

Monika Rinck
Das Ungesagte meinen

Poetische Verlässlichkeit

»immer stärkere lesergehirne bedrohen
die wirkmacht der dichtung«
Ulf Stolterfoht

Das Ungesagte meinen. Zum vollen Verständnis eines Textes gehört nicht nur das, was er sagt, sondern auch das, was er nicht sagt. Aber es ist ja nie alles gesagt. Der Frühling wird kommen, und ein Frühling imitiert immer den nächsten, also weg mit den Messern, sagt's auch den Kellnern, und dann wird sich zeigen, ob wirklich alles gesagt ist. Zum Beispiel: Hibiskus.

Weder in einem uferlos welthaltigen Roman noch in einem wohl dosierten Gedicht wird je alles gesagt sein. Zum Glück. Kleine Formen nehmen das Ungesagte in Betrieb. Zuweilen muss die leere Umgebung sehr schwer arbeiten. Irgendetwas blinkt. Blinkt nicht. Und blinkt wieder. Die Frage heißt: War das Ungesagte überhaupt gemeint? Das ist Sache der Deutung. Ich kann nicht schlankweg behaupten, je kleiner die Form, desto größer das Ungesagte, das sie umgibt – zumal die verhandelten Begriffe von ganz unterschiedlichem Ausmaß sein können. Keine solche Menge kann ich umreißen, selbst wo ich mit einer gewissen Sicherheit vermute, dass es gerade um das geht, was ausgespart wurde. Die Vielzahl des Nichtvorkommenden, der immerzu verschwiegene Plural, in dem mithin die Singularitäten balgen, die bekümmerte Lücke, die Hege der Breschen, die Sorge um das, was fehlt, das Unterlaufene und das Beabsichtigte, das in trefflichster Diskretion nicht Erwähnte, die offengehaltene Lücke, die Sturzfahrt der Leserni,¹ Gap Gardening, wie die Dichterin Rosmarie Waldrop einmal die Methodik ihrer Prosagedichte beschrieb.

1 Ich orientiere mich am Konzept des so genannten polnischen Genderings nach Cotten: »In den Texten findet das polnische Gendering Anwendung: alle für alle Geschlechter notwendigen Buchstaben in gefälliger Reihenfolge ans Wortende, z. B. »dier Bundespräsidentni.« Ann Cotten, *Fast Dumm. Essays von on the road*. Hrsg. v. Manfred Rothenberger in Zusammenarbeit mit dem Institut für moderne Kunst Nürnberg. Fürth: starfruit publications 2017.

Sprachkunst

Sprechen wir über genuin sprachkünstlerische Praktiken wie das Gedicht, zeigt sich das Gesagte sowie das Ungesagte auf der Bühne sprachlicher Entdifferenzierung, wo generell jede Form des Gebrauchs infrage kommt, in gleißendem Licht. Was macht eine verbale Botschaft zu einem Kunstwerk?²² Entlassener Kontext, ausgewilderte Personalpronomen, mehrdeutiges, freigestelltes Wort, angespannte Relationen, die Freude an der poetischen Verknüpfung, eine bewusste, dreidimensionale Gelenkigkeit der Präpositionen, agrammatische Fügungen, Sprünge und Untertunnelungen, die zweideutige Unausweichlichkeit der Lautleite, halsbrecherische Beschleunigungen – ein heller Vorausraum kommender Verlässlichkeit. Dichtung erschafft unähnliche Formen der Wirklichkeit. Sie sagt nicht etwas, das bereits gesagt worden ist, besser, schöner oder anders, sie weigert sich, die bestehende Wirklichkeit sprachlich zu dekorieren. Sie steht nicht im Dienste der Beschönigung, obwohl sie von großer Schönheit sein kann. Sie ist kein Dekor, sondern die Arbeit mit dem Material, das die gesellschaftliche Wirklichkeit erst mit Bedeutung versieht. Sie weist darauf, wie Bedeutung entsteht, welche Relationen für mich triftig sind und welche nicht. Und selbst indem sie scheitert, bleibt sie auf die Repräsentation, die genauso wie sie scheitern kann, bezogen.

»Sie haben so schön gelesen, aber ich hab fast nichts verstanden.« Diese Reaktion des Publikums ist nicht selten. Und da sich das alles in der Sprache abspielt, werden manche Leute zuweilen etwas ungehalten – denn man nimmt es dem Zeichensystem der Sprache ungleich übler, wenn man nicht mehr genau zu sagen weiß, was mit den Worten gemeint ist – übler als den ausgreifenden oder abrollenden Bewegungen des Tanzes oder dem Rumstand der Installation. Schließlich war man Erklärungen von ihr gewohnt. Doch mit einem Mal gilt es, ein Wort in eine andere Situation zu bringen, es immerzu anderswo aufzusuchen – und bellend ging endlich die Sonne auf.

Die Poetizität der Sprache – davon darf ich spätestens seit Jakobson ausgehen – kennt andere Ziele, andere Zwecke, andere Funktionen, doch ohne die alltagssprachlichen Funktionen abzuspalten oder auszuhebeln. Fülle und Selbstherrlichkeit des poetischen Wortes werden nicht zwangsläufig zur Reduktion im Bereich anderer Funktionen führen. Jede Funktion der Sprache kann als ästhetisches Strukturelement Verwendung finden, so Jakobson.

2 Diese Frage stellte Roman Jakobson 1958 in seinem Closing Statement einer Tagung zum Thema »Stil«. Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*. In: Ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt: Suhrkamp 1993.

Das Gedicht schaltet Sprache, als das Zeichensystem, das andere Zeichensysteme mit Bedeutung versieht und Repräsentationen höherer Art erst möglich macht, nicht aus. Selbst in seiner Einstellung auf Ausdruck, Klang, Materialität, auf Jubel und Klage, auf das, was nicht aufhört zu passieren, während die Arbeit ohne Unterlass weitergeht, auf das ausgeeinzelte Zeichen hin, wird das Gedicht nicht indifferent auf die Referenz der praktischen Rede. Und das gilt selbst für Lautpoesie, die sich zu den Strukturen einer bestimmten Sprache anders verhält als zu denen einer anderen.

Hinzu tritt die Vervielfältigung des Ungesagten durch den ausgeblendeten Kontext. Ich kann nicht zurückblättern, um mich darüber zu informieren, wer denn nun mit dieser zweiten Person gemeint sein könnte. Das bleibt in den meisten Fällen ungesagt – aber stört auch nicht weiter. Ein hochnervöser Wind mit ballonförmigen Griffen, und unklare Agenten der Identifikation. Mit jedem Umblättern weiß ich nicht mehr, wo ich mich befinde. Bodenlose Tauschprozesse, auch wenn die lexikalischen Bedeutungen bestehen bleiben. Jetzt kommt der Herr mit dem Sparschäler, und Gurke – wird – Palme.

Eine gewisse Oberflächenspannung vorausgesetzt, kann das Gedicht, indem es beliebig vieles von weither holt, das Feld möglicher und unmöglicher Verbindungen endlos vergrößern, desautomatisierend und mit einer unerhörten Mnemotechnik begabt, die einst nur noch dem unvergesslich schlechten Witz zu vergleichen war, den man niemals mehr vergisst. Die Dichterin Ann Cotten hat in ihrem Buch *Jikiketsugaki Tsurezuregusa* die poetische Mnemotechnik im Selbstversuch einer Prüfung unterzogen. Dies ist eines jener Bücher, die nur alle Jubeljahre erscheinen, und gibt Grund für großen Jubel.³ Darin, freiheitlich arrangiert: gereimte und prosodische Gedichte, ein reiches Aufgebot von Formen aus der europäischen und fernöstlichen Tradition, Fabeln, essayistische Kommentare, Auseinandersetzungen mit dem Anderen, Fotografien, Zeichnungen, gute Witze, die Erforschung des Poetischen als Form der Lehre und des Lernens, mutige Recherchen zur Erfindung neuer Ähnlichkeiten, ja neuer Verlässlichkeiten.

Es geht Cotten zunächst darum, sich die 214 Kanji-Radikale der japanischen Sprache einzuprägen. Und das Lernen sollte ohne Scheu erfolgen, in aller Offenheit. »Der Stolz störte, das eitle Bedürfnis, alles immer zu verändern. Das Schreiben störte, die darin herumherrschende Mikroaktivität. Aber auch das Denken. Auch das Nichtdenken. Alle Haltungen, alle Ablenkungen, alle Fährten, die man meint zu wittern, und gerade die Ideen, die in der Freiheit wachsen, stören. Die Zuneigung störte, das Desinteresse blockiert. Ich störe. Ich darf nicht zu sehr anwesend sein, wenn ich eine

3 Ann Cotten, *Jikiketsugaki Tsurezuregusa*. Ostheim: Verlag Peter Engstler 2017.

Sprache lernen will. Wie aber, auf welches Substrat soll sie sich einprägen, wenn ich nicht da bin?»

Inmitten einer neuen Sprache, die zunächst nur angehaucht ist mit Bedeutung und damit droht, etwas zu sagen, das man so nicht meinte, kommt Cotten methodisch auf eine Fusion von Traumarbeit und mnemotechnischem Gedicht zu sprechen. »Es gibt ja verschiedene überlieferte und sogar patentierte mnemotechnische Hilfen, um Kanji zu lernen, deren Bildgebung oft krass, radikal und kohärent ist auf einem Niveau, die selten von künstlerisch gemeinter Dichtung erreicht wird. Zugleich kennt man den Ursprung gebundener Rede in der Mnemotechnik. Wie ein Verkehrssystem fürs Gehirn muss ein *mnemotechnical device* schlau angelegt sein und dann viel benutzt werden.« Es gilt eingängige Parallelismen zu erfinden, sich eine Fibel einzurichten, als sei es ein naturnahes Gehege, doch ganz am Ende darum, »etwas zu sagen, (im Gedicht), von dem ein anderer definitiv sagen kann, es stimmt *nicht*«.

Sprache ist das einzige Zeichensystem, das sich selbst zum Gegenstand machen kann, so dass sie selbst ein Gegenstand werden kann, ein Gegenstand der Poetologie, der Linguistik, der Fremdsprachendidaktik, worin die alte Sprache versucht, sich die neue Sprache zu erklären, und der Mund und die Zunge und die Zähne gemeinsam mit dem Atem versuchen, das Neue zum ersten Mal zu sagen und es zu kombinieren, obwohl für das, was man sagen möchte, die meisten Worte noch fehlen. Ich habe das dünne Haar geöffnet, wodurch ich es halbierte, dann drittelte, schließlich viertelte. Der Engländer nennt solches: *Days of Bliss*.

Es gibt eine Verbindung zwischen der poetischen Sprache und dem Versuch, eine neue Sprache zu lernen: Der Fokus geht stärker auf das Zeichen selbst, aber im Sinne einer angespannten, einer herausgeforderten, womöglich leicht bedrohten Verbindlichkeit. Machen wir es noch schwieriger: In jedem Versuch, ein Gedicht von einer Sprache in eine andere zu übersetzen, habe ich es mit dieser umfassenden Verbindlichkeit des Zeichens – zu seinem Kontext – zu tun. Sie schleppen alle ihre eigenen Parallelen heran. Dies zeigt sich in aller Deutlichkeit, wenn ich versuche, ein gereimtes Gedicht ins Deutsche zu übersetzen, wobei erschwerend hinzukommt, dass mir hier keine gegenwärtige Reimsprache zur Verfügung steht.

Doch ich muss nicht mal die Reime meinen. Auch dort, wo alles unge reimt ist, sehe ich mich bereits auf der Wortebene einer Einzelsprache konfrontiert mit allem, was auf ungesagte Weise mitgemeint sein könnte, während ich auf die konnotativen Felder angewiesen bleibe, die sich je nach Sprache unterscheiden. Wenn ich im Deutschen am Ende eines langen Lebens den Löffel abgebe, im Ungarischen aber den Schlüssel und im Eng-

Erinnere mich an die Speise aus 黍 Hirse, die wir mochten und
rot anstrichen,
als wir nicht wussten, wohin mit unseren sich einander
zuneigenden Gliedmaßen.
Und die Hirse war wie er, bitter aber hell, intelligent, warm,
und die Hirse war wie er, oben Himmel, unten die Geschichte
mit dem Schmerz unterm Dach.

黃 Gelb bricht es durch, Leben also Neid
auf alle, die wer anderer sind, wer anderer als sie sein können,
auf alle die so durchgehen,
als wäre nichts; die ihren Traum leben und einen ermutigen zu
lügen.

Aber ja, ich liebe eine FALSCHER SONNE, FALSCHER SONNE!
Talmi-Taiyou: zu wenig leuchtend, zuviel redend,
aufsaugend vielmehr und wiederschenkend
bloß das Alte von wem anderen, geklaut. Darüber ein Duft
von 麻 Hanf, das Hirn nährend und blockierend wie
麥 Weizen den Magen. Weizen? Reiz! Näher, Reiz! Ich rein
wie ein

鹿 Reh, symmetrische Formationen zu treten mit Hufen,

zärtlich, zürnlich, möglichst präzise: Geometrie ist das 鹵 Salz
meines Wütens.

lischen gegen den Eimer trete – was sind dann Schlüssel, Eimer und Löffel? Und wo sind sie?⁴

In verwandten Sprachen trifft man sich zuweilen unterwegs, man kommt an irgendeinem Punkt der indogermanischen Sprachgeschichte zusammen und teilt die mitgebrachten Bedeutungen untereinander auf. »Gram«, um das Jahr 1000 eine litauische Wendung für den Sturz von der Treppe, mit Gepolter fallen, Picknick mit Ingrim um 1700. Falls ich stets von einer etymologischen Fülle ausgehen müsste, von einer illusionären zeitübergreifenden Vollständigkeit in einem sinnverwachsenen Dickicht, worin die gesellschaftlichen Konflikte mit abgebildet sind, die jede Bedeutungsentwicklung begleiten oder befördern, auslösen oder mittragen – hätte ich die Übersetzungsleistung bereits in meiner eigenen Sprache zu absolvieren, zu vertiefen, vertikal, zu verbreitern, horizontal. Dies stellt mich vor kaum lösbare Probleme, als unterwürfe ich mich einer illusionären Vollständigkeit, einer Fülle, die erst dann vollständig ist, wenn auch der Ursprung dazugebeten ist – doch Vernunft ist mithin das Gewährwerden der Unverfügbarkeit des Ursprungs.⁵

Das Meinen

Der Begriff des Meinens hat bekanntermaßen keine sehr gute Reputation. Er rührt an Meinungsformate, an Meiner & Entscheider, an die leerlaufende, egomane Intention des Unterscheidens, an verobjektivierte Positionen und nicht deklarierte Individualinteressen. Das Meinen, im diachronen Wort-sinn, hier laut Pfeifer, hat eine Richtung. Das englische *to mean* sei verwandt mit alt-irisch *mian* (Wunsch, Verlangen), »die Bedeutung ›seine Gedanken auf etwas richten, (freundlich) gesinnt sein‹ entwickelt sich im Mittelhochdeutschen weiter zu ›lieben‹.⁶ Wenn der Sinn die Richtung ist, dann kann das Meinen, wie auch immer, nicht neutral sein. Die gemeinte Welt ist die vermehrte Welt – auf etwas zu. Der Imperativ »das Fremde als möglichen

4 Von Orsolya Kalász stammt das Gedicht, das mich auf diesen Zusammenhang aufmerksam machte: *Die Sprache gibt den Löffel ab*. In: *Ich habe keine andere Wahl als einen Garten zu finden. Gedichte*. Ungarisch-Deutsch. Frankfurt: Gutleut Verlag 2006.

5 Wie es irgendwo bei Niklaus Largier in einem anderen Zusammenhang heißt.

6 *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Erarbeitet im Zentralinstitut für Sprachwissenschaft, Berlin, unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. München 1995.

Teil des Selbst zu hören und zu prüfen«,⁷ kann sowohl als Anregung wie als Zumutung begeben.

Es gibt ja allerlei Kooperationen, die damit noch keine Auslegung sein müssen. Eine Vielzahl von Lektüren. Und schon sind Sie auf der Lyriklesung angekommen, haben einen bescheidenen einstelligen Betrag bezahlt, balancieren ein Glas mediokren, nicht ganz durchgekühlten Riesling auf dem linken Knie und lehnen sich zurück. Es sind diese Lesungen, womit Dichtern ihr Geld verdienen; die Bücher sind es nicht. Allein die eilfertige Bereitschaft zur Verkörperung des Ausgedachten – in einem sehr armen, dem ärmsten Theater.⁸

Die Lyriklesung ist eine eigenartige Kommunikationssituation, in der »aus der Dissonanz zwischen der tatsächlichen körperlichen Anwesenheit der Autorin und ihrer instabilen kommunikativen Bindung an eine narrativ kaum rezipierbare und auch nicht als alltägliches Selbstgespräch klassifizierbare ›Ich‹-Rede – ein spannungsvoller Leerraum entsteht«.

»Radikal auf konkrete Wort- und Satzbedeutungen reduzierend, spricht sie dennoch die Rezipienten keineswegs als distanzierte, in sich abgeschlossene und gewissermaßen stabil-souveräne Betrachter an, sondern als integral involvierte Teilnehmer, die an den Bedeutungsrelationen auf je individuelle Weise partizipieren und diese mitentfalten. Gerade als Adressatin einer sprechenden Stimme – in der Lautrelationen nach Gleichklang und Übertragbarkeit fragen lassen – tritt die Hörende vermittels des Gehörten in eine Art Austausch mit sich. Einen Austausch allerdings, der mit sprachlichen Mitteln über das als sprachlich Begriffene entschieden hinausgreift. ›Gemeint‹ vom Gedicht zeigt sich in der Zuhörerreaktion [...] die Hörende selbst, die sich ganz konkret angesprochen fühlt (oder, beim Scheitern des Austauschs, eben nicht angesprochen fühlt) – weniger weil sie sich wiedererkennt, sondern weil sie die möglichen, wahrgenommenen und abgelehnten Bedeutungen als Fragen wahrnimmt, und den Impuls zu einem (emotionalen oder gestischen oder visuellen oder gedanklichen etc.) Respons verspürt. Der Gedichtrezeption entsprechen dabei eher Fragen wie *Inwiefern meint mich was?* oder *Wo meint mich das?* als *Was meine ich?* oder *Meine ich das?*«

Da sagt das Publikum im Einzelnen später gerne, es sei zu schnell gegangen. Was aber, wenn das Tempo ein integraler Bestandteil des Ganzen

7 Anja Utler, »*manchmal sehr mitreißend*«. *Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte*. Bielefeld: transcript 2016.

8 Diese Formulierung entnehme ich Anja Utlers oben genanntem Band (nach Charles Bernstein, mit Jerzy Grotowski), das gilt auch für die weiteren Zitate auf dieser Seite.

war? Könnte Geschwindigkeit nicht auch in dieser Hinsicht ein Genuss sein? Man habe die Gedichte hören müssen, es sei aber zu schnell gegangen, um sie zu verstehen. Man müsse sie selbst noch einmal lesen, dann fehle allerdings wiederum die Stimme, und die sei ja eigentlich das Beste daran gewesen. Jaja. Vielleicht ist es genau jener Sog, dieses Zurückfallen der Erkenntniskräfte hinter die Schnelligkeit der Aufführung des poetischen Textes, der den ästhetischen Reiz einer Lesung ausmacht – genauso wie er eine gewisse Gereiztheit gegenüber der idiosynkratischen Privatesse der Dichterni und ihren sprachförmigen Obsessionen mit sich bringen mag – stets, auf Teufel komm raus, der Lesegeschwindigkeit der Vortragenden ausgeliefert.

Das herumgerissene Erkenntnis-Vehikel mit seinen quietschenden Reifen, das Gedicht als Fluchtwagen, die Haare im Mund und im Wind, sowie die Hand – heimlich auf der Suche nach dem Haltegriff, irgendwo in dieser Tür, im Tür-Relief. Es ist so, wie es Anja Utler auf den Punkt bringt: Das Gebot heißt nicht: »Verstehe diese Person, sondern: Setze dich in das Gefüge ein.« Get into the Car!

Sprachkunst und ihre Entourage

»Ich will nicht dichten, hört ihr, ich will unter der Dichtung durch. Ich will nur die Gunst – und ich will sie nur sehen und nicht quittieren – der Stunde.«

So endet das Gedicht mit dem Titel *AUFGEHÖRT ZUR STUNDE DER EULE ZU SCHLAFEN Apologie des Nachts* von Ann Cotten.⁹ Das Ungesagte Meinen – nun kommt mir die Aufgabe mit einem Mal aus einer anderen Richtung entgegen. Hat noch irgendjemand Fragen? Soll ich meines Buches Deuter sein? Muss ich mich um alles kümmern? Bring es in Schwingung. Und goss also eine irre ungerichtete Vollständigkeit aus über der Neige. Die Tauben flatterten auf – Nimmerwiedersehn. Die Verlässlichkeit steht zur Debatte und heftet sich in ihrer Not ausgerechnet an die Verfasserni. Etwa so: Das meint er nicht, oder doch? Das kann sie doch im Ernst nicht meinen. Aber haben diese beiden wirklich mit dem Zusammenhang zu tun? Ja, wo der Kontext ausfällt, könnte man meinen, sollte die Verfasserin zur Stelle sein, aus der Werkstatt, und: noch warm.

Immer nach den Werken, nicht nach der Rhetorik der Manifeste! Die Rolle, die in Zeiten der klassischen Avantgarde die Manifeste hatten, wird

9 Ann Cotten, *Jikiketsugaki Tsurezuregusa*.

keine hundert Jahre später individualisiert vom *artist talk* übernommen, oder im Blick auf das Gedicht, mit der Poetikvorlesung beantwortet, der flankierenden poetologischen Abhandlung, die man von den Dichtern zu erwarten pflegt. Ich bin damit in keinsten Weise unzufrieden, doch ist es nicht ein wenig so, als wollten alle unter die Motorhaube sehen, doch dann, wenn die Karre endlich aufpoliert aus der Garage rollt, mit einem Mal nicht mehr auf den Rücksitz steigen? Get into the car!

Sprachkunst und Kommentar – das sind Phänomene neuralgischer Nähe. Sie könnten schließlich von vorneherein so sprechen, dass wir Sie verstehen. Womöglich. Und bereitwillig kommentierte und kritisierte ich das Sprachkunstwerk in eben dem Medium, das es hervorbrachte, als tanzte ich die Ballettkritik, als malte ich die Bildtheorie oder installierte die kritische Würdigung einer Installation mittels der Installation einer unmittelbar benachbarten Installation.

Wie soll ich sagen: Das Organische und das Unorganische prügeln sich um die beste Stelle innerhalb der metaphorischen Ersetzung. Es fliegen Fetzen jeden Materials, es werden kurz darauf Fetzen jeden Materials klassifiziert und ordnungsgemäß abgelegt. Der allegorische Körper des Anthropomorphisten macht sich im hellen Neonschein Notizen. Alles geht in etwa bis zu ihm, danach kommt nicht mehr viel. Mannigfaltigkeit entsteht durch Wiederholung der Konjunktion: und. Zum Beispiel: und und und und. Der Syntax der Minimal Art neuen Inhalt zu geben, *new semantics and new relations* – *but* ist nicht die Syntax selbst die Relation und an der Semantik maßgeblich beteiligt?

Konkrete Poesie: Ich setze an zum großen Listengedicht und nenne als Erstes das Licht. Licht. Ich lasse die Worte einfach so stehen, konkret. Aber das sind sie nicht. Ich wiederhole sie, bis hin zur Unkenntlichkeit. Ich füge meinem gewaltigen Listengedicht das Wort »Nichts« hinzu. Das Maß aller Dinge. Wann wird die Version zur Wiederholung? *Never. Toujours déjà encore. Non, pas encore.* Doch, sehr wohl *encore. Toujours déjà. Encore.* Ich habe ein Nachbild davon. Ich kann es nicht berichten. O. Das verfleischlichte Gebäude fiept bei jedem Schritt. Es ist wohl nur der Wind. Ich spüre eine abwegige, eine rätselhafte, eine abjekte Nähe zu dem, was mir aus der Frühzeit meiner Erfindung nun erneut entgegentritt. Es ist wohl ein unbestimmter Artikel.

Contemporary Poetry from the Archive of my Body. Das ausgelagerte Archiv. Am Stadtrand. Agenten haben Fragen: Vergesse ich nicht viel schneller das, was ich gar nicht gesagt habe? Zum Glück. Das hab ich gewiss nicht gesagt, noch viel weniger gemeint, und selbst das noch vergessen. Altes Geistesgesetz: Wer nicht Ja sagt zur eigenen Zerstückelung, wird nicht wieder

zusammengesetzt, aber das ist falsch, Madame, nicht richtig. Der Sockel, der Grabstein, die letzten bis allerletzten Worte. Churchill zum Beispiel: *I'm so bored with it all*. Das Organische und das Unorganische prügeln sich erneut um die beste Stelle innerhalb der metaphorischen Ersetzung. Sag nicht Amputat, wenn Du Habitat meinst. Es ist eine Frage der Verkörperung – *a question of embodiment*. Und eine ethische zudem.

Die Narbe als Brosche. Die Narbe – als Narbe. Das alles sei tief erlitten, sagt der Juror beim Frühstück in der abgesenkten Frühstückshalle dieses traditionsreichen Hotels, es sei den Schmerzen abgerungen. Ich köpfe ein Ei und fürchte, er meint es auch so. Er findet es gut. Die Glasfaserkabel, der schwere Sog, mit dem der Marmor in die Waden zieht, nach etwa neunzig Minuten. *I'm a rabbit – I want to run!* Vergebens. Ich inkarniere den zweiten Stock, ich inkarniere den Fahrstuhlschacht, ich lege mich einstweilen hin. Ich setze erneut an zum großen Listengedicht und nenne als Erstes das Licht, daraufhin das Nichts, dann die Baugrube, das Armiereisen und die drei Gebote des Brutalismus nach Banham: Lesbarkeit des Grundrisses; klare Zurschaustellung der Konstruktion; Wertschätzung der Materialien *as found*. Ich mache drei Häkchen.

I created a situation, mehr muss ich gar nicht sagen. Die Arbeit begann ja bereits vor einigen Jahren. Danach war ich für sieben Jahre in Tibet. Dazu ist selbstredend keiner verpflichtet. Keine soll gezwungen werden, die eigenen Obsessionen, nachträglich, nach deren fleißiger Umnutzung (der Verlässlichkeit halber) zur Ausdeutung des inzwischen Umgeformten offenzulegen. Es ist nicht fair, auch noch die Deutung von den Produzent:innen zu erwarten. Bitte stellen Sie sich selber etwas vor.

»immer stärkere Leser:innen bedrohen die Wirkkraft der Dichtung.« So beginnt ein Gedicht von Ulf Stolterfoht.¹⁰ Funktionsweisen von Fachsprachen sind sein Thema. Also, warum soll ich das, was ich bereits sagte, das, was ich schrieb, mit soviel Meinen umstellen? Weil Meinen besser bezahlt wird? Besser bezahlt wird als Dichten? Sag nur! Dann aber die Frage: Warum gibt es dafür einen Markt? Hundert Jahre Hundetraining: Sie hat es gemacht, sie soll es uns selber erklären. So muss sich doch am Ende noch eine Verlässlichkeit zeigen. Das doppelte Ich. Doch dieses Ich: Hatten wir es nicht erst vor kurzem zu einem Agenten der unpersönlichen ersten Person befreit? Zu einer privilegierten, wenn auch emotiven Sprechposition? Doch solange die beiden (das lyrische und das erläuternde Ich) die gleiche Kontonummer haben, und dazu beim selben Institut, muss ich ihm, nein

10 Ulf Stolterfoht, (6), *fachsprachen XXIV, dogma für dichtung*. In: *fachsprachen XIX–XXVII*. Weil am Rhein: Urs Engeler 2005.

ihnen, nein ihm, zuweilen zur Hilfe eilen. Und sei es von einem Dämon der Sorge, der soeben erst der Werkstatt entflohen, herzhaft umrundet.

Doch zum vollen Verständnis eines Textes gehört, wie eingangs gesagt, nicht nur das, was da steht, sondern auch das, was da nicht steht. Und das liefere ich nun selber nach? Merke: Auch das Ungesagte bedarf der Pflege. Es kann die Person nicht in die Bresche springen. Doch, das kann sie schon, aber damit hat man eben nichts anderes: als eine Bresche, in die soeben eine Person gesprungen ist.

Poetische Verlässlichkeit

»satisfaction is a lowly thing,
how pure a thing is joy«
Marianne Moore

Doch wie zeigt sich poetische Verlässlichkeit – und wie verhält sie sich zum Spiel? Sind ästhetische Korrekturen denkbar? Und welcher Art können poetische Korrekturen im Dienste der Verlässlichkeit sein, wenn sich das Ungesagte nicht zu einem unübersehbaren Plural genereller Sprachlosigkeit vereinigen soll? Sowohl das Denken als auch die Sprache stellen eine Verbindung her, zwischen einem Gegenstand und einem anderen, schreibt der Linguist Emile Benveniste, und poetische Sprachverwendungen fordern diese Verbindungen heraus, jenseits der Konvention.¹¹

Entgegen der Annahme, die Eigenart der poetischen Sprache bestehe in einer innigeren Verbindung von Laut und Bedeutung bei gleichzeitiger Indifferenz dem Gegenstand und dem Wahrheitsgehalt einer Aussage gegenüber, möchte ich gerne den Begriff der Verlässlichkeit hineinreichen, der sowohl zum Gegenstand wie auch zum Wahrheitsgehalt einer Aussage unsicheren Kontakt aufnimmt. Sprechen wir zunächst über einen Sonderfall: die Übersetzung. Wenn ich mitten in der Nacht in einer Anthologie über Schlaflosigkeit die letzte Strophe eines Gedichtes von Ann Sexton in der deutschen Übersetzung lese, und sie lautet:

Wie herrlich ist dies Zur-Ruhe-Legen
mit zwei rosa, zwei orangen,
zwei grünen und zwei weißen Gutenachts.
La-di-la und la-di-lu –

11 Emile Benveniste, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Aus dem Französischen von Wilhelm Bolle. München: List 1974.

Jetzt bin ich auf Borg genommen.
Jetzt bin ich zu.¹²

Dann frage ich mich: Was? Auf Borg genommen? Auf Borg genommen? Und werde misstrauisch, stehe auch um halb vier noch auf und hole die *Complete Poems* aus dem Regal.

What a lay me down this is
with two pink, two orange,
two green, two white goodnights.
Fee-fi-fo-fum –
Now I'm borrowed.
Now I'm numb.¹³

Ja, das hatte ich vermutet. »Now I'm borrowed.« Einfach so. Nicht auf Borg genommen. Eine Übersetzung, die mir unzuverlässig erscheint, kann ich vergleichen, mit ihrem Original – und am Rande bemerkt, es ist nicht fair, die Entscheidungen von Übersetzern nur punktuell, nur aufgrund einer einzigen Stelle zu beurteilen. Der Zusammenhang des gesamten Buches konnte andere Entscheidungen nötig werden lassen, als sich dem Blick auf ein einzelnes Gedicht erschließt.

Doch was ist, wenn ich kein Original zur Hand nehmen kann, weil ich es bereits vor mir habe? Ich könnte es nun wiederum mit seinen Übersetzungen vergleichen, die mir die Ahnung einer anderen Lektüre geben, der entschiedenen Umfassung in einer anderen Sprache, in die das Gedicht übersetzt worden ist. Falls es übersetzt worden ist. Wenn es aber stimmt, dass alle Dichtung Übersetzung ist, müsste ich mir darüber klar werden, wovon. Aber ich bezweifle, dass dies wirklich weiterhilft, zudem ist übersetzte Dichtung zumindest etwas übersetzter als unübersetzte Dichtung.

Der Inhalt ist ein Teil der Struktur des Gedichtes. Es ähnelt sich alles der Grammatik an. Ich sehe es zusammenwirken, bin stupefiziert, petrifiziert, rudere mit den Armen. Wie sagt man in der Pfalz: Jo, wemma sisch uff disch verlosst, iss ma grad verloss. Verlässlichkeit ist nicht die Regel, sie ist nicht kodifizierbar. Ein Hinübergehen zum anderen, auf den vielleicht gar kein Verlass ist. Doch verlasse ich mich, indem ich mich auf Dich verlasse? Indem

12 Anne Sexton, *Süchtig*. In: Manfred Koch / Angelika Overath (Hrsg.), *Schlaflos: das Buch der hellen Nächte*. Lengwill: Libelle 2002.

13 Anne Sexton, *The Addict*. In: *The Complete Poems of Anne Sexton*. Boston: Mariner Books 1999.

ich mich auf jemanden verlasse, verlasse ich den Umkreis meines Lebens, meiner Kontrolle und gehe über in den Umkreis des anderen, der anderen, die wiederum in meinen Umkreis treten, indem sie sich auf mich verlassen? Ist das so?

Ich betrat also das wasserdurchlässige Zimmer. Und sprach den Satz: Ich verlasse Dich auf mich. Das dritte Säuseln! Es war ein heller Vorausraum, der frohgemut weiter vorauseilte. So warte doch! Das ist Beratung durch die minimal schnellere Präsenz – sie ist im Begriff, mich zu verlassen, es sei denn, ich wäre in etwa so schnell wie sie. Sie gefällt mir, sie bedeutet mir, dass es geht. Und räumt die Sicht frei auf einen Raum, der größer ist als sie, worin etwas gemacht werden kann, von dem man zuvor noch gar nicht hätte sagen können, dass es gemacht werden will. Dort kann jetzt der freudige Gedanke einziehen, dass an dieser unerhörten Stelle des Gefallens auch noch etwas anderes Platz hat.

Es ist nicht Nachahmungswunsch, sondern Begeisterung, die einen Ort erschafft, an dem etwas gemacht werden könnte, und damit gleichermaßen den Wunsch, es zu tun. Da scheint sich etwas zu formieren, als schalte sich nach dem Landeanflug das Gehör wieder ein, oder als sei mit einem Mal etwas in der Luft – womit sich die Luft erst bemerkbar macht.

So zeigte sich Verlässlichkeit gerade in der Ermöglichung von etwas anderem – dem Wunsch, mich nicht mehr auf das zu verlassen, was ich schon kenne. In der Ermöglichung also, nicht in der Überwältigung, à la: Dieses Gedicht wird Ihr Leben verändern! Es wäre ja schon ein Gewinn, wenn es zumindest mein Lesen verändern würde. Zumal das ja vor allem etwas über die Überwältigbarkeit des eigenen Wahrnehmungsapparates aussagt und nicht unbedingt über die Intensität der umwerfenden Energie, die von dem Gedicht ausgegangen sein mag. Und wurde gefällt – von einem Sonett, nein, von einem ganzen Sonettenkranz!

Was mich umwirft, wirft mich auf mich selbst zurück. Da war ich aber schon. Mich interessiert eine poetische Qualität, die verlässlich ist, weil oder indem sie mir hilft, mich zu verlassen. Die das Beisichsein um das Nichtgewusste, Unerhörte, Ungemeine, Ungemeinte erweitert. Man sagt: »Auch«, aber nicht mehr: »Ich«. Und das, in etwa, meint *Gap Gardening*. Und ja, der Frühling kommt, es wird die Lücke erblühen, die Abweichung, die auf das Abwesende im Typischen weist, etwas, das der Zukunft entspricht, – aber nicht als Hetzjagd in eine unendlichen Progression, sondern im Sinne eines verlässlichen Ortes, gemacht, um sich selbst zu verlassen. Zum Beispiel: Hibiskus.

Ich komme zum Ende, und beginne das Ende mit einem Anfang, den ich erneut Ann Cottens Buch *Jikiketsugaki Tsurezuregusa* entnehme.

Sinn-Spieß

»Angenommen, du wolltest einen riesigen, lebendigen Geist dir erscheinen lassen, und hättest vor dir sein Kostüm. Ein riesiges Gewand aus sehr, sehr schwerem, steifem Brokat. Du bist nicht die erste, die dieses Kostüm anfasst. Die Art, wie es als Haufen auf dem Boden liegt, scheint dir Handgriffe anzudeuten. Du nimmst, im Versuch, die Handgriffe nachzuahmen, den Stoff an verschiedenen Stellen auf. Gelegentlich erkennst du Handgriffe wieder. Erkennst anderes auch, etwa, wie sie untereinander spielen, sich variieren, aufeinander verweisen. Du bauschst und schmeißt den Stoff auf,

und beschreibst die Ahnungen von Körperformen, die dir der Faltenwurf, den deine möglichst getreu imitierten Handgriffe erschaffen. Du hörst den Geist lachen, von sehr, sehr fern ein wohliges Grollen. Wie von einer noch lange nicht fertigen Lehmfigur, die über den klumpigen Körper lacht, den du ihr schaffst. In deinem Kopf. Du versuchst, fein zu sein. Die Feinheit ist in deinen Vorstellungen. Ihre Bezeichnungen sind immer noch grobe Daumen-eindrücke. Wehe, wehe, du lässt den Geist halbgerufen in diesem Zustand stehen.«