

Sorg · Würffel (Hrsg.)
Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne

Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne

Herausgegeben von

Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel

Wilhelm Fink Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Umschlagabbildung:

Paul Klee, *Zerfallene Dynamik*, 1939, 200 (Qu 20),
Bleistift auf Papier mit Leimtupfen auf Karton, 29,7 x 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
© VG Bild-Kunst, Bonn 2005

Redaktion:
Corina Zünd

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und
alterungsbeständigem Papier ISO 9706.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die
Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen
oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung
auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

ISBN 10: 3-7705-4194-4

ISBN 13: 978-3-7705-4194-2

© 2006 Wilhelm Fink Verlag, München
Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
www.fink.de

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

INHALT

RETO SORG und STEFAN BODO WÜRFEL	
Vorwort	7
JUSTUS FETSCHER	
Tendenz, Zerrissenheit, Zerfall.	
Stationen der Fragmentästhetik zwischen	
Friedrich Schlegel und Thomas Bernhard	11
JÜRGEN SÖRING	
»Das angefertigte Werk ist eine Absage gegen	
Zerfall und Untergang«.	
Plädoyer für ästhetische Ganzheit	33
RETO SORG	
»Die Totalität stellt die Fragen, und jedesmal antwortet das Fragment ...«.	
Begründung, Zerfall und Auferstehung der romantischen Erzähl-Idee	49
VICTOR I. STOICHITA	
Museum und Ruine. Museum als Ruine	67
KARLHEINZ STIERLE	
Hat der Klassizismus eine Zukunft?	91
ANNE-KATHRIN REULECKE	
Bilder um nichts.	
Bildstörungen in E. T. A. Hoffmanns <i>Der Artushof</i>	
und Honoré de Balzacs <i>Das unbekannte Meisterwerk</i>	103
STEFAN BODO WÜRFEL	
»Den Trümmern allein trau ich was zu ...«.	
Zur Kritik des Gesamtkunstwerks	117
ROBERT STOCKHAMMER	
Zusammen Stellen.	
Adalbert Stifters Alternative zur Logik von Totalität und Zerfall	133

BEAT WYSS

Gaucherie.

Die kunstlose Spur des Wirklichen 151

OSAMU OKUDA

Bildtotalität und zerstörerischer Werkprozess bei Paul Klee 163

HANNELORE SCHLAFFER

Der anthropologische Sinn.

Die Rekonstruktion von Sinn im Russischen Formalismus 183

HELMUT LETHEN

Die Sehnsucht nach dem indexikalischen Zeichen beschleunigt

den Zerfall des Kunstwerks 195

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Fragmente und Fraktale 207

RALF SIMON

Werk und Textualität.

Mnemotechnik und Vergessen 237

HERMANN DANUSER

Relativität des Ganzen, Totalität des Fragments.

Gedanken zu einer Musikästhetik der Moderne 251

LITERATURVERZEICHNIS 273

PERSONENREGISTER 305

Ralf Simon (Basel)

WERK UND TEXTUALITÄT.
MNEMOTECHNIK UND VERGESSEN

I.

Kunstwerke sind rund. In ihrem Inneren sind sie von einer gitterförmigen und kristallinen Struktur. Die Kombination beider Eigenschaften erzeugt eine außerordentliche Stabilität. Manche haben Werke sammeln wollen, um ewige Vorräte, nationale Thesauren anzulegen.

Andere behaupten, dass Kunstwerke leben können. In dieser Vorstellung verflüssigt sich ihre innere Mineralisation zu einem organischen Miteinander zweckgerichtet kommunizierender Teile. Auch dieses Bild erzeugt die Vorstellung von Stabilität, die aber nunmehr ein dynamisches Beisichbleiben ist und in dieser Widerständigkeit flexibler, vielleicht deshalb sogar überlebensfähiger scheint, als die harte, aber spröde Struktur. Das Leben der Werke ist komplex. Benjamin denkt ihnen in seinem *Übersetzer*-Aufsatz Zusammenhang, Geschichtlichkeit, Ruhm, Zweckmäßigkeit, Fortleben, Nachreife, Geburtswehen, Verwandtschaften, Wachstum, Harmonie und Kritik zu.¹ Adorno spricht in seiner *Ästhetischen Theorie* vom Augenaufschlagen der Werke, von ihrem traurigen Antlitz, vom Sprechen und Schweigen, vom Altern und von der Subjektivität der Werke.²

In beiden Denkbildern werden sie zu wahren Wundern der Informationsspeicherung. Leben sie, so akkumulieren sie im Laufe ihres Daseins immer neue Eigenschaften. Haben sie eine kristalline Struktur, so ist auch hier, im eingefrorenen Zustand, die strukturelle Möglichkeit fortlaufender kombinatorischer Reihen gegeben. Nichts limitiert ihre Eigenschaft, ein jedes Element gegen seinen narrativen Ort in stets neuen Kombinatoriken zu organisieren, um die syntagmatischen

1 Vgl. Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*, Bd. IV, 1. Vgl. dort den Begriff des Lebens (S. 10f.) und die damit sich einstellenden Kategorien: Zusammenhang (S. 10), Geschichtlichkeit (S. 11), Ruhm (S. 11), Zweckmäßigkeit (S. 11), Fortleben (S. 12), Nachreife (S. 12), Geburtswehen (S. 13), Verwandtschaften (S. 13), Wachstum (S. 14), Harmonie (S. 14) und Kritik (S. 15). Benjamin spricht in diesem Text nicht allein von Werken, sondern von Originalen und von Dichtungen, insofern sie übersetzbar sind und übersetzt werden. Dass er aber damit die kanonischen Werke meint, erhellt aus dem Satz: »Übersetzbarkeit eignet gewissen Werken wesentlich« (S. 10). Die »gewissen Werke« sind diejenigen, die leben und deshalb ihre Übersetzbarkeit mit zu ihrem Leben zählen. Aus dieser Perspektive lässt sich der *Übersetzer*-Aufsatz als Theorie des Werks lesen.

2 Vgl. die einschlägigen Stellen bei Adorno in meinem Aufsatz: *Die nichtsubjektive Sprache*.

Schichten in virtuell unendliche paradigmatische Rasterungen zu überführen und so das transformative Spiel der Bedeutung in Gang zu halten. Kunstwerke ziehen zwar eine Grenze um sich, aber in sich verunendlichen sie sich.

Jede dem narrativen Syntagma entnommene Sequenz kann, so Roman Jakobson, poetischen Werken zu einem Ähnlichen in einer Reihe paradigmatischer Ersetzungen werden³ und jede Metonymie zur Metapher. Jede Metaphorisierung lässt sich im Gegenzug metonymisieren.⁴ Der narrative Verlauf lässt sich vertikalisieren und ins Innere der Bedeutungskonstitution hineinklappen. Nichts ist auf diese Weise mehr unbedeutend, in den Werken gibt es kein Rauschen mehr, jede Redundanz wird ihrerseits zu einem neuen System innerhalb der systemischen Organisation der poetischen Systeme.⁵

Mit diesen Formulierungen befinde ich mich zugleich an zwei Theorieorten. Zum einen habe ich Theoreme Roman Jakobsons und Jurij Lotmans aufgenommen und damit implizit die Behauptung aufgestellt, dass sich die Einheit der poetischen Werke durch die formalistische wie strukturalistische Theoriemetapher ›Text-als-System‹ paraphrasieren lässt.⁶ Zum anderen zählt aber die behauptete Projektion der syntagmatischen Elemente auf das paradigmatische Prinzip zu den zentralen Verfahrensweisen der Mnemonik. Denn das Gedächtnis, so teilen uns die rhetorischen Mnemotechniken⁷ mit, benutzt Räume und die Reihenfolge ihrer Begehung, um in ihnen die Memorate, die durch *imagines agentes* repräsentiert

3 Vgl. dazu die Formulierungen Roman Jakobsons in seinem bekannten Aufsatz *Linguistik und Poetik*, S. 110: »In der Dichtung tendiert nicht nur die phonologische Sequenz, sondern überhaupt jede Sequenz semantischer Einheiten dahin, eine Gleichung zu bauen. [...] Jede Sequenz ist ein Simile.«

4 Vgl. »In der Dichtung, wo die Ähnlichkeit die Kontiguität überlagert, ist jede Metonymie leicht metaphorisch und jede Metapher leicht metonymisch gefärbt« (Jakobson: *Linguistik und Poetik*, S. 110).

5 Lotman: *Struktur*, S. 118.

6 Aus dieser formalistischen Argumentation heraus lassen sich ›inhaltlichere‹ Kategorien entwickeln. Wenn Adorno Werken Reflexivität, Logizität, Rationalität auf der einen Seite, mimetischen Impuls, Sprachcharakter, Ausdruck, Bild, Erscheinendes auf der anderen Seite zuordnet, so tut man gut daran, dies nicht allein einer in der Hegelschen Tradition stehenden Inhaltsästhetik zuzudenken. Selbst Begriffe wie Versöhnung haben bei Adorno noch ihre formalistische Basis. Die ästhetische Paradigmatisierung des Syntagmatischen und die daraus resultierende werkhafte Strukturoptimierung sind z. B. als Reflexivität des Werks deutbar. Es ginge darum, die Konvergenz von Adornos vermeintlicher Inhaltsästhetik mit der vermeintlich nur formalistischen Ästhetik nachzuweisen. Dies würde den Anschluss Adornos an die dekonstruktive Theoriebildung, sofern sie sich einem rhetorischen Formalismus verdankt, ermöglichen. Der Gewinn bestände nicht allein in einem neuen Blick auf Adorno, sondern vor allem in der Möglichkeit einer inhaltlicheren Deutung formalistischer Verfahren.

7 Die klassischen Stellen zur rhetorischen Mnemotechnik finden sich bei: Quintilianus: *Institutio oratoria*, XI, 2, 1–51, *Rhetorica ad Herennium*, III, 28–40; Cicero: *De oratore*, II, 350–360.

werden, zu platzieren. Narrative und paradigmatische Dimension werden hier analytisch getrennt, um im selben Verfahrensschritt das Gedächtnis als genau diese Metaphorisierung des Metonymischen *et vice versa* zu behaupten.

Ich möchte im Folgenden die Konvergenz von ästhetischem Werkbegriff und Mnemotechnik bedenken und ebenso die nahe liegende von Textualität und Vergessen. Denn dass Werke mit ihrem Anspruch auf Dauer, den sie immanent erheben und dem sie in der ideologischen Verwertung ausgesetzt sind, eine Affinität zur intendierten Stabilität des Gedächtnisses und damit zur Gedächtniskunst haben, leuchtet ebenso ein, wie die Affinität offen-serieller Textualität zum Vergessen. Im Phantasma von der Ewigkeit der Werke versteckt sich produktiv formulierbarer Theoriebestand.⁸

Wer sein natürliches Gedächtnis durch die Gedächtniskunst zu einem künstlichen und damit besseren machen möchte, muss eine Systematik von Übertragungen vollziehen. Er hat das eigentliche Memorat in eine leidenschaftliche Vorstellung zu übersetzen, damit man es sich, des neuen affektiven Gehalts wegen, besser merken könne. Diese *imagines agentes* müssen trotz der Übertragung, die zum Beispiel in einem Rechtsfall aus einem testamentarischen Tatbestand abgeschnittene Widderhoden machen können⁹, gleichwohl einen tropologischen Weg offen halten, damit man von den leidenschaftlichen Bildern den Weg zu den weniger leidenschaftlichen Gedächtnisinhalten wieder zurückfinde. Dass, wie Freud¹⁰ es nennen würde, aufgrund der phonetischen Assoziation aus *testamentum testiculi* wird, hält in metonymischer Kontiguität fest, was als metaphorische Übertragung vielleicht zu kühn ist, um dem Gedächtnis eine Kontinuität zu sichern. Der memorierte Rechtsfall, in dem der Advokat durch die Widderhoden (*testiculi*) an ein Testament erinnert werden soll, kodiert zweierlei: Einen kühnen¹¹ metaphorischen Sprung von einer Erbschaftsangelegenheit zum Bild abgeschnittener Widderhoden und zugleich eine Reihe metonymischer Nachbarschaften, die diese Kühnheit wiederum zurücknehmen und der Übertragung eine prosaische Eselsbrücke bauen. Denn die Widderhoden dienten als Geldbeutel und tragen auf diese Weise ein weiteres Detail aus dem zu memorierenden Rechtsfall bei. Ihr Name, *testiculi*, assoziiert sowohl *testamentum* (es geht in dem Rechtsfall um testamentarische Angele-

8 Den Zusammenhang von Werkästhetik und Mnemotechnik/Memorierbarkeit streift Karlheinz Stierle (*Ästhetische Rationalität*), freilich ohne tatsächlich die kategoriale Rekonstruktion dieser Parallele zu versuchen: »Das Ganze der Werks setzt, um ästhetisch erfahrbar werden zu können, eine Ökonomie seiner Memorierbarkeit voraus. Die Prägnanz einer Formgestalt, die sich in ihrer Einmaligkeit im Gedächtnis festsetzt, ist ein Kriterium großer, werkhafte verdichteter Kunst.« (S. 178)

9 Vgl. dieses instruktive Beispiel der Konstruktion eines künstlichen Gedächtnisses bei *Ad Herennium* III, 33. Ich diskutiere diese Passage in ihren Konsequenzen für die Theorie der Metapher in meinem Aufsatz: *Imagines agentes*.

10 Den überraschenden Nachweis, dass die Techniken der Gedächtniskunst mit denen des Unbewussten übereinstimmen, führt am Beispiel des Witzes: Antoine: *Ars memoriae*.

11 ›Kühn‹ im Sinne von Weinrich: *Semantik der kühnen Metapher*.

genheiten) wie auch *testes* (Zeugen). An diesem Beispiel lässt sich sehen, dass die Mnemotechnik zwei Verfahren gleichzeitig anwendet. Sie nimmt einen kühnen metaphorischen Sprung vor, um einem Memorat ein *imago agens* zuzudenken, das so überraschend ist, dass man es nicht vergisst. Zugleich sichert sie den metonymischen Rückweg, um sicherzustellen, dass der Mnemotechniker angesichts des gewaltvollen Bildes der abgeschnittenen Widderhoden nicht den Bezug zum eigentlichen Memorat verliert. Im inneren Kern der Mnemotechnik findet eine Metonymisierung der Metapher statt.¹²

Dies wäre der erste Schritt. Der zweite besteht darin, das *imago agens* – ein Art von konzentrierter Gedächtniskonserve¹³ – im Gedächtnis abzustellen. Der Mnemotechniker soll sich einen in sich gegliederten Raum vorstellen und dort wie in einem Museum seine *imagines agentes* anordnen. Wandert er in seiner Imagination durch diesen Raum, dann stellt ihm die Reihenfolge der Exponate die Ordnung seines Gedächtnisses dar. Wir haben hier nunmehr eine räumlich-metonymische Anordnung, die als Ganze das Gedächtnis repräsentieren soll. Wird in der Bildung der *imagines agentes* eine Metonymisierung der Metapher vollzogen, so findet in ihrer räumlichen Platzierung eine Metaphorisierung der Metonymie statt, denn der Memoriarraum faltet in seiner metonymischen Struktur genau das auseinander, was das Gedächtnis sein soll: Er ist als Raum Metapher des Gedächtnisses.

Der verfahrenstechnische Ansatz der Mnemotechnik, eine Lehre von den Bildern von der Lehre von den Räumen zu unterscheiden¹⁴, kehrt als wiedereinkopierte Opposition, also in jedem Relat der Opposition, wieder. In der Lehre von den Bildern findet sich eine metonymische Ordnung, um die Rückübertragung vom *imago agens* zum Memorat zu sichern, und in der Lehre von den Räumen fungiert der Inbegriff des metonymisch organisierten Raumgefüges als Metapher für das Gedächtnis selbst. Das Gedächtnis wird in dieser Sichtweise zu einem komplexen, in sich zurückverweisenden Gefüge der Bedeutungsspeicherung und zugleich der Bedeutungserzeugung durch explizite tropologische Verfahren. Man kann aus den Mnemotechniken lernen, dass Speichern stets über den Umweg der Erzeugung

12 Eine genaue rhetorische Analyse hätte das eigentümliche Ineinander von Paronomasie und Metonymie zu bedenken. Die Wortfolge *testiculi, testes, testamentum* ist rhetorisch als qualitative Veränderung von Wortbestandteilen bei gleichzeitiger semantischer Verschiebung zu identifizieren. Es handelt sich deshalb um eine Paronomasie, die als rhetorische Figur und also nicht als Trope zu identifizieren ist. Gleichwohl ist der semantische Zusammenhang zwischen Geldbeutel, Zeuge und Testament im Rechtsfall gegeben und eröffnet damit eine semantische Substituierbarkeit aufgrund einer realen Nachbarschaft. Die Paronomasie wird hier zur mnemonischen Stütze der Metonymie, wobei die Metonymie vorherrschend bleibt.

13 Die freie Anlehnung an Aby Warburgs Begriff der Energiekonserve soll auf die große Nähe dieser Vorstellungen und Konzepte hinweisen. Vgl. zu Warburgs Begriff den Zusammenhang in Gombrich: *Aby Warburg*, S. 323–347, bes. S. 327.

14 Vgl. die *expressis verbis* vollzogene Unterscheidung in *Ad Herennium*: »De locis satis dictum est; nunc ad imaginum rationem transeamus« (III, 32).

neuer Semantiken laufen muss, so dass die Gedächtnistätigkeit nicht reproduktiv ist, sondern als aktiver Teil der kulturellen Produktion von Bedeutung verstanden werden muss. Solche Erzeugung von Bedeutung organisiert sich systemintern und prozediert rhetorisch. Es entsteht das Bild vom Gedächtnis als einem in sich dynamischen und aus sich heraus emergenten Mechanismus.

Diese Vorstellung vom Gedächtnis ist der vom Kunstwerk strukturhomolog. Dass der Werkbegriff eine besonders intensive Weise des Speicherns impliziert und dass das Gedächtnis, verstanden aus dem Idealfall des rhetorischen Modells heraus, Werkcharakter hat – dies kann nun als eine nahe liegende und starke Analogie behauptet werden. Poetische Werke paradigmatisieren ihren sequentiellen Verlauf, sie verräumen ihren Zeitmodus, sie profitieren von den verschiedenen Ebenen der semantischen und auch asemantischen Kombinierbarkeit. Für die poetischen Werke lassen sich diese Ebenen benennen: Semantisch wären anagrammatische Verteilungen¹⁵, Wort, Kolon, Satz und textuelle Isotopiefelder zu unterscheiden; es kommen typographische, graphematische, phonetische und phonologische, morphologische und schließlich syntaktische Ebenen¹⁶ hinzu, auf denen jeweils spezifische Formationen der Wiederholung, des Parallelismus und der Oppositionsbildung zu untersuchen wären. Genau auf diesen Feldern spielt das Gedächtnis, und es benutzt alle diese Verfahren der Aufmerksamkeitsmodellierung, um Memorate durch spezifische Markierungen dem Vergessen zu entreißen. Dass Werke als kompakte, in sich organisierte Einheiten mit einem hochflexiblen und gleichwohl selbstidentischen inneren Gefüge erscheinen, schreibt sich aus ihrer Affinität zum inneren Mechanismus des Gedächtnisses her. Die Rede von der Ewigkeit der Kunstwerke beschwört vorthoretisch und ideologisch affirmativ, dass sie nachgerade als angewandte Mnemotechnik verstanden werden können oder, um verfremdend ein Baudelaire-Zitat aufzunehmen: Werke sind Mnemotechniken des Schönen.¹⁷

II.

Wenn auf der einen Seite die Begriffe Kunstwerk, Mnemotechnik/Gedächtnis, Schönes stehen, ließe sich dann eine andere Seite bedenken, auf der sich entsprechend die oppositiven Begriffe Textualität, *ars oblivionalis*/Vergessen, Erhabenes einzufinden hätten?

Zunächst sei eine terminologische Überlegung vorangeschickt: Warum denke ich als Oppositionsbegriff zu Werk nicht den Fragmentbegriff? – Wer vom Fragment spricht, hat seine Entscheidung schon getroffen: Theoretisiert wird zu den

¹⁵ Siehe dazu Haverkamps Artikel *Anagramm*.

¹⁶ Siehe zu dieser Aufzählung: Posner: *Strukturalismus*, S. 204.

¹⁷ Zum Begriff ›Mnemotechnik des Schönen‹ vgl. Koch: *Mnemotechnik des Schönen*. Das Baudelaire-Zitat findet sich in: Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. I, S. 238.

Bedingungen der Werkästhetik. Denn das Fragment ist entweder die Bezeichnung eines Defizienten, nämlich der Tatsache, dass ein Werk nicht hat vollendet werden können. Oder es ist ein willentliches Fragment und damit wiederum Werk und also verdeckte Totalitätskategorie.¹⁸ So zumindest deutet es Adorno:

[D]ie Wendung zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie [die Werke, R. S.] wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen.¹⁹

Reflektieren die Werke, so Adornos Argument, dass ihre Integrität und ihr Gelingen eine Versöhnung als wirklich behaupten würden, die sie als nicht vorhandene zu ihrer Voraussetzung haben, dann können sie nicht anders, als dass sie um ihrer eigenen Stimmigkeit willen dieses Bild von Versöhnung dementieren. Das Fragmentwerden ist daher eine Reflexion-in-sich der Werke selber. Im Fragment scheint der Negativriss des Werkes auf: »Die Kategorie des Fragmentarischen [...] ist nicht die der kontingenten Einzelheit: das Bruchstück ist der Teil der Totalität des Werkes, welcher ihr widersteht.«²⁰

Sucht man einen Oppositionsbegriff zum Werk, dann wäre er wohl in dem Konzept einer offenen Textualität zu finden. Während die Formel vom Text-als-System die Werkästhetik formalistisch paraphrasiert, referiert der Begriff der Textualität nur auf die linguistischen Formalia, die erklären, warum wir eine Abfolge von Sätzen als eine Textbewegung verstehen. Textualität ist also der Name für Verknüpfungsverfahren, denen aber eine strukturelle Rückwendung ins Systemische eines integralen Textes nicht mehr gegeben sein muss. Um es mit narratologischen Kategorien²¹ zu formulieren: Werke sind von vorne und von hinten motiviert; eine Sequenz findet sich, weil sie sowohl aus einer b-weiß-a-Kausalität wie auch aus einer a-damit-b-Kausalität entspringen. Textualität aber bedarf nur einer Motivation von vorne; eine Serie braucht keine Summe.

Wie ist nun also der Zusammenhang von Textualität und Vergessen zu denken? Umberto Eco benennt in seinem Aufsatz *An ars oblivionalis? Forget it!* die Unmöglichkeit, willentlich zu vergessen, also die Aporie, eine Vergessenskunst zu inaugurierten. Gleichzeitig betont er mehrfach²², dass Jakobsons Studien zur Aphasie, könnte man die aphatischen Effekte willentlich herbeiführen, genau diese Vergessenskunst vorstellig machen. Die zwei Formen des aphatischen Gedächtnisverlusts – Metonymisierung oder Metaphorisierung der Sprache bei jeweiliger Wegblendung der je anderen Dimension – kehren nun aber genau als die beiden basalen Schreibformen der poetischen Avantgarde im 20. Jahrhundert wieder: als *minimal*

18 Vgl. Ostermann über Adorno: *Das Fragment*, S. 164.

19 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 283.

20 Ebd., S. 74.

21 Vgl. im Folgenden in freier Anlehnung: Lugowski: *Form der Individualität*, S. 66ff. u. ö.

22 Vgl. Eco: *An ars oblivionis*, S. 254.

art des Schreibens oder als Hypertrophie des metaphorischen Paradigmas bei Wegfall des narrativen Syntagmas. In den textuellen Laboratorien der literarischen Avantgarde finden experimentell genau diejenigen Verfahren statt, die Jakobson in Ecos Deutung als unwillkürliche Vergessensverfahren beschreibt. Mit dem Zerstören des integralen Zusammenhangs von Metapher und Metonymie als den beiden *Mastertropes* der Gedächtniskunst und mit dem Fall in die Textualitäten des Vergessens geht oberflächlich eine Zerstörung des Werks einher, die allerdings hintergründig den Werkbegriff rettet. Dieser komplexen Figur ist nunmehr nachzugehen.

Eine *ars oblivionalis* kann es nicht geben. Eine jede bewusst betriebene Kunst wäre, so Umberto Eco, eine Semiotik und insofern ein Verfahren, Zeichen anwesend zu machen. Eine Vergessenskunst müsste also Zeichen anwesend machen, um sie zu abwesenden zu erklären, was ein Selbstwiderspruch ist. Willentlich kann man das Vergessen so wenig betreiben wie man willentlich Vergessenes erinnern kann. Eco kommt in diesem Zusammenhang auf Jakobsons Studien zur Aphasie zu sprechen. Hier werde zwar einleuchtend erklärt, wie in einem Krankheitsverlauf Sprachverlust mit Gedächtnisverlust einhergehe, aber eine willentliche Kunst des Vergessens sei daraus nicht zu gewinnen. Jakobson hat bekanntlich die These aufgestellt, dass sich der aphatische Sprachabbau »als Spiegel des kindlichen Spracherwerbs [erweise], er zeigt das umgekehrte Bild der ontogenetischen Sprachentwicklung«²³. Genauer betrachtet, schälen sich daher zwei Grundtypen der Aphasie heraus.²⁴ Beim ersten Typus bleibt die Kombination der Worte zu einem syntagmatischen Zusammenhang erhalten, während die paradigmatische Vertikale Schaden nimmt und ausfällt. Es bleiben die Grundgerüste des Satzbaus, aber es finden sich keine passenden Wörter mehr; am Ende ist »nur ein Skelett, die Verbindungsglieder der Kommunikation, übrig«²⁵. Wir haben hier also eine Betonung der metonymischen Kontiguität²⁶ bei weitgehendem Ausfall der metaphorischen Substitution. Der zweite Aphasietypus dispensiert genau umgekehrt die syntagmatische Ebene bis zum völligen Agrammatismus, während die paradigmatische Funktion erhalten bleibt. Es entstehen Wortanhäufungen und Telegrammstil: Die metaphorische Substitution bleibt bei Wegfall des metonymischen Elements erhalten.

Es leuchtet ein, dass beide Störungen zugleich auch die Ordnung des Gedächtnisses durchkreuzen. Haben wir im ersten Fall Memoriaräume ohne Memorata, so im zweiten Fall endlose Substitutionsketten ohne metonymische Rückbindung. Ordnungen ohne Inhalte und Inhalte ohne Ordnungen stehen gleichermaßen quer zu den Ökonomien des Gedächtnisses. Derartige sprachliche Formationen sind

23 Jakobson: *Typen aphatischer Störungen*, S. 118.

24 Vgl. im Folgenden ebd., S. 123ff.

25 Ebd., S. 124.

26 Ebd., S. 128: »Von den beiden polaren Tropenfiguren, der Metapher und der Metonymie, wird die letztere, welche auf dem Prinzip der Kontiguität beruht, weitgehend von jenen Apatikern verwendet, deren Fähigkeit zur Selektion in Mitleidenschaft gezogen ist.«

Textualitäten des Vergessens: Endlos repetierte Sätze ohne semantische Bewegung führen ebenso in ein Vergessen wie Anhäufungen von sich ersetzenden semantischen Einheiten.

Schauen wir uns einen Text an, in dem ganz offenkundig ein bestimmtes grammatikalisches Schema bei gleichzeitig stattfindender extremer Verknappung der semantischen Gehalte zu konstatieren ist. Es handelt sich um eine Beschreibung eines Essens:

Der größte Haufen befindet sich auf dem Teller des Hausknechts, doch der Haufen auf dem Teller des Schneiders ist fast ebenso groß, obgleich der Schneider nicht wie der Hausknecht den größten Teil des Tages im Freien und mit körperlich anstrengenden Arbeiten verbringt, sondern nur in der Stube über seinen Flickchen hockt; dann folgt der Haufen auf dem Teller der Haushälterin, kaum, erst nach mehrmaligem genauen Vergleichen, von der Größe des Haufens auf Schneess Teller zu unterscheiden; danach der Haufen des Hauptmanns, der im Verhältnis zum Haufen auf dem Teller des Hausknechts schon klein ist; danach der Haufen auf meinem eigenen Teller, und diesen kann man gering nennen, doch im Verhältnis zum Haufen auf dem Teller des Doktors erscheint er immer noch groß.²⁷

Der Text folgt einer minimalisierten repetitiven Struktur, in der die syntaktische Formation intakt ist, aber die semantische Füllung eigentümlich hinterher hinkt. Der Leser bekommt übergenaue Informationen, die als Differenzen, die keine Differenzen machen, prägnante und memorierbare Unterscheidungen verhindern. Der derart verlangsamte Erzählverlauf lässt sich zwar noch hinsichtlich seiner erzählten Ereignisse memorieren, aber es ist das schlechthin Unwichtige, was auf diese Weise im Gedächtnis bleibt. Die tautologische Formulierung ist als solche nicht gedächtniskonform. Kein Leser wird die Größe der Haufen den Personen aus dem Gedächtnis heraus zuteilen können; er wird allenfalls memorieren, dass die Essensmengen den Personen zugeordnet worden sind und dass man die Details, wenn man es wollte, nachlesen könne. Die Textualität existiert in ihrem performativen Jetzt und verschwindet dann im Vergessen. Die textuelle Bewegung als solche, die Möglichkeit zu signifikanten Schlüsselstellen, die Benennung narrativer Scharniere löst sich in das Immergleiche der prozedierten Tautologie auf. Gertrude Steins *a rose is a rose is a rose* nimmt dieses Prinzip wörtlich und entwickelt ein Schreiben der reinen Metonymie. Und Peter Weiss' Prosastudie *Der Schatten des Körpers des Kutschers* etabliert eine Textualität, bei der zwar eine Geschichte erzählbar bleibt, jedoch die Textbewegung aufgrund ihrer Übergengauigkeit zu einer sprachlichen wie gedächtnistheoretischen Anökonomie führt, die ins Vergessen mündet. Ein Text, der mehrere Seiten braucht, um in extremer Verlangsamung zu beschreiben, wie eine Person einen Raum durchquert, fällt in sei-

²⁷ Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, S. 25.

ner ästhetischen Realität durch die Maschen der gedächtnisaffinen Aufmerksamkeitsdispositive.

Eine Kunst des Vergessens kann es nicht geben. Ebenso ist keine willentlich betriebene Aphasie möglich. Aber es gibt moderne Schreibweisen, die gleichermaßen den engen Konnex von Metapher und Metonymie lösen, wie er sowohl im Werkbegriff als auch in der Gedächtniskunst notwendig ist. Es resultieren Textualitäten des Vergessens. Auch dem zweiten Aphasietypus entspricht eine Schreibstrategie der fortgeschrittenen Moderne. Wer wäre in der Lage, Carl Einsteins *Bebuquin* oder den inneren Monolog aus Joyces *Ulysses* so zu memorieren, wie es zum Beispiel die geordnete Texttopographie der Goetheschen *Wahlverwandtschaften* möglich sein lässt? Joyce entwirft eine Reihe tropologisch organisierter Kleinstsequenzen, die er als paradigmatische, vom Syntagmazwang befreite Kette ablaufen lässt, und Einsteins Textualität insinuiert die Synthesis des Geschriebenen höchstens in einer fern liegenden metaphorischen Konvergenz, als dass er sie einlöste. Beide Texte besitzen gerade in diesen radikalen Passagen eine unhintergehbare performative Gewalt. Sie sind nur innerhalb dieses Textvollzuges, verweigern sich aber einer Kodierung und Konzeptualisierung. Sie unterbrechen die Struktur der gegenseitigen Beziehbarkeit, die dem Werk zukommt. Die nicht mehr in die Satzkonklusion geführte Metaphorisierungskette verweigert sich dem Gedächtnis genau so, wie vorher die leer gewordene Syntax.

Es liegen nunmehr zwei Bestimmungen von Schreibweisen der fortgeschrittenen Moderne vor, die aus einer Theorieanalogie zu Jakobsons Aphasiedeutung entsprungen sind. Beide Schreibweisen lösen die Vermitteltheit von Metapher und Metonymie, wie sie im Werkbegriff und in der Mnemotechnik wesentlich waren, auf und münden in Textualitäten des Vergessens. Asemantischer Grammatikalismus und agrammatischer Semantismus mögen idealtypisch die beiden Möglichkeiten sein, die Gedächtniskonserven des Werkbegriffs zu öffnen.

Habe ich oben den Werkbegriff mit einer Mnemotechnik des Schönen zusammen gebracht, so wäre nun die Textualität im Kontext einer *ars oblivionalis* der Erhabenheit zu denken. Im französischen *sublime* erscheint deutlicher, was der Erhabenheit als doppeltes ästhetisches Prinzip zukommt: Sie realisiert sich anlässlich des Kleinen und Minimalen ebenso wie anlässlich der hypertrophen Rhetorik. Wenn Lyotard seinen Erhabenheitsbegriff an den Gemälden Newmans entwickelt, dann ist er, würde man es in die Poesie übersetzen, von den beschriebenen asemantischen Grammatikalismen nicht mehr weit entfernt. Das minimale Ereignis »daß etwas geschieht«²⁸, und sei es die tautologische Selbstbewegung eines grammatikalischen Schemas, bringt die eine Variante einer textuellen *ars oblivionalis* dem Erhabenheitsbegriff nahe. Dass die andere Variante mit ihrer tropologischen Fülle dem zweiten Prinzip des Erhabenen – dem des ästhetisch Großen – folgt, ist evident.

28 Lyotard: *Das Erhabene und die Avantgarde*, S. 154.

Adorno denkt das Erhabene als die Matrix der modernen Kunst: »Das Erhabene, das Kant der Natur vorbehielt, wurde nach ihm zum geschichtlichen Konstituens von Kunst selber.«²⁹ Die Negativität des Wahrheitsgehaltes gegenüber dem ästhetischen Moment von Kunst wird bei Adorno mit der Doppeltaktigkeit des Erhabenheitsbegriffs identifiziert. Erhabenheit wird ihm zur strukturellen Eigenschaft moderner Kunst, sich der Anschaulichkeit zu entziehen. Damit rückt sie genau in diejenige Begriffsversammlung, die ich mit Begriffen wie Textualität des Vergessens und *ars obliuionis* angedeutet habe. Die beiden idealtypisch formulierten Schreibweisen der modernen Textualitäten des Vergessens entsprechen den beiden ästhetischen Prinzipien des Erhabenen. Ist das Erhabene mit Adorno die Matrix der fortgeschrittenen ästhetischen Moderne und öffnet diese Moderne weiterhin die mnemotechnische Struktur der Kunstwerke, so entspringt die benannte doppelte Konstellation der Textualitäten des Vergessens: metaphorisches Schreiben ohne Metonymisierung oder metonymisches Schreiben ohne Metaphorisierung. Offene, serielle Textualitäten treten an die Stelle der opaken Werke. Ihre Struktur verflüssigt sich in den Performanzcharakter textueller Ereignisse.

III.

Ist dies das letzte Wort? Hat das Phantasma textuellen Schreibens endgültig den Raum des ästhetischen Werkbegriffs verlassen? Verbleibt eine wenig befriedigende Oppositionsreihe von Werk versus Textualität, Mnemotechnik versus *ars obliuionis*, Gedächtnis versus Vergessen, Schönes versus Erhabenes? Und würde, in der Konsequenz einer solchen Oppositionsbildung, schon ausgemacht sein, dass der *Ulysses* kein Kunstwerk sei?

Ich habe den Begriff der Textualität des Vergessens dem Werkbegriff mit seiner Strukturähnlichkeit zum mnemotechnischen Gedächtnisbegriff gegenüber gestellt. Innerhalb der Gedächtnistheorien gibt es aber aus guten Gründen keine schlichte Opposition von Gedächtnis und Vergessen. Vielmehr fallen die Theoriebestände des Vergessensbegriffs mit in die Gedächtnistheorien hinein.³⁰ In diesem Sinne

29 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 293.

30 Zu verdeutlichen ist diese Behauptung anlässlich der Lektüre von Weinrichs *Lethe*. Weinrich geht in diesem Buch, das vom Vergessen handeln will, den Gang der Gedächtnistheorien noch einmal. Er beobachtet dabei, wie jedem Gedächtnisvorgang ein Vergessensvorgang streng korreliert ist. Der Sache nach, ohne dass er es sich zum expliziten Theorem machen würde, platziert Weinrich seine Überlegungen zum Vergessen in dem inneren Raum des Gedächtnisses. Die Opposition von Gedächtnis versus Vergessen ist eine innerhalb des Gedächtnisses. Allgemein formuliert: Erinnern heißt immer auch, das durchzustreichen, was nicht erinnert wird. Das Vergessen ist eine dynamische und aktive Operation des Gedächtnisses. Daher lässt sich vom Vergessen nur innerhalb der Gedächtnisterminologie sprechen. Oder es lässt sich gar nicht sprechen. Dann wäre das Vergessen total.

wäre auch hier zu fragen, ob nicht die beiden exponierten Schreibweisen der fortgeschrittenen Moderne gleichsam einen Innenraum sowohl des Werkbegriffs wie des Gedächtnisbegriffs auffalten.

Das 19. Jahrhundert verschob ein Gedächtnis in eine Tiefenebene und beließ ein anderes auf einer Oberfläche. Nach Nietzsche³¹ ist es eine kollektive Mnemotechnik, die dem Gattungswesen Mensch eine Herrschaft verleiht. Das Ähnliche vermöge rhetorischer Verfahren gleich zu sehen und sich das Gleiche zu merken, etabliert die Kategorien, in denen wir die Herrschaft über die Dinge organisieren. Nach Nietzsche ist aber diese ursprüngliche Mnemotechnik, die zugleich eine phylogenetische Rhetorik ist, vergessen. Wir wissen nicht, dass wir aller Wahrnehmung einen komplizierten tropologischen Mechanismus zugrunde legen. Was wir Gedächtnis nennen, ist zunächst nur ein Oberflächenphänomen, das jenes Vergessenhaben zu seiner Voraussetzung hat. Nach diesem Schema gibt es zwei Gedächtnisse: ein manifestes, in dem wir unsere Memorata organisieren und ein strukturelles, das überhaupt erst eine Stabilität der Wahrnehmung und der Herrschaft etabliert durch das Festhalten jener den rhetorischen Verfahren entsprungenen Kategorien, die das Ähnliche gleich machen und das Gleiche berechenbar. Beide Gedächtnisse sind durch ein strukturelles Vergessen getrennt.

Eine ähnliche Theoriekonstellation findet sich bei Freud, der in seinem topologischen Schema des Bewusstseins das Manifeste vom Latenten durch eine Zwischenstufe der Verdrängung trennt. Das Unbewusste besitzt dabei seine eigenen, im Übrigen wiederum rhetorisch strukturierbaren Gedächtnisformationen, während das Bewusstsein ein manifestes, für sich vorhandenes Gedächtnis kennt. Beide Gedächtnisebenen trennt ein Vorgang der Verdrängung, der sich wiederum, als systematische Verschiebung des Manifesten ins Latente, also als strukturelles und der Kontrolle nicht zuhandenes Vergessensverfahren deuten lässt.

Freud und Nietzsche mögen stellvertretend für eine topologische Schematisierung stehen, die vielleicht bei Herder begonnen hat. Namen wie Aby Warburg, Walter Benjamin oder auch die der Romantiker mögen sich dieser Liste zuordnen lassen. Auf der unteren Ebene dieser Topologie finden wir ein Gedächtnis, welches unbewusst, zuweilen kollektiv, stets rhetorisch strukturierbar und dem willentlichen Zugriff entzogen ist (insofern ›finden‹ wir nicht ein Gedächtnis – wir unterstellen es). Auf der oberen Ebene, aber nun gleichsam entwertet zum bloßen Oberflächenphänomen, haben wir dasjenige Gedächtnis, mit dem wir unsere Formen des Merkens und der Erinnerung durchspielen können. Zwischen diesen Ebenen liegt eine nahezu undurchdringliche Formation des Vergessens.

Mit diesem topologischen Modell vor Augen lässt sich nun eine These aufstellen: Der Zug der fortgeschrittenen Moderne in die Textualitäten des Vergessens hat auch die Dimension, zu jener Tiefenebene des Gedächtnisses einen Zugang zu

31 Vgl. zum Folgenden Nietzsches zweite Abhandlung aus seiner Schrift *Genealogie der Moral*, Bd. 5, S. 291–297. Zu Nietzsches Gedächtnis-Denken vgl. Thüring: *Geschichte des Gedächtnisses*.

eröffnen. Wenn ich das stabile Gefüge des Kunstwerks mit dem Gedächtnis »assoziert« habe, so entdeckt sich nun eine Paradoxie. Die Zersprengung des Kunstwerks an der Oberfläche seiner Organisiertheit kann gelesen werden als der Versuch, eben dadurch an die Tiefenebene des Gedächtnisses und also vielleicht an einen anderen, mächtigeren Ort des Werks zu gelangen. Die Vergessensverfahren ständen dann im Dienst einer Gedächtniserkundung und folglich – im Sinne meines methodischen Parallelismus von Gedächtnis- und Werktheorie – im Horizont wiederum eines Werkbegriffs, der gerade dort aufscheint, wo er in seiner manifesten Ordnung einer Zerstörung unterliegt. Der Zug zur Textualität stünde in dieser Perspektive immer noch im Dienste der Werkästhetik und der Mnemotechnik, wenn der Gang in die Labyrinth des Vergessens zu einem »tieferen« Gedächtnis führt.

Der Werkbegriff wäre somit nur temporal dispensiert und auf eine andere Ebene verschoben. Denn die gegenseitige Loslösung von metaphorischem und metonymischem Aspekt setzt eine radikale Verzeitlichung in Gang. Im Werkzusammenhang war die Zeit noch struktural gebunden. Wenn jede Sequenz ein Simile sein konnte, dann ließ sich das zeitliche Nacheinander immer wieder in eine mögliche paradigmatische Ordnung eintragen. In der Textualität ist das nicht mehr möglich. Minimalisierte Syntagmen einerseits, Substitutionslisten andererseits öffnen eine serielle Dimension, die nicht rückbezogen wird, sondern nur im performativen Jetzt des Textereignisses existiert. Im Werk wurde der Metapher durch die Metonymie eine Stoppregel beigegeben, die der Flucht der Tropen eine grammatikalische Einbindung und damit eine Logifizierung zudachte. Die seriell offene Textualität verflüssigt aber die werkhafte Strukturiertheit und lässt die Mnemotechnik in eine textuelle *ars oblivionalis* münden.

Aber lässt es sich denken, dass dieses Auseinanderfallen dessen, was im Werk immer schon integriert war, nur die Umriss eines anders situierten Werkbegriffes zeichnet? Seitdem die Frühromantik eine Poetik des Fragmentarischen der Signatur moderner Dichtung zutrug, ist die Poesie mit dem Reflexionsbegriff belastet. Als progredierende Universalpoesie und als Poesie der Poesie wird sie zur Transzendentalpoesie: Sie nimmt, im Medium des Poetischen über sich selbst reflektierend, ihre eigene Kritik und ihren philosophischen Begriff von sich selber in ihre innere Formation auf.³² Die Funktion Leser rückt als Dimension des Textes in ihn selbst hinein. Dort also, wo historisch zum ersten Mal eine Ästhetik der Moderne den Werk-

32 »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und der Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen.« (Schlegel: *Kritische Schriften*, S. 38) Die Hereinnahme der Prosa, der Philosophie und der Kritik in die Poesie bestimmt Dichtung als permanente Reflexion ihrer selbst. Dass sie, derart ihre eigenen Bedingungen mitreflektierend, bei Schlegel »Transzendentalpoesie« oder auch »Poesie der Poesie« (ebd., S. 53) heißt, ratifiziert terminologisch, dass fortan die Funktion Leser (»divinatorische Kritik«, ebd., S. 39) zum Konstituens von Poesie wird.

begriff preisgibt und offene, ›progredierende‹ Serien zu denken versucht³³, wird zugleich eine Reparaturinstanz aufgerufen: die Funktion Leser. Denn es ist der Leser, dessen Interpretation an der Integration der Textualität zum Werk arbeitet. Adalbert Stifter, Gertrude Stein und Peter Weiss schreiben ihre Minimalismen und Tautologien, und der Literaturwissenschaftler enttautologisiert sie, indem er sie interpretiert. Er vollzieht in der Interpretation (und wohl auch schon in der Lektüre) die Metaphorisierung des Metonymischen, die Semantisierung des Grammatikalismus. Damit ist der Literaturwissenschaftler in der prosaischen Interpretationsarbeit Teil der progredierenden Universalpoesie. Er integriert die Lektüre der Textualität semantisch zum Werk der Interpretation und öffnet im gleichen Schritt diesen Raum als einen der unendlichen Semiose.³⁴ Insofern die Texte der radikalen Textualität interpretiert werden, wird dadurch der struktural leere Ort der mnemonischen Prägnanz durch den Leser restituiert, denn Interpretation ist eine solche Reorganisation der Lektüre, die das Gelesene den Ordnungen der Merkbarkeit einträgt. Die Interpretation, die einerseits integriert und andererseits den nicht abschließbaren Prozess der Hermeneutik öffnet, rückt den Werkbegriff von der Seite des poetischen Textes auf die seiner Rezeption. Aber diese Rezeption, dies lehrt die Frühromantik paradigmatisch, ist Teil der Selbstreflexivität moderner Poesie. Werk und Textualität bleiben also aneinander gebunden wie Mnemotechnik und *ars oblivionalis*. Das Wandern dieser Kategorien vollzieht alle Verhältnisse der inversen, überkreuzenden, wechselseitigen und analogen Übertragungen.

33 Um präzise zu sein: Auch für die Frühromantik gilt, was ich oben zu Adorno ausführte. Die Ästhetik des Fragments argumentiert zugunsten des Werkbegriffs. Fragmentarität ist bei den Frühromantikern ein Darstellungsmodus einer ästhetisch gewendeten Philosophie des Absoluten. Gleichwohl sind die Textlaboratorien der Frühromantik sowohl thematisch wie auch in ihrer performativen Praxis oftmals Orte der Produktion des Seriellen; insofern können sie dem Paradigma der offenen Textualität zugeordnet werden.

34 Ich möchte nicht dahingehend missverstanden werden, dass ich Interpretation als integrierendes und werkrestituierendes Verfahren denken würde. Auch dort, wo sie dekonstruktiv und desintegrierend ist, wird sie Textsequenzen aufeinander beziehen, innere Abhängigkeiten behaupten und quer zum zeitlichen Verlauf der Textualität eine strukturelle Dimension etablieren. Interpretation, wohl auch schon die Lektüre selbst, ist per se, als Beobachtung von Textualität, nicht selbst den Verfahrensweisen der Textualität unterstellt: Sie beobachtet sie und stellt Thesen über sie auf, d. h. sie subsumiert in metasprachlich-reflexiver Distanz.