtem durch die Markierung seitens des Datums auf eine Zukünftigkeit verwiesen wird, die sich auch in einer Zeit, die noch aussteht, ein Datum mit der jetzigen Zeit, der Zeit der Unterschrift und des Gegenzeichnens, teilt. Diese gespenstische Verbindung zwischen dem, was im Augenblick der datierenden Unterschrift als Gegenwart wahrgenommen wird und dem, was in noch ungedachter und unerfahrener Zukünftigkeit einmal als Herkunft des Datums wahrgenommen werden wird, verweist jeden Akt der Schrift – und jede ästhetische Eigenzeit, die in einem Werk und in seinem es aufnehmenden Umfeld statthat – auf eine radikale Andersheit, die noch aussteht und die nur unzureichend mit dem traditionellen Zeitbegriff »Zukunft« zu fassen ist. Aus dem Blickwinkel ästhetischer Eigenzeit betrachtet, eignet dem Datum also stets eine nicht-reduzierbare innere Dynamik des Fortlebens und Fortführens im Anderen, die sich ihrerseits wiederum ohne das Gewordene und die Idee der Herkunft eines Datums nicht denken ließe.

Das Datum zwischen Fortführung und Herkunft: Botho Strauß

Vielleicht könnte man an dieser Stelle die Idee des Datums und des Datierens, wie Derrida sie in erster Linie anhand von Gedichten Celans entfaltet, so weiterentwickeln, dass durch sie eine weitere Perspektive auf das Andere innerhalb der Eigenzeit des Ästhetischen, nämlich auf das Fortlebende und Fortführende der Werke sich eröffnet. Denn ein zentrales Element des Datums und des Datierens liegt insbesondere auch im zeitlich-intellektuellen

Überliefern des Werkes, also im Fortführen dessen, was es dem Datierenden im Augenblick seiner Unterschrift, seines Gegenzeichnens eines Werkes, eines Sprechaktes oder einer Idee zu bedenken gibt. Man datiert – auch und gerade dann, wenn der Gegenstand des Datierens in der Vergangenheit liegt – stets für die Zukunft und das noch Ausstehende. Ist in dieser Szene des Datierens also nicht von einem bloßen Konservieren die Rede, einer traditionsverhafteten Form der datierenden Selbsterhaltung, die sich der ohne Unterlass drohenden Gefahr des Verlustes und Zerfalls stellen muss, so richtet sich unser Blick vielmehr auf eine Form unvorhersehbaren Überlebens, das an ein noch zu bestimmendes Fortführen rührt, welches dem Datum eignet.

Wenden wir uns also einem bestimmten Kunstwerk zu, in diesem Fall einem literarischen Kunstwerk, um diesen Ideenbereich näher zu beleuchten. In der Sammlung von aphoristischen Prosaskizzen, apodiktischen Denkbildern und subtilen Zeitreflexionen, die der Schriftsteller Botho Strauß unlängst unter dem Titel *Der Fortführer* veröffentlichte, nehmen im fließenden Grenzbereich zwischen Literatur und theoretischer Abhandlung, ästhetischer Form und begrifflicher Entwicklung, Rhetorik und Logik gewisse für den bisher verfolgten Gedankengang bedeutsame Meditationen Kontur an. In *Der Fortführer* hält Strauß unter anderem folgende Einsicht fest: »Man ist Fort-Führer – oder es gibt einen gar nicht. Der Dichter führt vorangegangene Dichter fort. Der Dichter führt aber auch Leser fort, entfernt sie aus ihren Umständen, Belangen und Geschäften. Macht ist Vermächtnis. Es lebe die Herrschaft, die dies ausruft und befolgt.«¹⁵ Das Dasein, zumal jenes des Künstlers, ist das eines Fortführenden, allerdings nicht in dem Sinne, dass er etwas bereits Festes und Bestehendes lediglich weiter- oder ausführt, sondern vielmehr in der Hinsicht, dass er sich als einer genealogischen Schiene zeitlich und intellektuell eingefügt versteht und er dergestalt von (mindestens) einem Datum gekennzeichnet ist. Er ist ein Schaffender, der sich über das Datum im emphatischen Sinne einer Überlieferung öffnet, gar einem Erbe, das es erst noch mühsam zu verstehen gilt und das die Basis für das eigene Schaffen und Denken legt. Der Fortführer kann dann auch in der Hinsicht als bezeugender Datierer einer gewissen Zeitlichkeit der Werke verstanden werden, dass er sich auf seine je eigene Weise einer Übertragung, einer intellektuellen oder künstlerischen Erbschaft annimmt. Diese Erbschaft ist, selbst wenn sie gespenstisch ausfällt oder den *Fortführer* vor die größten Deutungsprobleme stellt, auf eine am Datum orientierte Auseinandersetzung angewiesen, um sich einem möglichen Fortleben, einem Überleben in anderem Zusammenhang und unter anderen Vorzeichen in zukünftigen Lektüreakten einschreiben zu können. Ohne auf diese Vorgängigkeit des Fortzuführenden einzugehen, ohne sich des Erbes

einer Überlieferung zu stellen, ohne sich dem Anderen der Übertragung zu öffnen, ja ohne sich des Datums einer Erfahrung und einer entsprechenden Unterschrift anzunehmen, wird das jeweils Eigene, zumal im Künstler und seinen Werken, nicht zu dem, was es eigentlich ist, wird es gar nicht erst zu einem Objekt des datierenden Verweisens. Insofern führt der Dichter, wie Strauß veranschaulicht, frühere Dichter fort, auch wenn der heutige Dichter in wichtigen Punkten von dem Datum, das diese jeweils gegengezeichnet haben, radikal abweichen oder sich von ihnen auf indirekte Weise entfernen mag. Denn in der Fortführung des überlieferten Datums, des genealogisch durchsättigten Gedankens, kommt es nicht auf die Buchstabentreue einer bloß wiederholenden, das heißt wiederholenden Geste eines aus dem Blick Geratenen oder Verlorenen an, sondern vielmehr geht es um die aktive Auseinandersetzung, die kritische Rekonstruktion, Aufnahme und Umschreibung des Überlieferten, welche die Vorausgegangenen den Zukünftigen, später Aufnehmenden des Werkes hinterlassen haben werden.

Aus diesem Blickwinkel betrachtet, erscheint die Zeit des Fortführens als Datum in einem doppelten Licht. Das Fortführen bezieht sich auf das aufnehmende Weiterführen eines Vermächtnisses, gleichzeitig allerdings auf ein Weg- oder Hinausführen, fort vom unmittelbaren Datum des Bestehenden und hin auf unbekannte Denkwege und Erfahrungsformen, die ein neues Werk seinen zukünftigen Rezipienten jeweils zu eröffnen vermag. Bei Strauß handelt es sich dabei freilich um literarische Kunstwerke, die von fortführenden Dichtern geschaffen werden; aber ließe sich das hier im Bereich des Literarischen entwickelte Verständnis nicht ebenso gut auf andere Kunstgattungen und -werke, ja sogar auf die Kunst als solche, den wesentlichen Begriff der Kunst erweitern?²¹⁶ Denn auch für andere Kunstgattungen mag die von Strauß vorgetragene Sichtweise gelten: »Macht ist Vermächtnis.« Die Macht, die im Fortführen der Werke angelegt scheint, ist untrennbar mit der Idee des Vermächtnisses verbunden, in der ein Werk nicht lediglich der Traditionen seiner Vorfahren begegnet, sondern sich gerade in der Reibung am widerspenstigen Vermächtnis seiner Vorausgegangenen die Macht und die Kraft zu einem eigenständigen Beitrag erarbeitet, ja das Werk, das in gespenstischer Zwiesprache mit den Abwesenden oder Toten steht, seine ihm eigenen Datumsmarkierungen zu erzeugen erlaubt und so das Werk als *gewordenes* Werk sichtbar werden lässt.

Die schaffenden, aktiven Fortführer hätten – den unterschreibenden Datierern des Werks ähnlich – dem verstrickten Prozess der geheimnisvollen Überlieferung unablässig Rechnung zu tragen. Dazu gehört, im Nachdenken über kulturelle Güter, wie es das Werk sie vorstellt, den Verlauf ihres Gewordenseins und damit ihrer Eigen-Geschichtlichkeit mitzubedenken. Denn

sowohl das Datum als auch der Fortführer führen uns vor Augen, dass die ästhetischen Eigenzeiten eines Kunstwerks immer auch die eigen-geschichtliche Zeitdimension seines Geschaffenwordenseins, der Geschichte seines eigenen Werdens und der Tatsache seines Gewordenseins, das dem Werk auch in seinem vermeintlich »fertigen« Zustand noch wesentlich anhaftet, mitreflektieren. Dieses eigenzeitliche Werden und Gewordensein eines jeden Werks ist nichts Sekundäres, nichts Zufälliges, das im Umgang mit dem Werk und seinen Formen des Bewahrens getrost vernachlässigt werden dürfte. Es ist kein beliebiges Datum unter vielen. Im Gegenteil, kein Kunstwerk ohne diesen eigentlichen und eigenen Bezug zum Gewordensein und zur Herkunft. In diesem Rahmen ließe sich dann auch eine weitere von Strauß' Meditationen aus *Der Fortführer* deuten:

Weshalb sollte man annehmen, der Transport von kulturellen und geschichtlichen Gütern sei auf dem Strom der Zeit immer nur in einer Richtung, zur Mündung, unterwegs? Vielmehr bewegen wir uns unablässig stromaufwärts (schon um niemals zu münden in das flüsseauflösende Meer!). Bereits der Empfang solcher Güter macht uns zu den eifrigsten Konstrukteuren ihrer Herkunft. Wir tragen von der Gegenwart zurück in die vergangenen Vorgänge ihre Bedeutung. Die Späteren *machen die Früheren*. Ebenso transportiert jede persönliche Erinnerung Gegenwart in die Vergangenheit. Die Flußmetapher muß sich zu einer Richtungskorrektur bequemen.¹⁷

Setzt Strauß sich hier mit der Sprache des Stroms, des Flusses und der Fließrichtung auseinander, um die damit herkömmlicherweise verbundenen Denkbewegungen und unausgesprochenen Prämissen zu hinterfragen, dann gibt er gleichzeitig Anlass dazu, die Möglichkeit einer Umkehrung des gewöhnlichen Verständnisses des Fließens und des Zeitflusses in Betracht zu ziehen. Die Zeitlichkeit verlangt im und vom Text ihr jeweils eigenes Datum. Was bedeutet hier Herkunft? Was Richtung? Was Unterwegssein? Die Übertragung eines genuinen Werkes ist niemals bloßes historisches Hinunter- und Weiterreichen eines Datums. Denn seine Herkunft ist nichts Gegebenes, das man sich nur anzueignen bräuchte, indem man es als solches in seinen Besitz übernimmt. Im Gegenteil, der Empfang eines übertragenen Werkes nötigt den Empfänger dazu, dessen Herkunft zu konstruieren, das heißt, die Herkunft als zunächst rätselhaft, verschwommen, undefiniert wahrzunehmen, um ihre genaueren Umrisse dann in mühevoller Forschung und Rekonstruktion auf neue Art und Weise lebendig werden zu lassen. So gesehen gibt es keine Herkunft; *Herkunft wird jeweils erzeugt*.

Wenn Strauß formuliert »Wir tragen von der Gegenwart zurück in die vergangenen Vorgänge ihre Bedeutung«, so trägt seine ungewöhnliche Syntax

genau dem Prozess Rechnung, den er hier auf eine Art verstanden wissen will, indem sie von der herkömmlichen abweicht. Die gebrochene, von der konventionellen Abfolge abweichend ablaufende Satzstellung schreibt die sprachlichen Elemente einem Rhythmus ein, der auf rhetorischer Ebene an dem in der veränderten Wahrnehmung ver-rückten Ablauf teilhaben lässt. Auch durch diese von Strauß eingesetzte rhetorische Figur des Anakoluthon, also des Satzbruches, durch den der Verlauf eines begonnen Satzes unterbrochen wird oder eben die grammatische Gliederung der einzelnen Satzelemente plötzlich eine neue Sequenz annimmt, entsteht sinnbildlich eine veränderte Sichtweise auf die Richtung und die Abfolge des Überlieferungsvorganges selbst. Es verhält sich dabei allerdings nicht so, dass die Nachfolgenden einfach im Bann der Vorausgehenden stünden und von ihnen mit gespenstischer Hand, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart, wie es etwa bei einem mit besonders strengen Richtlinien und Konditionen versehenen Testament der Fall ist, bestimmt würden. Hingegen wäre Strauß' Aussage »Die Späteren *machen* die Früheren« dahingehend zu verstehen, dass erst im Moment des Empfangens eines intellektuellen Erbes oder einer künstlerischen Hinterlassenschaft die Empfangenden die Vorausgegangenen und ihre Werke herstellen, sie im eigentlichen Sinne datieren. Das bedeutet nicht, dass es die Früheren und ihre Werke als Datum, als datierbares Ereignis gar nicht gegeben habe – ganz im Gegenteil, ohne sie gäbe es ja gar nichts zu übertragen, zu erben und zu datieren –, sondern vielmehr, dass die heute noch weiterwirkende Bedeutung sowie die unabgegoltenen Potentiale der Früheren, die zum Teil auch nach hunderten von Jahren in wesentlichen Aspekten noch unausgeschöpft sein können, erst in der Auseinandersetzung, dem aktiven Erbe und der eigenständigen Aufnahme durch die Heutigen, die auf eigenständige Weise das Ererbte datieren, weiter- und überleben.¹⁸ Genau wie persönliche Erinnerung Gegenwart in die Vergangenheit treibt, so treibt das frühere Datum das heutige in die andauernde Reflexion, in der ein genuines Werk als Werk – und das bedeutet immer auch: als unhintergehbare Fragezeichen und als Anstoß zum unermüdlichen eigenständigen Fragen – in Erscheinung tritt. Das Datierende eines Werkes hätte sich, wenn es sich als Fort-führer in dem hier entwickelten Sinne begreifen kann, diesem nachträglichen Herstellen der Früheren, durch das es gleichzeitig als das Heutige erst zu dem wird, was es ist, zu stellen. Datieren – ein Datum gegenzeichnen – hieße dann immer auch: fortführend das Frühere und damit das Heutige herzustellen.

Doch lohnt es sich, für einen Augenblick zu einem anderen Wort zurückkehren, das in Strauß' Überlegungen eine tragende Rolle spielt, dessen Bedeutung im Text aber eher elliptisch bleibt. Denn die Frage nach der

Herkunft soll nicht nur darüber Aufschluss geben, wie man wird, was man ist – um mit Nietzsche zu sprechen –, sondern sie ruft eine ganze Konstellation von aufeinander bezogenen Fragen hervor, die sich sowohl die Datierenden als auch die Fort-führenden bezüglich ihrer eigenen Weisen, in der Welt und im Kunstwerk zu wirken, zu stellen haben. Das radikale Datieren und Denken der Herkunft bezieht sich nämlich immer auch auf einen Gedanken des Ursprungs als mehrfachen, in sich gebrochenen, vieldeutigen und vielstimmigen. In seinem 2014 erschienen autobiographischen Text *Herkunft* erinnert sich der reife Strauß an seine Jugendjahre und lässt so das Datum einer längst verflossene Zeit wiederauferstehen, deren Erfahrungen und Reflexionen zwar seit Jahrzehnten sein Bewusstsein und sein Unterbewusstsein mitgelenkt hatten als eigenständige Objekte eines literarischen Kunstwerks aber noch nie konkret hervorgetreten und zu Gegenständen einer nachhaltigen Reflexion geronnen waren. *Herkunft*, so will es scheinen, macht es sich zur Aufgabe, der Frage nachzugehen, ob und inwieweit die Heutigen im Gegensatz zu den Vorausgegangenen in der Lage sind, den Begriff der Herkunft in seinem unausschöpflichen Reichtum zu denken und der Erfahrung zuteilkommen zu lassen.

Während die Erinnerungen des Erzählers sich in zärtlicher, nicht-sentimentaler, klarer Prosa in zunehmendem Maße um die Figur des längst verstorbenen Vaters drehen, richten sie sich gleichzeitig an einem anderem, nur andeutungsweise anwesenden Datum aus, sind sie doch gleichzeitig mit allgemeineren Reflexionen durchsetzt, welche die Schreibszene der autobiographischen Erinnerung als mit der schwierigen Frage der Herkunft, die der Akt des schreibenden Erinnerns dem werkhafte untersuchten Datum und befragten Leben auferlegt, auf das Engste verwoben darstellt. Wie Strauß bei anderer Gelegenheit festhält: »Ich bin ein Subjekt der Überlieferung, und außerhalb ihrer kann ich nicht existieren.«¹⁹ Zwar widmen sich Strauß' Bekenntnisse, wie jene von Augustinus und Rousseau, auf dringliche Weise der Singularität und Eigenheit eines bestimmten Einzellebens und seines Datums; allerdings beinhalten diese Bekenntnisse, eben wie jene der kanonischen Vorgänger auch, gleichzeitig Betrachtungen, welche die über die Singularität und Eigenheit eines einzigen Lebens und dessen Datum weit hinausreichen, um sich Belangen von grundlegender, allgemeiner Bedeutung – und damit ebenfalls dem Anderen, dem Anderen im Eigenen, ja der Andersheit überhaupt – zu öffnen. Unter diesen Voraussetzungen betrachtet, können die Daten der eigenen Herkunft auch nie als losgelöst von der Herkunft des Anderen gedacht werden, selbst wenn sie, wie die Herkunft des Anderen, sich als rätselhaft und anhaltend undurchsichtig erweisen. An einer bemerkenswerten Stelle aus der Mitte der *Herkunft* reflektiert Strauß:

Gibt es etwas Besseres, als dort zu bleiben, wo du geboren, aufgewachsen, zur Schule gegangen bist, dich zum ersten Mal verliebt hast? Wo deine Eltern und Großeltern gelebt haben? Weshalb seinen angestammten Platz verlassen? Und wenn es schon sein muß, weil man ja das ein oder andere draußen in der Fremde lernen und zuwege bringen sollte, warum anschließend nicht wieder heimkehren? Es wäre nur die Hälfte des Vergehens zu spüren, wenn man an seinem Ort bliebe. Wenn man gar nicht anders könnte, als immer an seinem Ort zu bleiben.

Wie die Toten, sie verlassen ihre Heimat nicht. Du begegnest ihnen auf den Waldwegen am Talrand, unten am Fluß, wo Vater und Mutter saßen, wenn sie Sorgen hatten, und auf der Wiese, die über den alten Sportplatz wuchs [...]. Der Fluß mag auf und ab transportieren, was immer man ihm auflädt. Er ist und bleibt deine Zeit, dein Zuhause, dein Ort, deine Grenze. Ein Fluß fließt nicht weg. Nur das, was er trägt, kommt und geht.²⁰

Herkunft ist hier unweigerlich dem Verfließen eingetragen, dem Datum des Verfalls und des Zerfallens, dem Absterben und dem Untergehen, dem Entschwinden und dem Verlust, ja dem Ablauf der Zeit, den man als ihr Vergehen bezeichnet. Nicht umsonst spricht man in England in den letzten Minuten eines Fußballspiels idiomatisch von »the dying minutes of the game«, also wörtlich von den »sterbenden Minuten des Spiels«. Es mag dahingestellt bleiben, ob es sich nicht doch gerade umgekehrt verhält, nämlich so, dass nicht die Zeit vergeht, sondern vielmehr die Menschen, während die Zeit jedoch bleibt. Der englische Dichter Austin Dobson jedenfalls weiß in seinem Gedicht *The Paradox of Time* davon zu berichten: »Time goes, you say? Ah, no! / Alas, Time stays, we go.«²¹ Wie immer es damit bestellt sein mag, das Datum und die Erfahrung eines Vergehens sind mit einer bestimmten Erfahrung der Zeitlichkeit untrennbar verwoben. Benennt das Vergehen für Strauß' bekennenden Erzähler die Erfahrung der ablaufenden Zeit als Datum des Zerfalls und Untergangs – also als eine Art Verfallsdatum – so wird dieses Untergehen am deutlichsten in der Reflexion auf die Vorstellung sichtbar, ein ganzes Leben an ein und demselben Ort zu verbringen, das heißt, das Vergehen und die Vergänglichkeit der Zeit mit der Erfahrung einer bestimmten Lokalität aufs Engste zu verkuppeln und diese Erfahrung räumlich fest zu verankern – gleichsam wie der verwurzelte Baum, der sein ganzes Leben – Jahre, Jahrzehnte, Jahrhunderte oder, in seltenen Fällen wie dem der Riesenmammutbäume der Sierra Nevada, gar Jahrtausende – an einer einzigen Stelle verbringt. Kehrt man nach langer Abwesenheit zu seinen Wurzeln, seinem Herkunftsort zurück, (be)sucht man die Szenen einer längst verflossenen Kindheit und Jugend, findet man einen Ort vor, der sich auf so vielfältige Weisen verändert hat, dass man unwillkürlich der

in einem selbst stattgefundenen Veränderungen gewahr wird, der Geschichte des eigenen Lebenswegs und damit auch des Datums der eigenen Endlichkeit. Die Wucht dieses Gewährwerdens des eigenen Vergehens, des eigenen Zerfalls, Ablebens, Abbauens, allmählichen Verschwindens könnte dadurch abgefedert werden, so spekuliert der Erzähler, dass man sich restlos der eigenen Herkunft anheimgibt, seinem Heimatort oder seinem Ursprung, so als würde man zu eben jenem Baum werden wollen, der, an einen einzigen Ort gepflanzt, von dort aus das gesamte vielschichtige Leben bis zum Tod aus einem einzigen Blickwinkel wahrnehmen und erfahren kann. Die Erfahrung des eigenen Vergehens wäre dann eventuell nur halb so schmerzhaft, halb so melancholisch, da es keine Herkunft gäbe, zu der man zurückkehren könnte, keine eingebildete Heimat, die man sich aus der Ferne als verloren vorstellen kann. Als noch Lebender und Lebendiger würde man, bereits vor dem eigentlichen Tode, sich die Welt mit dem prall gefüllten Reich der Toten teilen, einem Reich, dessen Bewohner ihre Heimat nicht verlassen und doch, wie die längst verstorbenen Eltern des Erzählers, auf Schritt und Tritt als komplexe Gespenster der Erinnerung angetroffen werden können. Bezieht sich die Sprache Strauß' hier wie auch in *Der Fortführer* auf das rhetorische Bild des Flusses, so handelt es sich nunmehr um das spezifische Bild eines Flusses, der eben nicht verschwindet, indem er wegfließt, sondern der stets mitträgt, was man ihm anlässlich eines bestimmten Datums anvertraut haben mag. Denn Herkunft bezeichnet einen besonderen Gesichtspunkt von dem aus die Bewegungen der andauernden Veränderung, von Werden und Verfallen, zur Sichtbarkeit gelangen, ohne dass das unablässige und unveränderliche Prinzip dieser Bewegungen selbst dem Wandel ausgesetzt wäre. Unveränderlich bleibt aller erinnerten oder unmittelbaren Erfahrung eingetragen, dass nichts je das gewesen sein wird, was es ist; stattdessen lässt sich in der Stetigkeit des Unsteten ein Werden ausmachen, das jedem Vergehen eingeschrieben ist, eine Art ›Werden im Vergehen‹, wie Hölderlin es bezeichnen würde.

Angesichts dieses Werdens im Vergehen, erbt – und vererbt – man seine Vergangenheit und seine erinnerte Erfahrung dieser Vergangenheit nicht einfach im Zuge einer durchweg passiven Hingabe an das Datum des Zerfalls. Denn das wäre eine andere Art von Vergehen, nämlich eine Zuwiderhandlung, ein Rechtsbruch, eine datierbare Straftat. Man solle sich am eigenen Vergehen nicht vergehen, scheint Strauß hier zu warnen, kein Vergehen am Vergehen ausüben. Für den Strauß'schen Erzähler kommt es daher nicht darauf an, sich dem Vergehen unterzuordnen, es passiv und unterwürfig über sich ergehen zu lassen. Im Gegenteil, er macht die Bedeutung des Durcharbeitens des eigenen

Vergehens geltend, die Notwendigkeit, sich mit ihm aktiv auseinanderzusetzen und das eigene Vergehen so weit wie möglich mitzudenken: »Was kann also der abnehmende Mensch, der von einer Stunde zur nächsten immer aufs neue vor einem Rätsel steht? Immer nur dastehen und sich wundern? Das kann nicht alles sein. Man muß an seinem Vergehen mit Methode arbeiten, wie man ja auch beim Werden sich ins Zeug legen mußte.«²² Indem man sich dem Fragezeichen der erinnerten und unausweichlich vergehenden eigenen Lebenszeit stellt, reicht es nicht aus, den Rätselcharakter dieser Lebenszeit zeitlebens als Geste der Datierung zu bestätigen oder im Verwundertsein oder Erstaunen zu verharren (wenn auch letzteres, im Sinne des *thaumazein* verstanden, *ebenfalls* notwendig ist, denn es bezeugt, wie der platonische Dialog des *Theaitetos* offenkundig macht, den datierbaren Anfang allen philosophischen Denkens).²³ Strauß betont hingegen die Bedeutung des Moments, in dem man sich dem eigenen Vergehen mit Methode und Engagement widmet, das Vergehen also gleichermaßen ernst nimmt, wie man das eigene Werden ernst genommen hat, jenen früheren Weg also, der zur Zeit, als man noch den Großteil der eigenen Lebenszeit als Zukünftigkeit vor sich hatte, zum Aufstieg und Fortschritt in der Welt führen sollte. Doch dem Erzähler schwebt hier etwas vor, das sich kaum auf eine Form von logistischer Abwicklung der letzten Dinge reduzieren lässt, auf das Datum einer Art Testamentsplanung. Nein, die hier ins Blickfeld rückende Form der Arbeit am eigenen Vergehen weist auf eine ausdrückliche und bestimmte Auseinandersetzung mit dem eigenen Untergang hin, auf ein Vergehen, das von Fragen der Tradition, der Nachfolge, der Erbschaft, des Fortführens und des Selbst-Datierens unabtrennbar ist. Diese Form des aktiven Vergehens gehört vielleicht eher jenem Bereich an, den Robert Musil als einen *Nachlaß zu Lebzeiten* bezeichnet, also die postumen Hinterlassenschaften eines durchaus noch lebenden Autors. Der Weg des eigenen Vergehens und Zerfalls wird, so gut es eben geht, dergestalt entworfen und gesteuert, dass darin das Vergehen *als* Vergehen, der Untergang *als* Untergang datierbar wird; und zwar nicht im Zeichen der reinen Resignation, aber doch ohne jegliche Leugnung, ohne versteckte Sehnsucht nach Aufhebung und ohne die Phantasievorstellung zu bemühen, das eigene Vergehen könnte überlistet oder heimlich umgangen werden, etwa indem es nur zum Schein akzeptiert wird, während es gleichzeitig jedoch insgeheim geleugnet, listig abgewehrt oder stillschweigend bekämpft wird. Was man vielleicht, um einen Neologismus zu bemühen, als Auseinandersetzung mit der grundsätzlichen ›Herkünftigkeit‹ eines Daseins und eines Werkes bezeichnen könnte, hat entscheidende Auswirkungen auf die Art und Weise, wie das fort-führende Datum eines Werks

und seiner ästhetischen Eigenzeiten aufgefasst wird und welche besonderen Formen der Aufmerksamkeit und kritischen Wachsamkeit in diesem Bereich der datierenden Reflexion geschaffen werden.

Anmerkungen

- 1 Michael Gamper, Helmut Hühn, *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover 2014, 23f. Weitere grundsätzliche Überlegungen zur programmatischen Frage der ästhetischen Eigenzeiten finden sich auch in Michael Gamper, Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 sowie Michael Gamper u.a. (Hg.), *Zeiten der Form - Formen der Zeit*, Hannover 2016.
- 2 Gamper, Hühn, *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?*, 24.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Diesen und den vorausgegangenen Absatz entnehme ich, in abgeänderter Form, meinem Text *Ästhetische Eigenzeiten und die Zeit des Bewahrens. Heidegger mit Arendt, Derrida und Kafka*, Hannover, im Erscheinen.
- 6 William Shakespeare, *Richard II* (= The Oxford Shakespeare), hg. von Anthony B. Dawson und Paul Yachnin, Oxford 2011, 209.
- 7 *Shakespeare's dramatische Werke*, übers. von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, Bd. 1, Berlin 1867, 322.
- 8 Jacques Derrida, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Wien 2007, 100.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd., 44.
- 12 Ebd., 24.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., 66.
- 15 Botho Strauß, *Der Fortführer*, Reinbek/Hamburg 2018, 159.
- 16 Zu erörtern wäre diese Frage nicht zuletzt auch im Hinblick auf die mit ihr eng verschwisterte Frage, warum es überhaupt eine Vielzahl von Künsten gibt und nicht nur eine einzige. Dass die meisten Antworten auf diese nur scheinbar einfache Frage zu kurz greifen und am Wesentlichen der Kunst vorbeidenken, zeigt Jean-Luc Nancy, *Warum gibt es viele Künste und nicht nur eine einzige Kunst?*, in: ders., *Die Musen*, Stuttgart 1999, 9–62. Die enger gefasste Frage nach der jeweils gattungsspezifischen ästhetischen Eigenzeitlichkeit der diversen Künste wäre in diesem Rahmen dann auch neu zu bedenken.
- 17 Strauß, *Der Fortführer*, 161.
- 18 Zur grundsätzlichen Problematik der intellektuellen Erbschaft siehe Gerhard Richter, *Verwaiste Hinterlassenschaften. Formen gespenstischen Erbens*, Berlin 2016.
- 19 Botho Strauß, *Der letzte Deutsche. Uns wird die Souveränität geraubt, dagegen zu sein*, in: *Der Spiegel*, 41 (2015), 122–124, hier 123.
- 20 Botho Strauß, *Herkunft*, München 2016, 54f.
- 21 Austin Dobson, *The Paradox of Time*, in: ders., *Old-World Idylls and Other Verses*, London 1893, 175.
- 22 Strauß, *Herkunft*, 55.

- 23 »Denn dies ist der Zustand eines gar die Weisheit liebenden Mannes, das Erstaunen; ja es gibt keinen anderen Anfang der Philosophie als diesen.« (Platon, *Theaitetos*, 155d, *Sämtliche Werke*, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck, Bd. 4, Hamburg 1976, 120).