

Poetologien mehrdeutigen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Norbert Otto Eke

Historisierungsstrategien

Literatur kartografiert, chronologisiert, kategorisiert und imaginiert Geschichte, und sie tut dies, indem sie ‚Fiktionen‘ produziert. Bezogen auf die Historiografie hat Reinhart Koselleck zu solchen Fiktionalisierungsprozessen angemerkt, dass die »Totalität der Vergangenheit« sich »nicht wiederherstellen« lasse, da sie ja nun einmal »unwiderrufbar vergangen« sei; den Schreibenden zwinge dies dazu, »den fiktiven Charakter vergangener Tatsächlichkeit anzuerkennen«, um historische Aussagen »theoretisch absichern zu können«.¹

Ist allein schon der ontologische Status der *res gestae* als einer der Sprache vorgängigen Authentizität fraglich, gilt dies umso mehr für die *historia rerum gestarum* im engeren und die Suggestion, durch Geschichten ›wahr‹ zu sprechen, im weiteren Sinn. Dabei läuft in literarischen Konstruktionen des Vergangenen stets ein Wissen darum mit, dass allein Erinnern Zukunft ermöglicht. Bereits die *Odyssee* erzählt davon im 11. Gesang, der *Nékyia*, mit der *Katábasis* des irrfahrenden Fürsten von Ithaka (die eigentlich keine ist, insofern das jenseitige Schattenreich in der *Odyssee* kein Unterweltliches im eigentlichen Sinn ist, sondern eine Wirklichkeitssphäre, die sich am ›Rand‹ mit der Welt der Lebenden berührt). Die von Odysseus an die Toten gerichtete Bitte um Wegleitung (Orientierung) schafft als Vergewisserung der Vergangenheit Zukunft. Dass es der auch über den leiblichen Tod hinaus mit der Fähigkeit der Zukunftsschau begabte thebäische Seher Teiresias ist, dessen vom Vergessen bedrohtes Wissen sich Odysseus in erster Linie dabei zu eigen macht, ist ein dramaturgischer Kniff mit weitreichender Bedeutung: Odysseus' Jenseitsreise ist als Befragung der Toten Archäologie, die das ›Jenseits‹ (die Vergangenheit) auf ein Gegenüber, nämlich ein Zukünftiges (die Heimkehr) hin konzipiert, wobei Odysseus im epischen Gesamtrahmen als Erzähler seiner selbst erzählt, was wiederum ihm die

¹ Reinhart Koselleck: Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft. In: Ders.: Zeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt am Main 2000, S. 298–316, hier S. 315f.

Toten in Gestalt des inspirierten Sehers erzählen und damit an Wissen preisgegeben haben.

In der Literatur der 1990er- und 2000er-Jahre findet die in der *Nékyia* erfolgte Verklammerung von Tod und Rettung, Vergangenheit und Zukunft ein Nachleben in der Fluchtlinie von Walter Benjamins Idee einer Grabung, die als Spurensuche ihrerseits Spuren im Grabungsboden hinterlässt und damit auch den Ausgangspunkt transformiert.² Diese ›Grabungen‹ bewegen sich zwischen den Polen der Konstruktion (hier im Sinne einer Produktion von ›Vergangenheiten‹ durch in ihrer Evidenz unhinterfragte, zumindest unwidersprochene Semiosen) und der Dekonstruktion durch die Konfiguration von Ambivalenzen, Ambiguitäten und Latenzen, mit denen ein ›ekstatisches‹, ein außerhalb der routinisierten Wahrnehmungen stehendes Denken Form gewinnt. Aleida Assmann hat für solche sprachlichen Operationen den Begriff der ›wilden Semiose‹ geprägt. Darunter versteht sie solche sprachlichen Artikulationsformen, die dort entstehen, wo die Signifikantenketten auseinanderbrechen und die »syntagmatische Verbindung der Zeichen wie auch die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat reißt«.³ Sehen/Lesen und Verstehen gehen in dem Fall nicht mehr zusammen, kognitive Muster der Welterfassung und der Weltbewältigung verlieren ihre Orientierung gebende Bedeutung, während zugleich die Wirklichkeit »in gesteigerten Augenblicken eine überwältigende Gegenwart«⁴ erlangt.

Adorno hatte in seiner *Ästhetischen Theorie* auf den »integralen semiotischen Zusammenhang zwischen materialem Ausdruck und [der] Bedeutungsdimension«⁵ von Artefakten verwiesen. Alles »Sprachähnliche an den Kunstwerken« fasste sich in »Form« zusammen, während umgekehrt »die Form, die dem Inhalt widerfährt«, selber »sedimentierter Inhalt«⁶ sei. An Adornos »Versuch einer Rettung der autonomen Form vor der vermeinten Gefahr des Formalismus«⁷ zu erinnern, mag im Kontext der hier verfolgten Fragestellung nicht ganz unwichtig sein, begegnet in poetologischen Äußerungen von Autor/-innen der Gegenwartsliteratur doch immer wie-

² Vgl. dazu Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV:1 Kleine Presa, Baudelaire-Übertragungen. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main 1980, S. 400f.

³ Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Materialität der Kommunikation. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main 1988, S. 237–251, hier S. 237.

⁴ Ebd.

⁵ Annette Simonis: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen 2000, S. 524.

⁶ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1973, S. 217.

⁷ Annette Simonis: Literarischer Ästhetizismus, S. 524.

der geradezu topographisch die Behauptung, die ›Form könne nicht lügen‹ (Judith Kuckart),⁸ zumindest sie also sei ›wahr‹. Im Zusammenhang mit den im Folgenden skizzierten Beispielen für mono- und multimediale Fiktionalisierungen von Geschichte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – Herta Müllers ›wilden Semiosen‹, Werner Fritschs Verwirbelungen, Frank Witzels onirischen Grabungen im Feld der jüngeren Zeitgeschichte – zumindest gewinnt dies eine signifikante Bedeutung.

Wilde Semiosen, Verwirbelungen, onirische Poetik: Herta Müller, Werner Fritsch, Frank Witzel

Unverwechselbar im Ton spiegelt sich in den Erzählungen, Romanen und Essays Herta Müllers in gerade wieder neugewonnener Aktualität die Realität einer *Glücklosen*, emotional ausgekälteten, materiell ausgehungerten und sozial destabilisierten Gesellschaft, die in Agonie verharrt, im Warten: hier auf den Tod des Diktators oder auf die Chance zum Entkommen aus einer widersinnigen Existenz über die streng bewachte Grenze eines in mehr als einer Hinsicht bewachten Lebens hinaus. Das subversive und innovative Potenzial wilder Semiose findet in diesen Texten, die den Blick zurücklenken in den vergangenen Innenraum der diktatorischen Ceaușescu-Ära in Rumänien, Ausdruck dabei in der Form eigentümlicher (nicht eigenartiger) ästhetischer Fremdstellungen: ›Schräge‹, zerbrochene oder seltsam ›verkehrte‹ Bilder (›Überm Dorf gehn die Dächer wasserwärts.‹⁹) werden zu sequentialisierten Blick- und Ereignisfolgen arrangiert; Gegenstände werden in ungewöhnliche Verweisungszusammenhänge hinein versetzt, akustische Wahrnehmungen vergegenständlicht.¹⁰ Häufig entfaltet sich die Bildsprache auf dem Weg der Anthropomorphisierung von Naturphänomenen oder auch aus

- 8 So Judith Kuckart im Rahmen einer Diskussion im Anschluss an die Präsentation ihrer Tanz-Performance »Die Erde ist gewaltig schön; doch sicher ist sie nicht« (Skoronen Reloaded) am 25.09.2022 an der Universität Paderborn (Mitschrift N.O.E.).
- 9 Herta Müller: Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt. Eine Erzählung. Berlin 1986, S. 56.
- 10 Zu den Sprach-Bild-Strategien Herta Müllers vgl. u.a. Axel Dunker: Collagen. In: Herta Müller-Handbuch. Hg. von Norbert Otto Eke. Stuttgart 2017, S. 71–78; Christina Rossi: Sinn und Struktur. Zugänge zu den Collagen Herta Müllers. Würzburg 2019; Andreas Erb und Christof Hamann: »Wir sind frei, mit ihnen das zu machen, was unser Leben mit uns macht«. Produktive Mehrdeutigkeit in den Text-Bild-Collagen von Herta Müller. In: Herta Müller. Text + Kritik 155/2020. 2. Aufl.: Neufassung. Hg. von Norbert Otto Eke und Christof Hamann. München 2020, S. 80–97; sowie Norbert Otto Eke: Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht. In: Text + Kritik 155/2002, S. 64–79; Ders.: »In jeder Sprache sitzen andere Augen«. Herta Müllers ex-zentrisches Schreiben. In: Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert. Hg. von Hans Richard Brittnacher und Hans Magnus Klaue. Köln/Weimar/Wien 2008, S. 247–259; Ders.: Mit Schere und Kleber. Herta Müllers Inszenierungen

sprachlichen Inkongruenzen heraus, zu denen synästhetische Wahrnehmungskonstruktionen (»Die Bäume summten grün«¹¹), surreale Verschiebungen (»Aus den Feldern sieht man das Dorf als Häuserherde zwischen Hügeln weiden«¹²) oder auch die Übergängigkeit von Fauna und Flora beitragen. Zugleich entstehen Reibungs- und Alteritätseffekte durch Doppelbödig- und Mehrdeutigkeiten – von Worten, Symbolen, Sachverhalten – und nicht zuletzt aus der Vermischung unterschiedlicher sprachlicher Repräsentationssysteme und Register.

Solcherart konfrontiert Herta Müller ihre Leser/-innen mit einer überflutend-überfordernden Unlesbarkeit, die routinierte Wahrnehmungsmuster buchstäblich ›blind‹ stellt, um so von anderer Seite her den Bild- und Wahrnehmungsraum neu zu öffnen. Das Sprachspiel mehrdeutiger Metaphorisierungen und Metonymisierungen, in dem niemand sich sicher sein kann, stellt im Kontext des erzählenden Zurückschauens in den Vergangenheitsraum der rumänischen und rumäniendeutschen Geschichte konstellative Kontexte her, die den Blick für die Inhumanität und Brutalität gegenwärtiger autokratischer Systeme schärfen; es kürzt Beschreibungen ab,¹³ vor allem aber schafft es Räume der Irritation und der Befremdung mit dem Ziel, bei den Leser/-innen das zu erzeugen, was Herta Müller den »Irrlauf im Kopf«¹⁴ nennt: ›wildes‹ (eigensinniges) Denken als imaginäre, vor dem inneren Auge der Lesenden ablaufende Bildproduktion jenseits standardisierter und buchstäblich ›voreingestellter‹ Wahrnehmungen.

Radikaliert wird dieses Verfahren in den nicht allein verspielten Wort-Bild-Collagen,¹⁵ die Herta Müller seit 1993 in mittlerweile allein sieben eigenständigen

von Text-Bild-Räumen. In: die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 66 (2021), Ausgabe 284: Furchtlos schreiben. Das Politische 1, S. 99–104.

- 11 Herta Müller: Heute wär ich mir lieber nicht begegnet. Roman. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 184.
- 12 Herta Müller: Niederungen. Prosa. Berlin 1984, S. 22.
- 13 Ute Weidenhiller erläutert dieses Verfahren der Abkürzung anschaulich am Beispiel des wiederum von Müller als Exempel eines »Tricks mit der Sprache« (Herta Müller: Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel. München 2011, S. 101f.) angeführten Wortes »Schneeverrat«: »Das erfundene Wort ›Schneeverrat‹, so Weidenhiller, ›verbirgt die Verschleppungs geschichte [von] Herta Müllers Mutter, die sich vor der drohenden Deportation ins Arbeitslager so lange in einem Erdloch verstecken konnte, bis ihre Spuren verräterisch im Schnee sichtbar wurden.› Der Schnee ist ein weißer Verrat: heißt es deshalb in *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* und die aus der christlichen Ikonographie bekannte traditionelle Konnotation der Farbe Weiß als Farbe der Reinheit und der Unschuld, kehrt sich bei Herta Müller ins Gegen teil.« (Ute Weidenhiller: Das Unsagbare sagbar machen – Herta Müllers doppelbödige Poetik. In: Études Germaniques 67 [2012], H. 3, S. 489–506, hier S. 500).
- 14 Herta Müller: In jeder Sprache sitzen andere Augen. In: Dies.: Der König verneigt sich und tötet. München/Wien 2003, S. 7–39, hier S. 14 u. S. 20. Vgl. auch: Dies.: Der König verneigt sich und tötet. In: Ebd., S. 40–73, hier S. 49.
- 15 Eine einheitliche kategoriale Bestimmung von Herta Müllers Klebearbeiten hat sich bislang nicht durchgesetzt. In der Regel werden sie als »Collagen« (Axel Dunker: Collagen. In: Herta

Publikationen¹⁶ veröffentlicht hat. Auf kleinstem Raum (das Format der Collagen entspricht dem von Postkarten) unterzieht sie in diesen Klebearbeiten Wort- und Bildmaterial aus Zeitungen, Zeitschriften, Katalogen und Anzeigenblättern einem Vorgang gleichzeitiger Dekontextualisierung (Ausschneiden) und Rekontextualisierung (Zusammenkleben). Aus ›objet trouvés‹ entstehen so im Ergebnis einer literarischen und bildkünstlerischen Formanstrengung mehrdeutige ›Kunstmaschinen‹, die die Betrachtenden dazu einladen, in einen *Schau-Raum* eigenen Rechts einzutreten, in dem Wörter und Bilder auf ihren Materialcharakter zurückgeführt sind: Die Schrift wird wie in der skripturalen Malerei visualisiert, die Bildelemente wiederum werden zur Skriptur, was als solches eine neue Weise der Rezeption voraussetzt: ein ›sehendes Lesen‹¹⁷ und ein lesendes Sehen. Medial gerahmt als (zunächst) nummerierte Postkartensammlung (*Der Wächter nimmt seinen Kamm*, 1993), ab der folgenden Veröffentlichung *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000) dann als jeweils gebundener ›Bildband‹ mal mit, mal ohne feste Paginierung werden die für sich stehenden Einzelblätter zu Makrocollagen, deren Zusammenhang ein rhizomorphes Geflecht stiftet aus sich kreuzenden und überschneidenden Bildern, Themen und Motiven, die ganz unterschiedlichen Ordnungsebenen angehören können: politische Verfolgung, Nachstellungen, Überwachung und Bespitzelung durch den staatlichen Repressionsapparat, Angst und Angsterzeugung, Freundschaft und Verrat,

Müller-Handbuch. Hg. von Norbert Otto Eke. Stuttgart 2017, S. 71–78) bezeichnet, als »Collagegedicht[e]« (Monika Moyrer: Der widerspenstige Signifikant: Herta Müllers collagierte Poetik des Königs. In: *The German Quarterly* 83 (2010), H. 1, S. 77–96, hier S. 91) oder auch einfach als »Gedichte« (z.B.: Helga Mitterbauer: Hybridität – Métissage – Diaspora. Zur Anwendbarkeit aktueller Identitäts- und Kulturkonzepte in der Erforschung von Minderheitenliteraturen, überprüft am Beispiel von Herta Müllers *Der König verneigt sich und tötet* [2003]. In: Wahrnehmung der deutsch(sprachig)en Literatur aus Ostmittel- und Südosteuropa – ein Paradigmenwechsel? Neue Lesarten und Fallbeispiele. Hg. von Peter Motzan und Stephan Sienert. München 2009, S. 223–234, hier S. 229.).

16 Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren. Reinbek bei Hamburg 1993; Im Haarknoten wohnt eine Dame. Reinbek bei Hamburg 2000; Die blassen Herren mit den Mokkatassen. München 2005; Este sau nu este Ion. Iasi 2005; Vater telefoniert mit den Fliegen. München 2012; Im Heimweh ist ein blauer Saal. München 2019; Der Beamte sagte. Erzählung. München 2021.

17 Christina Rossi hat in ihrer umfangreichen Studie zu Herta Müllers Collagearbeiten ausgehend von narrativen Strategien der Entautomatisierung das Konzept eines ›sehenden Lesens‹ als Rezeptionshaltung entwickelt. Das ›sehende Lesen‹ ist ein zwischen den verschiedenen verwendeten Modalitäten hin- und herpendelnder Blick und meint einen Leseprozess, der räumlich und nicht bzw. nicht nur linear-zeitlich zu verstehen ist. Es geht dabei um ein ›Sehen von und ein Sehen in Strukturen‹. (Christina Rossi: Sinn und Struktur, S. 108) Das ist insoweit wichtig, als sich die Rezeption anfänglich auf die textuelle Ebene der Collagen konzentriert hat. Mittlerweile hat sich allerdings die Erkenntnis durchgesetzt, dass eine Annäherung an das als ›schwierig‹ geltende Collagenwerk die Anerkennung der prinzipiell unterschiedlichen kognitiven Rezeptionsweisen von Bildern und Texten zur Voraussetzung hat.

Flucht und Emigration, damit einhergehend Versuche des Heimischwerdens anderorts. Selten wurden Adornos Thesen zum semiotischen Zusammenhang von Form und Bedeutung so plastisch (be-)greifbar wie in diesen Miniaturen aus *Bruch-Stücken* und *Aus-Schnitten*, die bei aller Ernüchterung über den destruktiven Systemzusammenhang der politischen Utopien weder die Möglichkeit eines Anderen demontieren noch die Idee der Solidarität aufgeben, die sich über formgebende Historisierungsstrategien einmischen wollen in vergangenheits- und gegenwartspolitische Debatten.

Vom Grundsatz her handelt es sich bei jeder dieser Collagenarbeiten um ein Unikat – jede für sich ist in der Grenzüberschreitung zwischen Schrift und Bild –, das mit Herta Müllers Erzählungen und Romanen in enger Verbindung steht. Noch bevor sie sich nahezu ausschließlich auf die Arbeit an diesen kleinen Bildtexten konzentrierte, hatte das Collagieren Bedeutung für Herta Müller so als Labor und Experimentierfeld für Ideen, Themen und Motive des Erzählwerks, das sie mit den Collagen in teils reproduktiver, teils selbstmodifizierender Weise in eine andere (ästhetische) Struktur ›übersetzt‹.¹⁸ In letzter Konsequenz ist Herta Müller dann in ihrer bislang letzten Veröffentlichung von Text-Bild-Collagen, *Der Beamte sagte* (2021), den Schritt zurück zum Erzählen ›ganzer‹ Geschichten gegangen, indem sie die einzelnen Blätter zu einer kohärenten Narration verwoben hat, in der sich die Geschichte Rumänien und derjenigen der BRD nach der Wende begegnen.

Weiter zurück in die (nicht allein) deutsche Geschichte geht Werner Fritsch mit einer im Wortsinn grundlegenden Kartografie des kulturellen Gedächtnisses, die Erzählungen, Theater- und Hörstücke sowie Filme gleichermaßen umfasst. Mit ihnen hat Fritsch sich über mittlerweile mehr als 30 Jahre hinweg im Benjaminschen Sinn der archäologischen Grabung tief eingesenkt in die deutsche Geschichte einerseits, in die kulturelle Überlieferung der Menschheitsgeschichte andererseits. Formal sucht Fritsch dabei den Anschluss an mehrdeutige Traumästhetiken, die Shakespeare im 43. Sonett als »Sehen mit geschlossenen Augen« beschrieben hat: »When most I wink, then do mine eyes best see, / For all the day they view things unrespected« (in der Übersetzung Paul Celans: »Mein Aug, wenns zu ist, siehts, wie's sonst nicht sieht, / denn tags, da siehts vorbei an Tagesdingen«¹⁹). Als der »gewöhnliche[n] Wortsprache« in mancher Hinsicht überlegene »Abbreviaturen- und Hieroglyphen-

¹⁸ Siehe auch Ernest Wichner: »Vergangenwart« und »Gegenheit«. Zum Collagenwerk der Herta Müller. In: WortBildKünstler. Von Goethe bis Ringelnatz. Und Herta Müller. Hg. von Ulrich Luckhardt. Ostfildern 2013, S. 290–299, hier 295.; Xenia Wotschal: Schreiben und Reisen über Gattungsgrenzen hinweg. Gattungsmischung und -bildung bei Rolf Dieter Brinkmann, Ilse Aichinger und Herta Müller. Heidelberg 2018, S. 231.

¹⁹ William Shakespeare: Sonette, Übersetzung: Paul Celan. In: Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 5: Übertragungen II. Zweisprachig. Frankfurt am Main 1983, S. 326 (englisch) u. S. 327 (deutsch).

sprache«²⁰ öffnet der Traum im Verständnis Fritschs den Raum jenseits der die Wirklichkeit verstellenden (Medien-)Bilder. Dem folgend, zielt seine Theater- und Filmkunst in Wort und Bild darauf ab,

Gegen-Gedanken, Gegen-Augenblicke, aus dem Innersten unserer Träume heraus geschöpft, frontal in den öffentlichen Raum zu stellen.

Seit mit Aristoteles die Stasis des A=A, die Diktatur des Eineindeutigen, den Fluss der Dinge in die Prokrustesbetten der Begriffe zwingt, ist die logische Konsequenz eine tödliche.

Die Dialektik, nur in einer Hirnhälfte lokalisiert, der rationalen, greift im Gegensatz zur Poesie, die weder den Körper noch das Jetzt ausschweigt, und deswegen die Fortführung der Schöpfung realisiert, zu kurz.²¹

Kunst entsteht für Fritsch aus dem »Fluß des wilden Denkens« (so der Titel von Fritschs erster Frankfurter Poetikvorlesung)²² heraus als Korrektiv zu einer »Kultur der Selektion«,²³ wie sie ihm alltagskulturell in der Auslöschung des kulturellen Gedächtnisses, von kultureller Vielfalt und Eigenheit, begegnet: »Du bist anders als ich. Wenn ich stärker bin als du, schlage ich dir, wenn du nicht genauso wirst, wie ich will, den Schädel ein: Das heißt, ich lösche dein kulturelles Gedächtnis aus.«²⁴ Mehrdeutigkeiten und sprachliche Latenzen fungieren in Fritschs oft hyperbolisch aufgeladenen Spracheruptionen dabei als Wall und Blende gegen die »Eineindeutigkeit«²⁵ der seit Auschwitz vernutzten Sprache und den Nivellierungstendenzen der telekratischen Massenkultur. Programmatisch setzt Fritsch ihnen eine Poetik der Mehrdeutigkeit – er selbst spricht von »Vieldeutigkeit« und »Offenheit«²⁶ – entge-

20 G[othilf] H[einrich] Schubert: Die Symbolik des Traumes. Bamberg 1814, S. 2.

21 Werner Fritsch: Natalität versus Fatalität. Einige Gedanken zum THEATER DES JETZT im Kontext der Inszenierung von DAS RAD DES GLÜCKS. In: Programmheft zur Uraufführung von »Das Rad des Glücks« am Bayerischen Staatsschauspiel München, Residenztheater/Marstall, 12.05.2005, Programmheft Nr. 64. Hg. vom Bayerischen Staatsschauspiel München, Redaktion: Werner Fritsch/Georg Holzer. München 2005, S. 8–15, hier S. 13f.

22 Werner Fritsch: Die Alchemie der Utopie. In: Frankfurter Poetikvorlesungen 2009. Frankfurt am Main 2009.

23 Ebd., S. 118.

24 Ebd.

25 Fritsch: Natalität versus Fatalität, S. 9.

26 Ebd.: »Nur aus dem Konfliktherde zeitigenden Geist der Eineindeutigkeit heraus, kann Sprache als Medium für Gesetze, die Grundlage sind für Befehle, Dekrete, Verordnungen, instrumentalisiert werden: die Sprache der Jurisprudenz, die Sprache der politischen Rhetorik, die Sprache der Propaganda, die Sprache religiöser Dogmen, die Sprache der Bürokratie, die Sprache der Wissenschaft, die heute noch profitiert von den damaligen Forschungen am Menschen als Versuchskaninchen, die Sprache von Befehl und Gehorsam – all diese Verwendungsweisen von Sprache suchen, letzten Endes, die Eineindeutigkeit – die poetische Sprache, auf der allein das Theater des Jetzt beruht, hingegen sucht die Vieldeutigkeit, die

gen, deren Herzstück die Konzeptualisierung einer aus der Erfahrungswelt herausgesprengten »Eigenzeit«²⁷ und Eigenräumlichkeit der Kunst ist: Kunst ist im Verständnis Fitschs ›Jetzt‹, ist der »Raum hier«, der als Gegen-Raum und Anders-Zeit aus dem Gesagten, aus Sprache entsteht.

HEILIG HEILIG HEILIG Allen

Ist ein Theater gegen alles
 Theater Allen
 Es macht den Raum hier
 Zu einer Oase der Stille
 Die Zuschauer sitzen im Aug
 Des Tornados Tod
 Der rings um uns tobt²⁸

Zentralen Ausdruck findet diese hier im Prolog zu dem Stück *Heilig Heilig Heilig. Das Theater des Jetzt* zum Ausdruck gebrachte Idee der Präsenz in dem »Filmgedicht« *Faust Sonnengesang* mit einer raum- und zeitgreifenden Bewegung zwischen Eigenem und Anderem, Peripherie und Zentrum, Mythos und Moderne. *Faust Sonnengesang* ist ein Wirbel im Gestus eines unendlichen Sprechens: Drehung, Strömung, »Dissolutum des Absolutum«,²⁹ Protoplasma eines aus den Quellen des kulturellen Gedächtnisses geschöpften Kunstwerks der Zukunft auf der Spur des Kairos, des glücklichen Augenblicks in finsternen Zeiten, mit dem Fritsch die Dispositive gleichermaßen des Films wie des Theaterspiels und des Erzählens als Rahmen des Wahrnehmbaren zitiert, innerhalb dieses Rahmens aber die Wahrnehmungen neu

Offenheit: auf dass, mit Hölderlin zu sprechen, der Mensch die Freiheit verstehe, aufzubrechen, wohin er will.«

- 27 Heribert Tommek: Gegen-Realismus und Poetik der Eigenzeit. Marlene Streeruwitz/Werner Fritsch. In: Werke im Dialog. (Virtuelle) Begegnungen anlässlich von 40 Jahren Gastdozentur für Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Hg. von Norbert Otto Eke und Stefan Elit. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie (erscheint Berlin 2023).
- 28 Werner Fritsch: *Heilig Heilig Heilig. Das Theater des Jetzt*. Bühnenmanuskript. Frankfurt am Main 2004, S. 2.
- 29 Davon spricht Jean-Luc Nancy in seinem poetischen Essay *Wirbel*, der in der Verschmelzung der Sprachen (Französisch-Deutsch) selbst das ist, was der Titel anzeigt: „Mir wirbelt der Kopf. Heißt es, das Absolute sei im Wirbel, bei mir? Oder sei vielleicht der Wirbel selbst? Vielleicht die Trunkenheit und der Wein, vielleicht in Wein aufgelöst, das Dissolutum des Absolutum? L'absolu veut être auprès de nous. Il le veut, il le désire. Il y est déjà, il est de toujours, et il le désire encore. Etant près il désire s'approcher. Le proche est désir d'être proche, n'est donc pas proche sans approcher encore. Sans fin.“ (Jean-Luc Nancy: *Wirbel*. In: Trunkenheit. Kulturen des Rausches. Hg. von Thomas Strässle und Simon Zumsteg. [Amsterdam] Beiträge zur Neueren Germanistik. Hg. von Norbert Otto Eke, Gerhard P. Knapp und Gerd Labroisse. Bd. 65]. Amsterdam/New York 2008, S. 11–13, hier S. 11).

ordnet.³⁰ Vor allem aber ist *Faust Sonnengesang* Grabung im Trümmerfeld der katastrophischen Geschichte, mit der Fritsch nichts weniger verfolgt als das Ziel einer ›bewahrenden‹ (rettenden) Zusammenschau einer Weltkultur, was nicht allein Aufzeichnung und Speicherung (Musealisierung) und damit die Schaffung einer durch das Archiv gestützten sekundären Erinnerungskultur meint, sondern im Gegenteil die Produktion einer lebendigen (ethischen) Erinnerungsgemeinschaft: Die Blickrichtung erfolgt rückwärts (Vergangenheit) und vorwärts (Zukunft) zugleich. Die Geschichte des an seiner begrenzten Welt kein Genüge findenden Suchers Faust findet Eingang dabei in die Gedanken- und Bilderwelt eines Werkes, das der Vorstellung von ›Weltkultur‹ als Begegnung von in ihrer Gegensätzlichkeit *gleichberechtigten* ›Wahrheiten‹ folgt, zugleich damit Goethes theaterästhetische Praxis der Verselbstständigung von Teilen fortschreibt in einer gleichsam postprotagonistischen Dramaturgie, die Figuren allein noch in metamorphotischer Verwandlung kennt.

Bekanntlich hatte Goethe im zweiten Teil seiner Faust-Dichtung nicht allein den anfänglich engen Schauplatz der Bürgerwelt und mit ihr die psychologisierende Darstellung des Menschen hinter sich gelassen, war er mit dem Ziel, die Denk- und Verhaltensweisen der ›großen‹ Welt in den Blick zu nehmen, ›grund-sätzlicher‹ geworden; Faust und Mephisto erschienen in diesem Teil der Dichtung mehr als Suchfiguren in einer theatal-medialen, Genre- und Gattungsgrenzen überschreitenden Weltenwanderung denn als *dramatis personae*. Vor allem auch hatte Goethe hier sein Spiel vom Vertreter einer menschlichen Wissbegierde, der sich mit dem überlieferten, durch Glauben, Moral und Sitte eingehegten Wissen nicht zufriedengibt, im Grunde genommen bereits filmisch gedacht (zumindest soweit ihm dies von den technischen Möglichkeiten seiner Zeit her vorstellbar

³⁰ Werner Fritsch: *Faust Sonnengesang I*/Das sind die Gewitter in der Natur. Berlin: filmedition suhrkamp (DVD) 2012; *Faust Sonnengesang II* und *III*. filmedition suhrkamp (DVD) 2019. Zu Fritschs Großprojekt vgl. das Begleitheft zur DVD-Veröffentlichung von »Faust Sonnengesang I/Das sind die Gewitter in der Natur« sowie den umfangreichen Materialienband im Anhang der DVD-Veröffentlichung von »Faust Sonnengesang II und III« (darin Norbert Otto Eke: Die Explosion der Bilder im Kopf oder: »Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère«, S. 25–42). Siehe darüber hinaus Norbert Otto Eke: Werner Fritsch: »Theater gegen alles Theater«. In: Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben. Hg. von Alo Allkemper, Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke. München 2012, S. 371–387; Susanne Ledaaff: Goethe's *Faust* in Werner Fritsch's »Theater of the Now«. In: Goethe's *Faust* and Cultural Memory. Comparatist Interfaces. Hg. von Lorna Fitzsimmons. Bethlehem 2012, S. 149–175; Norbert Otto Eke: Neuverteilung der Wahrnehmung. Heiner Müllers Querstellungen und ihr Nachleben bei Werner Fritsch und René Pollesch. In: Müller Material. Das mediale Nachleben Heiner Müllers. Hg. von Stephan Pabst und Johanna Bohley. Berlin 2018, S. 325–355; Günther A. Höfler: Mediale Transformationen: Faust in Werner Fritschs »Theater des Jetzt«. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk und Mathias Mayer unter Mitarbeit von Annette Schöneck. Stuttgart 2018, S. 508–516.

war). Überdies lassen sich der 2. und der 3. Akt lesen als Traum des in Folge seiner fehlgeschlagenen Beschwörung Helenas »zu Boden gegangenen«, paralysierten oder komatösen Faust: Faust träumt – und er träumt äußerst »bildproduktiv«, wie Ulrich Gaier eindrucksvoll beschrieben hat.³¹

Auch *Faust Sonnengesang* ist lesbar als ein *Traumtheater*, das den Faust-Stoff zu öffnen unternimmt auf der Suche nicht nach dem einmal-einmaligen, alle menschliche Erfahrung zusammenziehenden Augenblick, sondern den vielen Augenblicken der Schönheit. Das auf eine Gesamtaufzeit von 24 Stunden hin angelegte Werk ist lesbar als *Traumreise* zumal auch eines Suchenden um die Welt herum, in die Fritsch sich in Weiterführung der in seinem 1999 entstandenen Kurzfilm *LABYRINTH* erstmals erprobten Form des »I-Movies« selbst hineingeschrieben hat: als Figur der Stellvertretung. Der Autor verschwindet nicht spurlos im Monument des Werks (der Schrift, der Bilder), sondern wird zurückgeholt in die *persona*, die Maske: Faust. Ist Goethes Faust Figuration des von Weltneugier getriebenen, von einem universellen Streben fortgerissenen neuzeitlichen Menschen, der mit seinem Streben nach Weltgewinn und Ichverweiterung gleichsam direkt ins Licht der Sonne zu blicken und »des Lebens Fackel« daran zu entzünden versucht, nur um im Zwischenspiel der »Anmutigen Gegend« begreifen zu müssen, dass dem Menschen das Absolute nur indirekt, als Spiegelung, letztlich heißt das: in der Kunst, im Schönen, zugänglich (und erträglich) ist, so durchwandert Faust/Fritsch als Stimmen- und Spuren-sammler nun mit dem Goetheschen *Faust* und dem *Sonnengesang* des Pharaos Echnaton im Kopf stellvertretend für die Betrachtenden/Zuschauenden Zeiten und Kulturen unter Verwischung der Grenzen von innen und außen. Auslöser, Anstoß und gleichsam Ausgangspunkt dieser imaginären Reise, die buchstäblich die geschlossene Faust der fünf Kontinente (fünf Finger bilden eine Faust – hier ist der Titel des Filmgedichts durchaus schillernd) öffnet, die Kulturen durchdringt und zueinander bringt, ist die Nahtoderfahrung eines Unfalls, die in allen Teilen von *Faust Sonnengesang* prologartig die Denkbewegung öffnet: als Urknall der Imagination. Sie produziert in einer der fluiden, assoziativen und sprunghaften Struktur des »letzten Lebensfilms« analogen Weise kaleidoskopartige Bilder eines historisierenden Gedächtnistheaters, dessen Weg – in Entsprechung zum Gang des Goetheschen Faust durch die zunächst kleine (hier in Gestalt des eigenen Lebenslabyrinths), dann die große Welt – durch mehrere tausend Jahre Kulturgeschichte zurückführt buchstäblich »in den Grund«. Mit der Verwirbelung gegenstrebiger Bilder auf der Bild- und der Tonspur, die durch Techniken der Überlagerung, dem Wechsel von Farbe und Schwarz-Weiß, Zeitdehnungen und Zeitbeschleunigungen, Loops und Permutationen, Geräusch-, Musik- und Textmischungen noch verstärkt und gestützt wird,

³¹ Ulrich Gaier: Goethes Traum von einem *Faust*-Film. In: Ders.: *Fausts Modernität. Essays*. Stuttgart 2000, S. 92–136, hier S. 110.

lässt Fritsch dabei das Gewesene mit dem Jetzt im Sinne Benjamins ›blitzhaft‹ zu einer ›Konstellation‹ zusammentreten, um so die Dinge wieder und auf nicht (mehr) gesehene Weise ins Spiel zu bringen im Schau- und Hörraum seines (Film-)Theaters. Das zielt auf die kreative Ko-Produktion der Wahrnehmenden durch das Wahrgenommene als gemeinschaftlichem Kunsterleben.

Von Fritschs Traumarchäologie, die sich, was das angeht, überraschend mit Herta Müllers poetischer Leitvorstellung vom Erfinden der Wahrnehmung berührt, führt auf verschlungenen Wegen eine Verbindung zu Frank Witzels seinerseits onirischer Historisierung der bundesdeutschen Geschichte in seinem preisgekrönten Roman *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969*. Auch Witzel bedient sich in diesem strukturell »von Phantasmen und Träumen«³² durchzogenen Parforceritt durch die jüngere westdeutsche Geschichte ›paradoyer Nachbarschaften‹³³ und eigenartig ›schräger‹ Verkettungen, wie sie in Assmanns Begriff der ›wilden Semiose‹ mitgedacht sind. Witzel bringt seinerseits so dem Erzählen von Geschichte durch Geschichten wie Herta Müller eine Art verwunschene Logik bei, die wie Fritschs Grabungen auf die stimulierende Potenz konstellativer Kontextualisierungen setzt. Witzel selbst schreibt zu dieser Formung konstellativer Kontextualisierung als Element (nicht allein) historisierenden Erzählens in seinen Heidelberger Poetikvorlesungen *Über den Roman – hinaus*:

Es muss für mich eine Art Lücke, besser noch Kluft bleiben, die sich nicht völlig schließen lässt, damit genau aus diesem Spalt ein weiterer Kontext entstehen kann, ein Kontext, den ich im Gegensatz zum narrativen Kontext als Stimmungskontext bezeichnen möchte. Dieser Stimmungskontext ist nicht gänzlich zu interpretieren, entzieht und verweigert sich einem Erklärungsversuch sogar, eröffnet aber weitere assoziative Möglichkeiten, wodurch sich die von ihm ausgehende Stimmung umso stärker entfalten kann.³⁴

Indem er einen Überhang – oder anders gesagt: Mehrdeutigkeiten – erzeugt, verwickelt Witzels Roman die Lesenden in Situationen, in denen habituell veranker-

³² Gerhard Kaiser: Der Zaungast an den Toren der Verheißung. Popmusikalische Referenzen in Frank Witzels *Die Erfindung*. In: Frank Witzel. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Anke Detken und Gerhard Kaiser. Stuttgart 2019, S. 125–149, hier S. 141. Zum Jean-Paul-Bezug in der *Erfindung* siehe weiterführend auch Norbert Otto Eke: Die Jean Paul Triangel. Beobachtungen zu einer innerliterarischen Kommunikation. In: Werke im Dialog. (Virtuelle) Begegnungen anlässlich von 40 Jahren Gastdozentur für Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Hg. von Norbert Otto Eke und Stefan Elit. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie (erscheint Berlin 2023).

³³ Gerhard Kaiser: Der Zaungast an den Toren der Verheißung, S. 126.

³⁴ Frank Witzel: Über den Roman – hinaus. Heidelberg 2018, S. 28.

te und damit gleichsam körperlich eingesenkte Wissens- und Orientierungsmuster nur noch bedingt greifen, Verlässlichkeiten nicht mehr funktionieren, was zu vorübergehender Verwirrung, auch zu gelegentlicher Ratlosigkeit führt und dazu herausfordert, jederzeit das ästhetische Verfahren der Historisierung (hier der Geschichte der BRD) gleichsam mit zu reflektieren. Ein Vorbild findet in seinem Fall diese Historisierungsstrategie in der poetischen Traumlogik Jean Pauls, der dem Dichter ein geradezu enzyklopädisches Wissen und zugleich das Vermögen der Verfügungsfreiheit über dieses Wissen, und das heißt die poetische Freiheit im Umgang mit diesem Wissen im Schreibprozess abverlangte. In der Materialsammlung, die er für seine um das Wesen des Komischen (Witz, Satire, Humor) kreisenden *Ästhetischen Untersuchungen* angelegt hat, notiert Jean Paul 1794, der »volendetste Dichter« sei derjenige, »der alles gelesen – alle Wissenschaften – alles gesehen p. und dan doch die Freiheit behalten [habe], über die erworbene Welt zu herrschen und eine poetische aus dem Erdenklos zu machen.«³⁵ Witzel folgt dem auf seine Weise mit der Fiktionalisierung der jüngeren Zeitgeschichte.

Hermeneutik des Mehrdeutigen

Dieter Borchmeyer hat Goethes *Faust* einmal als »Schatzkammer des kulturellen Gedächtnisses«³⁶ bezeichnet. Die genannten Text-/Medienbeispiele sind solche Schatz-, noch mehr vielleicht aber *Wunderkammern* des kulturellen Gedächtnisses in der deutschen Gegenwartsliteratur: jedes für sich ein ›Theatrum Memoriae‹, das Fantasie- und Freiheitsräume des Träumens öffnet. Allerdings fragt sich auch, wie mit solchen Poetiken ästhetischer Mehrdeutigkeit, die hier lediglich exemplarisch und alles andere als erschöpfend in den Blick genommen wurden, in der Praxis der Lektüre(-n) dann umgegangen werden soll und kann. Das führt abschließend auf die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer Hermeneutik des Mehrdeutigen. Mit ihr hat sich Günter Figal in einem lesenswerten Beitrag der Zeitschrift *Studi Germanici* auseinandergesetzt (wobei gleich einschränkend zugestanden sei, dass Figal stets von ›Vieldeutigkeit‹ spricht, was nicht zwingend deckungsgleich mit ›Mehrdeutigkeit‹ sein muss – aber das ist ein anderes Problem). Das Fragefeld, das sich damit verbindet, ist in etwa das Folgende:

35 Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Preußischen Akademie der Wissenschaften begründet von Eduard Berend. Zweite Abteilung: Nachlaß. Bd. 7: Philosophische, ästhetische und politische Untersuchungen. Hg. von Götz Müller unter Mitarbeit von Janina Knab. Weimar 1999, S. 271 (Ästhetische Untersuchungen, September 1794. I.q.).

36 Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim 1994, S. 567.

Ist das Vieldeutige als solches verständlich und interpretierbar? Und wenn Verstehen und Interpretation beim Vieldeutigen an ihre Grenzen kommen – kann es dann eine Hermeneutik des Vieldeutigen überhaupt geben? Interpretationen, die sich etwas Vieldeutigem widmen, scheinen auf Klärung und so auf Eindeutigkeit angelegt zu sein, also darauf, das Vieldeutige festzulegen und einzuschränken. Orientiert am Klärungsanspruch von Interpretationen könnte dann auch die philosophisch klärende Reflexion des Interpretierens, die Hermeneutik also, das Vieldeutige selbst verfehlten, weil es sich nicht auf wenige klare Bestimmungen reduzieren lässt. Wahrscheinlich wäre das Vieldeutige trotzdem erfahrbar, doch eben nicht ‚hermeneutisch‘, nicht im Interpretieren und Verstehen und auch nicht in dessen philosophischer Reflexion.³⁷

Es ist hier nicht der Ort und die Zeit, um auf die Geschichte der Hermeneutik näher einzugehen. Nur so viel: Hermeneutische Überlegungen werden immer dann nötig, wenn das Verstehen problematisch wird – und das ist der Fall beim Mehrdeutigen (oder auch ‚Vieldeutigen‘), das dazu zwingt, auch über Möglichkeiten und Grenzen des Verstehens noch einmal nachzudenken. Immerhin treten mit dem Text und seinem Leser im Fall historisierender Mehrdeutigkeit zwei Welten miteinander in Beziehung, deren (sprachlich, historisch oder kulturell begründete) Distanz im Verstehensprozess aufgehoben oder doch zumindest verringert werden muss, wenn sich Anschlussmöglichkeiten für Kommunikationen eröffnen sollen. Konzeptualisierungen der Hermeneutik als einer »der Entfaltung«, wie sie Uwe Japp vor langerer Zeit bereits schon einmal entworfen hat,³⁸ suchen Mehr- und Vieldeutigkeiten von literarischen Texten von hier aus einen Platz einzuräumen im Spannungsfeld zwischen der anarchischen »Lust am Text« (Roland Barthes) und der »Wut des Verstehens« (Jochen Hörisch). Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch mit Figal an Gadamers spätere Neujustierung des hermeneutischen Modells einer durch einen Sinn-Entwurf geleiteten Lektüre,³⁹ in »Hermeneutik auf der Spur« (1994) spricht Gadamer so vom Lesen als ›Spurenlesen‹, von einem Vorgang, ›bei dem man voraufkommen, jedoch nicht weniger auf Abwege geraten‹ könne. Als Leser, so fasst Figal Gadamers Gedanken zusammen, »sei man ›unterwegs‹, man probiere Vieles aus, und das sei wie in einem Gespräch, das ›von den unvorhergesehenen Einfällen‹ lebe, die ›eine neue Richtung‹ weisen könnten.«⁴⁰ Figal selbst wiederum fokussiert eine Form des Verstehens im Sinne eines textinduzierten »Weiterdenken-Können[s]«,

37 Günter Figal: Hermeneutik des Vieldeutigen. In: *Studi Germanici* 20 (2021), S. 13–37, hier S. 13.

38 Uwe Japp: Hermeneutik. Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhangs in den philologischen Wissenschaften. München 1977.

39 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (zuerst 1960).

40 Günter Figal: Hermeneutik des Vieldeutigen, S. 20.

wozu das »intuitive Vernehmen der Offenheit des Denk-Raums, in dem man weiterdenken kann«,⁴¹ gehöre. Die »Hermeneutik des Vieldeutigen« gewinnt hier Konturen als konstellativer Zusammenhang der Aufnahme, die sich in der Gleichzeitigkeit von rezeptiv-passiven und kreativ-produktiven Prozessen auf der Seite des Lesers/der Leserin niederschlägt. Interpretationen, so Figal,

hätten demnach die Aufgabe, zweierlei miteinander zu verbinden, ohne dabei je zu einer definitiven Lösung zu kommen. Sie müssten beschreiben, was wahrnehmbar und als Wahrnehmbares da ist, und dabei auf die Unbestimmtheiten des Wahrnehmbaren achten. Sie müssten das Wahrnehmbare auch darin beschreiben, wie [es] sich im Raum eines Werkes einander zuordnet und dabei berücksichtigen, dass solche Zuordnungen im Allgemeinen vieldeutig sind [...].⁴²

Verstehen, wie es einer Sache entspreche, so Figal weiter, sei »weniger ein Erfassen von Sinn als vielmehr die Möglichkeit, etwas so, wie es sich zeigt, zur Geltung kommen zu lassen«.⁴³ Um nun den Umgang mit Mehrdeutigkeit in der Literatur theoretisch absichern zu können (um damit den Bogen zurückzuschlagen zum Anfang dieser Ausführungen), bliebe notwendigerweise mitzudenken, dass die in der Literatur entworfenen Geschichtsbilder stets zurückverweisen auf die Gegenwart der Historisierungsprozesse selbst. Abgesehen von der Frage, mittels welcher narrativer Strategien und Erzählverfahren die auf Mehrdeutigkeit beruhenden Geschichtsbilder entworfen werden, sind daher auch die auf die Gegenwart verweisenden Funktionen der Konstruktionen des Vergangenen für eine Hermeneutik des Mehrdeutigen in den Blick zu nehmen.

⁴¹ Ebd., S. 21.

⁴² Ebd., S. 35.

⁴³ Ebd., S. 36.