

Wer schreibt der bleibt
Hier oder weg oder wo
Wer schreibt der treibt
So oder so
Thomas Brasch

1. Die Kunst der Unterbrechung

Irgendwann zwischen 1760 und 1767 unterbricht im Roman »Tristram Shandy« die Mutter den Vollzug der ehelichen Pflichten. "Pray, my Dear, have you not forgot to wind up the clock?", und der ruft verständlicherweise sehr verärgert: "... hat seit Erschaffung der Welt eine Frau ihren Mann jemals mit einer so dummen Frage unterbrochen?"

Wie alle, zumindest alle Literarhistoriker wissen, ist »Tristram Shandy«, durch dessen Leben und Meinungen uns die Geschichte dann führt, das Resultat dieses coitus interruptus. Das heißt geführt, an einer sich kontinuierlich entwickelnden Lebenslinie entlang, werden wir als Leser eigentlich weniger, auch wir werden in unserer Leselust dauernd unterbrochen, keine Geschichte wird anständig zuende gebracht, mitten im Satz springt der Erzähler von einem Gedanken zum anderen, etwa so:

"Ich denke, erwiderte mein Onkel Toby, indem er die Pfeife aus dem Mund nahm und mit dem Kopf derselben ein paar Mal auf den Nagel seines linken Daumens klopfte, ehe er seine Rede begann - ich denke, sagte er, - allein um die Ansichten meines Onkels Toby in dieser Sache recht zu verstehen, müssen Sie erst ein wenig mit seinem Charakter bekannt gemacht werden, von dem ich Ihnen jetzt einen leichten Umriß geben will."¹

An diese zweifellos störende Unterbrechung der Rede Onkel Tobys hat die Literaturwissenschaft erhellende Digressionen bis umfangreiche Abhandlungen geknüpft - "Tristram Shandy and the Art of Interruption" z.B. heißt eine Monographie von Paul Hunter. Man könnte sogar behaupten, dass nicht wenig wissenschaftlicher Aufwand dafür getrieben wird, solche literarische 'Kunst der Unterbrechung', die Abweichungen, Brüche, Widersprüche, Ungereimtheiten der Narration, kurz die in oder durch Literatur praktizierten Kommunikationsstörungen auf das 'wirkliche Leben', die sonstigen Kommunikationen in Alltag und Beruf zu beziehen. Dabei liefert die Uhr, in Sternes Roman Auslöser der ganzen Verwicklungen, also die materielle Abbildung einer kontinuierlichen Zeit, nach den mythischen oder heilsgeschichtlichen Modellen für literarische Narrationen tatsächlich ein zentrales Konzept oder Erzählmodell für den Roman. Die lineare Zeit bildet eine Matrix, mit der oder gegen die die narrativen Sequenzen organisiert werden können.

"In den meisten Romanen des 18. Jahrhunderts ist die Chronologie der Handlung ein Abbild der natürlichen Progression der Zeit, die als objektive Meßnorm die Einteilung in Jahre, Monate, Wochen, Tage, Stunden und kleinere Einheiten bestimmte. Die fiktive Geschichte orientierte sich fast immer an diesen chronologischen Fixpunkten, die häufig in einem historischen Kalendarium verankert waren. Der Erzähler erlaubte sich gelegentlich Raffungen und Aussparungen, nahm an der einen oder anderen Stelle einen liegengelassenen Erzählfaden wieder auf und holte die damit verbundene Geschichte nach, doch konnte der Leser stets darauf vertrauen, daß das Geschehen in seinen wesentlichen Teilen linear voranschritt und mit dem 'ordo naturalis' der Uhrzeit synchronisiert war."²

¹ Laurence Sterne. Leben und Meinungen von Tristram Shandy Gentleman. Deutsch A. F. Säubert. Frankfurt/Main 1982, S. 74.

² Norbert Kohl. Die Struktur des Tristram Shandy. In: Sterne, (wie Anm. 1), S. 699 f. ¹

Sterne macht nun etwas ganz anderes, "degressive and progressive" zugleich sei die "machinery of my work", lauten seine eigenen Überlegungen dazu. Kunstvoll verschachtelt der Roman mindestens drei Zeitebenen oder Phasen: 1718 - 1750, 1689 - 1713 und die Erzählergegenwart, in deren Überblendungen auch noch wir, die Leser, hineingezogen werden. So bringt der Roman zeitliche Wahrnehmungen, die ästhetische Imagination von Bewegungen, Ereignissen oder Abläufen zu einem eigenartigen Stillstand. Norbert Kohl nennt es Stagnation.

"Da die progressive Bewegung immer wieder arretiert wird und die davon abzweigenden digressiven Erzählerbetrachtungen und Sujetwechsel einen quantitativ überproportionalen Anteil am Romangeschehen haben, gewinnt der Leser mit fortschreitender Lektüre den Eindruck, als bewege sich der Roman nicht vorwärts, sondern gleichzeitig in verschiedene Richtungen. Die progressive und digressive Bewegung tendiert zu einem Zustand, indem die Zeit zu stagnieren scheint; der Leser kann den Eindruck haben, als erlebe er das Geschehen nicht im zeitlichen Nacheinander, sondern im räumlichen Nebeneinander. Die Zeit erschiene dann als eine Funktion des Raumes!"³

Ob als Stagnation, Kunst der Unterbrechung oder wie immer gefasst: Aus der Opposition von linearer, sog. objektiver Zeit und diskontinuierlicher, spontaner, subjektiver Zeit haben nicht bloß einige wenige Abhandlungen zu Sterne und vergleichbar digressiv schreibenden Literaten, Jean Paul oder Arno Schmidt z.B., ihre zentralen Argumente abgeleitet, vielmehr ganze Literaturtheorien. Auf Kalender, Jahreszeiten, Uhrzeiten, Chronologie, auf die lineare 'Newton'-Zeit beziehen sich all die Konzepte einer anderen, ästhetischen Wahrnehmung. Emil Staiger hat diese andere Zeit geradezu »als Einbildungskraft des Dichters«⁴ definiert. Durchgängig wird »Linearität« gegen eine bestimmte »Simultaneität« gestellt, als »reißende«, »ruhende« oder als Zeit des »Augenblicks«, jedenfalls als literaturimmanente Differenz zu alltäglichen Zeiterfahrungen situiert. Mit einer bis in die Schulbücher gedrungenen Opposition, als »Erzählzeit« vs. »erzählte Zeit« ist der Unterschied von Günther Müller fixiert, in gleichen oder analogen Begriffen bei Käthe Hamburger, Eberhard Lämmert oder Paul Ricoeur fortgesetzt worden⁵. Die "äußere" Erzählzeit - zur Karikatur übertrieben wäre es die mit der Taschenuhr gemessene Zeit, die das Erzählen verbraucht- wird gegen die freie, unmeßbare, Jahrhunderte oder Jahrtausende betragende "innere", erzählte Zeit gesetzt. Erinnern wir uns der berühmten zehn Minuten, die der Hans Castorp aus Thomas Manns »Zauberberg« im Schnee liegt, die bis in die Antike reichen. Nur: Was ist mit der Fixierung solcher - für Physik, Soziologie, Psychologie bis hin zur Chronomedizin⁶ sicher wichtigen - Opposition von objektivem Zeitverlauf versus subjektiver Zeitwahrnehmung tatsächlich festgehalten, was über die Zeit, Geschwindigkeit oder Langsamkeit *der Literatur*, über den Prozeß der Narration, der poetischen Erfindung, des dramatischen Augenblicks gesagt? Wo wäre für eine wie immer gefaßte "Textbewegung" - nach Aristoteles ist ja Zeit nichts als gezählte Bewegung -, wo wäre für Literatur eine objektive Zeit fixierbar und damit eine subjektive sich selbst gewiß? Oder, in den Begriffen Norbert Kohls, wo wären die Koordinaten des Raums zu ziehen, in den sich die erzählte Zeit des Romans transformiert? In einer "Kritik narrativer Vernunft" hat Jochen Mecke die wichtigsten Konzepte der "Roman-Zeit" selbst, und damit auch die daraus entwickelten Zeit-Theorien der Literatur als einfache Oppositionen zur linearen Zeit, zur Zeit als sozialem Verabredungssystem charakterisiert.

"Die *Epiphanien* von James Joyce, Virginia Woolfs *moments of vision*, Prousts *moments du temps*

³ Kohl, S. 701. ¹

⁴ Staiger, Emil. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. Zürich³ (1953) 1963; s.a. Bisanz, Adam J. Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge. In: Haubrichs, Wolfgang (Hrsg.) Erzählforschung I. Göttingen 1976, S.184-223 u. Holländer, Hans/Thomsen, Christian (Hrsg.). Augenblick und Zeitpunkt. Darmstadt 1984

⁵ s. Müller, Günther. Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonner Antrittsvorlesung 1946. Bonn 1947; Hamburger, Käthe. Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957; Lämmert, Eberhard. Bauformen des Erzählens. Stuttgart⁵ 1972; Ricoeur, Paul. Zeit und Erzählung. 3 Bde. München 1988-1991

⁶ s. in der schier unüberschaubaren Literatur zum Thema Zeit den immer noch informativen Band von Aschoff, Jürgen, u.a. Die Zeit. Dauer und Augenblick. München 1989

pur und Thomas Manns Momente des *nunc stans*, sie alle enthalten jene Dialektik von selbstpräsentem zeitenthobenem Augenblick und Zeitlichkeit, von Zeitpunkt und Zeitfluß, die letztlich die Beherrschung und Formung von Zeit ermöglicht. Denn die Repräsentation der Zeit bedarf der Präsenz zeitenthobener Augenblicke. Sowohl traditioneller als auch moderner Roman versuchen, diejenige Stelle im Zeit-Diskurs der Neuzeit auszufüllen, die durch die Dominanz der linearen Zeitform in der abendländischen Kultur entstanden ist: Gerade weil sie darum bemüht sind, eine Alternative zur linearen Zeit zu modellieren, bleiben sie in einer Dialektik befangen, die den neuzeitlichen, linearen Zeitbegriff nicht durch Alternativen ablöst, sondern erfüllt. Seitdem sollen Romane arbeitsteilig eine Zeitform mit Inhalt erfüllen, deren Leere für die Alltagserfahrung konstitutiv ist."⁷

Ob die genannten Romane im Sinne dieser Dialektik nur Kompensationsbemühungen treiben, die leeren Ökonomien sozialer Systeme »mit Inhalt erfüllen«, und ob dann erst, wie Mecke weiter vorschlägt, Becket oder der *nouveau roman* Butors, Sarrautes, Simons und anderer diese Dialektik »durch Alternativen ablösen«, ob nicht auch dieser Vorschlag selbst in ihr befangen bleibt, kurz: ob und wie Literatur den Vernetzungen dieser Dialektik überhaupt entkommen kann, soll im Folgenden zur Disposition gestellt werden.

2. Entdeckungen der Langsamkeit

"Bewegungslos starrte er immer auf den gleichen Fleck, ohne etwas zu sehen. Sein Atem ging, als sei die Luft wie Lehm. Seine Lider schlossen sich nur alle Stunden, er ließ alles laufen, was lief. Jetzt wollte er nicht mehr schnell werden. Im Gegenteil, er wollte sich zu Tode verlangsamen. Es war sicher nicht leicht, Kummers zu sterben ohne Hilfsmittel, aber er würde es schaffen. Allem Zeitablauf gegenüber würde er sich jetzt willentlich verspäten und bald so nachgehen, daß sie ihn ganz für tot hielten".⁸

So beschreibt Sten Nadolny seinen John Franklin, entdeckt mit ihm die Langsamkeit inmitten einer 1983 ja bereits in zentralen sozialen Bereichen unaufhaltsam beschleunigten Gesellschaft. Nach den großen Beschleunigungsschüben für die Materien, die Körper und Waren seit dem 19. Jahrhundert durch Eisenbahnen, Automobile, Flugzeuge etc. sind die Kommunikationen, der Zeichenaustausch, der noch lange an diese Verkehrsmittel gebunden war, mit Telegraph und Telefon, Radio und Fernsehen davon abgetrennt worden, zur Telekommunikation. Die Zeichen bewegen sich seitdem auf nicht mehr wahrnehmbaren Wegen mit annähernder Lichtgeschwindigkeit, und das auf diesen Wegen operierende Mediensystem übt einen ebenfalls unsichtbaren, dennoch oft bis zur Unerträglichkeit gesteigerten Beschleunigungsdruck auf alles soziale und individuelle Handeln aus, mit nicht selten katastrophalen Konsequenzen, Unfällen, Zusammenbrüchen, Amokläufen. Entziehen kann man sich diesem Druck kaum, noch die letzte Freizeitnische wird mit Hochleistungsunterhaltungsprogrammen besetzt und mit dem Gerede von Hochgeschwindigkeitssprechern zugeschüttet. Weiter gibt es wohl nur eine Entzugserscheinung, deren Haltezeichen man ernst nehmen darf, auch wenn sie häufig als vollkommen verantwortungsloses Spiel ohne höhere Bedeutung daherkommt, die ästhetische, die Kunst, nicht an letzter Stelle die Literatur.

"- soviel Zeit, wie ich beim Umkommen vertrödelt habe. Wie spät ist es denn?' Und er sah nach der Uhr, obgleich es den starren Fingern nicht leicht fiel, sie ohne Gefühl aus den Kleidern zu graben, - nach seiner goldenen Springdeckeluhr mit Monogramm, die lebhaft und pflichttreu hier in der Wüsteneinsamkeit tickte [...]"⁹

⁷ Jochen Mecke. Kritik narrativer Vernunft. Implosionen der Zeit im *nouveau roman*. In: G. Christoph Tolen, Michael O. Scholl (Hrsg.) *Zeitzeichen*. Weinheim 1990. S. 173

⁸ Sten Nadolny. *Die Entdeckung der Langsamkeit*. München 1983. S. 26 f. ¹

⁹ Thomas Mann. *Der Zauberberg*. Frankfurt/Main 1959, (Stockholmer Gesamtausgabe) S. 674

Kurz darauf zieht es den bereits erwähnten Hans Castorp "unpersönlicherweise förmlich mit Händen" in den Schnee, wo er "nur zehn Minuten oder etwas länger" liegt, aber tausend Dinge währenddessen phantasiert. So simuliert die Literatur hier den Traum oder den Sturz in den Tod, sieht schon längst, was wir angeblich erst als Zeit-Raffung von Bildsequenzen im Film zu sehen in der Lage sein sollen. D.h. im Text werden zeitliche Prozesse, langsame Bewegungen wie ständig einander ablösende Erinnerungsbilder *beschrieben*, Thomas Mann oder Sten Nadolny schreiben *über* Zeit, die der Leser sich vorstellen muß. Durch die Buchstaben auf dem Papier hindurch werden Imaginationen von Bewegung ausgelöst, ein Film im Kopf, der von den Erfahrungen, der Individualität der Leser abhängig ist, und insofern tatsächlich nicht meßbar, jedenfalls nicht am Text oder der Bewegung der Augen auf dem Papier. Nur ist leider in dieser Art Zeit-Literatur gar nichts über literarische, ästhetische Zeitwahrnehmung gesagt, genau so gut könnte von Liebe, Tod und Teufel die Rede sein, an der erzählten Zeit ändert sich durch ihre Thematisierung zunächst gar nichts. Immer wird unser Imaginationsvermögen in Bewegung gesetzt, aber das wird es auch durch ein Wolkenbild oder durch verwitternde Farbspuren auf einer alten Mauer.

Wie für die literarischen Entdecker der Langsamkeit gilt der Vorwurf der bloßen Zeit-Beschreibung natürlich ebenso für die Verteidiger der Geschwindigkeit, der Eisenbahn, des Rennwagens, Flugzeugs, der rasanten Kinofahrt. Im 1913 von Kurt Pinthus edierten "Kinobuch" gibt es einen Text von ihm über die "verrückte Lokomotive".

"Nun sehen wir den Zug schneller und schneller durch die Landschaft rasen, bis sich sein Tempo zu einer noch niemals erblickten Geschwindigkeit steigert. Drinnen aber im Speisewagen sitzen die Leute beim Mahl. Verwundert sehen sie plötzlich die Landschaft in tobender Geschwindigkeit vorbeisausen. Der Wagen schüttelt, so daß die Getränke überlaufen, die Speisen von den Tellern fliegen. Entsetzt springt man auf, starrt aus den Fenstern, und sieht draußen die Welt wie zerstückelt in Fetzen vorbeifliegen. [...] Der Zug knattert über Brücken, tobt durch Tunnels, hüpfert wie ein Fisch über Flüsse, und plötzlich springt er vom Ufer in einen See hinab (etwa den Bodensee) und durchschwimmt ihn wie eine Seeschlange. Dann nähert er sich dem gezackten Profil der Alpen, saust die Berge hinaus, an friedlichen Alpenseen und Riesenhotels vorbei... Da erhebt er sich in die Lüfte und schwebt wie ein fliegender Wurm über eisglitzernde Gletscher, über unendliche Abgründe. Und er senkt sich wieder hinab in die orientalischen Ebene, rast an den dunkelblauen Seen vorbei und stürzt durch Italien."¹⁰

So stürzt hier der Zug futuristisch durch Italien, ist der "Übermann", der rasende "Surmal"¹¹ Alfred Jarrys schneller als jeder ICE, lassen sich noch viele hochbewegte Texte finden¹². Aber wie bei der Literatur der Langsamkeit, zu der man für die Jahrhundertwende noch Otto Julius Bierbaums sehr gemächliche Italienreise "im Automobil"¹³ zählen darf, ist auch diese Literatur der Hochgeschwindigkeiten gar nicht schneller, sie beschreibt nur schnellere Ereignisse, erzeugt den Eindruck eiliger oder heftiger Bewegung. Wie Giacomo Ballas Darstellung rotierender Hundebeine oder Fillippo Tommaso Marinettis übers Papier gestreute Wortfetzen, weder die Bilder noch die "parole in libertà" sind selbst schnell oder "dynamisch". Literatur, der Bogen der Narration, der Bau der Sätze, die Buchstabenfolgen, jedenfalls in den bekannten fixierten Formen, ob in die Baumrinde geritzt, auf Papier oder auf einer Festplatte festgehalten, ist niemals schnell oder langsam oder beschleunigt. Da ist sie gespeichert, hoffentlich dauerhaft, weiter gar nichts. Zeit, ob als quälendes Warten oder rasende Flucht, Zeit als Stillstand oder wahrgenommene Bewegung kommt vorher ins Spiel, oder nachher, bei der Produktion oder der Rezeption von Literatur. Sie spielt vorher, beim

¹⁰ Kurt Pinthus. Das Kinobuch (1913/14), Zürich 1963. S. 80 ff. Zit. nach Manfred Schneider. Das Kino und die Architekturen des Wissens. In: G. Christoph Tolen, Michael O. Scholl (Hg.) Zeitzeichen. Weinheim 1990. S. 282 f.

¹¹ Jarry, Alfred. Le surmal. Paris 1902

¹² s. Hoeges, Dirk. *Alles veloziferisch*. Die Eisenbahn - vom schönen Ungeheuer zur Ästhetik der Geschwindigkeit. Rheinbach-Merzbach 1985

¹³ Otto Julius Bierbaum. Eine empfindsame Reise im Automobil von Berlin nach Sorrent und zurück an den Rhein. Berlin 1903

Einfall eine Rolle, der blitzartig eine entwicklungsfähige Situation zu einem Entwurf durchtestet, um darüber dann wieder lange zu brüten, so zu formulieren, daß nachher, beim Lesen diese Idee wieder ebenso blitzartig auftauchen und alles erhellen kann, einen Horizont des Textes ermöglicht, eine Spannung aufbaut, die dann eventuell ganz langsam wieder abgebaut wird, im zeitverlorenen Lesen. In der Literatur gibt es keinen direkten Vergleich oder Abgleich ihrer 'Bewegungen' mit denen der realen Körper, der Materien in der äußeren Welt, nur die geringfügige, kaum raumgreifende Bewegung des Schreibens auf dem Papier, der Finger auf der Tastatur, der Augen auf der Buchseite oder dem Bildschirm. Aber zugleich 'laufen' die vielfachen Bewegungen der Imagination, der Wahrnehmung aller Bewegungsmöglichkeiten, der Vergleich der schnellen mit den langsamen Zeiten im Kopf, wird der äußere Zeitdruck mit der inneren Zeitnot konfrontiert, ein Ausweg, eine freie Zeit gesucht. Hier genau könnten in einem ersten Schritt Zeit und Literatur zusammengedacht, eine Zeitfunktion der aneinandergereihten Lettern festgehalten werden: Sie befinden sich wortwörtlich *zwischen* Schreiben und Lesen, stellen die Erfindung still und lösen die Vergegenwärtigung von Ereignissen wieder aus. Die Buchstaben auf dem Papier oder wo immer sind tatsächlich in keiner Zeit, sie stellen ihre Unterbrechung dar. Nun kann das von jedem Zeichen oder Zeichensystem gesagt werden, daß es Vorstellungen oder Handlungen unterbricht, nicht selbst agiert. Insofern müßte Literatur schon eine besondere Form dieser Unterbrechung darstellen, kein einfaches Zeichenlesen und entsprechendes Handeln. Eine Möglichkeit wäre, nicht die Zeit außerhalb zu beschreiben wie die zitierte Literatur der Langsamkeit (oder Beschleunigung etc.), sondern eben diese Unterbrechung, oder besser: aus der gewöhnlichen Unterbrechung etwas Besonderes zu machen. Wenn Kunst im antiken Sinne der Aisthesis oder *aisthété téchne*, der Wahrnehmung des Wahrnehmens oder Technik der Wahrnehmung verstanden werden kann, so könnte sie hier in genau diesem Sinne als Wahrnehmung des Wahrnehmens von Zeit verstanden werden. Wenn diese nun ein beständiges Konfliktpotential bildet, wenn die Erfahrung von Zeit sich normalerweise als Kampf, als die Form des Konflikts zwischen äußeren, sozialen Verabredungsregelungen, institutionalisierten Zeitsystemen und dem von ihnen ausgeübten Zeitdruck mit den eigenen, inneren Koordinationsleistungen darstellt, dann könnte Literatur ja als eine Art Ausgleichsspiel, als leichtsinniges und zugleich hochgespanntes Auseinanderlegen und Wieder-, aber anders, Zusammensetzen jener unaufhörlich geforderten Synchronisationsanstrengungen verstanden werden. Der genannten Dialektik von "Zeitpunkt" und "Zeitfluß", von technischer Zeitrepräsentation und ästhetischer Präsenz entkäme sie damit keineswegs, erfüllte weiter eine leere "Zeitform mit Inhalt" (Mecke). Aber was immer dieser Inhalt auch sei - ganz unabhängig von explizit literarischen Medien erfüllen ja mehr oder weniger komplexe Narrationen politische, ökonomische, militärische etc. Systeme mit Inhalt¹⁴ - jedenfalls wäre er von ihr nicht definiert. Weitergedacht: Wenn Literatur Zeit zu "erfüllen" vermag, heißt das doch, daß sie auf eine eigenartige Weise Zeit an sich oder überhaupt erst wahrnehmbar macht, daß sie vielleicht nur diese eine Aufgabe hat: Zeit wahrnehmbar zu machen.

3. "Stehender Sturm"lauf"

Hier darf man an eine Theorie aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts, aus der emphatischen Zeit der Sowjetunion, erinnern, an den sogenannten Formalismus. Einer seiner Vertreter, Victor Sklovskij, bezieht Kunst auf eben jenes genannte Konfliktpotential zwischen innerer und äußerer, sozialer Zeit, in die jeder eingespannt ist, die möglichst ökonomisch funktionieren soll. Hier begreift er Literatur insgesamt als ein 'Verfahren' der Entschleunigung - würden wir neudeutsch oder österreichisch heute dazu sagen¹⁵ - von Kommunikationsprozessen, des schnellen, 'automatisierten' Zeichenaustauschs, den die sozialen, politischen, technischen etc. Ökonomien des Alltags sonst erfordern. Aus dem erstaunten "Les montagnes de la Suisse sont belle" des Kindes würde immer schnell die Abkürzung "LmdlSsb", der funktionierende, aber von aller Erfahrung oder Wahrnehmung der Schönheit

¹⁴ Als unabdingbare Organisationsmodelle für solche Systeme oder Legitimationsstrategien werden sie etwa von der 'new rhetoric' im Anschluß an Hayden White oder der Diskurstheorie Jürgen Link analysiert

¹⁵ In Österreich ist vor wenigen Jahren von Thomas Macho und anderen ein Verein zur "Verlangsamung" der Zeit gegründet worden, ausdrücklich gegen die technischen, sozialen, medialen Beschleunigungsprozesse der gegenwärtigen Gesellschaften

entleerte Austausch von Zeichen als Hülsen, bloßen Signalen für stop and go.

»Unter dem Einfluss einer solchen Wahrnehmung schwindet das Ding, es wird nicht mehr wahrgenommen... Die Automatisierung verschlingt alles, die Dinge, die Kleider, die Möbel, die Frau und die Angst vor dem Krieg.«¹⁶

Kunst gibt es, um die so verschwundenen 'ersten Erfahrungen' wieder zu ermöglichen, »...die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen...Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen, und nicht nur Wiedererkennen ist.« Ausdrücklich zu diesem Zwecke habe die Literatur Verfahren entwickelt, die jenes 'Durch die Zeichenketten hindurch ganz schnell auf einen Sinn oder Zweck Hindurchsehen' verhindern sollen, blockieren, zumindest verlangsamen. Sklovskij nennt es "verlängern".

"Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muß verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig."¹⁷

Peter Handke, lange vor Sten Nadolny ein "Entdecker der Langsamkeit" in der Literatur, hat zentrale Anregungen wohl vom russischen Formalismus bekommen. Zu einem ihrer Vertreter, Boris Eichenbaum, notiert er:

"Man unterschied praktische und poetische Sprache. Bei der ersteren hätten die sprachlichen Elemente keinen selbstständigen Wert, seien bloße Mittel. Bei der zweiten nähmen die sprachlichen Elemente Eigenwert an."¹⁸

Und als wollte er das "Verlängerungs"-Programm Sklovskijs, die in den schnellen Medienprozessen der Moderne verschwundenen ersten Erfahrungen, direkt in Literatur umsetzen, beginnt die berühmte Sammlung "Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt" mit dem Text

Die neuen Erfahrungen

"1966 /
in Bayreuth /
vor einer Aufführung der Oper 'Tristan und Isolde' /
steckte ich /
auf einem Parkplatz /
zum ersten Mal /
eine Münze /
in einen Parkautomaten / [...]"¹⁹

Auch wenn das, wie die frühen Texte Handkes insgesamt, besonders die Romane "Die Hornissen" und "Der Hausierer", sich aus dem Abstand von dreißig Jahren eher als fortgesetzte Theorie, Theorie mit anderen Mitteln liest, als formalistische Programmliteratur sozusagen, überhaupt nicht leicht daherzählt: Auch solche hochselbstreferentielle, den Akt der Wahrnehmung und des Aufschreibens dauernd mitnotierende und kommentierende Literatur 'bewegt' sich natürlich anders in unserem Vorstellungsprozess als die wissenschaftliche, hier semiologische oder epistemologische Reflexion. Die literarische Kommunikation, das Schreiben, die Fixierung der Zeichen wie das Lesen, die

¹⁶ Victor Sklovskij. Theorie der Prosa (1925). dt. G. Drohla. Frankfurt/M. 1966, S. 13f.

¹⁷ a. a. O., S. 14

¹⁸ Peter Handke. Zit. nach Holzinger, Alfred. Peter Handkes literarische Anfänge in Graz. In: Fellingner, Raimund (Hrsg.). Peter Handke. Frankfurt/M. 1985. S. 19

¹⁹ Peter Handke. Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Frankfurt/M. 1969, S. 7

Auflösung, die Decodierung der Zeichenketten unterscheidet sich in vielfältiger, den Veränderungen der übrigen, alltäglichen, wissenschaftlichen, institutionellen etc. Kommunikationen immer aufs Neue antwortender Weise. Deren Kern, die zentrale Differenz zu diesen funktionalen Kommunikationen, kann eben in dieser 'Erzählung der Unterbrechung', der Gestaltung einer Nicht-Zeit, einer neuen, nie dagewesenen oder einer verlorenen Erfahrung bestehen. Literatur beschreibt insofern Bewegungen, um stillzustehen, d.h. die Wahrnehmung stillzustellen, festzuhalten. In einem späten Berner Text mit dem Titel "Darf man sein Versprechen brechen?" formuliert ein für unser Thema gar nicht genug zu konsultierender Schriftsteller, der Schweizer Robert Walser, diese Paradoxie: "Jahre flogen dahin, d.h. die Zeit ging vorwärts, Schritt um Schritt, marternd langsam."²⁰

Dirk Rodewald, der das Erzählen Walsers als eine Art Gehen, und umgekehrt das Gehen als eine Art Erzählen vorstellt, als sich wechselweise erhellende Metaphern, die ganze Kunst dieses Erzählers als Kombinationskunst von Texten aus Bildern erneuerte ars combinatoria, sieht allerdings kein Paradox in dieser Formulierung.

"Das ist nicht paradox; es ist auch keine wesentliche Beschreibung des Zeitflusses. Der Satz demonstriert in seinem ironischen Vorgang vielmehr, wie belanglos und unwesentlich die Geschwindigkeit ist, in der die Zeit 'vorwärts' geht. [...] Weil die Geschwindigkeit belanglos wird, kann Walser sogar von 'langsamer Schnelligkeit und rascher Langsamkeit' des Zeitflusses sprechen (VII. 251, *Ophelia*). Und in dem schon angeführten Stück *Hier wird kritisiert* sagt Walser, er habe ein Buch mit einer 'Schnelligkeit' gelesen, die 'einer tausenden Windstille, einem sich unbeweglich verhaltenden Pfeil' geglichen habe (IX, 284). Hier gerät sogar die Lektüre eines Buches unter die Herrschaft jener Ausgleichbewegung, die wir im Gang erkennen und die [...] gerade in den kombinatorischen Stücken der Berner Prosa immer wieder angestrebt wird. In dieser Ausgleichsbewegung - der Gang wird nämlich zur Metapher des dichterischen Vollzugs des Widerspiels von Vorläufigkeit und Wiederholung - kann sich ereignen, was Walser in dem Text *Der heiße Brei* in bezug auf die Dichtung selbst 'als ein gedankenloses Gedankenvollsein, ein stillstehendes Galoppieren, ein versteinertes über die Dinge, die man beschreibt, Dahinfließen' anstrebt (IX, 97)."²¹

Wie bei Walser finden wir auch bei Kafka die Rede vom »stehenden Sturm«²². Aber solche oder die Walserschen Formulierungen als "Metaphern" zu verstehen heißt, sie eventuell doch wieder hermeneutisch zu überlasten. Wofür wären es denn Metaphern? Wenn bei Walser und anderswo die Jahre fliegen und die Zeit zugleich marternd langsam vorwärts geht, dann ist damit "außerhalb" des Textes "gar nichts" gemeint, kein Ort und keine Zeit, nirgends, und auf ihn selbst gewendet: nur die "Arretierung" der Bedeutungszuweisung, Stillstand der Signifikation, eben die Unterbrechung des schnellen Verstehens.

4. écriture automatique

Wir wollen ein gleiches tun, d.h. an eine Unterbrechung eines ca. 4000 Seiten langen Erzählfadens erinnern, eine Art Ariadnefaden, der bekanntlich zum Eingang des Labyrinths zurückführen soll. Der Ich-Erzähler der Proustschen *Suche nach der verlorenen Zeit*, der diesen Faden abwickelt, wird in seiner "Zerstreuung", ständigen Bewegung, seinem Aufsuchen verschlossener Türen auf einmal angehalten, d.h. er gerät aus dem Gleichgewicht.

²⁰ VII, S. 247. Zit. n. Rodewald, Dirk. Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970, 186. ¹

²¹ Rodewald, 186. ¹

²² Mit dieser Formel als Titel sind kürzlich elektronische Kafka-Versionen ediert worden: Franz Kafka. Stehender Sturm. Leben und Werk Franz Kafkas. 2 Hörkassetten. Regie M. Boette-Sonner. München (DerHörVerlag) 1998 und eine CD-ROM: Kafka in Prag. Stehender Sturm. Heribert Kuhn. King Kong Kunstkabinett. Terzio 1997

"In dem Augenblick aber, in dem uns alles verloren scheint, erreicht uns zuweilen die Stimme, die uns retten kann; man hat an alle Pforten geklopft, die auf gar nichts führen, vor der einzigen aber, durch die man eintreten kann, und die man vergeblich hundert Jahre hätte suchen können, steht man, ohne es zu wissen, und sie tut sich auf. Als ich die traurigen Gedanken, von denen ich eben sprach, noch in mir bewegte, war ich in den Hof des Guermantesschen Palais eingetreten und hatte in meiner Zerstreung nicht bemerkt, daß ein Wagen sich näherte; beim Anruf des Chauffeurs hatte ich nur gerade noch Zeit, rasch auf die Seite zu springen. Ich wich soweit zurück, daß ich unwillkürlich auf die schlecht behauenen Pflastersteine trat [...]"²³

Hier, auf der Seite 3934 (in der Übersetzung v. Eva Rechel-Mertens), schießt auf einmal alles zusammen, schwinden die ganze Mutlosigkeit, alle Bedenken, Zweifel des Verstandes am Sinn der ganzen Suchbewegung, an der Literatur, des Lebens für die Literatur "vor der gleichen Beseligung dahin", wie in der Erinnerung beim Essen der Madeleine, wie bei der Lektüre der letzten Werke Vinteuils...

"Ohne daß ich irgendeine neue Überlegung angestellt oder irgendein entscheidendes Argument gefunden hätte, hatten die soeben noch unlösbaren Schwierigkeiten alles Gewicht verloren. [...] ein tiefes Azurblau berauschte meine Augen, Eindrücke von Kühle, von blendendem Licht wirbelten um mich her, und in meinem Verlangen, sie zu erfassen, ohne daß ich deswegen eher mich zu rühren wagte als damals, da ich den Geschmack der Madeleine wahrnahm und versuchte, bis zu mir vordringen zu lassen, was er mir ins Gedächtnis rief, blieb ich ohne Rücksicht darauf, ob ich die zahlreich versammelte Schar der Chauffeurs zum Lachen reizte, in schwankender Haltung stehen, wie ich es eben schon getan hatte, während mein einer Fuß auf dem hohen Pflasterstein, der andere auf dem niedrigen ruhte."²⁴

Es handelt sich hier um kein Anhalten, Stehenbleiben, keine Standfestigkeit gegen anrückende Polizei. Nur um eine schwankende Haltung, ein labiles Gleichgewicht, das den umstehenden Chauffeurs lächerlich erscheinen mag. Hier wird der Körper durch zufällig schlecht behauenes Pflaster aus seinen Koordinaten gebracht, und das hat eine viel weiter reichende Irritation zur Folge, eine Versetzung, Überblendung, ein vollkommen unerwartetes neues Gleichgewicht zwischen der Schwerkraft, der Gravitation, die den nächsten Schritt zu erzwingen sucht, und dem Strom der Bilder und Gedanken, den unaufhaltsamen Erinnerungen, die den Körper, wortwörtlich physisch, am nächsten Schritt hindern.

Es ist wohl nicht sicher, ob dieses besondere Gleichgewicht nicht gleich wieder aufgelöst, abgesichert wird, wenn man es Dauer nennt, als dauerhafte Fähigkeit dem Menschen zuschreibt, zumindest dem schreibenden Menschen, wie es z.B. H.R. Jauss in seiner großen Untersuchung zur *Recherche* abschließend getan hat.

"Die Zeit, nicht als 'Abbild der Ewigkeit', sondern als unübersteigbare Dimension des Menschen, in der er seinen nur ihm eigenen Ort hat [...] und seine Jahre wie einen riesenhaften Schatten hinter sich herziehen muß, soll dem Werk ihr Siegel [...] aufdrücken; denn in ihr hat der Mensch seine Heimat und kann er sein wahres Paradies wiederfinden - durch die Erinnerung, die ihm die verlorene Zeit zurückbringt, und durch die Kunst, die allein das Zeitliche in ein Überzeitliches zu erhöhen und seiner schwankenden Erscheinung im Bilde Dauer zu verleihen vermag."²⁵

Ob hier tatsächlich - im Sinne auch des zitierten Anspruchs des Formalismus an die Kunst - Zeit zurückgebracht wird, das Glück der Kindheit, aus der der Erzähler gewaltsam gestürzt war, in das ihn

²³ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Die wiedergefundene Zeit*. Deutsch von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt/M. 1979, S. 3934. ¹

²⁴ Proust, 3935. ¹

²⁵ Hans Robert Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "A la recherche du temps perdu"*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Heidelberg, 2. Aufl. 1970, S. 199. ¹

sein Text zurückbringt, ist keineswegs gewiß. Auch mit solchem *zurück* operieren wir ja mit Raum-Metaphern, die zumindest zwei gesicherte Orte annehmen: den Jetzt-Ort des Schreibens und Lesens, der den erinnerten Ort der unmittelbaren Erfahrung zurückholt, das schreibende-lesende Ich glücklich hinüberträgt, meta-pherein. Die rein materielle, räumliche Bewegung und der rein erinnernde, zeitliche Prozeß werden aber doch gerade irritiert, die bloße körperliche und die bloße aufschreibende, erinnernde Bewegung allein taugen gar nichts. "Sooft ich nur rein materiell dieses gleiche Auf- und Abtreten vollzog, blieb es ergebnislos für mich"²⁶, schreibt der Erzähler selbst. Erst wo der Schritt von der Erinnerung unterbrochen... und zurückgehalten, wo die Erinnerung durch den Schritt *körperlich* wird, beginnt der Eindruck von Kühle und blendendem Licht, die Empfindung, "wie ich sie einst auf zwei ungleichen Bodenplatten im Baptisterium von San Marco gehabt hatte."²⁷ Wir müssen für diesen unterbrochenen Schritt, für dieses haltlose Stehenbleiben nur die Buchstaben, die Worte des Textes, die Unterbrechung der Erinnerungs- und Vorstellungsbewegungen setzen... und wir haben die Wahrnehmung von Zeit, die durch Literatur möglich wird. Alles ist ja bereits geschrieben, die Literatur unterbricht sich selbst, weil sie bemerkt, daß sie einen Text wiederholt, daß er sich wiederholt... auf einmal ist er doppelt da, ein Text, der einen Körper, einen puren Buchstabenkörper von sich abscheidet und distanziert, der sich selbst als Medium wahrnimmt. Ein Medium hat bekanntlich zwei Funktionen: Durchgangsstation, Transportmittel für Informationen zu sein oder Speicher, Aufbewahrungsplatz für diese Daten. Eine dritte findet sich hier, in der Literatur, im Text der *Recherche*, in der Unterbrechung des *Lebens und der Meinungen des Tristram Shandy*, im Gedicht Goethes, das ja "Ein Gleiches" überschrieben ist. Es ist die Wiederholung, die dabei etwas Neues macht, Poiesis, eine unerwartete Differenz, nicht einfach Information, etwas anderes, ästhetische Differenz. Nun könnte man einwenden, solche Wiederholung sei nichts Besonderes, vielmehr das Prinzip jeder Maschine, geradezu programmiert in der allerneuesten, rechnergestützten Literatur, Computerlyrik, Hyperfiction, den Poesiemaschinen der Informationsgesellschaft. Um bei Goethe zu bleiben und sich zugleich von ihm zu entfernen, zum Beispiel hier:

"Über allen ist Ruh
kauch
kaum einen Wipfeln spürest du
Über allen Gipfeln Haum einen spürest du
über
allen Gipfeln Gipfeln Hauch
kaum einen Haum einen Gipfeln Gipfeln Gipfeln spürest du
Über allen Gipfeln
Wipfeln Wipfeln Wipfeln Wipfeln Wipfeln Wipfeln HAUCH
Über allen spürest Ruh
Über allen Wipfeln Haum einen Wipfeln Wipfeln
spürest du..."²⁸

Dies ist keine Parodie von "Wandrer's Nachtlid", die würde sich auf die Semantik beziehen und die Situation, die Stimmung, den Assoziationsraum der Lyrik zu verschieben trachten, umzukehren oder zu destruieren. Vielmehr handelt es sich um einen winzigen Ausschnitt eines sogenannten Markoff-Prozesses, der auf der Basis der ersten Zeilen von Goethes Gedicht arbeitet, d.h. um ein Resultat des Textgenerators Delphi V.2.1, um Computerlyrik. Das Programm mißt Übergangswahrscheinlichkeiten von Buchstabe zu Buchstabe zu Leerzeichen zu Punkt und Komma und konstruiert daraus im Prinzip unendlich viele neue Textsequenzen. Intentional wird am Sinn nichts geändert, insofern könnte die Analyse des positivistischen Literaturwissenschaftlers Richard Maria Werner, die dieser 1890 dem Gedicht hat zuteil werden lassen, auch hundert Jahre später auf diesen neuen Goethe angewendet werden.

²⁶ Proust, ebd. ¹

²⁷ Proust, 3936 ¹

²⁸ Delphi V.2,1

"So spricht der lyrische Dichter. Wir erfahren nichts über die Situation, und doch steht sie klar vor uns: es ist Nacht, denn die Vögel schweigen und der Abendwind weht nicht mehr, der Dichter befindet sich im Walde und sehnt sich nach Ruhe, er ist also unruhig; nachts im Walde fällt ihm die Ruhe der Waldnacht auf, deshalb kann er hier nicht daheim, er muß von fern gekommen sein, ein Wanderer."²⁹

Werner meint wohl - mit "weht", "Ruhe", "von fern gekommen" - Bewegungen, Bewegungswahrnehmung, Wahrnehmung von Zeit zu analysieren. Tatsächlich evoziert die Interpretation mit diesen Worten eventuell zugehörige Empfindungen, wiederholt und paraphrasiert eine metaphorische Rede. Objektiviert, positiviert ist die Zeitwahrnehmung des Gedichts - ob von Goethe oder vom Poesieprogramm - damit nicht einen Deut. Delphi V.2.1 benötigt für 4 Seiten Goethe-Transformationen ca. eine halbe Minute. Ecce, ein in der Entwicklung rechnergestützter Poesie fast schon archaisches Programm von E. Meyer-Krentler für den Makro-Bereich von word5, brachte den Döhlchen "Apfel" mithilfe eines elektronischen 'Wurms' auf dem Monitor in ca. 10 Minuten zum Verschwinden. G.G. Marquez produziert, seit er seine Texte mit dem PC schreibt, einen Roman nicht mehr in drei Jahren wie noch "Hundert Jahre Einsamkeit", sondern in drei Monaten, z.B. "Die Liebe in den Zeiten der Cholera". Auf der technischen Produktionsebene, beim Generieren und Abspeichern von Zeichenketten laufen neuerlich die Uhren mit, jedenfalls rechnerintern, als unabdingbare Taktgeber fürs Prozessieren der Daten, das tatsächlich schneller geht als vor hundert Jahren, und fast täglich noch schneller wird. Auch auf der Distributionsebene. Wo die Kolportiere um 1800 noch gut zwei Wochen benötigten, um die Bibel, Jung-Stillings "Jünglings-Jahre und Wanderschaft" oder den "Werther" von Köln aus im Siegerland zu verbreiten, wird "Wanderers Nachtlied", ob Urtext oder Transformation, einmal ins Internet gestellt in Sekunden auf Monitoren in Siegen, Hamburg oder Paris/Texas lesbar, in der sog. Echtzeit. Nur: Wie es dann gelesen, wie es - im Kopf oder unter Einsatz etwa der erwähnten Rechnerprogramme - also interaktiv weitergeschrieben wird, das steht durchaus auf einem anderen Blatt. Italo Calvino schreibt, nachdem er über Möglichkeiten eines schreibenden Roboters nachgedacht hat, zu dieser Rezeption:

"Nachdem der Prozeß der literarischen Komposition auseinandergenommen und wieder zusammengesetzt worden ist, kommt der entscheidende Augenblick des literarischen Lebens - die Lektüre. In diesem Sinne wird die Literatur, auch wenn sie einer Maschine anvertraut wird, immer ein privilegierter Ort menschlichen Bewußtseins sein, eine Veräußerlichung der Potentialitäten, die im Zeichensystem jeder Gesellschaft und jeder Epoche enthalten sind: das Werk wird weiterhin im Kontakt mit dem lesenden Auge geboren, beurteilt, zerstört oder ständig erneuert werden; was verschwinden wird, ist die Figur des Autors, dieser Darsteller, dem man ständig Funktionen zuschreibt, die ihm nicht zustehen, der Autor als Aussteller der eigenen Seele auf der Dauerausstellung der Seelen, der Autor als Benutzer überdurchschnittlich aufnahmefähiger Sinnes- und Interpretationsorgane, der Autor, diese anachronistische Figur, Träger von Botschaften, Anführer des Bewußtseins, Beitragender auf Konferenzen der Kulturgesellschaften."³⁰

Für Calvino bilden neue Technologien und Poesie, das Viel-zu-schnelle und das angeblich Ruhige, bilden "Kybernetik und Gespenster" gar keine Opposition. Schnelligkeit oder Langsamkeit, was mit der Uhr gemessen werden kann, bilden nur einen Rahmen, eine materielle Dauer, während der aber die ästhetische Wahrnehmung ganz andere Aufmerksamkeiten etabliert, mit Wahrnehmungen rechnet, die dem Rechnen entgehen, dem Kalkül aus Prinzip davonlaufen und an unerwarteter Stelle auftauchen, obwohl, gerade weil sie - auf dem Papier oder im Netz - mit berechenbaren Geschwindigkeiten arbeiten. Umberto Eco hat in seinen Norton-Lectures von 1992/93 an der Harvard-Universität Schnelligkeit und Langsamkeit von Literatur nach der *Quantität* der in einem Text gegebenen Informationen bestimmen wollen: Viele, ausführliche, tendenziell unendlich viele

²⁹ In: Wulf Segebrecht, J. W. Goethe, "Über allen Gipfeln ist Ruh", Texte, Materialien, Kommentar. München, Wien 1978, S. 57. ¹

³⁰ Italo Calvino, Kybernetik und Gespenster. Aus dem Italienischen von Susanne Schoop. München, Wien 1984, S. 17. ¹

Informationen ergeben für ihn langsame - wenige, eher andeutend, kursorisch, elliptisch mitgeteilte Daten ergeben schnelle Literatur. Das sind aber doch wohl Merkmale von Texten überhaupt, Angaben über ihren Informationsgehalt, ihre Redundanz oder ihre Funktionalität in einem Kommunikationssystem, kurz ihr Verhältnis zur sogenannten objektiven Zeit. Über eventuelle ästhetische Qualitäten, die Wahrnehmung und Darstellung dieser Zeit in Literatur ist damit noch gar nichts gesagt. Auch wo Eco auf die *Abschweifungen* Sternes zu sprechen kommt und etwa ein Lob Calvinos für diese *Kunst des Herumtrödelns* seinerseits lobt, hält er sich wiederum an den äußeren, sogenannten objektiven Raum, in dem die Literatur ja zwar immer auftaucht - die schwarzen Lettern auf dem weißen Papier, oder heute auf dem hellen TFT-Bildschirm - aber doch nur, um im Leseprozeß zu verschwinden, ohne *als Literatur* auch nur eine Nanosekunde oder einen tausendstel Millimeter gerechnet worden zu sein. Im Gegensatz zu Sklovskij interessieren den Enzyklopädisten Eco leider eher die fertigen Dinge, weniger die entstehenden.³¹ Dagegen formuliert Calvino:

"[...] die Literatur ist wohl ein Kombinationsspiel, das den im eigenen Material enthaltenen Möglichkeiten folgt, aber sie ist ein Spiel, das an einem bestimmten Punkt einen unerwarteten Sinn bekommt, einen nicht objektiven Sinn der sprachlichen Ebene, auf der wir uns gerade bewegten, sondern hineingerutscht aus einer anderen Ebene, so daß etwas ins Spiel gebracht wird, das dem Autor oder der Gesellschaft, der er angehört, auf einer anderen Ebene am Herzen liegt. Die literarische Maschine kann in einem gegebenen Material alle möglichen Verwandlungen bewirken; aber das dichterische Resultat ist die besondere Wirkung einer dieser Verwandlungen auf den Menschen, der ein Bewußtsein und ein Unbewußtes besitzt, also auf den empirischen und historischen Menschen - es ist der Schock, der nur deshalb zustande kommt, weil um die schreibende Maschine die verborgenen Gespenster des Individuums und der Gesellschaft schweben."³²

Als Schock, Unterbrechung des alltäglichen, schematisierten, automatisierten Vorstellens und Handelns ist Literatur, besser: die durch Literatur ausgelöste oder provozierte zeitliche Wahrnehmung durchaus substanziell zu beschreiben, seien die Texte nun durch einen Menschen oder eine Maschine oder deren Kombination verfasst. Wo sie in diesem Sinne funktioniert, ist Literatur eben dies, das Schwierigste, und doch vollkommen einfach: Wahrnehmung von Zeit.

5. "Die Kunst, Stehen zu bleiben"

"Einmal erzählte einer...", beginnt Robert Walser ein kleines Prosastück, und weiß eben nicht, wohin er damit gelangt. Er schließt:

"Bald stand ich still, bald bewegte ich mich. Hier führte eine Unterredung einen Gewinn herbei, dort war eine Anstrengung mit einem Verlust verbunden. ...Zu den beiden Frauen vom Anfang brauche ich nicht zurückzukehren. Unbewußt nannte ich sie schon. Beim Erzählen geht es ähnlich zu wie in der Wirklichkeit. Man nimmt sich allerlei vor, denkt an bestimmte Personen und Gegenden, aber beim Wandern verändert sich's, Voreingenommenes verschwindet, das Ungesuchte findet sich ein, Unerwünschtes wird willkommen. Wie freue ich mich, mit meinem Prosastück bei etwas Bedeutsamem angelangt zu sein."³³

Das Bedeutsame gibt es nicht, jedenfalls nicht als Datum, Gegebenes, abgespeicherte Datei. Man kann dort anlangen und stehenbleiben, das ist alles. Das Bedeutsame ist nichts, nichts anderes, pure, aufgeschriebene, wahrgenommene Zeit. In den Aufzeichnungen Milena Jesenskás findet sich folgende Eintragung:

³¹ s. Eco, Umberto: *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano 1994, dt: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. Übers. B. Kroeber. München, Wien 1994, Kap.1 u. Calvino, Italo: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*. Übers. B. Kroeber. München 1991, Kap. 2.

³² Calvino, 22. ¹

³³ Robert Walser, *Werke* Band 20, S. 81.

"Direkt unter unseren Fenstern lag der Graben und der Wenzelsplatz... Die Spannungen zwischen den Tschechen und den österreichischen Deutschen äusserten sich in jener Zeit auf verschiedene Weise, doch für jeden Sonntagvormittag hatte sich folgende Art von Demonstration eingebürgert: Auf der rechten Seite des Grabens flanierten die deutschen Studenten mit ihren bunten Mützen, auf der linken gingen die Tschechen in Sonntagskleidern hin und her. [...] Bis dann ein Sonntag kam, den ich nie vergessen werde. Er prägte sich meinem Gedächtnis ein, ohne daß ich gewußt hätte, um was es damals eigentlich ging. Vom Pulverturm her sah ich die bunten Mützen der österreichischen Studenten heranmarschieren, aber nicht, wie sonst auf dem Trottoir, sondern mitten auf dem Fahrdamm. Sie sangen und gingen in geordneten Reihen mit dumpfem, diszipliniertem Schritt. Auf einmal erschien vom Wenzelsplatz her eine Menge Tschechen, - auch sie marschierten mitten auf der Straße, schritten stumm vor sich hin. [...] Und in den ersten Reihen der herankommenden Tschechen ging mein Vater. Ich erkannte ihn vom Fenster aus und hatte große Freude, ihn da unten zu sehen, aber Mütterchen war weiß wie die Wand und hatte sichtlich keine Freude. Dann ging es Schlag auf Schlag. Plötzlich stürzte von der Havlirská eine Abteilung Polizisten auf die Hauptstraße und stellte sich zwischen die beiden feindlichen Lager. ...Dann hatten die Tschechen den Polizeikordon erreicht und wurden aufgefordert stehenzubleiben; ein zweites Mal gebot man ihnen Halt, ein drittes Mal... Was dann geschah, weiß ich in den Einzelheiten nicht mehr, hörte nur das Krachen irgendwelcher Schüsse, sah, wie sich die vorher ruhige Menge tschechischer Menschen in einen kreisenden Haufen verwandelte, sah, wie der Graben auf einmal leer war, und unten nur ein einziger Mensch vor den Gewehren der Polizisten stand - mein Vater. Ich erinnere mich ganz klar, ganz deutlich, wie er da stand, ruhig und hatte die Hände an die Seiten des Körpers gedrückt. Aber neben ihm auf dem Pflaster lag etwas schrecklich Merkwürdiges. [...] Vielleicht dauerte es nicht länger als eine Minute, in der mein Vater da so stand - mir und der Mutter erschien es wie Jahre. Dann bückte er sich und begann das Häuflein Mensch zu verbinden."³⁴

Unter dem Titel "Die Kunst, Stehen zu bleiben" kehrt das Ereignis sehr viel später im Tagebuch wieder, als intensiver Wechsel von Bewegung und Stillstand, Marschieren und Stehenbleiben, und, kaum denotiert - ein "Krachen" und ein "weggeworfener Fetzen" - die gar nicht wahrnehmbare Geschwindigkeit der Gewehrketten... und der dadurch stillgestellte Körper auf dem Pflaster. Auch wenn hier offensichtlich keine ästhetische Handlung oder "Kunst" notiert werden soll - die Mutter drückt der Tochter die Hand "etwas fester als nötig" und wird weiß vor Schrecken, eine ganz instinktive Angstreaktion, und die kleine Tochter versteht gar nicht, "um was es damals eigentlich ging". doch wohl um Politik, die Zivilcourage eines Einzelnen, der einen Akt staatlicher Gewalt unterbricht: Die Szene kann als vollkommen ästhetische Wahrnehmung gelesen werden, als literarische Formulierung einer bedrohlichen, schockhaften Erfahrung. Sie evoziert durchaus mehr als politische oder moralische Versicherungen. Vor allem macht sie die Schrecksekunde greifbar, das Standbild, das Innehalten der Wahrnehmung, die Erinnerung, daß keine vorbereiteten Worte für das Geschehen da sind, eine stille, namenlose Situation. Wenn überhaupt, so bildet Literatur wohl nur in diesem Sinne ein Gedächtnis, eine Form der Erinnerung oder überhaupt die "Kunst, Stehen zu bleiben".

34 Milena Jesenská in: Margarete Buber-Neumann. Kafkas Freundin Milena. München 1963. S. 33 ff. ¹