

1. Das orpheische Ideal

Es schlummern orphische Zellen
in Hirnen des Okzident,
[...].
(Gottfried Benn)¹

Wie bereits der Titel anzeigt, skizziert Roland Barthes in *Am Nullpunkt der Literatur* (*Le Degré zéro de l'écriture*) eine Art Endstadium des literarischen Schreibens, »eine allerletzte Umwandlung«², die gleichsam ihre Aufhebung – hier das negative Moment betonend – bedeuten würde. Barthes macht deutlich, dass es sich bei dem Essay um eine »Einleitung zu einer möglichen Geschichte der Schreibweise (*écriture*)«³ handelt. Die »Schreibweise im Nullzustand« ist allerdings ein unerreichbares Desiderat, da eine »Form ohne Erbschaft« nur »durch das Fehlen aller Zeichen« zu erreichen wäre.⁴ Die modernen Schreibenden befinden sich laut Barthes in einem Kampf gegen die Zeichen, die immer schon einer fremden Vergangenheit angehören und sich ihnen notgedrungen aufzwingen. Dieser Annahme folgend sind sie der Sprache grundlegend entfremdet. Dies ändert jedoch nichts daran, dass sie innerhalb dieser Zerrissenheit, innerhalb der Arbeit an den Zeichen nach der idealen Schreibweise trachten. Mit aller gebotenen Konsequenz zieht Barthes hieraus den Schluss, dass damit die Literatur – schon etymologisch an den Buchstaben gekettet – selbst unmöglich wird. Die Pointe des Szenarios dieser Entwicklungsgeschichte des literarischen Schreibens liegt nun darin, dass es sich letztlich um eine Rückkehr zum Ursprung der Literatur⁵ selbst handelt. Im

- 1 Verse 1-2 aus Benn, Gottfried: »Orphische Zellen«, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. G. Schuster, Bd. 1: *Gedichte I*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1968, S. 72.
- 2 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 11.
- 3 Ebd., S. 12.
- 4 Vgl. ebd., S. 11.
- 5 Üblicherweise beginnen Rekonstruktionen der europäischen Literaturgeschichte bei Homer und Hesiod (z.B. in HAVELOCK, Eric A.: »The Muse Learns to Write«, New Haven:

Zuge der Aporie des Nullzustandes offenbart sich der alte orpheische Traum, »Schriftsteller ohne Literatur zu sein«⁶.

Die Reflexion über eine historische Betrachtung der Entstehung und Entwicklung der *écriture* führt Barthes bezeichnenderweise an ihren Endpunkt zum Archetyp des Dichters, zum »Stammvater aller Dichter aller Zeiten«⁷ zurück. Durch die Preisgabe der Literatur gelangt er zum mythologischen Ursprung⁸ derselben. Auf der Suche nach dem »mythischen Element in der Literatur«⁹ liegt es ja auch nahe, sich dem Mythos zuzuwenden. Dass das orpheische Ideal noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts in den Überlegungen eines

Yale University Press, 1986.). Eine Verbindung zwischen Sänger und Dichter wurde im Rekurs auf die Mythologie allerdings schon in der Antike hergestellt. Karl Kerényi weist auf eine Erzählung hin, nach der Orpheus' Haupt nach der Zerstücklung durch zürnende Frauen in die Flussmündung des Meles bei Smyrna trieb, »wo später Homeros, der Dichter des Trojanischen Krieges als Sohn des Flußgottes sollte geboren werden« (KERÉNYI, Karl: »Die Mythologie der Griechen. Götter, Menschen und Heroen«, Stuttgart: Klett-Cotta, 2017, S. 223).

6 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 12.

7 SELBMANN, Rolf: »Dichterberuf: zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart«, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 7.

8 »[J]eder Ursprung ist mythisch: der Ursprung ist der Mythos selbst [...].« (BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 63.)

9 Franz Fühmann vollzieht in seinem berühmten Vortrag auf der Suche nach jenem Element, das Texte zu Literatur werden lässt, »Selbstverständigungsversuche eines Schriftstellers über sein seltsames Treiben« (FÜHMANN, F.: »Das mythische Element in der Literatur«, in: *Ders., Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur*, Rostock: Hinstorff, VEB, 1975, S. 147.). Fühmanns Bestimmung oder genauer: die Annäherung an eine Bestimmung des mythischen Elements in der Literatur, lässt vor dem Hintergrund der leitenden Fragestellung der vorliegenden Untersuchung aufhorchen: »Das mythische Element ist jenes Ingrediens, das bestimmte Worte und Handlungskompositionen so überwältigend wirken und zugleich das Was und Wie dieses Wirkens unerklärbar macht.« (Ebd., S. 208.) Folgte man dieser Auffassung, könnte das vorliegende Projekt von vornherein zum Scheitern verurteilt sein, gliche es doch der Jagd nach einer Chimäre. Fühmann fährt fort: »Es ist, zum Unterschied vom Rätsel, das mit seiner Auflösung abgetan ist, jener Rest, der im intellektuellen Begreifen nicht aufgehen will, jenes Gleichnishaftes, in dem wir Außen und Innen zu einem SO IST ES verschmelzen fühlen, ohne daß wir genau sagen könnten, was denn nun eigentlich so ist, es sei denn, man spräche das soeben Gehörte wortwörtlich noch einmal aus.« (Ebd., S. 208f.) Es handelt sich um eine Chimäre, wir können und wollen sie nicht (begrifflich) erledigen. Das heißt allerdings nicht, dass sie nicht existiert und eine (indirekte) Wesensbeschreibung vergeblich ist. Zudem bezieht sich Fühmann trotz gegenteiliger

Denkers über das Schreiben auftaucht, spricht für die von Hans Blumenberg attestierte »hereditäre Hartnäckigkeit«¹⁰ des Mythos im Gang durch die Geschichte. Dem folgend stellt sich die Frage, ob den Orpheus-Mythos »die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen oder der nackte Ausdruck der Passivität von Angst und Grauen«¹¹, kurzum, ob ihn Poesie oder Schrecken als Vorstellungen seines Ursprungs begleiten. Im Falle des Orpheus verschwimmen die Antithesen und aus der ausschließenden Konjunktion wird eine einschließende, wenn doch Orpheus gewissermaßen die Poesie in den Tartaros bringt.

Orpheus, der als Sohn der Muse Kalliope eng mit später gefassten Kategorien wie Epik, Rhetorik, Philosophie und Wissenschaft verbunden ist, fungiert im Mythos¹² als Sänger-Musiker-Dichter. Musik, Rhetorik und Dichtung sind ununterscheidbare Elemente seines Kunstschaffens. Rolf Selbmann unterscheidet fünf Merkmale, die Orpheus' Rang als literarische Symbolfigur begründen: Erstens verfüge er durch seine musische Abstammung über »höhere[] Einsichten und übermenschliche Weisheit«. Auf diese Weise habe er Teil an dem »*Wunder der göttlichen Inspiration*«. Zweitens sei die Wirkung seines Gesangs magisch und ziehe selbst Unsterbliche in seinen Bann. Dies stehe stellvertretend für »*die dichterische Höhe des universalen Anspruches*«. Nach dem Tod Eurydikes führten ihn drittens »[G]renzen- und bedingungslose Liebe« in die Unterwelt und motivierten zuallererst Taten und Gesang. Dies zeuge von der »*rückhaltlose[n] Orientierung am eigenen Empfinden als Maßstab des Verhaltens*«. Viertens gebe Orpheus sich nach dem endgültigen Verlust seiner Frau »endloser Trauer hin und zieht sich aus der Welt zurück«. Dergestalt begreife er »*Leid als Zentrum des Lebens*«. Schließlich tönten fünftens selbst nach seinem grausamen Ende »sein abgeschlagenes Haupt und seine Leier [...] durch alle Zeiten fort«. »*[D]ie Gewißheit des poetischen Nachruhms*« sei ihm somit sicher.¹³

Ankündigung weniger auf den Schaffensprozess der Schreibenden, sondern vielmehr auf die Wirkung »fertiger« Texte.

10 BLUMENBERG, Hans: »Arbeit am Mythos«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 68.

11 Ebd.

12 Der Orpheusmythos ist erst in einer verhältnismäßig späten hellenistisch-römischen Ausprägung (Vergil, Ovid, Horaz, Appollonios von Rhodos) zur transkribierten Darstellung gekommen und hat sich in dieser Form auf die Nachwelt ausgewirkt. Das Orpheusbild, das im Folgenden entwickelt wird, speist sich daher aus jenen Quellen, wenngleich das bis heute wirksame Idealbild des »Vaters aller Gesänge« (PINDAR, Pythische Oden IV, 315) im Zentrum der Rekonstruktion steht.

13 Vgl. SELBMANN, R.: »Dichterberuf«, S. 7f. [*meine Hervorhebungen*, J. H.]

Die Muse des Orpheus, seine eigene Mutter, ist noch weit davon entfernt, schreiben zu lernen; seine Dichtung muss demnach vollkommen im Bezugsrahmen primärer Oralität gedacht werden, was aus einem literarischen Diskurs heraus immer schwerfallen muss.¹⁴ Begriffe wie »Autorschaft« oder »Werk« können nicht als Beschreibungsfolien dienen, und dies nicht nur aus Gründen des Anachronismus. Orpheus ist dem Musenmythos vollständig verpflichtet, was bedeutet, dass sein Begriff der Dichtung einer Auffassung entspricht, der zufolge das Dichterische nicht als eine Sonderform sprachlicher Äußerung kategorisiert wird. Da »die Musen vor allem den göttlichen Grund einer mit Sprache (im weitesten Sinne) verbundenen Erfahrung repräsentieren«¹⁵ und somit als ordnende Gestalten Sprache (*logos*) in ihrer ursprünglichen Einheit darstellen, sind alle *logos*-praktischen Handlungen, ob philosophisch, dichterisch oder politisch, an die Musen zurückgebunden. Die Wesensmerkmale der Muse sind Gesang, Sprache und auch Tanz.¹⁶ Die künstlerische Äußerung Orpheus' muss insgesamt als ein sprachlich-musikalischer Prozess verstanden werden, bei dem die Bezeichnung »Sänger« oder gar »Dichter« nicht so recht zu treffen scheint. Orpheus ist ein »inspirierte[r] Träger musischer Äußerungen«¹⁷, d. i. ein »*αοιδός*«. Der antike *aoidos* äußert das von den Musen Eingeebene. Seine Kunst entsteht immer innerhalb des Bezugsrahmens der *mousikē*. Die Frage, ob er seine Gesänge selbst komponiert und gedichtet hat, stellt sich nicht, da sein »dichterisches« »Werk« transsubjektiven Ursprungs ist, wenngleich er auch nicht ohne Lehrmeister zu seiner Kunst gekommen ist.

Nicht nur durch seine musische Abstammung, sondern vor allem durch seinen göttlichen Vater Apollon, der ihn auf der Leier unterrichtet haben soll, ist Orpheus im Besitz göttlicher Wahrheiten, was Vergleiche mit der Funktion eines Propheten oder Sehers zulässt. Das Apollinische ist ihm wesentlich, und von dieser Warte aus ist er als der Erfinder der Dichtkunst anzusehen. Sein Gesang ist unsterblicher Natur und kündigt von nicht weniger als von der zeitlosen Grundstruktur der Welt. An Bord der Argo schlichtet er den Streit

14 Vgl. HAVELOCK, E. A.: »Als die Muse schreiben lernte«, übers. v. U. Enderwitz u. R. Hentschel, Berlin: Wagenbach, 2007, S. 39.: »Beim Versuch, die Oralität zu verstehen, bleibt immer eine unüberwindbare Schranke.«

15 BARMAYER, Eike: »Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie«, München: Fink, 1968, S. 63.

16 Vgl. ebd., S. 60f.

17 Ebd., S. 69.

der Helden durch seine Darbietung im Bereich der Kosmo- und Theogonie. In Apollonios Rhodios' Schilderung hob Orpheus die Kithara mit der linken Hand empor »und versuchte es mit einem Gesang«¹⁸, der unter anderem schilderte, wie sich einst Erde, Meer und Himmel miteinander vereinigten. Auch über die Wirkung dieses himmlischen Liedes, das sich aus dem Zusammenspiel von Leier und »ambrosische[r] Stimme«¹⁹ ergibt, ist bei Apollonios etwas zu erfahren: »[D]ie aber hielten, als er aufgehört hatte, noch alle unablässig zusammen ihr Haupt mit gespitzten Ohren empor, still vor Betörung (κηληθμῶ); einen solchen Zauber des Gesangs (θελεκτὸν αἰοιδῆς) hatte er bei ihnen hinterlassen.«²⁰ Ganz im Sinne der göttlichen Inspiration scheint ihm das Lied im passenden Augenblick einfach zuzufallen, und an der Wahrheit seines Inhalts gibt es keinerlei Zweifel. Der antike Satz, dass die Dichter lügen, mit dessen Auseinandersetzung sich laut Blumenberg die »Tradition unserer Dichtungstheorie seit der Antike«²¹ verstehen lässt, wurde noch nicht ausgesprochen und er wäre hier ohnehin völlig unangebracht. Überdies kann bei Orpheus von einem Kampf mit den Zeichen keine Rede sein; das kratzende Schreibinstrument liegt jenseits eines Gesangs, der in Begleitung der apollinischen Lyra, die in den Händen des Lichtgottes das Weltall in harmonischer Bewegung hielt, sogar die wilden Mächte der Unterwelt bezwingen konnte.²² Weit davon entfernt, bloße Unterhaltung oder nur wohlklingendes Klanggebilde zu sein, erfüllt der Gesang des Orpheus an die Argonauten eine streitschlichtende, d.h. ordnungsgebende Funktion. In Form der »oralen Enzyklopädie«²³ hält Orpheus »das Andenken an die »*nomoi* und *ethea* von al-

18 APOLLONIOS RHODIOS, *Argonautica* I, 495, zit.n. Apollonios v. Rhodos: »Die Fahrt der Argonauten«, gr./dt., hg. u. übers. v. P. Dräger, Stuttgart: Reclam, 2010.

19 Ebd., I, 512.

20 Ebd., I, 513-515.

21 BLUMENBERG, Hans: »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: *Ders., Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014, S. 47. – Der entsprechende Satz lässt sich auf ein Sprichwort Solons zurückführen, das sich auch in ARISTOTELES, *Metaphysik* A 2, 983a3 findet: »polla pseudontai aidoi.« Streng genommen lügen nicht die Dichter, sondern die *aidoi*.

22 »Während Orpheus sang, bellte der Kerberos nicht, Ixions Rad blieb stehen. Tityos' Leber wurde nicht zerfleischt. Die Töchter des Danaos hörten mit dem vergeblichen Wassertragen auf. *Sisyphos setzte sich auf seinen Stein*. Tantalos vergaß Hunger und Durst. Die Erinnyen staunten, und die Totenrichter weinten. Es weinte die grenzenlose Schar der Seelen, die sich um Orpheus versammelt hatte.« (KERÉNYI, K.: »Die Mythologie der Griechen«, S. 221f. [*meine Hervorhebung*, J. H.].)

23 HAVELOCK, E. A.: »Als die Muse schreiben lernte«, S. 53.

len« wach»²⁴. Die orpheische Gesangs-Dichtung besticht an dieser Stelle neben dem Götterpreis mit ihrer sozialen, Ordnung stiftenden Funktion. Auch Rosalind Thomas, der Havelocks Charakterisierung der homerischen Epen als einer oralen Enzyklopädie etwas zu weit geht – »this is over-teleological, reading back from the extreme prestige Homer had in later centuries«²⁵ –, streicht die Präservierungs- und Vermittlungsaufgaben der archaischen Sänger/Dichter heraus, die das kulturelle Erbe mittels ihrer Gesänge zu verwalten hatten. Inhaltlich waren diese nicht zurückzubinden an ein individuelles Subjekt, das seine Empfindungen oder Absichten in typisierten Wendungen einer kollektiven Sprache zu artikulieren versucht.²⁶ Was erklingt, ist gewissermaßen die Muse selbst, die die Besatzung auf bezaubernde Weise zur Räson ruft, indem sie an die göttliche Ordnung der Gemeinschaft *erinnert*²⁷.

Und doch erschöpft sich das orpheische Ethos nicht in seiner doppelten apollinischen Natur. In manchen Versionen des Mythos wird die Abstammung Orpheus' von Oiagros, einem thrakischen König, betont. Zudem weckt sein Abstieg in die Unterwelt die Erinnerung an das Schicksal des Dionysos.

24 Ebd., S. 54. – Havelock zitiert hier Hesiod, der die Aufgaben der Musen, deren Sprachrohr der Dichter verkörpert, zweifach bestimmt: Zum einen kommt ihnen die Aufgabe zu, die Götter zu preisen. Zum anderen sind sie der Bewahrung und Weitergabe von Tradition verpflichtet, die durch göttliche Autorität geheiligt und beglaubigt wird. Anders als Hesiod bedient sich Orpheus nicht der Aufzeichnung, sondern ruft den Argonauten Kosmo- und Theogonie auf direkte, akustische Weise ins Gedächtnis. Sein Gesang ist nicht primär Bekundung des individuellen Empfindens, sondern vielmehr die Wiedergabe eines göttlichen, letztlich kollektiv-soziokulturellen Ethos.

25 THOMAS, R.: »Literacy and Orality in Ancient Greece«, S. 116.

26 Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man die Schilderung der Kosmogonie mit anderen berühmten Versionen vergleicht: »Blickt man auf die Kosmogonie in ihrer Gesamtheit, so fällt die Unpersönlichkeit der Schöpfungshandlung besonders auf. Während für den Kosmos des Homerischen Schildes Hephaistos der Schöpfer (freilich nur des Abbildes) ist und bei Hesiod die Teile des Kosmos durch Zeugung auseinander hervorgehen, nennt Apollonios allein das *veĩkoç* als Prinzip, das die Trennung der Weltteile bewirkt; für die weiteren Details des Schöpfungsvorgangs wird kein Handelnder oder Urheber angegeben.« (BUSCH, Stephan: »Orpheus bei Apollonios Rhodios«, in: *Hermes* 121/3 [1993], S. 310.)

27 »Als Medium und Ausdruck der Erinnerung beeinflusst die Dichtung das Leben der Gemeinschaft; sie bringt die Bedeutung einzelner Menschen und Ereignisse oder auch den göttlichen Hintergrund der Gemeinschaft zum Vorschein. Indem die musische Äußerung erinnert, kann sie zu einer lobenden, hymnischen Rede werden. In dieser Form vertritt sie eine Grundsituation der späteren Rhetorik.« (BARMAYER, E.: »Die Musen«, S. 153.)

Vor allem aber erlaubt es eine andere berühmte Schilderung der Wirkung seines Gesangs, die das Verhältnis des Halbgottes zur Natur betont, Orpheus als Gott der Vegetation zu bezeichnen und ihm somit Charakterzüge dionysischen Gepräges zuzusprechen. In der Version des Ovid bricht Orpheus nach einer langen Zeit der Askese und Klage in Reaktion auf den endgültigen Verlust seiner Frau sein Schweigen mit einem Lied, das einen bemerkenswerten Sinneswandel offenbart:

Mit Iuppiter – seiner Königswürde muß alles andere weichen – laß meinen Gesang beginnen, o Muse, meine Mutter! Iuppiters Macht habe ich schon oft verkündet: Mit gewichtigerem Plectrum habe ich von den Giganten gesungen und von den Blitzen, die siegreich der phlegraeischen Felder übersäten. Jetzt bedarf es leichter Leierklänge: Laßt uns Knaben besingen, die von Göttern geliebt wurden, und Mädchen, die, von verbotener Leidenschaft ergriffen, Strafe verdienen!²⁸

Dieses Lied hält Bäume, Tiere und Felsen in Bann, die sich aufmachen, Orpheus zu folgen. Selbst die Wurfgeschosse der ciconischen Frauen verändern anfangs vom Gesang verzaubert ihre tödliche Flugbahn. Dieser Gesang lässt sich als eine Verschachtelung der drei Grundkonzepte »Tod«, »Liebe« und »Kunst« charakterisieren.²⁹ Neben seiner Gabe der höheren Einsicht in die Grundstrukturen des Kosmos verfügt Orpheus über die Kraft, eine Harmonie mit der Natur herzustellen, die die Grenzziehung zwischen belebter und unbelebter Natur unterläuft.

Insgesamt liegt es nahe, die Wirkkraft der orpheischen Gesangsdichtung auf zwei verschiedene Quellen zurückzuführen. Segal unterscheidet zwischen einer immanenten und einer transzendenten Kraft. Erstere beziehe ihre Wirkung aus dem persönlichen Leid des Dichters. Diese Art des Liedes beinhalte sowohl die wörtlich verstandene als auch die symbolische »Teilhabe« an Verlust, Tod und Wiedergeburt in der Natur. Letztere dagegen habe weniger mit dem eigenen persönlichen Gefühlsleben zu tun. Vielmehr reflektiere der Gesang die zeitlosen Strukturen der Welt und der Poet identifiziere sich mit der unpersönlichen Geltung der Naturgesetze, wenngleich dies als allgemeine Kontrastfolie für die Turbulenzen des individuellen Gefühlslebens fungieren

28 OVID, *Metamorphosen* X, 148–154, zit.n. P. Ovidius Naso: »Metamorphosen«, lat./dt., übers.u. hg. v. M. v. Albrecht, Stuttgart: Reclam, 2010.

29 Vgl. SEGAL, Charles P.: »Orpheus. The Myth of the Poet«, Baltimore/London: Hopkins University Press, 1989, S. 2.

könne.³⁰ Einerseits zeuge der Mythos von dem Wunsch nach einer Harmonisierung von Mensch und Natur, nur um diese andererseits als Unmöglichkeit in einer diskordanten Welt zu erweisen.³¹ In Ovids Version treffen die Steine am Ende doch und werden »rot vom Blut des Sängers, der kein Gehör fand«³², nachdem das Heulen der Bacchantinnen den Klang der Leier übertönt hatte.

Die Frage nach dem Inhalt des orpheischen Gesangs oder danach, welchen Kräften er seine Wirkung verdankt, führt geradewegs zu der Frage nach der Beziehung des Künstlers zu seiner Kunst. Segals Unterscheidung scheint die beiden Richtungen, die hier zur Beantwortung eingeschlagen werden können, treffend anzugeben. Die eine Fährte führt in das Innenleben des Dichters, indem eine Verbindung zwischen dem Leid des Dichters und seiner Kunst als Ausdruck und Umgang mit eben jenem Grundaffekt konstatiert wird. Die andere Spur führt nach oben, fern vom individuellen an das persönliche Schicksal gebundenen Leid, wird im Auftrag der Muse der göttlichen Ordnung gedacht, die jeglicher zeitverhafteten Gefühlsregung logisch vorausgeht und gewissermaßen als Modus einer ewigen Substanz entlarvt. Zunächst scheint es, als könne Orpheus mittels seiner Schaffenskraft selbst die Notwendigkeit des Todes außer Kraft setzten. Der Blick zurück aber, über dessen Motivation in allen Zeiten gerätselt wurde, lässt Eurydike sich in Luft auflösen und erklärt die Realität damit nach einer bestimmten Lesart zum Sieger über die Fiktion.

Auf den ersten Blick bringt Segals Unterscheidung wohlthuende Ordnung und ein Erklärungspotenzial mit sich, das die widersprüchliche Rolle des Orpheus zwischen apollinischer und dionysischer Wesensart zu entwirren weiß. Bei genauerer Betrachtung bleibt sie allerdings gewisse Antworten schuldig. Zum einen stellt sich bei beiden Aspekten seiner Dichtkunst die Frage nach der Rolle der Muse. Kommt dem Wissen um die Geheimnisse der göttlichen Strukturen in Orpheus' Klageliedern wirklich gar keine Bedeutung mehr zu? Selbst wenn sich der Ovid'sche Orpheus ostentativ von Jupiter lossagt, leugnet er doch gerade nicht seine alles durchwaltende Macht und vergisst zudem im gleichen Atemzug nicht, Mutter Muse anzurufen. Auf der anderen Seite fragt es sich, ob Orpheus' kosmologischer Gesang in seiner Wirkung nur auf den Enthusiasmus des Sängers angewiesen ist und sich nicht gerade auch durch seine individuelle Stimme entzündet.

30 Vgl. ebd., S. 7.

31 Vgl. ebd., »Preface«, XIV.

32 OVID, Metamorphosen XI, 19.

Grundsätzlich überwiegen beim antiken *aoidos* die überpersönlichen Faktoren. Anders als moderne Dichtende hat er volles Vertrauen in die Sprache, die ihm ohnehin ausschließlich im Zusammenspiel mit der Musik gegeben ist. In diesem musischen Ereignis verschmelzen Gesang, Tanz und musikalische Begleitung »zu totaler Äußerung, zum von Bewegung begleiteten Wortgesang«³³, der wie selbstverständlich an die inspirierende Muse zurückgebunden ist. Die Wirkung der Worte, die Gesang und Körperbewegungen evozieren, ist nicht zuletzt auch auf den Rhythmus der altgriechischen Sprache selbst zurückzuführen, der in dieser Form zwischen den modernen, schriftlich geprägten Sprachen wohl seinesgleichen sucht.³⁴ Diese »vom Rhythmus bestimmte Sprachmusik«³⁵ unterscheidet den *aoidos* auch von dem sich später ausdifferenzierenden Rhapsoden, mit dem sich die Rezitation und die Formen der Lyrik und Epik erst in ihrer Eigenständigkeit manifestieren. Solange sich auf eine Muse berufen wird, bleiben die persönlichen, individuellen und auch subjektiven Idiosynkrasien einer grundlegenden Anonymität verhaftet. Als göttliches Instrument fungiert der *aoidos* als Diener inspirierender Gottheiten. Zwar vollzieht er seine Sprachmusik mit einnehmender, sinnlicher Direktheit, doch alle Äußerung geschieht vor dem Hintergrund einer eigenmächtigen Sprache, einer »selbstverständliche[n] Selbstständigkeit [...], hinter der der Äußernde als Eigenpersönlichkeit zurücktritt«³⁶. Wenn jedes schöpferische Moment als Eingebung bestimmt wird, stellt sich das Problem des Eigenschöpferischen nicht. Dementsprechend reproduziert Orpheus vielmehr, als dass er produziert. Als »unangezweifelter Vermittler des musischen Auftrags«³⁷ ist sein Standort prinzipiell gesichert. Wenn Segal Orpheus als »Poeten« bezeichnet, verwendet er einen Begriff, »der zur Blütezeit des altgriechischen Sängertums unbekannt«³⁸ war. »Dieser Name trat erst dann auf,

33 BARMAYER, E.: »Die Musen«, S. 70f.

34 »Die modernen Sprachen neigen zu ihrer eigenen Technisierung, zu einer rationalisierten Nutzung der Wortinformation. [...] Am ehesten ist diese Faszination für den neuzeitlichen Menschen noch in der Dichtung erfahrbar, in einem nahezu exklusiven Erfahrungsraum. [...] Als vorrationale, faszinierende Reizwirkung muß man indessen die vom Altgriechischen ausgehende sinnlich-direkte Ansprache deuten, wenn das Wort den Gesang und die Körperbewegung provoziert. Diese Wirkung wird in der altgriechischen Sprache vom Rhythmus verursacht.« (BARMAYER, E.: »Die Musen«, S. 71.)

35 Ebd., S. 72.

36 Ebd., S. 73.

37 Ebd., S. 70.

38 Ebd.

als die musische Äußerung nicht mehr ohne weiteres in ihrer objektiven Ereignishaftigkeit beachtet wurde, sondern auch als Ergebnis, als geschaffenes Produkt Aufmerksamkeit erregte.«³⁹ Kurzum, die Formprobleme des Poeten traten erst auf, als er gegen seine eigene Muse rebellierte und deren Urheber-schaft infrage stellte. Dennoch lässt die antike musische Inspirationstheorie die moderne Betrachtungsweise fragend zurück. Denn selbst wenn alle Äußerung an transsubjektive Gründe geknüpft wird, scheint doch gerade die Trauer des Orpheus, sein Pathos, eine irreduzible Bezugsgröße des Individuums darzustellen, die seinen Gesang erst ermöglicht.

Nimmt man die musische Inspirationstheorie ernst, sind es auch hier die Musen, die »die Objektivität der pathetischen Impulse«⁴⁰ verantworten. Konsequenterweise beschwört auch Ovids Orpheus den musischen Beistand im Zuge einer Äußerung, die eng mit seiner persönlichen Leidensgeschichte verknüpft ist. Da Wirklichkeit durch den Logos vermittelt ist und die Musen wiederum die Fülle des Kosmos durch ihre Ordnungsfunktion erst sichtbar werden lassen, ergibt sich die auf den ersten Blick paradoxe Situation, dass »der Mensch gerade dort eine objektive Erfahrung macht, wo er am ehesten der Gefahr der Subjektivität und der Zufälligkeit ausgesetzt zu sein scheint«⁴¹. »Musische Erfahrung ist Erfahrung mit und durch Sprache«⁴², d.h., dass es Orpheus nur durch die Musen gelingt, seinen diffusen, namenlosen Schmerz in Klang- und Gesangsgebilde zu verwandeln. Pathos tritt hier nicht Ethos gegenüber, sondern verspricht sich auf direkte Weise durch Vermittlung der musischen Göttlichkeit.⁴³ »Aber wie wird dieses Pathos (fast durch ein

39 Ebd.

40 Ebd., S. 203.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 204. – Eine entscheidende und zweifache Rolle kommt dabei dem Vorgang des Benennens zu: »In der Benennung und Äußerung wir das Benannte und Geäußerte einerseits distanziert. Durch diese Distanzierung gewinnt der Mensch sich als von dem angesprochenen Phänomen unterscheidbares Ich, [...]. Andererseits kann der Sprechende durch die Benennung ein Phänomen selbst zu einem ursprünglichen Sprechen bringen, es zu einem Dasein innerhalb eines Kosmos befreien, [...].« (Ebd.)

43 Die Musen benötigen hier keinen Umweg über die menschliche Seele, beispielsweise durch ein Konzept des Daimons, der in der Seele haust und das jeweilige Ethos bestimmt. Für Friedrich Kittler lässt sich dieser Zusammenhang erst mit Heraklit angeben: »Daimonen hießen anfangs, als die Griechen dichteten und nicht dachten, Göttinnen und Götter, wenn sie sich nicht mit ihrem Namen offenbarten, sondern unsichtbar wie Geister um so schicksalhafter walteten. Nun im Denken Heraklits haust der Daimon in der Seele selber, deren Sinn sich unaufhörlich mehrt, deren Grenze wir bei

Wunder) Schrift? Wie kommen »die Erleidnisse in der Seele« (τὰ ἐν τῇ ψυχῇ παθήματα) als sie selbst zu Zeichen, [...]»?⁴⁴ Diese Frage stellt Friedrich Kittler im Zuge einer aristotelischen Betrachtung über Pathos und Ethos wie über Schreibprozesse. Die voraristotelische Antwort lautet hier: allein durch die Muse.

Insgesamt kommt man nicht umhin, den Mythos des Orpheus mit Kategorien zu entschlüsseln, die in verschiedenen Bearbeitungen des mündlich überlieferten Stoffes nachträglich eingefügt oder weiterentwickelt und von verschiedensten Interpretationen über die Epochen hinweg unterschiedlich gewichtet wurden. Segal weist allerdings darauf hin, dass man es beim Orpheus-Mythos letzten Endes mit der paradoxen und widersprüchlichen Struktur der Sprache selbst zu tun hat, wollte man entlang der verschiedenen und oftmals ambigen Variationen zu einer einheitlichen Deutung kommen.⁴⁵ Es handelt sich also immer um einen von neueren Ideen und Unterscheidungen okkupierten Orpheus, der das Problem der Sprache im selbstschöpferischen poetischen Prozess streng genommen gar nicht kennt.

Für die leitende Fragestellung der vorliegenden Untersuchung nimmt der Orpheus-Mythos auch deshalb eine zentrale Stellung ein, weil er *in nuce* die ganze Problematik einer Wesensbestimmung von Literatur enthält, die sich nicht von einer dichotomen Grundstruktur losreißen kann, das Ethos des »Autors« adressiert und je nach Interpretation problematisiert. Segal gießt die Symbolwirkung Orpheus' in eine Reihe von Dichotomien, die uns allzu bekannt vorkommen:

As a potent mythic symbol, Orpheus spans life and death; order and emotionality; animate and inanimate forms; fertility and sterility; man's control over nature and sympathetic fusion with nature; the power of art over death and its futility before death; the malleability of the world to language and

allem Suchen doch nie finden und deren Eigenstes im Ethos liegt.« (KITTLER, Friedrich A.: »Pathos und Ethos. Eine aristotelische Betrachtung«, in: *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hg. v. H. U. Gumbrecht, Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 393.)

44 Ebd., S. 392.

45 »Above all, it is the paradoxes and contradictions inherent in language itself that generate the ambiguities and conflicts in the various versions of the myth: the capacity of poetic language to encompass the unsayable and its futility in the face of ineffable joy, beauty, or suffering; its ability to clarify or to distort; its power of self-transcendence and also of self-deception.« (SEGAL, C.: »Orpheus. The Myth of the Poet«, S. 35.)

the inability of the poet to deal with reality; harmony with natural processes and hopeless protest against the most basic law of existence; the transience of human creation and the yearning for participation in eternal forms.⁴⁶

Nach dieser Betrachtung wird deutlich, warum Orpheus als Anfangs- und Endpunkt der Literatur gelten kann. Indem er seine eigene Struktur und die der Welt in der Struktur seines Gesangs und seiner Musik aufgehen lässt⁴⁷, verkörpert er die klassische Beziehung zwischen individuellem Ausdruck von Emotionen und dem formgebenden, an das kollektive Ethos geschmiedeten Wesen der Sprache. Der orpheische Traum bleibt für Schreibende deshalb notwendig Traum, weil es in ihm kein Problem der Sprache gibt. Form und Inhalt ist ein und dasselbe, ohne dass die Widersprüchlichkeit aufgegeben wird. Der Gesang vermag die Wirklichkeit direkt zu verändern und wird von einer göttlichen Lyra begleitet, die nach Orpheus von Apollon als Sternbild an den Himmel genagelt wurde. Wie soll man einem solch schweren Erbe gerecht werden, wenn man anstelle von Lyra und Stimme lediglich mit Zeichen operiert?

»Die Sprache des Schriftstellers«, so Roland Barthes »ist weniger ein Fundus als vielmehr eine äußere Grenze, sie ist der geometrische Ort für alles, was er nicht sagen könnte, ohne – gleich dem sich umwendenden Orpheus – die feste Bedeutung seines besonderen Ganges und den wesentlichen Gestus seiner Soziabilität zu verlieren«⁴⁸. Für Orpheus, so könnte man diese Überlegung weiterdenken, scheint es zunächst keine äußere Grenze zu geben, weil er neben der immanenten auch über die transzendente Sprache verfügt. Betont man aber das Scheitern seines Unternehmens, das in manchen Versionen gar nicht vorkommt, wird das enthobene Ideal plötzlich ganz nahbar und die mythologische Figur zum ersten Leidensgenossen aller nachfolgend Dichtenden.

46 Ebd., S. 34.

47 Ähnliches – in Begriffe der Literarizität gekleidet – konstatiert Barthes für den modernen Schriftsteller: »Der Schriftsteller ist jedoch der einzige, der, seiner Definition nach, seine eigene Struktur und die der Welt in der Struktur des Wortes aufgehen lässt.« (BARTHES, R.: »Schriftsteller und Schreiber«, S. 103.)

48 BARTHES, R.: »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 15.

1.1 Der orpheische Blick

Schon die Autoren der Antike rätselten darüber, was Orpheus dazu verführte, den Blick zurückzuwenden. Bei Ovid wird neben dem Liebesverlangen ein besorgtes Umsehen, das sich der Gesundheit der Geliebten versichert, ausgemacht, wohingegen bei Virgil ein kurzer Moment des Wahnsinns als Erklärung angeführt wird. Laut Maurice Blanchot scheint Orpheus' Fehler »im Begehren zu bestehen, das ihn dazu verleitet, Eurydike zu sehen und zu besitzen; er, dessen einziges Schicksal ist, sie zu besingen«⁴⁹. Damit ist ein zusätzliches Merkmal angesprochen, das Selbmann nicht direkt genannt hat und das geradewegs ins Herz des literarischen Schaffens zielt. In dem Moment, da sich Orpheus umblickt, wird er mit der ganzen Härte der Realität konfrontiert. Nur im Rahmen des orpheischen Gesangs ist er lebendig, frei und souverän. Bezeichnenderweise sind es seine Leidenschaft, seine Fürsorge oder sein wahnhaftes Begehren, also seine eigentlichen Triebfedern selbst, die ihm zum Verhängnis werden. »Allein im Gesang hat Orpheus Macht über Eurydike, doch auch im Gesang ist Eurydike bereits verloren und Orpheus selbst ist der zerstreute Orpheus, der »unendlich Gestorbene«, den die Kraft des Gesanges ab sofort aus ihm macht.«⁵⁰ Für Blanchot zeigt sich in Orpheus' Blick eine berechtigte Ungeduld, die sich einem Begehren verdankt, das »jenseits der maßvollen Grenzen des Gesanges«⁵¹ situiert ist. Daran anschließend erkennt er in dieser Ungeduld ein wesentliches Merkmal der literarischen Produktion, konkret der Werkproduktion. Das Begehren, die verlorene Eurydike und der zerstreute, verlorene Orpheus seien notwendig für seinen Gesang »wie für das Werk die Prüfung der ewigen Werklosigkeit (*désœuvrement*) notwendig ist«⁵². Hiermit ist eine Dimension des literarischen Schaffens angezeigt, die oftmals mittels einer alles affirmierenden Subsumierung unter dem Begriff der Produktivität verdeckt wird. Im französischen »*désœuvrement*« schwingt Inoperativität, Untätigkeit, aber auch Müßiggang und Nichtstun mit. Orpheus sucht den geraden Blick auf Eurydike, weil er die Sehnsucht endlich stillen und die ewige Suche beenden will. »Sein Fehler ist, das Un-

49 BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 178.

50 Ebd., S. 179.

51 Ebd.

52 Ebd.

endliche ausschöpfen zu wollen, dem Unbeendbaren ein Ende zu bereiten, nicht endlos die Bewegung seines Fehlers selbst zu verfechten.«⁵³

Dieser Deutung Blanchots folgend, lässt sich also noch eine weitere Bestimmung der orpheischen Kunst angeben, die zwar an die Aspekte des universalen dichterischen Anspruchs, des Maßstabs der eigenen Empfindung und des Leids als Zentrum des Lebens anknüpft, sich allerdings nicht in ihnen erschöpft. Vielmehr führt diese Lesart des Mythos zu einer Erweiterung des Inspirationsbegriffs, der sich nicht einseitig aus der musischen Offenbarung, sondern aus einer ewigen Ungeduld, einer Leichtsinnigkeit des Begehrens speist. Blanchot interpretiert den Blick des Orpheus folgendermaßen: Zunächst muss Eurydike als »der zutiefst dunkle Punkt, zu dem die Kunst, das Begehren, der Tod, die Nacht zu streben scheinen«⁵⁴, begriffen werden. Des Weiteren muss bestimmt werden, was genau eigentlich das orpheische »Werk« ausmacht. Orpheus geht es nicht um eine bloße Annäherung an den dunklen Punkt, es reicht ihm nicht, in die Tiefe hinabzusteigen, »[s]ein Werk ist, ihn zum Tag zurückzuführen und ihm im Tageslicht Form, Figur und Wirklichkeit zu geben«⁵⁵. Hier lässt sich die Höhe des dichterischen Anspruchs, von der Selbmann spricht, ganz wörtlich verstehen. Orpheus' Fähigkeiten sind immens und doch gibt es eine Einschränkung; »Orpheus kann alles, außer diesem »Punkt« ins Angesicht sehen«⁵⁶. »Er kann zu ihm hinabsteigen, er kann, eine noch stärkere Fähigkeit, ihn zu sich heranziehen und ihn mit sich nach oben ziehen, doch indem er sich davon abwendet. Dieses Abwenden ist das einzige Mittel, sich ihm zu nähern.«⁵⁷ Nüchtern betrachtet richtet Orpheus also in dem Moment, da er sich zu Eurydike umwendet, sein Werk zugrunde, wenn dieses doch darin bestand, die Geliebte zurück ans Tageslicht zu bringen. Genau in diesem vermeintlichen Fehlgehen sieht Blanchot die Problematik der Inspiration beschrieben. Dem Drängen zum Blick auf Eurydike und der damit einhergehenden Leidenschaft spricht er den Status des Notwendigen⁵⁸ zu. Für ihn besteht die Inspiration

53 Ebd.

54 Ebd., S. 177.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Man könnte sagen, dass sich Orpheus in seiner *Not* zu Eurydike *wendet*. Was wie eine fatale Fehlentscheidung anmutet, ist in Blanchots Betrachtung die notwendige Bedingung dafür, dass das Werk vollbracht werden kann, indem es über die eigenen Gesetzmäßigkeiten hinausgeht.

»in der Ungeduld und dem Leichtsinn des Begehrens, welches das Gesetz vergisst«⁵⁹. Damit wendet er sich gegen die weit verbreitete Auffassung, nach der man unter »Inspiration« einen unvermittelten Gegenbegriff zur Schreibblockade oder Einfallslosigkeit versteht. Dieser Auffassung nach trifft einen die Inspiration plötzlich und wie aus dem Nichts.⁶⁰ Ein meist von außen kommender Impuls bringt das Getriebe der Inspiration in Gang und führt geradewegs zu einem Überschuss der Produktivität. Blanchot dagegen möchte die Inspiration nicht gegen die »Trockenheit«, die Durststrecke ausspielen.⁶¹ Indem sich der Künstler oder die Künstlerin von den sicheren Wegen entfernt und »inmitten einer unendlichen Werklosigkeit umherirrt«, bewegt er oder sie sich »außerhalb der Aufgaben, der feststehenden Formen und der geprüften Worte«⁶², was allererst das Einfallen der Inspiration ermöglicht. Indes griffe man zu kurz, wenn man dieses Moment mit der allgemein anerkannten Produktivität des sogenannten »thinking outside the box« gleichsetzte. Die Erfahrung der Trockenheit reicht tiefer als das bloße Wechseln von Denkregistern. Der Blick des Orpheus muss als »der äußerste Moment der Freiheit«, als »ein Augenblick, in dem er sich von sich selbst frei macht«⁶³, begriffen werden. »Es ist der einzige Moment, in dem er sich ganz und gar verliert, wo etwas Wichtigeres als das Werk, etwas, das seiner Bedeutsamkeit mehr entbehrt als es, sich ankündigt und sich abzeichnet.«⁶⁴

Neben einer Ästhetik des Scheiterns stellt Blanchot im orpheischen Mythos – konkret im Vergehen des Orpheus – das Moment der Werklosigkeit fest, das den Nährboden der Inspiration ausmacht. Man müsse die »Not eines hoffnungslosen Scheiterns« ertragen und gleichsam »die Sorge um die

59 BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 179.

60 Was Baudelaire in Bezug auf die Reputationsbemühungen junger Literaten zu bedenken gibt, kann gleichsam für die Inspiration gelten: »Ich weiß nicht, ob eine Reputation jemals wie ein Blitz aus heiterem Himmel eingeschlagen hat; ich glaube eher, daß ein Erfolg, in einem arithmetischen oder geometrischen Verhältnis, je nach dem Vermögen des Schriftstellers, das Ergebnis der dem bloßen Auge oft unsichtbaren früheren Erfolge ist. Es gibt so etwas wie eine allmähliche Anhäufung winzig kleiner Erfolge; niemals aber das Wunder der Erzeugung aus dem Nichts.« (BAUDELAIRE, Charles: »Ratschläge für junge Literaten«, in: *Ders., Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 1, hg. v. F. Kemp u. C. Pichois, München: Hanser, 1977, S. 116.)

61 Vgl. BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 188.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 181.

64 Ebd.

Vollendung und das Recht auf die Perfektion beibehalten«⁶⁵. Gleichsam habe man sich als Künstler dort aufzuhalten und zu behaupten, »wo um die Möglichkeit gespielt wird, wo das Wagnis wesentlich ist, wo das Scheitern droht«⁶⁶; dorthin dränge es den Künstler. Heute – *Le regard d'Orphée* erschien 1953 – ginge es dem Künstler gerade darum, »aus dem Werk einen Weg zur Inspiration zu machen«, d.h. die Reinheit der Inspiration zu schützen und zu erhalten und nicht mehr, wie zuvor, »aus der Inspiration einen Weg zum Werk«⁶⁷ zu ebnen. Dergestalt zählt allein das Moment der Erfahrung des Scheiterns, das zum Zielpunkt des künstlerischen Schaffens wird. Bezeichnenderweise spürt Blanchot genau an dieser Stelle »die Quelle jeder Authentizität«⁶⁸ auf; als ein ästhetisches Konzept, das die Bewertung künstlerischer Tätigkeit in neuerer Zeit wie kein zweites bestimmt.

Für Blanchot beginnt das Schreiben mit dem Blick des Orpheus. In ihm verbinden sich Begehren, Ungeduld und Sorglosigkeit, die im Verbund die Inspiration ermöglichen. Die Pointe liegt nun darin, dass man nicht tatenlos auf die Inspiration warten kann, wenngleich diese sich aus ebenjener Erfahrung der unentrinnbaren Tatenlosigkeit speist. Um zu Eurydike hinabzusteigen, benötigt Orpheus seine Fähigkeiten. Nur durch seinen Gesang ist er überhaupt fähig, sich ihr zu nähern. Übertragen auf die Kunst des Schreibens heißt das, dass man nur in der Bewegung des Schreibens, innerhalb der Arbeit am Werk, über dasselbe hinausgelangen kann. »[D]er glückliche Zufall der Sorglosigkeit«⁶⁹ erscheint nicht plötzlich wie ein Funke, vielmehr gleicht er einem strahlenden Punkt, der sich aus einer tiefen Geduld des Suchenden entlädt: »Um zu schreiben, muss man bereits schreiben.«⁷⁰

Blanchot erweitert den Mythos des Orpheus um die Problematik der Inspiration. Er kann dies tun, da die Ambiguität, die durch das rätselhafte Motiv des sich umblickenden Orpheus eröffnet wird, auf die Frage nach dem Verhältnis des *aidos* zu seiner Kunst ausstrahlt. Hier steht nicht seine Verbindung zur Natur oder die Teilhabe an göttlicher Weisheit im Zentrum der Betrachtung, sondern die radikale Frage nach der Sinnhaftigkeit eines Unternehmens, das durch das eigene Begehren von vornherein notwendig zum

65 Ebd., S. 192.

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 180.

69 Ebd., S. 182.

70 Ebd.

Scheitern verurteilt ist. Kunst überhaupt erhält hier das Prädikat einer illusorischen Praxis, das sie wesentlich bestimmt. Gewissermaßen bleibt der orpheische Traum auch für Orpheus selbst notwendig ein Traum.

Wenn Blanchot hier von Orpheus anhebend um die Thematik der Inspiration kreist, wird seine Sprache zuweilen dunkel und gleichsam repetitiv. Das ist allerdings nur konsequent, wenn in den einleitenden Zeilen zu *Der literarische Raum* darauf verwiesen wird, dass ein Buch ein Zentrum habe, zu dem es hingezogen werde, dieses aber letztlich nur illusorisch erreichen könne. Da es sich in diesem Fall um »[e]in Buch der Erhellung« handle, sei im Sinne einer »methodischen Loyalität« trotzdem anzugeben, auf welchen Punkt es sich zu richten scheine. Laut Blanchot »richtet es sich auf die Seiten, die den Titel *Der Blick des Orpheus* tragen«⁷¹. Dieser Problemzusammenhang steht exemplarisch für die Rolle des orpheischen Mythos innerhalb der Literaturgeschichte und ihrer Theorie. Wie bei Barthes fungiert Orpheus hier als das schriftstellerische Idealbild schlechthin. Die Vielgestaltigkeit und Ambiguität der mythologischen Struktur tut ihr Übriges, um in ihr die Wesensbestimmungen und inneren Widersprüche des literarischen Schaffens aufzufinden und zu entfalten. Der (orpheische) Literat ist eine erhöhte Figur. Seine dichterischen Fähigkeiten sind transzendenter Natur, da sie ihn mit der göttlichen Sphäre verbinden, woraus sich neben der Weisheit auch die magische Wirkung seiner Kunst und die (göttliche) In-spiration (die klassische Vorstellung der *inspiratio* als göttliche Eingebung) ableiten lassen. Würde sich der Mythos auf diese Attribute des Apollinischen beschränken und die Rettung der Eurydike gelingen lassen, wäre Orpheus sehr wahrscheinlich trotzdem der poetische Nachruhm gewiss. Allerdings eröffnet erst sein Scheitern, d.h. der ungeduldige Blick des leidenschaftlich Liebenden, die Dimension des leidenden Individuums, das sich nach langem Schweigen mit seiner Stimme »Ausdruck« verschafft.

Blanchot gelingt es auf eindrückliche Weise, aus einem einzigen Blick eine differenzierte Theorie der Inspiration zu entwickeln, die sich auf eine Ästhetik des Scheiterns beruft, welche vom ursprünglichen *Movens* zum Zielpunkt künstlerischer Praxis in neuerer Zeit erhoben wird. Das ästhetische Ethos des Orpheus, das sich aus den genannten Merkmalen zusammensetzt, trägt den orpheischen Traum in sich und verkörpert ihn. Wenn sich der moderne Dichter davor fürchtet, dass zukünftig alle Literatur auf Code reduzierbar sein könnte und damit Autorschaft obsolet wird, könnte er dabei – be-

71 Ebd., S. 9.

wusst oder unbewusst – die orphischen Zellen in seinem Hirn angegriffen sehen. Allerdings lassen sich die Taten des Orpheus, wie im Folgenden noch gezeigt wird, auch ganz anders bewerten. Hinzu kommt, dass insbesondere die dichterische Praxis des Orpheus geheimnisvoll bleibt. Changierend zwischen göttlicher Eingebung und Inspiration im Sinne Blanchots bleibt sie ein Maßstab, der sich zu großen Teilen einer Mystifizierung verdankt. Dennoch, ja vielleicht gerade deswegen, erzählt der Mythos des Orpheus genau davon, was es heißt, mit der Kunst oder – was hier das gleiche ist – dem Begehren einem zutiefst dunklen Punkt zuzustreben, der wesentlich unverfügbar bleibt. Für Blanchot liegt hiermit eine wesentliche Bestimmung des literarischen Schreibens vor, das an einen wahrhaftigen Wunsch nach einem entzogenen Zentrum zurückgebunden ist. Der Rückgang zum Ursprung der Literatur führt also zu einem zerrissenen, verlorenen Halbgott, der, bei aller göttlichen Kunstfertigkeit, den eigenen Schmerz und die Liebe ins Zentrum seines Schaffens stellt.

1.2 Der automatische Blick

In aufschlussreicher Weise verknüpft Blanchot seine Ausführungen zur Bestimmung der Inspiration, die mit dem Blick des Orpheus anheben, mit Überlegungen zur *écriture automatique* im Anschluss an André Breton. Nachdem er erarbeitet hat, dass die Inspiration nicht nur einseitig als eine schöpferische Kraft begriffen werden kann, sondern gleichsam die fehlende Inspiration, als Zustand der Dürre verstanden, dazugerechnet werden muss, der die Begegnung mit dem Werk erst ermöglicht, spiegelt er diese Konzeption an einer Schreibpraxis, von der man sich, obgleich einer langen Tradition verpflichtet, im Zuge des Surrealismus literarische Erneuerung versprach. Breton sah sich in diesem Zusammenhang mit dem Vorwurf der Denkfaulheit konfrontiert, der sich problemlos auf Praktizierende konzeptioneller und codegenerativer Literatur übertragen ließe. Die Inhalte des Vorwurfs erinnern an Swifts etwas überzeichnete, gleichsam kritisch-sublime Darstellung der Schreib-Maschine. Automatisch schreiben könne jede Person. Ohne Talent oder Berufung verfüge man »über eine Methode der Leichtigkeit, ein immer verfügbares und immer effizientes Instrument«⁷². Breton – und Blan-

72 BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 183.

chot pflichtet ihm hier bei – erkennt hierin einen Mythos im pejorativen Sinne:

Damit dieses Schreiben wahrhaft automatisch sein kann, muß es dem Geist tatsächlich gelungen sein, sich Bedingungen geschaffen zu haben, in denen er von den Zudringlichkeiten der äußeren Welt ebenso losgelöst ist wie von persönlichen Anliegen zweckgerichteter oder sentimentaler Natur etc. [...] Noch heute erscheint es mir unvergleichbar einfacher, weniger beschwerlich, den Anforderungen des reflektierenden Denkens zu genügen, als dieses Denken in absolute Disponibilität zu stellen, [...].⁷³

Das automatische Schreiben bedient sich keiner Maschine, sondern bedarf geistiger Anstrengung, was den Vorwurf der Einfachheit ins Leere laufen lässt. Bezeichnenderweise besteht diese Praxis genau darin, das auszuschalten, was sonst oft zum zentralen Motor des Schreibens auserkoren wird. Der Geist soll entpersönlicht werden, indem die Verbindung zu den ihn prägenden inneren und äußeren Faktoren gekappt wird. Das Schreiben ist vom Denken im Sinne von Reflexion gereinigt. Dies erfordert große Anstrengung, da somit auch sämtliche den Geist beeinflussende Affektionen abgewiesen werden müssen. Fernab der Frage, ob ein solcher Zustand in absoluter Reinheit überhaupt zu haben ist, wird schnell ersichtlich, dass diese Methodik Blanchots Begriff der Inspiration und damit verbunden seine Auffassung von wahrhaftiger literarischer Praxis herausfordert. Einerseits befreit die Methode des automatischen Schreibens von den allgegenwärtigen Zwängen der Vernunft. Sie erlöst von den (sprachlichen) Konventionen und Vorschriften, von diesem »lästigen Blick«⁷⁴. Auf diese Weise erinnert sie uns an die Totalität der Sprache, aus der es kein Entkommen gibt. Andererseits scheint sie auch das »Ich« aus dem Schreiben zu tilgen, indem nun alles unterschiedslos gesagt werden kann:

Doch garantiert sie [die *écriture automatique*, J. H.] uns nicht auch und glücklicherweise die Freiheit, alles zu sagen? Setzt sie nicht den Künstler wie im Zentrum von allem fest und entzieht ihm dem Urteil der anderen Mächte, ästhetischer, moralischer oder legaler? Der Künstler scheint nun *nicht verantwortlich für eine unbegrenzte Leidenschaft*, die ihn zu allem hin öffnet und ihm

73 BRETON, André: »Entretiens – Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik«, übers.u. hg. v. U. Hörner u. W. Kiepe, Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996, S. 97.

74 BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 184.

alles enthüllt. Seine *Heimat* ist überall, alles betrifft ihn und er hat das Recht auf einen Blick über alles. Das ist anziehend und erschütternd.⁷⁵

Nicht von ungefähr gemahnen diese Fragen an jene des modernen Dichters in entrüsteter Reaktion auf die Ausführungen Goldsmiths. Die Erinnerung Blanchots daran, dass mit der Schrankenlosigkeit des Urteils auch ästhetische oder moralische Kategorien obsolet werden, ist verschwimmt mit den Bedenken des Dichters: »Wenn wir uns einmal darauf einlassen, alle Sprache, die wir neu rahmen, als Poesie zu akzeptieren, laufen wir dann nicht Gefahr, alle Urteilskraft und Qualität aus dem Fenster zu werfen?« Blanchot geht noch weiter und legt jene Quelle der literarischen Produktion frei, die hier übergangen wird. Schreibende sind nicht mehr verantwortlich für ihre Worte, deren Selektion sich letztlich einer »unbegrenzten Leidenschaft« verdankt. Sie wohnen nicht mehr in ihren Worten und ihre »Heimat ist überall«. Das ist anziehend, weil dies mit einem Verständnis von Literatur bricht, das bis zu Orpheus zurückreicht, und zugleich erschütternd, weil es ein Fundament einreißt, das die Literatur lange trug und legitimierte: die Persönlichkeit, das jeweilige ästhetische Ethos der Schreibenden.

Bezeichnenderweise gebraucht auch Blanchot für die Entfaltung dieser Problematik die Metaphorik des Toten und Lebendigen:

Die *écriture automatique* neigte dazu, die Zwänge abzuschaffen, die Vermittlungsinstanzen zu suspendieren, jegliche Vermittlung zurückzuweisen, brachte die Hand, die schreibt, mit etwas Ursprünglichem in Kontakt, machte aus dieser aktiven Hand eine souveräne Passivität, nicht mehr eine »Hand der Feder«, ein Instrument, ein serviles Werkzeug, sondern eine unabhängige Macht, auf die niemand mehr ein Anrecht besaß, die niemandem gehörte, die nichts mehr zu machen vermochte oder wusste – als schreiben: eine tote Hand, entsprechend jener Hand des Ruhmes, von der die Magie spricht (die jedoch genau das Unrecht hatte, sich ihrer bedienen zu wollen).⁷⁶

Mit der »Hand der Feder« spielt Blanchot auf Rimbauds Dichtung *Mauvais sang* (*Böses Blut*) an: »Mir graut vor jeglichem Handwerk. Meister wie Gesellen, alles Bauern, Gemeine. Die Hand mit der Feder gilt soviel wie die Hand am

75 Ebd., S. 185. [*meine Hervorhebungen*, J. H.]

76 Ebd.

Pflug. – Welch Jahrhundert der Hände! – ich werde niemals Hände haben.«⁷⁷ Die Hand des Jahrhunderts wird demnach spätestens mit der *écriture automatique* abgelöst bzw. abgetrennt und gerät zum verwesten Talisman der nächsten Diebesgeneration. Die automatische Schreibweise befreit die Schreibenden von ihrer Wahl. Der kritische Verstand soll ausgeschaltet werden. Befreit vom Status des Urteils hat jedes Wort seine eigene uneingeschränkte Gültigkeit. Die Entscheidung, seine Worte nicht zu wählen und sich einem Fluss der Gedanken hinzugeben, muss nicht in erster Linie als eine bewusste Weigerung verstanden werden. Indem nun potenziell alles gesagt werden kann und man sich den unerschöpflichen Reichtum der Wortkombinationen hingibt, stellt sich zwangsläufig ein Zustand ein, in dem »[...] der Dichter derjenige wird, der sich nichts mehr entziehen kann, sich von nichts mehr abwendet, schutzlos der Fremdheit und dem Übermaß des Seins ausgeliefert ist«⁷⁸. So gesehen haben Dichtende keine andere Wahl, als sich unvermittelt *auszudrücken*, wenn sie sich der Methode des automatischen Schreibens bedienen. Von dieser Warte aus könnte man versucht sein, einer solchen Schreibweise gar eine höhere Authentizität zuzusprechen. Dieser Gedanke entpuppt sich allerdings als fragwürdig, wenn man bedenkt, wie innerhalb einer derartigen Schreibweise das Verhältnis der Schreibenden zu ihren Wörtern geartet ist. Mit Blanchot lässt sich hier konstatieren, dass man sich einer einseitigen Inspiration hingibt, die eng mit der folgenden Illusion verbunden sein könnte:

Zunächst scheint die automatische Schreibweise zu einer enormen Produktivität zu führen. »Fahren Sie solange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Unerschöpflichkeit dieses Raumes«⁷⁹, gibt Breton als Handlungsanweisung aus. In Windeseile ergießen sich die Zeilen über das Papier und diesem unerschöpflichen Gemurmel⁸⁰ kann man seine semantische Dimension, seine Sinnhaftigkeit, sein Aussagevermögen dabei gar nicht absprechen. Es ist beileibe kein Schreiben, mit dem nichts ausgesagt wird, nur ist es verbunden mit einem gewissen Kontrollverlust, da die Schreibenden sich einer scheinbar unversiegbaren Quelle hingeben. Die *écriture automatique* ist indes mit einem wundervollen Versprechen verknüpft: »Ich gebe dir den Schlüs-

77 RIMBAUD, Arthur: »Une saison en enfer – Ein Aufenthalt in der Hölle«, in: *Ders., Sämtliche Dichtungen*, fr./dt., übers. v. T. Eichhorn, München: DTV, 2010, S. 209.

78 BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 185f.

79 BRETON, André: »Erstes Manifest des Surrealismus (1924)«, in: *Ders., Die Manifeste des Surrealismus*, übers. v. R. Henry, Reinbek: Rowohlt, 1968, S. 30.

80 Vgl. BLANCHOT, M.: »Der literarische Raum«, S. 186.

sel zu allen Wörtern. Wundervolles Versprechen, das jeder eilig interpretiert, als wäre gesagt worden: Du wirst alle Wörter haben.«⁸¹ Blanchot ist an dieser Stelle vorsichtig, wenn es darum geht, jene literarische Omnipotenz als einfache Täuschung auszuweisen. Denn es scheint ja zuzutreffen, dass all jene, die über alltägliche Wörter verfügen, sich der automatischen Schreibweise bedienen und somit – egal ob mit viel oder wenig Talent – Wörter, Sätze, Texte erzeugen können, die sich in jener Sphäre verorten lassen, die man als Literatur zu bezeichnen pflegt. Die Illusion könnte nun darin bestehen, dass man glaubt, ein Schreibender oder eine Schreibende im herkömmlichen Sinne zu bleiben. Als solcher oder solche besitzt man aber nur den Schlüssel zu den Wörtern, nicht aber die Wörter selbst:

Und weil der Schriftsteller glaubt, der eine und der andere zu bleiben, – der Mensch, der über die Worte verfügt und dieser Ort, wo das Unverfügbare, das die Sprache darstellt, jeder Teilung entkommt, das reine Unbestimmte ist –, überkommt ihn die Illusion, dass er über das Unverfügbare verfügen und, in diesem ursprünglichen Sprechen, alles sagen und allem Stimme und Sprechen geben kann.⁸²

Blanchot trifft dieses Urteil allerdings nicht mit aller Apodiktik, sondern zieht seine Schlüsse im Hinblick auf seinen Inspirationsbegriff. Wenn die automatische Schreibweise dann am besten gelingt, wenn man es schafft, sein Ich möglichst rein aus dem Prozess zu halten, bedeutet das im Umkehrschluss, dass Hilf- bzw. Haltlosigkeit der Schreibenden allererst die Inspiration entstehen lässt. Trotz alledem scheinen auch die automatisch Schreibenden von der Verantwortung für ihr Schreiben nicht gänzlich frei zu sein. Blanchot erinnert in diesem Zusammenhang an Kafka, der, »[...] wenn er schrieb, sich vom Grund seiner Sprache her beurteilt fühlte, durch diese unbekannte Sprache, deren Herr er nicht war, für die er jedoch verantwortlich war und die ihn unter übermäßigen Qualen und Anschuldigungen mehr und mehr vom Recht zu schreiben abdrängte«⁸³. Diesem Gedanken folgend, drängt sich die Einsicht auf, dass Schreibende nicht die volle Kontrolle über ihre »Feder« haben müssen, um eine Verantwortung für ihr Schreiben zu empfinden. Vielmehr scheint es um die Haltung der Schreibenden zu gehen, die sich auf einer schreibenden Suche nach einem wahren Sprechen befinden, das sich gegen

81 Ebd., S. 187.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 189f.

den gleichgültigen Relativismus der mannigfaltigen Zeichenkombinationen auflehnt. Blanchot weist darauf hin, dass diesem ganzen literarischen Streben ein Widerspruch inhärent ist. Man will das unendliche Gemurmel, das ewige Sprechen ohne Anfang und Ende, unterbrechen mit einem Schweigen, das man wiederum ins Sprechen übertragen will; man will sich den Wörtern ausliefern und sie gleichsam beherrschen; man will Bedeutung jenseits von Bedeutung. Zudem scheint die *écriture automatique* auf einen Mentalismus hinauszulaufen, bei dem die *écriture* zu einem Akt zweiter Ordnung herabzusinken droht. Denn der psychische Automatismus, das »Hörchen auf diese aus dem tiefsten Grund des Menschen aufsteigende Sprache«⁸⁴, wird erst im zweiten Schritt in Schrift umgesetzt und bedingt damit letztlich eine ursprünglichere, authentischere Instanz, die die Transkription erst veranlasst. Nicht von ungefähr erinnert dieser Mentalismus der Richtung nach wiederum stark an das alte Prinzip der musischen Inspiration und damit letztlich an den von der Muse getragenen Gesang des Orpheus.

84 BRÜTTING, R.: »écriture« und »texte«, S. 53.

