



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Im Raum der Übersetzung
Zu einem Gedicht aus Barbara Köhlers *Blue Box*

verfasst von / submitted by

Marie-Therese Kampelmühler, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini

DANKSAGUNG

Mein herzlicher Dank gilt allen Freundinnen und Freunden, die mit mir über den abenteuerlichen Schreibfluss gesetzt sind – „my light upon darkness, my boat in the water; the voice both behind and before me, leading ever onward“ (Joe Henry). Für den guten Wind in den Segeln danke ich besonders Amelie Haslinger, Sonja Martinelli, Benno Martini, Johannes Milchram, Sonja Neuzil, Milad Saadi, Elisabeth Sedlak, Rebecca Söregi und meiner Familie. Prof. Arno Dusini danke ich für die wohlmeinende Betreuung meiner Arbeit, seine kostbaren Hinweise und die zuversichtliche Begleitung meines Schreibens.

INHALTSVERZEICHNIS

DIE AUFNAHME DER LEKTÜRE.....	3
1. (SPRACHE : RAUM) : ÜBERSETZUNG.....	6
1.1 „Ein Ausweg, der keine Flucht wäre“.....	6
<i>Kafkas Affe blickt in die Kiste – übersetzen in die Sprache – in und mit Sprache sprechen – Metasprache – innersprachliche/zwischen sprachliche Übersetzung</i>	
1.2 Zugänge zum ‚Sprachraum‘.....	10
<i>‚language space‘ in der Linguistik – Rezeption des ‚Sprachraums‘ in Köhlers Schaffen – unsicherer Ort weiblichen Schreibens – „it takes two to tango“: Beziehung der Sprachen – Köhlers performative Textinstallationen im Raum</i>	
1.3 Das Gedicht im Raum der Übersetzung.....	17
<i>räumliche Erweiterung des Textes beim Lesen – lesen/gehen – übersetzen: „sailing in a friendship“ – SIE: DIE SPRACHE/N – übersetzen: verstehen und nichtverstehen</i>	
2. LÖSUNG, ENTWICKLUNG UND AUFGABE DER ÜBERSETZUNG.....	33
2.1 Der Raum des Gedichts – ((innen) : außen) und/oder ((ich) : du).....	37
<i>Boxform – Topologie – der Raum als Schachtel – Relativierung – die gebannte Frau – camera obscura – Deixis – Ich sehe was, was du nicht siehst – ‚Verschachtelung‘ im Dialog – evidentia</i>	
2.2 (Fotografie / Gedicht) : entwickeln / übersetzen.....	60
<i>Emblem – Bild – Referent der Fotografie – Ergänzung – „Wie nämlich Scherben eines Gefäßes“ – „Die Beschreibung sucht eine Entsprechung“ – Ekphrasis – Botschaft ohne Code – punctum – Francesca Woodman – Semiosis – indexikalische Fotografie – haut/haus – memoria</i>	
2.3 Menetekelschrift – Zeit : Raum : hinein : heraus lesen/übersetzen/deuten/zitieren.....	90
<i>Menetekel in Dan 5 – Daniel: Leser, Interpret, Übersetzer – māne’ māne’ taqel ūfarsîn – apparition – das Erscheinen der Schrift – lesen/sehen – Prophezeiung – Zitat – Verfall – Einfall – Einverleibung – Sprach-Raum – Echo</i>	
ANSTELLE EINER LÖSUNG – EIN : AUS : BLICK.....	118
LITERATURVERZEICHNIS.....	123
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	134
ABBILDUNGEN.....	135
ABSTRACT (DEUTSCH/ENGLISH).....	143

DIE AUFNAHME DER LEKTÜRE

Es gibt eine im vorliegenden Zusammenhang nicht abbildbare Schwarzweißfotografie, auf der Barbara Köhler im *Literarischen Quartier Alte Schmiede Wien* zu sehen ist. Sie sitzt nicht, wie es vielleicht zu erwarten wäre, an jenem Tisch des Podiums, an dem Dichterinnen und Dichter für gewöhnlich bei ihren Lesungen Platz nehmen, sondern auf der anderen Seite, inmitten der für das Publikum bestimmten Sesselreihen im ansonsten menschenleeren Gewölbe des Veranstaltungsraums. Die Hände auf die Knie gestützt, die Arme gestreckt, blickt Köhler gebannt in die Kamera, wie bereit zur Aufnahme nicht nur der Fotografie, sondern auch dessen, was für Rezipientinnen und Rezipienten in einem solchen Raum sichtbar und hörbar werden könnte. Durch eine Glastür und ein danebenliegendes Fenster im Hintergrund, die zwei hellsten Stellen im Bild, fällt Licht ein in den Raum.¹

In mehrerlei Hinsicht könnte eine solche räumliche Anordnung für die folgenden Lektüren von Köhlers Texten und insbesondere von einem ihrer Gedichte von Interesse sein. Verschiedene Möglichkeiten von Aufnahmen – „aufnehmen, was da steht, heißt auch ‚Lesen‘. Wo das nicht in einem Buch steht, kann man sich eher ein *Bild* davon machen“² – von literarischen Texten, (Licht-)Bildern, Kunstwerken insgesamt lassen sich besonders, so die vorläufige Annahme, *im Raum* erkunden:

Bei Stellung der Buchstaben zueinander im Raum, wo sie einander beistehen und nicht gleich in Reihe, bestehen mehrere Möglichkeiten, viele. Möglichkeiten, Konjunktive, von Verbindungen, Konjunktionen. Als Lesende (aufnehmend, was da steht) kann ich, können Sie diese unterschiedlichen Möglichkeiten unterschiedlich realisieren, verschiedene Reihen, Anagramme bilden, scrabbeln. Was der oder die Lesende herstellt, ist Verbindung, Zusammenhang – sagen wir versuchsweise: Sinn. Sagen: ein Sinn.³

Die im Raum unterschiedlich kombinierbaren und dadurch lesbaren Buchstaben, deren Möglichkeiten von Verbindungen oder Konjunktionen der oder die Lesende realisiert, lassen an jene von Walter Benjamin vorgestellte ‚magische Bedeutung‘ des Wortes ‚lesen‘ und das daran gebundene „Zeitmoment“⁴ denken, das „wie das Dazukommen des Dritten, des Astrologen zu der Konjunktion von zwei Gestirnen [ist], die im Augenblick erfaßt sein will.“ (GS II.1, S. 206-207)⁴ In der in einem Augenblick durch LeserIn bzw. AstrologIn erfassbaren Konjunktion erscheinender Buchstaben bzw. Sterne werden diese als bedeutende Zeichen

¹ Abgedruckt ist diese Fotografie im Rahmen eines Zeitschriftenbeitrags von Köhler, des Textes einer Vorlesung, die sie 2016 in Wien gehalten hat: Köhler, Barbara: Seitenverhältnisse 1: Andererseits. In: Wespennest Nr. 171, Nov. 2016, S. 86-95, hier: S. 87.

² Köhler, Barbara: Schriftstellen. Eine Unterrichtung. In: die horen 271/2018, S. 23-36, hier: S. 27.

³ Ebd. S. 29.

⁴ Die Sigle GS mit Band- und Seitenangabe verweist hier und im Folgenden auf die Ausgabe der *Gesammelten Schriften* von Walter Benjamin. Genauere Angaben finden sich im Literaturverzeichnis.

kenntlich, deren deiktische Dimension auf eine leuchtende Qualität zurückzugehen scheint.⁵ Das Licht des Zeichens ließe sich damit dem großen Bereich jener sprachlichen Bilder für Erkenntnis zuordnen, die Sichtbarkeit und Sehen geltend machen. Eine Form von Erkennen scheint in obiger Passage auch mit jenem von dem oder der Lesenden hergestellten „Zusammenhang“ angesprochen zu sein, der „versuchsweise“ „ein Sinn“ genannt wird. Die zunächst philosophische Frage danach, wie das Erkennen als Herstellen eines solchen Zusammenhangs, eines Sinns als einer *significatio*, denkbar wäre, ist, wo sie auf einen literarischen Text, eine sprachliche Äußerung hin gestellt wird, eng an die philologische Praxis geknüpft: „Was mit der Philologie auf dem Spiel steht, ist ja nicht bloß die Fähigkeit, Informationen in einem Text unterzubringen – das wird auf die eine oder andere Weise auch ohne Philologie geschehen, sondern etwas viel Umfassenderes, nämlich die Praxis, ‚Sinn von Texten zu machen‘ (*,making sense of texts‘*).“⁶ Dieser weite und geschichtlich weit zurückreichende Begriff von Philologie läuft auf die Interpretation zu, die sie als ihre charakteristische Theorie und Praxis kennzeichnet. Als eine der radikalsten Ausprägungen der Interpretation gilt die literarische Übersetzung. Umgekehrt wurde für die hermeneutisch geprägte Interpretation literarischer Texte, die nicht nach ihrem Gegenstand fragt, „sondern nach sich selber, danach, wie sie zur Erkenntnis ihres Gegenstandes gelangt“⁷, vielfach die Übersetzung als Chiffre⁸ oder methodisches Paradigma⁹ angeführt.

Inwiefern ließe sich sagen, dass in eine Praxis des Sinn-Machens, des Verstehens und Nichtverstehens von etwas aus Sprache Hergestelltem, speziell von literarischen Texten, auch das Übersetzen verwickelt ist? Ist ein übersetzerischer Akt am Lesen beteiligt und umgekehrt? Handelt es sich beim immer schon interpretierenden Lesen eines Textes nicht auch um dessen Übersetzung in die eigene Sprache?¹⁰ Worauf deutet in diesem Zusammenhang der Ausdruck ‚eigene Sprache‘ hin und welches räumliche Verhältnis zu einer ‚anderen‘ oder ‚fremden

⁵ Vgl. Lemma *zeichen* in: Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch (Der digitale Grimm). [DWB] Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2004. In: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB [Abruf am 14.09.2020]. Das Wort ‚Zeichen‘ geht wohl auf die idg. Wurzel *deik-* für ‚zeigen‘ zurück, bei der es sich möglicherweise um eine Erweiterung von *dei-1*, *dejə-*, *dī-*, *djā-* für ‚hell glänzen, schimmern, scheinen‘ handelt. Vgl. die Einträge zu den beiden Wurzeln in: Pokorny, Julius: Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. 1. Bd. Bern/München: Francke 1959.

⁶ Pollock, Sheldon: Philologie und Freiheit. Aus dem Engl. v. Reinhart Meyer-Kalkus. Mit einem Vorw. v. Andreas Eckert. Berlin: Matthes & Seitz 2016, S. 27-28.

⁷ Szondi, Peter: Über philologische Erkenntnis. In: ders.: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1967, S. 9-30, hier: S. 9.

⁸ Vgl. Angehrn, Emil: Sinn und Nicht-Sinn. Das Verstehen des Menschen. Tübingen: Mohr Siebeck 2010, S. 167.

⁹ Dies klingt z.B. in den Titeln der folgenden Publikationen und der dort versammelten Aufsätze an: Borsò, Vittoria / Schwarzer, Christine (Hg.): Übersetzung als Paradigma der Geistes- und Sozialwissenschaften. Oberhausen: ATHENA-Verlag 2006; Büttemeyer, Wilhem / Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): Übersetzung – Sprache und Interpretation. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000; Eberfeld, Rolf u.a. (Hg.): Translation und Interpretation. München: Fink 1999.

¹⁰ Vgl. Angehrn: Sinn und Nicht-Sinn, S. 166.

Sprache‘, aus der übersetzt wird, könnte hier angesprochen sein? Was hieße dieses räumliche Verhältnis für das ‚Sinn-von-Texten-Machen‘? Dass es in Köhlers Text ‚ein Sinn‘ gegenüber ‚Sinn‘ als solchem ist, den die oder der Lesende herstellt, gibt einen deutlichen Hinweis auf die Pluralität von Lektüremöglichkeiten respektive Interpretationen. Wenn die Interpretation ‚der Versuch eines textuellen Verständnisses [ist], das einen historisch präzisen Augenblick eines menschlichen Bewusstseins verkörpert‘, und die Philologie nicht zum Ziel hat, ‚zu entscheiden, ob diese Interpretation nun, gemessen an einem transzendentalen Standard, wahr oder falsch ist, sondern sie in ihrer Existenz als solcher und in Beziehung zu dem Text zu verstehen, der sie hervorgerufen hat‘¹¹, so verbindet sie darin einiges mit dem von der Übersetzbarkeit der Sprachen und damit der Kunstwerke gestifteten Sprachverhältnis, wie Benjamin es entwirft: Vergleichbar damit, wie sich in den unterschiedlichen Sprachen ‚die Art des Meinens zum Gemeinten‘ (GS IV.1, S. 14) ergänzt, lässt sich die ‚Bedeutung eines Textes‘ begreifen ‚als die Zusammenstellung der Bedeutungen, die er für bestimmte Personen zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten gehabt hat [...]‘.¹² Wie viel also hätte die Aufnahme der Praxis eines philologischen/übersetzenden Lesens damit zu tun, die Möglichkeiten dessen, was in einem Text angelegt ist, zu entfalten und zugleich zu wahren? Diese Fragen stellend nimmt die folgende Arbeit einige Lektüren von Barbara Köhlers Texten auf. Das erste Kapitel beleuchtet mehrere sich überlagernde sprachphilosophische, erkenntnistheoretische, ethische und poetische Zusammenhänge von Sprache und Raum und schreitet dabei unsichere Grenzen zwischen Übersetzung, Lektüre und Deutung ab, deren Durchlässigkeit auf der Annahme beruht, beim Übersetzen von Texten, insbesondere von literarischen, handle es sich um die Erkundung eines Raums zwischen Sprachen – auch von SprecherInnen einer ‚gemeinsamen‘ vermeintlichen ‚Einzelsprache‘ –, die im Zeichen einer Fortführung der Arbeit des Verstehens und Nichtverstehens steht, von der schon der Text selbst zeugt. Das zweite Kapitel fängt mit Köhlers Gedicht LÖSUNG aus dem Band *Blue Box* (1995) drei mögliche, die Topologie, die Fotografie und das Zitat erwägende Lektürewege im Raum der Übersetzung an. Indem diese Möglichkeiten die Relativität, Ergänzungsbedürftigkeit und Unabgeschlossenheit des Lesens voraussetzen, welche sich der sprachlichen Potenzialität eines Gedichts verdanken, – das mithin diese drei selbst zur Sprache zu bringen scheint, – bilden Konjunktive sowohl den Gegenstand als auch die Methode der folgenden Betrachtungen. Wenn also die Lektüre eines Gedichts, eines Textes mit seinen Zeichen einem Blick in den nächtlichen Sternenhimmel nahesteht, so entsprechen die folgenden Ausführungen allein jenen

¹¹ Pollock: *Philologie und Freiheit*, S. 52.

¹² Ebd. S. 51.

Konjunktionen von Sternen, die einmal zu bestimmten Zeitpunkten von einer Leserin gesehen wurden.

1. (SPRACHE : RAUM) : ÜBERSETZUNG

1.1 „Ein Ausweg, der keine Flucht wäre“

Eine der vielen Kisten, denen und die Barbara Köhlers Texte/n Raum geben, ist jene, von der sie mit Bezug auf den Käfig spricht, in dem der Affe Rotpeter in Franz Kafkas *Bericht für eine Akademie*¹³ gefangen gehalten wird. So heißt es in Köhlers Vorlesung *Die Reise zum Mittelpunkt der Rede*, die sie anlässlich ihres Antritts der Thomas-Kling-Poetikdozentur an der Universität Bonn im Jahr 2012 hielt: „[I]ch aber komm mir vor wie Kafkas Affe im Käfig. Frisch eingefangen, in diesem eigenartigen Käfig im Zwischendeck des Hagenbeck’schen Dampfers: ein Käfig, der aus nur drei Gitterwänden besteht, die an einer Kiste festgemacht sind; ‚die Kiste also‘, sagt Kafka, ‚bildete die vierte Wand‘.“¹⁴ Es sei eine Lücke in jener Kistenwand, durch die zwar nichts zu sehen, für den Affen jedoch „eine Vorstellung von ‚Ausweg‘ zu entstehen scheint: MIND THE GAP. Ein Ausweg, von dem er, von dem Kafka sagt, ‚dass [er] aber nicht durch Flucht zu erreichen sei‘.“¹⁵ Das Szenario eines solchen Auswegs nicht nur des Affen Rotpeter aus dem Käfig, sondern über Analogie auch der Sprecherin aus ihrer akuten und im Text thematisierten Redeposition und in gedachter Erweiterung aus den Strukturen der Sprache selbst, die kein ‚Außerhalb‘ kennen und die immer auch die je eigenen Denk- und Bewegungsmöglichkeiten vorgeben, bildet den großen Zusammenhang von Köhlers Vorlesung. Zwei kurz darauffolgende Stellen ihres Textes wiederholen nochmals, dass eine Flucht diesen Ausweg nicht bieten könne. Die eine nimmt durch eine Reihung von Ausdrücken,

¹³ Kafka, Franz: Ein Bericht für eine Akademie. In: ders.: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2002, S. 299-313.

¹⁴ Köhler, Barbara: Die Reise zum Mittelpunkt der Rede. In: Von Sprache sprechen. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur. Hg. v. der Kunststiftung NRW. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2014, S. 69-84, hier: S. 71. Als Videomitschnitt auch in: <https://www.youtube.com/watch?v=eWPK7lgi-MU> [Abruf am 14.09.2020]. Der von Denis Diderot geprägte und im naturalistischen Theater zentrale Ausdruck der ‚vierten Wand‘ deutet auf eine Raumkonzeption im Theater hin. Als gedachte Trennung von Bühne und Zuschauerraum dient sie dazu, die Illusion aufrechtzuerhalten, die Figuren/AkteurInnen auf der Bühne wüssten nichts von ihrem Gesehenwerden durch die ZuschauerInnen. (Vgl. Lemma *Vierte Wand* in: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Begr. v. Wilhelm Kosch, fortgef. v. Ingrid Bigler-Marschall. Fünfter Bd. Zürich u.a.: Saur 2004 und Schößler, Franziska unter Mitarb v. Christine Bähr u. Nico Theisen: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart u.a.: Metzler 2012, S. 171.) Köhlers Vorlesungstext kommt auf diesen bei Kafka gefundenen Ausdruck zurück: „Aber hier ist nicht das Varieté, kein Theater, hier ist Universität, ist die Akademie, und deswegen sind Sie auch keine Zuschauer, sondern Beobachter. Es gibt hier nicht diese imaginäre vierte Wand, jenseits derer Ihnen was vorgemacht würde, vor allem vorgemacht, Sie seien vom Geschehen völlig unbehelligt [...]“. Köhler: Die Reise zum Mittelpunkt der Rede, S. 72. – Das Paradigma des Sehens scheint hier entscheidend zu sein.

¹⁵ Ebd. S. 71.

die in ihrer Wörtlichkeit die visuelle Wahrnehmung geltend machen, mithin Bezug auf Rotpeters „offensichtlich aussichtslos[e]“ Position im Käfig: nicht mit dem Rücken zur Wand, sondern dieser zugewandt, „sich das Unmögliche der eigenen Situation vor Augen führen[d]“¹⁶ und in den Kistenraum blickend, der bemerkenswerte Ähnlichkeit mit einer *camera obscura*¹⁷ hat. „Ein Ausweg, der keine Flucht wäre. Herausfinden. Als gäb es ein Draußen.“¹⁸ Die zweite Passage artikuliert die Verbindung zwischen sprechendem Ich und Namen, die dadurch in Bewegung gerät, dass der Affe „in der Tat spricht, sich das Affensein abspricht“.¹⁹ „Ein Ausweg, der keine Flucht wäre. Nur Aufkündigung von scheinbar Feststehendem. Der Konjunktiv eines Weges, die Möglichkeit einer Verbindung: zur Sprache kommen.“²⁰ Diese Möglichkeit einer Verbindung, mit der auch ein Moment eines erscheinenden Kunstwerks angesprochen sein könnte, das eine Sache zur Sprache kommen lässt, konkretisiert sich für Köhler in einer doppelten Bewegung von Rotpeter, einem gesagten, sprachlichen und einem getanen, körperlich-räumlichen Satz,²¹ einem Sprung.

Der Ausweg des Affen Rotpeter, der »Menschenausweg«, der ihm aus dem Käfig verhilft, ist ja in seinem Fazit ein – nein: sogar *der* klassische Affenausweg, aber als Übersetzung, Übertragung; eine Geste wird transformiert in Sprache, als ausdrücklich »deutsche Redensart« realisiert: »Sich in die Büsche schlagen« benennt er, was er geschafft hat. Weit und breit kein Unterholz, weder Strauch noch Busch – die Wendung, die er macht, aus der »Affennatur« in die Wörtlichkeit, ist eine reine Trope, eine Rede-Wendung. Mit einem Satz: gesagt, getan [Hervorh. i. O.]!²²

Lässt die Doppelung, die Köhler in Rotpeters Satz bemerkt, der zugleich eine Äußerung und eine Handlung ist, zunächst an einen performativen Sprechakt im Sinne J. L. Austins denken, so entdeckt Köhler an entscheidender Stelle Rotpeters Ausweg aus der Gefangenschaft und die Alternative zur Flucht aus dem Käfig in seinem Übersetzen in die Sprache. Übersetzung und Übertragung sind dabei vorerst nicht an ein Verhältnis zweier Verbalsprachen geknüpft,

¹⁶ Ebd. S. 75.

¹⁷ Die *camera obscura*, lange Zeit als Zeichenhilfe eingesetzt, gilt neben der Erforschung der Wirkungen des Lichts auf chemische Substanzen als *die* Voraussetzung für die Konstruktion der fotografischen Kamera und führte in theoretischen Konzeptionen dazu, dass die Fotografie in einer „Geschichte der Wahrnehmungs- und (künstlerischen) Darstellungsweisen“ verortet wurde. Vgl. und siehe Holschbach, Susanne: Fotografie. In: Handbuch Medienwissenschaft. Hg. v. Jens Schröter. Unter Mitarb. v. Simon Ruschmeyer u. Elisabeth Walke. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 267-278, hier: S. 268. Einen kurzen Blick in die *camera obscura* wirft das Kapitel 2.1.

¹⁸ Köhler: Die Reise zum Mittelpunkt der Rede, S. 76.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd. S. 77.

²¹ So lautet die Stelle bei Kafka mit dem von Köhler nicht zitierten Satz: „Es gibt eine ausgezeichnete deutsche Redensart: sich in die Büsche schlagen; das habe ich getan, *ich habe mich in die Büsche geschlagen*. Ich hatte keinen anderen Weg [...] [Hervorh. M.K.]“ Kafka: Ein Bericht für eine Akademie, S. 312.

²² Köhler: Die Reise zum Mittelpunkt der Rede, S. 77. In der vorliegenden Arbeit werden Setzung und alle Hervorhebungen eines zitierten Textes wie etwa Kursivierungen, Sperrstellungen, Versalierung ganzer Wörter oder einzelner wortinterner Buchstaben u.Ä. so gut wie möglich wiedergegeben. Wenn nicht anders angegeben, so sind diese Hervorhebungen stets im Original vorhanden.

sondern zunächst an eine sprachliche und räumliche Bewegung, die bei der Transponierung eines Zeichens und mithin eines gesamten Zeichensystems in ein anderes Zeichensystem in Gang gesetzt wird. In dieser Hinsicht ist Rotpeters Sprechen weniger eine Beschreibung des Auswegs, bei dem dieser den Gegenstand des Sprechens bildet, als vielmehr dessen räumliches Beschreiten. Sein Übersetzen in die Sprache, sein Zur-Sprache-Kommen markiert seine Handlung selbst, das Verlassen des Käfigs, die einem Sprechakt zeitlich und räumlich vorangeht. Verbunden ist dieser Ausweg der Übersetzung mit der Möglichkeit einer Wahl, die sich anderweitig, „mit dem Rücken zur Wand“²³ stehend, nicht eröffnet.

Köhlers Lektüre des *Berichts für eine Akademie* wie auch der gesamte Vorlesungstext sind eingebunden in ihre Erkundung von ‚Sprachräumen‘, die bis zu ihrem ersten Gedichtband *Deutsches Roulette* (1991) zurückreicht. Dass ihre Überlegungen zum ‚Sprachraum‘ nicht lediglich bei einem metaphorisch entworfenen Raum²⁴ sondern vielmehr bei der Beobachtung sprachlicher Strukturen selbst ansetzen, zeigt jene Passage der Vorlesung, die mitunter lesbar wird als Distanzierung von einer Autorität behauptenden und mithin Gewalt ausübenden Art, über Sprache und, Raum und Anlass der Rede bedenkend, über Literatur zu sprechen: „Das Problem aber ist die Sprache – und für eine Schriftstellerin ist das ein ernstes Problem: *hier* [an der Universität, M.K.] spricht man Meta. Hier wird ein anderes Level behauptet, Lufthoheit; hier wird ‚über‘ geredet, und als spräche man nicht *in* oder *mit*. Hier wird Sprache (sozusagen von Haus aus) beherrscht – selbstverständlich, skrupellos und geläufig wie überall [...]“²⁵ Köhler nimmt an dieser Stelle auf jene Frage Bezug, die sie zu Anfang der Vorlesung wiederholt stellt und mit der sie, das Verhältnis von Literatur und Philologie respektive Wissenschaft sowie ihrer jeweiligen Sprachen befragend, wohl einen wesentlichen Punkt der Rede umkreist: „Was macht eine Schriftstellerin an einer Universität?“²⁶ In einer Inversion, die da lauten könnte ‚Was macht eine Wissenschaftlerin an einem literarischen Text?‘, stellt sich für die philologische Forschung damit zugleich auch die Frage, *in* und *mit* welcher Sprache sie *zu* Sprache und Literatur sprechen kann, ohne derart *über* sie zu sprechen.²⁷

Die Art des ‚Meta-Redens‘ an der Universität, die Köhler als konvergierend mit bestimmten wissenschaftlichen Methoden kennzeichnet, wird, wie die Betonung der Präpositionen anzeigt,

²³ Köhler: Die Reise zum Mittelpunkt der Rede, S. 75.

²⁴ So fasst etwa Birgit Dahlke den Raum des Textes *Kurzer Brief über die Abwesenheit* (Köhler, Barbara: *Deutsches Roulette. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. S. 35-37) als metaphorischen auf. Dahlke, Birgit: ‚...auf einem Papierboot bestehen‘: Schreiben in der DDR der 80er Jahre. In: ENTGEGENKOMMEN. Dialogues with Barbara Köhler. Hg. v. Georgina Paul u. Helmut Schmitz. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000, S. 45-61, hier S. 57.

²⁵ Köhler: Die Reise zum Mittelpunkt der Rede, S. 73.

²⁶ Ebd. S. 69.

²⁷ Diese Frage steht mit dem umfassenden Gedanken der Philologie als einer „kritische[n] Selbstreflexion der Sprache“ in Verbindung, den Sheldon Pollock in seinem Essay ausführt: Pollock: *Philologie und Freiheit*, S. 29.

in ihrer Beziehung zum beherrschten Gegenstand oder Objekt des Redens als eine räumliche gedacht. Das Beherrschen einer Sprache wird dabei als eine Frage des Territoriums, der „Lufthoheit“, verhandelt. Was geredet und wie gesprochen wird, scheint in diskreten, einer Hierarchie unterliegenden Ordnungen auf; das sprechende Subjekt macht im ‚Reden-über‘ sowohl den Gegenstand des Sprechens als auch die Sprache selbst zum Objekt. Zur Disposition stehen dürfte dabei auch die Unterscheidung zwischen dem, was gemeinhin ‚diskursive Sprache‘ genannt wird und einer sogenannten ‚poetischen Sprache‘ oder ‚poetischen Rede‘.

Das an dieser Stelle der Vorlesung auch anklingende linguistische und sprachphilosophische Problem der Metasprache, jener Sprache, die von Sprache spricht, ist aus semiotischer Sicht mit den Möglichkeiten von Übersetzung aufs Engste verknüpft.²⁸ Bei der ‚Metasprache‘ handelt es sich neben der ‚Objektsprache‘, die von den Gegenständen spricht, um eine der zwei Ebenen der Sprache, die in der modernen Logik unterschieden werden, wie Roman Jakobson im Rahmen seines Kommunikationsmodells ausführt. In der alltäglichen Kommunikation spielt sie immer dann eine wichtige Rolle, wenn Adressat und Adressant prüfen müssen, ob sie denselben Code verwenden; sie „erfüllt dann eine METASPRACHLICHE (d.h. glossierende) Funktion. ‚Ich kann dir nicht folgen – was meinst Du damit?‘ fragt der Adressat [...].“²⁹ In „glossierend“, das an dieser Stelle im Text auch tut, wovon es spricht, und das zuerst in die Richtung von „*auslegen, ausdeuten, erklären*“, *vornehmlich vom text der bibel oder des gesetzes, aber auch allgemein*“³⁰ deutet, ist bereits eine Art von Übersetzen angesprochen, die innerhalb der drei von Jakobson unterschiedenen „Arten der Wiedergabe eines sprachlichen Zeichens“ als „*innersprachliche Übersetzung oder Paraphrase*“³¹ kenntlich wird.

²⁸ Doch lässt sich mit Walter Benjamin die ‚Sprache der Übersetzung‘ deutlich von einer ‚Metasprache‘ unterscheiden: „Die Sprache der Übersetzung ist keine Sondersprache, die außerhalb aller schon gegebenen und noch werdenden Sprachen operieren würde, und sie ist keine von diesen Sprachen selbst, sondern stellt zwischen ihnen als eine *Form* eigener Art deren Beziehung aufeinander dar. Und so, nicht als eine weitere Sprache, die zu den anderen hinzutritt und ihre Zahl vermehrt, nicht als eine Metasprache, die die anderen Sprachen bedeutet, sondern als eine, die deren Bedeutung, deren Hindeutung auf andere und damit deren allegorische Intention exponiert, denkt Benjamin die Übersetzung.“ Hamacher, Werner: *Intensive Sprachen*. In: *Übersetzen*: Walter Benjamin. Hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 174-235, hier: S. 189.

²⁹ Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik. Übersetzung aus dem Englischen von Stephan Packard*, auf der Grundlage der Übersetzungen von Heinz Blumensath u. Rolf Klopfer sowie von Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. In: Jakobson, Roman: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe*. Hg. v. Hendrik Birus u. Sebastian Donat. 2 Bde. Berlin/New York: de Gruyter 2007, Bd. 1., S. 155-216, hier: S. 167.

³⁰ Lemma *glossieren* in: DWB. In Jakobsons englischem Originaltext heißt es an dieser Stelle sehr ähnlich „glossing“ (Jakobson, Roman: *Linguistics and Poetics*. In: ders.: *Selected Writings III*. Edited, with a preface, by Stephen Rudy. The Hague u.a.: Mouton Publishers 1981, S. 18-51, hier: S. 25). In einer der früheren Übersetzungen ins Deutsche von Tarcisius Schelbert wird dieses Wort mit „erläuternd[e]“ übertragen (Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik* [1960]. In: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 83-121, hier: S. 92) – zu fragen wäre nach dem Verhältnis, das sich in diesen beiden Wörtern jeweils zwischen dem Ausdruck und seiner Paraphrase abzeichnet.

³¹ Jakobson, Roman: *Linguistische Aspekte der Übersetzung* [1959]. Übersetzt aus dem Englischen von Gabriele Stein. In: Jakobson, Roman: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 481-491, hier: S. 483. Bei den zwei weiteren „Arten der Wiedergabe eines sprachlichen

Was in der metasprachlichen Funktion zum Tragen kommt, führt auf die basale Struktur eines sprachlichen Zeichens zurück und damit zu Jakobsons Annahme, dass „die Bedeutung jedes sprachlichen Zeichens seine Übersetzung in ein anderes, alternatives Zeichen [ist], insbesondere ein Zeichen, ‚in dem es voller entwickelt ist‘, wie Peirce, der Wissenschaftler, der das Wesen der Zeichen am weitesten erforscht hat, nachdrücklich feststellte.“³² Neben dem Zeichenmodell von Charles Sanders Peirce, das Jakobson in seiner Bemerkung andeutet, wird an anderer Stelle auch auf die grundlegende Frage danach zurückzukommen sein, wie sich die Abgrenzung einer innersprachlichen Übersetzung insbesondere von einer zwischensprachlichen Übersetzung, wie Jakobson sie vornimmt, angesichts einer „konstitutive[n] Plurilingualität des CODES“³³ und damit auch des grundsätzlichen Mitsprechens anderer Sprachen in einer sogenannten ‚Einzelsprache‘ hält.

1.2 Zugänge zum ‚Sprachraum‘

Mit dem Gedanken der Vielsprachigkeit einer ‚(Einzel-)Sprache‘ korrespondiert das Wort ‚Sprachraum‘, das in einigen von Köhlers Texten genannt wird. Darin klingt jener im alltäglichen Sprachgebrauch übliche Begriff ‚Sprachraum‘ an, der schlicht ein geographisches Gebiet bezeichnet, in dem eine bestimmte Sprache oder Mundart gesprochen wird, z.B. ‚im deutschen, flämischen, französischen Sprachraum‘.³⁴ Dieser Begriff steht mit dem komplexen linguistischen Konzept ‚Sprachraum‘ (‚language space‘) in Verbindung, das im Rahmen des umfassenden, an der Frage nach sprachlicher Variation ausgerichteten Forschungszweigs ‚language and space research“³⁵ von einer Vielzahl linguistischer Teildisziplinen wie der Dialektologie, Soziolinguistik und Sprachkontaktforschung unter verschiedenen

Zeichens“ handelt es sich um die zwischensprachliche Übersetzung, bei der sprachliche Zeichen durch eine andere Sprache wiedergegeben werden, und um die intersemiotische Übersetzung, bei der die Zeichen durch Zeichen nichtsprachlicher Zeichensysteme wiedergegeben werden. Vgl. ebd.

³² Ebd. S. 482-483.

³³ Dusini, Arno / Michler, Werner: Präliminarien zu einer literarischen Geschichte des Übersetzens. In: Übersetzungen. Hg. v. Birgit Wagner u.a. ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2/2012, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 51-57, hier: S. 53.

³⁴ Vgl. Lemma *Sprachraum* in: Duden. Das große Wörterbuch. In zehn Bänden. 3., völlig neu bearb. u. erw. Auflage. Hg. v. Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Bd. 8. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1999 und in: Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch. In sechs Bänden. Hg. v. Gerhard Wahrig u.a. 5. Bd. Wiesbaden: Brockhaus u. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst. 1983. Auf diese Verwendung des Wortes ‚Sprachraum‘ nimmt ein Text von Köhler Bezug, nicht ohne die Rede vom Sprachraum und das damit verbundene Verhältnis der Sprachen als problematisch kenntlich zu machen: „Das alles, Sie ahnen’s, ist vollkommen unübersetzbar; es stimmt „nur“ in einem Sprachraum, hier dem deutschen (im französischen z.B. wäre HIER ja *gestern*), klingt durch die Resonanzen, die es semantisch, syntaktisch, grammatisch hervorruft; aber es lebt, bewegt sich dennoch: in Relationen, aus der Differenz zu anderen, angrenzenden Sprachen: beziehungsweise, verhältnismäßig.“ Köhler: Schriftstellen. Eine Unterrichtung, S. 35.

³⁵ Auer, Peter / Schmidt, Jürgen Erich: Introduction to this volume. In: Language and Space. An International Handbook of Linguistic Variation. Volume 1: Theories and Methods. Hg. v. Peter Auer u. Jürgen Erich Schmidt. Berlin/New York: de Gruyter 2010, S. vii-xvi, hier: S. ix.

Gesichtspunkten transdisziplinär verhandelt wird: „No other dimension of variation so fundamentally shapes the diversity of human language as does space, both across and within languages.“³⁶ Beachtlich ist, dass die Herausgeber des ersten von bislang vier Bänden des Handbuchs *Language and Space* seit den 1980er Jahren eine Verschiebung im Fokus des Forschungsinteresses benennen, von einsprachigen, nicht mobilen SprecherInnen aus kleineren Regionen hin zur Frage nach der sprachlichen Grundlage von Räumen und Orten jeglicher Größe und Art. Dabei kommen sowohl Dörfer, Ortschaften, politisch definierte Territorien, globale Räume, wie sie durch die Kolonialherrschaft europäischer Mächte geformt wurden, sowie transnationale, im Zeitalter der Globalisierung entstehende Räume in Betracht. Die Konzeptualisierung von Raum wird dabei aus unterschiedlichen Blickwinkeln vorgenommen und befasst sich mit dem ‚geographischen Raum‘, ‚sozialen Räumen‘, ‚politischen Räumen‘ und ‚transnationalen Räumen‘.³⁷ Diese Tendenz resoniert mit der aktuellen soziolinguistischen Erarbeitung von Sprachgemeinschaftskonzepten, die auch unter dem Gesichtspunkt des Raums betrachtet werden können. In Frage steht dabei u.a., ob sich eine Gemeinschaft über eine sogenannte ‚gemeinsame Sprache‘ apriori definieren lässt. Joachim Raith zeigt die Problematik einer solchen Vorgehensweise auf, die sich von der Idee einer sprachlichen Einheit herleitet, und spricht eine wissenschaftshistorische Bewegung an, „von der Konstruktion eines homogenen, quasi gesetzmäßigen Sprachsystems durch die Linguisten hin zur Annahme einer kontinuierlichen Konstruktion des Sprachsystems durch den Sprecher selbst.“³⁸ Eine der Konsequenzen dessen ist der Versuch, die Sozialität des Menschen über seine Sprache zu begreifen; eine Einheit über die gleiche Sprache zu definieren, ist dementsprechend nicht notwendig.³⁹ Diese linguistischen Einsichten lassen sich mit jenen Konfigurationen von Sprache und Raum verbinden, denen Köhlers Texte vielfach Rechnung tragen.

Mit ihrer in der Antrittsvorlesung *Die Reise zum Mittelpunkt der Rede* formulierten Problematisierung eines die Sprache und ihren Gegenstand beherrschenden ‚Sprechens-über‘ knüpft Barbara Köhler an Gedichte, Essays, Reden, Katalogbeiträge und Installationsentwürfe zum Sprachraum an, von denen einige in ihrem Band *Wittgensteins Nichte. Vermischte*

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. ebd. S. x. u. xii.

³⁸ Raith, Joachim: Sprachgemeinschaft – Kommunikationsgemeinschaft. In: Sociolinguistics. Soziolinguistik. An International Handbook of Science of Language and Society. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft. Hg. v. Ulrich Ammon u.a. Berlin: de Gruyter 2004. 1. Teilband, S. 146-158, hier: S. 146.

³⁹ Vgl. ebd. S. 148. Das soziolinguistische Bestreben, die Sprache des Menschen über sein soziales Wesen zu verstehen, lässt sich mit Barbara Köhlers Formulierung eines Sprachraums zusammenlesen, der allererst auf sprachlicher Beziehung beruht: „Der Sprachraum, anderweitig gesehen als Raum für Relationen, Proportionen, Verhältnisse [...] schafft Platz für mehr als nur ein monadisierendes Ich. Sprache als Raum, der andere/anderes einbezieht, in dem Ich wird, indem es sich auf andere/anderes bezieht [...].“ Köhler, Barbara: *Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media.* [WN] Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 27.

Schriften. Mixed Media (1999) vorliegen. Insbesondere der mitunter als poetologisch gelesene Text TANGO. EIN DISTANZ (WN, S. 25-41), der zuerst in einem Ausstellungskatalog erschienen ist, wurde dabei als Ausgangspunkt für die Frage nach dem Sprachraum von Köhlers Texten herangezogen. Bereits in diesem kommt der Gedanke einer „Versuchsanordnung“ im Sprachraum zum Tragen, in dem „[d]as Sprechen *über* Sprache [...] *in* der Sprache statt[findet], *von* der es handelt – das Objekt der Untersuchung interferiert mit dem Subjekt. Diese Interferenz soll als grundlegend für die Versuchsanordnung gelten: keine Metaebene, kein ÜberBlick, sondern *mit* der Sprache sprechen, auch im Hinblick auf mögliches Entgegenkommen.“ (WN, S. 30) Auf welche Art eine solche sprachliche Untersuchung von Sprache stattfinden kann, führt der Text selbst vor, indem er jenem Verhältnis zweier sprechender Ichs im Sprachraum nachgeht, das sich über die pronominale und die syntaktische Ebene äußert. Wie sich diese Beziehung gestaltet, erweist sich durch einen Unterschied im Sprechen der beiden Ichs, der deutlich wird, sobald diese in ihre jeweilige dritte Person überführt werden. So treffen am Beginn des Textes im Sprachraum „zwei Ichs aufeinander (wer unten? wer oben?): er & sie. / Er könnte jeder sein, jederMann; sie könnte jede sein oder alle – Pronomina, grammatische Personen, die in der Syntax Rollen spielen, als Subjekte, als Objekte, als Pendler zwischen Agens & Patiens: sie sagt Ich, er sagt Ich, sie sagen Wir.“ (WN, S. 27) Analog zu den von der Grammatik vorgegebenen Strukturen, die eine Gleichwertigkeit oder gar Wertungsfreiheit von Subjekt und Objekt innerhalb der Satzkonstruktion nicht erlauben, führt das Aufeinandertreffen der beiden Ichs respektive von ‚ihm‘ und ‚ihr‘ im Sprachraum unweigerlich zur Frage nach deren hierarchisch angeordneten und, wie sich hierbei erweist, geschlechtlich fixierten Positionen im Raum. Die Ambiguität des Personalpronomens „sie“ als dritte Person Singular Femininum und als dritte Person Plural sowie die Eindeutigkeit des maskulinen Personalpronomens „er“ lenken den Blick auf die Frage nach einer sprachlichen Reflexion von weiblichem Sprechen. Bei dieser über die Grammatik verlaufenden Entfaltung der Frage nach Geschlecht handelt es sich um eines der Hauptprojekte in Köhlers Schreiben, das ihr gesamtes Schaffen durchzieht und das in seiner Konsequenz in der jüngsten deutschsprachigen Lyrik herausragend ist.⁴⁰

Vor allem auf diese Frage hin, die mit einem unsicheren Ort weiblichen Schreibens⁴¹ unmittelbar in Verbindung steht, wurden Köhlers Texte zum Sprachraum häufig in subjekt- und

⁴⁰ Vgl. Noël, Indra: Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005. Berlin: LIT Verlag 2007, S. 21-22.

⁴¹ Vgl. Metzger, Annela: Zur Rede Stellen. Die performativen Textinstallationen der Lyrikerin Barbara Köhler. Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 81-103. Eine ähnliche, auf den Ort des weiblichen Sprechens und Schreibens fokussierte Rezeption hat, wie Metzger bemerkt (vgl. ebd. S. 86), auch der Text STIMMEN (WN, S. 45-70) erfahren. Er ist außerdem als eine Antwort auf Ingeborg Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*, insbesondere auf

gendertheoretischen Kontexten gelesen.⁴² Durch den Zusammenhang von grammatischem und sprachlich konstituiertem gesellschaftlichem Subjekt wurde die (Nicht-)Identität des Subjekts im Raum der Sprache behandelt. Helmut Schmitz wendet sich in seiner Lektüre u.a. der Landes- und Grenzmetaphern in einigen von Köhlers Gedichten von einer Lesart ab, die einzig auf einer biografisch-historischen Rückbindung der in der DDR geborenen und aufgewachsenen Schriftstellerin fußt, und legt den Fokus auf die Frage nach Subjekt, Geschlecht und Identität.⁴³ Demzufolge ist in Köhlers Gedichte eine Utopie „of becoming a ‘subject of dislocation’“⁴⁴ eingelassen. Diese zeigt sich einerseits in den formalen Kompositionsprinzipien vieler der von ihm besprochenen Gedichte, die durch das konsequente Entbehren von Interpunktion potentiell stets mehrere Lesarten zugleich anbieten, andererseits in der Weigerung des lyrischen Ich, sich festlegen zu lassen. Die Gefahr einer solchen Festlegung als ‚das Andere‘ geht dabei von einem männlichen, selbst-identischen Subjekt aus, das dieses über ein Denken in binären Oppositionen als Objekt entwirft und dominiert. Eben diesen Gedanken von Selbst-Identität sieht Schmitz in Köhlers Dichtung durch eine Befragung der hierarchischen, mit Subjekt-Objekt-Relationen operierenden grammatischen Organisationsprinzipien der Sprache fortwährend unterwandert.⁴⁵

Damit korrespondierend lässt sich die Frage nach einem weiteren Verhältnis von Subjekt und Objekt in Köhlers Gedichten stellen, das auf einer anderen sprachlichen Ebene liegt. Dieses wurde zu Köhlers Beschäftigung mit der Sprachphilosophie von Ludwig Wittgenstein in Bezug gesetzt, von der insbesondere der Gedichtband *Blue Box* (1995), *Wittgensteins Nichte* sowie einige Texte aus dem Band *Neufundland. Schriften, teils bestimmt* (2012) zeugen, und betrifft den/die SprecherIn und den Gebrauch der Sprache. Im Rekurs auf Wittgensteins *Blue Book* (1934)⁴⁶ arbeitet Helmut Schmitz das Erlernen von Sprache als ein unbewusstes Einverleiben

die Vorlesung *Das schreibende Ich* lesbar und behandelt nicht nur den Sprachraum, er ist zudem in seiner Gliederung räumlich aufgebaut: 1. Vorraum, 2. Zwischenraum, 3. Antichambre, 4. Zwischenraum, 5. Living Room.

⁴² Vgl. etwa Mey, Kerstin: Sprachgesten und Spielräume. Zu Prosatexten von Barbara Köhler. In: Paul / Schmitz (Hg.): ENTGEGENKOMMEN, S. 175-194 sowie Bitter, Mirjam: sprache macht geschlecht. Zu Lyrik und Essayistik von Barbara Köhler. Berlin: Trafo 2007, insbes. S. 80-116.

⁴³ Vgl. Schmitz, Helmut: ‘Viele Ausgänge’? On some Motifs in Barbara Köhler’s Poetry. In: Paul / Schmitz (Hg.): ENTGEGENKOMMEN, S. 127-146, hier: S. 128. Dass die Reichweite auch von Köhlers frühen Gedichten weit größer ist als jene, die ihnen im Zuge der Rezeption als sogenannte DDR-, Heimat- oder Zeit-Gedichte zugestanden wird, ergeben auch andere Untersuchungen, vgl. z.B. Noël: Sprachreflexion, S. 151-152; Leeder, Karen: Two-way Mirrors: Construing the Possibilities of the First Person Singular in Barbara Köhler’s Poetry. In: Paul / Schmitz (Hg.): ENTGEGENKOMMEN, S. 63-89; hier: S. 67; Dahlke, Birgit: Barbara Köhler. In: Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Ursula Heukenkamp u. Peter Geist. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 704-710, hier: S. 704.

⁴⁴ Schmitz: ‘Viele Ausgänge’?, S. 130.

⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 129-132.

⁴⁶ Wittgenstein, Ludwig: Das Blaue Buch. Werkausgabe Bd. 5. Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung. (Das Braune Buch). Hg. v. Rush Rhees. Übers. des *Blue Book* und der Ergänzung der *Philosophischen Betrachtung* aus dem *Brown Book* v. Petra von Morstein. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, hier: S. 30-33. Beim *Blue Book*

der grammatischen Regeln für den Gebrauch der Wörter heraus, die gelernt werden. Dieses implizite Einer-Regel-Folgen entspricht dem Befolgen eines Befehls oder einer Anweisung. Für das sprechende Subjekt ist eine solche Auffassung grammatischer Regeln als Befehle folgenreich, da der/die SprecherIn im Zuge dessen zum Objekt dieses grammatischen Befehls gemacht wird, der durch das Sprechen zugleich dessen Existenz als Subjekt bestimmt. Auf der anderen Seite dient die Sprache als ein Instrument dem Spielen von Sprachspielen und wird derart zu einem Objekt, mit dem die objektivierte Welt beherrscht werden kann.⁴⁷

Ebenfalls mit einem Verhältnis von Subjekt und Objekt korrespondiert eine Grenze der Sprache, die Köhlers Gedichte zur Disposition stellen. Diese Grenze betrifft das sprachlich Ausdrückbare und wird Schmitz zufolge in den Gedichten nicht überschritten, sondern auf ihr wird bestanden, ihr wird standgehalten. Auf Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* und auf Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* verweisend macht er diese Grenze, die auch eine zwischen ‚er‘ und ‚sie‘, zwischen binären Oppositionen ist, als Köhlers „ZwischenRaum“ kenntlich, in dem die Sicherheit hierarchischer Subjekt-Objekt-Verhältnisse sowie die damit einhergehenden Positionen im Raum aufgegeben und verflüssigt werden. Auf dem Spiel steht dabei eine Sprache des Gedichts, die nicht instrumentell ist, die dem Wort die Pluralität von Bedeutungen wieder einverleibt und die nicht mehr Ausdruck eines Besitzdenkens ist: „This language without use-value, freed from meaning and expression of possession (‘dem Meinen’), not only no longer belongs to anybody, but is also akin to silence [...]“⁴⁸

Für das Verhältnis von Subjekt und Objekt im Sprachraum ganz wesentlich ist darüber hinaus die Modalität von Wahrnehmung, vornehmlich der visuellen durch den Blick, der „[k]onstitutiv wirkt“ (WN, S. 28): „So steht das Subjekt im Sprachraum, als festgestelltes: noch hat sich außer dem Kopf nichts bewegt. Es steht im Satz ohne Gegensatz, schaut & tut absolut. Relative Verben, wie z.B. sehen, werden erst möglich, wenn ein anderes ins Blickfeld gerät: It takes two to tango, auf doppeltem Boden übersetzt: Für ‚Ich berühre‘ brauchts zwei.“ (WN, S. 28) Das im Sprachraum festgestellte Subjekt, das hierbei auch ein Subjekt im Satz ist, hat eine konkrete Körperlichkeit und behauptet durch seine visuelle Wahrnehmung Absolutheit. Eine Relativierung dieser Absolutheit, ermöglicht durch eine Relation, ein Verhältnis, das im Sehen

handelt es sich um einen englischen Text, den Wittgenstein einigen Studierenden im Studienjahr 1933/34 in Cambridge diktierte und der nur für eine sehr eingeschränkte Leserschaft, niemals jedoch zur Publikation gedacht war. Er kann im Umkreis der *Philosophischen Grammatik* eingeordnet werden. Vgl. die *Vorbemerkung des Herausgebers*, S. 9-10. Eine eingehende Betrachtung der Affinität einiger von Köhlers Texten zur Philosophie Wittgensteins liegt m.W. bislang nicht vor, Hinweise zu dieser Textbeziehung finden sich auch in: Schmitz, Helmut: *Grammatik der Differenz – Barbara Köhlers Suche nach einer nichtidentischen Subjektivität*. In: *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Hg. v. Bettina Gruber u. Heinz-Peter Preußner. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 167-181; und in: Noël: *Sprachreflexion*, S. 149-156.

⁴⁷ Vgl. Schmitz: ‚Viele Ausgänge‘?, S. 136-137.

⁴⁸ Ebd. S. 141.

eines anderen Subjekts gestiftet wird, lässt eine Bewegung des festgestellten Subjekts im Tanz mit einem gleichwertigen anderen denkbar werden. Warum wird jedoch der Phraseologismus ‚It takes two to tango‘ in dieser Passage in eine andere Sprache übersetzt, und zudem ‚auf doppeltem Boden‘? Neben dem Verhältnis ‚zwei[er] Körper, Physis zu Physis‘ (WN, S. 28), innerhalb des Sprachraums scheint an dieser Stelle ein Verhältnis von Sprachen zueinander zur Disposition zu stehen. Analog zum absolut im Sprachraum, im Satz stehenden Subjekt scheint auch eine Sprache, wo sie nicht auf die Beziehung zu einer anderen hin gedacht wird, festgestellt zu sein. Die vorderhand englische idiomatische Wendung ‚It takes two to tango‘, die auf die Notwendigkeit von zweien für eine bestimmte Bewegung oder Aktivität abzielt, übersetzt Köhler wiederum ‚auf doppeltem Boden‘. Handelt es sich bei diesem womöglich um einen Tanz- oder Bühnenboden oder den für ein Versteck in eine Kiste eingezogenen Zwischenboden, ein weiteres Zwischendeck, so mag sich seine Doppelung auch den beiden Sprachen verdanken, aus denen Köhler hierbei übersetzt, die im Hohlraum des doppelten Bodens in Schwingung geraten und in der Übersetzung Resonanzen hörbar werden lassen könnten. Das Wort ‚tango‘, das nicht nur für den Namen einer Musikrichtung und eines Tanzes steht, sondern seine Geltung in dieser Passage vor allem in der Übersetzung als lateinisches Verb ‚tango‘ für ‚berühren, anrühren‘, aber auch ‚betreten, erreichen, angrenzen‘⁴⁹ erhält, lässt auf der lautlichen Ebene zudem eine Verbindung mit ‚tongue‘, dem englischen Wort für ‚Zunge‘ zu. Die Zunge steht als Hauptorgan des Sprechens mit Sprachfähigkeit und Sprache in engstem Zusammenhang und metonymisiert diese in Ausdrücken wie etwa ‚mother tongue‘ für ‚Muttersprache‘ oder ‚Erstsprache‘.⁵⁰ Spricht das Wort ‚tango‘ also nicht nur von der Berührung zweier Körper, sondern auch von der Berührung der Zungen, der Sprachen? Spricht in dem Sprichwort eine Sprache in eine andere hinein? Werden die Grenzen, die Territorien der Sprachen auf doppeltem Boden verunsichert und unklar? Wie viel hätte diese Form der Berührung mit visueller Wahrnehmung, mit dem ‚konstitutiv wirkenden Blick‘ (vgl. WN, S. 28) und der damit einhergehenden Konstitution von gesellschaftlichen Subjekten im Raum zu tun?

In ihrer auf die Frage nach Sprache, Raum und Wahrnehmung fokussierten Studie erarbeitet Annela Metzger in einem Schnittbereich von literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen

⁴⁹ Lemma *tango* in: Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. Hg. v. Josef M. Stowasser et. al. München u.a.: Oldenbourg Schulbuchverlag 2006.

⁵⁰ Vgl. Lemma *mother tongue* in: Oxford English Dictionary Online. [OED] Oxford University Press 2020. In: <https://www.oed.com/> [Abruf am 14.09.2020]. Dort wird als erste Bedeutung ‚One’s native language; a first language‘ angeführt. Vgl. auch Lemma *tongue* in: ebd. Auf die klangliche Verbindung von ‚tangere‘ und ‚tongue‘ macht bereits Miriam Rainer aufmerksam: Rainer, Miriam: *Zögern / Hesitate. Zum Übersetzungsdenken* Walter Benjamins. Wien: LIT Verlag 2015, S. IX.

Perspektiven eine Vielzahl theoretischer Anknüpfungspunkte für die Lektüre und Betrachtung von Köhlers performativen Textinstallationen im zumeist öffentlichen Raum und befragt vor dem Hintergrund eines erweiterten Lyrikbegriffs deren Handlungspotential. Dabei fokussiert sie auf jene durch die Installation bedingte ästhetische Erfahrung eines bei Köhler stets räumlich gedachten Textes im dreidimensionalen Raum, welche die Lektüre eines Textes in einem Buch nicht bietet: „Köhlers Schritt von der Textfläche in den Raum setzt eine bestimmte Raumvorstellung voraus. Die räumlichen Zusammenhänge, in die sie ihre Texte stellt, sollen dem imaginären Denkraum, den ihre Texte eröffnen, im ‚realen‘ Raum Geltung verschaffen.“⁵¹ Als wichtige konzeptuelle Referenzen für den als poetologisch begriffenen Köhlerschen Sprachraum arbeitet Metzger dabei die kunsthistorisch viel rezipierten Positionen von Erwin Panofsky und Maurice Merleau-Ponty heraus, die unter anderem einen mit der Zentralperspektive einhergehenden objektiven Standpunkt des/der Betrachtenden in Frage stellen. Die für die Neuzeit prägende und bereits im 19. Jahrhundert in der bildenden Kunst abgelöste Zentralperspektive mit festgelegtem Betrachterstandpunkt, die eine entkörperlichte Wahrnehmung und objektivistische Weltsicht suggerierte, wird in einigen von Köhlers Texten, darunter auch TANGO. EIN DISTANZ, mit dem sprachlichen Subjekt in der Syntax verglichen. Angelpunkt dieses voraussetzungsreichen Vergleichs ist dabei die vermeintliche Objektivität, auf der die beiden Modelle des Sichtbaren und des Sagbaren beruhen.⁵²

Auf Panofskys Aufsatz *Die Perspektive als ‚symbolische Form‘* (1927) verweisend zeigt Metzger die Implikationen von Perspektive und insbesondere der Zentralperspektive auf, die auf einem objektivistischen Wahrnehmungsmodell gründet, das mit Vereinheitlichung, Stetigkeit und Unendlichkeit nahelegt, es gäbe eine objektive, vom jeweiligen Betrachterstandpunkt losgelöste Weltsicht. Dem steht die physiologische Wahrnehmung gegenüber, die sich deutlich von diesem auf Abstraktionen beruhenden Modell unterscheidet. Zudem besteht ein enger Zusammenhang der Zentralperspektive mit der *camera obscura*, die nicht nur als Modell herangezogen wurde, um das Sehen zu begreifen, sondern die überdies als Metapher für ‚wahre Erkenntnis‘ fungiert.⁵³

Anhand von Merleau-Pontys phänomenologisch ausgerichteter Ontologie des Sehens in dem Buch *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964) hat Metzger darauf aufbauend Barbara Köhlers Überlegungen insbesondere in dem Text DIE WHITEBOX (1994) zur Verbindung von Sehen und Körper kontextualisiert, die dem Modell einer objektivistischen Wahrnehmung und

⁵¹ Metzger: Zur Rede Stellen, S. 65. Zum Verhältnis der m.E. überaus voraussetzungsreichen Größen ‚Realraum‘, ‚imaginärer Denkraum‘ und ‚Textraum‘ vgl. z.B. ebd. S. 21-22 und S. 32.

⁵² Vgl. ebd. S. 68-69.

⁵³ Vgl. ebd. S. 66-68.

damit auch jenem der Zentralperspektive wiederum gegenüberstehen: „Sehen wird als ein subjektiver Akt im Raum verstanden, der an die körperliche Präsenz des Sehenden gebunden ist. Nach Merleau-Ponty ist die Erfahrung von Welt nur als körperliche Erfahrung denkbar.“⁵⁴ Für den Ort des Subjekts ist dieses auf Berührung beruhende Sehen folgenreich, denn er ist abhängig von Leib und Sehen des Subjekts und beweglich. Das Sehen ist verbunden mit einer „doppelten Zugehörigkeit zur Ordnung des Objekts (als Ding unter Dingen) und des Subjekts (das die Dinge sieht und berührt)“⁵⁵. In installativen Raumanordnungen, in denen sich das Subjekt in solcherlei Doppelheit erfährt, erkennt Metzger eine Entsprechung dieser Theorie.

1.3 Das Gedicht im Raum der Übersetzung

„All roads lead, but how does a sentence do it?“

– Rosmarie Waldrop, *Lawn of Excluded Middle*

Schon 1992, ein Jahr nach Erscheinen ihres ersten Gedichtbands *Deutsches Roulette* führt Barbara Köhler in einem Gespräch auf die Frage nach ihren literarischen Vorbildern, die sich auch als eine Frage nach ihren Lektüren verstehen lässt, ihre Gedanken zu einem räumlich gedachten Text aus. Dort sagt sie:

Ja ... Vorbilder, Vorlieben. Daß viele Autoren und vor allen Dingen Autorinnen mir wichtig sind, ist mehr eine Sache der Haltung, wie der Text sich hält. Es geht immer darum, daß ein Raum hinter den Texten ist. Man sagt ja immer, daß etwas 'dahinter steckt'. Daß Texte wirklich Räume hinter sich haben. Das ist jetzt nicht moralisch gemeint. Diese Räume in Texten und wie groß die sind, darum geht es. Die Texte mit großen Räumen interessieren mich.⁵⁶

Merklich wird der Fokus hierbei von den möglichen AutorInnen-Vorbildern auf die literarischen Texte selbst verlegt. Köhlers Schritt in die Dreidimensionalität, der anhand ihrer Textinstallationen im Raum erarbeitet wurde, ist bereits im Gedanken eines auf der Fläche von Papier erscheinenden Textes angelegt, der seine dritte Dimension durch einen Raum erlangt, den er hinter sich hat. Die Wendung ‚etwas hinter sich haben‘ kennt neben der räumlichen zudem eine spezifisch temporale Lesart, die in diesem Zusammenhang zur Frage nach einem Zeitraum, nach dem Leben und der Geschichte der Texte wie der Sprachen führt. Der „Raum hinter den Texten“ lässt sich erkunden und gestaltet sich als eine lesende Bewegung durch den Text hindurch, wie Köhler in einem anderen Gespräch darlegt: „Jeder Text funktioniert

⁵⁴ Ebd. S. 71.

⁵⁵ Ebd. Zu Geschichte und Aufriss des Verhältnisses von Medialität, Wahrnehmung und Wissen, das immer schon eine Gegenüberstellung von wahrnehmendem Subjekt und gegenständlicher Welt inszeniert, vgl. Matala de Mazza, Ethel / Öhlschläger, Claudia / Ott, Michael / Pornschlegel, Clemens / Pross, Caroline / Wildgruber, Gerald [Arbeitsgruppe München]: Wissen und Sehen. Epistemische Strukturen der Medialität. In: Wahrnehmung und Medialität. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a. Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 31-50.

⁵⁶ Visser, Anthonya: Gespräch mit Barbara Köhler. In: Deutsche Bücher (22), 1992, S. 81-95, hier: S. 90.

eigentlich so, wirklich als virtueller Raum, durch den sich jede Leserin, jeder Leser einen Weg bahnen muß. Es gibt nicht einen Weg, mit dem man durchkommt, sondern es ist immer eine Vielzahl von Möglichkeiten.“⁵⁷ Köhler betont am Virtuellen dieses Raums nicht das ‚Unwirkliche‘ oder ‚Simulierte‘, mit dem dieses im heutigen alltäglichen Sprachgebrauch oft in Verbindung gebracht wird, sondern die Potenzialität dieses Raums, die Pluralität sprachlicher Möglichkeiten, die jeder Text in sich begreift und die durch jede Leserin, jeden Leser beim Lektürevorgang realisiert werden. Es ist dieses im Text angelegte Vermögen, das dem Text seine Tiefendimension verleiht. Die Abwendung vom Gedanken eines flachen Textes, der auf bloß eine Lektüre, auf Eindeutigkeit angelegt ist, eröffnet demgegenüber die Frage danach, auf welche Weise sich die Möglichkeiten des Lesens im Textraum zeigen und welche Annahmen diesem Lesedenken wie auch einer den Texten von Köhler abzulesenden Lektürebewegung zugrunde liegen. Das Lesen eines Gedichts denkt Köhler als einen „in irgendeiner Weise [...] symmetrische[n] Prozeß zum Schreiben“, als „ein Nachgehen und Vorgehen [...], in seltsamen Gegenrichtungen“⁵⁸.

Aber: wie lese ich ein Gedicht? Natürlich versucht man erst mal, herauszufinden, was steht hier geschrieben und wie, der Syntax nachzugehen, aber im günstigen Fall merkt man ja, es geht etwas vor, ich finde etwas heraus – manchmal Tage später oder Wochen später, wo dir auf einmal eine Zeile aufgeht, und unter Umständen in einem ganz persönlichen Zusammenhang, die dann wieder für dich etwas ausspricht, für das du eigentlich selber... für das dir die Worte fehlen. Und in dem Moment ist es ja, daß du mit dem Text etwas anfangen kannst, also: *Ich fange etwas an*. Dazu ist es wirklich, finde ich, wichtig, es hat eine Form. Es hat doch mit mir als Schreibender dann im Grunde nichts mehr zu tun, ich bin da völlig uninteressant, es ist dann ein Objekt, das zum Eigenleben entlassen ist. Und also ist Lektüre: auch dem nachgehen, was vorgeht, bis ein Vorgehen daraus entsteht.⁵⁹

In dieser Passage wird das Lesen wiederum als eine gehende Bewegung durch das Gedicht beschrieben, wobei ihrem temporalen Moment und ihrer Orientierung, den „Gegenrichtungen“, durch die Betonung des „Nach“ und „Vor“ des Gehens große Aufmerksamkeit zukommt. Der Gedanke des lesenden Nach- und Vorgehens führt zurück zur wohlbekannteren Etymologie des Wortes ‚lesen‘ in seiner älteren Bedeutung „sammeln“ und „picken, pickend auflesen“ sowie zum Wort „lehren“ in seiner „ältern und sinnlichern bedeutung einer spur folgen“: „beiden verben liegt zuletzt éine wurzel zu grunde, und die für uns älteste bedeutung von lesen, auflesen, zusammenlesen, fuszt wiederum auf der anschauung des gehens in einer spur oder einem striche

⁵⁷ Köhler, Barbara / Paul, Georgina: ‚Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich‘. Ein Gespräch. In: Paul / Schmitz (Hg.): ENTGEGENKOMMEN, S. 25-43, hier: S. 30. Dieser Weg hängt wohl wesentlich mit der Schrift zusammen: „In Japan gilt Sho-dô, die Kalligraphie, als eine Wegkunst. Weg wär, was entsteht: im Gehen, in Bewegung. Ein Ziel wär was ganz anderes.“ Köhler, Barbara: GRASSCHRIFT. In: Zeitschrift für Kulturphilosophie 2017/1: Sprache und Gestalt. Hg. v. Ralf Konersmann u. Dirk Westerkamp, S. 79-83, hier: S. 79.

⁵⁸ Köhler/Paul: ‚Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich‘, S. 38.

⁵⁹ Ebd. S. 38-39.

nach, der dem gehenden eine bestimmte ausbeute gewährt [...].“⁶⁰ Für das In-einer-Spur-Gehen und Einem-Strich-Nachgehen müssen Spur und Strich bereits vorhanden sein, ebenso wie sich die Bewegung beim Lesen eines Textes auf bereits bestehende Schriftzeichen, auf das „was vorgeht“, vorbeigeht, was passiert, ein sprachliches Ereignis, richtet. Das, was im *Deutschen Wörterbuch* als „ausbeute“ bezeichnet wird, scheint jedoch erst in der Bewegung – die Bildung mit der Partizip-Präsens-Form in „dem gehenden“ macht es deutlich – zu entstehen und mit dem zusammenzuhängen, was Köhler damit benennt, dass „dir auf einmal eine Zeile aufgeht“. Die Emphase liegt hier auf der Vorsilbe ‚Auf-‘ des Aufgehens, das nicht primär einen Prozess des definitiven Verstehens, der endgültigen (Auf-)Klärung, des Schließens, Feststellens und Fertig-Werdens artikuliert, sondern einen der Öffnung und der Weitung, die mit dem Licht eines aufgehenden Sterns zu tun haben könnten.⁶¹ Die Zeile, der Text werden im Lesen nicht nur räumlich weiter, ihr Weiter-Werden hat zudem eine temporale Dimension. Die Wendung ‚Ich fange etwas [mit dem Text] an‘ deutet zeitlich und räumlich sowohl zurück zum schon bestehenden Text als auch nach vorne zu jenem bevorstehenden, der mit dem Anfangen, dem Vorgehen beginnt. Dieses fortsetzende Anfangen und die von Köhler erhobene Symmetrie zum Schreiben weisen das Lesen als einen schöpferischen Prozess aus, als der es in die Nähe des Übersetzens gerückt werden kann. Die Möglichkeit des Anfangens bindet Köhler an die Form und mithin an die Gattung des Gedichtes, das im Aufgehen der Zeile „dann wieder für dich etwas ausspricht, für das du eigentlich selber... für das dir die Worte fehlen“. Wenn das Gedicht immer schon in und zu den Möglichkeiten der Sprachen spricht, handelt es sich also beim Lesen eines Gedichts auch um eine Art Übersetzen? Hat, wer übersetzend liest, eine Wahl? Übersetzt das Gedicht etwas, für das die Leserin, der Leser keine Worte hatte oder hat? Und wie wäre diese Mobilität des Gedichts denkbar? Korrespondiert sie mit der „Verwandlung von Sprache

⁶⁰ Lemma *lesen* in: DWB. Das Verb ‚lehren‘ geht vermutlich auf einen Ausdruck aus der Jägersprache zurück: „[...] so ist unser wort zufrühest auf den älteren weidmann bezogen gewesen, der dem jüngeren die spur des wildes erkennen und beachten lehrte [...]“ (Lemma *lehren* in: DWB). Die Verbindung von Lesen, Lehren/Lernen und Jagd findet sich in einem Gedanken, den Walter Benjamin in der Passagenarbeit formuliert und der sich mit noch folgenden Überlegungen zum Modus des Zitats verbinden ließe: „Student und Jäger. Der Text ist ein Wald, in dem der Leser der Jäger ist. Knistern im Unterholz – der Gedanke, das scheue Wild, das Zitat – ein Stück aus dem tableau. (Nicht jeder Leser stößt auf den Gedanken.) [m 2 a,1]“ (GS V.2, S. 963-964) Vgl. zu dieser Stelle Kranz, Isabel: Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte. München: Fink 2011, S. 105-106. Kranz beobachtet hierbei die Analogie von Jagd- und Zitierpraxis. Das wilde Tier wie der Textfund werden gewaltsam aus ihrem Zusammenhang gerissen.

⁶¹ Auch Hans-Jost Frey weist auf die Verbindung zwischen synthetischem Lesen und Aufgehen eines ganzheitlich gedachten Geschriebenen hin: „Das Lesen hingegen läßt das Ganze ungeteilt erscheinen. Im Lesen geht das Geschriebene auf, in dem genauen Sinn, daß es sich gleichzeitig nach verschiedenen Seiten hin öffnet und doch nicht auseinanderfällt, weil der Stern der sich andeutenden Richtungen von dem, was dasteht, als seiner Mitte ausstrahlt.“ Frey, Hans-Jost: Lesen und Schreiben. Basel u.a.: Urs Engeler 1998, S. 15. Dieser Öffnung, dem Offen-Halten steht die „Enge des Verstandenseins“ gegenüber, in der das Geschriebene „erstarrt“. Ebd. S. 7.

[...], womöglich auch in etwas mit einer höheren potenziellen Energie“⁶², wie Köhler ihre Zuständigkeit als Schriftstellerin beschreibt?

Wie in vielen ihrer Texte bezieht sich Köhler mit der „potenziellen Energie“ auf ein physikalisches Phänomen, hier eine physikalische Größe, die sich an Körpern bzw. physikalischen Systemen aufgrund ihrer Lage erheben lässt. Vollzieht z.B. ein Körper eine der Gewichtskraft entgegengesetzte Bewegung,⁶³ so muss dafür Arbeit aufgewendet werden, die in Form von potentieller Energie in ihm gespeichert wird. Diese gespeicherte potenzielle Energie kann z.B. bei einer der Schwerkraft folgenden Bewegung in andere Formen von Energie, z.B. Bewegungsenergie, umgewandelt werden und verringert sich. Dem physikalischen Bild Köhlers folgend besteht die Arbeit der Schriftstellerin darin, die potenzielle Energie der Sprache zu erhöhen. Besteht die Arbeit der Leserin, der Übersetzerin dementsprechend darin, diese erhöhte potenzielle Energie der Sprache in Bewegung zu verwandeln? Die *Möglichkeiten* der Texte, der Sprache/n selbst dabei zu *aktualisieren*? Denn der Ausdruck ‚potenzielle Energie‘ lässt auch an die seit der Antike einander zugeordneten Begriffe ‚Akt‘ (lat. actus, gr. ἐνέργεια/energeia) und ‚Potenz‘ (lat. potentia, gr. δύναμις/dynamis) denken, die in diesem zusammengespannt sind. Die Entsprechung der beiden Begriffe verdeutlicht Aristoteles in der *Metaphysik* anhand von Gegenüberstellungen:

„Wie sich nämlich das Bauende verhält zum Baukundigen, so verhält sich auch das Wachende zum Schlafenden, das Sehende zu dem, was zwar die Augen verschließt, aber doch den Gesichtssinn hat, das aus dem Stoff Herausgearbeitete zum Stoff, das Fertige zum Unfertigen. In diesem Gegensatz soll durch das erste Glied die Energeia, durch das andere das δυνατόν (die Potenz) bezeichnet werden.“ Im Anschluß an diese Beispiele betont Aristoteles eigens, daß Energeia in einem mehrfachen Sinne ausgesagt werde: als Kinesis (Bewegung) bzw. Tätigkeit und auch als Ousia (Wesen, Form). Das weist auf eine ebenfalls vielfache Bedeutung von δύναμις (Potenz, Vermögen, Möglichkeit) zurück.⁶⁴

Verbindet die beiden Hauptbedeutungen des Begriffs ‚Dynamis‘ – „Kraft‘ (virtus) oder das ‚Vermögen““ sowie „die in einem Stoff (Material) innewohnende ‚Möglichkeit““–, dass es sich stets um „etwas bloß der Anlage nach Seiendes“ handelt, so bezieht sich ‚Energeia‘ auf die „Wirklichkeit‘ dessen, was ‚aus‘ diesem durch das Wirken eines Tätigen gestaltbar ist.“⁶⁵ Unter diesem Aspekt treffen sich in dem Ausdruck ‚potenzielle Energie‘, der in Köhlers Text zusammen mit der schriftstellerischen Arbeit auftritt, sowohl die sprachlichen Möglichkeiten

⁶² Köhler, Barbara: Museumsschreiber 11. Museum Kunstpallast. Hg. v. Literaturbüro NRW u. Stadtwerke Düsseldorf AG. Düsseldorf: XIM Virgines 2011, S. 14.

⁶³ Zu Erdanziehung und dem Gegensatz von ‚oben‘ und ‚unten‘ in Texten von Köhler vgl. *Kapitel 2.3*.

⁶⁴ Schlüter, Dietrich: Akt/Potenz [1971]. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie online. Hg. v. Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried / Gabriel, Gottfried. Basel: Schwabe Verlag, S. 1-15, hier: S. 2-3. In: <https://doi.org/10.24894/HWPh.75> [Abruf am 14.09.2020].

⁶⁵ Ebd. S. 3 u. 4. Werner Hamacher erkennt in der von Walter Benjamin hervorgekehrten, von den Sprachen selbst und damit vom *Wesen* der Werke erhobenen ‚Forderung der Übersetzbarkeit‘ einen „Exzeß über die für Subjekte aktualisierbare Möglichkeit“. Hamacher: *Intensive Sprachen*, S. 180.

als auch jene Bewegungen, die diese realisieren. Wenn das Erhöhen der ‚potenziellen Energie‘ von Sprache in den Aufgabenbereich der Schriftstellerin gehört, und Schreiben und Lesen als ‚irgendwie symmetrisch‘ aufgefasst werden, liegt die Frage nahe, wie sich das Lesen zu den sprachlichen Möglichkeiten verhält und in diesem Verhalten dem Übersetzen nahesteht.

Walter Benjamin schreibt in *Die Aufgabe des Übersetzers* (1921), dem Vorwort zu seinen Übertragungen von Charles Baudelaires *Tableaux parisiens*: „Übersetzungen, die mehr als Vermittlungen sind, entstehen, wenn im Fortleben ein Werk das Zeitalter seines Ruhmes erreicht hat. Sie dienen daher nicht sowohl diesem, wie schlechte Übersetzer es für ihre Arbeit zu beanspruchen pflegen, als daß sie ihm ihr Dasein verdanken. In ihnen erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung.“ (GS IV.1, S. 11) Ließen sich Lektüren auch als Übersetzungen denken, die mehr als vermitteln wollen, in denen Werke fortleben? Was hieße „fortleben“? „Fort“ als ein zeitliches Weiterleben, aber auch als ein fortwährendes Verlassen, ein Weggehen, ein Leben weit und weiter fort? Könnte für das Lesen eines Gedichtes, wie Barbara Köhler es entwirft, Ähnliches gelten wie für das Übersetzen eines Gedichtes, eines Kunstwerks im Denken Benjamins? Das wiederholende Lesen, das Lesen, das den Text aus der starren Schrift wieder holt, das Wiederlesen⁶⁶ als „stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung“ eines Gedichts?

Auch Köhlers extensive Arbeit in, an und zu Übersetzung könnte diesen Gedanken nahelegen. Zu nennen sind dabei nicht nur die zwei-, womöglich jedoch weit mehrsprachigen Bände *corresponde* (1998) mit Texten von Köhler, deren Übersetzungen ins Portugiesische von Maria Teresa Dias Furtado und Fotografien von Ueli Michel; *Zarte knöpft* (2004), Köhlers Übertragung von Gertrude Steins *Tender Buttons* (1914) und *Trötentöne* (2005), ihre Übertragung von Samuel Becketts *Mirlitonrades* (1978). Köhlers übersetzerische Arbeit zeigt sich darüber hinaus in ihrem Buch *Niemands Frau. Gesänge* (2007)⁶⁷, ihrer Relektüre von Homers *Odysee*, bei der es sich Hans Jürgen Scheuer zufolge weniger um eine Mythenkorrektur als vielmehr um „eine Archäologie“ handelt, „die am Mythos freilegt, was er in seinen epischen Transformationen an Denk- und Beziehungsweisen – mehr oder weniger versteckt unter dem Schutt der Rezeptionsgeschichte – mit sich führt“⁶⁸, und zu deren

⁶⁶ Vgl. Frey: Lesen und Schreiben, S. 9: „Der Leser gewinnt die Sprachbewegung aus der räumlichen Starrheit des Schriftbildes zurück. Er holt den Text wieder, indem er ihn wiederholt.“

⁶⁷ Köhler, Barbara: *Niemands Frau. Gesänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

⁶⁸ Scheuer, Hans Jürgen: *Polytropia. Barbara Köhlers Erkundung des Griechischen (Homer, Odysee / Sappho, Anaktoria-Fragment)*. In: *An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler's Niemands Frau*. Hg. v. Georgina Paul. Amsterdam u.a.: Rodopi 2013, S. 51-69, hier: S. 58.

Ergebnissen die Aufdeckung einer „von Homer implizit vorgenommene[n] weibliche[n] Revision des mythischen Kyklos der Griechen“⁶⁹ zählt.

Auch einige der Texte, vor allem die Übertragung von Dichtungen von Mechthild von Magdeburg, Gertrude Stein, Elizabeth Bishop und Sappho in dem Buch *Neufundland. Schriften, teils bestimmt* (2012) und mehrere in den vergangenen Jahren in Zeitschriften oder online erschienene Texte von Barbara Köhler zeugen von einem vitalen Interesse an der Frage nach Übersetzung. Das Verhältnis der Sprachen zueinander steht dabei nicht nur thematisch im Vordergrund, sondern kommt zudem durch ein Sprechen und Schreiben in Übersetzung zum Tragen, das sich von einem Sprechen *über* Übersetzung unterscheidet. Sehr deutlich wird dies in der 2013 von Köhler an der Universität Cornell am Institute for German Cultural Studies gehaltenen Cornell Lecture on Contemporary Aesthetics SOME POSSIBILITIES FOR SAILING IN A FRIENDSHIP UND WEITERE WEITERE MÖGLICHKEITEN, in der sie, wohl auch verbunden mit Ort und Rahmenbedingungen der Rede, sprunghaft zwischen der englischen, der deutschen und gelegentlich weiteren Sprachen wechselt und in deren Zwischenraum spricht. Die Vorlesung setzt ein mit den Worten:

NO. It is no error, no mistake, no failure, kein fehler, you needn't fall at all for alliteration – there's no *failing* in that friendship, or failing is not the subject; the subject is sailing with an S: es ist ja nicht das Subjekt, das segelt, es sind Freunde, und auch wenn die das Subjekt, das eine, im Satz sein könnten, sind es zwei oder drei, vielleicht ja auch neun; aber neun ist nicht nein – but nine can be neun, can be *nueve*, can be *neuf*, can be *devjat* or *kilenc*... 9 is NINE, but NEIN is NO, just one letter is changing places, and there is no nine, there are not nine, just two, two false friends: NINE and NEIN. Die falschen Freunde, les faux amis, so-called in many languages – but why should the first friends one finds in learning a foreign language always be *false*?⁷⁰

Das englische Suffix ‚-ship‘, das als Substantiv ‚ship‘ für ‚Schiff‘ begriffen wird, macht hier aus „friendship“ ein Gefäß,⁷¹ eine Form, und Fahrzeug zur Überfahrt der „Freunde“ über Wasser. Kündigt sich in dieser vermeintlichen Fehllektüre des Wortes „friendship“ bereits eine Form der Übersetzung an, indem diese auf ein produktiv gemachtes Wörtlich-Nehmen in der Übertragung zusteuert und mit dem Segeln, dem sich bewegenden Wasser „ein Inbild für das Fluktuieren von Bedeutungen“ bringt, „dem Dichter, Interpreten und Übersetzer gleichermaßen ausgesetzt sind“,⁷² so wird im Aufeinandertreffen der Wörter vieler Sprachen „no“, „nein“,

⁶⁹ Ebd. Fn. 17.

⁷⁰ Köhler, Barbara: SOME POSSIBILITIES FOR SAILING IN A FRIENDSHIP UND WEITERE WEITERE MÖGLICHKEITEN. Cornell Lecture on Contemporary Aesthetics (16. April 2013), Cornell University. In: <https://igcs.cornell.edu/sites/igcs/files/Ko%CC%88hlerLecture-wwyfi0.pdf>, S. 2. Als Videomitschnitt auch in: <https://igcs.cornell.edu/contemporary-aesthetics> [Abruf jeweils am 18.11.2018].

⁷¹ Auf das Bild eines Gefäßes in Benjamins Übersetzungsdenken und in Texten von Köhler wird das *Kapitel 2.2* zurückkommen.

⁷² Reichert, Klaus: Zwischen den Zeilen – Über das Un-Angemessene der Übersetzung. Göttingen: Vienna University Press 2010, S. 15. Der vollständige Satz mit Bezug auf die *Daphne*-Geschichte in Ovids *Metamorphosen* lautet bei Reichert: „Es scheint nicht ohne Belang zu sein, dass sie [Daphne, M.K.] an den

„neun“, „nine“, „nueve“, „neuf“, „devjat“ und „kilenc“, unter denen sich die ähnlich klingenden „falschen Freunde“ „NINE and NEIN“ befinden, die Frage nach der Beziehung der Sprachen und der damit verbundenen Un-/Übersetzbarkeit offenkundig. Als ‚falsche Freunde‘ werden im engeren Sinn zwei phonologisch-orthographisch ähnliche oder gleiche Wörter unterschiedlicher Sprachen bezeichnet, deren Bedeutungen sich jedoch vollkommen oder teilweise unterscheiden,⁷³ weshalb sie „häufig Anlass zu falschem Gebrauch und zu Übersetzungsfehlern“⁷⁴ geben. Die zitierte Passage beginnt mit der Negation unterschiedlicher Fehler, die sich scheinbar auf die Verwechslung der Verben ‚failing‘ und ‚sailing‘ beziehen, „It is no error, no mistake, no failure, kein fehler, [...] there’s no *failing* in that friendship [...]“, und endet mit der Frage nach der Bewertung der ersten, durch Ähnlichkeiten zur eigenen Sprache gefundenen ‚Freunde‘ in einer fremden Sprache und damit der ‚Übersetzungsfehler‘ als falsch: „[...] but why should the first friends one finds in learning a foreign language always be *false*?“. Die Rede von ‚false friends‘ unterstellt offenbar, dass Wörter, die einander in Laut und Schreibung ähnlich sind, aber nicht dasselbe bedeuten, keine ‚guten Freunde‘ sein können. Gute ‚Freundschaft‘ zwischen Wörtern unterschiedlicher Sprachen beruht, dieser Logik folgend, auf der Korrespondenz ihrer Bedeutungen. Damit dürfte das in manchen philologischen Übersetzungstheorien verbreitete Diktum aufgeworfen sein, nach dem sich die ‚treue‘ Art, von einer Sprache in eine andere zu übersetzen, allein auf ein semantisches Kompositionsprinzip zu stützen habe. Demgegenüber profiliert Köhlers Vorlesungstext im Verhältnis der Sprachen zueinander ein Übersetzen, das sich an etwas anderem ausrichtet als jener vermeintlichen Äquivalenz von Wörtern unterschiedlicher Sprachen aufgrund ihrer festen und festgestellten Bedeutungen, wie die Infragestellung der „falschen Freunde“ als falsch deutlich macht, die auf ähnlichem Klang oder ähnlicher Schreibung beruhen. Damit ist zudem ein Verhältnis zur eigenen Sprache angesprochen, das es ermöglicht, „in ihr und aus ihr das Fremde zu vernehmen. Die Fähigkeit, darauf zu hören, ist die des Übersetzers, der zwischen den Sprachen und damit außerhalb der eigenen steht. Dem Übersetzer wird die eigene Sprache fremd.“⁷⁵ Dergestalt geht die Selbstverständlichkeit der eigenen Sprache verloren. Doch woran

Flussgott appelliert, denn das Fließende, Strömende, auch Strudelnde ist geradezu ein Inbild für das Fluktuieren von Bedeutungen, dem Dichter, Interpreten und Übersetzer gleichermaßen ausgesetzt sind.“ Korrespondierend damit findet sich die Verbindung von *Übersetzen* und *Übersetzen* über Gewässer in Köhlers Vorlesung: „Man übersetzt einen Text und man setzt über mit einem Schiff: über einen Fluss, einen Strom, einen See sogar, über *den* See (a pond, a lake), aber nie über *die* See, the sea, das Meer [...]“. Köhler: SOME POSSIBILITIES, S. 2-3.

⁷³ Vgl. die pointierte Einleitung der beiden WörterbuchautorInnen in: Dretzke, Burkhard / Nester, Margaret: False Friends. A Short Dictionary. Stuttgart: Reclam 2009, S. 5-8. An dieser Stelle sei auf eine weitere rezente poetische Bezugnahme auf das Sprachverhältnis der *false friends* hingewiesen: Wolf, Uljana: falsche freunde. Gedichte. Idstein: kookbooks 2009.

⁷⁴ Lemma *Fauxami* in: Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Fauxami> [Abruf am 14.09.2020].

⁷⁵ Frey, Hans-Jost: Die Sprache und die Sprachen in Benjamins Übersetzungstheorie. In: Übersetzen: Walter Benjamin. Hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 147-158, hier: S. 149.

oder wie richtet sich dieses Übersetzen aus? Dem geht die Fülle an schwierigen Fragen nach, die den ersten Absatz beenden, der als Exposition dieses Textes zur Übersetzung lesbar wird:

What is shipped by it [a ship in a relation-, M.K.], what could be the cargo? A content? A message? Two friends? Or nine? Is this transportable, translatable at all? Or should it at last be just poetry – „what gets lost in translation“ as Robert Frost said? What could it be worth, the value of things one can neither translate nor count? Or shouldn't shipping be another way of translating: movement on moving ground?⁷⁶

Dem „movement on moving ground“ entsprechend ist Wesentliches zur Übersetzung hier in Form einiger Fragen formuliert, mit denen sich der Text von einer Autorität des setzenden Sprechens distanziert. Besonders die Frage danach, ob es sich bei der ‚Fracht‘ („the cargo“) eines ‚relation-ships‘ um einen ‚Inhalt‘ („[a] content“) und/oder eine ‚Mitteilung/Botschaft‘ („[a] message“) handeln könnte, berührt eine der großen Fragen hinsichtlich poetischer Übersetzung. Diese steht mit dem ‚Wesen(tlichen)‘ der Dichtung in engstem Zusammenhang, wie Benjamin in folgender Stelle des *Übersetzer*-Aufsatzes ausführt:

Gilt eine Übersetzung den Lesern, die das Original nicht verstehen? Das scheint hinreichend den Rangunterschied im Bereiche der Kunst zwischen beiden zu erklären. Überdies scheint es der einzig mögliche Grund, ›Dasselbe‹ wiederholt zu sagen. Was ›sagt‹ denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage. Dennoch könnte diejenige Übersetzung, welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Mitteilung – also Unwesentliches. Das ist denn auch ein Erkennungszeichen der schlechten Übersetzungen. Was aber außer der Mitteilung in einer Dichtung steht – und auch der schlechte Übersetzer gibt zu, daß es das Wesentliche ist – gilt es nicht allgemein als das Unfaßbare, Geheimnisvolle, ›Dichterische‹? Das der Übersetzer nur wiedergeben kann, indem er – auch dichtet? Daher rührt in der Tat ein zweites Merkmal der schlechten Übersetzung, welche man demnach als eine ungenaue Übermittlung eines unwesentlichen Inhalts definieren darf.
(GS IV.1, S. 9)

Sowohl die Mitteilung einer Dichtung als auch ihren Inhalt, die sich gemeinhin auf eine bestimmte Schicht der Bedeutung eines sprachlichen Zeichens richten, bringt Benjamin mit dem in Verbindung, was an ihr ‚unwesentlich‘ ist und stellt ihnen das, „[w]as aber außer der Mitteilung in einer Dichtung steht“, das Nichtmitteilende, als „das Wesentliche“ gegenüber, das die Dichtung zur Dichtung macht und das in der Übersetzung nicht zu vermitteln sondern nur wiederzugeben sei, indem der Übersetzer selbst dichtet. Antworten Inhalt und Mitteilung auf die Frage danach, *was* eine Dichtung sagt, was sie bedeutet, so ist mit dem „Unfaßbare[n], Geheimnisvolle[n], ‚Dichterische[n]““, das nicht nur von Mitteilung absieht, sondern sich auch *außerhalb* von ihr in der Dichtung befindet, mithin die Bewegung dessen angesprochen, *wie* eine Dichtung spricht – in Köhlers Worten: „Weniger *was* ein wort bedeutet als *wie* es bedeutet. Wie es sich durch den satz bewegt, wie sich der satz durch es bewegt. Nicht fest und zu stellen

⁷⁶ Köhler: SOME POSSIBILITIES, S. 2.

suchen: *was* ist der inhalt, *was* ist hinter der wand, ist unter der oberfläche [...]. Die bedeutung ist eine lose.“⁷⁷

Diese Unterscheidung findet ihre pragmatische Entsprechung in einer umfassenden kommunikativen Praxis, die Köhlers Texte wiederholt benennen und üben. Das Sprechen in und mit der Sprache⁷⁸ wendet sich vom ‚Sprechens-über‘ ab, bei dem keine Kommunikation möglich ist, weil die beherrschte Sprache, bei der die Einheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem fraglos vorausgesetzt wird, auf sich selbst zurückgeworfen ist und ganz in Mitteilung aufgeht. Demgegenüber spricht, wer in und mit Sprache spricht, in der „Sprache, die immer mehr als eine ist“⁷⁹, und öffnet im Übersetzen, „[g]rundsätzlich Ansprache an andere Sprachen“⁸⁰, den Sprachraum zum Sprachenraum:

Language is an item, a being one can communicate with, one can interact with, right? – So let’s speak with language.

Manchmal antwortet SIE. Manchmal antworten SIE.

SIE: DIE SPRACHE, SIE: DIE SPRACHEN, languages or SIE, DIE SPRACHEN: they, those who spoke. [*Is disambiguation needed?*] Or AND: all natural languages, one could say, keep the presence of those who spoke. Traces, flavours, a light change in stress, slight imprints, which intensify or weaken the particular use of a word, show it in another light, change the direction in which it points, the possibilities of linking between words, phrases and sentences: the chemistry of grammar. So-called *natural* languages can also be seen as living, moving beings – at least I prefer to see them that way: as a sort of »ecosystem« by their own rights, that we can observe and describe. We can try to find out rules, we do use and could manipulate them – but we shouldn’t forget that we are living on their terms, we are thinking in and think with them [...].⁸¹

Das Kommunizieren, Interagieren, Sprechen „with language“ als lebendiger, mithin personifizierter Gesprächspartnerin lässt die Ambiguität des deutschen ‚mit (der) Sprache sprechen‘, das auch ‚mittels (der) Sprache sprechen‘ heißen kann, kaum zu – im Englischen wäre die entsprechende Präposition beispielsweise ‚through‘ oder ‚by means of‘. Der Hinweis

⁷⁷ Köhler, Barbara: MIT EIGENEN WORTEN. In: Stein, Gertrude: *Tender Buttons*. Zarte knöpft. Englisch und deutsch. Übertragung und Essay von Barbara Köhler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 129-154, hier: S. 139. Der „satz“, von dem hier die Rede ist, mag sich zunächst auf Sätze in Steins lyrischen Prosastücken der *Tender Buttons* beziehen und steht damit in einem formalen Spannungsverhältnis zur Einheit des Verses. Für diesen kann jedoch hinsichtlich der Bewegung des Wortes Ähnliches geltend gemacht werden. Die Dichotomie von *was* und *wie* findet sich auch in weiteren übersetzerischen Texten von Köhler, z.B. in jenem zu Mechthilds von Magdeburg *Von der minne weg an siben dingen, von drin kleiden der brüte und von tantzen*, der nicht nur Mechthilds Text überträgt und zu dieser Übertragung spricht, sondern zudem als Text zu den Möglichkeiten von Übersetzung lesbar ist, wie auch die folgende Stelle zeigt, die mit dem Echo eines der großen Bilder der Übersetzung aufruft: „Es kann nur ein wald sein, aus dem es herausschallt, *wie* man hinein ruft, und wo vom *was* die redewendung nicht ist [Hervorh. M.K.].“ Köhler, Barbara: *Neufundland*. Schriften, teils bestimmt. [NFL] Wien: Edition Korrespondenzen 2012, S. 104.

⁷⁸ Ein solches Sprechen korrespondiert mit jenem in dem Gedicht *Ich übe das Alleinsein* in: Köhler, Barbara: *Blue Box*. Gedichte. [BB] Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 9. Zum Gespräch mit der Sprache bei Köhler: Noël: *Sprachreflexion*, S. 156-158.

⁷⁹ Köhler: *SOME POSSIBILITIES*, S. 3.

⁸⁰ Rainer: *Zögern / Hesitate*, S. 12.

⁸¹ Köhler: *SOME POSSIBILITIES*, S. 4.

auf eine Mehrdeutigkeit scheint erst in den beiden darauffolgenden Sätzen auf, die sich nur minimal, in der Variation eines Buchstabens bzw. eines Lautes unterscheiden, die die Konjugation des Prädikats ‚antworten‘ betrifft. Mit dieser Variation wird die in mehreren von Köhlers Texten genannte Ambiguität des Personalpronomens ‚sie‘ für die dritte Person Singular Femininum und für die dritte Person Plural geltend gemacht. An dieser Stelle entspricht ‚sie‘, wie der Text zunächst übersetzt, sowohl ‚der Sprache‘ als auch ‚den Sprachen‘: „SIE: DIE SPRACHE, SIE: DIE SPRACHEN“. Doch wie verhalten sich ‚die Sprache‘ und ‚die Sprachen‘ zueinander? Ihre Beziehung scheint mit jener weiteren Lesart in Verbindung zu stehen, die der Ausdruck „SIE: DIE SPRACHEN“ ohne die erste auszuschließen in sich begreift, die erst in der Übertragung ins Englische deutlich wird,⁸² und die um das Leben und die Bewegung der Sprache kreist. „SPRACHEN“ nicht gelesen als Substantiv sondern als Präteritumsform von ‚sprechen‘ wird dabei als Vergegenwärtigung derjenigen geltend gemacht, die sprachen, „they, those who spoke“: Spuren, Aromen, eine leichte Veränderung der Betonung, ein zarter Abdruck seien es, die den jeweiligen Gebrauch eines Wortes verstärken oder schwächen, es in einem anderen Licht zeigen, die Richtung, in die es deutet, und die Möglichkeiten der Verbindung zwischen Wörtern, Wendungen und Sätzen verändern. Was Köhler als „[s]o-called *natural* languages“ bezeichnet, und was in der Akzentuierung des Natürlichen der Sprachen – also nicht etwa des Künstlichen oder Formalen – zugleich eine Verbindung zum lebendigen ‚Ökosystem Sprache‘ erfährt, steht nicht nur im Zeichen des Gebrauchs dieser Sprachen als lebendige, bewegliche, von menschlicher Rede geprägte, sondern in einer Umkehrung auch in jenem eines Systems, dessen Bedingungen, Bestimmungen, Bezeichnungen – so mithin das vieldeutige Wort „terms“ – das menschliche Leben ausgesetzt ist. Diese zweite Beziehung von Mensch und Sprache/n konkretisiert sich im komplexen Zusammenhang von menschlichem Denken und Sprache/n: „We can try to find out rules, we do use and could manipulate them [so-called *natural* languages, M.K.] – but we shouldn’t forget that we are living on their terms, we are thinking in and think with them [...]“

Der Ausdruck ‚Sprache/n‘ mit einem Schrägstrich, der verbindet wie trennt, ist der Unsicherheit darüber geschuldet, was die Rede von ‚der Sprache‘ im Singular und von ‚den Sprachen‘ im Plural benennt, und fragt nach dem Verhältnis dieser Ausdrücke zueinander. Dass dieses Verhältnis mit dem Denken aufs Engste verknüpft ist, arbeitet Hans-Jost Frey in seinen

⁸² Dass die Übersetzung hierbei die Ambiguität des Ausdrucks „SIE: DIE SPRACHEN“ deutlich macht, korrespondiert mit der kursivierten Frage in eckigen Klammern „*Is disambiguation needed?*“. Köhler macht darauf aufmerksam, dass dem deutschen Wort „EINDEUTIGKEIT“ das englische „UNAMBIGUITY“ entspricht. Demzufolge wird das nicht negierte Wort „AMBIGUITY“, auf dem dieses beruht, als „normal“, als das Selbstverständliche angesehen. Vgl. Köhler, *SOME POSSIBILITIES*, S. 5.

Überlegungen zu Walter Benjamins Übersetzungstheorie heraus.⁸³ Ausgehend von seinen Beobachtungen zum Fungieren des französischen Zitats aus Mallarmés *Crise de vers* im *Übersetzer*-Aufsatz und der Rolle des Schreibens (,écriture) in Mallarmés Poetik macht Frey im Gedanken der Ergänzung aller Sprachen das Denken als die Schrift der Sprache aus. Anders als im Laut, der in den Sprachen stets schon eine Ausformung zum Ausdruck bringe,⁸⁴ sei durch ihre Stille in der Schrift dasjenige verwahrt, was mit Mallarmé die ,wahre Sprache‘ zu nennen ist, worin das Denken selbst erschiene. Doch das Denken zeige sich einzig unter der Annahme einer vollkommenen Sprache unvollkommen in der Vielheit der Sprachen. In der Einzelsprache ist die fehlende, vollkommene Sprache virtuell mitgedacht und im als Schreiben verstandenen Denken die Möglichkeit aller Sprachen eingeschlossen. Die Implikationen der viel kommentierten Echostelle im *Übersetzer*-Aufsatz lassen Frey sodann eine strukturelle Verwandtschaft von Mallarmés Schrift und Benjamins Übersetzung bemerken.⁸⁵ Dennoch sei diese Analogie keine ausreichende Erklärung dafür, warum Benjamin die Passage von Mallarmé auf Französisch zitiert. Diese liege vielmehr darin, dass das fremdsprachige Zitat im Aufsatz die sprachliche Situation herstellt, die dieser bespricht, unter der Annahme, das Verstehen eines zweisprachigen Textes sei wie das Übersetzen möglich und beruhe auf einem Denken, „das hinter die Verschiedenheit der Sprachen zurückreicht und damit auch eine alle Sprachen umfassende Sprache postuliert“⁸⁶.

Alles Reden über die Sprache beruht auf der meist verschwiegenen Voraussetzung, daß es so etwas wie *die* Sprache gibt. Aber die Sprache kann, wenn es sie gibt, nie anders als in den bestehenden Sprachen erscheinen. Die Sprache, über die gesprochen wird, ist nie dieselbe wie die, in der über sie gesprochen wird. Das Sprechen über *die* Sprache geschieht immer in *einer* Sprache. Das heißt, daß die Sprache nicht von den Einzelsprachen zu trennen ist. Es ist immer *eine* Sprache, die für *die* Sprache steht, und es ist immer das in *einer* Sprache über sie Gesagte, das beansprucht, für das in allen anderen Sprachen über sie Gesagte zu stehen. Die Sprache hört nie ganz auf, eine einzelsprachliche Setzung zu sein. Es gibt nie völlige Gewißheit, daß diese

⁸³ Die folgenden Ausführungen beziehen sich sämtlich auf: Frey: Die Sprache und die Sprachen, passim.

⁸⁴ Gerade im Übergang von schriftlichem Klangzeichen zum Klang stellt sich für Köhler die sprachliche Bewegung her: „Sutren und Mantras, die heiligen Texte wurden überliefert in Siddham, einer Sanskrit-Schrift, deren Zeichen (wie Buchstaben und Silben) nur auf Klänge hindeuten, Klangbilder erzeugen. Die ins Ohr gehen, einverleibt werden und verkörpert im Zwischenraum von Glottis und Lippen hergestellt werden – Schwingungen, Bewegung im Raum entstehen lassen. [...] Durch Klangzeichen oszillieren Bedeutungen [...]“ Köhler: GRASSCHRIFT, S. 81.

⁸⁵ Eine nähere Betrachtung von Freys Argumentation, die an dieser Stelle nicht vollzogen werden kann, hätte nicht nur den Zusammenhang des Echos im *Übersetzer*-Aufsatz mit jenem im *Trauerspiel*-Buch und die damit verbundene Stellung der Musik als Nichtmitteilendes der Sprache zu bedenken, sondern wäre zudem mit dem Verhältnis von Laut und Bedeutung sowie der in Texten von Benjamin sehr präsenten Struktur einer aufgebrochenen Einheit, hier jener zwischen Wort und Bedeutung, befasst: „Wenn im Echogedicht, als dessen Vorbild die von Ovid erzählte Geschichte von Narziß und Echo gelten kann, dem Laut wechselnde Bedeutungen unterstellt werden, so ist das die Inversion des Übersetzungsvorgangs, bei dem der Bedeutung verschiedene Sprachen zugewiesen werden. Beiden gemeinsam ist die prekäre Beziehung zwischen Laut und Bedeutung, deren problematisches Verhältnis nirgends deutlicher wird als in der Oper, wo ‚die Musik als Widerpart der sinnbeschwerten Rede‘ auftritt.“ Frey: Die Sprache und die Sprachen, S. 150. Zur ‚Topographie der Übersetzung als Echo‘ (Bettine Menke) vgl. das *Kapitel 2.3* in der vorliegenden Arbeit.

⁸⁶ Frey: Die Sprache und die Sprachen, S. 155.

Setzung mit der in einer anderen Sprache oder auch nur mit der in der Sprache eines anderen übereinstimmt.⁸⁷

Die Einzelsprachen als einzige Erscheinungsform von *der* Sprache weisen ihr Verhältnis zu dieser als ein metonymisches aus, das gerade nicht auf Äquivalenz zwischen den Einzelsprachen zurückzuführen ist.⁸⁸ Darin, dass *die* Sprache eine ungesichert angenommene⁸⁹ ist, kann mithin die Bedingung der Möglichkeit dafür erblickt werden, warum Kommunikation trotz grundsätzlicher Unübersetzlichkeit, nicht nur zwischen den ‚Einzelsprachen‘, sondern auch innerhalb dieser, möglich ist. In der Erweiterung von „einer anderen Sprache“ zur „Sprache eines anderen“ liegt der Gedanke einer Vielheit von Sprachen, die weit vielfältiger ist als jene, die sich aufgrund von sogenannten ‚Einzelsprachen‘ ergibt: Jede Sprecherin, jeder Sprecher spricht eine andere Sprache und dennoch ist Kommunikation möglich. Nicht nur könnte sich Benjamins metaphysische, auf das „messianische Ende“ hin gedachte „reine Sprache“ (GS IV.1, S. 14), zu der sich alle Sprachen ergänzen, derart auf eine ethische Fragestellung hin öffnen, das Übersetzen selbst scheint hier als eine konkrete Praxis auf, die sich nicht auf eine Bewegung zwischen sogenannten ‚Einzelsprachen‘ festlegen lässt, sondern sich auch innerhalb von diesen ereignet.

Köhlers Unterscheidung des ‚Sprechens-über‘ und des ‚Sprechens-in/-mit‘ ist an das Verhältnis von *der* Sprache zu *den* Sprachen gebunden. Diese spricht von der Unmöglichkeit, anders als *in einer* Sprache zu sprechen, wie sich auch die Notwendigkeit einer Grammatik, die in Köhlers Texten eine wichtige Rolle spielt, erst vor dem Hintergrund einer Sprache innerhalb der Vielsprachigkeit ergibt. Zum Zweiten spricht diese Unterscheidung jedoch auch im Bewusstsein von *der* Sprache die Möglichkeit der Kommunikation *mit* einer anderen Sprache an. Das ‚Sprechen-über‘ verfehlt diese Möglichkeit. Außerhalb, über den Raum der Übersetzung hinwegsprechend und die Sprache selbst nicht in den Blick kommen lassend, vermag es nicht zu kommunizieren. Im Lichte dieser Überlegungen ist es naheliegend, bei Köhlers Texten, die zu anderen Texten sprechen, von Übersetzungen, übersetzenden Lektüren

⁸⁷ Ebd. S. 155.

⁸⁸ Diesem metonymischen Verhältnis stellt Frey ein metaphorisches gegenüber: „Eine Äquivalenztheorie, wie jede von der Sinnwiedergabe ausgehende es zu sein hätte, würde eine metaphorische Beziehung zwischen den Sprachen herstellen wollen, die dank ihrer Ähnlichkeit befähigt wären, alle das Gleiche zu sagen.“ Ebd. S. 156.

⁸⁹ Die Wörter ‚Annahme‘ und ‚annehmen‘ in ihrem Doppelsinn beleuchten Köhlers Texte vielfach, so z.B. der Text THE MOST BEAUTIFUL: „Schönheit findet statt, ereignet sich zwischen Gegebenheit und Annahme: gegeben ist und *wird* sie und wird angenommen: sowohl *vermutet* als auch *akzeptiert*.“ (NFL, S. 239-241). Dazu lässt sich die zweite Bedeutung des Wortes ‚meinen‘, neben „im Sinne haben, mit etwas durch Wort, Bild, Geberde usw. geäußertem bezeichnen, andeuten, sagen wollen“, in Beziehung setzen, die Frey hervorkehrt: „Bei Kant steht: ‚wenn etwas aus objectiven, aber mit Bewußtsein unzureichenden Gründen für wahr gehalten, also gemeint‘. Die Meinung vertritt man, ohne daß man Gewißheit darüber hat, ob sie stimmt. Wenn man dem Gemeinten in Benjamins Text seine Ambivalenz beläßt [...], so wird die reine Sprache im selben Augenblick, da sie gesetzt wird, in den Stand der Annahme versetzt.“ (Frey: Die Sprache und die Sprachen, S. 157-158).

eher als von Indienstnahmen der AutorInnen, ihrer Texte, ihrer Poetiken auszugehen. Dies betrifft nicht nur die als solche gekennzeichneten Übertragungen, sondern auch Köhlers Lektüren literarischer Texte, insbesondere jene von Gedichten. Wenn Köhler ein Gedicht von Else Lasker-Schüler liest, wie sie es in dem Vortragstext SPELL BOUND (NFL, S. 177-195) tut, oder zu Gedichten von Meret Oppenheim (TRACHTEN, NFL, S. 51-54; WIE UMGEKEHRT EIN SCHUH DRAUS WIRD, NFL, S. 175) schreibt, wird darin vielleicht gerade kein Sprechen *über* diese Gedichte sichtbar. Versteht sich dieses Sprechen und Schreiben als ein Versuch, sich die andere Sprache, die Sprache der/des anderen nicht anzueignen, sie nicht zu beherrschen? Bleibt hier „das befremden als möglichkeit“ (NFL, S. 102) bestehen, Differenz nicht auslöschend, wie Köhler zum für sie unübersetzbaren Satz „mich lustet din“ aus Mechthilds von Magdeburg *Ein vliessende lieht miner gotheit* schreibt?

In Köhlers Text „DAS GEGENSPIEL. Nicht-Ich und *undo*: Penelopes Gewebe“ heißt es zur bevorstehenden Lektüre von Homers *Odyssee*, diese solle unternommen werden

nicht mit der absicht von beherrschung, absicht von sich; ich lese nicht als alt- oder überhaupt philologin, ich lese, sage / sehe ich, als beobachtender teil des systems, als lyrikerin, übersetzerin, im genus femininum, in einem spiel zwischen den sprachen: der deutschen, in und mit der ich mich bewege; der englischen, die ich halbwegs spreche; und der altgriechischen, die ich nicht beherrsche. Aber lesen kann.

(NFL, S. 202-203)

Lesen-Können und Beherrschen einer Sprache dürften an dieser Stelle zumindest in konträre Richtungen deuten. Die „absicht von sich“, die im Absehen von sich auch ein Blicken artikuliert, das mit dem „ÜberBlick“ (WN, S. 30) interferiert, scheint hier in einer Reihe mit der „absicht von beherrschung“ auf. Das Lesen passiert demgegenüber im Modus „beobachtender teil des systems“ und involviert ein „spiel zwischen den sprachen“, in und mit denen sich die Sprecherin bewegt, die sie halbwegs spricht und die sie lesen kann. Dieses „spiel zwischen den sprachen“ innerhalb einer Konfiguration von Sprache und Raum, wie viele von Köhlers Texten sie entwerfen, ernst nehmen hieße, nach dem Raum zu fragen, in dem dieses Spiel statthat. Die Dichterin und Übersetzerin Rosmarie Waldrop, die sich in ihrem Schreiben vielfach auf Walter Benjamins Übersetzungsdenken bezieht und die ein Gedicht von Barbara Köhler ins Englische übertragen hat,⁹⁰ formuliert die unmittelbare und vorläufige Aufgabe der

⁹⁰ Dabei handelt es sich um das Gedicht SELBANDER (BB, S. 22) im Band *Blue Box*, das in mehrerlei Hinsicht auch im Kontext der Frage nach Übersetzung beleuchtet werden könnte. Waldrops Übertragung des Gedichts findet sich auf der Plattform *Lyrikline – listen to the poet*: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/selbänder-wir-beide-389> [Abruf am 14.09.2020].

SELBANDER: wir beide
und ein verlorenes Wort

einander verglichen
geht es mit uns fort

SELBANDER: a twosome
and a word lost

like unto like
we carry on

Übersetzung, im Gegensatz zur letzten, als ein Erkunden des Raums zwischen den Sprachen, der sich durch ihre irreduzible Fremdheit und Distanz ergibt: „[Translation’s] ultimate task may be to bear witness to the *essentially* irreducible strangeness and distance between languages – but its immediate task is exactly to explore this space.“⁹¹

Wie korrespondiert die Erkundung dieses Raums zwischen den Sprachen, ein Lesen, ein Übersetzen „nicht mit der absicht von beherrschung“, mit einer epistemologischen Fragestellung? Wie verhalten sich die genannten Praktiken zum Verstehen? Aus welchem Grund sagt eine Dichtung, wie Benjamin schreibt, „[s]ehr wenig dem, der sie versteht“? Warum gibt es in Köhlers Vorlesung kein „*failing* in that friendship“ und welche Bewegung würde ein solches ‚Fehlschlagen‘ oder ‚Scheitern‘ in und an der Übersetzung und im Verhältnis der Sprachen zueinander anzeigen? Diese Fragen stellen sich einmal vor dem Horizont einer konkreten Lektüre- und Übersetzungspraxis und der Bedingungen ihrer Möglichkeit. Zugleich und damit in engster Verbindung stehend berühren sie durch das Spannungsfeld der Praktiken Lesen, Interpretieren und Schreiben, in dem Übersetzen stattfindet, das wichtigste Anliegen hermeneutisch geprägter Theoriebildung und geisteswissenschaftlicher methodischer Reflexion.

Die ersten Abschnitte von Hans-Jost Freys Buch *Lesen und Schreiben* kreisen um das Verhältnis von Lesen und Verstehen: „Man kann nur lesen, was bedeutet, aber Lesen deckt sich nicht mit Verstehen. Der Glaube, immer schon verstanden zu haben, gefährdet das Lesen. Lesen geschieht in der abenteuerlichen Offenheit des Nichtverstehens. Nur solange der Sinn in der Schwebe bleibt, erschließt sich das, was dasteht, in seiner Möglichkeit zu bedeuten.“⁹² Die Affirmation gilt hierbei dem als vorteilhaft aufgefassten Nichtverstehen als Modus des Lesens, das mit einer „abenteuerlichen Offenheit“ und dem „Sinn in der Schwebe“ assoziiert wird. Das Verstehen in Form des „Glaube[ns], immer schon verstanden zu haben“, der eine Vereinnahmung des Zulesenden zum Ausdruck bringt, wird demgegenüber als Gefahr für das Lesen eingeschätzt. Durch die Situierung des Nichtverstehens in seinem Bezug zum Verstehen lässt sich dem nichtverstehenden Lesen näherkommen, das immer schon Anteil an jenem

vonstatten die Schritte
– was kommt uns zu?

forward our stride
— what do we have coming?

ein Ort, keine Mitte
Hand geht zur Hand

a place, not a center
a hand lends a hand

wo wir uns treffen
wächst das Selbdritte

where we meet
grows a threesome

was wir begreifen
ist schon der Rand

what we grasp
is already the edge

⁹¹ Waldrop, Rosmarie: *Lavish Absence: Recalling and Rereading Edmond Jabès*. Middletown: Wesleyan University Press 2002, S. 22; zit. nach Rainer: *Zögern / Hesitate*, S. 58.

⁹² Frey: *Lesen und Schreiben*, S. 7.

Übersetzen, Übertragen hat, von dem Köhlers Texte zeugen und das sie mithin ansprechen:
„Wie übersetze ich nichtverstehn.“⁹³

Unter den verschiedenen Typen des Verhältnisses zwischen Verstehen und Nichtverstehen,⁹⁴ als dessen Feld jegliche Art der Sinnrezeption, darunter also auch die Rezeption von Kunstwerken, geltend gemacht wird, tritt eines hervor, das mit der umrissenen Übersetzungsbewegung und der daran anknüpfenden methodischen und im Weiteren ethischen Fragestellung eng verwickelt ist. Bei diesem handelt es sich um den verdeckten Sinn, der sinnhafte Gegenstände betrifft, deren Bedeutung dem/der SinnrezipientIn aktuell nicht zugänglich ist. Ausgehend von einer „[g]raduelle[n] Fremdheit“, die dazu führt, dass ein Gegenstand wie z.B. eine Geste, ein Monument, ein Text, ein Ritual in seiner Bedeutung akut nicht oder nur zum Teil verstanden werden kann, markiert Emil Angehrn eine Grenze des Verstehens, die „idealtypisch durch die zeitliche, kulturelle, soziale Distanz zwischen den Polen der Sinnproduktion und der Sinnrezeption bedingt ist.“⁹⁵ Diese Grenze bildet den Ausgangspunkt hermeneutischer Arbeit, die im Zeichen des Versuchs steht, zwischen diesen Polen zu vermitteln

durch Überwindung der Fremdheit mittels Übersetzung, Rekonstruktion, Interpolation, Interpretation. Norm dieser Vermittlung ist die Idee eines adäquaten Verstehens, eines Zur-Deckung-Kommens zwischen inkorporiertem Sinn und nachvollziehender Deutung. Immer bewegt sich das Verstehen im Raum dieses Mehr oder Weniger, wobei das Defizitäre im Sinnvernehmen zunächst als Index der Distanz bzw. der Fremdheit des Verstehens gegenüber der Quelle des Sinns erscheint.⁹⁶

Diese Passage spricht von dem Versuch, die Fremdheit zu überbrücken, indem das Fremde, Nichtverständliche durch vermittelnde Praktiken, die auf Integration – und also Ausübung von Autorität – abzielen, in das eigene Verstehen eingegliedert wird. In der hermeneutischen Arbeit erscheint das Nichtverstehen dementsprechend als Mangel des als fundamental begriffenen Verstehens, der beseitigt werden muss. Der Nichtsinn ist hier „der im Verstehen nicht assimilierbare Rest, der Stoff, der sich der sinnhaften Formung entzieht.“⁹⁷

⁹³ Köhler: MIT EIGENEN WORTEN, S. 136.

⁹⁴ Emil Angehrn arbeitet vier Typen der Verwiesenheit zwischen Verstehen und Nichtverstehen heraus: das Sinnfremde, das grundsätzlich nicht zum Seinsbereich des sinnhaft Verstehbaren gehört; das Unverständliche, das an sich sinnhafte Gegenstände betrifft, deren Bedeutung dem/der Rezipierenden aktuell nicht zugänglich sind; der falsche und in sich selbst verzerrte Sinn, bei dem die Sinnrezeption behindert ist; der Widersinn, der sich dem Verstehen frontal widersetzt und den Sinn bestreitet. Vgl. Angehrn, Emil: Verstehen und Nichtverstehen: Hermeneutik als Arbeit an den Grenzen des Sinns. In: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie 2010/161 (06), S. 216-222, hier: S. 216. Die folgenden Ausführungen beruhen allesamt auf Angehrns Artikel.

⁹⁵ Ebd. S. 218.

⁹⁶ Ebd. Zurecht nennt Angehrn auch die Übersetzung als Praktik der Vermittlung. Wie sehr die Geschichte der Übersetzung mit Aneignung und Nivellierung verbunden ist, hat Lawrence Venuti unter dem Stichwort „domesticating practice“ ausgearbeitet: Venuti, Lawrence: The Translator's Invisibility. A History of Translation. Third Edition. New York: Routledge 2018, etwa S. 15.

⁹⁷ Angehrn: Verstehen und Nichtverstehen, S. 218.

Doch wie, wenn „Differenz [...] radikalisiert“ würde und es „nicht um Nuancen, um Farbtöne, Variationen, ‚verschiedenes‘“, sondern „um das Andere als fremdes, seltsames, vorderhand unverständliches“⁹⁸ ginge? Eine derartige Haltung zum Nichtverstehen und zum Nichtverständlichen, die jener des Verstehens durch Vermittlung diametral entgegengesetzt ist, bringen Ansätze einer Hermeneutik der Differenz zum Ausdruck. Zur Disposition steht dabei nicht, wie bei jener, eine graduelle Fremdheit, die, wenn auch nicht gänzlich, überwunden werden kann, sondern eine „[r]adikale Andersheit“⁹⁹, die ein Gegenprinzip zum Verstehbaren und zur Bedeutung darstellt, wodurch sich auch das Verhältnis von Verstehen und Nichtverstehen als ein anderes gestaltet:

Es geht um ein Anderes, das nicht mehr umfassen ist vom Verstehenkönnen, sondern diesem gegenüber das Allgemeinere darstellt und als prioritär auftritt. Hier melden sich Gegenkonzepte [...] zu Wort, die dem vereinnahmenden oder harmonistischen Charakter klassischer Hermeneutik widersprechen, um dagegen die Andersheit des Anderen, die Differenz im Verschiedenen zum Tragen zu bringen. [...] Gegen die ideale Ausrichtung auf die universelle Kommunikation und das basale Einverständnis optiert eine Hermeneutik der starken Differenzen für einen Ausgang vom Dissens und von der irreduziblen Heterogenität der Perspektiven und Sprachspiele. Auch hier geht es der Verständigung darum, Übergänge zu schaffen, doch ohne sie dem Regulativ eines finalen Konsenses und einer Politik der Integration zu unterstellen.¹⁰⁰

Dadurch, dass ein finaler Konsens nicht mehr das letzte Ziel einer solchen auf Anerkennung beruhenden Begegnung mit dem radikal Anderen ist, werden Dissonanz, Lücke und Bruch im Verstehen nicht als dessen Defizit aufgefasst. Dementsprechend erhebt eine solche ethisch qualifizierte Haltung gerade nicht den Anspruch, das Unverständliche zu beherrschen, das Fremde einzunehmen.¹⁰¹

Wie könnte eine der Hermeneutik der starken Differenzen verpflichtete philologische Gedichtlektüre aussehen und inwiefern ließe sie sich als eine Form von Übersetzung begreifen? Welche Pragmatik kennt das Nichtverstehen als eine Art des Umgehens mit dem Unübersetzbaren, während mit Jakobson von einer grundsätzlichen Übersetzbarkeit aller Erkenntnis auszugehen ist? „[D]ie Erkenntnisebene der Sprache läßt nicht nur die Interpretation durch eine andere Codierung, das heißt Übersetzung, zu, sondern fordert sie geradezu. Jede Annahme, daß es Erkenntnisse gäbe, die unaussprechbar oder unübersetzbar seien, wäre ein

⁹⁸ Köhler: MIT EIGENEN WORTEN, S. 134.

⁹⁹ Angehrn: Verstehen und Nichtverstehen, S. 218.

¹⁰⁰ Ebd. S. 218-219.

¹⁰¹ Dies überträgt Angehrn, rekurrierend auf Emmanuel Levinas, auf eine Ebene der Subjekte: „Am entschiedensten kommt diese Alterität dort zum Tragen, wo sie nicht einer strukturellen oder qualitativen Andersartigkeit – einer anderen Kultur, einer abweichenden ästhetischen Sichtweise, einer unbekannteren Denkform – entstammt, sondern in der Differenz des personalen Anderen gründet. Hier geht es um die Anerkennung des anderen Subjekts, das dem verstehenden Subjekt gegenüber gleichen Rechts ist und dessen Stellung als Bezugspunkt des Sinns aushöhlt.“ Ebd. S. 219. Dieser Aspekt des Nichtverstehens ließe sich mit einigen Passagen aus Barbara Köhlers TANGO. EIN DISTANZ (WN, S. 25-41) zusammenlesen.

Widerspruch in sich selbst.“¹⁰² Wie wäre diese in der Sprachlichkeit der Sprache verortete Forderung nach Übersetzung aus der Perspektive des Zu-Verstehenden, des Verstandenen zu begreifen? „Im Verstehen stellt nicht ein hermeneutisches Subjekt nach Maßgabe seiner historischen Determinanten die Aussage eines anderen dar, sondern das Verstandene stellt sich selbst in seiner Veränderung dar, weil es von Anbeginn nur in seiner prinzipiellen Verstehbarkeit *für* einen anderen bestand.“¹⁰³ Im Folgenden kann es dementsprechend weder darum gehen, die Übersetzung als Metapher für jegliche Art von Transformationsprozess zu bemühen, noch darum, einen Text auf sein Merkmal der Übersetzung zu prüfen. Die folgende Lektüre des Gedichts LÖSUNG von Barbara Köhler nimmt sich vor, manche von dessen Möglichkeiten im Raum der Übersetzung zu entfalten und akzentuiert jenes kommunikative Geschehen der Lektüre, das seine eigene Relativität, Ergänzungsbedürftigkeit und Vorläufigkeit voraussetzt. Wird das Gedicht in diesem Sinne als Antwort verstanden, so versuchen die folgenden Überlegungen, mögliche Fragen zu dieser zu formulieren.

2. LÖSUNG, ENTWICKLUNG UND AUFGABE DER ÜBERSETZUNG

Die folgende Lektüre möchte das Gedicht LÖSUNG aus dem Band *Blue Box* (1995) in Anlehnung an die analoge Fotografie in manchen seiner Entwicklungsmöglichkeiten andeutend besprechen: Ist das lichtempfindliche Material beim Fotografieren einmal belichtet, so gibt es ausgehend davon eine Vielzahl an Möglichkeiten, das so entstandene, latent vorhandene und noch unsichtbare Bild in einem chemischen Vorgang zu entwickeln, doch kann nicht *alles Mögliche* daraus werden. Dass es viele Möglichkeiten der Entwicklung gibt, heißt nicht, dass alle Entwicklungen möglich sind. Was sich daraus entwickeln lässt, kann nicht vorweg gesagt werden und ist primär keinen externen Regeln unterworfen, sondern bereits im latenten, auf dem Film festgehaltenen Bild selbst angelegt, jedoch abhängig von der Art der chemischen Lösung, in die es bei der Entwicklung gelegt wird, von den Bewegungen, die während der Entwicklung vollzogen werden, sowie von der Entwicklungszeit und -temperatur. Zu einem bestimmten Zeitpunkt wird die Entwicklung durch eine weitere Lösung unterbrochen. Darauf folgt die Fixierung, die das Bild lichtbeständig machen soll.

Wie weit trägt diese Analogie? Ist sie verwegen? Wie verhalten sich das Lesen eines Gedichts und das Entwickeln einer Fotografie zueinander? Wie steht die Fixierung zur momenthaften und flüchtigen Lektürebewegung? Inwiefern verhandelt die Gedichtlektüre Grade oder

¹⁰² Jakobson: Linguistische Aspekte der Übersetzung, S. 488.

¹⁰³ Hamacher: Intensive Sprachen, S. 186.

Schichten der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, der Anwesenheit und Abwesenheit? Ist das Gedicht, das gelesen wird, auf andere Art anwesend als das nicht gelesene und darin dem latenten Bild der Fotografie, das bei der Entwicklung sichtbar gemacht wird, ähnlich? Endet, so ließe sich fragen, die Entwicklung der Fotografie bei ihrer chemischen Fixierung oder setzt sie sich in der ‚Lektüre‘ der Fotografie fort – so von einer solchen überhaupt die Rede sein kann? Gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Lesen eines Gedichts und dem ‚Lesen‘ einer Fotografie? Die Diskrepanz zwischen den medialen Dispositiven von Gedicht und Fotografie scheint dagegen zu sprechen. In dem, was in ihnen jeweils angelegt ist, ließe sich jedoch eine Verbindung herstellen. So heißt es bei Hans-Jost Frey zum literarischen Text:

So ist in manchen Fällen eine Lautstruktur oder ein Schriftbild als Bedeutungsträger bestimmbar, in anderen nicht. Wenn es gelingt, eine Erscheinung sinnvoll zu machen, so ist sie es [...]. Es genügt, daß der Text den ermittelten Sinn als den seinen annimmt. Das geschieht, wenn das, was man deutend in den Text hineinlegt, so in ihn eingeht, als wäre es immer schon in ihm angelegt gewesen. Und tatsächlich ist es ja in ihm angelegt, sobald es sich in ihm finden lässt.¹⁰⁴

Die bei Frey gelesenen Sätze, die vorderhand wie ein Zirkelschluss klingen, artikulieren ein Grundproblem der Lektüre und Deutung von Texten über das räumliche Paradigma von ‚innen‘ und ‚außen‘. Indem sie das Verhältnis dessen beleuchten, was *im* Text angelegt ist und was durch die Deutung *in* ihn *eingeht*, als wäre es dort schon immer gewesen, scheinen sie nicht nur den vielfältig orientierten Überschreitungen textueller Grenzen beim Lesen nachzugehen – ist es doch die ungenannte Gegenbewegung dessen, was aus dem Text *hervorgeht*, die den Möglichkeitsraum eröffnet; vielmehr noch wird die Differenz zwischen Anwesendem und Abwesendem in ihnen akut. Damit wird das dem schriftlichen Text eigene Problem als eines kenntlich, das wie die Fotografie und anders mit Latenz befasst ist: Der Schrift kann ein „Potenzial des Unvordenklichen“ zugeschrieben werden, indem sie „stets über das je Aufzubewahrende hinaus[weist].“¹⁰⁵

Der Anfang von Barbara Köhlers Buch *36 Ansichten des Berges Gorwetsch* (2013) sucht mit „Bergen“ Orte auf, denen ein solches Potenzial eigen sein dürfte: „Bergen könnten Orte sein,

¹⁰⁴ Frey: Lesen und Schreiben, S. 12. In einer ähnlichen Spannung befindet sich eines der beiden ‚Themen‘, die Roland Barthes in seinem Buch *Die helle Kammer* auf der Suche nach dem Wesen der ‚PHOTOGRAPHIE‘ benennt, das „blitzartig“ (S. 55) auftaucht, für ihre *Lesbarkeit* jenseits einer Konnotation und also eines Codes maßgeblich ist, und das er als „supplément“ bezeichnet – hier treffend und zugleich äußerst problematisch mit „Zutat“ übersetzt: „Und noch ein Letztes zum *punctum*: ob es nun deutliche Konturen aufweist oder nicht, es ist immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und *was dennoch schon da ist*.“ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt v. Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 65. Im Original, erschienen 1980, lässt sich die Stelle finden in: Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard u.a. 2008, S. 89.

¹⁰⁵ Doetsch, Hermann: *Schrifträume*. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 73-87, hier: S. 80.

die etwas beschützen, es bewahren oder verstecken, es hüten – die bergen.“¹⁰⁶ An der Vielwertigkeit der Wörter „Bergen“ und „bergen“ werden die genannten Bewegungen kenntlich: Etwas zu ‚bergen‘ hieße einerseits, etwas vor einer Gefahr beschützen, mithin *aus* einer gefährlichen Situation retten. ‚Birgt‘ andererseits eine Sache etwas, so verhüllt oder *enthält* sie dieses. Damit ließen sich die Schrift gewordenen Orte „Bergen“ „bergen“ als räumliche Übersetzung des lateinischen Verbs ‚latere‘: „1. verborgen, versteckt sein: latet anguis in herba [sprichw. von verborgener Gefahr] V. 2. geschützt sein: portus latet V, [...] 3. unbekannt sein, verborgen bleiben: utilitas (causa O) latet“¹⁰⁷.

Sowohl ein räumliches Paradigma von ‚innen‘ und ‚außen‘ als auch dessen vermuteter Zusammenhang mit einer Latenz lassen sich an jener viel besprochenen Stelle von Walter Benjamins *Übersetzer*-Aufsatz finden, welche die Aufgabe des Übersetzers bestimmt und von jener des Dichters unterscheidet: „Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.“ (GS IV.1, S. 16). Es ist in diesem Bild die Übersetzung, die das Original von außerhalb in den Bergwald, den „Wald, der *birgt*, der *Sprache birgt*“¹⁰⁸, hineinruft, um durch ein Echo in der eigenen Sprache den Widerhall einer fremden Sprache aus ihm herauszufordern. Das Verhältnis der Sprachen, „verborge[n]“ wie es bleibt, kann die Übersetzung zwar nicht „offenbaren, unmöglich herstellen; aber darstellen, indem sie es keimhaft oder intensiv verwirklicht“ (GS IV.1, S. 12).¹⁰⁹

Artikulationen des Verbergens, Umhüllens, Einwickelns kennen in manchen Sprachen durch ihre jeweiligen Wortgeschichten eine Verbindung zu entwickelnden Bewegungen. So ist die Verwandtschaft des englischen Verbs ‚to envelop‘ für „to wrap up in, or as in, a garment or outer covering“¹¹⁰ mit dem Verb ‚to develop‘ belegt, das vom französischen ‚développer‘ entlehnt ist, welches seit dem Altfranzösischen eine Vielzahl an Bedeutungen angenommen hat, so etwa „to free (a person from something), to unwrap (something), to unfurl, open out (something)“, sodann „to explain, explicate, reveal the meaning of (something)“ bis hin zu den Bedeutungen „to cause oneself to grow“ und „to flatten out (a curved surface)“ im 17. und „to

¹⁰⁶ Köhler, Barbara: 36 Ansichten des Berges Gorwetsch. Mit Fotografien der Autorin. Zürich: Dörlemann/Édition Sycher 2013, S. 7.

¹⁰⁷ Lemma *lateo* in: Stowasser.

¹⁰⁸ Rainer: Zögern / Hesitate, S. 15.

¹⁰⁹ Eine ähnliche räumliche Konstellation taucht an jener Stelle des *Übersetzer*-Aufsatzes auf, die „besag[t], daß eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen *innewohnt*, sich in ihrer Übersetzbarkeit *äußere* [Hervorh. M.K.]“ (GS IV.1, S. 10)

¹¹⁰ Lemma *envelop* in: OED.

evolve“¹¹¹ im 18. Jahrhundert. Das Spektrum spannt sich also von etwa ‚befreien‘ und ‚auspacken‘ über ‚erklären‘ und ‚enthüllen der Bedeutung von etwas‘ bis zu den Bedeutungen ‚wachsen lassen‘, ‚verflachen‘ und ‚entfalten‘, ‚entwickeln‘. Die von der Phonetik nur ungenügend unterstützbare Vermutung existiert, dass beide, ‚envelop‘ und ‚develop‘ letztlich auf das lateinische ‚volvere‘ zurückgehen.¹¹² Dies scheint vor allem bemerkenswert, weil die im deutschen ‚entwickeln‘ noch hörbare, sinnliche Bedeutung einer Drehbewegung sich in diesem Wort mit dem Lesen verbindet: „1. rollen, im Wirbel drehen; *occ. a.* (Schriftrollen aufrollen und) lesen; *b.* (rollend) fortreißen; *c.* (durch Kreisbewegungen) bilden [...]“¹¹³

Das Wort ‚entwickeln‘ lässt sich in einer seiner Bedeutungen mit dem Wort ‚lösen‘ paraphrasieren. Den Kontext bildet die ‚Entwicklung‘ respektive ‚Lösung‘ eines Rätsels; das aufgerufene Bild ist jenes eines Knäuels, dessen Faden ent-wickelt wird. Davon zeugt der folgende Beleg: „daz ich gern charaden und rätshel entwickele (*löse, wie einen knäuel*)“¹¹⁴.

Welche Art der Entwicklung wäre für eine Gedichtlektüre denkbar? Hätte sie kontinuierlich zu sein, wie das Abrollen eines Knäuels, das im Zuge dessen immer kleiner wird und dessen Faden letztlich ein Ende hat, oder wäre sie diskontinuierlich und reversibel denkbar mit einer Affinität für die gleichzeitige Gegenbewegung des Aufrollens, des Verwickelns, differierende Wiederholungen, Endlosigkeit? Könnte die Gedichtlektüre mehr „*Allysis*“ sein als „*Ana-lysis*“, Unlösbarkeit statt endgültiger Auflösung und Enträtselung? Solche macht ein Text von Barbara Köhler zu Homers *Odyssee* mit Bezug auf Penelopes ‚Großes Gewebe‘ und dessen Knoten geltend:

Ein wandelbares Bild auf der Vorderseite, der Schauseite; auf der Rückseite, Werkseite, die Verknüpfungen sichtbar, die Knoten, die Nacht für Nacht wieder gelöst werden. Penelopes Lösung aber ist nicht *Ana-lysis*, Auflösung, sondern *Allysis*; und auch da ist die Wortwahl bezeichnend – *anèlysan* wird gebraucht, als die Gefährten Odysseus aus jenem *dèsmos* befreien, mit dem er an den Mast (*histos*) gebunden wurde (*en dèsmoísi*), als das Schiff die Sirenen passiert; bei Penelope ist es *allyousan*: eine *andere* Lösung (allè: anderswie, anderswo, anderswohin), welche die Analyse, das definitonische Zerlegen des Gewebes, in einen Prozess einbindet, der zu keiner finalen Lösung führt (*a-lysis* wäre also), jedoch zu einer Kette (*álysis*) von Iterationen, Wiederholungen und Veränderungen.¹¹⁵

¹¹¹ Lemma *develop* in: OED.

¹¹² Vgl. Lemma *envelop* in: OED.

¹¹³ Lemma *volvo* in: Stowasser. Diese Verbindung stellt ein Text von Köhler in den Raum wie in die Zeit: „Ein Raum ist gegeben, ein Volumen. Das Wort ist abgeleitet vom lateinischen *volvere* (wälzen, drehen, rollen, wickeln) und meinte ursprünglich eine Schriftrolle, ein Buch, auch Windung und Krümmung. [...] Mit dieser Schriftrolle hat auch eine unserer Vorstellungen von Evolution zu tun: Ein räumlich erfassbares, also mehr als zweidimensionales Gebilde, eine verwickelte Angelegenheit ent-wickelt sich hin zum vollständig lesbaren Text, zur beschriebenen, bezeichneten Fläche, zur reinen Information.“ Köhler, Barbara: DIE WHITEBOX. In: Im weißen Raum. Lucio Fontana. Yves Klein. Krefeld: Krefelder Kunstmuseen 1994, S. 58-65, hier: S. 59.

¹¹⁴ Lemma *entwickeln* in: DWB.

¹¹⁵ Köhler, Barbara: Penelopes Gewebe. Von der unübersetzbaren Seite des Stoffes, über Kehrseiten, Knoten, Netze und das Inwändige von Sprachräumen als *tapetum lucidum*. In: Der Hammer – Die Zeitung der Alten Schmiede, 75/2015, S. 2-8, hier: S. 6.

Bezeichnet das Gedicht LÖSUNG eine gewisse Unlesbarkeit oder Unlösbarkeit? Bezeichnet es eine oder mehrere Lösungen? Und wenn ja, welche, vielmehr wessen Lösung/en mag das Gedicht LÖSUNG bezeichnen? Wären diese Lösungen, Möglichkeiten zur Entwicklung, ebenso momenthafte, historisch indizierte, die einander ergänzen? Und gibt es im Gedicht etwas Verborgenes, das wie im Bild des Echos in der Lektüre oder Übersetzung herausgefordert werden kann? Wie ließe sich anhand dessen über Zeit und Raum des Gedichts nachdenken? Eine nicht-lineare Zeit? Ein nicht-absoluter Raum?

2.1 Der Raum des Gedichts – ((innen) : außen) und/oder ((ich) : du)

Es ist eine kleine Bemerkung am Rande, die Barbara Köhler in einem Gespräch mit dem Titel *Würfel, Kiste, Box* zu ihrer vielgestaltigen Beschäftigung mit den titelgebenden Körpern macht: „Bei einer Box stellt sich immer die Frage: was ist innen und was ist außen?“¹¹⁶ Von dieser Frage neben vielen weiteren scheint auch das Gedicht LÖSUNG zu wissen, wird es vorerst von seinen Rändern her gelesen:

LÖSUNG

*I guess he knows a lot about being
flattened to fit paper.*

Francesca Woodman

ich war im stein und bin daraus hervorgegangen
das haus gehäutet fällt mir ein
und die erinnerung ans außen
das einverleibte fleisch und bein
verfallen und zu leicht befunden
ein sommerkleid fürs ganz jahr
aus abgetragenen sekunden
reif in den wimpern tau im haar
tapeten grenzen sind beschrieben
mit worten die noch keiner liest
so bin ich außer dir geblieben
und sehe was das du nicht siehst.

(BB, S. 32)

¹¹⁶ Reißer, Johann: *Würfel, Kiste, Box* – Gespräch mit Barbara Köhler. In: <http://www.karawa.net/content/wuerfel-kiste-box-gespraech-mit-barbara-koehler> [Abruf am 14.09.2020].

Neben der auffälligen dreiteiligen Struktur des Gedichts mit Titel, Zitat und Gedichttext, auf die noch zurückzukommen sein wird, macht sich vorderhand die Anordnung der Verse bemerkbar. Anders als viele benachbarte Gedichte aus *Blue Box* folgt LÖSUNG in seiner Setzung nicht streng jener Form, die Köhler als „Boxform“¹¹⁷ benennt und die sich dadurch auszeichnet, dass die Wörter in ihrer Abfolge typographisch und mehr noch ideographisch¹¹⁸ die geometrische Form eines Rechtecks abbilden: sei es durch die Formatierung mittels Blocksatz oder durch die Verwendung nicht-proportionaler, eng an Schreibmaschinenschriften gebundener Schrifttypen (engl. ‚Monospace‘), bei denen alle Lettern die gleiche Breite aufweisen – sich also wiederum in gedachten, hier stets gleich großen Kästchen oder Boxen befinden¹¹⁹ – und sich daher für jede Zeile potenziell die gleiche Anzahl an Zeichen ergibt: Die verschiedenen Zeichen erlangen mit dem gleichen Raum, den sie in solcher Schriftart potentiell einnehmen können, eine Gleichwertigkeit trotz ihrer Individualität. Wenngleich Monospace im Gedicht LÖSUNG nicht als Organisationsprinzip kenntlich wird, so lässt die konsequente Verwendung von Minuskeln die verschiedenen Buchstaben als gleichwertig erkennen.

Der obere und der untere Rand des Gedichttextes von LÖSUNG sowie der linke, bündige Rand entsprechen den Seiten eines Rechtecks. Der vierte, der rechte Rand franst auf bemerkenswerte Weise aus. Nicht nur tritt im ersten Vers das Wort „hervorgegangen“ deutlich aus einer gedachten, die Verse umgebenden Box heraus, der Flattersatz der weiteren elf Verse¹²⁰ lässt

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ein engerer Begriff von Ideographie ist mit Sybille Krämer denkbar „im Sinne von Verfahren, die die gedankliche Struktur eines ganzen Textes in der anschaulichen Gestalt des Textes selbst zum Ausdruck bringen. [...] Die räumliche Anordnung des Textes wird zur Verkörperung seiner gedanklichen Ordnung.“ Krämer, Sybille: ‚Operationsraum Schrift‘. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hg. v. Gernot Grube, Werner Kogge u. Sybille Krämer. München: Fink 2005, S. 23-57, hier: S. 36-37. – Zweidimensionalität und Simultanität der beschriebenen Fläche nennt Krämer als Voraussetzung solcher visuellen Verfahren. Vgl. ebd. S. 36.

¹¹⁹ Die Anordnung von weiteren kleineren Boxen in einer Box lässt an jene Schachtel und ihren auf Verzögerung – durch Entzug des Signifikats – beruhenden Signifikationsprozess denken, die Roland Barthes in dem Stück *Pakete* über Analogie andeutet: „So spielt die Schachtel Zeichen: als Hülle, Schirm, Maske *steht sie für* das, was sie verbirgt oder schützt und gleichwohl bezeichnet: sie *tauscht* und *täuscht*. Aber was sie da umschließt und bezeichnet wird sehr lange *auf später verschoben*, als läge die Funktion des Pakets nicht in einem räumlichen Schutz, sondern in einem zeitlichen Aufschub. In die Umhüllung scheint die Arbeit des *Zurechtmachens* (des Tuns) investiert, aber gerade dadurch verliert der Gegenstand seine Existenz, er wird zur Täuschung: von Hülle zu Hülle flüchtet das Signifikat, und wenn man es endlich erreicht hat (es ist stets *irgendeine Kleinigkeit* in dem Paket), erscheint es unbedeutend, spöttisch, verächtlich.“ Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 65. – Was hieße ein sprachliches Zeichen als Schachtel oder Box zu begreifen? Welche Zeitlichkeit und Räumlichkeit erwachsen aus dem Verborgenen-Sein des Bezeichneten? Dass eine Kiste mit Buchstabenkästchen gefüllt ist, lässt zudem an Benjamins Text *Der Lesekasten* denken, in: Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013, S. 96-97.

¹²⁰ Insgesamt sind es zwölf (12) Verse. Damit könnte auch ein Verhältnis von 1. und 2. Person, von ‚ich‘ und ‚du‘, zu tun haben, das für das Gedicht eine entscheidende Rolle spielt. Etwas Gewicht bekommt eine solche, vielleicht ansonsten wenig plausible Überlegung durch den Text ELF 1/2 (NFL, S. 62-63), der aus zwei Textblöcken besteht, die jeweils elfeinhalb (11 ½) Zeilen lang sind, und der mithin um Schwerkraft und um die Verhältnisse 1:1 und 1:2 kreist, was wiederum mit der Verhandlung von Identität, Differenz und Ähnlichkeit im Text- und Sprachverhältnis der Übersetzung zu tun hat.

eine vertikale wellenförmige Linie sichtbar werden, die als Verlauf gesehen eine winzige alternierende Bewegung, einen Übergang der Wörter in eine gedachte Box hinein und aus ihr heraus dokumentiert, und die auf einen ersten Blick mit der Nennung räumlicher Lagen und Bewegungen im Gedicht korrespondiert: „im stein“ (V. 1), ein Ausdruck, der auch das Wort ‚ein‘ enthält; „daraus hervorgegangen“ (V. 1); „das haus“ (V. 2), in dem auch ‚aus‘ hörbar und sichtbar wird und das auf einen abgegrenzten Raum hindeutet; „fällt mir ein“ (V. 2); „die erinnerung ans außen“ (V. 3), bei der sich ein Spannungsverhältnis von ‚innen‘ und ‚außen‘ artikuliert; „das einverlebte fleisch und bein“ (V. 4), das mithin eine vergangene Bewegung eines Körpers in einen anderen Körper hinein anzeigt; „ein sommerkleid fürs ganz jahr / aus abgetragenen sekunden“ in Vers 6-7, wo die Wörter „ein“ und „aus“ jeweils am Versbeginn aufgrund ihrer grammatischen Funktionen zunächst nicht unmittelbar auf Räumlichkeit hindeuten, durch ihre Anfangspositionen innerhalb der Verse jedoch eine kapitale Stellung haben; „reif in den wimpern tau im haar“ (V. 8), wo zwei Präpositionen ein räumliches Verhältnis markieren und eine weitere, ‚im‘, im Wort „wimpern“ sichtbar und hörbar werden könnte; das Wort „sind“ (V. 9), das die Präposition ‚in‘ enthält und damit die Frage von ‚sein‘/‚Sein‘ als eine räumliche markieren könnte; das Wort „keiner“ (V. 10), in dem sich das Wort ‚ein‘ sehen und hören lässt und der Vers „so bin ich außer dir geblieben“ (V. 11), bei dem zumindest in einer Lesart dieser durch Variationsmöglichkeit der Betonung ambigen Zeile wiederum ein Außerhalb, hier jenes eines angesprochenen ‚Du‘, zur Sprache kommt. Eine ähnliche Dynamik von ‚innen‘ und ‚außen‘ lässt sich bei dem mit dem Namen Francesca Woodman gekennzeichneten Zitat beobachten, das den Versen vorangestellt ist: *I guess he knows a lot about being flattened to fit paper*. Interessanterweise enthält gerade der Ausdruck „about being“ die englischen Präpositionen ‚out‘ und ‚in‘ und lässt die Frage „about being“, etwa ‚über das Sein‘ als eine von Innen- und Außen-Sein erscheinen.¹²¹ Das Gedicht wird mit seiner undichten und unsicheren Grenze zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ derart als ein zunächst zweidimensional erscheinender ‚Gedichtraum‘ lesbar. Vom ‚Raum hinter den Texten‘ und der räumlichen Erweiterung eines Textes beim Lesen war bereits die Rede. Doch der Gedanke eines räumlichen Textes scheint sich in LÖSUNG noch auf weitere Weisen auszudrücken. Inwiefern ließe sich hinsichtlich dieses und anderer Gedichte aus *Blue Box* nicht lediglich von rechteckigen Gedicht- oder Textflächen, sondern von ‚Gedichträumen‘ sprechen?

Blue Box, der Titel von Köhlers zweitem Gedichtband, lässt sich, wie gesagt wurde, auch „als Anspielung [...] auf das filmtechnische Verfahren zur künstlichen Erzeugung unerwarteter

¹²¹ Sonja Martinelli danke ich sehr herzlich für diesen Fund und ihre daraus entsprungenen Überlegungen.

Zusammenhänge verstehen [...].¹²² Die Arbeit mit einer *Blue Box* bzw. einem *Green Screen* gehört zur Filmproduktionstechnik des *Chroma-Key-Verfahrens*, das die Möglichkeit bietet, „eine im Studio spielende Vordergrundhandlung mit einem beliebigen Hintergrund zu kombinieren, der entweder von einer anderen Kamera gleichzeitig aufgenommen oder auch aus Archivbeständen zugespielt werden kann.“¹²³ Damit steht dieses Verfahren im Kontext einer großen Frage nicht nur der Produktion und Rezeption von (audio-)visuellen Medien, sondern umfassender der Künste, wie auch aus einer Bemerkung von Köhler zu den Implikationen einer *Blue Box* hervorgeht: „[U]nd [es geht] um die Austauschbarkeit von Hintergründen, also die Konstellation Figur und Grund. Sowie um die unterschiedlichen Gründe, die dann für Umgebung gehalten werden, wenn die Wahrnehmung nur flach genug ist.“¹²⁴ Merkwürdig eröffnet bereits der Titel des Gedichtbandes *Blue Box* die Frage nach dem Verhältnis von Zweidimensionalität und Dreidimensionalität, die für die Gedichte und ihre Form entscheidend scheint. Wie verhält sich ein Gedicht zum Raum und der Raum zum Gedicht? Wie ist Räumlichkeit im Gedicht LÖSUNG bedingt? Wie steht es um räumliche Grenzen? Befindet sich das Gedicht in der Box und befindet sich zugleich eine Box oder eine andere räumliche Anordnung und mit ihr Raum und Räumlichkeit im Gedicht?

Verwandte Fragen wurden in der Rezeption von Köhlers Texten mit einem der Literatur und der literaturwissenschaftlichen Forschung des 20. Jahrhunderts eigenen Interesse an Schrifträumen¹²⁵ oftmals anhand jener formalen Vorgabe der Box gestellt, die spätestens seit *Blue Box* bestimmend für ihre Gedichte wurde und später auch in anderen poetischen und essayistischen Texten von ihr zum Tragen kommt.¹²⁶ An der Boxform, die hinsichtlich eines visuell wahrnehmbaren ‚Gedichtraums‘ zuerst auf einen materiell-typographischen Raum, auf das Verhältnis der Schrift, der Buchstaben, der Zeichen zur Seite, auf der sie sich befinden,

¹²² Dahlke, Birgit: „Die Heimat als Gangart, auch im Vers“. Zur Lyrik von Barbara Köhler und Lutz Seiler. In: Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR. Hg. v. Holger Helbig unter Mitarb. v. Kristin Felsner u.a. Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 133-146, hier: S. 143.

¹²³ Webers, Johannes: Handbuch der Film- und Videotechnik. Poing: Franzis Verlag 2002, S. 226.

¹²⁴ Reißer, Johann: Würfel, Kiste, Box – Gespräch mit Barbara Köhler. Da beim *Chroma-Key-Verfahren* Vordergrund und Hintergrund zusammengestellt werden, ließe sich hier vom Effekt einer *Überblendung* zweier getrennter semiotischer Systeme sprechen.

¹²⁵ Vgl. Krämer: ‚Operationsraum Schrift‘. So leitet Krämer zu ihrer zentralen Hypothese mit den Worten über: „Schriften eröffnen also etwas, das wir weder mit Sprachen noch mit Bildern leisten (können); das, was sie eröffnen, ist ein Operationsraum. Und es ist dieser Raum, der dem Blick eines rein phonographischen Schriftverständnisses verschlossen bleibt.“ Ebd. S. 31-32.

¹²⁶ Zu nennen wären hier etwa die Texte SPELL BOUND (NFL, S. 177-195), THE CAT STATE (NFL, S. 233-237), THE MOST BEAUTIFUL (NFL, S. 239-245) und ÜBER BRÜCKEN (NFL, S. 246-250) in dem Buch *Neufundland*, die, wie im Impressum vermerkt, aus der nicht-proportionalen Schrift ‚Consolas‘ gesetzt wurden. Indes unterscheiden sich die Texte hinsichtlich ihrer formalen Vorgaben insofern, als das Prinzip Monospace unterschiedlich stark in die Wortebene eingreift, am Zeilenende also beispielsweise mit oder ohne Bindestrich als Silbentrennungszeichen gearbeitet wird. Insbesondere SPELL BOUND weist mehrere formale Besonderheiten auf, die u.a. Satzanfänge- und enden betreffen. Ebenso durch Monospace organisiert sich Köhlers Text GRASSCHRIFT.

verweist, wurde mehrerlei geltend gemacht, so etwa, dass die visuelle Vorgabe der Boxform den Textfluss verzögere und zu Zeilensprüngen führe, die in Sinneinheiten eingreifen und neue generieren,¹²⁷ womit die Texte wiederum Bedeutungsvarianten¹²⁸ und dementsprechend plurale Lektüren eröffnen.

Doch das Interesse spezifisch an einem Quader, einer Kiste, einer Box, auch in Relation zu einer zweidimensionalen (Text-)Fläche, scheint in Köhlers Texten für eine Vielzahl weiterer Überlegungen einzustehen, zu denen sie sich ausführlich in einem Gespräch mit Johann Reißer äußerte. Wie in jeder Form entdeckt sie auch in der Boxform einen „organisierte[n] Widerstand“, der der „Intention Grenzen setz[t]“¹²⁹; was diese jedoch von traditionellen Gedichtformen wie jenen unterscheidet, die in ihrem ersten Gedichtband *Deutsches Roulette* eine wichtige Rolle spielen, sei ihre Beziehung zur Geschichte: „Diese historischen Formen [Sonett, Rondeau usw., M.K.] waren dann aber irgendwann für mich erledigt, weil ich gemerkt hab: es interessiert mich nicht. Und es stört mich dabei, dass man damit sofort in einen Wettbewerbszusammenhang kommt. [...] Man muss sich zwar immer zu Geschichte verhalten, aber das kann man auch anders, als über tradierte Formen.“¹³⁰ In dieser Bemerkung zur Historizität von poetischen Formen und im Weiteren von poetischen Texten selbst scheint sich eines der großen Themen nicht nur einer Theorie des literarischen Kanons anzudeuten, sondern, und damit verbunden, wiederum eine Frage von Textverhältnissen und damit des Bereichs zwischen Lesen und Schreiben von Texten. Gerade dass die Bedingungen des Schreibens in und mit tradierten Gedichtformen von Köhler als „Wettbewerbszusammenhang“ benannt werden, legt durch die im Wettbewerb herrschenden agonistischen Prinzipien ein Text- und AutorInnenverhältnis nahe, das mit jenem konvergiert, das Harold Bloom in seiner Dichtungstheorie der Einflussangst ausarbeitet.¹³¹ Inwiefern Köhlers Gedichte ein anderes Verhalten zur Geschichte äußern, das mit der Bewegung von Übersetzung und Übertragung eng verwickelt und damit weit davon entfernt ist, einen Ausweg im symbolischen Tod eines ödipal motivierten DichterInnen-Vorbilds zu suchen, muss noch verdeutlicht werden.

Köhler bezeichnet die Box darüber hinaus als eine „rein maschinelle Form, herkommend von der Schreibmaschine“, eine im Gegensatz zu traditionellen Gedichtformen „maximal

¹²⁷ Vgl. Metzger: Zur Rede Stellen, S. 122.

¹²⁸ Vgl. Dahlke: „Die Heimat als Gangart, auch im Vers“, S. 143.

¹²⁹ Reißer: Würfel, Kiste, Box – Gespräch mit Barbara Köhler.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Bloom, Harold: Einflussangst: Eine Theorie der Dichtung. Basel u.a.: Stroemfeld/Nexus 1995. – Mitunter in eben jene Richtung geht Roger Thiel mit seiner Analyse von Köhlers Gedicht *Endstelle* (Köhler: *Deutsches Roulette*, S. 39), das er mit Friedrich Hölderlins hymnischem Paralipomenon *Hälfte des Lebens* zusammenliest. Vgl. Thiel, Roger: Hölderlin auf halbemast. Überlegungen zu Barbara Köhlers Gedicht 'Endstelle'. In: Paul / Schmitz (Hg.): ENTGEGENKOMMEN, S. 91-126.

unauffällige Form“,¹³² die meist nur über eine Verletzung und die Übertretung der Grenze deutlich werde – von diesen zeugt auch das Gedicht LÖSUNG. Hinsichtlich ihrer maschinellen Beschaffenheit setzt Köhler die Boxform wiederum in Kontrast zu historischen Gedichtformen: „[...] Metrum und bestimmte Reimformen [der klassischen Formen, M.K.] [sind] ja sehr körperlich und psychologisch, die hängen sehr mit Schrittrhythmus, Herzrhythmus und solchen Sachen zusammen. [...] Ich empfand das als sehr hilfreich, sich von etwas Außer-körperlichem Grenzen setzen zu lassen.“¹³³ LÖSUNG scheint demgegenüber eng an die von Köhler so benannte ‚Körperlichkeit‘ von Metrum und Reimschema gebunden zu sein. Anders als die allermeisten benachbarten Gedichte aus *Blue Box*¹³⁴ ist es durchgehend – mit gewissen Abweichungen, auf die noch zurückzukommen sein wird – in Kreuzreimen und jambischer Struktur geschrieben. Handelt es sich bei diesem Gedicht dennoch um eine Box? Oder um eine Box, die sich vom Box-Schema merklich *ablöst*? Stehen ein lebendiger, mithin menschlicher Körper, ein Wortkörper, ein Textkörper und deren körperliche Grenzen hier im buchstäblichen Vordergrund und in einem ganz bestimmten Verhältnis zu den Grenzen der Form? Manches in dem Gedicht scheint darauf hinzudeuten: Von einem Haus, das „gehäutet“ (V. 2) ist, ist die Rede; im vierten Vers kommt „das einverleibte fleisch und bein“ zur Sprache, kurz darauf „ein sommerkleid fürs ganz jahr“ (V. 6); schließlich „wimpern“ und „haar“ (V. 8). Am deutlichsten lässt sich die Entsprechung einer Übertretung der Grenze der Form und der Grenze eines Körpers im ersten Vers wahrnehmen, der sich als Übergang lesen lässt, in dem ein Ich das in der Vergangenheit stattgehabte Hervorgehen aus Stein zur Sprache bringt. Wie die Sprechinstanz des Gedichts, die zuvor „im stein“ war, die Grenzen des Steins durch sein Hervorgehen aus diesem übertritt und sich körperlich abgrenzt, so tritt das Wort „hervorgegangen“ als einziges Wort des Gedichts auf markante Weise aus der Form des Gedichts hervor – nicht nur, wie bereits angemerkt, typografisch aus einem gedachten, die Verse umgebenden Rechteck, sondern auch hinsichtlich des Reimschemas und des Metrums: indem es zusammen mit dem Wort „außen“ (V. 3) das einzige Paar bildet, das sich nicht reimt – eine Assonanz von „daraus“ (V. 1), dem vorangehenden Wort, und „außen“ (V. 3) wird jedoch

¹³² Reißer: Würfel, Kiste, Box – Gespräch mit Barbara Köhler. In einem anderen Gespräch weist Köhler darauf hin, dass der Gedichtband *Blue Box* noch auf der Schreibmaschine entstanden sei (vgl. Köhler / Paul: ‘Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich’, S. 33), im Druck erscheinen diese Gedichte allerdings in einer proportionalen Schriftart, manche im Blocksatz, anders als etwa Texte in *Wittgensteins Nichte*, die als Gedichte lesbar sind, wie JEMAND GEHT, HERZENSSACHE, WIEDERGABE, FERMATE und IN ALBUS (alle WN, alle o.S.) sowie der Installationsentwurf SPRACHRAUM (WN, S. 138-o.S.), die sämtlich mit den Regeln von Monospace arbeiten.

¹³³ Reißer: Würfel, Kiste, Box – Gespräch mit Barbara Köhler.

¹³⁴ Es gibt lediglich ein weiteres Gedicht in *Blue Box*, das konsequent durch Endreime organisiert ist, und zwar GUTEN TAG (BB, S. 28).

hörbar –, und indem der erste Vers durch „hervorgegangen“ zwei Hebungen mehr aufweist als die anderen Verse.

Das durch die maschinell gesetzten Grenzen der Box bestehende Gegengewicht zur Intentionalität, von dem schon die Rede war, erfährt mit den „ausgezählten Blöcken“¹³⁵ der Box eine spezielle Ausprägung und führt zum Schreibprozess von Köhlers Gedichten in Boxform, die auch in jüngeren ihrer Bücher wie *Niemands Frau* (2007), *Istanbul, zusehends* (2016) und *42 Ansichten zu Warten auf den Fluss* (2017) unter je eigenen Vorzeichen die Vorgabe bildet. Von einem Automatismus und einer Zufallskomponente grenzt Köhler die Boxform dabei ab: „Zufall spielt für mich nur insofern eine Rolle, als dass da eine Form impliziert ist: ich komm da etwa eine Zeit lang auf einer Zeile voran wie ich möchte und wie ich denke, aber dann ist nur noch so und so viel Platz für Buchstaben oder Zeichen übrig und dann stellt sich die Frage, wie man das nun macht, wie das reinpassen kann.“¹³⁶

Ahistorizität, nicht-körperliche, maschinelle Form, Grenzen einer Intention – könnten diese Eigenheiten der Boxform auch mit zweidimensionalen Textflächen zusammenfallen, so führt Köhler entscheidende Überlegungen zur Box ins Treffen, die spezifisch an die Dreidimensionalität von Körpern, insbesondere von platonischen Körpern wie dem Würfel gebunden sind, bei denen man „ganz deutlich innen und außen unterscheiden“ kann und eine „Verschränktheit der Dimensionen handgreiflich“¹³⁷ wird. Diese Überlegungen stehen wiederum in Verbindung mit einem Interesse für Versuchsanordnungen, wie es beispielsweise schon in jener des ‚Sprachraums‘ im Text TANGO. EIN DISTANZ zu tragen kommt, das Köhler im Gespräch folgendermaßen formuliert:

Kisten oder Schachteln werden immer auch gerne für Versuchsanordnungen benutzt. Schrödingers Katze ist ja so eine Kisten-Versuchsanordnung, die Skinner-Box ist ein maximal reizarmer Käfig, bei der es um bedingte Reflexe geht, wobei ein Lernprozess erzeugt werden soll – aber eigentlich geht es nur um Belohnung und Bestrafung. Aber es lässt sich mit diesen Kisten sehr gut demonstrieren, was dabei außer Acht gelassen wird, nämlich der Beobachter. Es stellen sich immer die Fragen: wo ist das Versuchstier, wo ist der Beobachter, wie verhält er sich, und wie entstehen die Ergebnisse.¹³⁸

Damit wird die Aufmerksamkeit von einem typographischen Raum der Boxform mit ihren abgezählten oder blockgesetzten Zeichen auf einen vor aller Semantisierung und Pragmatik zunächst topologischen, das meint räumliche Relationen bedenkenden Raum,¹³⁹ hier einen der

¹³⁵ Reißer: Würfel, Kiste, Box – Gespräch mit Barbara Köhler.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ „In der Mathematik wird dieses Vorgehen, welches der räumlichen Struktur oder den Lagebeziehungen einen Vorrang gibt vor der Substanz oder der räumlichen Ausdehnung, ›Topologie‹ genannt.“ Günzel, Stephan: Raum – Topographie – Topologie. In: Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Hg. v. Stephan Günzel. Bielefeld: transcript 2007, S. 13-29, hier: S. 13.

Wissensproduktion, gelenkt. Die physikalische und die psychologische Versuchsanordnung, von denen die Rede ist, folgen dem neuzeitlichen räumlichen Paradigma der Laborarbeit¹⁴⁰ und gründen auf einer einfachen und grundlegenden euklidischen Relation, nämlich jener von ‚innen‘ und ‚außen‘, die sich hierbei auf die unterschiedlichen Bedingungen bezieht, die dort jeweils vorgefunden werden und den Beteiligten Positionen sowohl in ihrem Verhältnis zu einander als auch dementsprechend im Raum zuweisen. Der „Beobachter“ gehört durch seine Zugehörigkeit zum Raum, wenn er sich auch ‚außerhalb‘ der jeweiligen Box befindet, der Versuchsanordnung an, befindet sich also hinsichtlich der Box und dem „Versuchstier“ nicht auf einer Metaebene und wirkt allein durch seine Beobachtung auf die „Ergebnisse“ ein. Damit korrespondiert der Satz „(Die Beobachterin ist Teil des Systems.)“, der mehrfach in Köhlers Texten auftaucht, am augenfälligsten wohl als eine Art Motto zu Beginn von *Niemands Frau*, wo seine Setzung in Klammern, die einen begrenzten Raum andeuten, typographisch mit der genannten räumlichen Position der Beobachterin korrespondiert. Dabei handelt es sich auch um die Einsicht in ein Problem wissenschaftlicher Raumbeschreibung: „Als Beobachter und Involvierter ist der Mensch immer schon Teil des von ihm beschriebenen Raums, immer schon im Raum verortet wie vom Raum abhängig, und er erscheint unweigerlich als dessen Element.“¹⁴¹

In Rückbezug dessen auf das Gedicht LÖSUNG und die Gedichte des Bandes *Blue Box* scheint sich die Frage nach dem Raum des Gedichts vor dem Horizont einer umfassenden Frage nach Raum auf intensive Art zu stellen. Demgemäß wird zunächst der Rede vom Raum des Gedichts nachzugehen sein. In der Frage nach der Konfiguration von Raum und Literatur, die sich auch als eine nach der speziellen Räumlichkeit von literarischen Texten stellt, lässt sich zunächst der Eindruck gewinnen, die literaturwissenschaftliche Forschung räume insbesondere narrativen und dramatischen Formen diesbezüglich eine gewisse Privilegierung ein. Dieser Umstand lässt sich an mehreren mit dieser Frage befassten, literatur- und kulturwissenschaftlichen Publikationen ablesen, so etwa an den Beiträgen im *Handbuch Literatur & Raum* (2015) sowie den dort genannten literarischen Beispielen. Dennoch beschränken sich viele grundlegende Erwägungen zu jenen der Literatur eigenen Räumen nicht auf eine bestimmte Gattung und können daher auch für Gedichte geltend gemacht werden. Wie umfassend sich die Frage nach

¹⁴⁰ Vgl. Wolf, Burkhardt: Räume des Wissens. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 115-125, hier: S. 120-121.

¹⁴¹ Mahler, Andreas: Topologie. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 17-29, hier: S. 17. Die mathematische Topologie versuchte, der Innensicht des Beobachters durch einen „strikten utopischen Blick von außen“ (ebd.) zu entgehen. Die als unhintergebar angenommene, beobachtende Position *innerhalb* eines räumlichen Systems bringt Köhler, wie bereits dargelegt, mit dem Lesen in Verbindung (vgl. NFL, S. 202-203) – vgl. *Kapitel 1.3*.

Raum im Zuge der sogenannten ‚räumlichen Kehren‘ der Gegenwart, *spatial turn*, *topographical turn* und *topological turn*, seit Beginn der 1990er Jahre innerhalb der Kultur- und Medienwissenschaften stellte, ist nicht zuletzt an der Veränderung derer methodischen und thematischen Ausrichtung zu ermessen.¹⁴² Einige wenige Aspekte, die für das Gedicht LÖSUNG von Interesse sein könnten und die auf eine solche Perspektive Wert legen, seien im Folgenden angedeutet.

Hinsichtlich des für das Gedicht in Frage stehenden Raums, der sich durch eine unsichere Grenze von ‚innen‘ und ‚außen‘ zu konstituieren scheint, und dessen Verhältnis zur Raumordnung einer Box lässt sich aus einem topologischen Blickwinkel Folgendes bemerken: Gerade die Form einer Kiste, einer Schachtel, eines Containers hat in der Konzeption von Raum eine Geschichte, die bis zu Euklids dreidimensionaler Geometrie zurückreicht, welche neben Isaac Newtons Konzeption eines absoluten Raums allmählich zum Bezugspunkt für den Gedanken nicht-euklidischer und nicht absoluter Räume wurde. Was als „Behälter von Strukturen aus drei Dimensionen (Länge, Breite, Höhe)“¹⁴³, „Containerdenken“¹⁴⁴ oder „Container-Raum“¹⁴⁵ bezeichnet wird, verweist einerseits auf eine Vorstellung des Raums, der auf einem stetigen dreidimensionalen Koordinatensystem gründet, in dem Körper auf bestimmte Arten gelagert werden können, andererseits, in Newtons Auffassung, auf einen Raum, der gemeinsam mit der Zeit als von der Materie unabhängig, absolut und als Substanz gedacht wird. Die genannten Bezeichnungen rekurrieren auf Albert Einsteins Formulierung des Raums als ‚Schachtel‘ im Abschnitt „Relativität und Raumproblem“, der sich im Anhang seiner Abhandlung *Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie* (1916) befindet. Dort problematisiert er Newtons Vorstellung des absoluten Raums, die er, wohl nicht frei von Ironie, mit der Form einer Schachtel metaphorisiert:

Der Begriff Raum wird aber nahegelegt durch gewisse primitive Erfahrungen. Man habe eine Schachtel hergestellt. Man kann Objekte in gewisser Anordnung darin unterbringen, so daß die Schachtel voll wird. Die Möglichkeit solcher Anordnungen ist eine Eigenschaft des

¹⁴² Vgl. Günzel: Raum – Topographie – Topologie, S. 13-14. Einen für die folgenden Gedanken wesentlichen Unterschied zwischen Topologie und Topographie benennt Günzel: „In der Topologie geht es kurz gesagt darum, die Entsprechungen im Verschiedenen zu beschreiben oder um die Identifikation einander ähnlicher Strukturen. Während in einer topographisch-kritischen Hinsicht danach gefragt würde, was sich räumlich verändert, wenn etwa eine Karte vorgibt ›nur zu repräsentieren‹, wird unter topologischen Gesichtspunkten zunächst danach gefragt, was gleich bleibt, wenn ein Betrachter meint, etwas habe sich verändert.“ (Ebd. S. 21) – Die Suche nach „Entsprechung im Verschiedenen“ könnte auch als korrespondierend mit einer Übersetzungsbewegung gedacht werden. Vgl. auch die folgenden Einträge: Wagner, Kirsten: Topographical Turn und Günzel, Stephan: Topological Turn; beide in: Lexikon der Raumphilosophie. Hg. v. Stephan Günzel. Unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012.

¹⁴³ Borsò, Vittoria: Transitorische Räume. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 193-201, hier: S. 194.

¹⁴⁴ Günzel: Raum – Topographie – Topologie, S. 17.

¹⁴⁵ Wolf: Räume des Wissens, S. 117. Zu einer Skizze der historischen Entwicklung von Raumvorstellungen vgl. ebd. S. 117-118.

körperlichen Objektes Schachtel, etwas, was mit der Schachtel gegeben ist, der von der Schachtel „umschlossene Raum“. Dies ist etwas, was für verschiedene Schachteln verschieden ist, etwas, was ganz natürlich als unabhängig davon gedacht wird, ob jeweiligen überhaupt Objekte in der Schachtel sind oder nicht. Wenn keine Objekte in der Schachtel liegen, so erscheint ihr Raum „leer“. ¹⁴⁶

Der Schachtel-Raum, der hier als gegeben erscheint und unabhängig von den Elementen existiert, mit denen er gefüllt wird, ist vorstellbar als ein fixer Hintergrund, vor dem die Bewegungen der Körper stattfinden. ¹⁴⁷ Diese Vorstellung impliziert auch, dass der Raum und die Lagerungsmöglichkeiten, die ihn konstituieren, selbst noch bestünden, wenn die Wände der Schachtel eine Dicke von Null hätten, also nicht mehr vorhanden wären – der Raum wird dadurch als ein ‚selbstständiges Ding‘ aufgefasst, auch ohne Schachtel. Darüber hinaus ist auch die Begrenztheit des Schachtel-Raums eine ‚unwesentliche‘, weil um jede gefüllte Schachtel eine noch größere vorstellbar wäre, die diese umgibt. ¹⁴⁸ Diesem für den Menschen vorstellbaren Raum setzt Einstein in seiner Relativitätstheorie eine nicht anschauliche, nicht intuitiv erfassbare, nicht-euklidische, gekrümmte Raumstruktur entgegen, die anders als zeichnerisch denkbar wurde, so z.B. mit künstlerischen Ausdrucksmitteln oder in der Topologie, die sich als eine „Spielart nicht-euklidischen Denkens“ ¹⁴⁹ begreifen lässt. Zu diesem Anliegen schreibt Stephan Günzel: „Für die topologische Raumbeschreibung hilfreich sind dabei Relativierungen, welche von Seiten der Mathematik und Physik nach Newton hinsichtlich der Raumauffassung vorgenommen wurden: Raum wird im Zuge dessen nicht mehr als eine dreifach dimensionierte Entität oder formale Einheit gefasst, sondern anhand von Elementen beschrieben, die relational zueinander bestimmt werden.“ ¹⁵⁰ Bei einer Relativierung und einer so entdeckten Relationalität von Elementen scheint es sich um wichtige gedankliche Bewegungen im topologischen Programm zu handeln, die sich auch auf Einsteins Relativitätstheorie stützen.

Welche Konsequenzen hat dies für die Boxform von Köhlers Gedichten? Ist sie an die euklidische Geometrie gebunden? Wie verhält sich der Gedanke eines absoluten Schachtel-Raums zu jener sprachlichen und räumlichen Verhältnishaftigkeit, die in vielen von Köhlers Texten zum Ausdruck kommt? Versprachlichen Köhlers Texte mithin die jeweiligen Möglichkeiten dieser beiden Raum- und Zeitvorstellungen? Keine gewaltsame, eindeutige

¹⁴⁶ Einstein, Albert: Relativität und Raumproblem. In: ders.: Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie. Berlin/Heidelberg: Springer ²⁴2009 [1916], S. 91-109, hier: S. 92.

¹⁴⁷ Vgl. Garbe, Anette: Die partiell konventional, partiell empirisch bestimmte Realität physikalischer Raumzeiten. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 4.

¹⁴⁸ Vgl. Einstein: Relativität und Raumproblem, S. 93.

¹⁴⁹ Vgl. Simons, Oliver: Nicht-euklidische Räume. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 202-207, hier: S. 203.

¹⁵⁰ Günzel: Raum – Topographie – Topologie, S. 17.

Feststellung des Objekts im Raum und in der Zeit, die Macht verleiht, kein ‚Hier oder Da‘, kein ‚Jetzt oder Damals‘? Sondern eine Ordnung des Nebeneinanders, der Gleichzeitigkeit? Hier und da und hier? Jetzt und damals und jetzt?

In folgender Passage aus Köhlers Text *Schriftstellen. Eine Unterrichtung* (2018) werden der Gedanke der Relativierung der Zeit mit einem Hinweis auf Einsteins Relativitätstheorie und die nicht-euklidische Relation eines Knotens mit der Bewegung einer sprachlichen Übertragung verbunden:

In der Raumzeit, seit Einstein, seit grad hundert Jahren, ist Zeit keine Linie mehr, kein einfacher Ablauf, kein Schnurstracks von Gestern nach Morgen und dabei immer Jetzt; als auch-räumliche Dimension, dem Raum ununterscheidbar verbunden, konjugiert, ist sie relativ, ist beziehungsweise wie jedes Ich. Wie kann man das denken, wie könnte man das sagen? In Knoten womöglich, in verschlungenen Topologien.

Das alles, Sie ahnen's, ist vollkommen unübersetzbar; es stimmt »nur« in einem Sprachraum, hier dem deutschen (im französischen z.B. wäre HIER ja *gestern*), klingt durch die Resonanzen, die es semantisch, syntaktisch, grammatisch hervorruft; aber es lebt, bewegt sich dennoch: in Relationen, aus der Differenz zu anderen, angrenzenden Sprachen: beziehungsweise, verhältnismäßig. Es lässt sich nicht übersetzen, denn Sitzen beharrt auf vorgeblicher Statik, auf Dingen, die feststehen wie etwa Stühle, stabil auf bspw. vier Beinen. Vielleicht jedoch ließe es sich übertragen: wo Tragen das Aufsichnehmen einer Last bedeutet, die gehalten wird und bewegt, *in Bewegung gehalten*, und so übertragen wie oder als Impuls, Energie. Und selbst wo wir das Ich einfach denken, als Singularität, Erste Person, kann sich bei einer spontanen, sprunghaften Übertragung in eine andere Sprache eine Differenz eröffnen, die darauf verweist, dass wir nicht allein Erste, sondern immer auch Zweite und Dritte Personen sind, beziehungsweise, verhältnismäßig, und jedes Ich – und nicht erst seit Einstein – relativ.¹⁵¹

Einsteins Raumzeit wird an dieser Stelle mit einer bestimmten Art des Übersetzens, nämlich dem Übertragen, zusammengedacht. Die Relativierung des Raums und der Zeit – durch Setzung der Lichtgeschwindigkeit als Konstante¹⁵² – lässt sich hierbei als analog zur Relation begreifen, in der sich eine Sprache und ihr Sprachraum zu „anderen, angrenzenden Sprachen“ befinden. Ebenso wie der Raum in Einsteins Auffassung nicht mehr als absolut, d.h. auch als dasjenige Ruhende gedacht werden kann, von dem aus die Bewegung eines Körpers denkbar wird, so lässt sich in der obigen Passage eine Sprache und ihr Sprachraum nicht als absolut begreifen, sondern in Bewegung, die sich aus dessen Verhältnis zu anderen Sprachen ergibt. Damit einher geht hier die Gegenüberstellung der Praktiken des Übersetzens und des Übertragens, die schon Köhlers Text NEBENSETZEN: THE OTHER ONE (NFL, S. 136-146) bespricht, jener Essay, der sich an ihre Übertragungen von Gertrude Steins *Stanzas in Meditation* (1932) anfügt. Hier wie dort ist im Gegensatz zur Statik des Übersetzens die Bewegung des Übertragens aus einer anderen Sprache und wohl auch aus der Sprache einer/eines anderen verbunden mit der

¹⁵¹ Köhler: *Schriftstellen. Eine Unterrichtung*, S. 33-35.

¹⁵² Vgl. Köhler: MIT EIGENEN WORTEN, S. 140.

Relativierung der grammatischen wie der gesellschaftlichen Personen, die durch den Impulsübertrag „*in Bewegung gehalten*“ nicht mehr als absolut sondern als relativ begriffen werden, das Ich, die erste Person also immer in Beziehung zur zweiten und dritten Person. Wie sich die räumliche Position und Bewegung des Menschen und mithin seines anwesenden Körpers sprachlich ausdrückt, führt zur Deixis und zunächst zu Karl Bühlers hic-nunc-ego-origo: „Die Origo als vermeintlicher Ursprung und Navigationszentrum unserer sprachlichen Existenz vereint illusionshaft alle situationsabhängigen Elemente des Sprechens – die Deiktika des von Bühler so genannten ‚Zeigfelds‘ – am Schnittpunkt von ‚hier‘, ‚jetzt‘ und ‚ich‘.“¹⁵³ Dass ein sprechendes Ich im Lichte der Relativitätstheorie wie der Übertragung, wie Köhler sie denkt, nicht als sicher, feststehend und als das präsupponierte Zentrum in einem der Relation und der Handlung vorgängigen Raum vorausgesetzt werden kann,¹⁵⁴ wird in der folgenden Passage lesbar, die sich auch als eine zu einer Bewegung, vielleicht auch jener bei der Übertragung der *Stanzas in Meditation*, kenntlich wird:

Auf etwas zurückkommen, ohne darauf zu bestehen. Der weg (iter) der wiederholung, iteration als beWEGung; keine feststellung, festlegung, nicht der einzige, ausschließliche weg, die linie von hier nach da, nicht die eine, gemeinte, die *richtige* richtung; nicht bloß fort kommen, fortschritt, nicht lediglich ein weg-von-hier. Eher etwas wie das herstellen einer verbindung, auf die sich, auf der sich zurückkommen ließe, auf den trampelpfad, der durch wiederholtes begehen zum weg (im englischen auch: *walk*) wird – einen unterschied bedenken zur straße (englisch auch: *drive*). Weg mit diesem ich-jetzt-hier-null-punkt, der in dieser, seiner bewegung eine einzelne, lebenslängliche linie ergäbe. Weg oder weg oder und?
(NFL, S. 140)

Wiederum begegnet die Bewegung entlang eines Weges in Verbindung mit einer textuellen Bewegung: Wie schon beim Lesen scheint auch hier eine gehende Bewegung auf, die auf eine Übersetzungs- bzw. Übertragungsbewegung hindeutet. Mit den Wörtern „wiederholung“ und „gemeinte“ lassen sich Anknüpfungspunkte zu Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers* herstellen. So formiert sich die Frage nach dem Verhältnis von Original und Übersetzung zu Beginn des *Übersetzer*-Aufsatzes wohl wesentlich durch die Frage danach, inwieweit die Übersetzung das Original wiederholt: „Gilt eine Übersetzung den Lesern, die das Original nicht verstehen? Das scheint hinreichend den Rangunterschied im Bereiche der Kunst zwischen beiden zu erklären. Überdies scheint es der einzig mögliche Grund, ›Dasselbe‹ wiederholt zu sagen.“ (GS IV.1, S. 9) Mit dem Wort „gemeinte“, das in Köhlers Text als Adjektiv auftaucht, könnte Benjamins substantiviertes ‚Gemeintes‘ korrespondieren, das an entscheidender Stelle

¹⁵³ Mahler: *Topologie*, S. 21.

¹⁵⁴ Dies konvergiert mit neueren Ansätzen der Deixis im Ausgang von Bühlers Überlegungen: „Neben der Rekonstruktion des vom Akteur als Container der Interiorität und seiner Position in einem fertigen Container-Raum ausgehenden Deixis-Paradigma können daher auch Ansätze für eine Gegenkonzeption skizziert werden, die annimmt, dass Relation und Operation den Entitäten vorgängig sind.“ Cuntz, Michael: *Deixis*. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 57-70, hier: S. 58.

des Aufsatzes das Verhältnis der Sprachen zueinander als eine „überhistorische Verwandtschaft“ (GS IV.1, S. 13) mit entwirft.¹⁵⁵ Die beiden Bedeutungen des Wortes „Weg/weg“ (,der Weg‘) bzw. „weg“ (,fort‘) am Ende der oben zitierten Stelle, die in ihrer Differenzierung einzig hörbar wären und in einem mit satzinterner Kleinschreibung organisierten Text nicht eindeutig sichtbar sind, werden nicht gegeneinander ausgespielt, sie stehen gleichberechtigt verbunden durch die Konjunktion „oder“ und besonders die Erwägung der Konjunktionen „und“ bzw. „oder und“. Lässt sich darin mit Bezug auf Köhlers Übertragungspraxis einerseits in einer Spannung von „zurückkommen“ – zum ‚Original‘ – und „fort kommen“ – zur ‚reinen Sprache‘ – der Gedanke der Komplementarität unterschiedlicher Übersetzungen eines Originals entdecken („keine feststellung, festlegung, nicht der einzige, ausschließliche weg“), so bleibt andererseits und dementsprechend offen, ob der „ich-jetzt-hier-null-punkt“, der an Bühlers Origo denken lässt, die Möglichkeit eines ‚Weges‘ bietet, ob er ‚wegsoll‘ oder ob in einer relativierenden, auch räumlich zu denkenden Nichtausschließlichkeit beides zugleich möglich ist.

Welche Möglichkeiten ergeben sich daraus für die Lektüre des Gedichts LÖSUNG? Kann dort eine ähnlich relativierende Bewegung beobachtet werden? Personalpronomina scheinen insofern als Zugänge zum Gedicht denkbar, als sie einzig in den zwei ersten und den zwei letzten Versen, im oder als Ein- und Ausgang des Gedichts vorkommen. Bei diesen handelt es sich um „ich“ (V. 1 und V. 11) bzw. „mir“ (V. 2) und „du“ (V. 12) bzw. „dir“ (V. 11), die nach Bühler der Gruppe der ‚echten Deiktika‘ angehören, die keine semantische Füllung haben, sondern je nach SprecherIn etwas anderes bezeichnen.¹⁵⁶ Das Gedicht beginnt mit dem Wort „ich“; es eröffnet zumindest in einer syntagmatisch-linearen Lesart den Raum des Gedichts als Instanz des Sprechens: Ein sprechendes Ich bringt zur Sprache, dass es „im stein“ war und „daraus hervorgegangen“ sei und benennt damit einen Übergang von Statik zu Dynamik, der mit einem Verhältnis von Tod und Leben zu tun haben könnte. Der erste Vers lässt sich zudem doppelt auf den Namen der Dichterin beziehen, Namen dabei sowohl als „ihren lebendigen beziehungen entfallne wörter“ (NFL, S. 95) als auch als „[...] die Lösung / des Rätsels [...]“

¹⁵⁵ „Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache. Während nämlich alle einzelnen Elemente, die Wörter, Sätze, Zusammenhänge von fremden Sprachen sich ausschließen, ergänzen diese Sprachen sich in ihren Intentionen selbst. Dieses Gesetz, eines der grundlegenden der Sprachphilosophie, genau zu fassen, ist in der Intention vom Gemeinten die Art des Meinens zu unterscheiden.“ (GS IV.1, S. 13-14)

¹⁵⁶ Vgl. Cuntz: Deixis, S. 58. – Es ließe sich den Präpositionen, die Bühler von den Deiktika ausschloss, die jedoch in literarischen Texten als die ‚eigentlichen Deiktika‘ fungieren und das Verhältnis dessen anzeigen, was der Text vor Augen stellt (vgl. ebd. S. 67), in dem Gedicht LÖSUNG im Sinne von Prä-Positionen nachgehen – nicht zuletzt, weil sich in Köhlers Texten ein so reges Interesse an dieser Wortart bekundet (vgl. z.B. Köhler: Schriftstellen. Eine Unterrichtung, S. 33).

(BB, S. 25), womit nicht nur das Verhältnis von Ich und Name sondern auch der Ort des Namens zur Disposition steht: Mit dem Eingehen in und dem Hervorgehen aus Stein könnte einerseits die Legende der heiligen Barbara angesprochen sein. Barbara floh der Überlieferung nach vor ihrem Vater in eine Felsspalte. Ein Hirte verriet ihr Eingehen in Stein und wurde dafür von Gott bestraft, indem er selbst in Stein verwandelt wurde. Andererseits lässt sich der Familienname Köhler in Verbindung mit dem Material der Steinkohle lesen, die als Rohstoff abgebaut oder ‚abgetragen‘ (V. 7) wird.¹⁵⁷ Der Stein birgt einen Menschen, menschlichen Körper und Wortkörper des Namens. Wenn ein Name an das Eingehen in Stein geknüpft ist, hieße das Hervorgehen aus dem Stein womöglich ein Hervorgehen auch aus dem Namen? ‚Hervorgehen‘ dabei im mindestens doppelten Sinne des Entspringens aus dem Namen und des gleichzeitigen Verlassens des Namens? Hat die „ich“-sagende Sprechinstanz des Gedichts im ersten Vers ihren Namen verlassen? Gibt es die Möglichkeit, den eigenen Namen zu verlassen?¹⁵⁸

Topologisch gesehen handelt es sich bei der hervorgehenden Bewegung im Gedicht LÖSUNG um eine, die sich entlang der horizontalen Achse abspielt, die, im Gegensatz zur vertikalen im Hinblick auf das Verhältnis von ‚innen‘ und ‚außen‘ im Zeichen der Verhandlung von Geschlechterverhältnissen sowie des Verhältnisses von Eigenem und Fremden steht. Andreas Mahler nennt diesbezüglich „eine weibliche ‚Realisierung‘ zu verhindern suchende Einsperrung der Frau in den ‚ausschließenden‘ Innenraum des Hauses“ sowie eine „ab der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzende Feier des Ausbruchs [der Frau, M.K.] aus dem Innenraum als eigenbestimmt ereignishaft gesellschaftsentdeckende weltverändernde ‚Emanzipation‘.“¹⁵⁹ Die Verhandlung des Fremden entlang der horizontalen Achse zeige sich anhand einer „kolonial ‚rettend[en]“¹⁶⁰ Einverleibung des Fremden in das Eigene. In beiden Fällen ist die topologische Relation von ‚innen‘ und ‚außen‘ mit einer starken Hierarchie verbunden. Diese topologische Lektüre des ersten Verses wie auch das Wort „sommerkleid“ (V. 6), das unter anderem einen

¹⁵⁷ Vgl. Abeln, Reinhard: Die heilige Barbara. Leben – Legenden – Bedeutung. Kevelaer: Topos Plus 2011, S. 14. Abeln nennt als Hauptquelle für die Geschichte der heiligen Barbara die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Explizite Hinweise auf eine solche mit Stein verbundene Lektüre des vermeintlichen Eigennamens ‚Barbara Köhler‘ finden sich an folgenden Stellen: Köhler: 36 Ansichten des Berges Gorwetsch, S. 70 und Köhler: Museumsschreiber 11, S. 14.

¹⁵⁸ Der seit jeher großen Frage nach Name und Benennung wäre im Kontext der vorliegenden Arbeit wohl am ehesten entlang von Benjamins *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916; GS II.1, S. 140-157) nachzugehen. – Dem Hervorgehen des Ichs aus Stein im Gedicht LÖSUNG steht eine *Verwandlung*, das Eingehen eines Ich in die Wand gegenüber, das Köhlers Texte v.a. in Verbindung mit der Schlusszene von Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* beschäftigt. Vgl. etwa Köhler: Die Reise zum Mittelpunkt der Rede, insbes. S. 80-82.

¹⁵⁹ Mahler: Topologie, S. 26-27.

¹⁶⁰ Ebd. S. 27.

Gegenstand bezeichnet, der kulturell weiblich kodiert ist, legen den Gedanken nahe, es handle sich um ein weibliches Ich, das hier spricht.

Das Gedicht TRISTE KISTE (BB, S. 26), das sich in mehrerlei Hinsicht in der Nachbarschaft des Gedichts LÖSUNG befindet, liefert einen Hinweis darauf, dass das Motiv einer eingesperrten Frau einen größeren Zusammenhang des Gedichtbands *Blue Box* bildet. Nicht nur kann in dessen Titel TRISTE KISTE eine Übersetzung des Bandtitels erblickt werden,¹⁶¹ auch scheint in einigen Versen eine Verschränkung eines Hauptmotivs des bei Perrault und in den *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* überlieferten Märchens *La barbe bleue* respektive *Blaubart*, nämlich Einsperrung und Tötung der Frau, und des mechanisch-technischen Dispositivs der Fotografie anzuklingen: „ins Blaue Schätzchen nur frei heraus / mit der Sprache Aber ich hatte gehört / wie der Verschuß klickte & nun saß / ich in der unterbelichteten Kammer / Obscura den Mund geöffnet“ (BB, S. 26, V. 10-14). Auf das Märchen um König Blaubart, dessen „heimlich[e] Kammer“, in der die Königin „Reichthümer und Herrlichkeiten“, mithin „das allerkostbarste verschlossen“¹⁶² vermutet, ihn als Frauenmörder entlarvt, deuten besonders die Ausdrücke „ins Blaue Schätzchen“, „Verschuß“ und „unterbelichtete Kammer“ in dem Gedicht hin. Das Märchen entspinnt sich an der Begierde der Frau, die „verbotene Kammer“, zu der ihr der Schlüssel zur Verfügung steht, in Blaubarts Abwesenheit zu betreten. Sie widersetzt sich Blaubarts mit der Todesstrafe belegtem Gebot: „,wer wird es sehen, daß ich sie öffne, sagte sie zu sich selbst, ich will auch nur einen Blick hineinthun.‘ Da schloß sie auf, und wie die Thüre aufging, schwamm ihr ein Strom Blut entgegen, und an den Wänden herum sah sie todte Weiber hängen, und von einigen waren nur die Gerippe noch übrig.“¹⁶³ Der Weg der genannten Frauen und der Hauptfigur des Märchens in die Kammer ist mit ihrem Tod untrennbar verbunden. So heißt es in jener Passage, in der Blaubart aufdeckt, dass die Frau in der Kammer gewesen ist: „,Du hast ihn [den Schlüssel, M.K.] nicht verloren, sagte der Blaubart zornig, du hast ihn dahin gesteckt, damit die Blutflecken herausziehen sollen, denn du hast mein Gebot übertreten, und bist in der Kammer gewesen, aber jetzt sollst du hinein, wenn du auch nicht willst.‘ [...] ,Nun bereite dich zum

¹⁶¹ Das Wort ‚blue‘ ließe sich in seiner figurativen Bedeutung „Of a person, the heart, etc.: depressed, low-spirited, sad, sorrowful; dismayed, downcast; (of a state or feeling) miserable, melancholy, dejected“ (Lemma *blue* in: OED) mit ‚trist‘ übersetzen.

¹⁶² Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Urfassung 1812-1814. Hg. v. Peter Dettmering. Eschborn bei Frankfurt a. M.: Klotz 1997, S. 222-224, hier: S. 223. Das Märchen ist ausschließlich in der Urfassung der KHM enthalten. Interessanterweise wechselt das Genus dieser weiblichen Hauptfigur ohne ‚Eigennamen‘ fast unmerklich in jenem Satz, in dem sie in Blaubarts Schloss kommt, und zwar von davor konsequent „es“ [das Mädchen] zu ab da durchgehend „sie“ [die Königin]: „Wie es in sein Schloß kam, war alles prächtig, und was die Königin nur wünschte, das geschah, und sie wären recht glücklich gewesen, wenn sie sich nur an den blauen Bart des Königs hätte gewöhnen können [...]“ (Ebd. S. 222) Sowohl Orts- als auch Pronomina- bzw. Genuswechsel scheinen mit ihrer Gefährdung durch Blaubart eng verknüpft.

¹⁶³ Ebd. S. 223.

Tode, du sollst noch heute sterben‘, sagte der Blaubart, holte sein großes Messer und führte sie auf den Hausehrn.“¹⁶⁴

Die Anknüpfung an das Medium und insbesondere die Mechanik der Fotografie, die in dem Gedicht TRISTE KISTE sehr deutlich wird, verläuft auch entlang des Wortes „Verschluß“. Ist dieses im Kontext des Märchens *Blaubart* als Verschluss der Tür zu jener Kammer zu lesen, in der Blaubart die toten Frauenkörper versteckt, so wird es gemeinsam mit dem Ausdruck „Kammer Obscura“, lesbar als Metamorphose der *camera obscura*, einer technischen Voraussetzung der Fotografie, als Verschluss eines Fotoapparates, einer Kamera kenntlich. Die *camera obscura* bezeichnet jenes bereits von Aristoteles beobachtete Phänomen, bei dem „Licht, das durch ein in einer Wand eingerichtetes kleines Loch in einen dunklen Raum trifft, [...] auf die gegenüberliegende Wand das verkleinerte und kopfstehende Bild aller Objekte [wirft], die außerhalb des Raums vorhanden sind.“¹⁶⁵ Zudem weist die Physiologie des menschlichen Auges große Ähnlichkeit mit einer *camera obscura* und derart mit einer fotografischen Kamera auf:

Das Auge gleicht in Einrichtung und Wirkung seines optischen Apparates vollkommen einer sogenannten Camera obscura. Wie in dieser die vordere Objectivlinse von einem vor ihr befindlichen leuchtenden Gegenstand im Hintergrunde der Kammer auf eine matte Glastafel, oder die empfangliche Collodiumplatte des Photographen ein verkleinertes verkehrtes Bild entwirft, so entwirft das an der Stelle einer einfachen Linse im Auge vorhandene complicirte System brechender Medien ein verkleinertes verkehrtes Bild eines vor dem Auge befindlichen Objectes, von welchem aus Lichtwellen durch das Diaphragma der Iris dringen, auf die den Hintergrund des Auges austapezierenden Parthien der Retina.¹⁶⁶

Der Verschluss bezeichnet jene Komponente eines Fotoapparates, die sich nach der Betätigung des Auslösers in Gang setzt, wodurch der Film dem Licht exponiert wird. Indem der Verschluss geöffnet wird und sich nach Ablauf der Belichtungszeit wieder schließt, regelt er den Lichteinfall auf das lichtempfindliche Material. Das Auslösen des Fotos wird bei vielen Apparaten von einem mechanischen Geräusch, einem ‚Klicken‘ (vgl. BB, S. 26, V. 12), begleitet.¹⁶⁷ Die aus dem Lateinischen stammende feminine Endung des Adjektivs „obscura“ sowie seine Nachstellung nach dem deutschen Wort „Kammer“ lenken den Blick auf jene Verschränkung des Motivs der Einsperrung der Frau und des fotografischen Prozesses. Deren Verbindung, der Bannung einer Frau in einen Raum respektive auf ein lichtempfindliches Trägermaterial wäre also nachzugehen. Ist die ‚fotografische Bannung‘ auf den Film/das Papier

¹⁶⁴ Ebd. S. 223-224.

¹⁶⁵ Marchesi, Jost J.: Handbuch der Fotografie. Bd. 1: Geschichte; Chemische und optische Grundlagen. Schaffhausen: Verlag Photographie 1993, S. 10.

¹⁶⁶ Ruete, Georg Theodor: Lehrbuch der Ophthalmologie, o. O. ²1854, S. 176. Zit. nach: Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. München: Fink 2006, S. 57.

¹⁶⁷ Dieses Geräusch gehört neben anderen für Roland Barthes zum „Klang der ZEIT“ (Barthes: Die helle Kammer, S. 24).

in diesem Gedicht gegendert? In welchem Verhältnis dazu steht die von Seiten der topologischen Forschung konstatierte ‚ausschließende Einsperrung‘, mithin Gefangenschaft der Frau in einen Innenraum, in eine dunkle Kammer, die mit dem Verlust von Sichtbarkeit und sodann einem Los-Werden oder Lösen zu tun haben könnte? Einen Angelpunkt dieses Gedankens dürfte das Wort ‚Verlies‘ bilden, dem *Deutschen Wörterbuch* zufolge ein „*dem auge unsichtbarer raum, daher kellerartiger, unter einem gebäude befindlicher ort*“ und in enger Verbindung stehend mit „*verliesen, verlieren*“. Die „*sinnlichere*“ der beiden Bedeutungen führt zu einem Zustand der Unsichtbarkeit nicht eines Raumes, sondern eines Menschen, der durch diesen unsichtbar gemacht wird: „*verlies, der zustand, da man sich verliert, unsichtbar wird. int verlies kamen, unsichtbar werden. [...] dann aber ist es der ort, welcher unsichtbar macht, und hat sich in dieser bedeutung z. b. im bremischen und hannoverischen platt erhalten.*“¹⁶⁸ Die Etymologie von ‚verlieren‘ macht den urgermanischen Stamm „lus“ für „los werden, lösen“ geltend.¹⁶⁹ Damit liegt die Frage nahe, ob das Gedicht LÖSUNG auf eine (Un-)Sichtbarkeit hin spricht, die mit Verlust zu tun hat.

Im Gedicht LÖSUNG tauchen die Nennung des Hervorgehens aus Stein und das aus den gedachten Grenzen des Gedichts heraustretende Wort „hervorgegangen“ erstaunlicherweise nicht am Ende des Gedichts auf, wo sie eine im Zuge des Gedichts stattgehabte Entwicklung auf den Punkt bringen könnten, sondern eröffnen das Gedicht – auch für die Erinnerung an etwas Vergangenes,¹⁷⁰ wie sich im zweiten und dritten Vers erweist: „das haus gehäutet fällt mir ein / und die erinnerung ans außen“. Mit etwas Vergangenen korrespondieren auch die darauffolgenden Partizip-Perfekt-Formen „einverleibte“, „verfallen“, „befunden“, „abgetragenen“ und „beschrieben“ in den Versen 4-9, welche ansonsten keine weiteren Verbformen aufweisen. Im Präsens steht dagegen die Nennung eines Einfalls oder Einfallens: „das haus gehäutet fällt mir ein“ (V. 2). In diesem Vers ist das Ich nicht grammatisches Subjekt, sondern steht im Dativ, das Subjekt „das haus“ „fällt“ dem Ich „ein“, worin mehrerlei lesbar wird, so z.B. die Wendungen ‚einen Einfall haben‘, die in einem Gedicht poetologische Dimension haben könnte, oder ‚sich etwas einfallen lassen‘, was auch heißt ‚einen Ausweg, eine Lösung finden‘¹⁷¹, wobei bemerkenswerterweise ein innerer (Denk-)Vorgang mit der Überschreitung einer körperlichen Grenze von außen nach innen verbunden ist; oder aber ein wörtliches Einfallen, wohl das Einstürzen eines Hauses, wie es im *Deutschen Wörterbuch* an erster Stelle genannt wird: „*collabi, corruere: [...] das haus, der ofen, das alte gemäuer ist*

¹⁶⁸ Lemma *verlies* in: DWB. Dass das Verlies primär als unterirdisch gedacht wird, würde der vorderhand als horizontal analysierten Bewegungsrichtung der Frau bei der Einsperrung ein vertikales Moment hinzufügen.

¹⁶⁹ Vgl. Lemma *verlieren* in: DWB.

¹⁷⁰ Zum Ort der Erinnerung in diesem Gedicht vgl. *Kapitel 2.2* und *2.3* der vorliegenden Arbeit.

¹⁷¹ Lemma *einfallen* in: Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/einfallen> [Abruf am 14.09.2020].

eingefallen; *figürlich von frauen, wenn sie entbunden werden*: das haus fällt ein, der ofen fällt ein, das haus kracht, knackt“.¹⁷² In dieser bei Grimm genannten figürlichen Rede wird der Körper einer schwangeren Frau mit einem Haus metaphorisiert, das bei der ‚Geburt‘, also einer – diesem Bild folgend – vertikalen Bewegung eines anderen Körpers aus diesem hinaus, ‚einfällt‘. Beachtlich erscheint hierbei der Hinweis auf die Entbindung, auch (Los-)Lösung von einer Frau im Zusammenhang mit dem Verb ‚einfallen‘. Sowohl „daraus hervorgegangen“ (V. 1) als auch „das einverlebte fleisch und bein“ (V.4) scheinen damit zu korrespondieren. Eine enge Verbindung haben diese beiden topologischen Ansätze, das Einschließen der Frau in den Wohnraum und der Leibraum der schwangeren Frau als Innenraum, im Bild der Gebärmutter oder Matrix: „Der erste Innenraum, den ein menschliches Wesen kennenlernt, ist der Körper der Mutter, und es ist dieser Urzustand, den das Wohnen wiederherstellen bzw. imitieren soll. Wohnen wird zum ›Abbild vom Aufenthalt des Menschen im Mutterschoße.‹ Dies nennt Benjamin das ›urgeschichtliche Motiv.‹“¹⁷³

Auf die Bildlichkeit von Schwangerschaft und Geburt hin wurde das kurz auf LÖSUNG folgende Gedicht NICHT MEHR NUR MIT DEM KOPF (BB, S. 34) gelesen.¹⁷⁴ Dieses Bildfeld lässt zudem in einem Gedicht wie LÖSUNG, in dem Lesen und Schreiben eine Rolle spielen, an einen Schreib- und Leseprozess denken.¹⁷⁵ Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist an die Ver- und Entbindung von Original und Übersetzung sowie an das damit verbundene (Fort-)Leben der Kunstwerke zu denken, das sich mithin in einer Polarität von ‚außen‘ und ‚innen‘ zeigt, wie in Benjamins *Übersetzer*-Aufsatz zu lesen ist: „So wie die *Äußerungen* des Lebens *innigst* mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, *geht* die Übersetzung aus dem Original *hervor*. Zwar nicht aus seinem Leben so sehr denn aus seinem ›Überleben.‹ [...] In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit ist der Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunstwerke zu erfassen [Hervorh. M.K.]“ (GS IV.1, S. 10-11) Das Wort „hervorgegangen“ (V. 1) mag dementsprechend auch auf eine stattgehabte Übersetzungsbewegung hindeuten.

¹⁷² Lemma *einfallen* in: DWB. Bemerkenswert ist die vertikale, der Erdanziehung folgende Bewegung dieses ‚Einfallens‘ bei der Entbindung, während „einfallen“ in einer anderen Verwendung wie z.B. in „*irrumperere*, *irruere*: der feind, der räuber ist eingefallen, ins lager eingefallen“ für eine horizontale, gewaltsame Bewegung von ‚außen‘ nach ‚innen‘ steht. Auf ein mit Gravitation verbundenes vertikales Bewegungsparadigma, das Teil eines epistemologischen, poetologischen und historiographischen Diskurses zu sein scheint, wird noch zurückzukommen sein.

¹⁷³ Kranz: Raumgewordene Vergangenheit, S. 169.

¹⁷⁴ Vgl. Schmitz: ‚Viele Ausgänge‘?, S. 140.

¹⁷⁵ So metaphorisiert Ch. S. Peirce die Lesebewegung der *Semiosis*, die im Folgenden noch näher in den Blick kommen soll, auf ähnliche Weise. Einer der drei Zweige der Semiotik hätte die Gesetze zu bestimmen, nach denen ein Zeichen ein anderes ‚*gebirt*‘: „Its [*pure rhetoric*‘s, M.K.] task is to ascertain the laws by which in every scientific intelligence one sign gives birth to another, and especially one thought brings forth another.“ In: Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers*. Vol. I and Vol. II. Ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press 1965, Vol. II, p. 135-136 [2.229].

In den beiden letzten Versen wendet sich das Ich an ein Du: „so bin ich außer dir geblieben / und sehe was das du nicht siehst.“ (V. 11-12) Mehrerlei lässt sich an diesen beiden Versen beobachten. In der Zeile „so bin ich außer dir geblieben“ ist die Sprechinstanz des Gedichts grammatisches Subjekt und spricht jemanden, ‚du‘, hier als Dativobjekt, an. Neben der regelmäßigen jambischen Betonung ist es bei diesem Vers möglich, gleich welches Wort stark zu betonen und die restlichen Wörter unbetont zu lassen, um derart eine deutliche semantische Verschiebung herbeizuführen: „so bin ich außer dir geblieben“ oder „so bin ich außer dir geblieben“ oder „so bin ich außer dir geblieben“ usf. Für die Frage nach Räumlichkeit sind besonders die Modulationen „so bin ich außer dir geblieben“ und „so bin ich außer dir geblieben“ interessant, weil die Sprechinstanz dabei das Verbleiben außerhalb der Grenzen des angesprochenen Du ausdrückt, womit sich einmal mehr die Frage nach personalen Grenzen stellt. In eine andere, verwandte Richtung deutet der Vers, wenn das Wort „geblieben“, wie es der Endreim anbietet, betont wird, dem zudem das Wort ‚lieben‘ eingeschrieben ist und das damit die Frage nach der Art der Beziehung von „ich“ und „du“ im Gedicht nahelegt:¹⁷⁶ „so bin ich außer dir geblieben“ könnte dabei ein Bleiben des Ich zur Sprache bringen, das in einer Spannung zum Nicht-Bleiben des angesprochenen Du, zu dessen Verlassen oder Weggehen steht. Die Grenzen und die grammatischen wie räumlichen Positionen scheinen in diesem Vers uneindeutig markiert zu sein.

Anderes gilt auf den ersten Blick für den darauffolgenden Vers „und sehe was das du nicht siehst.“, doch in einer näheren Lektüre werden auch hier Unsicherheiten kenntlich. Er verweist auf das Kinderspiel *Ich sehe was, was du nicht siehst*, das in manchen Kinderspielbüchern aus der Zeit um 1900 beschrieben wird:

Ich sehe was, was du nicht siehst.

Einer aus der Gesellschaft wird zum Frager gewählt. Dieser muß sich irgend einen Gegenstand aus dem Zimmer, welchen er erraten lassen will, heimlich merken. Nachdem sich die andern in einen Kreis gesetzt haben, beginnt er, indem er sich vor einen beliebigen Mitspielenden hinstellt: „Ich sehe was, was du nicht siehst“ und nennt dabei die Farbe des gemerkten Gegenstandes. Weiß ihm der Gefragte denselben nicht zu nennen, geht er weiter. Hat er den ganzen Kreis abgefragt, ohne daß die Lösung erfolgt, nennt er nun den Gebrauch des betreffenden Gegenstandes oder sonst irgend eine Eigenschaft u.s.f. Wer zuerst den gedachten Gegenstand errät, tritt als Frager in den Kreis.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Diese Beziehung lässt sich wiederum auf ein durch Komplementarität geprägtes Sprachverhältnis zurückbeziehen. Einen wichtigen Zusammenhang von Übersetzung und Dialog zwischen Ich und Du hat Miriam Rainer erarbeitet (Rainer: *Zögern / Hesitate*, insbes. S. 105-108). – Im *Übersetzer*-Aufsatz heißt es zudem, die Übersetzung müsse sich „*liebend*“ vielmehr und bis ins Einzelne hinein [Hervorh. M.K.]“ die Art des Meinens des Originals in der eigenen Sprache „anbilden“ (GS IV.1, S. 18).

¹⁷⁷ Bloch, Ida: *Illustriertes Spielbuch für Kinder. Unterhaltende und belustigende Spiele und Beschäftigungen für kleine Kinder im Zimmer sowie im Freien*. Bearb. v. Alban von Hahn u. Frau Anna Dedekind. Fünfte Auflage.

Bei diesem Spiel stellen die Spielenden einander gegenseitig die Aufgabe, ein gesuchtes Objekt aus ihrer unmittelbaren Umgebung zu erraten, indem Hinweise auf den Gegenstand gegeben werden mit einem Satz der Struktur: ‚Ich sehe was, was du nicht siehst und das ist ...‘, wobei die Lücke mit Attributen des Gesuchten gefüllt wird, oft mit Adjektiven, besonders mit Farbadjektiven, so z.B. ‚Ich sehe was, was du nicht siehst und das ist blau.‘ Sodann versuchen diejenigen, die das Rätsel gestellt bekommen, es zu lösen und raten einen Gegenstand. Trifft dieser nicht zu, darf weitergeraten werden. Das Kind, das richtig rät, darf die nächste Aufgabe stellen. Das Personale scheint vorerst klar zu sein. Es gibt ein sehendes Ich (1. Person), mindestens ein angesprochenes und ‚noch nicht sehendes‘ Du (2. Person) und einen Gegenstand (3. Person), auf den mit dem Satz ‚Ich sehe was, was du nicht siehst und das ist...‘ indirekt gezeigt wird. Das Kinderspiel verbindet die drei deiktischen Dimensionen, die jedes Zeigen kennt: das *Zeigen-für*, das sich an den Adressaten richtet; das *Zeigen-auf*, das auf einen Gegenstand referiert und das *Sich-Zeigen* desjenigen, der die deiktische Geste ausführt und mit der Zeigehandlung ein Anzeichen, einen Index seiner selbst setzt.¹⁷⁸ Es rührt am Verhältnis von Zeichen und Referent und dem Problem von Repräsentation und umkreist die Frage nach der Benennung von Gegenständen. Indem ein Gegenstand, der den Spielenden vor Augen steht, beschrieben wird, wird sprachlich auf ihn gezeigt, ohne das Wort, das ihm entspricht, direkt zu nennen. Dass die Farbe des gesuchten Gegenstandes vor anderen ‚Eigenschaften‘ priorisiert wird, verweist auf ein anfängliches, frühes, kindliches Sehen, das einem ‚identifizierenden‘, ‚begrifflichen‘ Sehen gegenübersteht.¹⁷⁹

Die Beschreibung des Spiels im *Spielbuch für Kinder* lässt zudem eine durch das dialogische Moment ausgelöste räumliche Konstellation der Spielenden kenntlich werden, an die sich eine weitere Facette des Sehens koppelt. Durch den Dialog zwischen den Diskursinstanzen Ich (1. Person) und wechselndem Du (2. Person) bzw. fragendem und ratendem Kind und ihren jeweiligen Bezug zum gesuchten Gegenstand (3. Person) werden jene anderen Kinder, die „in eine[m] Kreis“ *um diese herum* sitzen, kurzzeitig von der Kommunikation ausgeschlossen, womit auch ihnen die dritte Person zugeordnet werden kann.¹⁸⁰ Als ‚Nicht-Personen‘ in diesem

Mit 158 Textabbildungen u. drei Buntbildern. Berlin/Heidelberg: Springer 1913 [Leipzig: Otto Spamer ¹1891], S. 63. Genaueres zu dessen Publikation in: Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina u.a.: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850-1900, Stuttgart: Metzler 2008, Sp. 790-793 sowie Sp. 1021-1022.

¹⁷⁸ Vgl. Cuntz: Deixis, S. 57.

¹⁷⁹ Von hier aus ließen sich in allerlei Richtungen Bezüge zu Walter Benjamins Texten zu Sehen, Farb Wahrnehmung und Phantasie des Kindes herstellen. Vgl. Brüggemann, Heinz: Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, insbes. S. 168-191.

¹⁸⁰ Mit Émile Benveniste ließe sich hier auf die grundlegende Unterscheidung zwischen der dritten und der ersten/zweiten Person hinweisen. Handelt es sich bei dieser um eine von Benveniste so genannte „*non-personne*“, eine Nicht-Person, die sprachlich nicht als Kommunikationspartner kodiert und somit nicht Diskursinstanz ist, so trifft dies auf die erste und die zweite Person unmittelbar zu. Vgl. Gehling, Thomas: ‚Ich‘, ‚du‘ und andere. Eine

äußeren Innen, als Teil des Spiels zwar, doch am Gespräch akut nicht teilhabend, richtet sich ihr Sehen nicht lediglich auf den zu findenden Gegenstand, sondern außerdem auf die gesamte dialogische Szene, die dem Finden des Gegenstands gewidmet ist. Die Rolle der dritten Person, der temporäre Ausschluss vom Gespräch, ermöglicht den zusehenden Kindern somit ein *beobachtendes*, auf das Sehen und Sprechen anderer gerichtetes Sehen, das nicht nur für ihr eigenes künftiges Raten relevant ist, sondern ihnen darüber hinaus eine andere Form der Erkenntnis als jene ermöglicht, die den im Dialog direkt Involvierten zugänglich ist. Auch diese Position lässt sich begreifen als ein ansonsten primär den DialogpartnerInnen zugeschriebenes „virtuelle[s] Sichversetzen in die Perspektive der anderen“¹⁸¹.

Im Hinblick auf seine zeitliche Konstellation ließe sich der Name des Spiels erweitern in *Ich sehe was, was du noch nicht siehst*:¹⁸² Das Nicht-Sehen ist als temporal begrenzt im Spiel angelegt und die potenzielle Sichtbarkeit des gesuchten Objekts für alle Spielenden eine Voraussetzung für das Gelingen des Spiels. Dass es sich bei dem Gesuchten um ein Objekt handelt, scheint eine Bedingung des Spiels zu sein. Wie, wenn das Gesuchte eine andere Person wäre? Wenn es sich um eine konstitutive Nicht-Sichtbarkeit handelte, der in einem Dialog begegnet würde? Wenn sprachlich oder mit Blicken auf eine Person gezeigt würde, die sich selbst nicht sehen kann? Ist das Gespräch von zweien nicht auch ein wechselseitiges Auf-sich-selbst- und Auf-die-andere-Person-Zeigen? An einer Stelle kreist Köhlers Text TANGO. EIN DISTANZ um das Verhältnis von erster und zweiter Person, das sich im Zuge von deren gegenseitigem Sehen und Ansprechen durch ein Changieren der Subjekt- und Objektposition konstituiert:

Die erste Person sieht Wen oder Was. *Ich seh etwas, das du nicht siehst*. Wer oder was wird gesehen, wird angesprochen anerkannt als zweite Person, wird so auch erste: wird angeschaut, sagt sich: Ich werde angeschaut, sagt: *Ich sehe was, das du nicht siehst: dich*. Die erste Person ist das Subjekt des Blickes gegenüber der zweiten Person & sieht sich, falls der Blick erwidert wird, von dieser auch wahrgenommen: als Objekt, angesprochen sieht sie sich als Subjekt – oder doch als Objekt? Als Subjekt, als Als-ob-Subjekt? Die Art der Verbindlichkeit (Konjunktion) von Ansprüchen ist eine variable (Variable): konjunktiv, möglicherweise; mit dem Anspruch, der AnSprache endet die Eindeutigkeit: it takes two to tango.
(WN, S. 30-31)

Das Sehen wird an dieser Stelle als ein mutuales kenntlich, dessen „Verbindlichkeit“ ihren Ausgang vom Blicken und Erblickt-Werden der ersten und der zweiten Person und einer

sprachtypologische Studie zu den grammatischen Kategorien »Person« und »Numerus«. Münster: LIT Verlag 2004, S. 10-14.

¹⁸¹ Angehrn: Sinn und Nicht-Sinn, S. 144.

¹⁸² Eine verwandte, in *Kapitel 2.3* noch näher zu betrachtende Vorläufigkeit begegnet in LÖSUNG in den zwei vorangehenden Versen, hier im Zusammenhang mit dem Lesen: „tapeten grenzen sind beschrieben / mit worten die *noch* keiner liest [Hervorh. M.K.]“ (V. 9-10). Sie könnte zu tun haben mit der Übersetzungsbewegung, die als „vorläufige Lösung dieser Fremdheit [der Sprachen, M.K.]“ (GS IV.1, S. 14) kenntlich wird.

Verschachtelung der Positionen von Subjekt und Objekt nimmt. Damit wird ein Blickkontakt zum Paradigma eines Verhältnisses von Ich und Du: Dich erblickend begreife ich mich als erblickt und daher als Ich/ich. Der Satz „*Ich sehe was, das du nicht siehst: dich*“ lässt sich auf LÖSUNG bezogen als einer lesen, der im Jetzt, in der Gegenwart des Gedichts sowohl vom sprechenden Ich als auch vom angesprochenen Du gesagt sein könnte, da beide erst im Dialog ‚ich‘-sagend auf sich selbst zeigen können und, indem sie angesprochen werden, sich als solches begreifen können. Dies resoniert mit Émile Benvenists *corrélacion de subjectivité*, mit der er den Zusammenhang zwischen Personalität und Subjektivität untersucht:

Das Selbstbewußtsein ist nur möglich, wenn es sich durch einen Kontrast erfährt. Ich benutze *ich* nur dann, wenn ich mich an jemanden wende, der in meiner Anrede ein *du* sein wird. Diese Bedingung des Dialogs ist es, welche die *Person* konstituiert, denn sie impliziert umgekehrt, daß ich zu einem *du* werde in der Anrede desjenigen, der sich seinerseits als *ich* bezeichnet. Darin sehen wir ein Prinzip, dessen Konsequenzen in allen Richtungen zu entwickeln sind. Die Sprache ist nur möglich, weil jeder Sprecher sich als *Subjekt* hinstellt, indem er sich in seiner Rede auf sich selbst als *ich* bezieht. Aufgrund dieser Tatsache stellt *ich* eine andere Person auf, jene Person, die außerhalb von »mir selbst« liegt und mein Echo wird, zu der ich *du* sage und die *du* zu mir sagt.¹⁸³

Zwar stellt sich für Benveniste jede/r SprecherIn als Subjekt hin, indem sie/er sich *ich*-sagend auf sich selbst bezieht, dies wird jedoch erst im Dialog möglich. Für die durch die Pronomina „ich“ und „du“ in der letzten Passage des Gedichts LÖSUNG „so bin ich außer dir geblieben / und sehe was das du nicht siehst.“ (V. 11-12) bedingte Räumlichkeit ließe sich daher annehmen, dass sich „ich“ nicht per se als Subjekt und abgegrenzte Person ‚hinstellt‘, sondern sich erst in der kommunikativen Bewegung eines mehrfach verschachtelten Dialogs mit einer anderen Person, („du“) abgrenzt, welche erst dadurch als außerhalb vom sprechenden Ich liegend begriffen werden kann. Im Ausgang des Gedichts wird deutlich, dass sich der Raum der aus Stein hervorgegangenen Sprechinstanz „ich“, mithin ihr Körper, nicht allein und absolut konstruiert, sondern verhältnismäßig durch Ansprache an eine andere Sprecherin oder einen anderen Sprecher, ein angesprochenes „du“, das diese erkennt. Bemerkenswerterweise bringt Benveniste diese wechselseitige Anrede, das im Dialog statthabende ‚*du*-Sagen‘, mit der räumlichen und klanglichen Anordnung des Echos in Verbindung, auf das als eines der wichtigen Bilder der Übersetzung oftmals verwiesen wird und von dem in *Kapitel 2.3* noch die Rede sein soll. Benveniste spricht in Hinblick auf die Personen *ich* und *du* von einer „sehr sonderbar[en]“ Polarität, deren Oppositionstyp man allein in der Sprache finde, stellt ihr jedoch interessanterweise die räumliche Opposition von ‚innen‘ und ‚außen‘ bei, der sie in der

¹⁸³ Benveniste, Émile: Über die Subjektivität in der Sprache [1958]. In: ders.: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft. Aus dem Französischen v. Wilhelm Bolle. Frankfurt a. M.: Syndikat 1977, S. 287-297, hier: S. 289.

Komplementarität ihrer Pole folge: „Diese Polarität bedeutet weder Gleichheit noch Symmetrie: »ego« besitzt im Hinblick auf *du* immer eine transzendente Position; nichtsdestoweniger ist keiner der beiden Begriffe ohne den anderen denkbar; sie sind komplementär, aber nach einer Opposition »innen/außen«, und gleichzeitig sind sie umkehrbar.“¹⁸⁴

Das Zeigen und die Ansprache im Gedicht LÖSUNG lassen sich mit einem Hinweis auf die rhetorische Tradition noch weiter entfalten, wie an dieser Stelle nur angedeutet werden kann und wie im Folgenden noch zu sehen sein wird. Das Gedicht macht in der Artikulation der Modi ‚(be-)schreiben‘ (V. 9), ‚lesen‘ (V. 10) und ‚sehen‘ (V. 12) seine eigene Sprachlichkeit und damit auch seinen in und mit Sprache gemachten Raum explizit, es sieht ihn sich an. Denkbar wird eine solche Selbstreferentialität vor dem Hintergrund jener rhetorischen Ausdrucksmittel wie der *enargeia* in der griechischen respektive der *evidentia* in der römischen Tradition sowie verwandter Figuren, die dem lebhaften Vor-Augen-Stellen (*ante oculos ponere*) und dem Verweisen auf dieses Vor-Augen-Gestellte (*ad oculos monstrare*)¹⁸⁵ gewidmet sind:

Die *evidentia* ist die lebhaft-detaillierte Schilderung eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnenfälliger Einzelheiten. Der Gesamtgegenstand hat in der *evidentia* kernhaft statischen Charakter, auch wenn er ein Vorgang ist: es handelt sich um die Beschreibung eines wenn auch in den Einzelheiten bewegten, so doch durch den Rahmen einer (mehr oder minder lockeren) Gleichzeitigkeit zusammengehaltenen Bildes. Die den statischen Charakter des Gesamtgegenstandes bedingende Gleichzeitigkeit der Einzelheiten ist das Gleichzeitigkeitserlebnis des Augenzeugen: der Redner versetzt sich und sein Publikum in die Lage des Augenzeugen.¹⁸⁶

Die *evidentia* hängt mit Bildlichkeit aufs Engste zusammen. Nicht nur hat das in der *evidentia* Beschriebene „kernhaft statischen Charakter“, es handelt sich bei diesem um ein „Bil[d]“, das „durch den Rahmen einer [...] Gleichzeitigkeit zusammengehalten“ wird, was an die spätestens seit Lessings *Laokoon* intensiv gestellte Frage nach der Temporalität und Räumlichkeit von Wort und Bild denken lässt. Mit dem Verfahren der Beschreibung in der *evidentia* korrespondiert das „Gleichzeitigkeitserlebnis des Augenzeugen“, an dem sowohl der Redner als auch das Publikum teilhaben. Diese Augenzeugenschaft steht mit der *imaginatio*, der durch die Rede ausgelösten Vorstellung, in Verbindung: „*εὐάργεια est imaginatio quae actum incorporeis oculis subicit, et fit modis tribus: persona, loco, tempore.*“¹⁸⁷ Dass es unkörperliche oder körperlose Augen sind, denen bei der *enargeia* etwas unterbreitet, vorgestellt, sichtbar

¹⁸⁴ Ebd. S. 289-290.

¹⁸⁵ Vgl. Cuntz: *Deixis*, S. 59-60.

¹⁸⁶ Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner 2008, § 810.

¹⁸⁷ Ebd. § 812.

gemacht wird, führt zur Frage nach Entstehung und Modalität von ‚(Vorstellungs-)Bildern‘ und deren Zusammenhang mit Sprache und Denken.¹⁸⁸

Ließen sich diese Figuren vor dem Horizont poetischer Rede auf ein Gedicht übertragen? In LÖSUNG heißt es: „tapeten grenzen sind beschrieben / mit worten die noch keiner liest / so bin ich außer dir geblieben / und sehe was das du nicht siehst“ (V. 9-12). Wird in dem Gedicht etwas beschrieben, über „tapeten“ und „grenzen“ hinweg beschrieben? Beschreibt das Gedicht selbst Grenzen, diese (mit Schrift) zur Sprache bringend, mit einer Geste beschreibend, diese aber auch abschreitend? Und welche Grenzen? Beschreibt das Gedicht ein Bild? Oder übersetzt das Gedicht ein Bild? Welches Bild? Ein Bild von einer Grenze? Vermag ein Gedicht ein Bild zu übersetzen? Es im Übersetzen gerade *nicht* zu beschreiben? Hieße beschreiben aneignen und übersetzen anerkennen?

2.2 (Fotografie / Gedicht) : entwickeln / übersetzen

Gibt es ein Bild in dem Gedicht LÖSUNG? Sein dreiteiliger Aufbau mit dem Titel in Großbuchstaben, einem Zitat¹⁸⁹ von Francesca Woodman, bei der es sich, wie die Anmerkung am Ende des Bandes *Blue Box* mitteilt, um eine „amerikanische Fotografin, 1958-81“ (BB, S. 59) handelt, sowie dem von einer geometrischen Form begrenzten, mehr oder weniger rechteckigen Gedichttext könnten den Gedanken an eine emblematische Struktur nahelegen.

Formal setzt sich ein Emblem, das immer durch eine Verbindung von Bild und Text bestimmt ist, zumindest aus drei Teilen zusammen, deren Fungieren Albrecht Schöne in seiner bekannten Studie zu Emblematik und Drama im Barock herausgearbeitet hat:

Die *pictura* (Icon, Imago, auch Symbolon) zeigt beispielsweise eine Pflanze oder ein Tier, Geräte, Tätigkeiten oder Vorgänge des menschlichen Lebens, eine mythologische, biblische, historische Figur oder Szene. [...] Über dieser *pictura*, bisweilen noch in ihr Bildfeld einbezogen, erscheint in der Regel eine kurzgefaßte Überschrift, die lateinische, mitunter auch griechische oder volkssprachliche *inscriptio* (Motto, Lemma), die nicht selten antike Autoren, Bibelverse oder Sprichwörter zitiert. Sie gibt in manchen Fällen nur eine Beschreibung des Abgebildeten, häufiger eine aus dem Bilde abgeleitete Devise oder knappe Sentenz, eine sprichwortartige Feststellung oder ein lakonisches Postulat. Unter der *pictura* schließlich erscheint die *subscriptio*, die das im Bilde Dargestellte erklärt und auslegt und aus dieser Bildbedeutung häufig eine allgemeine Lebensweisheit oder Verhaltensregel zieht [...].¹⁹⁰

¹⁸⁸ In diesem Zusammenhang ist auf die Anliegen der literaturwissenschaftlichen Cognitive Science und ihre Erforschung dieser und verwandter Fragestellungen zu verweisen. Im Konkreten wäre z.B. der folgende rezente Aufsatz interessant: Brosch, Renate: What we ‘see’ when we read: Visualization and vividness in reading fictional narratives. In: *Cortex*, Vol. 105 (August 2018), S. 135-143.

¹⁸⁹ Nach der Art und Weise, in der ein Zitat fungiert, wird in *Kapitel 2.3* noch zu fragen sein.

¹⁹⁰ Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Dritte Auflage mit Anmerkungen. München: Beck 1993, S. 18-19.

Die drei Teile des Emblems haben vorerst, wie aus dieser Passage hervorgeht, in ihrer Konstellation deutlich unterscheidbare Aufgaben: Die *pictura* im Zentrum des Emblems stellt etwas bildlich dar, die *inscriptio* darüber gibt ein Zitat wieder oder beschreibt das Bild knapp, die *subscriptio* unter der *pictura* deutet das Bild und leitet daraus eine *Maxime* ab. Das Gedicht LÖSUNG weist vorderhand keine solche Struktur auf.¹⁹¹ Auf den ersten Blick lässt sich darin kein Bild ausmachen, und selbst wenn sich der Gedichtstext, die Verse, wie mit dem Hinweis auf die Rhetorik angedeutet, als etwas Bildliches lesen lassen, so stünden doch die beiden anderen Teile, der Titel des Gedichts, der aufgrund seiner Kürze vielleicht am ehesten der *inscriptio* entspräche, und das Zitat der Fotografin Francesca Woodman, das sich demnach der *subscriptio* zuordnen ließe, beide oberhalb des Gedichttextes. Und legt das Zitat in englischer Sprache, das neben dem dialogischen Moment einen weiteren Hinweis auf die Vielsprachigkeit des Gedichts liefert, etwas aus, um sodann eine Regel daraus zu ziehen? Es lautet „I guess he knows a lot about being flattened to fit paper.“, was sich kaum übersetzen lässt, womit womöglich etwas gemeint sein könnte wie: ‚Ich meine, er weiß viel über das Verflacht-Werden zu Papier.‘ oder ‚Ich nehme an, er versteht viel davon, verflacht zu werden, um auf Papier zu passen.‘ oder ‚Ich denke, er kennt es gut, dem Papier entsprechend eingebnet zu werden.‘ – Wird das Zitat im Verhältnis zu den Versen als deutend kenntlich? Und kommt der Titel LÖSUNG einer Bildüberschrift, einer kurzgefassten Beschreibung der Verse oder einer Sentenz nahe?

Obwohl die Struktur des Emblems und die Funktion seiner drei Teile so eindeutig zu sein scheinen, weist Schöne jene Bestimmung des Emblems zurück, bei der die *inscriptio* dadurch ein Rätsel aufgibt, dass ihr Zusammenhang mit der *pictura* für BetrachterInnen und LeserInnen unklar bleibt, und bei der die *subscriptio* das Rätsel löst oder die Auflösung erleichtert und einen Bezug zu einer allgemeingültigen Wahrheit herstellt.¹⁹² Demgegenüber geht er von einer „Doppelfunktion des Abbildens und Auslegens oder des Darstellens und Deutens“¹⁹³ aus, die bemerkenswerterweise alle drei Teile des Emblems betrifft. Diese fungieren dann abbildend,

¹⁹¹ Doch gibt es einige Verse in dem Gedicht LÖSUNG, die sich auch mit einem Blick auf die Geschichte des Emblems lesen ließen. So hat dieses einen entscheidenden Vorläufer im griechischen Bildepigramm, das oft in Form einer Inschrift auf einem Grabstein oder Weihgeschenk oder als Wandmalerei erschien. (Vgl. ebd. S. 24-25) – Das In-Stein-Sein und Aus-Stein-Hervorgehen (V. 1) und die ‚beschriebenen‘ „tapeten grenzen“ (V. 9) sind also auch unter dem Gesichtspunkt von Schrifträumen und der je spezifischen Materialität von Schrift lesbar.

¹⁹² Vgl. Schöne: *Emblematik*, S. 20: „Die Funktion der drei Bestandteile, aus denen sich das Emblem zusammensetzt, haben neuerdings William S. Heckscher und Karl-August Wirth dahingehend bestimmen wollen, daß die *inscriptio* aus der *pictura* ‚einen Wahlspruch oder eine Lebensregel‘ ableite, ohne doch dem Betrachter und Leser einsichtig zu machen, wie diese Sentenz mit dem Bilde eigentlich zusammenhängt; das auf solche Weise ‚gestellte Rätsel aufzulösen oder wenigstens seine Auflösung zu erleichtern‘ und diese Rätsellösung dann didaktisch oder programmatisch auf eine allgemeingültige Wahrheit zu beziehen, bezeichnen sie als Aufgabe des Epigramms.“

¹⁹³ Ebd. S. 21.

wenn die *inscriptio* als „gegenstandsbezogene Bildüberschrift erscheint“ und die *subscriptio* zum Teil eine „bloße Bildbeschreibung“ gibt, und dann auslegend, wenn die *inscriptio* in ihrer Beziehung zur *pictura* „jenen Rätselcharakter gewinn[t], der einer Auflösung durch die *subscriptio* bedarf“ und wenn sich die *pictura* an der Deutung beteiligt, indem „ein im Bildhintergrund dargestellter gleichbedeutender Vorgang den Sinn des Vordergrundgeschehens erklären hilft.“¹⁹⁴ Die Schrift vermag etwas abzubilden, das Bild kann etwas erklären. Dadurch scheint im Emblem ein besonderes Verhältnis von Schrift und Bild gestiftet zu sein, das auf deren jeweiliger und gemeinsamer Zeichenfunktion beruht. Dieses wird jedoch mit einem Verweis auf den barocken Dichter Georg Philipp Harsdörffer als eines kenntlich, in dem eine Übersetzungsbewegung statthat, die mit der von Schöne erhobenen Doppelfunktion schwer vereinbar scheint, da Harsdörffer Schrift und Bild aufgrund ihrer Medialität funktional aufspaltet:

Die Doppelfunktion des Abbildens und Auslegens, Darstellens und Deutens, welche die dreiteilige Bauform des Emblems übernimmt, beruht darauf, daß das Abgebildete mehr bedeutet, als es darstellt. Die *res picta* des Emblems besitzt verweisende Kraft, ist *res significans*. Den die *res picta* übersteigenden Sachverhalt aber, auf den das Bild hindeuten und den die das Bild auslegende *subscriptio* in Worte fassen will, nannte Harsdörffer, (der für die Bezeichnung Emblem *das unbekante Wort der Sinnbilder* wählte) *die Seele des Sinnbildes / dessen Dolmetscher die Obschrift [Motto und Epigramm] / und der Leib ist das Bild oder die Figur [pictura] an sich selbst*.¹⁹⁵

Wird das Emblem bzw. Sinnbild mit Schönes Rezeption der Metapher ‚Seele und Leib‘ von Harsdörffer, die durch seine Hinzufügungen in eckigen Klammern empfindlich in Harsdörffers Text eingreift und später problematisiert wurde,¹⁹⁶ als ein Zeichen aufgefasst, so entspricht die *significatio*, der Sachverhalt, auf den es deutet, der Seele des Emblems; das Bild, die *pictura*, entspricht dem Leib des Emblems. Zwischen diesen befindet sich die „Obschrift“, die schriftlichen Teile des Emblems, und zwar *inscriptio* und *subscriptio*. Sie fungieren Harsdörffer zufolge als „Dolmetscher“ des Sinnbildes, worauf sich Schöne in der darauffolgenden Passage jedoch nicht mehr bezieht; es geht ihm vielmehr um jene „fest[e] Beziehung“¹⁹⁷, in der sich sowohl Leib und Seele wie auch *res significans* und *significatio* zueinander befinden. Merklich kommt der Schrift in Harsdörffers Formulierung des Sinnbildes eine besondere Aufgabe zu. Während *significatio* und *pictura* in einer festen Einheit wie jener von Leib und Seele begriffen

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd. S. 22.

¹⁹⁶ Vgl. Scholz, Bernhard F.: Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002, S. 215-230. Scholz beleuchtet ‚Seele und Leib‘ als Metapher für die Einheit zweier medial unterschiedlicher Elemente des Emblems und erklärt die Problematik von Schönes Zugriff auf diese Metapher. Dies näher zu beleuchten hieße auch, nach Metapher und Metaphorizität zu fragen – die Frage nach einem Text-Bild-Verhältnis stellt sich hier doppelt.

¹⁹⁷ Schöne: Emblematik, S. 23.

werden, scheinen die schriftlichen Teile das Zeichen, dem sie zugleich angehören, zu übersetzen. Wie wäre eine solche Übersetzung durch die Schrift denkbar? In welche Richtung verlief sie? Übersetzt das Zeichen Emblem sich selbst, indem seine schriftlichen Teile es übersetzen? Was übersetzen sie? Die *significatio*, die Seele des Emblems? Oder den Körper, das Bild? Was vermag die Schrift in ihrer Verbindung zum Bild, wenn es nicht lediglich die Beschreibung des Bildes ist, wie Harsdörffer es verstanden wissen wollte?¹⁹⁸ Die Relevanz dieser Fragen zeigt sich mitunter darin, dass Schöne das Verhältnis diskutiert, in dem die *pictura* zur Wirklichkeit steht:

So stellen die *pictura* und die an ihrer abbildenden Leistung mitwirkenden Textteile des Emblems dar, was tatsächlich oder doch der Möglichkeit nach existiert, was zwar nicht immer oder noch nicht vor Augen stehen muß, aber jederzeit doch in den Gesichts- und Erfahrungskreis des Menschen treten könnte. Neben der ideellen Priorität der emblematischen *pictura* (gegenüber der *subscriptio*), ja als Voraussetzung solcher Priorität bestimmt eine potentielle Faktizität seines Bildinhaltes das Emblem.¹⁹⁹

Der einigermaßen schwierige Begriff der ‚potentiellen Faktizität‘ des Bildinhaltes, in dem an dieser Stelle eine ikonische Qualität der *pictura* gelesen werden kann, wird spätestens problematisch, sobald das Bild etwas darstellt, das ausgedacht oder erfunden ist. Eine solche Darstellung rührt, wie Schöne schreibt, an der Frage „nach der Glaubwürdigkeit der *res picta*“²⁰⁰. Das Zitat der Fotografin Francesca Woodman scheint sich ebenfalls auf ein Bild zu richten, doch es deutet in eine andere Richtung. Was hierbei buchstäblich zu Papier verflacht wird, ist eine leibhaftige Person, „he“ – von einer Abbildung, einem Bild im Sinne einer *pictura* kann kaum die Rede sein. Das Zitat der Fotografin legt die Fotografie nahe, die sich Roland Barthes zufolge grundlegend von anderen analogischen Bildformen wie Zeichnung oder Gemälde unterscheidet, die neben der denotierten Botschaft, der Reproduktion des Wirklichen, stets eine konnotierte, d.h. codierte enthalten. Das fotografische Bild ist demgegenüber eine Botschaft ohne Code, die „die Begebenheit als solche, das buchstäblich Wirkliche“²⁰¹ übermittelt, und ist damit vom Problem der Glaubwürdigkeit zunächst entbunden. Der von Schöne erhobene ‚potentielle Faktizität‘ der *picturae* der Embleme, die etwas darstellen, was für den Menschen tatsächlich existiert oder möglicherweise existieren könnte, lässt sich ein

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S. 25: „*Jedes Sinnbild sol bestehen in Figuren und etlichen beygeschriebenen Worten*, stellte Harsdörffer fest und hob diese Verbindung von Bild und Text nachdrücklich von den nur bildbeschreibenden Formen ab, zu denen jene griechischen Epigramme gehören: *Hiedurch sind solche Sinnbilder von anderen Gemälden und Schriften abgesondert / als welche entweder nur in Gemälden allein bestehen / oder in Schriften als gemahlet beschrieben.*“ – Die „beygeschriebenen Wort[e]“ deuten durch die Opposition zu den „Schriften als gemahlet beschrieben“ und die Vorsilbe ‚bey-‘ auf ein Text-Bild-Verhältnis hin, in dem Schrift und Bild medial komplementär agieren.

¹⁹⁹ Ebd. S. 28.

²⁰⁰ Ebd. S. 29.

²⁰¹ Barthes, Roland: Die Photographie als Botschaft (1961). In: ders.: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie. Hg. v. Peter Geimer u. Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 77-92, hier: S. 78.

spezielles Referenzverhältnis gegenüberstellen, das nach Roland Barthes der ‚PHOTOGRAPHIE‘ wesentlich ist:

Ich mußte zunächst deutlich erfassen und damit, wenn möglich, deutlich sagen (auch wenn es etwas Einfaches ist), inwieweit der REFERENT der PHOTOGRAPHIE nicht von der gleichen Art ist wie das [sic] der anderen Darstellungssysteme. »Photographischen Referenten« nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können »Chimären« sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (*noema*) der PHOTOGRAPHIE ansehen.²⁰²

Während Bild und Rede respektive sprachliches Zeichen trügerisch sein können, weil sie nicht zwangsläufig einen Anspruch auf die Realität ihres Referenten erheben, zeichnet sich die PHOTOGRAPHIE für Barthes durch die Repräsentation einer Sache aus, die in der Vergangenheit bestimmt existiert hat. Zu solch einer Repräsentation, die in der Verflachung des Realen zu Papier besteht, spricht auch das Zitat von Francesca Woodman in dem Gedicht LÖSUNG. Damit korrespondierend heißt es bei Barthes: „[I]ch kann der PHOTOGRAPHIE nicht auf den Grund kommen, sie nicht durchdringen. Ich vermag nur meinen Blick über ihre stille Oberfläche schweifen zu lassen. Die PHOTOGRAPHIE ist *platt*, in jeder Bedeutung des Worts [...]“.²⁰³

Barbara Köhlers 1993 in der Zeitschrift *Neue Bildende Kunst* erschienener Text *Gefangen zwischen den Dingen. Die amerikanische Fotografin Francesca Woodman (1958-81)* zeugt von einer intensiven Beschäftigung mit Woodmans Fotografien. Darin werden einige Arbeiten von Woodman beschrieben und in einem Genre situiert, das sich in Fotografien von Künstlerinnen, mithin in dezidiert feministischer Fotografie der 1970er Jahre manifestiert.²⁰⁴ Dem Text sind insgesamt sechs im Verhältnis zu diesem viel Raum einnehmende Fotos von Woodman beigelegt, die jedoch bis auf eine einzige nicht jenen beschriebenen oder erwähnten entsprechen (Abb. 1-3). Die Beschreibungen der Fotografien und die abgedruckten Fotografien

²⁰² Vgl. Barthes: Die helle Kammer, S. 86.

²⁰³ Ebd. S. 115-117.

²⁰⁴ Vgl. Köhler, Barbara: Gefangen zwischen den Dingen. Die amerikanische Fotografin Francesca Woodman (1958-81). In: *Neue Bildende Kunst* 3/93, S. 41-44, hier: S. 43: „In diesem Kontext bewegt sich auch das Werk Francesca Woodmans, die allerdings nicht wie die etwas älteren Sherman und Goldin auf explizit feministische Ansätze reflektiert.“ Die Rezeption von Woodmans Arbeiten scheidet sich an der Relevanz, die der Frage nach deren ‚feministischer‘ Ausrichtung beigemessen wird, vgl. Solomon-Godeau, Abigail: Körperdouble. In: Francesca Woodman. Werke aus der Sammlung Verbund. Hg. v. Gabriele Schor u. Elisabeth Bronfen. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2014, S. 73-88. Im Kontext der vorliegenden Arbeit wäre in Anbetracht dessen zu fragen, ob und wenn ja, inwiefern eine gendertheoretische Perspektive auf Köhlers Texte – und hierbei auch auf Woodmans Arbeiten – mit einer ethisch erweiterten Un-/Übersetzbarkeit korrespondiert.

treten dadurch in ein spezielles Verhältnis zu einander: Weder beschreibt oder kommentiert der Text, was auf den im Artikel abgebildeten Fotos zu sehen ist, noch illustrieren diese Fotos den Text, der an vielen Stellen Fotografien von Woodman beschreibt.

Darin wird eine ähnliche Komplementarität der Medien Text und Fotografie kenntlich, wie sie in Köhlers Buch *36 Ansichten des Berges Gorwetsch*, dessen Untertitel *Betrachtungen und Mit Fotografien der Autorin* lauten, ausdrücklich genannt wird.²⁰⁵ Dort heißt es auf der letzten Textseite: „Die Fotos entstanden beiläufig, im Laufe der Jahre und Aufenthalte. Sie sind zu den Texten in kein illustratives Verhältnis gestellt, eher als Pendants: punktuell verbundene Gegenstücke, eine (einem Buch gemäß) andere Seite, die – wie auch die Wortgruppen – dem Ganzen unter Umständen eine je weitere Wendung zu geben vermöchten.“²⁰⁶ Diese Bemerkung beginnt vorerst ausgehend vom Text – denn die Inversion, nämlich Text als Kommentar zu Fotos, bleibt ungenannt – und betrachtet jenes Verhältnis, in das die abgebildeten Fotografien durch ihre materielle Anwesenheit zu diesem treten. Sie sollen ihn nicht illustrieren, und dennoch bilden sie „Pendants“ oder „Gegenstücke“ zu ihm sowie eine „andere Seite“ eines Buches mit Blättern, die zwei Seiten haben. An dieser Stelle des Satzes verändert sich der Fokus der Betrachtung des Verhältnisses von Text und Foto und nimmt selbst eine Wendung. Durch die Einfügung zwischen Halbgeviertstrichen, die einen Vergleich von Fotos und Text nahelegt („– wie auch die Wortgruppen –“), gerät eine andere Entität in den Blick, ‚das Ganze‘, das sowohl durch den Text als auch durch die Fotografien „je weitere Wendungen“ erfährt. Durch diesen Vergleich scheinen beide Medien gleichberechtigt zu den „Wendungen“ des ‚Ganzen‘ beizutragen. Sie ergänzen einander darin.

Ähnliche Momente der Ergänzung kennt Köhlers Text *DIE WHITEBOX*, der in einem Katalog zu der Ausstellung *Im weißen Raum: Lucio Fontana – Yves Klein erschienen* ist, die 1994/95 in den Krefelder Kunstmuseen gezeigt wurde. Dieser Text, der sich u.a. mit der Frage nach Raum und Raumerfahrung anhand von Yves Kleins Kunstwerk *Le vide* (1961) und weiterer

²⁰⁵ Ähnlich präsent scheint die Frage nach dem Verhältnis von Texten, hier Gedichten, und Fotografien in einem weiteren ihrer Bücher zu sein: Köhler, Barbara: *ISTANBUL, ZUSEHENDS. Gedichte | Lichtbilder*. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.

²⁰⁶ Köhler: *36 Ansichten des Berges Gorwetsch*, S. 91. Damit resoniert zumindest teilweise jener kurze Absatz zu Beginn von Roland Barthes' Buch zu ‚Japan‘, der das Verhältnis von Text und Bild in ihrer Zeichenfunktion deklariert: „Der Text ist kein »Kommentar« zu den Bildern. Die Bilder sind keine »Illustrationen« zum Text. Beide dienen mir lediglich als Ausgangspunkt für eine Art visuellen Schwankens – ähnlich vielleicht jenem *Sinnverlust*, den der Zen als *Satori* bezeichnet. Text und Bilder sollen in ihrer Verschränkung die Zirkulation, den Austausch der Signifikanten: Körper, Gesicht, Schrift, ermöglichen und darin das Zurücktreten der Zeichen lesen.“ Barthes: *Das Reich der Zeichen*, o.S. Die im *Gorwetsch*-Buch genannten „Pendants“ könnten auf ein ebensolches Schwanken hindeuten (vgl. Lemma *pendeo* in: Stowasser, wo die metaphorischen Bedeutungen „unentschlossen sein, schwanken“ und „in der Schwebe sein, noch nicht entschieden sein“ genannt werden.) Ein weiterer Anknüpfungspunkt zwischen den beiden Büchern liegt in ‚Japan‘, handelt es sich bei dem Titel von Köhlers Buch doch um eine sehr direkte Anspielung auf die berühmte Holzschnittserie „36 Ansichten des Berges Fuji“ des japanischen Künstlers Katsushika Hokusai.

seiner Arbeiten beschäftigt, wendet sich der Medialität der Künste und dabei insbesondere dem Verhältnis von Schrift und Bild im Raum an mehreren Stellen zu. Auf der ersten Seite des Textes ist zudem eine Fotografie von Kleins *Le vide* abgedruckt, einem komplett weißen leeren Raum mit einer leuchtenden Neonröhre an der Decke. Ein Ausschnitt dieses Fotos ist auf dem Umschlag des Gedichtbandes *Blue Box* zu sehen. Wiederum scheint etwas durch die Fotografie verflacht zu werden, im Falle von *Le vide* ein leerer Raum. Von den vielen Passagen zu Raum, Leere und Fülle in diesem Katalogtext gibt es eine, die besonders für die Frage nach Übersetzung einer näheren Betrachtung wert ist:

Stille. Leere. Schweigen. Die Umgebung von Nullpunkten, Leerstellen, ZERO, nicht Nichts: Räume vielleicht von der Art, wie sie der Dritte Hauptsatz der Thermodynamik beschreibt: in der Nähe des absoluten Nullpunktes (der nicht erreicht, „nur“ asymptotisch angenähert werden kann) sind die Prozesse reversibel. Aformatorisch, sage ich probenhalber: eine andere Richtung nehmend als unser lineares Denken von Zeit, das über den Zweiten Hauptsatz (Entropie) selten hinausreicht und in dem sich Zeit und Form zu drei Zuständen verbinden: Vorform (Rohstoff), Form und Nachform (Müll, Schrott, Schutt, Abfall). Eine zerbrochene Tasse wird eben nicht wieder ganz. Nein? Doch, sagt die Kunst: *ganz anders*. Eine Möglichkeit von Gegenform, von A-Form wäre die Hohlform, der Raum.²⁰⁷

Anhand zweier wichtiger physikalischer Sätze beleuchtet der Text an dieser Stelle mögliche Veränderungsprozesse von Materie. Er tritt dabei für eine nicht-lineare Auffassung von Zeit ein, die denkbar wird durch reversible physikalische Vorgänge, und die einem stetigen Verlauf der Zeit, beobachtbar durch kontinuierliche Veränderung der Form („Vorform“, „Form“ und „Nachform“), opponiert. Es sei die – hier selbst sprechende – Kunst, die es vermag, eine zerbrochene Tasse, die im linearen Denken von Zeit der Nachform entspräche, zwar nicht wieder „ganz“ in „Form“ zu bringen, jedoch eine „ganz ander[e]“ daraus zu machen. Die Hohlform, der Raum bieten eine Möglichkeit von Gegenform, die keine Nachform wäre.²⁰⁸ An

²⁰⁷ Köhler: DIE WHITEBOX, S. 63. Bei ‚Abfall‘ und ‚Hohlform‘ oder ‚Hohlraum‘ handelt es sich auch um wichtige epistemologische Figuren in Walter Benjamins Geschichtsdenken, an denen eine diskontinuierliche Zeitstruktur kenntlich wird. Vgl. Kranz: Raumgewordene Vergangenheit, insbes. S. 145-156.

²⁰⁸ Ein verwandter Gedanke zu (Hohl-)Form und Gefäß sowie ihrer Fülle und ihrem Inhalt vor dem Horizont der Frage nach Schönheit und Übersetzung findet sich in dem aus der ‚Monospace‘-Schrift Consolas gesetzten Text THE MOST BEAUTIFUL (NFL, S. 239-245) zu Köhlers Übertragung einer Ode von Sappho, dem sogenannten ‚Anaktoria‘-Fragment. Dort heißt es zu Beginn:

„Schon wieder so ein englischer Titel... - Wieso sollte *beautiful* schöner als *schön* sein? Weil es eine Fülle hat, der Schönheit also Raum gibt, und weil die Schönheit den Raum erfüllen kann, den das Wort öffnet: ein Licht, das Buchstabenschatten wirft.

Weil es die Schönheit einer Sprache in eine andere übersetzt, weil es so nah am Wasser beginnt, im Staunen: Oh! L'eau, beau bateau, beauté, o beauty! Weil man nicht gleich der, die oder das dazu sagen muss, was zur Offenheit gehört, die jene Fülle ermöglicht. Weil es ein Gefäß ist, eine Fassung, die Form von Schönheit, die sie ringsum begrenzt, doch nach oben offen erscheinen lässt.“ (NFL, S. 239)

der diskontinuierlichen Entwicklung der Form, die nicht die drei Stadien Vorform, Form und Nachform durchläuft, sondern die zu etwas ‚ganz anderem‘ führt, wird eine nicht-lineare, paradoxe Zeitlichkeit kenntlich. Bemerkenswert ist das Bild der zerbrochenen Tasse, mit dem die Agentur der Kunst, Gegenformen zu bilden, veranschaulicht wird. Damit werden ein alltäglicher Gegenstand und eine geläufige Erfahrung, das Zerschneiden eines Gefäßes, angesprochen. Die Kunst widerspricht dem Diktum, eine zerbrochene Tasse sei eine Nachform und daher Abfall. Wie wird die zerbrochene Tasse durch die Kunst „ganz anders“? Welche Form könnte sie dabei annehmen und wie hängt diese mit der ursprünglichen zusammen? Wirkt die zerbrochene Tasse in diesem Bild als Statthalterin von etwas anderem?

In Benjamins *Übersetzer*-Aufsatz erscheint an jener Stelle, die der Rede von Treue und Freiheit einer Übersetzung sowie den damit verbundenen Forderungen nach Wörtlichkeit in der Übersetzung respektive Wiedergabe des Sinns des Originals nachgeht, ein Bild, das mit jenem der zerbrochenen Tasse auf gewisse Weise korrespondiert:

„Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich abbilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.“

(GS IV.1, S. 18)

Ein Weg durch diesen Satz, der einen Vergleich stark zu machen und in dem das Gleiche/n zugleich keine Möglichkeit zu sein scheint, führt zu den darin genannten Verben, die paarweise einander gegenübergestellt werden. Diese Paare treten in ihrer Struktur von Affirmation und Negation dem Vergleich entsprechend als analoge auf. Der Ausdruck „einander zu folgen“ tritt dabei in Opposition zu „nicht so zu gleichen“; „anstatt sich ähnlich zu machen“ steht „muß [...] sich abbilden“ gegenüber. Die Ausdrücke „zusammenfügen zu lassen“ zu Beginn des Satzes und „erkennbar zu machen“ an dessen Ende rahmen die Konstruktion der Gegenüberstellungen und nehmen Bezug auf das genannte Gefäß im Verhältnis zu seinen Scherben und Bruchstücken. Das Bild eines zerbrochenen Gefäßes, dessen Einheit und Gebrochenheit zur Disposition stehen, wird damit verglichen, wie sich die Übersetzung zum Original verhalten muss, und zwar solle sie sich nicht dessen „Sinn“ ähnlich machen, sondern sich die „Art des Meinens“ des Originals in der eigenen Sprache „liebend vielmehr“ „abbilden“, damit Original und Übersetzung als Bruchstücke einer größeren Sprache erkennbar werden. Die „Art des Meinens“ wird an jener früheren Stelle des Aufsatzes eingeführt, an der die Verwandtschaft der

Naheliegender ist es hier, die Frage danach zu stellen, ob und wenn ja, wie Benjamins Bestimmung der Übersetzung als *Form* mit jener angedachten Räumlichkeit des Wortes ‚beautiful‘ und seiner Fähigkeit, die Schönheit einer Sprache in eine andere zu übersetzen, konvergiert.

Sprachen als eine überhistorische, über ihre historische Verwandtschaft hinausgehende entworfen wird, von der die Übersetzung zeugt. Zu Beginn des betreffenden Absatzes heißt es dort: „Wenn in der Übersetzung die Verwandtschaft der Sprachen sich bekundet, so geschieht es anders als durch die vage Ähnlichkeit von Nachbildung und Original. Wie es denn überhaupt einleuchtet, daß Ähnlichkeit nicht notwendig bei Verwandtschaft sich einfinden muß.“ (GS IV.1, S. 13) Eine „Nachbildung“ steht, wie daraus hervorgeht, über eine unbestimmte, „vage Ähnlichkeit“ mit dem Original in Verbindung und vermag die Sprachverwandtschaft nicht darzustellen. Dadurch scheint wiederum ein Gegensatz zwischen ‚nachbilden‘ und ‚anbilden‘ eröffnet; Nachbildung und Übersetzbarkeit schließen einander aus: „Benjamin läßt keinen Zweifel daran, daß eine Sprache, die Gegenstand von Nachbildung sein könnte, ungeschichtlich, unübersetzbar und also unsprachlich sein müßte, und vergleicht den Nachweis der ‚Unmöglichkeit einer Abbildtheorie‘ mit dem Nachweis, daß die Verwandtschaft zwischen Sprachen nicht in ihrer Ähnlichkeit beruhen kann.“²⁰⁹

In der Sprache der Übersetzung kommt durch die ‚Anbildung‘ der Art des Meinens des Originals etwas hinzu, das keine ‚Nachbildung‘ ist und das Original und Übersetzung sowie ihre jeweiligen Sprachen als verwandte kenntlich werden lässt. Dadurch scheint der Vergleich nicht aufzugehen, denn wessen Hinzukommen bedürfen die Scherben eines zerbrochenen Gefäßes, damit sie als dessen Bruchstücke kenntlich werden?²¹⁰ Das Verhältnis, das die Scherben in diesem Bild zueinander haben, ist komplementär. Dass die Scherben *einander* „zu folgen“ haben, also in keiner Hierarchie zu einander stehen, lässt sich im Kontext des „vorbestimmten, versagten Versöhnungs- und Erfüllungsbereich[s] der Sprachen“ (GS IV.1, S. 15) lesen, auf den das Original in der Übersetzung hindeutet. Die verwickelte Etymologie des Wortes ‚folgen‘ führt, wie im *Deutschen Wörterbuch* zu lesen ist, nicht nur zur bereits erwähnten „*sinnlichen vorstellung des tretens in die spur, des hinten nach gehens, des stehens zur seite*“, aus der „*sich in vielen wörtern die abstraction der hilfe und des beistandes*“ entfaltet. Darüber hinaus steht ‚folgen‘ auch mit ‚füllen‘ und ‚voll‘ in Verbindung: „*ich nehme*

²⁰⁹ Hamacher: Intensive Sprachen, S. 188.

²¹⁰ Auch scheint hier Latenz im Spiel zu sein: etwas, das (den Bruchstücken des Gefäßes) hinzugefügt wird und was dennoch schon da ist. Um dem Zusammenhang von ‚nachbilden‘ und ‚anbilden‘ in ihrem Verhältnis zum Problem der Ähnlichkeit und Nachahmung nachzugehen, wäre Benjamins *Lehre vom Ähnlichen* (1933) zu lesen. Es wäre überdies zu überlegen, inwiefern es sich bei dem ‚Scherben-Bild‘ um ein Bild handelt, das sich um die Frage nach Bildlichkeit rankt. Wie viel hat ‚anbilden‘ mit ‚Bild‘ zu tun? Wie viel hat Bildlichkeit mit ‚Darstellung‘, die als Vermögen der Übersetzung gilt, zu tun? Wie unterscheidet sich diese von der ‚Herstellung‘? Dies beschäftigt außerdem auch die Topologie: „Die *Imago* des Raums ist nicht das Bild, Bildnis oder Abbild des Raums, das heißt das Korrelat eines Referenten. *Imago* meint auch etymologisch zwar das Abbild, aber auch das Bilden, die Praxis der Erzeugung von topologischen Konstellationen.“ Borsò, Vittoria: Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift. In: Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Hg. v. Stephan Günzel. Bielefeld: transcript 2007, S. 279-295, hier: S. 291.

an, dasz hier sequi oder das goth. laistjan der älteste begrif ist, exsequi oder ahd. leistan der spätere; in folgen war eigentlich der letztere enthalten und wurde dann auch auf den ersten erstreckt. möglich, dasz beide, voll und folgen, auf eine wurzel filan zurückgehen [...].“²¹¹ Der mögliche etymologische Grund des Wortes ‚folgen‘ führt zu der Annahme, dass die Scherben, die einander in diesem Bild folgen, einander nachgehen und/oder zusammen gehen/zusammengehen und/oder einander beistehen. In der Etymologie dieses Wortes zeichnet sich jene Räumlichkeit ab, in der auch das Gefäß und der genannte ‚Erfüllungsbereich der Sprachen‘ bestehen: Die Scherben füllen einander, sie machen einander voll, indem sie einander folgen. Werden die Scherben als *einander* nachgehende gedacht, so wäre mit der Mutualität dieses Nachgehens eine nicht-lineare Zeitlichkeit verbunden, die der Linearität des Vorgehens und Nachgehens widerstrebt. Spricht das Scherben-Bild zu einem Ort der Gleichzeitigkeit, des Nebeneinanders? Der Gleichzeitigkeit auch von Wachstum und Zerfall? Weist der theologisch gedeutete ‚Erfüllungsbereich der Sprachen‘ auch auf ein gänzlich erfülltes sprachliches Zeichen hin, das eben darum kein *sprachliches* Zeichen mehr wäre? Spricht das Wort ‚anbilden‘ von jenem unendlichen Wachstum in Sprache, an dessen imaginiertem Ende ein Ende der Sprachlichkeit stünde, und das daher immer schon den Zerfall, den Abfall, das Abfallen in sich begreift? Auf „Stille, Leere, Schweigen“, wie Köhler schreibt, zusteuernd?

Das Bild der zerbrochenen Tasse in Köhlers Text DIE WHITEBOX wie auch die Bezeichnung von Fotografien und Wortgruppen als „Gegenstücke“ in dem Buch *36 Ansichten des Berges Gorwetsch* lassen sich unter diesem Aspekt auch als Artikulationen der Komplementarität künstlerischer Ausdrucksweisen, mithin ‚Sprachen‘ der Kunst(werke)²¹² lesen. Vor dem Hintergrund des Scherben-Bildes wird die zerbrochene Tasse vielleicht deshalb „ganz anders“, weil die Sprachlichkeit der Sprache auf ihrer Hindeutung auf eine andere Sprache beruht: „In diesem Gesetz des Anspruchs der einen Sprache auf eine – und an eine – andre, in diesem Gesetz der immediaten Selbstüberschreitung und Veränderung beruht ihre Sprachlichkeit, auch wenn dieser Anspruch nicht von einer einzigen Sprache auch nur ein einziges Mal eingelöst werden kann.“²¹³ Dass dieser Anspruch nicht eingelöst werden kann, könnte erklären, warum die Tasse „nicht wieder ganz“ wird.

²¹¹ Lemma *folgen* in: DWB.

²¹² Einem solchen weiten Begriff von Sprache liegt jener nahe, den Benjamins Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916; GS II.1, S. 140-157) entwirft. Dies wäre zu erarbeiten.

Der letzte Absatz des Textes DIE WHITEBOX zeugt ebenfalls von dem Gedanken der Ergänzung medial unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksformen, er expliziert in Anlehnung an Yves Klein die Vorstellung eines „geräumigen Text[es] [...]“; vielleicht tatsächliche eine Art geschriebener Malerei [...].“ (Köhler: DIE WHITEBOX, S. 65).

²¹³ Hamacher: *Intensive Sprachen*, S. 183.

Für die Frage, die sich ausgehend von Köhlers Artikel zu Arbeiten von Francesca Woodman nach dem Zusammenstehen von Text und Fotografien gestellt hat, ließen sich die Bilder der zerbrochenen Tasse und des zerbrochenen Gefäßes auf diese übertragen, weshalb auch von der Übersetzbarkeit zwischen Fotografie und Text auszugehen ist – doch vorsichtig, zumal der Begriff des Originals bei einer Fotografie durch dessen grundsätzliche Reproduzierbarkeit relativiert und daher zu problematisieren wäre. Zwar spricht der *Übersetzer*-Aufsatz die sprachliche Übersetzung und damit das Verhältnis der Sprachen zueinander an, doch er beginnt zuerst mit dem größeren Fokus eines Kunstwerkes oder einer Kunstform, die zunächst nicht auf die Literatur beschränkt sind, und postuliert für diese, sie bedürfen nicht der Aufmerksamkeit des Aufnehmenden respektive des Menschen:

Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar. Nicht genug, daß jede Beziehung auf ein bestimmtes Publikum oder dessen Repräsentanten vom Wege abführt, ist sogar der Begriff des ›idealen‹ Aufnehmenden in allen kunsttheoretischen Erörterungen vom Übel, weil diese lediglich gehalten sind, Dasein und Wesen des Menschen überhaupt vorauszusetzen. So setzt auch die Kunst selbst dessen leibliches und geistiges Wesen voraus – seine Aufmerksamkeit aber in keinem ihrer Werke. Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörschaft.

(GS IV.1, S. 9)

Wenngleich sich der *Übersetzer*-Aufsatz sehr deutlich auf die Übersetzung sprachlicher Kunstwerke bezieht, scheint hier doch auch der Gedanke an Übersetzungen medial anders bestimmter Künste angelegt zu sein. Gibt es Übersetzungen über die Grenzen dieser Künste hinweg?²¹⁴ Gibt es diese scharfen Grenzen? Übersetzt das Gedicht LÖSUNG eine Fotografie von Francesca Woodman?

Der Artikel *Gefangen zwischen den Dingen* (Abb. 1-3) setzt ein mit der ‚Beschreibung‘ einer Fotoserie von Woodman, die zugleich einen Hinweis auf den Ort liefert, an dem jener Satz von Woodman aufzufinden ist, den das Gedicht LÖSUNG zitiert:

Was geschieht bei der Abbildung eines Körpers? Er muß flach gemacht werden, damit er aufs Papier paßt. Und wie geht das? Francesca Woodman untersucht diese Frage mit »Charlie the Model«, der – wie ein Text unter dem ersten Foto der elfteiligen Serie mitteilt – seit 19 Jahren als Modell arbeitet: »I guess he knows a lot about being flattened to fit paper«. Auf einem Spiegel steht »Charlie« und Charlie steht vor dem Spiegel, sieht sich im Spiegel stehen, wie er sich hinter einer Glasscheibe verdrückt, die er mit den Händen an seinen Körper drückt, in einem Raum, auf einem Foto. Auf weiteren Bildern kommen ein Fischglas, ein anderer Spiegel und ein Glasteller hinzu. Als Requisiten für das Spiel mit den Dimensionen, in dem auch die Fotografin erscheint (nicht in Pose wie das nun nackte Modell, sondern in Bewegung aufgelöst

²¹⁴ Werner Hamacher macht auf einen Brief von Benjamin aus dem Jahr 1923 aufmerksam, „der die wesentliche Verbindung unter Kunstwerken als intensiv bezeichnet, eine ‚intensive Interpretation‘ und eine ‚intensive Unendlichkeit‘ kennt, usw.“ Hamacher: *Intensive Sprachen*, S. 191. Damit wird das Verhältnis der Kunstwerke zueinander als analog zu jenem durch die Übersetzung dargestellten Verhältnis der Sprachen kenntlich, das der *Übersetzer*-Aufsatz profiliert.

bis zum Verschwinden) und das schließlich einen bedrohlichen Ausgang nimmt: in der Ecke, vor dem leeren Spiegel, hinter der Scheibe, die ihn vom Gesicht bis zum Geschlecht fast zerquetscht, mit dem Rücken an der Wand, zwischen all den Flächen ein plattgemachter Leib – »Charlie had a heartattack. I hope things get better for him.«²¹⁵

Links neben diesem Text, der in einer schmalen Spalte rechts auf der Artikelseite erscheint, ist eine Fotografie zu sehen, zu welcher der Text nicht spricht, darunter ein weiteres vom Text unbesprochenes Foto (Abb. 2). Dem Textstück, das Woodmans Fotoserie *Charlie the Model* eingehend beschreibt und das den LeserInnen im Hinblick auf seine Komplexität einiges an Vorstellungsvermögen abverlangt, ist kein Abdruck der beschriebenen Fotografien zur Seite gestellt, warum? Der Text scheint um diese und weitere Fragen zu wissen, wenn er fortsetzt mit: „Die Beschreibung sucht eine Entsprechung; ich sehe mich – und außerstande, Francesca Woodman anders zu begegnen. Vielleicht eine gewisse Unfähigkeit, sich die Dinge vom Leib zu halten, vielleicht aber auch die Fähigkeit, sie zu verkörpern, in welcher Sprache auch immer.“²¹⁶ Die „Beschreibung“, von der die Rede ist, scheint für die Fotos der Serie „Charlie the Model“ im Text des Artikels vorzuliegen. Gilt das auch für die gesuchte „Entsprechung“, die zusammenhängen dürfte mit der „Fähigkeit, sie [die Dinge, M.K.] zu verkörpern, in welcher Sprache auch immer“? Das Wort ‚entsprechen‘ weist in seiner Bedeutung ‚antworten, entgegenen‘ seit dem Mittelhochdeutschen zum Bild eines Echos. Dies wird an den Belegen deutlich, die im *Deutschen Wörterbuch* angeführt werden: „vil lût diu krâ schrîgen began, / si schrei, daz ir der walt entsprach. [...] / *nhd.* der wald pflegt, wie man ruft, gemeinlich zu entsprechen.“²¹⁷ Eine Entsprechung der Fotografien wäre unter diesem Aspekt eine Antwort oder Entgegnung auf diese, die mit der räumlichen und klanglichen Anordnung eines Echos in Verbindung steht. Findet die Beschreibung eine solche Entsprechung? Wie hängt die „Entsprechung“, von der im Artikel die Rede ist, mit der Fähigkeit zusammen, ‚die Dinge‘ in Sprache zu ‚verkörpern‘? Gibt es in der „Entsprechung“ eine Bewegung, die dem ‚Anbilden‘ näherkommt als dem ‚Nachbilden‘, dem Übersetzen näher als dem Beschreiben?

Die Frage danach, was eine solche ‚Entsprechung‘ von einer Beschreibung scheiden könnte, wird damit offenkundig. Zur Beschreibung besonders von Werken der bildenden Kunst und ihrem Fungieren ist zunächst der Begriff der Ekphrasis zu befragen, bei der es sich um eine

²¹⁵ Köhler: Gefangen zwischen den Dingen, S. 42.

²¹⁶ Ebd. Der Satz „ich sehe mich“ dürfte nicht nur auf den projektiven Charakter von Woodmans Arbeiten hindeuten, sondern außerdem auf eine spezifische, dem fotografischen Medium immanente Qualität, die Roland Barthes beschrieben hat: „Sich selbst sehen (anders als im Spiegel): [...] Ich wünsche mir eine GESCHICHTE DES BLICKS. Denn die PHOTOGRAPHIE ist das Auftreten meiner selbst als eines anderen: eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität.“ Barthes: Die helle Kammer, S. 20-21. Die Echo-Stelle in Benjamins *Übersetzer*-Aufsatz lässt sich damit in Verbindung bringen: „Die Übersetzung aber *sieht sich nicht* wie die Dichtung *gleichsam* im innern Bergwald der Sprache *selbst* [...] [Hervorh. M.K.]“ (GS IV.1, S. 16).

²¹⁷ Lemma *entsprechen* in: DWB. Diese Bedeutungen des Wortes ‚entsprechen‘ lassen sich durch das Bild des Echos mit der Übersetzung verbinden, wie Benjamin sie denkt.

„sprachliche Bezugnahme auf ein nichtsprachliches Artefakt handelt, wobei nur das sprachliche Medium materiell präsent ist.“²¹⁸ Christina Schaefer und Stefanie Rentsch gehen dem aus der klassischen Rhetorik stammenden Begriff Ekphrasis, den sowohl die Literatur- als auch die Kunstwissenschaft insbesondere seit den 1990er Jahren für ihre Forschungen geltend machen, aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive nach und untersuchen neuere Konzeptualisierungen in ihrem Spannungsverhältnis zur antiken Bestimmung des Begriffs. Diese Bestimmung formulieren sie folgendermaßen:

In der Rhetorik versteht man unter Ekphrasis (lat. *descriptio*) die *anschauliche Beschreibung* von Lebewesen, Ereignissen, Orten und Zeiten. Etymologisch herleiten lässt sich der Begriff von griech. ‚ek‘ (aus) und ‚phrazein‘ (zeigen, deutlich machen) und kann umschrieben werden als ein „völlig und restlos deutlich Machen“, als „ein beschreibender Text, der das Mitgeteilte anschaulich [...] vor Augen führt“. Es handelt sich um eine spezifische Form der Beschreibung, die auf einen – im Grunde beliebigen – Gegenstand Bezug nimmt und bei der es wesentlich darauf ankommt, dass der Redner diesen Gegenstand so darstellt, dass der Zuhörer ihn vor seinem ‚inneren Auge‘ sieht und damit sozusagen zum Zuschauer wird. Dieser Anschaulichkeitseffekt wird in der griechischen Rhetorik-Tradition als *enargeia*, in der römischen als *evidentia* bezeichnet. [...] Die Beschränkung des weit gefassten Gegenstandsbereichs auf Artefakte/Kunstwerke ist eine jüngere Entwicklung.²¹⁹

Hierbei fällt auf, dass das referentielle Feld der Beschreibung in der Rhetorik, gebildet durch die vier genannten Kategorien: Lebewesen, Ereignisse, Orte und Zeiten weit größer war als jenes des Kunstwerks, das in der neueren Zeit angesetzt wird. Dies steht Schaefer und Rentsch zufolge mit jener Priorität in Verbindung, die in der Rhetorik dem bereits genannten „Anschaulichkeitseffekt“ der *enargeia/evidentia* gegenüber dem Referenzbereich, also dem, worauf sich die Beschreibung sprachlich bezieht, eingeräumt wurde, „denn nicht *was*, sondern *wie* etwas beschrieben werde, sei entscheidend: nämlich anschaulich.“²²⁰ Damit werde das Verhältnis von Ekphrasis/*descriptio* und *enargeia/evidentia* als eines kenntlich, bei der die Beschreibung lediglich dazu dient, den Effekt der Augenzeugenschaft herbeizuführen, bei der also die *enargeia* der Ekphrasis übergeordnet ist. Anderes gelte für den heutigen Zugriff auf den Begriff Ekphrasis, der eng an das Kriterium der Bezugnahme auf ein Kunstwerk geknüpft sei und bei dem der Anschaulichkeitseffekt, zuweilen sogar die Forderung einer *descriptio*, zurücktrete.

Um die Problematiken von Definition und Konzeptualisierung der Ekphrasis in der jüngeren Forschung herauszuarbeiten, unterscheiden Schaefer und Rentsch zwei Perspektiven: einerseits den ‚Realisationsmodus‘ der Ekphrasis, die sprachliche Komponente; andererseits den

²¹⁸ Schaefer, Christina / Rentsch, Stefanie: Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 2004, Vol. 114 (2), S. 132-165, hier: S. 134.

²¹⁹ Ebd. S. 133

²²⁰ Ebd. S. 137.

„Referenzbereich“, die nichtsprachliche Komponente, also jene Objekte, auf die sprachlich Bezug genommen wird.²²¹ Auf beiden Seiten fällt auf, dass die Grenzen, an welche die von den beiden Autorinnen beleuchteten Ansätze stoßen, sowie deren Unvereinbarkeit – ohne dass Schaefer und Rentsch das explizit machen – wesentlich mit dem Problem der Referenz und, damit korrespondierend, mit den jeweils herangezogenen, oft nur implizierten, Zeichenmodellen zusammenhängen. Dies geht aus der lediglichen Nennung von Begriffen wie „Repräsentation“, „Mimesis“, „Abbild“, „Abbildung“, „Referenz“, „Verbalisierung“, „Anspielung“ und „Verweis“²²² im Kontext der Diskussion der jeweiligen Ansätze hervor. Behandelt wird dabei mithin die Frage, ob und wenn ja, inwiefern der „Referenzbereich“ der Ekphrasis, d.h. die nichtsprachlichen Kunstwerke, die zum Objekt der Beschreibung werden, selbst Zeichencharakter hat bzw. haben, und wie der „Realisationsmodus“, also der sprachliche Teil der Ekphrasis, die Mediendifferenz zwischen Wort und Bild überwindend Rekurs auf den „Referenzbereich“ nimmt und diesen in ein anderes semiotisches System transponiert.

Bei Köhlers Beschreibung einiger Fotos der Serie *Charlie the Model* scheint es sich nach dem von Rentsch und Schaefer erarbeiteten Ekphrasis-Begriff zunächst um eine Beschreibung im kunstkritischen oder -wissenschaftlichen Modus zu handeln, wie auch der Kontext, das Erscheinen des Artikels in einer kunstwissenschaftlichen Zeitschrift, anzeigt. Der Referenzbereich ist mit der Nennung des Titels der Serie klar markiert; das Kriterium des Kunstwerks, auf das sich die Beschreibung zu beziehen habe, ist erfüllt; ebenso ist das Beschriebene, sind die Fotografien, materiell nicht präsent. Doch stellt sich die Frage, ob eine Fotografie ohne Weiteres einfach beschrieben werden kann wie andere bildlich vermittelte Kunstwerke.

Ein zweiter denkbarer Realisationsmodus der Bildbeschreibung ist der literarische.²²³ Für das Gedicht LÖSUNG ist daher die Frage naheliegend, ob es sich um eine Art Bildgedicht, um eine Ekphrasis im literarischen Realisationsmodus handeln könnte. Dieses kann umschrieben werden als ein „durch ein Bild angeregtes oder auf ein Gemälde verfaßtes Gedicht im Umfang von wenigen Versen bis hin zu strophischen und epischen Gebilden: also Umsetzung eines Bildwerks in Wortkunst [...]. Ein künstlerisches Problem, zumal seit Lessings Abgrenzung von Dicht- und Bildkunst, das, bis heute aktuell, formreiche Prägungen und Lösungen gefunden

²²¹ Vgl. ebd. S. 137: „Um im Folgenden Differenzierungen zu erleichtern, werden von nun ab das ‚Ziel‘-Objekt (sprachliche Komponente) als ‚Realisationsmodus‘, die ‚Quelle‘ (nichtsprachliche Komponente) als Element des ‚Referenzbereichs‘ von Ekphrasis bezeichnet. Fragt man also nach dem Realisationsmodus, so betrachtet man die sprachliche Form, in der die Ekphrasis umgesetzt, ‚realisiert‘ ist; untersucht man hingegen den Referenzbereich, so rücken die Objekte, auf die mittels Sprache verwiesen wird, ins Zentrum der Aufmerksamkeit.“

²²² Vgl. ebd. S. 141-152.

²²³ Vgl. ebd. S. 147.

hat“²²⁴. Sichtlich wird das Gemäldegedicht respektive die Bilddichtung in dieser Definition als Teil des größeren künstlerischen Problems der ‚Umsetzung‘ von Bild in Wort, oder noch weiter gefasst, wohl des Verhältnisses von bildender Kunst und Dichtung erachtet, das vielfältige Lösungen gefunden hat. Einen Hinweis darauf, in welcher Tradition solche ‚Umsetzungen‘ stehen könnten, die einen engeren Bezug zwischen zwei Kunstwerken erahnen lassen als dies bei einer ‚Anregung‘ der Fall wäre, liefert ein Blick auf die Entwicklungen des Bildgedichts um 1800. Diese standen, wie Karl Pestalozzi ausführt, zum Teil im Zeichen des „Zusammenrückens der drei Künste, Dichtung, bildende Kunst, Musik“ und noch weiter der „Einheit der Künste vor aller Verschiedenheit“²²⁵. Dieser frühromantische Gedanke markiert eine Gegenbewegung zur strikten Trennung der Künste, wie sie Lessing mit seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) und auch Goethe um die Jahrhundertwende noch prominent vertraten.²²⁶ Bemerkenswert erscheinen hierbei die theoretischen Überlegungen von Karl Philipp Moritz und A. W. Schlegel. Moritz polemisiert gegen Winckelmanns berühmte Apollo-Beschreibung, da diese das Ganze des bildenden Kunstwerks nur bruchstückhaft fassen könne; einzig die Dichtung könne ein Kunstwerk angemessen fassen, indem sie seine Schönheit, d.h. sein Ganzes, beschreibt.²²⁷ Nach Schlegel ist die Aufgabe des Bildgedichts, die bildenden Künste zu ‚dolmetschen‘. Die Gegenstände christlicher Malerei seien den Christen mit dem Bilderverbot der Reformation so fremd geworden, dass sie einer übersetzenden Aktualisierung durch das Bildgedicht bedürfen – die Übersetzung richtet sich also auf die Bildgegenstände, auf christliche Geschichten.²²⁸

Unter den unterschiedlichen Formen der Beschreibung von bildkünstlerischen Arbeiten scheint die literarische des ‚dolmetschenden‘ Bildgedichts jener „Entsprechung“, die Köhler in ihrem Artikel zu Woodmans Fotografien nennt, näher zu kommen. Doch die Fotografie, das Medium, auf das das Zitat von Woodman in dem Gedicht LÖSUNG hindeutet, scheint, wie bereits bemerkt, eine besondere Stellung innerhalb bildlicher Formen, d.h. der „analogischen Reproduktionen der Wirklichkeit: Zeichnungen, Gemälde, Film, Theater“²²⁹, innezuhaben. Eine Fotografie kann aufgrund ihres besonderen Referenzverhältnisses nicht beschrieben werden, da sie nicht, wie die anderen analogischen Reproduktionen, bereits konnotiert ist:

²²⁴ Bebenmeyer, Gustav: Gemäldegedicht (Bilddichtung). In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. v. Paul Merker u. Wolfgang Stammeler. 2. Auflage, hg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. Unveränderte Neuauflage. Berlin/New York: de Gruyter 2001, S. 552-556, hier: S. 552.

²²⁵ Pestalozzi, Karl: Das Bildgedicht. In: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. v. Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer. München: Fink 1995, S. 569-591, hier: 570.

²²⁶ Vgl. ebd.

²²⁷ Vgl. ebd. S. 571. Bei Moritz heißt es: „Die ächten Werke der Dichtkunst sind daher auch die einzige wahre Beschreibung durch Worte von dem Schönen in den Werken der bildenden Kunst [...]“ (zit. nach ebd.).

²²⁸ Vgl. ebd. S. 573.

²²⁹ Barthes: Die Photographie als Botschaft, S. 79.

Da die Photographie als mechanisches Analogon des Wirklichen auftritt, füllt die erste Botschaft gewissermaßen vollständig ihre Substanz aus und läßt keinerlei Raum für die Entfaltung einer zweiten Botschaft. Im Grunde wäre unter allen Informationsstrukturen die Photographie als einzige ausschließlich von einer »denotierten« Botschaft konstituiert und besetzt, die sie vollständig bestimmte; angesichts einer Photographie ist das Gefühl der »Denotation« oder, wenn man lieber will, der analogischen Fülle so stark, daß die Beschreibung einer Photographie genaugenommen unmöglich ist; denn das Beschreiben besteht gerade darin, der denotierten Botschaft ein Relais oder eine zweite Botschaft hinzuzufügen, die dem Code der Sprache entnommen ist und, sosehr man auch um Genauigkeit bemüht ist, zwangsläufig eine Konnotation in bezug auf das photographische Analogon bildet: Beschreiben heißt also nicht bloß ungenau oder unvollständig sein, sondern die Struktur wechseln, etwas anderes bedeuten als das Gezeigte.²³⁰

Die Botschaft der ‚Photographie‘ besteht demzufolge in der Denotation; sie ist vollkommen analogisch und hat keinen Code. Eine ‚Photographie‘ beschreiben hieße, ihr einen Code aufzuerlegen, den sie selbst nicht hat. Der Signifikant der ‚Photographie‘ ist durch seinen uncodierten Bezug zum Referenten kaum von diesem zu lösen; der Referent haftet und macht die ‚Photographie‘ selbst „unsichtbar“²³¹. Die bereits erwähnte, von Barthes als der PHOTOGRAPHIE wesentlich erachtete ‚Verbindung aus Realität und Vergangenheit‘ – „daß *die Sache dagewesen ist*“ – hängt mit der Unmöglichkeit ihrer Beschreibung aufs Engste zusammen: „Wenn die Photographie sich nicht ergründen läßt, dann deshalb, weil ihre Evidenz so mächtig ist. Im Bild gibt sich der Gegenstand als ganzer zu erkennen, und sein Anblick ist *gewiß*. [...] Doch leider bringt die Gewißheit dieses Photos es auch mit sich, daß ich nichts darüber sagen kann.“²³² Ein „Wirklichkeitsbegriff, der der Gedächtnisleistung der Photographie unterstellt wird“²³³, sorgt für ihre Unbeschreibbarkeit. Für ein Zeichen mangelt es ihr an einer Markierung; „bar eines solchen Prinzips, sind Photographien Zeichen, die nicht richtig abbilden, die *gerinnen* wie Milch.“²³⁴

Und doch kann die Fotografie gelesen werden. Einerseits aufgrund von etwas, das Barthes das ‚photographische Paradox‘ nennt, das dem Problem der Un-/Lesbarkeit der ‚Photographie‘ entspringt. Dieses besteht in der gleichzeitigen Anwesenheit zweier Botschaften der ‚Photographie‘, zum einen eben jener genannten ohne Code, die letztlich dem Bereich des ‚Mythischen‘ angehören könnte, zum anderen einer weiteren Botschaft mit Code und also mit Konnotation. Denn die ‚Photographie‘ werde „nicht bloß wahrgenommen und rezipiert, sie wird *gelesen*, vom konsumierenden Publikum mehr oder weniger bewußt mit einem

²³⁰ Ebd. S. 79-80.

²³¹ Barthes: Die helle Kammer, S. 14.

²³² Ebd. S. 117-118.

²³³ Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 178.

²³⁴ Barthes: Die helle Kammer, S. 14.

überlieferten Zeichenvorrat in Zusammenhang gebracht [...].²³⁵ Diese Art der Lektüre, die sich auf die – manipulierbare – Botschaft mit Code beschränkt, gehört dem semiotisch betriebenen *studium* an. Andererseits existiert eine Lesbarkeit der Fotografie jenseits der Konnotation, und zwar indem der Betrachter eine Markierung, das *punctum*, in das fotografische Zeichen einträgt, wie Anselm Haverkamp herausarbeitet:²³⁶

Das *punctum* »bricht« das *studium*, es markiert, pointiert, was im Bild latent zur Markierung drängt, aus der Latenz der puren Denotation zum Zeichen tendiert. Das *punctum* zu finden, es wahrzunehmen und als Pointe herauszuarbeiten heißt soviel wie die Spur hervorzuheben, die das Haftvermögen der Referenz ist. Es ist die Pointe der Photographie, ›Ursprung‹ des photographischen Trauerspektakels, daß sie pointiert unmarkiert ist, punktiert durch Referenz, die bemerkt und nach-markiert werden muß, nachgezeichnet in der aufmerksamen Beschäftigung der Lektüre. Nicht zum ersten Mal in der Geschichte, aber zweifellos auf ganz neue Weise und von neuem wird im photographischen Bild ein Punkt jenseits aller codifizierten Begrenzungen fixiert. [...] Es bleibt [im Hinblick auf das *punctum*, M.K.] nicht bei der formalen Charakteristik eines bloßen Merkmals, sondern es handelt sich, in großen Buchstaben, um »ZEIT« [...].²³⁷

Was hieße das für den Gedanken einer Übersetzung oder Entwicklung einer Fotografie in ein Gedicht? Vermag ein Gedicht von der Lektüre einer Fotografie zu zeugen? Von ihrer Markierung, ihrer Pointierung bei der Betrachtung? Damit liegt die Frage nahe, ob das Gedicht LÖSUNG eine Fotografie von Francesca Woodman liest, ob es diese entwickelt oder übersetzt. Übersetzt LÖSUNG dasjenige an einer Fotografie, was an ihr unbeschreibbar ist? Wie wäre eine Übersetzung angesichts der ‚Plattheit‘ der Fotografie denkbar? Als Übersetzung der fotografischen ‚Oberfläche‘? Und an welcher Stelle hätte sie bei der Doppelbotschaft der ‚Photographie‘ an- und einzusetzen? Wie legitim diese Fragen sind, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die ‚Lesbarkeit‘ der ‚Photographie‘, wie noch zu sehen sein wird, mit Schrift und Schriftlichkeit aufs Engste verwickelt ist, so Haverkamp: „[Barthes’] Hervorhebung des ›Lesens‹ von Bildern als des ihnen notwendig zukommenden Modus der ›Naturalisierung‹ lokalisiert die apostrophierte mythische Natur der Bilder im Bereich der ›Unlesbarkeit‹. Es kündigt sich im Lesen der Bilder als einer durchaus metaphorisch aufzufassenden Tätigkeit die Eigentlichkeit einer anderen Wahrnehmung an, die buchstäblich ein literales Lesen ist.“²³⁸

Der Schluss des Artikels *Gefangen zwischen den Dingen* deutet durch sein Wortmaterial zumindest auf eine enge Korrespondenz zwischen zwei Fotografien von Woodman und dem Gedicht LÖSUNG hin:

²³⁵ Barthes: Die Photographie als Botschaft, S. 80-81.

²³⁶ Vgl. Haverkamp: *Figura cryptica*, S. 184.

²³⁷ Ebd. S. 184-185.

²³⁸ Ebd. S. 180.

Ein Foto, das den schönen, langen Titel trägt »Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands«, zeigt sie [Woodman, M.K.] in gebückter Haltung vor einer kahlen Wand, den Rücken mit abgerissener Tapete bedeckt, zwischen Demut und Ekstase die Handflächen, die gespreizten Finger gegen die Wand gepreßt: es zeigt *Begreifen* als *Handlung*. In ähnlicher Metaphorik die ganze Gefährdung des Experiments verdeutlicht ein Bild aus der »From Space«-Serie, das an die Schlußsequenz von Ingeborg Bachmanns »Malina« erinnert, das Verschwinden in der Wand: zwischen großblumigen Tapeten/Stücken, die noch (oder schon wieder) an der Wand festkleben, sind Teile einer Gestalt auszumachen, Bauch, Arm und Füße unbedeckt; und obwohl gerade diese Füße noch verlässlich zu stehen scheinen, ist die Situation höchst beängstigend, denn der Zwischenraum ist reduziert auf diesen Leib, der sich kaum mehr zu bewegen vermag, gefangen zwischen den Dingen und kein Mensch tritt hinzu.²³⁹

Diese Beschreibung von zwei Fotografien von Francesca Woodman (Abb. 5 und Abb. 4), die den Artikel beendet und zugleich auf dessen Titel *Gefangen zwischen den Dingen* verweist, lässt Anknüpfungspunkte zu dem Gedicht LÖSUNG deutlich werden: Das Motiv der Wand und die Bewegung des Verschwindens in der Wand, die mit der letzten Szene von Bachmanns Roman *Malina* in Verbindung gebracht werden, lassen an die dazu inverse Bewegung des ersten Verses „ich war im stein und bin daraus hervorgegangen“ denken; die beschriebenen Tapeten an die Verse „tapeten grenzen sind beschrieben / mit worten die noch keiner liest“ (V. 9-10). Ein Blick auf die Fotografie *then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands* (Abb. 5) und jene zweite im Artikel beschriebene Fotografie aus der Serie *Space*² (Abb. 4) lässt deren Korrespondenzen mit dem Gedicht LÖSUNG noch deutlicher erscheinen. Auf beiden Aufnahmen sind Innenräume eines Hauses zu sehen, deren Wände mit bröckelndem Putz und Rissen als „verfallen“ (V. 5) kenntlich werden. Wie auf sehr vielen ihrer Fotografien hat Woodman auch bei den beiden vorliegenden ihren eigenen nackten, hier mit Tapete bedeckten Körper, vermutlich mit Selbstauslöser – in einer Doppelposition von Subjekt und Objekt der Fotografie –, aufgenommen.

Im Jahr 1986 leitete Rosalind Krauss, indem sie gemeinsam mit ihrer Kollegin Ann Gabhart die erste Retrospektive von Woodmans Fotografien organisierte und im zugehörigen Katalog den Aufsatz *Problem Sets: Francesca Woodman* publizierte, deren postume Rezeption mit in die Wege.²⁴⁰ In der formalistischen Lektüre ihres Aufsatzes vertritt Krauss, die in ihren profunden Studien zum ‚Photographischen‘ stets auf die große Bedeutung hinweist, welche die Schriften von Walter Benjamin, Roland Barthes²⁴¹ und Charles Sanders Peirce²⁴² für ihre theoretischen Überlegungen haben, folgende These: An Woodmans Fotografien werde die

²³⁹ Köhler: *Gefangen zwischen den Dingen*, S. 44.

²⁴⁰ Vgl. Solomon-Godeau: *Körperdouble*, S. 73.

²⁴¹ Vgl. Krauss, Rosalind E.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch. Übersetzt v. Henning Schmidgen. München: Fink 1998, S. 14-16.

²⁴² Vgl. etwa Krauss, Rosalind E.: *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*. In: *October*, Vol. 4 (Autumn, 1977), S. 58-67, hier: S. 63.

Lösung zu gewissen ‚problem sets‘, also ‚Problemen‘ oder ‚Aufgaben‘ der fotografischen Darstellung sichtbar, wie sie der Unterricht an Kunsthochschulen oftmals stellt. Charakteristisch für ihre Arbeit sei die an der Serie *Space*² respektive *Space Squared* besonders deutlich werdende Aufgabe gewesen, einen bestimmten Raum zu definieren oder abzugrenzen, indem beispielsweise seine Eigenart oder seine Geometrie betont und die Problemstellung so persönlich wie nur möglich sichtbar gemacht werde. Die Geometrie der dreidimensionalen Welt müsse dabei mit der zweidimensionalen Flächigkeit des Abdrucks, der Fotografie in Einklang gebracht werden.²⁴³ Zur Anerkennung der formalen Einschränkungen der Quadratur, des Flach-Machens des Raums beim Fotografieren zählt für Krauss unter anderem der stete Verweis in Woodmans Arbeiten auf die inneren Gesetze der Fotografie, die auch ihre Temporalität betreffen: Sie hält Bewegung an und stellt ihre Inhalte immerwährend aus.²⁴⁴ Damit gehe eine Subjektivierung der objektiven Sprache der Fotografie einher, die eng an die Darstellung von Körpern gebunden sei – eine Übersetzung der formalen Aufgabenstellung der Fotografie auf die Ebene der Person, bei der das Selbst als Medium oder Kanal fungiere.²⁴⁵

Unter diesen Aspekten betrachtet Krauss auch die Fotografie *then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands* (Abb. 5). Mit einem Fokus auf Schrift, Lektüre und Übersetzbarkeit könnten die Überlegungen zu dieser Fotografie noch in andere Richtungen führen. Sie trägt nicht nur den Titel, sondern ist mit eben jenem auch beschriftet. Damit wird in dieser Fotografie zunächst die Spannung von Schrift und Fotografie sowie ihrer jeweiligen Lesbarkeit akut.²⁴⁶ Die Beschriftung dieser Fotografie artikuliert die Entbehrlichkeit für die Sprechinstanz, an einem gewissen Punkt „notes“, etwa ‚Notizen‘ oder ‚Anmerkungen‘, also Schriftzeichen, zu übersetzen, da diese unmittelbar in deren Hände übergangen. Auf der

²⁴³ Zudem wird an Woodmans Fotografien, zumal an ihrem Künstlerinnenbuch *Some disordered Interior Geometries* (1980-81), ein Interesse am nicht-euklidischen, gekrümmten Raum kenntlich. Vgl. Schor, Gabriele: Requisiten als Metaphorik – Arrangiert von Francesca Woodman. In: Schor / Bronfen (Hg.): Francesca Woodman. Werke aus der Sammlung Verbund, S. 32-49, hier: S. 35.

²⁴⁴ Vgl. Krauss, Rosalind E.: Francesca Woodman: Problem Sets [1986]. In: dies.: Bachelors. Cambridge, Mass.: The MIT Press 1999, S. 161-177, hier: S. 162-165.

²⁴⁵ Vgl. ebd. S. 166-173.

²⁴⁶ Die Beschriftung der Fotografie lässt an jenen längst bekannten Ausspruch von László Moholy-Nagy denken, der zu Ende von Benjamins Essay *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) zitiert wird und eine Lesbarkeit überhaupt erst herstellende „räumlich[e] Kombination von Lichtbildern und sie begleitenden Buchstaben-Supplementen“ nahelegt (Ekardt, Philipp: Die Bestimmung der Aufnahme. Licht und Graphie bei Walter Benjamin. In: Benjamin-Studien 2. Hg. v. Daniel Weidner u. Sigrid Weigel. Paderborn: Fink 2011, S. 45-61, hier: S. 50): „Nicht der Schrift- sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein. Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann? Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme werden?“ (GS II.1, S. 385). Damit konvergiert Barthes' Annahme, die Bildbeschriftung der (Presse-)Photographie sei eine Struktur, die mit dieser kommuniziere und wie in einem Bilderrätsel ergänzenden Anteil an ihrer Botschaft habe: „Zudem nehmen die zwei Strukturen der Botschaft getrennte Räume ein, die benachbart, aber nicht »homogenisiert« sind, wie zum Beispiel in einem Rebus, das die Lektüre von Wörtern und Bildern in einer einzigen Linie verschmilzt.“ (Barthes: Die Photographie als Botschaft, S. 78).

Fotografie darüber sind, wie bereits die Beschreibung in Köhlers Artikel zur Sprache bringt, die an die Wand gedrückten Hände der von einer Tapetenschicht bedeckten, hockenden, der Wand zugewandten Frauengestalt markant. Oberhalb der Hände lassen sich Abdrücke an der Wand entdecken, die mit einer Klaviertastatur assoziiert wurden.²⁴⁷ Elisabeth Bronfen liest die Hände in dieser und zwei weiteren Fotografien von Woodman (Abb. 6 und Abb. 7), die ebenfalls beschriftet sind, als „Werkzeug der Selbstverschriftung“, das einer Vermittlung entbehrt: „Haben die Hände der Künstlerin Woodman die Fotografien beschriftet, führen die Hände der Darstellerin Woodman materielle Träger der Zeichensetzung vor: den beschrifteten Papierstreifen, das verschwommene Messer, den Abdruck auf der Wand.“²⁴⁸

Neben dieser auf den (Licht-)Abdruck, die durch die Fotografie hinterlassene Spur und die mit der Frage nach ‚Selbstdarstellung‘ und Subjekt-Objekt-Position beim Fotografieren fokussierten Lektüre lässt sich vor dem Horizont der Übersetzung und Lektüre die Frage nach dem Verhältnis von Schrift und Fotografie bei dieser Aufnahme (Abb. 5) auf zwei weitere Weisen stellen. Einerseits fällt bei der Beschriftung von Woodmans Aufnahme unter dem Aspekt von Roland Barthes’ Entwurf einer Lektüre der Ausdruck „one point“ besonders ins Auge. Dieser könnte zu tun haben mit jener Pointierung des blitzartig auftauchenden *punctums*, das nicht nur den Betrachter, die Betrachterin bei der aufmerksamen Bildlektüre *besticht*, von diesen in die Fotografie eingetragen wird und damit die Referenz nachzeichnet, sondern das zugleich und damit verbunden auf die Evidenz der Fotografie abzielt, auf jene Art, in der etwas „ohne Vermittlung“ – vielleicht „directly“ – „wiedergegeben“²⁴⁹ wird: „Was ich benennen kann, vermag mich nicht eigentlich zu bestechen. Die Unfähigkeit, etwas zu benennen, ist ein sicheres Anzeichen für innere Unruhe.“²⁵⁰ Die Unbenennbarkeit des *punctums* könnte mit dem Problem der Un-/Übersetzbarkeit verwandt sein. Und doch ist es die Beschriftung, die handschriftlich in die Aufnahme eingetragene Bildunterschrift, welche ihre Betrachtung als Fotografie, als Evidenz dessen, was gewesen ist, unterbricht und die Rezeption maßgeblich *bestimmt*. Eine solche Bestimmung mit Walter Benjamin meint hier nicht die

²⁴⁷ Vgl. Bronfen, Elisabeth: Einen Abdruck hinterlassen. Francesca Woodmans fotografische *tableaux vivants*. In: Schor / Bronfen (Hg.): Francesca Woodman. Werke aus der Sammlung Verbund, S. 11-31, hier: S. 25.

²⁴⁸ Ebd. S. 25-26. Bei der Betrachtung des Fotos *then at one point...* (Abb. 5) fällt überdies auf, dass Arme und Hände der Frauengestalt Formen bilden, die zwei nicht geschlossenen, fragmentierten gleichschenkeligen Dreiecken ähnlichsehen. Dem folgend wäre das eine, im Raum sich erstreckende und auf der Fotografie verflachte Dreieck geformt aus den Oberarmen, den Unterarmen und, in deren Verlängerung, den Daumen, die einander in ihrem ‚Schnittpunkt‘ nicht berühren. Das zweite Dreieck, gebildet aus den beiden Daumen und Zeigefingern, die einander jeweils nicht berühren, befindet sich demgegenüber schon in der Fläche, einer vertikalen Ebene, konkret an der Innenwand des Hauses. Wenn die Haltung der Hände ein Klavierspiel auf – üblicherweise in der Horizontalen angeordneten – Tasten andeuten soll, so werden auf dieser Fotografie nicht nur Zweidimensionalität und Dreidimensionalität sondern auch Vertikalität und Horizontalität miteinander konfrontiert.

²⁴⁹ Barthes: Die helle Kammer, S. 90.

²⁵⁰ Ebd. S. 60.

„Zuweisung einer bestimmten Bedeutung an die Lettern/Lichtbilder-Kombinationen“ sondern den „Akt der Rezeption selber“ – durch die „räumliche Ko-Präsenz“ von „Lichtbildern und sie begleitenden Buchstaben-Supplementen“ wird „Lesbarkeit überhaupt erst“²⁵¹ hergestellt.

Andererseits handelt es sich bei den Beschriftungen von *then at one point...* und von drei weiteren Fotografien von Woodman (Abb. 6, Abb. 7 und Abb. 8) um Zitate von Versen oder enge Anlehnungen an diese aus einem Gedicht, das sie während ihrer Studienzeit geschrieben hat:²⁵²

Poem about 14 hands high

*i am apprehensive. it is like when i played the piano. first i learned to
read music and then at one point i
no longer needed to translate the notes:
they went directly to my hands. after a
while i stopped playing and when i
started again i found i could not
play. i could not play by
instinct and i had forgotten how
to read music.*²⁵³

Das Gedicht *Poem about 14 hands high* artikuliert eine Form des Lesenlernens beim Klavierspiel, das eng an den Vorgang des Übersetzens gebunden ist. Das Wort „notes“ deutet damit im Gedicht sowie auf der Beschriftung der Fotografie *then at one point...* auch auf eine Notenschrift hin, die bei der Lektüre und der damit einhergehenden musikalischen Interpretation in Musik übersetzt wird, bis zu jenem Punkt, an dem dieser Vorgang des Übersetzens von Notenzeichen in die Bewegung der Hände „directly“, also etwa ‚unmittelbar‘ geschieht. Das Drücken der Klaviertasten und des Auslösers der Kamera treten damit in ein Verhältnis. Das Gedicht von Woodman eröffnet somit eine Perspektive auf die Fotografie *then at one point...*, die mit der Übersetzung von einer Kunstform in eine andere verwickelt ist. Handelt es sich bei der Fotografie *then at one point...* bereits um eine Übersetzung? Deutet bereits die Pose der Inklination auf eine Neigung der Künste, der Kunstwerke zueinander hin? Durch die Zitierung eines Gedichts zu Musik bei der Beschriftung einer Fotografie und die Nennung einer Lektüre- und Übersetzungsbewegung in dem Gedicht wird die Frage nach der gegenseitigen Übersetzbarkeit zwischen schriftlich vorliegendem Gedicht und Fotografie und Musik deutlich. Hätte diese zu tun mit der poetischen Form des Gedichts? „Gedichte, poems,

²⁵¹ Ekardt: Die Bestimmung der Aufnahme, S. 50.

²⁵² Vgl. Riches, Harriet: Skin, Surface and Subjectivity: The Self-Representational Photography of Francesca Woodman. University College London, University of London: PhD 2004. In: <http://discovery.ucl.ac.uk/1383222/1/405969.pdf>, S. 92 [Abruf am 14.09.2020].

²⁵³ Zit. nach Schor: Requisiten als Metaphorik, S. 39.

poiemata, die gleichzeitig ein Innerstes und das Äußerste von dem, was uns verbindet: von Sprache, von Sprachen zu berühren vermögen – als ein Äußerstes die Grenzregion zur Musik, zum puren Klang, Gesang, zur tanzenden Bewegung; im Innersten aber das Bedeuten, die Bewegungsrichtungen der Wörter und Worte auffächern, entfalten können, sie zum Schwingen bringen [...].“ (NFL, S. 229). Vermag eine Fotografie einen Teil eines Gedichts, das mithin zur Übersetzung in Musik spricht, zu übersetzen – und umgekehrt? Welche Rolle spielt dabei das jeweilige Zeichen und das Medium, in dem es erscheint? Wie verhält sich der Gedanke einer Entwicklung dazu?

Charles Sanders Peirce schreibt in dem Aufsatz *Logic as Semiotic: The Theory of Signs* (1893-1910), dessen komplexer Entwurf einer umfangreichen Zeichentheorie im Folgenden nur angedeutet werden kann, zum Wesen des Zeichens: „A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of the person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*.“²⁵⁴ Mit einem Interesse an der Frage nach der Übersetzbarkeit von Zeichen, die für Peirce konstitutiv ist, dürfte bei seiner berühmten Bestimmung dieser *Semiosis*, einer offenen, kommunikativen, interpretierenden Zeichenbewegung, und der grundlegenden triadischen Struktur des Zeichens (object, representamen, interpretant) zunächst jener Teil des Zeichens auffallen, der durch ein ‚voller entwickeltes Zeichen‘, „a more developed sign“, gebildet wird: der (nicht notwendig personal zu denkende) Interpretant. Dieser wird – und zwar nicht streng kausal – motiviert durch ein ‚Repräsentamen‘ respektive ‚Zeichen‘/ ‚sign‘. Das ‚Repräsentamen‘ wiederum wird durch ein ‚Objekt‘, hier denkbar als Referent, veranlasst. Damit wird die *Semiosis* als Lesebewegung kenntlich, bei der die Rezeption des Interpretanten „selbst wieder zum Ausgangspunkt neuer Objektinterpretationen werden [kann]. Dadurch wird es möglich, daß die in den Zeichen repräsentierten Objekte im Lauf des Zeichengebrauchs immer komplexer (und wahrer) bestimmt werden.“²⁵⁵ Dieser unabschließbare Wachstums- und Zerfallsprozess, der auf die hypothetische Transparenz des Interpretanten als Mittler der Bedeutung und damit auf die Konvergenz von Objekt und Repräsentamen zuläuft – wenn dies erreicht wäre, wäre die Sprache keine Sprache mehr –, ist einer jener Punkte, an denen Dinda Gorlée eine Verbindung von Peirce’ *Semiosis* zu Walter Benjamins Übersetzungsdenken zieht:

²⁵⁴ Peirce, Charles Sanders: *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*. In: *Philosophical Writings of Peirce*. Selected and ed. with an introduction by Justus Buchler. New York: Dover Publications 1955, S. 98-119, hier: S. 99. In diesem Text kompiliert Peirce Auszüge aus einer Reihe anderer Texte von ihm aus dem Zeitraum 1893-1910, vgl. seine Anmerkung ebd. S. 98. Eine nähere Auseinandersetzung mit einer solchen ‚Entwicklung‘ des Zeichens hätte sich demzufolge damit zu beschäftigen, was ‚Äquivalenz‘ in Peirce’ Denken heißen könnte.

²⁵⁵ Nagl, Ludwig: *Charles Sanders Peirce*. Frankfurt a. M./New York: Campus 1992, S. 32.

„The object, which under ‘normal’ circumstances is only accessible through the sign and in the course of the successive semiotic events, will be more and more ‘stripped of irrelevant clothing’ and in the end expose itself wholly unmediated. Just as in Benjamin’s achievement of ‘pure language’ identifying sign and meaning, this will, however, only happen ideally and hypothetically [...].“²⁵⁶ Am Verhältnis des Objekts, dem in Peirce’ Metaphorik im Zuge der Semiosis die ‚unbedeutende‘, ‚unwesentliche‘ Kleidung abgestreift wird,²⁵⁷ und das sich selbst damit *unvermittelt* zeigt, zum Repräsentamen respektive Zeichen wird der Gedanke eines Kontinuums zwischen Weltstruktur und Zeichenstruktur deutlich.²⁵⁸

Peirce’ Aufsatz führt eine folgenreiche Unterteilung in drei Modi des Objektbezugs ein, die sich jedoch nicht streng voneinander trennen lassen, sondern miteinander korrespondieren: Ikon, Index und Symbol. Während das Ikon, sehr verkürzt gesagt, auf einer Form von Ähnlichkeit zwischen Objekt und Zeichen beruht und sich das Symbol Kraft eines Gesetzes, einer Konvention auf das Objekt bezieht, verweist das indexikalische Zeichen dadurch auf das Objekt, dass es mit diesem in einer dynamischen, ‚realen‘, auch räumlich-physischen Verbindung steht, die auf Kontiguität gründet. Als Beispiele für sprachliche Indizes nennt Peirce u.a. Demonstrativ- und Personalpronomina, Temporal- und Lokaladverbien sowie Präpositionen, also mithin jene Wortarten, die bei der Lektüre des Gedichts LÖSUNG zuvor als deiktisch behandelt wurden und der Orientierung in Raum und Zeit dienen; zu seinen bekanntesten Beispielen zählen jedoch der Wetterhahn, der die Windrichtung indiziert, oder Rauch als Index für Feuer.²⁵⁹ Gerade dieser indexikalische Bezug bringt Gorrée zufolge die Idee des Fragments zum Ausdruck: „Halfway [between the iconic and symbolic relation, M.K.], as it were, stands the indexical relation, which [...] expresses the idea of the fragment, which makes full sense as soon as it may be matched with its missing counterpart. In Peirce’s doctrine of signs, ‘a fragment [is] torn away from the Object, the two in their Existence being one whole or a part of such whole’.“²⁶⁰ Darin lässt sich Peirce’ Zeichentheorie wiederum mit Benjamins Übersetzungsdenken verbinden. Die Übersetzung gründet weder auf oberflächlicher

²⁵⁶ Gorrée, Dinda L.: Identity vs Difference. Some Notes on Walter’s Theory of Translation and Charles Sanders Peirce’s Theory of Signs. In: Identität/Identity/Identité. Akten des 7. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Sigharting 1990. Hg. v. Jeff Bernard u. Gloria Withalm. Wien: ÖSG 1998, S. 125-140, hier: S. 130. Um der Reichweite von Gorrées Argumentation Rechnung zu tragen, wäre jener Verknüpfung der von Peirce auf seine Zeichentheorie angewandte Kategorienlehre (Firstness, Secondness, Thirdness) insbesondere am Objektpol (‘immediate object’ und ‘dynamical object’) mit Benjamins Konzepten der ‚Art des Meinens‘ und des ‚Gemeintens‘ nachzugehen, die ausführlich aufgezeigt wird.

²⁵⁷ Interessanterweise wird hier – Peirce zitierend – das durch das Zeichen vermittelte Objekt entblößt – ein Bild, das große Nähe zu noch folgenden Überlegungen zur Fotografie aufweist und als ‚ent-wickelnde‘ Gegenbewegung zum Verbergen oder Umhüllen gelesen werden kann.

²⁵⁸ Vgl. Nagl: Charles Sanders Peirce, S. 29.

²⁵⁹ Vgl. Peirce: Logic as Semiotic, S. 102-115. Zu den Indizes vgl. Nagl: Charles Sanders Peirce, S. 47.

²⁶⁰ Gorrée: Identity vs Difference, S. 135.

Ähnlichkeit mit dem Original noch auf dessen Nachbildung – also Isomorphismen –, sondern wiederholt mit Differenz. Indem sie gleichzeitig auf die ihr vorangegangene Form zurück- und auf die ‚reine Sprache‘ vorausdeutet, unterhält sie eine komplementäre Beziehung zu beiden, in der sich das Verhältnis der Sprachen zueinander ausdrückt:²⁶¹ „Translation is supposed to show that languages, as material as well as referential entities, are broken and fragmentary, but not mutually exclusive.“²⁶² Dieses Verhältnis der Sprachen zueinander respektive von Original und Übersetzung führt Gorlée wiederum zur Erwägung des Scherben-Bildes im *Übersetzer-Aufsatz*.²⁶³

Ebenfalls wird in Peirce’ Aufsatz *Logic as Semiotic* im Abschnitt zum „Icon“ die Fotografie als indexikalisch etabliert: „Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection.“²⁶⁴ Obwohl Fotografien den Objekten, die sie repräsentieren, in bestimmter Hinsicht ähneln, dementsprechend also ikonische Qualität haben, ordnet Peirce sie der zweiten Gruppe, dem indexikalischen Objektbezug, zu. Dies begründet er mit ihrer physisch-materiellen Korrespondenz zu den Dingen, den Referenten, die später von Seiten der ontologischen Theorien der Fotografie unter dem Stichwort ‚Lichtabdruck‘ als eines ihrer Hauptargumente geltend gemacht wurde. Fotografien stehen in einer „prozeduralen Beziehung zu ihren Referenten“, wie Rosalind Krauss im Rekurs auf Peirce herausarbeitet: „Während nämlich Gemälde aus dem Gedächtnis oder aus den Weiten der Einbildungskraft gefertigt werden können, kann eine Photographie als eine photochemisch hervorgebrachte Spur nur durch eine anfänglich körperliche Verbindung mit dem Referenten zustande kommen.“²⁶⁵ Ähnlichkeit kann, wie Krauss bemerkt, muss jedoch kein Teil der als Spur begriffenen indexikalischen Referenz sein. So lässt sich ein Zustand von Ähnlichkeit beim indexikalischen Verhältnis von Fuß und Fußabdruck ausmachen, nicht jedoch bei einem Symptom, das eine Krankheit indiziert. Fotografien weisen zwar zumeist eine große Ähnlichkeit zu jenen Objekten auf, die sie repräsentieren, doch was sie zu indexikalischen Zeichen macht und von Ikonen scheidet, ist ihre ‚physisch erzwungene‘ (bei Peirce im obigen Zitat: „physically forced“) Ähnlichkeit mit ihren Referenten. Demgegenüber „sind [Ikone] konfiguratив: Zum Zweck der Repräsentation

²⁶¹ Vgl. ebd.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. ebd. S. 136.

²⁶⁴ Peirce: *Logic as Semiotic*, S. 106.

²⁶⁵ Krauss: *Das Photographische*, S. 79.

können Aspekte des Referenten differentiell ausgewählt werden – zum Beispiel Aspekte, die abstrahieren, wie im Fall von Karten oder Graphen.“²⁶⁶

Wenn das Fragmentarische des indexikalischen Zeichens mit einer Übersetzungsbewegung konvergiert und das fotografische Zeichen indexikalisch ist, hat die Fotografie damit immer schon Anteil am Projekt Übersetzung? Ereignen sich die „Zusammenhänge“, wie es zu einer von Woodmans Fotografien in Köhlers Artikel heißt, deswegen „unvermittelt“, nimmt „der Körper [...] an ihnen *teil*, *erinnert* und *äußert sich*“,²⁶⁷ weil die Fotografie eine Spur ihres Referenten ist? Ist ein Teil des Referenten durch den Lichtabdruck auf der Fotografie anwesend? Unvermittelt die Fotografie ihren Referenten analog dazu, wie die Übersetzung die Sprachen unvermittelt und damit die ‚reine Sprache‘ indiziert, in der ‚Gemeintes‘ und ‚Art des Meinens‘ unvermittelt sind? In diesem Licht lässt sich der zweite Vers des Gedichts LÖSUNG lesen: „das haus gehäutet fällt mir ein“ dürfte unter anderem eine Erinnerung an die Ablösung einer (Haut-)Schicht, womöglich einer Tapete, von einem Haus artikulieren, die sich auch auf Woodmans Fotografie aus der Serie *Space*² (Abb. 4) beziehen lässt, auf der die Innenwand eines Hauses, die Haut einer Frauengestalt sowie zum Teil abgelöste Tapetenstücke zu sehen sind. Dieser Ablösungsprozess legt einen der frühen Versuche einer Erklärung für die mechanisch-chemische Aufzeichnung der Fotografie nahe, die ebenfalls über ein indexikalisches Prinzip operiert. So berichtet Nadar von der ‚Spektraltheorie‘ Honoré de Balzacs, mit der dieser auf die Daguerreotypie reagierte. Balzac zufolge bestünden alle lebenden Körper aus unendlich vielen, in winzigen Schuppen angeordneten Schichten, ‚Spektren‘. Bei der Daguerreschen Fotografie werde „eine Schicht des abzubildenden Körpers erfaßt, abgelöst und auf die Platte gebannt [...]“. Daraus folgte, daß jeder Körper bei jeder photographischen Aufnahme eine seiner Spektralschichten, das heißt einen Teil seines elementaren Wesens, einbüßte.“²⁶⁸

Das „Gleichnis zwischen Tapete, Haut und Fotopapier“ macht Elisabeth Bronfen als bestimmend für Woodmans Arbeiten kenntlich und schreibt mit Bezug auf jene Fotografie (Abb. 4):

In einer Aufnahme aus der Serie *space*² ist sowohl ihr Gesicht wie auch ihr entblößter Körper mit großen Fetzen einer Blumentapete verdeckt, als wäre diese eine zweite Haut. Sichtbar sind einzig der linke Arm und die Partie um den Bauchnabel, also jener Körperteil, der als verknotete Narbe sowohl die Geburt als auch die daran geknüpfte Sterblichkeit bezeugt. Und eben diese gegenseitige Bedingtheit von Entstehen und Vergehen findet Ausdruck in der angehaltenen Bewegung, die das Bild erzeugt. Wir müssen uns fragen: Ist die verdeckte Woodman im Begriff, sich mit der Wand gänzlich zu verschmelzen, oder ist sie kurz davor, aus der Wand herauszutreten? Die Grenzverwischung, die diese Fotografie zelebriert, verläuft nicht nur zwischen der weiblichen Gestalt und der Zimmerwand, sondern auch zwischen Zerstörung und

²⁶⁶ Ebd. S. 80.

²⁶⁷ Köhler: Gefangen zwischen den Dingen, S. 44.

²⁶⁸ Nadar: Als ich Photograph war. Frauenfeld: Huber 1978, S. 23. Zit. nach Krauss: Das Photographische, S. 24.

Neuschöpfung. Aus dem Abfall, der auf dem Boden liegend auch die Versehrtheit der Wand andeutet, entsteht in der Fotografie eine neue Gestaltung. Festgehalten wird nicht die Gestalt, die entstanden ist, sondern der Prozess des Entstehens.²⁶⁹

Bronfens Lektüre der Fotografie, die eine Prozessualität von Übergängen zwischen den entgegengesetzten Polen Geburt und Tod, Entstehen und Vergehen, Zerstörung und Neuschöpfung herausstellt, deren Temporalität an jene des Bildes der zerbrochenen Tasse in Köhlers DIE WHITEBOX erinnert, lässt mehrere Verbindungen zum Gedicht LÖSUNG zu. Nicht nur kann durch die Unentscheidbarkeit der Richtung, in die sich die Gestalt bewegt – sich mit der Wand verschmelzend oder aus ihr hervortretend – an den ersten Vers „ich war im stein und bin daraus hervorgegangen“ gedacht werden, der sowohl einen vorangegangenen Zustand des In-Stein-Seins als auch eine Bewegung des Hervorgehens artikuliert, die auch mit Haftung und Lösung des fotografischen Referenten zu tun haben könnten. Auch lässt sich eine Verbindung zum Vers „tapeten grenzen sind beschrieben“ (V. 9) sowie nochmals zum mit diesem verbundenen Vers „das haus gehäutet fällt mir ein“ (V. 2) herstellen. Das *Deutsche Wörterbuch* kennt das Wort ‚Tapete‘ als „*teppich [...], besonders als wandumhang, sodann an dessen stelle verschiedene arten von [...] wandbekleidungen aus seide, wolle, baumwolle gewirkt, aus gedrucktem und bemaltem wachstuch, leder, papier*“.²⁷⁰ Damit gehört es einer Sphäre des Bedeckens, Bekleidens, Umhüllens an, die auch – diesmal etymologisch – in den miteinander verwandten Wörtern ‚Haus‘ und ‚Haut‘ durch die Sanskritwurzel ‚sku‘ gewahrt ist: „*haut, f. cutis; corium. [...] das wort ist urverwandt dem lat. cu-tis und scu-tum, griech. κό-τος und σκό-τος, und gehört, wie unter haus angeführt ist, zur sanskr. wurzel sku bedecken, verhüllen, so dasz der ursprüngliche allgemeine sinn hülle, berge zu grunde liegt*“.²⁷¹ Etwas ausführlicher heißt es im Eintrag des Lemmas *haus* zu dessen Verwandtschaft mit dem Wort ‚Haut‘: „*die beiden gemeinsame wurzel tritt in den deutschen dialecten mit einfachem anlaut h, der aus älterem k hervorgegangen ist, auf, in den urverwandten sprachen mit dem verstärkten anlaut sk, altind. sku bedecken, bergen, sku-nati er bedeckt, griech. σκευ-ή kleidung, rüstung, σκό-νιον augenbraue, σκό-τος haut, leder, lat. scû-tum schild. hiernach hat haus den allgemeinsten sinn eines mittels zum bergen, eines unterschlupfs [...]*“.²⁷²

²⁶⁹ Bronfen: Einen Abdruck hinterlassen, S. 28. – Handelt es sich bei dieser und/oder anderen Fotografien von Woodman, die einen nackten Frauenkörper zeigen, um Akte? Da das Element des Aktes das Bild ist, ließe sich die spezifisch fotografische Darstellung entblößter Haut auch in einem größeren Kontext erörtern, der sämtliche analogische Bildformen wie Gemälde oder Zeichnung inkludiert. Dazu: Ferrari, Federico / Nancy, Jean-Luc: *Die Haut der Bilder*. Aus dem Italienischen und Französischen von Sabine Schulz u. Jadja Wolf. Zürich/Berlin: Diaphanes 2006.

²⁷⁰ Lemma *tapete* in: DWB.

²⁷¹ Lemma *haut* in: DWB. Auch „*engl. hide*“ gehört, wie dort nachzulesen ist, zu den engen Verwandten dieses Wortes.

²⁷² Lemma *haus* in: DWB.

Die Haut als Hülle oder Berge, das Haus als Mittel zum Bergen, als Unterschlußpf, erlauben die Frage, ob und wenn ja, inwiefern dem Gedicht LÖSUNG eine nicht bloß fotografische sondern genuin literarische, präziser schriftliche, Latenz – und mit ihr der Referent – eingeschrieben ist, die mit der Figur der *memoria* und dem Vorgang der Erinnerung, zu dessen Entfaltung die photographische Repräsentation beiträgt, eng verwickelt ist. Dieser Frage soll im Folgenden lediglich in Andeutungen nachgegangen werden.

Der Ausdruck „ganz jahr“ in dem Vers „ein sommerkleid fürs ganz jahr“ (V. 6) sorgt für Irritation: Wenn es sich bei dem Wort „ganz“ um ein Adjektiv handeln sollte, das das Wort „jahr“ näher bestimmt, so hält es seine Deklination nicht ein, ihm fehlt ein -e am Ende, das seine Zugehörigkeit zu „jahr“ markieren würde. Auch fehlt an dieser Stelle zwischen „ganz“ und „jahr“ eine Senkung, womit das sonst einigermäßen regelmäßige jambische – für Köhler eng an Körperlichkeit gebundene – Metrum durchbrochen wird. Vielleicht spielt das Wort „ganz“ im Ausdruck „ganz jahr“ also keine adjektivische Rolle, vielleicht geht es nicht um das ‚ganze jahr‘, von dem hier die Rede ist, vielleicht steht das Wort „ganz“ zu „jahr“ so ähnlich wie das unbetonte Wort ‚ganz‘ zu dem Wort ‚gut‘ in dem Ausdruck ‚ganz gut‘, als Intensität anzeigende Gradpartikel, die in diesem Fall eine Abschwächung, eine Relativierung ausführt; ‚ganz gut‘ hieße paradoxerweise demzufolge ‚nicht ganz, also vollkommen, gut‘, denn dies ließe sich mit dem Wort ‚gut‘ sagen – die Hinzufügung relativiert. Meint der Ausdruck „ganz jahr“ also nicht ein ‚ganzes jahr‘, sondern ein nicht ganzes, also nicht vollkommenes, nicht abgeschlossenes, nicht ungeteiltes und damit ein relativiertes ‚jahr“? Fehlt dem ‚jahr“ etwas zur Vollständigkeit, wie dem Wort „ganz“ ein -e fehlt? Löst sich das -e an dieser Stelle ab, wie die „sekunden“ im darauffolgenden Vers ‚abgetragen‘ sind? Eine Abgetragenheit, die ein „sommerkleid“, einen Stoff, eine Textur bildet?²⁷³ Wird also an dieser Stelle des Gedichts die Zeit relativiert, wird sie relativ? Und wie viel hätte diese Relativierung mit dem Medium der Fotografie zu tun, die im Bruchteil einer *Sekunde* einen Augenblick aus dem Kontinuum von Zeit und Raum löst? Löst sich auch, wie in Balzacs Erklärung für die Daguerreotypie, eine Schicht des abzubildenden Körpers von diesem ab und wird auf die Platte gebannt? Bleibt mit

²⁷³ Dieser stoffliche Ablösungsprozess ließe sich in Resonanz bringen mit jener vergrößernden, verzögernden Bildbetrachtung des *spectators*, dessen Forschen angesichts des *Noemas* der PHOTOGRAPHIE wenig wert ist: „Die PHOTOGRAPHIE rechtfertigt diesen Wunsch, auch wenn sie ihn nicht erfüllt: diese närrische Hoffnung, die Wahrheit zu enthüllen, kann ich nur haben, weil der Sinngehalt des PHOTOS genau in diesem »Es-ist-so-gewesen« liegt und weil ich in der Illusion lebe, es genüge, die Oberfläche des Bildes zu reinigen, um zu dem zu gelangen, *was dahinter ist*: auf das Photo eingehen heißt, es umdrehen, ins Papier eindringen, auf seine Rückseite gelangen (das Verborgene ist für das westliche Denken »wahrer« als das Sichtbare). Doch leider ist mein Forschen umsonst, ich entdecke nichts: was ich vergrößere, ist nur das Korn des Papiers: ich löse das Bild auf, und zurück bleibt allein sein Stoff; vergrößere ich aber nicht und begnüge mich mit der eingehenden Betrachtung, so erfahre ich nicht mehr als das, was ich schon lange, seit dem ersten Blick darauf, gewußt habe: daß es tatsächlich so gewesen ist: die Prozedur hat zu nichts geführt.“ (Barthes: Die helle Kammer, S. 110-111).

Barthes der Referent an der Fotografie haften? Der Zusammenhang des Gedichts zeigt die beiden besprochenen sowie die sie umgebenden Verse (V. 2-8) als Teil einer Erinnerung, die der Sprechinstanz des Gedichts in der Gegenwart ‚einfällt‘: „das haus gehäutet fällt mir ein / und die erinnerung ans außen“ (V. 2-3). Mit einer Vorzeitigkeit korrespondieren auch die Partizip-Perfekt-Formen „gehäutet“ (V. 2), „einverlebte“ (V. 4), „verfallen“, „befunden“ (V. 5) und „abgetragenen“ (V. 7). Daraus erwächst die Frage nach einem von der Erinnerung ermessenen Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart in dem Gedicht, das sich mit der Referenz der Fotografie verbinden lässt:

[...] [D]ie Haftfähigkeit der Referenz [fixiert] die Vergangenheit und bringt sie zum Gerinnen wie Milch. Vergangenheit gerinnt zum Tod. Was wiederkehrt in der Vergangenheit der Bilder sind die damals noch lebenden Toten. Irreduzible, inkommensurable Referenz stellt ein Prinzip dar nicht der Konstruktion, sondern der Nicht-Konstruktion. Es leimt auf gänzlich ›unlogische‹ Weise das *Hier* und das *Damals* zusammen. Das Resultat, »la mort plate«, ist ein Doppelbild, das den Tod ›live‹ präsentiert, indem es die Toten als Lebende re-präsentiert.²⁷⁴

Dieses nicht-konstruierte Referenzverhältnis, das weder mimetisch abbildend noch semiotisch codierend verfährt, hebt Haverkamp als entscheidend für eine bestimmte Auffassung des ‚Literarischen‘ hervor, die im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit in der Repräsentation der Fotografie als Darstellung der Wirklichkeit anschaulich werde.²⁷⁵ Unabhängig davon, ob das Subjekt der fotografischen Abbildung zum Zeitpunkt der Betrachtung des Fotos noch lebt oder bereits tot ist, sei jede Fotografie jene Katastrophe, die lautet „dies ist tot, und das wird sterben.“²⁷⁶ Das Fotografierte, den Referenten, nennt Barthes das *spectrum*, „weil dieses Wort durch seine Wurzel eine Beziehung zum »Spektakel« bewahrt und ihm überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr der Toten.“²⁷⁷ Ist in den vorletzten Vers des Gedichts LÖSUNG „so bin ich außer dir geblieben“ (V. 11) der Tod eingetragen? Die Begrenzung, die von dem Wort „außer“ ausgeht, könnte jene zwischen den Lebenden und den Toten meinen. Spricht der Vers also vom Bleiben der Lebenden, das dem ungenannten Gehen der Toten entgegensteht? Oder spricht der Vers von etwas, das dauert und über den Tod hinaus *bleibt*? Damit wäre auch jenes *spectrum*, geisterhafte Wiederkehr der Toten, der Fotografie angesprochen, das bei der Betrachtung des Bildes realisiert wird, und das mit den vielen Ein- und Ausbewegungen im Gedicht, Zeichen der An- und Abwesenheit korrespondieren könnte. In der ‚unlogischen Verbindung‘ von ‚*Hier*‘ und ‚*Damals*‘, welche die Fotografie stiftet, bekundet sich nicht nur die Sehnsucht nach Überwindung der Grenze zwischen Lebenden und Toten, sondern außerdem eine (Un-)Logik,

²⁷⁴ Haverkamp: *Figura cryptica*, S. 183.

²⁷⁵ Vgl. ebd. S. 182.

²⁷⁶ Ebd. S. 185.

²⁷⁷ Barthes: *Die helle Kammer*, S. 17.

die mit der Sukzession linearer Zeitlichkeit divergiert: „[D]ie Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns.“²⁷⁸

Jenes sprachliche Bild, das die Unmarkiertheit des fotografischen Zeichens sowie die damit einhergehende Fixierung der Vergangenheit deutlich macht, nämlich dass dieses ‚gerinnt wie Milch‘, lässt sich ebenfalls auf das Gedicht beziehen. Der Vers ‚reif in den wimpern tau im haar‘ (V. 8) nennt mithin zwei Aggregatzustände von Wasser,²⁷⁹ die Niederschläge Tau und Reif. Unter dem Aspekt der Fotografie ließe sich fragen, ob der Gegensatz von flüssigem Tau und festem, gefrorenem Reif auch von einer Unterscheidung zwischen der Statik eines geronnenen und der Dynamik eines fluiden Zeichens spricht. Oder können Zeichen, die nicht aufnehmen, die etwas fixieren, zugleich auch Zeichen sein, die sich im Zuge eines Signifikationsprozesses verflüssigen lassen? Wie lässt sich eine Verbindung zu ‚wimpern‘ und ‚haar‘ denken, den Orten, an denen das Wasser im Gedicht die Zustände ‚fest‘ respektive ‚flüssig‘ annimmt? Haben diese, indem sie Orte der Bedeckung von Auge und Kopf sind, etwas zu tun mit dem Gegensatz von ‚sehen‘ und ‚wissen‘? ‚Barthes‘ Faszination“, so Haverkamp, sei die ‚Evidenz durch das Auge‘²⁸⁰. Gerade bei der Unmarkiertheit und dem Gerinnen des fotografischen Zeichens handelt es sich um eine Eigenschaft, die, ‚da sie semiotisch nicht manifest wird, [...] unsichtbar [bleibt]; sie macht jede Photographie als solche, als semiotisch nicht manifestierte Latenz, unsichtbar.“²⁸¹ Was sichtbar ist auf der Fotografie, ist der Tod.

Dennoch werde die Fotografie, wie bereits angedeutet, gelesen, indem die Betrachterin, der Betrachter bei der behutsamen Bildlektüre das *punctum* als Markierung in die Fotografie eintragen. Doch dieses *punctum*, punktuelleres Detail, das vom Haftvermögen der Referenz zeugt, ist selbst nicht abbildbar, weshalb jene ‚Wintergarten-Fotografie‘, die Roland Barthes‘ verstorbene Mutter als Kind zeigt, und die im Zentrum der Überlegungen zu Trauer und Erinnerung in seinem Buch *Die helle Kammer* steht, dort im Gegensatz zu vielen anderen Fotografien nicht abgedruckt ist:

Was nicht abbildbar an ihm [dem ‚Wintergarten-Photo‘ von Barthes‘ Mutter, M.K.] ist, ist das *punctum*, das wir nicht nachvollziehen können, da wir sie nicht kannten, genauer: da sie nicht unsere Mutter war. Statt dessen erschafft der Sohn vor unseren Augen das Bild seiner Mutter durch die Schrift. Der entscheidende Paragraph steht in Klammern, so wie das Bild selbst im Schreibtisch des Autors geblieben ist: »(Ich kann das Wintergarten-Photo nicht reproduzieren. Es existiert nur für mich...))«

²⁷⁸ Barthes: *Die helle Kammer*, S. 91.

²⁷⁹ Zu einer subjekttheoretisch gedeuteten Poetik des Wassers im Schaffen von Barbara Köhler, vgl.: Littler, Margret: Rivers, Seas and Estuaries: Margins of the Self in the work of Barbara Köhler. In: *Nachdenken über Grenzen*. Hg. v. Rüdiger Görner u. Suzanne Kirkbright. München: Iudicium 1999, S. 191-207. Auch jüngere Texte von Köhler zeugen von einem Interesse an Wasser und Fluidität, so z.B. *ÜBER BRÜCKEN* (NFL, S. 246-250).

²⁸⁰ Haverkamp: *Figura cryptica*, S. 185.

²⁸¹ Ebd. S. 183.

[...] Fluchtpunkt der Theorie der Trauer [...] ist die im Schreiben intendierte Inkommensurabilität des Verlustes, die zum Gegenstand der Reflexion erhobene Individualität der Toten. Ihre Unsichtbarkeit belebt sich in der Schrift des Sohnes [...].²⁸²

Was die Abbildung einer Fotografie selbst nicht vermag, Abbildung des *punctums*, in dem sich der unübersetzbare Verlust eines unvergleichlichen Wesens ausdrückt, wird durch die Schrift möglich. Das *punctum* der ‚Wintergarten-Fotografie‘ ist einzig sichtbar für den Schreiber jener Zeilen, die das betrachtete Bild in der Schrift erschaffen. Ein ähnlicher Zug lässt sich im Gedicht LÖSUNG lesen: Im letzten Vers „und sehe was das du nicht siehst.“ (V. 12) könnte die Unsichtbarkeit eines *punctums* angesprochen sein, in dem sich Tod und individueller Verlust bekunden; als typographische Umsetzung von *punctum* und Ende oder Tod wird der Punkt am Vers- und Gedichtende kenntlich. Als jene Schrift, die das Bild zu erschaffen vermag, wäre in diesem Fall das Gedicht LÖSUNG selbst zu betrachten.

Anselm Haverkamp, der im Rahmen seiner Theorie der literarischen Latenz Roland Barthes’ Buch *La chambre claire* (dt. *Die helle Kammer*) als eine Theorie der Trauer²⁸³ behandelt, kehrt die Abwendung von der trügerischen Evidenz der Fotografie und gleichzeitige Hinwendung zur Schrift besonders hervor, in der sich die Evidenz dessen, was war, ‚belebt‘. Darin werde eine „Einstellung zur Repräsentation“ kenntlich, die Haverkamp auf eine Figur von Jacques Derrida zuspitzt:

Das photographische Bild, so Derridas Argument, offenbart nicht mehr, als die primitive Zeichnung primitiver Kulturen offenbart haben mag. Aber die mechanisch ausgelöste, chemisch fixierte ›Intentionalität‹ der Referenz offenbart ein Weiteres: sie enthüllt die Wiederkehr der Toten in der Struktur der Referenz. Was uns im Wirklichkeitsbegriff der Primitiven abhanden gekommen ist, ist der Modellierung unseres eigenen im photographischen Bild abzulesen. Es ›zeigt‹, so Derridas Ergänzung, Intentionalität als Referenz. [...] [Diese Figur] begründet, warum das *Damals* der Photographie mehr als irgendein anderes Moment bildlicher Darstellung unsere Einstellung zur Repräsentation, zu ihrer bildlichen wie auch sprachlichen Medialität, reflektiert. Sie erstattet in dieser Einstellung den Lebenden ihr Verhältnis zu den Toten zurück.²⁸⁴

Die Photographie gewährleiste keine „unvermittelte Sicht in die Vergangenheit, sondern nur – und noch das ist ein problematischer Zauber – die sichtbare Fixierung der Spur: der Lichtschrift der Photo-graphie.“²⁸⁵ Barthes’ Analyse ginge es um die „mythische Spur der Schrift eher denn [um] die archaische Aura des unkodierten Bildes“²⁸⁶: „Als Mittel der Invention, inventio seit

²⁸² Ebd. S. 186.

²⁸³ Haverkamps Lektüre von Barthes’ Buch verläuft wesentlich über die darin entdeckten Bezüge zu den *Confessiones* des Augustinus, speziell über das Moment der *conversio*; über die plotinische Lichtmetaphysik sowie über Jacques Derridas Rezeption von Barthes’ Text und einige von Derridas und Benjamins Denkfiguren, die mit einer ‚Dialektik der Metaphorologie‘, einer ‚intentionalen Bewegung der Referenz‘ und dem ‚dialektischen Bild‘ in Verbindung stehen. Im Vorliegenden kann keiner von diesen Argumentationslinien Rechnung getragen werden.

²⁸⁴ Haverkamp: *Figura cryptica*, S. 188.

²⁸⁵ Ebd. S. 197.

²⁸⁶ Ebd. S. 198.

der Rhetorik, hält das Bild nicht nur fest, sondern belebt es das ›Noema‹: daß es so gewesen sei. Was es ›belebt‹, macht es buchstäblich. Das metaphorologische Paradigma solcher Belebung, nicht nur ihr bildliches Analogon, dem Barthes abschwört, ist das im Zitat fixierte Wort [...].²⁸⁷ Inwiefern tritt das Zitat im Rahmen der Frage nach Gedächtnis als korrespondierend mit der Fotografie auf? Welche Anhaltspunkte liefert eine solche Korrespondenz für die Bedingungen der Möglichkeit, Geschichte zu schreiben, zu lesen? Inwiefern handelt es sich dabei um eine genuin sprachliche, schriftliche Möglichkeit? Wie ist das Übersetzen in dieses Projekt verwickelt und welche Beobachtungen kann eine dem Übersetzen verpflichtete Lektüre zu räumlichen und zeitlichen Aspekten des Zitats anstellen? Inwiefern verhandelt das Zitat eine Voraussetzung von Sprache selbst?

2.3 Menetekelschrift – Zeit und Raum : hinein : heraus lesen/übersetzen/deuten/zitieren

Die folgende Lektüre nimmt an, dass dem Gedicht LÖSUNG nicht allein jenes kursiv gesetzte und durch Nennung seiner Urheberin Francesca Woodman gekennzeichnete Zitat zwischen Titel und Gedichttext eingeschrieben ist, sondern ein weiteres, das verhüllt und versteckt nicht nur nicht markiert ist, sondern zudem mit einer empfindlichen Abwandlung gegenüber seinem ursprünglichen Auftauchen im Buch Daniel des Tanach respektive des Alten Testaments zu rechnen hat. Es handelt sich dabei um den Vers „verfallen und zu leicht befunden“ (V. 5), der einen Teil der sprichwörtlich gewordenen Redensart „Gewogen und zu leicht befunden“²⁸⁸ wiedergibt, die auf die Verkündigung der unglückverheißenden Botschaft des ebenfalls sprichwörtlich gewordenen „Menetekels“²⁸⁹ durch den Propheten Daniel zurückgeht. Daher ist zunächst der alttestamentarischen Geschichte und im Verhältnis dazu der zitationellen, verändernden Wiederholung des betreffenden Bibelverses in dem Gedicht LÖSUNG nachzugehen. Diese hat, wie hier vermutet wird, mit einem auch im Gedicht zur Sprache kommenden Erscheinen der (Licht-)Schrift sowie mit einer Lektüre, Deutung, Übersetzung und Lautwerdung von Schriftzeichen zu tun, die mithin unter dem Aspekt von Vision und Prophezeiung einige Überlegungen zum Gedicht als erscheinender Rätselschrift sowie zu Temporalität und Geschichte in dem Gedicht LÖSUNG erlauben werden. Das Zitat als Modus

²⁸⁷ Ebd. S. 199-200.

²⁸⁸ Lemma *gewogen* in: Röhrich, Lutz: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 2. Freiburg im Breisgau u.a.: Herder ⁴1999. Dort wird erläutert: „*Gewogen und zu leicht befunden*: nicht würdig, ohne Verdienst; die Rda. geht zurück auf das bibl. „Mene, Tekel, U-pharsin“ (Dan. 5,25). „Tekel“ bedeutet ‚gewogen‘ mit dem Ergebnis: zu leicht befunden.“

²⁸⁹ Lemma *Menetekel* in: Röhrich, Lutz: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 3. Die dort genannte Redensart lautet „*Ein Menetekel aufrichten*“ mit der Bedeutung „ein Warnzeichen geben, drohendes Unheil anzeigen“.

eines wiederholenden Nachlebens sowie das Echo der Übersetzung als Gedächtnismodell vermögen diese Aspekte an die Frage nach dem Zusammenhang von Sprache, Raum, Zeit und Übersetzung zurückzubinden.

Das Buch Daniel gilt als apokalyptisch (gr. ‚apokalypsis‘, etwa ‚Enthüllung‘, ‚Offenbarung‘, ‚Erscheinung‘) und lässt sich damit einer Form zuordnen, bei der das nahende Weltende sowie die anschließende Welterneuerung erzählt werden.²⁹⁰ Es zeigt den nach der Eroberung Jerusalems mit drei Gefährten ins babylonische Exil verschleppten und am dortigen Königshof unter wechselnden Herrschern als hochrangiger Beamter arbeitenden Daniel als Propheten, vor allem jedoch als Visionär,²⁹¹ Weisen, Berater sowie Stern- und Traumdeuter, der sich den Zeichendeutern und Wahrsagern Babylons aufgrund seiner von Gott gegebenen Kräfte als überlegen erweist.²⁹² Das durch Erzählungen und Visionen von Daniel gegliederte Buch behandelt den Konflikt zwischen irdischer, staatlicher Königsherrschaft und der dieser übergeordneten Herrschaft Gottes. In diesen Konflikt ist auch das fünfte Kapitel des Danielbuches eingebettet: Der babylonische König Belsazar lässt während eines Gastmahls die von seinem Vater Nebukadnezar aus dem Tempel in Jerusalem gestohlenen Gold- und Silbergefäße herbeibringen, trinkt daraus mit seinen Gästen und lobpreist die „goldenen, silbernen, ehernen, eisernen, hölzernen und steinernen Götter“ (Dan 5,4²⁹³), nicht jedoch den Gott Israels. Daraufhin erscheint eine Hand, die etwas auf die gekalkte Wand des Saals schreibt: „Im gleichen Augenblick gingen hervor Finger wie von einer Menschenhand, die schrieben gegenüber dem Leuchter auf die getünchte Wand in dem königlichen Saal. Und der König erblickte die Hand, die da schrieb.“ (Dan 5,5) Von diesem Vers an widmet sich der damit überwiegende Teil des Kapitels (Dan 5,6-30) der Lektüre und Deutung dieser Schrift. Belsazar kann die wohl sichtbare Schrift offenbar nicht lesen – der Grund dafür bleibt ungenannt –, er ist beunruhigt aufgrund des Erscheinens der Schrift, lässt seine Weisen kommen und macht ihnen das Angebot: „Welcher Mensch diese Schrift lesen kann und mir sagt, was sie bedeutet, der soll mit Purpur gekleidet werden und eine goldene Kette um den Hals tragen und der Dritte

²⁹⁰ Vgl. Beyer, Jürgen: Prophezeiungen. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd. 10. Begr. v. Kurt Ranke, hg. v. Rolf Wilhelm Brednich u.a. Berlin: De Gruyter 2002, Sp. 1419-1432, hier: Sp. 1421.

²⁹¹ Die (Un-)Fähigkeit zu sehen taucht auch in dem kurzen Text *Der Seher* (GS IV.1, S. 421-422) aus Walter Benjamins *Selbstbildnissen des Träumenden* auf, in dem der Erzähler des Traums in diesem als der Prophet Daniel erkannt wird und daraufhin erblindet. Der Bezug dieses Textes zur alttestamentarischen Überlieferung wäre einer näheren Betrachtung wert.

²⁹² Vgl. Lebram, Jürgen: Daniel/Danielbuch und Zusätze. In: Theologische Realenzyklopädie. Hg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller. Berlin/New York: De Gruyter 1981, Bd. 8, S. 325-349, hier: S. 325 sowie Helms, Dominik: Daniel / Danielbuch. In: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (<https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/>), 2018, S. 1-35, hier: S. 6-8 [Abruf am 14.09.2020].

²⁹³ Wenn nicht anders angegeben, so beziehen sich die zitierten Bibelstellen stets auf die Übersetzung der *Lutherbibel 1984* in: <https://www.bibelwissenschaft.de/bibelkunde/> [Abruf am 14.09.2020].

in meinem Königreich sein.“ (Dan 5,7) Nachdem keiner von König Belsazars Weisen das Geschriebene lesen und deuten kann – wiederum liefert der Text hierfür keine Erklärung –, erscheint die Mutter des Königs im Saal und gibt den Rat, Daniel, „der den Geist der heiligen Götter hat“ (Dan 5,11), für die Lektüre der Schrift zu rufen: „Denn zu deines Vaters Zeiten fand sich bei ihm Erleuchtung, Klugheit und Weisheit wie der Götter Weisheit. Und dein Vater, der König Nebukadnezar, setzte ihn über die Zeichendeuter, Weisen, Gelehrten und Wahrsager, weil ein überragender Geist bei ihm gefunden wurde, dazu Verstand und Klugheit, Träume zu deuten, dunkle Sprüche zu erraten und Geheimnisse zu offenbaren. Das ist Daniel, dem der König den Namen Beltschazar gab. So rufe man nun Daniel [...].“ (Dan 5,11-12)

Mindestens zweierlei kann hierbei beobachtet werden: Zum einen wird Daniel in der Beschreibung der „Königinmutter“ als Deuter und Interpret von ‚Zeichen‘ wie Träumen und Sprüchen angepriesen und vermag Geheimnisse zu enthüllen. Die Wörter „Erleuchtung“, „dunkle“ und „offenbaren“ in ihrer Rede verweisen dabei auf eine Bewegung des Deuters Daniel, mit der etwas zur Sichtbarkeit gebracht wird, womit Visualität und Licht als *das* Bild für Erkenntnis angesprochen sind; diese sollen noch näher in den Blick kommen. Die *Zürcher Bibel* setzt bei der Übersetzung dieser Stelle einen anderen, damit verbundenen Akzent, indem die Figur des Daniel in einer Sphäre der Magie, Zauberei und Astrologie²⁹⁴ erscheint. Sie macht zudem den Rätselcharakter der Gegenstände, auf die Daniels Deutung sich richtet, explizit und setzt dafür das schon zuvor kurz umrissene und aus topologischer Sicht sehr interessante Bild eines zu lösenden Knotens ein: „Und König Nebukadnezar, dein Vater, hat ihn eingesetzt als Obersten der Magier, Zauberer, Sterndeuter und Wahrsager, dein Vater, der König; denn ein aussergewöhnlicher Geist, Verstand und die Fähigkeit, Träume zu deuten, Rätsel kundzutun und Knoten zu lösen, haben sich bei Daniel gefunden, dem der König den Namen Beltschazar gegeben hatte.“ (Dan 5,11-12)²⁹⁵ Zum anderen fällt in dieser Passage die merkwürdige Nähe zwischen dem Namen des Königs Belsazar und jenem zweiten Namen Daniels, nämlich Beltschazar auf, der Daniel in seiner babylonischen Gefangenschaft von Belsazars Vater König Nebukadnezar gegeben wird. In dieser im altorientalischen Hoheitsrecht bestehenden Praxis der Umbenennung kann eine „Form der Machtausübung und Identitätsfestlegung“ sowie ein „zeichenhafter Aspekt der Indienstnahme durch den neuen Herrn“²⁹⁶ erblickt werden. Anders als die Lautfolge ‚Bel-‘, die den Namen des Gottes Baal bzw. Bel enthält, geht ‚Belt-‘ der

²⁹⁴ Die Verbindung des Lesens von Schrift und des Lesens von Sternen kehren Walter Benjamins Texte *Lehre vom Ähnlichen* (GS II.1, S. 204-210) und *Über das mimetische Vermögen* (GS II.1, S. 210-213) aus dem Jahr 1933 hervor.

²⁹⁵ *Zürcher Bibel* in: <https://www.bibleserver.com/ZB/Daniel5> [Abruf am 14.09.2020]. Dieser und weiteren Stellen von Dan 5 wäre in der Überlieferung des aramäischen Originaltextes nachzugehen.

²⁹⁶ Helms: Daniel / Danielbuch, S. 3.

aktuellen Forschung zufolge jedoch auf das akkadische Nomen ‚balat‘ für ‚Leben‘ zurück; dennoch ist die Ähnlichkeit insofern markant, als nicht nur König Nebukadnezar Beltschazars Namen mit dem Gott Bel in Verbindung bringt (Dan 4,5), sondern auch die griechischen und lateinischen Übersetzungen keine Unterscheidung zwischen den Namen Beltschazar und Belsazar treffen, sondern beide gleichsam mit βαλτασαρ bzw. Baltasar übersetzen.²⁹⁷ Wie ließe sich vor dem Horizont dieser Doppelung die Geschichte um die Un-/Lesbarkeit der Schrift in den griechischen und lateinischen Übersetzungen begreifen? Ein freier und auf Erden mächtiger Baltasar, der die Schrift zwar als bedrohliches Signal wahrnehmen aber nicht lesen kann, und ein von Erleuchtung ergriffener Baltasar in Gefangenschaft, dem zugeschrieben wird, er wäre jeglicher Art von Schrifttum kundig und könnte Geheimnisse enträtseln? Warum betont die Mutter des Königs Belsazar bei ihrem Ratschlag die Umbenennung Daniels zu „Beltschazar“ durch Nebukadnezar, lässt dann jedoch *Daniel* rufen?²⁹⁸

Das Erscheinen der Schrift an der Innenwand des Königspalastes sowie dessen vorläufige Unlesbarkeit und Belsazars Versuch, zu einer Deutung dieser Schrift zu gelangen, könnte in zwei Versen des Gedichts LÖSUNG widerhallen: „tapeten grenzen sind beschrieben / mit worten die noch keiner liest“ (V. 9-10) „Beschrieben“ sind hierbei „tapeten“ oder „tapeten grenzen“, die auf eine vertikale Fläche, eine Wand eines Innenraums hindeuten. Der Ausdruck „sind beschrieben“ verweist nicht nur auf die Abgeschlossenheit eines Ereignisses, das mit Schreiben und Schrift zu tun hat, sondern durch seine Form des Zustandspassivs zudem auf die Auslassung des oder der Schreibenden. Das grammatische Subjekt dieses Verses ist „tapeten“ oder „tapeten grenzen“, das Agens des Beschreibens bleibt ungenannt und ist möglicherweise abwesend. Dies korrespondiert mit der Art und Weise, in der die Schrift von „Finger[n] wie von einer Menschenhand“ (Dan 5,5) an die gekalkte Wand des Königssaals geschrieben wird. Eine körperlose, geisterhafte Hand schreibt eine rätselhafte Schrift an eine Wand. Der darauffolgende Vers „mit worten die noch keiner liest“ lässt sowohl die Bedeutung des Beschreibens mit Worten, des In-Worte-Fassens von etwas, das hier „tapeten“ oder „tapeten grenzen“ genannt wird, wie auch der materialen Beschriftung eines Untergrunds, einer Fläche mit Worten zu. Paradigma dieses Beschreibens und Beschriftens ist das Wort, sind vorerst unlesbare Worte. Das adverbial gelesene Wort „noch“ deutet auf einen unbestimmten Zeitpunkt

²⁹⁷ Vgl. ebd.

²⁹⁸ Der Name Daniel enthält das Wort ‚el‘ für ‚Gott‘ und lässt sich im Kontext des hebräischen und aramäischen Sprachgebrauchs u.a. als ‚Gott richtet‘ deuten, worin eine entscheidende Dimension der theologischen Botschaft des Buchs Daniel erblickt werden kann: Gott erweist sich im Konflikt des Gottesvolkes mit der Herrschaft fremder Großmächte als überlegen. Vgl. ebd. S. 2-3.

in der Zukunft,²⁹⁹ zu dem die „worte“ zur Lesbarkeit kommen. Wenn das Gedicht an dieser Stelle durch ein Noch-nicht-Lesen in die Zukunft zeigt, hat diese Zukunft etwas mit jener zu tun, die der Prophet Daniel aus den Zeichen an der Wand liest? Was hieße die Temporalität dieser (Un-)Lesbarkeit dafür, wie sich Geschichte im prophetischen Buch wie im Gedicht konstituiert?

Daniel wird zunächst vor König Belsazar geführt und erklärt sich zur Lektüre der Schrift bereit: „Behalte deine Gaben und gib dein Geschenk einem andern; ich will dennoch die Schrift dem König lesen und kundtun, was sie bedeutet.“ (Dan 5,17) Seine Rede setzt an mit der Erzählung von der Hybris des Königs Nebukadnezar, Belsazars Vater, die Gott durch den Ausschluss des Königs aus der „Gemeinschaft der Menschen“ bestrafte, „bis er lernte, dass Gott der Höchste Gewalt hat über die Königreiche der Menschen und sie gibt, wem er will.“ (Dan 5,21) Nebukadnezars Reue und seine darauffolgende Hinwendung zum Gott Israels setzt Daniel daraufhin in Kontrast zu Belsazars frevelhaftem Verhalten während des Gastmahls, dem Trinken aus den Tempelgefäßen und dem Lob der Götter, „die weder sehen noch hören noch fühlen können“, nicht jedoch des Gottes, „der deinen Odem und alle deine Wege in seiner Hand hat“. (Dan 5,23) Deswegen, so Daniel, habe Gott Belsazar „diese Hand gesandt und diese Schrift geschrieben.“ (Dan 5,24) Daraufhin liest Daniel den durch die Schriftzeichen gegebenen Text laut vor und deutet ihn: „So aber lautet die Schrift, die dort geschrieben steht: Mene mene tekel u-parsin. Und sie bedeutet dies: *Mene*, das ist, Gott hat dein Königtum *gezählt* und beendet. *Tekel*, das ist, man hat dich auf der Waage *gewogen* und zu leicht befunden. *Peres*, das ist, dein Reich ist *zerteilt* und den Medern und *Persern* gegeben.“ (Dan 5,25-28) Daniel erhält daraufhin von Belsazar den versprochenen Lohn für seine Deutung, „[a]ber in derselben Nacht wurde Belsazar, der König der Chaldäer, getötet.“ (Dan 5,30)

Weil Daniels Lektüre das durch Schriftzeichen gegebene, vorderhand unverständliche Wort Gottes betrifft, kann hierbei von einer paradigmatischen exegetischen Szene ausgegangen werden,³⁰⁰ welche als Teil einer heiligen Schrift als selbstreferentiell aufgefasst werden kann: Der Text des Tanach, der Bibel teilt mit, wie er gedeutet werden möchte, und zwar von einer von Gott eingesetzten Autorität, deren Deutung durch göttliche Berufung ein Absolutheitsanspruch zukommt. Aus einer nicht primär theologischen Perspektive wird Daniel in dieser Szene als Leser, Interpret und Übersetzer von auf rätselhafte Weise erscheinenden Schriftzeichen an der Wand des königlichen Saals kenntlich. Seine Übersetzung betrifft auf

²⁹⁹ Vgl. Lemma *noch* (Adverb) in: Duden online: https://www.duden.de/rechtschreibung/noch_nun_bis_jetzt_viel [Abruf am 14.09.2020].

³⁰⁰ Vgl. Schöck, Cornelia: Propheten. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd. 10. Begr. v. Kurt Ranke, hg. v. Rolf Wilhelm Brednich u.a. Berlin: De Gruyter 2002, Sp. 1405-1413, hier: Sp. 1405.

einer ersten Ebene den Übergang von Schriftzeichen zu Lauten, der, wie bereits im Kontext der Frage nach dem Zusammenhang von *der* Sprache und *den* Sprachen angedeutet, eine Ausformung dessen zum Ausdruck bringt, was in der Stille des Schrift als Vielheit der Sprachen verwahrt ist. Dies ist auch insofern von besonderem Interesse, als es sich bei dem in aramäischer Sprache überlieferten Text des fünften Kapitels des Danielbuches und den Schriftzeichen an der Wand / im Text (מנא מנא תקל ופרסין) *māne' māne' taqel ûfarsîn*) um eine Konsonantenschrift handelt, die bei der lauten Lektüre, dem Vorlesen, einer Vokalisation bedarf. Indem Daniel die viergliedrige Wortfolge dem König gegenüber laut ausspricht, ergänzt er die in der Konsonantenschrift nicht enthaltenen Vokale und wird schon damit als Interpret der Schrift kenntlich. Bereits die Vokalisation der in den semitischen Sprachen mehrdeutigen konsonantischen Schriften³⁰¹ lässt sich somit als Teil der Deutung der Schrift begreifen.³⁰²

Auf einer weiteren, auf die Vokalisation sich stützenden Ebene übersetzt und/oder deutet Daniel die Schrift, indem er Belsazar die einzelnen Wörter – in der Übersetzung der Lutherbibel jeweils eingeleitet durch den definitivischen, identifizierenden Ausdruck „das ist“ – erklärt. Handelt es sich bei dem aramäischen Originaltext an dieser Stelle um eine Paraphrase, eine ‚innersprachliche Übersetzung‘ der Wortfolge, obwohl Daniel dem Bibeltext zufolge der einzige Anwesende ist, der die Schrift lesen kann? Wird Daniel durch seine Lektüre nicht auch zum ersten Übersetzer einer für die Anwesenden unlesbaren, unverständlichen Schrift? In welchem Verhältnis stehen überdies die rätselhafte Wortfolge und die Übersetzung oder Deutung durch Daniel, die im Text gegeben ist? Die Unterscheidung „zwischen der Inschrift in Dan 5,25 und der im Text enthaltenen Deutung in Dan 5,26-28“ ist darum wichtig, weil „Letztere nur eine von mehreren möglichen Deutungen bietet, die die Inschrift eigentlich zulässt“³⁰³ – Daniels Deutung steht vollkommen im Zeichen der zuvor erhobenen Anklage gegen Belsazar und kann als Gerichtswort³⁰⁴ aufgefasst werden. Den Umstand der auch für die aktuelle Forschung nach wie vor bestehenden, nicht aufzulösenden Mehrdeutigkeiten der erscheinenden Schrift an der Wand spiegeln bereits die antiken Transkriptionen und Übersetzungen wider. Nicht nur fehlt in den beiden griechischen Übersetzungen des Textes (*Septuaginta*- und *Theodotion*-Version) die rätselhafte Doppelung des Wortes *māne'*, auch

³⁰¹ Vgl. Helms, Dominik: Belsazar. In: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (<https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/>), 2017, S. 1-15, hier: S. 7 [Abruf am 14.09.2020].

³⁰² Die Diskussion der Bedeutung dieser Schriftzeichen geht im *Babylonischen Talmud* im *Traktat Sanhedrin 22a* sogar so weit, dass manche Auslegungen annehmen, die vorhandenen Buchstaben wären in der Art eines Anagramms zu permutieren. Vgl. Dafni, Evangelia G.: Mene-tek-el-uparsin. In: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (<https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/>), 2009, S. 1-6, hier: S. 3 [Abruf am 14.09.2020].

³⁰³ Ebd. S. 1.

³⁰⁴ Vgl. Helms: Belsazar, S. 7.

werden die Wörter z.T. in veränderter Reihenfolge wiedergegeben (,manē phares thekel‘) und in der Deutung als passive Partizipien behandelt.³⁰⁵ Wie auch in anderen Übersetzungen wird in den *Antiquitates Iudaicae* des Flavius Josephus die Wortfolge mit den griechischen Wörtern „arithmos, stathmos, klasma (d.h. etwa ‚Zahl, Waage / Gewicht, Teil / Bruchstück‘)“³⁰⁶ als Nominalformen wiedergegeben. Ein Blick auf die einzelnen Wörter im Aramäischen zeigt jedoch ein breiteres Spektrum an grammatischen Formen und Bedeutungen auf, das sich nicht zuletzt in ihren Verwandtschaften mit Wörtern anderer Sprachen manifestiert.³⁰⁷ Das als Substantiv aufgefasste Wort מנא *mn*‘ entspricht dem hebräischen Wort מנה *mānēh* für ‚Mine‘ und griechisch μνᾶ *mna* für ‚Mine‘ oder ‚Münze‘ und verweist somit auf eine Maßeinheit. Zudem kann מנא *mn*‘ auch als Partizip passiv des Verbs מנה *mnh* für ‚zählen‘ gelesen werden.³⁰⁸ Das zweite Wort und dritte Glied der Wortfolge, aramäisch תקל *tql* ist vermutlich äquivalent zum hebräischen Nomen שקל *šəqəl*, das für ein Gewicht oder eine Gewichtseinheit steht, bei der es sich nur um den Bruchteil einer Mine handelt. Das darauffolgende aramäische Nomen פרסין *parsîn* wird für gewöhnlich als Plural oder Dual von ‚Halbmine‘ verstanden und steht in enger Verbindung mit dem aramäischen Verb פרס *prs*, das wie das gleichlautende hebräische Verb ‚teilen‘ und ‚trennen‘ bedeutet. Werden die Wörter in ihrer Kombination מנא תאקל *māne’ təqel* als Bezeichnung von Gewichts- oder Geldwerten verstanden („eine Mine, ein Schekel, eine Halbmine“³⁰⁹), so sind diese im aramäischen Text ausdrücklich diskontinuierlich und nicht absteigend angeordnet. Daneben existieren eng an den Kontext des Buchs Daniel gebundene und damit theologische Interpretationen der Wortfolge als Abfolge babylonischer Könige (Nebukadnezar, Amel-Marduk, Nabonid und Belsazar) sowie als Anspielung auf das Vier-Reiche-Schema³¹⁰ und die Weltherrschaft Babels, der wegen des frevelhaften Verhaltens babylonischer Herrscher ein Abstieg und Ende bevorsteht.³¹¹ Über die in der Inschrift (Dan 5,25) enthaltene Wiederholung des Wortes מנא *māne’*, die in der Deutung (Dan 5,26-28) nicht explizit zu tragen kommt und die in einigen Übersetzungen des aramäischen Textes sogar ausfällt, ließe sich vor dem weiten Horizont der Frage nach der Wiederholbarkeit eines Zeichens als sprachliches Ereignis – auch eine, die das Übersetzen betrifft – länger nachdenken.

³⁰⁵ Vgl. Dafni: Mene-tek-el-uparsin, S. 1-2.

³⁰⁶ Ebd. S. 2.

³⁰⁷ Evangelia G. Dafni hat Bedeutung und Etymologie der Wörter ausführlich erarbeitet (Dafni: Mene-tek-el-uparsin, S. 3). Darauf stützt sich die gesamte folgende Passage zur Bedeutung der aramäischen Wortfolge.

³⁰⁸ Die im aramäischen Wort מנא *mn*‘ angelegte Verbindung zur Bedeutung ‚zählen‘ sowie der Klang des Menetekel-Spruchs *māne’ māne’ təqel ûfarsîn* lassen an Abzählreime von Kindern denken, die mit ‚ene mene mu‘ beginnen. Hinzu kommt, dass das vierte Glied der Wortfolge mit dem Verb פרס *prs* verwandt ist, das auch die Bedeutungen ‚teilen‘ und ‚trennen‘ trägt.

³⁰⁹ Dafni: Mene-tek-el-uparsin, S. 3.

³¹⁰ Ausführlich zum Schema der vier Weltreiche: Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 330-331.

³¹¹ Vgl. Dafni: Mene-tek-el-uparsin, S. 4. Wenn der Menetekelspruch als zeitliche Abfolge interpretiert wird, ließe sich überdies fragen, ob das Zählen mit dem Erzählen von Geschichte zu tun hat?

Wiederholt das zweite Wort מָנֶה *māne* 'das vorangehende Wort מָנֶה'? Nimmt das erste das zweite prophezeiend vorweg? Ist das zweite Wort bereits ein anderes? Ein, weil später genanntes, nicht ident wiederholbares und wiederholtes? Was hieße dies für die Prophezeiung, der die beiden Wörter angehören, und für den Aspekt der Zeit, der dort mit dem Wort מָנֶה *māne* 'angesprochen ist?'³¹² Und in welchem Maß ist der Text der Inschrift in einer Übersetzung oder Deutung, und hier zunächst jener, die der Text durch den Deuter Daniel gibt, wiederholbar? Warum fehlt die Wiederholung in Daniels Deutung? Warum fehlt sie in vielen Übersetzungen aus dem Aramäischen in andere Sprachen?

Der Fokus auf eine mögliche wörtliche Bedeutung des Menetekelspruchs lässt dessen Beschäftigung mit Messbarkeit von Werten, insbesondere mit jener von Gewicht kenntlich werden. Das Gedicht LÖSUNG scheint in mehrerlei Hinsicht Daniels Verkündigung – so vor allem dem ‚Abwiegen‘ von Belsazar sowie dem Ergebnis von dessen zu geringem Gewicht – und den darüber hinausgehenden Deutungsmöglichkeiten der Inschrift an der Wand mit dem Vers „verfallen und zu leicht befunden“ (V. 5) zu begegnen. Ein Angelpunkt dieser Möglichkeiten ist die von der Erdanziehung, der Schwerkraft der Erde bewirkte, entlang einer gedachten vertikalen Achse nach ‚unten‘ zum Mittelpunkt der Erde gerichtete Gewichtskraft von Körpern sowie der sich daraus ergebende Gegensatz von ‚oben‘ und ‚unten‘, welche die Pole auf dieser Achse bilden. Der Vers könnte dementsprechend Bewegungen in entgegengesetzte Richtungen anzeigen: Der Ausdruck „verfallen“ stünde damit durch das in ihm enthaltene Wort ‚fallen‘ im Zeichen einer Bewegung nach ‚unten‘, die der Erdanziehung folgt, während „zu leicht befunden“ aufgrund des Wortes „leicht“ mit einer nach ‚oben‘ gerichteten, aufsteigenden, womöglich schwebenden Bewegung in Verbindung stehen könnte, womit ein Problem der (Un-)Wägbarkeit aufgeworfen wäre. Das letzte Gedicht in dem Band *Blue Box*, DIE REISE / SYNCHRONISATION B (BB, S. 56-57), endet mit einer ähnlichen Polarität von Fallen und Leichtigkeit: „[...] den Passagier / erreicht eine Hand ihn erreicht sein / Ziel: sich verlassen auf dem Weg auf / den Weg verlassen & die Worte / leicht machen daß keines fällt“ (BB, S. 57).³¹³ Ebenfalls erwägt der Text ELF 1/2 (NFL, S. 62-63) eine

³¹² „Gezählt hat Gott die Tage deiner Herrschaft – und ihr ein Ende gemacht.“ (Dan 5,26 in: Gute Nachricht Bibel. Altes und Neues Testament. Mit den Spätschriften des Alten Testaments. Revidierte Fassung 1997 der »Bibel in heutigem Deutsch«. Wien: Österreichische Bibelgesellschaft 2001). Der Wandinschrift zufolge hätte Gott die Tage vielleicht zweimal gezählt: gezählt und diese Zählung *sekundär* wiederholt.

³¹³ Wie wäre ein solches Fallen des Wortes zu begreifen? Könnte es zu tun haben mit jenem Stürzen des Sinns, den der *Übersetzer*-Aufsatz zur Sprache bringt? – „Die Sophokles-Übersetzungen waren Hölderlins letztes Werk. In ihnen stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht in bodenlose Sprachtiefen sich zu verlieren. Aber es gibt ein Halten.“ (GS IV.1, S. 21). Mitunter fallenden Bewegungen im *Übersetzer*-Aufsatz widmet sich der Aufsatz von Schestag, Thomas: Sorites. In: Übersetzung – Sprache und Interpretation. Hg. v. Büttemeyer, Wilhelm u. Sandkühler, Hans Jörg. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 2000, S. 227-255. Zum mit einer ‚generischen‘ Fallbewegung verbundenen Gegensatz von ‚leicht‘ und ‚schwer‘ vgl. auch Köhler, Barbara: NULLMORPHEM. In: Der Hammer – Die Zeitung der Alten Schmiede, 13/2006, S. 2.

poetologische Dimension anhand einander entgegengesetzter Kräfte, die entlang einer vertikalen Achse wirken und sich im Gegensatz von ‚schwerkraft‘ und ‚vielleicht kunst‘ oder ‚vielleichtem glück‘ ausdrücken. „[L]öst uns“ hierbei etwas „aus der abhängigkeit von flä / chen“ (NFL, S. 62)?

[...] Und vielleicht machen wir musik,
weil wir das weite suchen; etwas, das so stark wäre wie oder
stärker als der boden unter unsren füßen, stärker als schwer
kraft. Etwas das uns aufwiegt. Vielleicht ist das die kunst,
ist das glück: ein vielleichtes.
(NFL, S. 63)

Das Wort ‚vielleicht‘, das in der Regel die „Gewissheit einer Aussage“³¹⁴ relativiert, damit eine Unsicherheit anzeigt und einen Möglichkeitsraum eröffnet, könnte in Köhlers Texten mit einer Betrachtungsweise von Kunstwerken zusammenhängen, die sich von einnehmendem Verstehen und setzendem Sprechen distanziert. Zeigt das hierbei auf das Sein der „kunst“ bezogene Wort „vielleicht“ einen Modus der Rezeption von Kunstwerken, der Lektüre von Texten an, der mit einer „abenteuerlichen Offenheit des Nichtverstehens“ sowie einem „Sinn in der Schweben“³¹⁵ zu tun hat? Ähnlich wie in der zitierten Gedichtstelle gilt auch in dieser Passage die Affirmation dem ‚Leichten‘, das „uns aufwiegt“ und sich damit als „stärker als schwer / kraft“ erweist. Dieser Entwurf von Gewicht lässt sich mit jenem kontrastieren, der im Menetekel (Dan 5,26-28) Ausdruck findet. Das „auf der Waage“ erhobene, *zu geringe* Gewicht von Belsazar respektive von seiner Seele, das analog zu einem geringen Münzwert verstanden werden kann, liefert allererst die Begründung dafür, dass sein „Königtum gezählt und beendet“ sowie sein Reich „zerteilt und den Medern und Persern gegeben“ wird. Dass Daniel die erscheinende Schrift als eindeutig interpretiert und ein endgültiges Urteil Gottes über Belsazar verkündet, könnte mit einer Betonung von schwerem Gewicht auch der Wortbedeutungen konvergieren. Eine ähnliche Verbindung von Semantik und Gewicht zeigt die sprichwörtliche Redensart „seine Worte (nicht) mit der Goldwaage wägen (oder: auf die Goldwaage legen)“³¹⁶ für „[(nicht), M.K.] alles wortwörtlich, übergenu nehmen“ und für „in seinen Äußerungen [(nicht), M.K.] sehr vorsichtig sein“³¹⁷. Doch die ‚Gegenstände‘ des Abwiegens setzen sich in der biblischen Erzählung deutlich von jenen ab, deren Gewicht Köhlers Texte ansprechen. Sind

³¹⁴ Vgl. Lemma *vielleicht* in: Duden online: https://www.duden.de/rechtschreibung/vielleicht_eventuell_circa [Abruf am 14.09.2020].

³¹⁵ Frey: Lesen und Schreiben, S. 7.

³¹⁶ Lemma *Goldwaage* in: Röhrich: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 2. Dort heißt es, dass das schon bei Cicero und Varro gefundene Bild des Abwägens der Worte auf der Waage wohl durch Luthers Bibelübersetzung in die deutsche Umgangssprache gekommen sei: „Du wägst dein Silber und Gold, bevor du es aufbewahrst; warum wägst du nicht auch deine Worte auf der Goldwaage?“ (Sir 28,29).

³¹⁷ Lemma *Goldwaage* in: Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Goldwaage> [Abruf am 14.09.2020].

es in dem Gedicht DIE REISE / SYNCHRONISATION B „die Worte“, deren Leichtigkeit und eine Entgegenwirkung zu ihrem ‚Fallen‘ hier zur Sprache kommt, und wird die ‚Vielleichtigkeit‘ in ELF 1/2 der Kunst und dem Glück zugeschrieben, so könnte sich „verfallen und zu leicht befunden“ in dem Gedicht LÖSUNG sowohl auf den ihm vorangehenden als auch auf den ihm folgenden Vers beziehen, in einer syntagmatischen Lesart also in die Vergangenheit und die Zukunft dieses Verses deuten, und dementsprechend die Materialität und das Gewicht eines Stoffes und/oder eines Körpers nahelegen: „das einverleibte fleisch und bein / verfallen und zu leicht befunden / ein sommerkleid fürs ganz jahr“ (V. 4-6). Insbesondere auf die erstere Möglichkeit wird in der Frage nach dem Verhältnis der Bewegungen des Einverleibens und des Verfallens zur Agentur des Zitierens noch zurückzukommen sein.

Korrespondiert das Gedicht LÖSUNG in dieser Hinsicht in seinen gravitativen Momenten mit einer poetologischen Bewegung, so erlaubt es im Zusammenhang damit auch ein Nachdenken über Erscheinungsformen von Gedichten oder allgemein Kunstwerken sowie über deren zeitliche und räumliche Gegebenheiten. Diese lassen sich mit einer mithin an ein Offenbarungssystem gebundenen Geschichtssicht konstellieren, die Prophezeiungen wie auch jenen von Daniel, insbesondere innerhalb der Gattung der Apokalyptik, zugrunde liegt. Das Wort ‚Prophet‘ bezeichnet einen Menschen, der eine Mitteilung göttlichen Ursprungs verkündet; die Vorsilbe ‚Pro-‘ in dem griechischen Wort lässt sich in ihrer älteren Bedeutung als ‚vorher‘ im Sinne eines Vorhersagens von zukünftigem Geschehen verstehen und deutet in einer jüngeren Bedeutung ‚vor‘ auf ein Heraussagen des göttlichen Willens hin.³¹⁸ Damit lassen sich ein primär zeitlicher und ein primär räumlicher Aspekt von prophetischen Äußerungen ausmachen, die sich beide auf das Erscheinen der Schriftzeichen an der Wand sowie deren Deutung durch Daniel beziehen lassen.

Der räumliche, das Heraussagen, eine Bewegung von ‚innen‘ nach ‚außen‘, scheint mit der Medialität und Materialität der Schrift eng verknüpft zu sein: Sofern das Wort als „[e]ntscheidendes Charakteristikum der Verkündigung der P[rophet]en“³¹⁹ aufgefasst wird, kann eine skripturale Voraussetzung zu Daniels lauter, herausagender Lektüre im Erscheinen jener vielleicht hervortretenden Wörter, geschrieben von ‚hervorgehenden‘ „Finger[n] wie von einer Menschenhand“, entdeckt werden. Darin lässt sich ein Berührungspunkt zum ersten Vers des Gedichts LÖSUNG „ich war im stein und bin daraus hervorgegangen“ ausmachen, der sich mithin als autoreferentiell lesen lässt und in diesem Licht das Erscheinen und Hervorgehen der Schrift des Gedichts aus einer vertikalen Ebene des Steins artikuliert. Dass die Schrift „im stein“

³¹⁸ Vgl. Schöck: Propheten, Sp. 1405.

³¹⁹ Ebd. Sp. 1406.

ist, kann, einer Frage in Walter Benjamins Text *Malerei und Graphik* (1917) folgend, als eng an die Vertikale gebunden gedacht werden: „Man könnte von zwei Schnitten durch die Weltsubstanz reden: der Längsschnitt der Malerei und der Querschnitt gewisser Graphiken. Der Längsschnitt scheint darstellend zu sein, er enthält irgendwie die Dinge; der Querschnitt symbolisch: er enthält die Zeichen. Oder aber ist es nur *unserm* Lesen so, daß wir die Seite waagrecht vor uns legen; und gibt es etwa als ursprüngliche Lage der Schrift auch eine vertikale, etwa in Stein gehauen?“ (GS II.2, S. 603) Die Unterscheidung von Malerei und Graphik erfolgt an dieser Stelle des Textes durch zwei gedachte Schnitte durch die Substanz, die die räumlichen Lagen ‚vertikal‘ bzw. ‚waagrecht‘ bedingen und mit unterschiedlichen repräsentationalen Modi einhergehen. Die in der zitierten Passage gestellte Frage, auch eine danach, ob die Schrift eher eine Affinität zu Vertikalität oder zu Horizontalität hat, scheint sich jedoch nicht so sehr für die Bedingungen zu interessieren, die von solchen „zwei Schnitten durch die Weltsubstanz“ ausgehen, sondern sie stellt sich von „*unserm* Lesen“ her. Die zuvor aufgestellte binäre Ordnung „Längsschnitt“/„darstellend“/„vertikal“ gegenüber „Querschnitt“/„symbolisch“ /„waagrecht“ gerät durch die Frage ins Wanken, ob ein anderes Lesen als ‚*unseres*‘ – die Kursivsetzung von „uns“ sowie das Wort „ursprüngliche“ geben einen Hinweis darauf, dass es sich um ein anthropologisch früheres, vielleicht das früheste handeln könnte – mit einer vertikalen Lage der Schrift zu rechnen hatte. Dieses könnte auf die ältesten bekannten Schriften, die sumerische Keilschrift in Ton gedrückt und die ägyptischen Hieroglyphen verweisen, die in vertikale architektonische Komponenten, Wände von Tempeln oder Grabstätten, eingeritzt wurden, und lässt an den mehrsprachig beschriebenen Stein von Rosette, Teil einer ebenfalls vertikalen Stele, denken. Oder wirft die Akzentuierung des Wortes ‚uns‘ noch einen weiteren als diesen durch historische Entwicklung entstandenen Gegensatz auf? Könnte die vertikale, „ursprüngliche Lage der Schrift“, „etwa in Stein gehauen“, auch mit einer im Ausgang von einem ursprünglich theologischen Status von Schrift sich formierenden luminösen und poetisch-ästhetischen Perspektive auf Schrift und Lesen zu tun haben?

In eine solche Richtung deutet der in seinem Ansatz eng mit *Malerei und Graphik* verwandte Text von Benjamin *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* (1917), der die beiden titelgebenden visuellen Phänomene Zeichen und Mal gegenüberzustellen sucht. Ein „fundamentale[r] Unterschied“ zwischen Zeichen und Mal besteht dem Text zufolge darin, dass „das Zeichen aufgedrückt wird, das Mal dagegen hervortritt.“ (GS II.2, S. 605) Das Mal, „immer absolut“ und „im Erscheinen nichts anderem ähnlich“, steht „[g]anz auffallend“ (ebd.) mit Schuld und Unschuld in Verbindung: „In diesem Sinne erscheint es [das Mal, M.K.] aber zugleich mit dem Zeichen (Belsazar) und das Ungeheure der Erscheinung beruht zum großen

Teil auf der nur Gott zuzuschreibenden Vereinigung dieser beiden Gebilde.“ (ebd.) Der in Klammern gesetzte Name „Belsazar“ verweist in dieser Passage auf eben jenes Erscheinen des Menetekels in der biblischen Überlieferung des Buchs Daniel, in dem die beiden ansonsten unvereinbaren Phänomene Zeichen und Mal zugleich erscheinen sollen. Das Menetekel ist demzufolge gleichzeitig aufprägend und hervortretend, womit zwei entgegengesetzte Bewegung entlang einer horizontalen Achse zugleich statthaben – eine Dichotomie, die ihr vertikales Pendant vielleicht in dem Wort „auffallend“ haben könnte, in dem sowohl eine Aufwärts- als auch eine Abwärtsbewegung sichtbar ist. In der „Vereinigung“ von Zeichen und Mal kann ein weiterer Anknüpfungspunkt zum ersten Vers von LÖSUNG „ich war im Stein und bin daraus hervorgegangen“ erblickt werden, der ‚Im-Stein-Sein‘ und ‚Daraus-Hervorgehen‘ zwar durch unterschiedliche Vergangenheitsformen ausdrückt, sie jedoch in seiner Einheit als gleichzeitig präsent hält und, wie bereits bemerkt, auf einer visuellen Ebene sowohl das Wort „ich“ als „im Stein“ bzw. innerhalb einer gedachten Begrenzung sowie das Wort „hervorgegangen“ als aus dieser heraustretend zeigt.³²⁰

Das Menetekel kann damit verbunden unter dem Aspekt von Licht verstanden werden, wie Philipp Ekardt herausarbeitet: „Eine markante Kombination von Licht und Graphie erkennt Benjamin im Kontext seiner frühen Notizen in der Form des Menetekels, also der Feuerschrift, die auf einer der Mauern im Palast Belsazzars erscheint [...].“³²¹ Wenngleich der biblische Text laut Ekardt der erscheinenden Schrift nicht ausdrücklich „leuchtende Qualität“ zuschreibt, so sei dieser Aspekt doch Teil des „Menetekel-Topos“³²², der gerade diesbezüglich in seiner Entwicklung noch zu erforschen sei. Dem ist an dieser Stelle noch hinzuzufügen, dass die Übersetzungen jener biblischen Passage, die das Erscheinen der Schrift an der Wand erzählt, jedenfalls Licht ins Spiel bringen, wenn es dort, z.B. in der Lutherbibel, heißt: „Im gleichen Augenblick gingen hervor Finger wie von einer Menschenhand, die schrieben gegenüber dem Leuchter auf die getünchte Wand in dem königlichen Saal.“ (Dan 5,5)³²³ Im Rückgriff auf eine Notiz von Benjamin erachtet Ekardt „das ‚Phänomen [...], das man vielleicht als das ›Mal‹ im

³²⁰ Welche Bewandnis hat es damit, dass das „Ungeheure“ dieser „Erscheinung [...] zum großen Teil“ auf einer „Vereinigung dieser beiden Gebilde“ beruht, die nur Gott zuzuschreiben ist?

³²¹ Ekardt, Philipp: Die Bestimmung der Aufnahme, S. 56.

³²² Ebd. Fn. 19. Mitgemeint ist hier vermutlich auch die Rezeption dieses Topos in der bildenden Kunst, so z.B. durch Rembrandts Gemälde *Das Gastmahl des Belsazar*, in dem das Licht von der Schrift herrührt. Vgl. dazu Kemp, Wolfgang: Das Zeichen des Endes. Vom Listeneintrag zum dramatischen Agens zur Leerstelle. In: *Tà katoptrizómena*, das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik, H. 113 (2018); in: <https://www.theomag.de/113/wk01.htm> [Abruf am 14.09.2020].

³²³ In Bibelübersetzungen ins Englische lautet die Stelle ähnlich „opposite the lampstand“ (English Standard Version) und „wrote over against the candlestick upon the plaister of the wall“ (King James Version). Beide Übersetzungen in: <https://www.bibelwissenschaft.de/bibelkunde/> [Abruf am 14.09.2020]. Ob der Leuchter Licht auf die an der gegenüberliegenden Wand erscheinende Schrift wirft, wäre als Frage auch an den Originaltext zu stellen.

exaktesten Sinne bezeichnen dürfte‘ als ‚eine farbige Konfiguration, die auf der Wand erscheint (aus ihr heraustritt oder auf sie geworfen wird)‘ (GS VII.2, S. 677).³²⁴ Gerade dass sich die farbige Konfiguration „auf dem Untergrund architektonischer Wandelemente“ manifestiert, lässt ihren Vergleich mit der „Feuerschrift“, einer Schrift aus Licht, zu; sie „lässt sich als Erscheinung im eigentlichen Sinne beschreiben, als ein aufscheinendes Phänomen, dessen Sichtbarkeit sich in Abhängigkeit vom Zeitverlauf entwickelt.“³²⁵

Diese an eine bestimmte Temporalität gebundene Sichtbarkeit drückt sich in Benjamins Text *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* mithin dadurch aus, dass „vorzüglich diese zeitliche Magie im Mal in dem Sinne [erscheint], daß der Widerstand der Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft ausgeschaltet wird [...].“ (GS II.2, S. 605)³²⁶ Damit ist eine zeitliche Verwicklung angezeigt, die mit der sprachlichen Struktur einer Prophezeiung verdeutlicht werden kann. Die Andeutung einer solchen wird in dem Wort „vorzüglich“ lesbar, bei dessen Vorsilbe es sich um eine zeit-räumliche Präposition handelt, die hier auch ein sprachliches Vorziehen eines zukünftigen Ereignisses in einer auf ein Vorzeichen gründenden Prophezeiung artikulieren könnte. Bevor diese näher in den Blick kommen kann, soll die Aufmerksamkeit jedoch zunächst dem epiphanen, hier luminosen Erscheinen eines Kunstwerks, der darin gestifteten ästhetischen Temporalität sowie dessen Schriftcharakter gelten, die sich mit der temporalen Struktur der Prophezeiung sodann verbinden lassen.

Ausgehend von historischen Schichten des Begriffs der *apparition*, der Himmelserscheinung, Erscheinung eines Sterns, Kometen oder einer Sternkonstellation, erarbeitet Anne Eusterschulte in ihrem Aufsatz zu Epiphanie und Menetekel ausführlich Momente eines solchen, in Theodor W. Adornos ästhetischen Reflexionen auf die Erfahrbarkeit des Kunstwerks übertragenen Erscheinens und betont an mehreren Stellen die Affinität dieser Überlegungen zum Denken Walter Benjamins. Der Nachvollzug einiger dieser Momente der mit einem erkenntnistheoretischen Interesse befragten *apparition*, insbesondere jener Momente, die aus der rhetorischen Tradition heraus erhellt werden, sei im Folgenden, verbunden mit den Möglichkeiten, die diese für die Lektüre von LÖSUNG eröffnen, lediglich angedeutet. Der Gedanke einer ästhetischen Temporalität, einer im Kunstwerk angelegten Zeitlichkeit, profiliert sich insofern von der spätantiken und römischen Offenbarungstheologie

³²⁴ Ekardt: Die Bestimmung der Aufnahme, S. 56.

³²⁵ Ebd. S. 56-57.

³²⁶ Das Wort ‚Mal‘ hat in einer weiteren Bedeutung bekanntlich zeitlichen Charakter, wenn es aufgefasst wird als ein „durch eine bestimmte Angabe oder Reihenfolge gekennzeichneten Zeitpunkt eines sich wiederholenden oder als wiederholbar geltenden Geschehens“ (Lemma *Mal* in: https://www.duden.de/rechtschreibung/Mal_Zeitpunkt [Abruf am 14.09.2020]). Pünktlichkeit oder Augenblicklichkeit sind dem Erscheinen wesentlich.

her,³²⁷ als das Kunstwerk, ähnlich der *apparition*, einem auf Zukünftiges deutenden Zeichen bzw. einem Prodigium, das einer Auslegung bedarf, als ein augenblicklich sich zeigendes und blitzhaft sich entziehendes erfahrbar wird und sich als „profan[e] Erleuchtung“³²⁸ manifestiert. Die enigmatische Lichterscheinung stellt sich vor Augen und löst eine Erfahrung des ‚Hindeutens auf‘ aus:³²⁹

Was sich zeigt oder zum Erscheinen kommt (*appareo*) – und etwas Latentes, das, was sich verborgen und versteckt hält (*lateo*), in sich birgt –, lässt etwas gegenwärtig erscheinen, d.h. zeigt im Präsenzmodus – und weist doch auf eine Vergangenheit bzw. in mythologischer wie religiöser Sicht auf eine noch nicht erfüllte Zukunft. Sind doch die Lichtpunkte am Himmel, die wir mit dem bloßen Auge wahrnehmen können, Erscheinungen von Sternen, die Lichtjahre entfernt davon existieren oder im Augenblick ihres Erscheinens für uns vielleicht längst erloschen sein mögen.³³⁰

Die präsentisch erfahrbare Erscheinung von Sternen, widersprüchliche Gleichzeitigkeit von Apparenz und Latenz, konfiguriert Vergangenes, Jetztzeit und Zukünftiges. Auch Kunstwerke gehen im flüchtigen Erscheinen über ihre Dinghaftigkeit, die ihre materiale Gegebenheit und ihre räumliche Statik betrifft, hinaus und schlagen derart in eine zeitliche Dynamik um – ein „dialektisches Verhältnis von Sehen/visueller Synchronizität und Hören/akustischer Diachronie“³³¹. In der Spannung von Erscheinung und Wahrnehmung dieser Erscheinung wird der „künstlerische Gegenstand [...] sprechend“³³², hörbar und insofern erkennbar, als etwas mittels der ‚Sprache‘ des Kunstwerks vorstellbar wird. Das im Sprachcharakter der Kunst verankerte Verhältnis dessen, was hörbar und was sichtbar wird, bringt Anne Eusterschulte mit der in der Rhetorik formulierten Erfahrung von Evidenz in Verbindung: „[...] [D]ie verlaubliche Sprache [wird] zum Anstoßgeber mentaler Vorstellungstätigkeiten bzw. eines inneren Wahrnehmungsvollzugs. Die Augenblicklichkeit einer *Evidenz*-Erfahrung – in Übertragung des griechischen Terminus *ἐνάργεια*, der das flüchtige Aufglänzen (*ἀργός*) in sich trägt – löst im Nachvollzug der äußeren Wahrnehmung (Hören) plötzlich eine innermentale Anschauung aus, ohne dass diese sich auf eine quasi-visuelle Bildlichkeit reduzieren ließe [...].“³³³ Vor dem

³²⁷ Art und Grenzen der Bezugnahme auf eine theologisch kontextualisierte *apparition* formuliert die Autorin deutlich; ebenfalls wäre – wird ein epiphanes Moment für das Gedicht LÖSUNG in Anspruch genommen – eine Abgrenzung zu einer dezidiert ‚theologischen‘ Lektüre des Gedichts zu erwägen: „Der Epiphaniecharakter [der *apparition* bzw. des Kunstwerks, M.K.] birgt *zeit- und geschichtsphilosophische Interpretamente*, die ihre Brisanz aus latenten, eschatologisch-messianischen Theologemen ziehen. Es geht hier nicht darum, Adornos Ästhetik einen kryptotheologischen Impetus anzuheften, wohl aber um eine systematische ›Umbesetzung‹ (Blumenberg), mittels derer die Ästhetik aus der Theologie Kredit zieht.“ (Eusterschulte, Anne: *Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst. Aspekte einer Ästhetik des Zur-Erscheinung-Kommens bei Theodor W. Adorno*. In: *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess*. Hg. v. Anne Eusterschulte u. Wiebke-Marie Stock. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2016, S. 223-256, hier: S. 224).

³²⁸ Ebd. S. 225.

³²⁹ Vgl. ebd. S. 225-226.

³³⁰ Ebd. S. 226.

³³¹ Ebd. S. 227.

³³² Ebd.

³³³ Ebd. S. 228.

Horizont der Evidenz-Erfahrung kann die Wahrnehmung eines Kunstwerks somit als ein Akt der ‚Übersetzung‘ von einer „sinnlich-empirischen Gegebenheit“³³⁴ in eine „mentale Figuration“³³⁵ betrachtet werden.³³⁶ Auf die *apparition* zurückbezogen, die im theologischen Kontext der griechischen *enargeia* entspricht, ist es ein solcher visionärer Akt, in dem sich eine Offenbarungserfahrung vollzieht, die „einer singulären Person, raum-zeitlich begrenzt, momenthaft“³³⁷ zukommt. Mehrerlei lässt sich damit im fünften Kapitel des Danielbuches und in LÖSUNG beobachten. Würde Daniels lauter Lektüre nämlich eine nicht ausschließlich theologische Evidenz-Erfahrung unterlegt – die Überlieferung im Rahmen eines heiligen Textes schließt das selbstverständlich aus –, so wäre nicht ihm allein das Sehen möglich. Die ‚Übersetzung‘, die in der Lautwerdung der Schrift besteht, setzt sich als solche bei Daniel und jenen, die ihn hören, fort, indem das Gehörte zum Impuls für je individuelle mentale Figurationen wird, die mit der visuellen Wahrnehmung in einem engen, komplizierten Verhältnis stehen. Übertragen auf die Ästhetik hätte das Kunstwerk in diesem Fall so viel mögliche ‚Zukünfte‘, so viel es Wahrnehmende hat, die dieses auf je andere Art, auch in Erinnerung an je anderes Gewesenes, sinnlich wahrnehmen respektive ‚sehen‘. Die, die das Kunstwerk wahrnehmen, können derart als profan Erleuchtete der Möglichkeiten des Kunstwerks aufgefasst werden, das im augenblicklichen Erscheinen und Verlöschen auf etwas Verborgenes hindeutet. Manches in LÖSUNG lässt sich in dieser Hinsicht begreifen. Das Moment des Erscheinens für das Gedicht ernst nehmen hieße zunächst, den ersten Vers „ich war im stein und bin daraus hervorgegangen“ als selbstreferentiell im engen Sinne aufzufassen. Dasjenige, was hier spricht, ist das Gedicht selbst, das sein Erscheinen als Ausgangspunkt, Anfang, vielleicht Anlass der Rede zur Sprache bringt. Einfallen, Erinnern, Einverleiben, Verfallen, Bekleiden, Abtragen, Gerinnen, Verflüssigen, (Be-)Schreiben und Lesen wären

³³⁴ Ebd. S. 229

³³⁵ Ebd. S. 230.

³³⁶ Dem geht ein Übersetzungsakt voran: Kunstwerke übersetzen etwas in eine material gebundene Form und können so als ‚Gerinnungszustand‘ aufgefasst werden, der jedoch durch historisch indizierte Wahrnehmungen des Kunstwerks immer wieder ‚verflüssigt‘ wird. (Vgl. ebd. S. 233). Dies lässt abermals an die Aggregatzustände von Wasser denken, auf die in LÖSUNG im achten Vers „reif in den wimpern tau im haar“ die Wörter „reif“ und „tau“ hindeuten.

³³⁷ Eusterschulte: Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst, S. 241-242. Dies konvergiert mit der auf die prophetischen Bücher der Bibel zurückgehenden, für die Konzeptualisierung von Prophezeiungen markanten Vorstellung, „daß Gott einigen Menschen das Sehen in die Zukunft ermöglicht hatte.“ (Beyer: Prophezeiungen, Sp. 1421.) Dies entspricht Daniels mantischer Fähigkeit, die auch sein Vermögen betrifft, Sterne zu deuten. Von hier aus ließen sich mannigfach Verbindungen zu Benjamins *Lehre vom Ähnlichen* herstellen, die mit dem Gedanken des „Dazukommen des Dritten, des Astrologen zu der Konjunktion von zwei Gestirnen, die im Augenblick erfaßt sein will“ (GS II.1, S. 207), eine der *apparition* nahe liegende Konstellation ins Spiel bringt. „Die Sprache“ stelle nun „das Medium dar [...], in dem sich die Dinge nicht mehr direkt wie früher in dem Geist des Sehers oder Priesters sondern in ihren Essenzen, flüchtigsten und feinsten Substanzen, ja Aromen begegnen und zu einander in Beziehung treten. Mit andern Worten: Schrift und Sprache sind es, an die die Hellsicht ihre alten Kräfte im Laufe der Geschichte abgetreten hat“ (ebd. S. 209).

demnach Bewegungen, die das Gedicht selbst vollzieht oder die an ihm vollzogen werden – auf manche davon wird zurückzukommen sein. Besonderes Interesse gilt bei dieser Lesart den beiden letzten Versen „so bin ich außer dir geblieben / und sehe was das du nicht siehst.“ Spricht das Gedicht die Lesenden an dieser Stelle jeweils mit „du“ an? Spricht es sein eigenes Bleiben, seine Dauer sowie den flüchtigen Augenblick seines Sehens an? Sehe und lese nicht nur ich das Gedicht, sondern sieht das Gedicht etwas, das ich nicht sehe, sieht es mich, blickt es mich an? Doch auch ohne eine derart voraussetzungsreiche (Um-)Perspektivierung, auf die sich einzulassen vielversprechend wäre, ist der Gedanke des Erscheinens des Kunstwerks für das Gedicht LÖSUNG wertvoll: Eine in der *evidentia* ausgelöste innermentale Erfahrung könnte so der Vers „das haus gehäutet fällt mir ein“ (V. 2) artikulieren. Der Sprechinstanz des Gedichts „fällt“ dabei etwas „ein“, das hier „das haus gehäutet“ heißt. Im Gedicht schriftlich vorliegend, ist der mediale Status von „das haus gehäutet“ dennoch fraglich, könnte es sich bei dem ‚Einfall‘ für das sprechende Ich doch auch um etwas visuell Wahrgenommenes handeln. Dieses In-Frage-Stehen ließe sich im Rückgriff auf die bereits angedeutete mediale Problematik der (Un-)Beschreibbarkeit bedenken, vor deren Horizont die Verse „tapeten grenzen sind beschrieben / mit worten die noch keiner liest / so bin ich außer dir geblieben / und sehe was das du nicht siehst.“ (V. 9-12) bereits betrachtet wurden. Das ‚Einfallen‘ des zweiten Verses ließe sich zudem mit dem letzten Vers des Gedichts verbinden, der vielleicht eine individuelle sinnliche Wahrnehmung und ‚Übersetzung‘ in dem Sinne geltend macht, als er das Sehvermögen des angesprochenen Du nicht grundsätzlich negiert, sondern allein hinsichtlich dessen, was die Sprechinstanz sieht: „du“ sieht etwas anderes als „ich“, übersetzt etwas anderes als „ich“, obwohl beide – in der Analogie von Kunstwerk und *apparition* – in den Himmel schauen. Da die letzten vier Verse mithin durch die gekreuzten Reimpaare „beschrieben“ – „geblieben“ und „liest“ – „siehst“ eng an einander gebunden sind, könnten sich diese zudem auf den von Eusterschulte im Rekurs auf Adorno auf das Wort Menetekel gebrachten Schriftcharakter von Kunstwerken hin lesen lassen. Als bedrohliches und rätselhaftes, schriftlich gegebenes, ›hieroglyphisches‹ Signal lassen sich Menetekel und Kunstwerk nicht lesen oder enträtseln; in ihrer ‚Sprache‘ liegt, dass ein gebrochenes Zeichenverhältnis eindeutige Bedeutungszuweisung und hermeneutische Auflösung nicht zulässt.³³⁸ Durch das Wort „noch“ (V. 10) in LÖSUNG erscheint die (Un-)Lesbarkeit der vielleicht an oder auf „tapeten grenzen“ geschriebenen ‚worte‘ als eine vorläufige, nicht endgültige, sondern *provisorische*, denkbar als „vorher-, voraussehen“, „vorsichtig sein“³³⁹. Eine solche

³³⁸ Vgl. Eusterschulte: *Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst*, S. 249-251.

³³⁹ Lemma *provideo* in: Stowasser.

Vorläufigkeit könnte in Spannung dazu aufgefasst werden, dass die Sprechinstanz im letzten Vers ihr Sehen artikuliert. Vielleicht jedoch ist diese Vorläufigkeit, ein ‚Noch-Nicht‘, als Teil des womöglich vorsichtigen Verstehens im Lesen zu begreifen, das Hans-Jost Frey als Erleuchtung charakterisiert, und das den Gedanken einer Vielfalt an Lektüremöglichkeiten aufgrund der Vielfalt von LeserInnen insofern erweitert, als dem gegen das Interpretieren abgewogenen Lesen die Vision des ‚ganzen Möglichen‘ eines Textes zugänglich ist:

Erklärend ist man darum bemüht zu verstehen. Erleuchtet aber wird man. Die Erleuchtung kommt über einen. Man schafft nicht Klarheit, sondern empfängt das Licht. Ein solches entgegennehmendes Verstehen kann nicht die Sache des Interpreten sein, sondern gehört dem Leser. Das allem Deuten vorausgehende, dem Lesen selbst zugehörige Verstehen hat den Charakter der Erleuchtung.

Die Erleuchtung ist ein Verstehen vor dem Verstehen, ein nicht verstandenes Wissen. Dadurch ist es eine Vorwegnahme. In ihr ist gegeben, was eigentlich noch nicht gegeben sein kann. Was erst möglich ist, ist in ihr schon verwirklicht. Was aber möglich ist, ist mehr, als dem Verstehen auf einmal zugänglich werden kann. In der Erleuchtung scheint es als Vorwegnahme des Verstehens blitzartig auf. Das Verstehen im Lesen ist die Vision des ganzen Möglichen, ohne daß der Leser im einzelnen zu sagen vermöchte, woraus oder wie dieses Ganze sich zusammensetzt.³⁴⁰

Das Moment solcher Vorwegnahme führt zum oben genannten zeitlichen Aspekt der Vorsilbe ‚Pro-‘, dem Vorhersagen zukünftiger Ereignisse, das mit den von ProphetInnen geäußerten, schriftlich festgehaltenen Prophezeiungen, auch Weissagungen, näher in den Blick kommen kann. Werden Prophezeiungen als literarische Gattung betrachtet – eine Perspektive, die dem Selbstverständnis der betreffenden Texte, ihrer AutorInnen und RezipientInnen zuwiderläuft, da Prophezeiungen von einem einmaligen, in der Zukunft liegenden Ereignis handeln³⁴¹ –, so lassen sich einige für die Reflexion von Geschichte markante Merkmale einer somit angenommenen Erzähltradition betrachten. Beschäftigen sich Prophezeiungen nämlich vordergründig mit der Zukunft, so fungieren sie zugleich wesentlich als Geschichtsdarstellung, -philosophie³⁴² und -deutung. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Entstehung schriftlicher Prophezeiungen durch die Form des *vaticinium ex eventu*, das durch eine verwickelte temporale Situation gekennzeichnet ist: „Der angebliche Abfassungszeitpunkt einer P[rophezeiung] wird in eine ferne Vergangenheit verlegt, und dann werden die Ereignisse bis zum Zeitpunkt der Niederschrift korrekt [...] ‚vorhergesagt‘.“³⁴³ Eine solche Schreibsituation der pseudonymen Verfasserschaft geht oft, so vermutlich auch im Buch Daniel – verfasst wohl im 2. Jh. v. Chr. und nicht in der Zeit des babylonischen Exils im 6. Jh. v. Chr. – damit einher, dass der Autor/die

³⁴⁰ Frey: Lesen und Schreiben, S. 16.

³⁴¹ Dies betont Jürgen Beyer in seinem Artikel, mit dem er gut begründet eben jene auf die Erzähltradition fokussierte Perspektive einnimmt. Vgl. Beyer: Prophezeiungen, Sp. 1420.

³⁴² Vgl. ebd. Sp. 1425.

³⁴³ Ebd. Sp. 1424.

Autorin die eigene Identität mit jener des Propheten/der Prophetin fingiert.³⁴⁴ Prophezeiungen sind in ihrer Tradition eng an Apokalypsen, Vorhersagen des nahenden Endes der Welt, gebunden und weisen damit eine besondere Geschichtssicht auf. Apokalypsen stellen den „Geschichtsablauf von der Lebenszeit des pseudonymen Offenbarers bis zum Weltende“ dar und verfolgen das Ziel, „die Leser zur Erkenntnis ihrer Position im kosmisch-historischen Verlauf zu bringen.“³⁴⁵ Die Gestalt des Verfassers ist dabei historisch in die Zeit von Wendepunkten im Weltgeschehen fixiert, wodurch die zeitgenössische Situation des Autors in Relation zur geschichtlichen Entwicklung und ihrem in der Erzählung periodisierten Ablauf gesetzt werden kann; dem pseudonymen Seher kommt dabei die Rolle eines Augenzeugen der Herrschaft Gottes über die Welt zu.³⁴⁶ Die Bedrängnisse der Endzeit liegen außerhalb der Lebenszeit des pseudonymen Offenbarers, aber auch in der nahen Zukunft des Verfassers, weshalb diese in einem System von Offenbarungen dargestellt werden. Dieses unterliegt einem chronologischen Schema, das Vergangenheit und Zukunft zu einer zusammenhängenden Entwicklung, einer Folge von Abstieg und Aufstieg, verbindet, die die Lesenden zu einem Verständnis ihrer eigenen Situation, dem nah bevorstehenden, also in der nahen Zukunft von VerfasserInnen und LeserInnen liegenden, Höhepunkt des Bösen, führen soll.³⁴⁷ Damit lässt sich „die Bedeutung der Vergangenheit in Form einer ‚prognostischen‘ Geschichtsschilderung darstellen“³⁴⁸. Eine solche scheint durch die Alternation von geschichtlichem Aufstieg und Abstieg – Geschichte wird in der Apokalypse als eine „Abwärtsbewegung, als ein Prozess des sich steigernden Unheils“³⁴⁹ gedacht – zunächst einer linear sich entwickelnden Chronologie zu folgen.

Doch die schriftlich vorliegende Prophezeiung des *vaticinium ex eventu* illustriert eine Verschränkung von Zeitebenen: Ein zum Zeitpunkt des Schreibens bereits vergangenes Ereignis wird in der prophezeienden Schrift als zukünftiges vorhergesagt, um im Zuge dessen ein zum Zeitpunkt des Schreibens angenommenes, noch bevorstehendes Ereignis glaubhaft vorherzusagen und abzuwenden. Darstellung von Vergangenenem und Vorwegnahme von Zukünftigem beruhen auf einander. In der Prophezeiung ist die Rede von einer bereits vergangenen Zukunft und von einer aus der noch nicht eingetroffenen Zukunft verstandenen, insofern zukünftigen Vergangenheit, die im Augenblick des Schreibens jeweils noch Gegenwart ist. In der Gegenwart, die in der Vergangenheit liest, so scheint es, kann eine

³⁴⁴ Vgl. Helms: Daniel / Danielbuch, S. 16.

³⁴⁵ Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 328.

³⁴⁶ Vgl. ebd. S. 329.

³⁴⁷ Vgl. ebd. S. 329-330.

³⁴⁸ Ebd. S. 330.

³⁴⁹ Helms: Daniel / Danielbuch, S. 25.

Vorwegnahme von Zukünftigem als solche erkennbar werden. Durch die beschriebene temporale Dynamik ließe sich eine solche Gegenwart allerdings kaum als feststehender Punkt begreifen – und Vergangenheit dementsprechend nicht als abgeschlossen.

Für die Lesung des Gedichts LÖSUNG stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, inwiefern die im fünften Vers genannten Ausdrücke „verfallen“ und „zu leicht befunden“ sich in ihrem gravitativen Moment von der Entwicklung einer linearen, horizontal gedachten geschichtlichen Chronologie abheben könnten, die sich als Alternanz von vertikalem Aufstieg und Abstieg oder Verfall konzipiert. Auch die Annahme, dass es sich in dem Gedicht LÖSUNG bei dem Vers „verfallen und zu leicht befunden“ um ein veränderndes, sogar in den ‚ursprünglichen‘ Wortlaut eingreifendes Zitat handelt, ist in ihren Konsequenzen mit einer Reflexion von Geschichte eng verknüpft. Zitieren, auch das wortgetreue, verändert den ‚ursprünglichen‘ Text, der selbst keine Ursprünglichkeit für sich in Anspruch nehmen kann, immer schon, indem dadurch ein Teil aus dem Textzusammenhang herausgelöst,³⁵⁰ aus ihm ‚herausgelesen‘ und in einen anderen eingesetzt wird, wie das Zitat auch den ‚gegenwärtigen‘ Text, in den es zitiert wird und eintritt, je verändert, indem es ihn unterbricht. Damit wird das Zitat als Schema des Erinnerens denkbar. In seinem Fungieren lässt sich eine Diskontinuierung von Zeit und Raum einer als Text aufgefassten Geschichte beobachten, die mit einer linearen Chronologie divergiert. Der zunächst vom Zitat her gedachte Zusammenhang von Sprache, Zeit und Raum ist in einigen seiner Momente im Folgenden auch unter dem Gesichtspunkt des Echos der Übersetzung als Gedächtnismodell in einer kurzen Andeutung von Bettine Menkes umfassenden, mit Texten von Walter Benjamin eröffneten Überlegungen zu präzisieren.

Auffällig ist jene Abwandlung, mit der das Gedicht LÖSUNG in dem Vers „verfallen und zu leicht befunden“ (V. 5) die Bibelstelle „gewogen und zu leicht befunden“ in seinen Text hineinzitiert und wiederholt. Das Wort ‚verfallen‘, in dem sich diese Abwandlung manifestiert und das selbst von einer mithin durch Destruktion hervorgerufenen Wandlung,³⁵¹ vielleicht auch jener einer Wand, spricht, hat viele Dimensionen. Bedeutet es dem *Deutschen Wörterbuch*

³⁵⁰ In dieser Herauslösung steht das Zitat der Fotografie wiederum nahe. Vgl. Yacavone, Kathrin: Die Photographien »zu ihrem Recht kommen lassen«. Zu Roland Barthes' Rezeption von Benjamins »Kleiner Geschichte der Photographie«. In: Benjamin-Studien 2. Hg. v. Daniel Weidner u. Sigrid Weigel. Paderborn: Fink 2011, S. 15-32.

³⁵¹ Auf eine solche deutet die folgende Passage in einem Text von Barbara Köhler hin: „Wandeln hat – anders als ändern – mit innen und aussen zu tun, mit geraumen bewegungen beidseits der wand. Einer wand im wort wie im raum, die ein einerseits hat und ein andererseits und vom ich, von mir aus: ein diesseits und jenseits, eine jeweils nichtsicht-, eine nichteinsehbare seite, hat einen anderen raum hinter sich, der das zauberische, das geheimnis einer jeden verwandlung birgt. [...] Sich verwandelndes: lebendiges, das sich nicht feststellen, festlegen, sich nicht durchschauen lässt; *ein raum, in den ich von aussen nicht eindringen kann, ohne ihn zu zerstören* [Hervorh. M.K.]“ (Köhler: MIT EIGENEN WORTEN, S. 134). Im *Übersetzer*-Aufsatz ist „Wandlung“ an das „Fortleben“ des Originals gebunden: „Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.“ (GS IV.1, S. 12).

zufolge im Allgemeinen „*zusammenfallen, fallend verschwinden*“³⁵², so geben seine unterschiedlichen Verwendungsweisen Hinweise darauf, welcher Art eine solche Bewegung sein könnte. Bezieht sich „verfallen, *ruina opprimi*“ auf „ein gebäude, *corruere*“, das „*durch (allmähliches) zusammenstürzen zu grunde*“ geht, oder wird dies „*vom körper gesagt*“ und meint dabei „*zusammensinken, die gesunde spannkraft und ausdehnung verlieren, kraftlos werden*“, so begegnet in diesem Wort eine Bedeutungsschicht, die mit der Bedeutung des bereits betrachteten Wortes ‚*einfallen*‘ in Verbindung steht. Wird ‚verfallen‘ „*auf abstracte dinge angewandt*“ und meint dann „*fortfallen, aufhören, wertlos werden*“, so wird der Bezug dieses Wortes zum Verlauf der Zeit, der sich auch schon in der Allmählichkeit des Verfalls von Gebäude und Körper abzeichnet, mit „aufhören“ und „wertlos werden“ offenkundig. Die für die Anwendung auf „*abstracte dinge*“ angeführten Belege weisen interessanterweise auf das (Nicht-)Verfallen von mithin Sprachlichem wie „tüttel oder buchstabe“, „redliche wort und that“ und „alten nammen so vieler ding“ sowie „von zeit und fristen“ selbst: „die zeit ist verfallen, die zeit ist verstrichen“. Eine weitere Nuance des Wortes ‚verfallen‘ wird deutlich in der „*participialconstruction* verfallen sein *einem, einer sache, eigentlich vom bisherigen hinweg und einem andern zufallen, daher in fremde gewalt kommen*“.

Die genannten Arten des Verfallens, die auf konkreten materiellen Verfall, auf Verwirken, (Wert-)Verlust und Ende von etwas ‚Abstraktem‘, vielleicht Sprachlichem, im Verlauf der Zeit sowie auf den Übergang von etwas oder jemandem in fremde Gewalt oder fremden Besitz hindeuten, lassen sich mit jenem Verfall in Resonanz bringen, der im Zitieren wiederholt wird: „Die wiederholende Steigerung des ›Verfalls‹, der mit Benjamin Fort-Leben heißt, durch ›kritische Destruktion‹, ist ein ›Abmontieren‹, ›Abmontieren der Situationen‹, das diese ›liquidiert‹ (vgl. GS II.1, S. 339), und insofern (zitierendes) Herauslösen des ›Gegenstandes‹ [...].“³⁵³ Diese Passage zu Verfall und Fort-Leben kann als eine Fortführung einiger

³⁵² Lemma *verfallen* in: DWB. Alle in diesem Absatz folgenden Zitate zur Bedeutung von ‚verfallen‘ gehen auf diesen Eintrag im *Deutschen Wörterbuch* zurück.

³⁵³ Menke, Bettine: Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte. In: Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Hg. v. Anselm Haverkamp u. Renate Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 74-110, hier: S. 86. – Die Ausdrücke „*Steigerung des Verfalls*“ und „*Abmontieren*“ scheinen entgegengesetzte Bewegungen entlang einer vertikalen Achse zu vereinen. Außerdem geschieht die ‚Steigerung des Verfalls‘ durch ‚Liquidieren‘, ein Verflüssigen, das an den Vers „reif in den wimpfern tau im haar“ (V. 8) denken lässt, der mit „reif“ und „tau“ auf einen festen und einen flüssigen Aggregatzustand von Wasser verweisen könnte. In einer anagrammatischen Verflüssigung, einer Permutation der Buchstaben der beiden Wörter zu ‚frei‘ und ‚aut‘ – in dem auch das ähnlich klingende englische Wort ‚out‘ hörbar wird – kann abermals jene hervorgehende Bewegung beobachtet werden, die einen Ausgangspunkt aller bisherigen Lektüren des Gedichts LÖSUNG bildet. Eine solche hat es im hier angedeuteten Zusammenhang des Zitats insofern mit Fortleben, Wiederholung und Liquidierung zu tun, als die lateinische Konjunktion ‚aut‘ zunächst ‚wieder‘ bedeutet: „vgl. *av* ‚wieder‘, disjunktive *coniunct.*, wesentlichen Unterschied andeutend“ (Lemma *aut* in: Stowasser). Das „Fortleben“ des Originals begreift der *Übersetzer*-Aufsatz wiederum mithin als „eine Nachreife auch der festgelegten Worte [Hervorh. M.K.]“ (GS IV.1, S. 12).

Grundgedanken zum Zitat-Begriff verstanden werden, den Bettine Menke mit Benjamin – auf der Folie der an Schrift(bild)lichkeit geknüpften Allegorie, die im Folgenden nicht erläutert werden kann, – ausprägt:³⁵⁴ Wird das Zitat als Schema für Erinnern verstanden, so hat Erinnern immer mit dem Totsein und der Abgeschlossenheit des erinnerten Gegenstandes zu tun, der im Zitat wiederkehrt; unter dem Aspekt dieser zitationellen Wiederkehr ist „Gegenwärtigkeit“ „zweite Gegenwart und insofern Gegenwart des Fort- und Nachlebens. Und wenn es eine Gegenwart des Erinnerten gibt, so ist sie die nachträgliche des Über- oder Nach-Lebens des Toten.“³⁵⁵ Im zitationellen Zugriff auf das Tote, ein Modus des Nach-Lebens neben weiteren, so auch der Übersetzung, wird das Tote verewigt und erlangt eine posthume, eine zweite Gegenwart, in der sich nachträglich konstituiert, was als solches nie gewesen ist. Das Zitat zeichnet sich durch ein produktives, destruktives Moment aus – wie dies auch in obiger Passage mit dem ‚Fort-Leben‘, der ‚wiederholenden Steigerung des Verfalls‘ ‚durch kritische Destruktion‘ angesprochen ist –, welches das Überdauern erst organisiert. Im Zersetzen der „gegebenen geschlossenen Gestalt“ liegt die „Funktion des Fort-Lebens“, die von der „Kritik“ erst gelesen wird:³⁵⁶ „Die Texte Benjamins haben eine ganze Reihe [...] solcher ›kritischer‹ Prozesse konzipiert, denen sich das Zitieren benachbart, die die natur-geschichtliche ›Zersetzung‹, den Verfall im Fortleben nicht kompensieren, sondern ihn voraus-setzen und wieder-holen, das heißt aber lesen: in ›kritischer Zersetzung‹ lesen; sie sind als gelesene/lesende ›kritische Zersetzung‹ selbst Modi und Figuren des Nach-Lebens, des Überdauerns.“³⁵⁷

Wird das Gedicht LÖSUNG vor dem Horizont des Zitats als Figur des Nach-Lebens gelesen, so ergibt sich dabei mehrerlei. Der Vers „verfallen und zu leicht befunden“ (V. 5) zitiert mit „und zu leicht befunden“ demzufolge lediglich einen Teil, ein Bruchstück der Übersetzung und Deutung der biblischen Wortfolge des Menetekels, das der Überlieferung nach an einer Wand erscheint – ein Bruchstück einer Wand wie eines Textes werden aus ihrem Zusammenhang herausgelöst und erinnernd wiederholt. Darin wird der destruktive, zersetzende Prozess des Zitierens kenntlich, der den Verfall des Zitierten wiederholt, ein Nach-Leben des Abgeschiedenen im gegenwärtigen Text, dem Gedicht, anzeigt und dieses Abgeschiedene lesend/zitierend erst konstituiert. Wenn das Wort „verfallen“ in dieser Hinsicht eben jenen Verfall zur Sprache bringt, den das Zitat im Gedicht wiederholt und nicht restituiert, so scheint

³⁵⁴ Menke prägt diesen Zitat-Begriff aus, indem sie intensiv aus einer großen Bandbreite an Texten von Benjamin zitiert. Meine folgenden Ausführungen zum Zitat halten sich eng an Menkes Überlegungen, was die Verwicklung zur Folge hat, dass ‚Begriffe‘ und ‚Konzepte‘ von Benjamin als bereits in die Lektüre eingegangen verstanden und im Folgenden nach Menke und im Bestreben größtmöglicher Deutlichkeit der Markierung zitiert werden. Dies betrifft auch sämtliche meiner Versuche reformulierender Paraphrasen.

³⁵⁵ Menke: Das Nach-Leben im Zitat, S. 75.

³⁵⁶ Ebd. S. 86.

³⁵⁷ Ebd. S. 87.

das Gedicht um seine wie vielleicht auch um die Zitathaftigkeit aller Sprache³⁵⁸ zu wissen. Wird darüber hinaus angenommen, dass der Vers „verfallen und zu leicht befunden“ einen Teil einer Prophezeiung zitiert, die ein zukünftiges Ereignis, den Tod des Belsazar, vorhersagt, so wird in ihm auch ein Vorgriff kenntlich. Dies resoniert mit jener Temporalität, die sich im Zitieren und Lesen selbst abzeichnet: „Die Verwendung des Abgeschiedenen ist Wieder-Holung, von etwas, was sich erst im Zitat als solches konstituiert: Zitieren ist ebenso ein Vorgreifen, wie ein Voraussetzen der Zitierbarkeit – wie vielleicht alles Lesen der Lesbarkeit vor-greift.“³⁵⁹ Lesen und Zitieren, bei denen Lesbarkeit und Zitierbarkeit vorweggenommen werden, richten sich in diesem Sinne auf etwas Verfallendes, das sich erst in einer kritischen, zersetzenden Lektüre konstituieren und dadurch lesbar und zitierbar werden wird. Was hieße zitieren/erinnern einer Prophezeiung unter dem Aspekt, dass Zitieren stets auch ein Vorgreifen impliziert? Was hieße dies für eine vermeintliche Gegenwart, in der und in die zitiert wird? In einer Verschränkung der Zeitebenen kann das Zitat als Modell für die Vergegenwärtigung von etwas Vergangenen angesehen werden, bei der das Zitierte, das Erinnernte „in den Raum der Gegenwart ein[tritt]; es verjüngt sich in diesem Eintritt“³⁶⁰ und wird konkretisiert und konstituiert:

Der Akt dieses »Einverleibens« ist hier ein doppelter; Zitieren ist eine Doppelbewegung von Heraus-Lesen und Hinein-Zitieren, deren Zusammenhang im »Vergegenwärtigen« oder »Verjüngen« gegeben ist. Einerseits geht der »Augenblick« der Lesbarkeit konstitutiv ein ins zitierte »Geschichtsbild«; dabei wird das Gewesene zum »Einfall« des Jetzt oder zum Jetztsein konkretisiert (GS V.1, N 2,2 und K 1,2). Im »Medium des Ältesten, Gewesensten, Gewohntesten« (GS V.1, B 1a,2) liest der Zitierende, von der »Witterung« für das Aktuelle geleitet, es als Aktualität und *liest es heraus*. [...] Andererseits aber wird das Vergangene eben dadurch, die Gegenwart unterbrechend, *in* den gegenwärtigen Text zitiert [...].³⁶¹

Jene Lektüre, die im Gedicht LÖSUNG viele kleine Verunsicherungen des Verhältnisses von ‚innen‘ und ‚außen‘ entdeckt, erfährt eine weitere Wendung angesichts eines solchen doppelten Akts des Einverleibens: einer Bewegung, die einerseits entferntes Gewesenes als Aktualität *herausliest* und es derart aktualisierend aus seinem Zusammenhang absondert, und mit der andererseits dieses Gewesene unterbrechend *in* den Text-Raum der Gegenwart eingelassen ist

³⁵⁸ Bei Menke respektive Derrida heißt es dazu: „Die zitierende *Wiederholung* ist der Aspekt des Zitats, der es – so Derrida – zum Modell aller Sprache macht: Zu sprachlichen Ereignissen (oder Sprechakten) gehört ihre Wiederholbarkeit, ›Zitierbarkeit‹: d.i. aber einerseits die Wiederholbarkeit (›von neuem‹) und andererseits die Alterität in der Wiederholung (anders). Zur ›Lesbarkeit‹ eines sprachlichen Ereignisses gehört sein ›Zitatcharakter, seine Wiederholbarkeit; d.h. jede Äußerung muss sich abgetrennt haben von ihrem Ursprung (vgl. Derrida, Jacques: *Signatur, Ereignis, Kontext*. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1976, S. 135). [...] ›Im Augenblick, wo ein Zeichen entsteht, beginnt es damit, sich zu wiederholen. Sonst wäre es kein Zeichen, es wäre nicht, was es ist, das heißt dieser Mangel an Selbstidentität, der regelmäßig auf dasselbe verweist. Das heißt auf ein anderes Zeichen, das seinerseits aus der Aufteilung geboren wird.‹ (Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M. 1976, S. 447)“ (Menke: *Das Nach-Leben im Zitat*, S. 104-105).

³⁵⁹ Ebd. S. 89.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd.

und damit dasjenige aufstört und neu liest, was durch eben diesen Eintritt einer anderen Aktualität nun nicht mehr „selbstidentische Gegenwärtigkeit“³⁶² sein kann: „›Gegenwart‹ ist kein gegebener ›Fixpunkt‹, sondern sie muß einerseits ihrerseits im ›Medium des Ältesten und Gewesensten‹ (GS V.1, B 1a,2) den Raum ihrer Lesbarkeit finden, und andererseits stellt sie sich – als die Gegenwart, in der der Historiker Geschichte schreibt (vgl. GS I.2, S. 702) – erst ›her‹ in jener Darstellung, deren Fixpunkt sie nicht sein kann. Dies macht umgekehrt auch die Gegenwart zum ›Gegenstand einer Prophetie‹ [...] (GS I.3, S. 1235).“³⁶³

Vor diesem Hintergrund wird nicht allein der Vers „verfallen und zu leicht befunden“ als einer kenntlich, der eine Prophezeiung in der Form eines vorgreifenden Zitats wiederholt, sondern auch ihn umgebende Stellen des Gedichts LÖSUNG lassen sich als Artikulation eines zitationellen Prozesses lesen, der das Schema für Erinnerung bildet. In dem Vers „und die *erinnerung* ans außen“ (V. 3) wird eine Spannung von ‚innen‘ und ‚außen‘ kenntlich, die mit jenem Eintritt des entfernten, vielleicht von ‚außen‘ kommenden Zitierten/Erinnerten in den Text-Raum der Gegenwart korrespondieren könnte. Gegenstand der Erinnerung ist in diesem Vers jenes „außen“, das eingeht in den gegenwärtigen Text, indem dieses vergegenwärtigend aus seinem Zusammenhang herausgelesen und hineinzitiert wird in einen anderen Zusammenhang, den es damit unterbricht und der sich derart erst herstellt. Im Vergegenwärtigen wird das Gewesene zum „›Einfall‹ des Jetzt oder zum Jetztsein konkretisiert“³⁶⁴. Der Vers „das haus gehäutet fällt mir ein“ (V. 2) – neben dem letzten Vers „und sehe was das du nicht siehst“ (V. 12) der einzige, der eine Verbform im Präsens aufweist – lässt sich mit einem solchen ‚Einfall des Jetzt‘ in Resonanz bringen. Haben diese beiden durch ihre präsentischen Formen verbundenen Verse etwas mit der Gegenwart, dem nicht als Fixpunkt denkbaren Jetzt des Gedichts, eben jenem gegenwärtigen Text zu tun, der das Erinnerte erst konstituiert und der sich zugleich selbst erst durch die Einverleibung des Gewesenen herstellt? Könnte der letzte Vers „und sehe was das du nicht siehst“ mit dem „Seherblick“ eines „Historiker[s]“, „rückwärts gekehrter Prophet“, zu tun haben, „welchem die eigene Zeit deutlicher gegenwärtig ist als den Zeitgenossen, die mit ihr Schritt ›halten‹“ (GS

³⁶² Ebd. S. 90.

³⁶³ Ebd. Die Stelle, auf die hier Bezug genommen wird, lautet bei Benjamin: „{Es gibt einen Begriff der Gegenwart, nach dem sie den (intentionalen) Gegenstand einer Prophetie darstellt. Dieser Begriff ist das (Komplement) Korrelat zu dem der Geschichte, die blitzhaft in die Erscheinung tritt. Er ist ein von Grund auf politischer und so wird er bei Turgot auch definiert. Das ist der esoterische Sinn des Wortes, der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet. Er kehrt der eignen Zeit den Rücken; sein Seherblick entzündet sich an den ins Vergangene verdämmenden Gipfeln der frühern Ereignisse. Dieser Seherblick ist es, welchem die eigene Zeit deutlicher gegenwärtig ist als den Zeitgenossen, die mit ihr Schritt ›halten‹.}“ (GS I.3, S. 1235).

³⁶⁴ Menke: Das Nach-Leben im Zitat, S. 89.

I.3, S. 1235)?³⁶⁵ Der Blick entzündet sich an den „ins Vergangene verdämmenden Gipfeln der frühern Ereignisse“ (ebd.); er liest in einem doppelten Akt des Einverleibens das Gewesene „als Aktualität und *liest es heraus*“³⁶⁶ und zitiert es in den Text der Gegenwart. Derart spricht der Vers „das einverleibte fleisch und bein“ (V. 2) womöglich auch von einem Akt des Einverleibens, wie er in der Zitation vollzogen wird. Von einer im Gedicht bereits vergangenen Einverleibung ist auch die lautliche Struktur des Verses durchdrungen: Alle seine Hebungen und damit auch die beiden Wörter, auf die das Einverleiben sich bezieht, „fleisch“ und „bein“, enthalten den Diphthong *ei*, der für die Wörter ‚*ein*‘ und ‚*Leib*‘ und damit auch für das Wort „einverleibte“ grundlegend ist; sie verleiben sich den Laut *ei* ein, wie „fleisch“ und „bein“, mithin „verfallen“, wie es im darauffolgenden, zitierenden Vers heißt, im wiederholenden Anklang, der Assonanz, einverleibt werden.

Ein weiterer Hinweis auf eine in LÖSUNG sich zeigende sprachliche Bewegung im Zeichen des Zitats, „*sekundärer, wieder-holender >Zugriff< [Hervorh. M.K.]*“³⁶⁷, der ein Denken von kontinuierlicher Geschichte unterläuft, kann in dem Vers „aus abgetragenen sekunden“ (V. 7) entdeckt werden. Dieser Hinweis kann zunächst mit der Herkunft des Wortes ‚Sekunde‘ geltend gemacht werden:

Die seit dem 15. Jh. bezeugte Bezeichnung für den 60. Teil einer Minute als Grundeinheit der Zeit wurde verselbstständigt aus der lat. Fügung *pars minuta secunda*, mit der im Sexagesimalsystem des Ptolemäus (2. Jh. n. Chr.) der zweite Teil (das ist der Teil, der entsteht, wenn der *erste verminderte Teil* [1 Minute] durch 60 geteilt wird) bezeichnet worden war. Das zugrunde liegende Adjektiv lat. *secundus* »(der Reihe oder der Zeit nach) folgend; Zweiter«, das auch Ausgangspunkt für *Sekunda* und *sekundär* ist, ist eigentlich ein altes Partizip (**sequondos*) von lat. *sequi* »folgen« [...].³⁶⁸

Das Wort ‚Sekunde‘ in seiner Bedeutung eines Zeitmaßes leitet sich demgemäß von einer lateinischen Wendung ab, die mit der Durchführung zweier Teilungen, jener von Stunde in Minuten und jener von Minute in Sekunden, zu tun hat. Diese Teilungen, vielleicht Aufteilungen oder Abtrennungen, könnten einerseits mit dem Zitat als Modell der Sprache insofern zu tun haben, als zur „>Lesbarkeit< eines sprachlichen Ereignisses“ „seine Wiederholbarkeit“ gehört, „d.h. jede Äußerung muss sich abgetrennt haben von ihrem Ursprung [...]“.³⁶⁹ Auch lassen die genannten Teilungen an die Wortfolge des Menetekels denken. Mit ihrem vierten Glied, dem aramäischen Nomen פֶּרְסִין *parsîn* für ‚Halbmine‘ und

³⁶⁵ Der rückwärtsgekehrte Prophet lässt an die PHOTOGRAPHIE denken, die ‚Tatsächliches‘ wiedergibt. Barthes zufolge ist sie „eine umgekehrte Prophezeiung: wie Cassandra, den Blick jedoch auf die Vergangenheit gerichtet, lügt sie niemals [...]“. Barthes: Die helle Kammer, S. 96.

³⁶⁶ Menke: Das Nach-Leben im Zitat, S. 89.

³⁶⁷ Ebd. S. 86.

³⁶⁸ Lemma *Sekunde* in: Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 5., neu bearb. Auflage. Hg. v. d. Dudenredaktion. Berlin: Duden 2014.

³⁶⁹ Menke: Das Nach-Leben im Zitat, S. 104.

dem aramäischen Verb פָּרַס *prs*, das wie das gleichlautende hebräische Verb ‚teilen‘ und ‚trennen‘ bedeutet,³⁷⁰ und das in der griechischen Übersetzung mit ‚klasma‘ für etwa ‚Teil/Bruchstück‘³⁷¹ wiedergegeben wurde, kann ein Bezug zu jener Teilung hergestellt werden, von der in der lateinischen Fügung *pars minuta secunda* die Rede ist. Einer möglichen Verwandtschaft der aramäischen Wörter פָּרַס *prs* und פָּרְסִין *parsîn* mit dem lateinischen Wort ‚pars‘ wäre nachzugehen. Zudem erinnert die doppelte Teilung der lateinischen Fügung an jene diskontinuierliche Abfolge und Relationierung von Münzgewichten und -werten, als die die Wörter *māne' taqel ûfarsîn* oft gedeutet wurden – ‚eine Mine, ein Schekel, eine Halbmine‘³⁷² – und die wiederum als Bild für eine zeitliche Abfolge herangezogen wurde. Wenn das Wort ‚Sekunde‘ durch seine Etymologie einen Bezug zu Teilungen oder Abtrennungen hat, dann könnte das Wort „sekunden“ in dem Vers „aus abgetragenen sekunden“ das Wort „abgetragenen“ in gewisser Hinsicht wiederholen: ‚Abtragen‘ als „abbrechen, abreißen“, z.B. „eine Mauer, eine Ruine abtragen“³⁷³, könnte derart mit jenem Verfall zu tun haben, der im Zitieren wiederholt wird; wenn das Wort ‚Sekunde‘ als Zeitmaß aufgefasst wird, das durch zwei Teilungen entsteht, könnte das pluralische Wort „sekunden“ von eben jenem Verfall des Gewesenen sowie dessen Wiederholung in der Zitation sprechen. Das Wort ‚Sekunde‘, dessen Geschichte von Teilung spricht, fordert vielleicht auch seine eigene Teilung und Abtrennung. Mit einem trennenden Schnitt werden seine Teile ‚Se-‘ und ‚-kunde‘ sichtbar. Im ersten Teil kann derart das Wort ‚seh‘ von ‚sehen‘ hörbar werden. Im zweiten Teil wird das als Femininum aufgefasste Wort ‚Kunde‘ mit seinen beiden Hauptbedeutungen „*notitia, scientia*“ lesbar, das „im Hochdeutschen gebraucht [wird], als geschichtskunde, *historia*“ und sodann für „*bezeichnungen der wissenschaften, wie [...] z. b. alterthumskunde archäologie, wappenkunde heraldik, völkerkunde ethnographie*“ sowie als „*endlich rechtlich gleich zeugnis: kunde, ex certa notitia prolatum testimonium [...], mit belegen aus dem 15. 16 jh., wissentliche kunde, ware kond sagen (md.), bericht und kund geben*“³⁷⁴. Könnte derart eine ‚Seh-Kunde‘ auch mit jenem Wissen zu tun haben, das sich dem „Historiker“, „rückwärts gekehrter Prophet“, durch seinen „Seherblick“, dem die „Geschichte“ „blitzhaft in die Erscheinung tritt“ (GS I.3, S. 1235), kundtut und das er zugleich kundgibt, sprachlich mitteilt und bezeugt³⁷⁵?

³⁷⁰ Vgl. Dafni: Mene-tek-el-uparsin, S. 3

³⁷¹ Vgl. ebd. S. 2.

³⁷² Vgl. ebd. S. 3.

³⁷³ Lemma *abtragen* in: <https://www.duden.de/rechtschreibung/abtragen> [Abruf am 14.09.2020].

³⁷⁴ Lemma *kunde, f.* in: DWB.

³⁷⁵ ProphetInnen gelten als *AugenzeugInnen* der Herrschaft Gottes über die Welt, vgl. Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 329.

Weniger kühn und verstrickt – und doch mit dieser verbunden – ist vielleicht jene Lektüre, die das lateinische Adjektiv ‚secundus‘ für ‚(der Reihe oder der Zeit nach) folgend; Zweiter‘ und damit die Frage nach Chronologie im Sinne einer Abfolge von Ereignissen an das Gedicht heranträgt. Wird das Wort ‚sekunden‘ in dem Vers ‚aus abgetragenen sekunden‘ als ‚das Folgende‘ oder ‚die Folgenden‘ und damit als etwas Späteres, Nachträgliches aufgefasst, dann ist dieses in dem Vers ‚abgetragenes‘ Früheres, das sich im sekundären, zitationellen Zugriff erst konstituiert – von einem Folgen, einer linearen Folge ‚der Reihe oder der Zeit nach‘ mag angesichts eines solchen Eintritts einer anderen Aktualität nicht die Rede sein. Das Zukünftige und das Vergangene sind ineinander gestiftet. In einer solchen diskontinuierlichen Verschränkung der Zeitebenen, mit der Gegenwart kein Fixpunkt sein kann, lässt sich das Gedicht LÖSUNG, in das zitierend ein Teil der Deutung des Menetekels eingetragen ist, lesen. Eine solche sprach-räumliche zitationelle Eintragung ermöglicht den Vergleich von Zitat und Übersetzung:

Dem zitierenden Verwenden [...] ist das Vorgehen beim Übersetzen vergleichbar; schon in *Die Aufgabe des Übersetzers* hatte Benjamin in einer emphatischen Zitation R. Pannwitz' eine dementsprechende Figur, nach der sich in der Übersetzung die »eigene« und die »fremde« Sprache konfrontieren, hervorgehoben: Übersetzung wäre demnach als Konfiguration der beiden Sprachen, der übersetzten und der übersetzenden, zu beschreiben, als Zitation oder Eintragung der übersetzten (fremden) Sprache in die übersetzende Sprache. Auch wenn die von Benjamin zitierten Formulierungen die nötige topographische Präzision durchaus vermissen lassen, so weisen sie doch auf die Notwendigkeit hin, die fremde Sprache in die eigene Sprache zu tragen, die eigene »durch die fremde Sprache gewaltig bewegen zu lassen« und damit eine Erweiterung und Öffnung dieses »eigenen« Sprach-Raumes, der dabei nicht das Selbst-Identische, Eigene bleibt, zu ermöglichen (GS IV.1, S. 19-20). Übersetzen ist das Ver-Setzen der fremden Sprache in den Raum der eigenen, so daß diese selbst aufgestört werde zur fremden, das heißt der Zusammenhang von »Art des Meinens« und »Gemeintem« in ihr und damit der »Sinn« zerrissen werde – und insofern nach dem Modell des Zitierens gedacht.³⁷⁶

Diese Anordnung eines durch Eintrag der ‚fremden Sprache‘ diskontinuierlich sich erweiternden und öffnenden ‚Sprach-Raums‘, die Zitat und Übersetzung verbindet, kann ebenso in der Topographie des Echos der Übersetzung geltend gemacht werden, das von einer ‚Irritation der Sicherheit über die Opposition von Innen und Außen, von Eigenem und Fremdem‘³⁷⁷ geprägt ist: ‚Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.‘ (GS IV.1, S. 16) Gebunden an seine räumlichen lässt sich das Echo der Übersetzung auch in seinen

³⁷⁶ Menke: Das Nach-Leben im Zitat, S. 91.

³⁷⁷ Menke, Bettine: »Wie man in den Wald hineinruft, ...« – Echos der Übersetzung. In: Übersetzen: Walter Benjamin. Hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 367-393, hier: S. 389.

temporalen – d.h. hier in seinen klanglichen – Implikationen an das Zitat annähern: „Mit Nach- und Wiederhall geht es um das, was abwesend, schon verklungen ist, ›nachklingend‹ aber, d.h. in einem anderen Medium, einem anderen Klangkörper, an einem anderen Ort, in einer anderen Zeit sich mitteilt, sich fortpflanzt, wiederholend hörbar wird. Insofern ist das Echo ein Gedächtnismodell; es setzt sich ins Verhältnis zum Tod.“³⁷⁸

Dies bringt auf den Gedanken, dass es sich bei dem Gedicht LÖSUNG auch um ein Echo handeln könnte, das den „Wiederhall eines Werkes der fremden Sprache“, hier des ‚abwesenden‘, ‚verklungenen‘ Textes des fünften Kapitels des Buchs Daniel, hörbar werden lässt. Wiederholt wird in dem Vers „verfallen und zu leicht befunden“ nämlich nur ein Teil und dabei die letzten Wörter der auf die Deutung des Menetekels zurückgehenden Redensart „gewogen und zu leicht befunden“; das davorstehende Wort „verfallen“ könnte sich, wie bereits angedeutet, auch auf den vorangehenden Vers „das einverlebte fleisch und bein“ beziehen. Eine solche partielle und darin schon differierende Wiederholung könnte, wenngleich das in LÖSUNG gedachte Echo nicht in die Wortebene eingreift, mit jener „Weglassung“ konvergieren, von der im *Trauerspiel*-Buch anhand eines Zitats ohne Stellennachweis die Rede ist: „Etwas sehr ›artiges‹ und Beliebt ist das Echo, das die letzten zwei oder drei Silben einer Strophe wiederholt, und zwar oft durch Weglassung eines Buchstabens so, daß es wie Antwort, Warnung oder Prophezeiung klingt.“ (GS I.1, S. 384)³⁷⁹ Durch die im Gedicht LÖSUNG angenommene Weglassung des Wortes „gewogen“, das in der biblischen Überlieferung einer Prophezeiung angehört, die den Tod des Königs Belsazar vorhersagt, wird jene Kausalität, die in dem Bild des Abwiegens zum Ergebnis des ‚zu geringen‘ Gewichts führt, unterbrochen und damit gestört. Wiederholend hörbar wird jene im Buch Daniel als Urteil gedeutete Passage „(und) zu leicht befunden“, der in dem Gedicht keine Messung, kein Abwägen sondern ein ‚Verfallen‘, vielleicht sprachliches Verfallen als sekundäres vorangeht, dem der Tod eingeschrieben ist und das – mit Benjamin – „zum Grund einer Neugeburt“³⁸⁰ wird. Dem Zitat

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Eine solche Weglassung macht Menke anhand von Ovids Überlieferung als Riss, Schnitt und Bruch des Syntagmas wie des Zeichenverhältnisses kenntlich: „Dieser Riß – in den Worten: zwischen Lauten und Bedeutungen und in die Kette der Buchstaben oder des Satzes eingetragen – wird den Tod, den Narziß eher auf sich nehmen will als der Echo Macht (o)der Liebe, nur vorübergehend aus der Verkettung abgeschnitten haben, durch einen Schnitt, der in der Wiederhallung ironisch den Wunsch aussprechbar machte: in der Differenz von ›Eher den Tod, als daß du mir nahtest in Liebe‹ und ›Daß du mir nahtest in Liebe!‹ (Ovid: Metamorphosen, Buch III, V. 391f) Was Abwehr war, wird durch den Bruch der syntaktischen Konstruktion Artikulation des Wunsches, der aber den abgeschiedenen Tod zuletzt nicht ausschließen kann; der Schnitt wird für Echo unweigerlich auf den Tod hinauslaufen.“ (Menke: »Wie man in den Wald hineinruft, ...«, S. 370).

³⁸⁰ „Es ist der Gegenstand der philosophischen Kritik zu erweisen, daß die Funktion der Kunstform eben dies ist: historische Sachgehalte, wie sie jedem bedeutenden Werk zugrunde liegen, zu philosophischen Wahrheitsgehalten zu machen. Diese Umbildung der Sachgehalte zum Wahrheitsgehalt macht den Verfall der Wirkung in dem von Jahrzehnt zu Jahrzehnt das Ansprechende der früheren Reize sich mindert, zum Grund einer Neugeburt, in welcher alle ephemere Schönheit vollends dahinfällt und das Werk als Ruine sich behauptet.“ (GS I.1, S. 358).

vergleichbar ist das Echo „Figur des Nachlebens, des Fort-Lebens als Wiederkehr des Abgeschiedenen im Anklang. Das heißt bei Ovid für Echo: ›Nur die Stimme und die Knochen sind noch übrig: / die Stimme bleibt; man erzählt, daß die Knochen die Gestalt des Steins angenommen haben.«³⁸¹ Vielleicht also handelt es sich bei demjenigen, was im ersten Vers des Gedichts LÖSUNG spricht – „ich war im stein und bin daraus hervorgegangen“ – um etwas Abwesendes, dessen „fleisch und bein“ (V. 4) zu „stein“ geworden sind, das längst ‚verklungen‘ ist und sich im Nachklang und wiederholendem Widerhall an einem anderen Ort und in einer anderen Zeit fortpflanzt, mitteilt, hörbar wird, aus dem Stein ‚hervorgeht‘ und das als Stimme „geblieben“ (V. 11) ist und bleibt:

Was bleibt, sind die Stimme und Knochen, die als Steine der Stimme Plätze zuweisen. Die »ewig« bleibende und stets vergehende Stimme bedarf der Steine, an deren Stelle die Stimme ertönt, die zum Platz des Echos werden, zum Ort der Stimme, die, als Personifikation, nachträglich eine Person gewesen war und einen Körper hatte, der zur Stelle einer Stimme verging, die *als Widerhall* ortlos, ursprunglos, mund-, d.h. stimmlos ist. Der Echo wie den Echos sind Steine gesetzt, die bleiben.³⁸²

In solchem „Bleiben (als Rest)“³⁸³ steht das Echo – und mit ihm „das im Zitat fixierte Wort“³⁸⁴ in einer ob dieser Fixierung nicht als Fixpunkt denkbaren Gegenwart – der Fotografie als „sichtbare Fixierung der Spur: der Lichtschrift der Photo-graphie“³⁸⁵ nahe, in deren Zeichen das An- und Einsetzen der als Entwicklungsmöglichkeiten begriffenen Lektüren des Gedichts LÖSUNG gestellt wurde. Das Gedicht deutet „mit worten die *noch* keiner liest“ (V. 10) vielleicht gerade auf jene zeit-räumliche Diskontinuierung, Unsicherheit auch darüber, was ‚innen‘ und ‚außen‘, was ‚oben‘ und ‚unten‘, was ‚vor‘ und ‚nach‘, was ‚anwesend‘ und ‚abwesend‘ sein möge/-n, hin, die im Lesen von Gedichten, einem „Nachgehen und Vorgehen [...], in seltsamen Gegenrichtungen“³⁸⁶, deren Möglichkeiten zur Entwicklung wahr.

³⁸¹ Menke: »Wie man in den Wald hineinruft,...«, S. 387. Für das Ovid-Zitat wird folgende Stelle, das heißt, die gesamte Geschichte von Narziss und Echo, angegeben: *Metamorphosen*, Buch III, V. 339-510. Konkret handelt es sich wohl um die Verse 398-399.

³⁸² Menke: »Wie man in den Wald hineinruft,...«, S. 389-390. Mit der Rückführung des Echos auf die mythische Figur wäre LÖSUNG wiederum in einem Diskurs zu weiblichem Sprechen (und Schreiben) zu lesen, ist es doch das einer männlichen Ordnung zugehörige ‚Urteilswort‘ Gottes, das in V. 5 widerzuhallen scheint. An diesem Punkt ließe sich mit Köhlers Texten zur/zum Echo anknüpfen. Vgl. dazu: Paul, Georgina: *Material Metamorphoses: Barbara Köhler and Anja Utler Rework Ovid*. In: *International Journal of the Classical Tradition* (2019), 26/4: 359-376. In: <https://doi.org/10.1007/s12138-019-00509-3> [Abruf am 14.09.2020].

³⁸³ Menke: »Wie man in den Wald hineinruft,...«, S. 390.

³⁸⁴ Haverkamp: *Figura cryptica*, S. 200.

³⁸⁵ Ebd. S. 197.

³⁸⁶ Köhler/Paul: ‚Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich‘, S. 38. Diese Bewegungen sind verbunden mit dem Moment, in dem „dir auf einmal eine Zeile *aufgeht*“ (ebd.) und lassen sich derart mit der Analogie von Gedichtlektüre und Erscheinung einer Sternkonstellation verbinden.

ANSTELLE EINER LÖSUNG – EIN : AUS : BLICK

Angesichts dieser vielen Wege zu dem Gedicht, der Lektüren vor dem Horizont der Topologie, der Fotografie, des Zitats und den dabei angestellten Erkundungen dessen, was Raum, Zeit, Bild, Schrift für das Gedicht sein könnten, stellt sich nun nach wie vor die Frage, welche Lösung/en das Gedicht LÖSUNG wohl bezeichnen möge. Oder hält der Titel, so ließe sich fragen, den Platz für alle durch die Zeiten hindurch beim Lesen möglichen, jeweils gefundenen, noch zu findenden, einander ergänzenden Lösungen? Steht er für den Gedanken ein, dass es sich bei der Übersetzung, der Lektüre eines sprachlichen Kunstwerks stets um eine „vorläufige Lösung“ der „Fremdheit“ (GS IV.1, S. 14) der Sprachen handelt?

In der vorläufig letzten Betrachtung eines Bildes zu Übersetzung und Lektüre – hier von Homers *Odyssee* –, das ein Text von Barbara Köhler im Hinblick auf Penelopes ‚Großes Gewebe‘ findet, sei auf die auch dort präsenten, mit den Möglichkeiten von Texten verbundenen Momente von Licht und Sehen hingewiesen. Diese dürften für eine Form von Erkennen stehen, die hier durch eine Gegenseitigkeit von Textil/Text und Betrachtenden/Lesenden gekennzeichnet ist:

Durch die Gegenseitigkeit der Weberei in Schauseite und Werkseite lässt sich dieser Text auch als ein Textil, als *tapetum* des Sprachraumes begreifen, das dessen komplexe Struktur enthüllen könnte. Übersetzen, mithin in einen *anderen* Sprachraum übertragen lässt sich die Bildseite, da Sichtbares kann beschrieben, nachgezeichnet, eine Geschichte nacherzählt werden [...]. Auf der anderen Seite ließe sich selbstverständlich Philologie betreiben und ist hinreichend auch betrieben worden, Gefrickel an der Werkseite – und Analyse, bis der Stoff verschwunden ist und nur noch Fäden übrig. [...]

Dem Text angemessener, diesem Text und vielleicht sogar jedem, der Literatur zu sein beanspruchen könnte, wäre eine Betrachtung, welche die Werkseite als eine Art *tapetum lucidum* wahrnimmt, in der Natur einer Schicht, wie sie bei manchen Tieren hinter der Retina liegt und einfallendes Licht reflektiert und verstärkt, die Katzenaugen bspw. (oder etwa die Eulenaugen Athenes) im Dunkeln leuchten macht und nachtsichtig. Die Intensität dieses Leuchtens hat sowohl mit der Beschaffenheit der Schicht zu tun – ihrer Dichte, ihrem Brechungsindex – als auch mit dem einfallenden Licht, wäre also ebenfalls eine gegenseitige. Das Leuchten von Bildern, das Leuchten von Sätzen, von Texten kann so auch erscheinen als eine Verstärkung der Intensität, mit der sie angeschaut werden, gelesen, betrachtet und womöglich als nachtsichtig wahrgenommen.³⁸⁷

Wird die Werkseite eines literarischen Textes einer hier der Philologie zugeschriebenen, auflösenden Analyse entgegen als ein in einem Auge befindliches *tapetum lucidum* wahrgenommen, so entspricht mithin das Lesen dieses Textes dem Einfallen von Licht in dieses Auge und auf die dort hinter der Netzhaut liegende, das Licht reflektierende Schicht. Das Leuchten dieses Auges und damit des Textes besteht daher in einer gegenseitigen Beziehung zwischen Schicht und einfallendem Licht respektive zwischen dem Wesen des Textes und dem

³⁸⁷ Köhler: Penelopes Gewebe, S. 6-7.

jeweiligen Zutun derjenigen, die den Text rezipieren. Diese Gegenseitigkeit korrespondiert hierbei mit einem Verhältnis von ‚innen‘ und ‚außen‘, also dessen, was in dem Text angelegt ist und was bei der Lektüre aus ihm hervor- und in ihn eingeht, und steht damit jenen an den Anfang der Lektüre des Gedichts LÖSUNG gestellten räumlichen Anordnungen beim Lesen eines Gedichts nahe. Der Text leuchtet gebunden an die Intensität, mit der er gelesen wird, und verstärkt diese.³⁸⁸

Auch lässt die Vorstellung eines textuellen, textilen, (licht-)bildlichen *tapetum lucidum* an jene Fotografie von Francesca Woodman aus der Serie *Space*² (Abb. 4) denken. Zu sehen ist dort nämlich nicht allein, wie bereits bemerkt, ein nackter, von Tapetenstücken bedeckter Frauenkörper, der an der verfallenen Innenwand eines Hauses steht; zu sehen sind auch Teile von zwei Fenstern, zwischen denen sich der Körper befindet, durch die Licht einfällt und bei denen es sich um die hellsten Stellen im Bild handelt. Fällt das Licht ein in den Raum der Fotografie wie es in zwei Augen, zwei dunkle oder helle Kammern einfällt, wenn sie sehen? In zwei nachsichtige Augen, wenn sie das Licht in der Dunkelheit reflektieren und verstärken? Wird mit der Tapetenschicht auf der Fotografie auch ein *tapetum lucidum*, eine Schicht hinter der Netzhaut eines Auges sichtbar, die einfallendes Licht reflektiert? Hat der ‚Einfall‘ in dem Vers „das haus gehäutet fällt mir ein“ (V. 2) auch etwas mit jenem Sehen zu tun, das durch ein Einfallen von Licht ermöglicht wird? Sprechen die ‚beschriebenen‘ „tapeten“ „grenzen“ (V. 9) der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, der Anwesenheit und Abwesenheit an, die mit einer Polarität von ‚innen‘ und ‚außen‘ zu tun haben? Die auch mit dem, was ein Bild, eine Fotografie ist, zu tun haben? Lässt sich Köhlers Entwurf eines textuellen, bildlichen *tapetum lucidum* mit der von Barthes für die PHOTOGRAPHIE als maßgeblich hervorgekehrten Vorstellung einer *camera lucida* anordnen, womit wiederum das Verhältnis von zweidimensionaler Fläche und dreidimensionalem Raum angesprochen wäre?

Zu Unrecht bringt man sie [die PHOTOGRAPHIE, M.K.], aufgrund ihres technischen Ursprungs, mit der Vorstellung eines dunklen Durchgangs in Zusammenhang (*camera obscura*). Man müsste *camera lucida* sagen (so wurde ein Apparat genannt, ein Vorläufer der Kamera, mit dessen Hilfe man einen Gegenstand durch ein Prisma hindurch zeichnen konnte, das eine Auge auf die Vorlage, das andere auf das Papier gerichtet); denn was den Blick anlangt, »so besteht das Wesen des Bildes darin, ganz außen zu sein, ohne Intimität, und dennoch unzugänglicher und rätselhafter als die innere Vorstellung; ohne Bedeutung, doch zugleich eine Herausforderung der Unergründlichkeit jeden möglichen Sinns; verborgen und doch offenbar,

³⁸⁸ Das zitierte *tapetum lucidum* ließe sich durch Licht und Verstärkung mit der Übersetzung nach Benjamin konstellieren: „Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen.“ (GS IV.1, S. 18).

von jener Anwesenheit-Abwesenheit, die die Verlockung und Faszination der Sirenen ausmacht« (Blanchot).³⁸⁹

Die mit dem Zitat von Maurice Blanchot angeführten Paradoxien, die das Wesen des Bildes ausmachen – die widersprüchliche Gleichzeitigkeit des ‚Innen‘- und ‚Außen‘-Seins, der Bedeutungslosigkeit und der Möglichkeit jedes Sinns, des Verborgenen- und Offenbar-Seins und der Anwesenheit-Abwesenheit – scheinen mit Barthes' nachdrücklichem Beharren auf der *camera lucida* als Paradigma der PHOTOGRAPHIE eng verbunden zu sein: Anders als das Prinzip der *camera obscura*, das auf dem von Gegenständen reflektierten Licht beruht, das in einem dunklen Raum das kopfstehende Bild der Gegenstände erzeugt und bei dem diese selbst nicht in den Blick kommen, zeichnet sich die lange Zeit als Zeichenhilfe herangezogene *camera lucida* dadurch aus, dass für den Blick dabei sowohl der Gegenstand als auch sein von dem Prisma auf Papier geworfenes Bild gleichzeitig präsent sind: Ein Teil des Blicks richtet sich auf die Projektion auf dem Papier, ein anderer Teil des Blicks wird im Prisma zweimal reflektiert und richtet sich dadurch auf den Gegenstand selbst – im Gehirn werden diese beiden ‚Bilder‘ überblendet. Diese Überblendung der beiden Blicke, denen einerseits Raum/Gegenstand/Referenz und andererseits Fläche/Bild/Zeichen zugeordnet werden könnten, resoniert mit dem von Blanchot erhobenen, paradoxen Wesen des Bildes.

Die Fokussierung auf die Frage nach dem Wesen des Bildes, die in den vorliegenden Überlegungen immer wieder und vor allem durch das fragliche Verhältnis des Bildes zu Text, Schrift, Sprache aufgetaucht ist, könnte Köhlers Texte – und das Gedicht LÖSUNG – nochmals und anders beleuchten. Dabei könnte das, was zunächst vage als ‚(sprachliche) Bilder‘ bezeichnet wurde, näher in den Blick kommen. Unter dem Aspekt des als Übertragung, Übersetzung gedachten Zusammenhangs von Sprache und Bild ließe sich beispielsweise Ausdrücken wie ‚Licht/Dunkelheit‘, ‚sehen‘, ‚potenzielle Energie‘, ‚gerinnen/verflüssigen‘, ‚(mit-/entgegen-/hervor-/vor-/nach-/ein-/aus-/auf-/zu-/um-/durch-)gehen‘, ‚Gebäude/Körper‘, ‚friend-ship‘, ‚Knoten‘, ‚Gewebe‘, ‚1:1 / 1:2‘, ‚Wachstum/Zerfall‘, ‚Einheit/Vielheit‘, ‚eigen/fremd‘, ‚innen/außen‘, ‚Echo‘, ‚Impulsübertragung‘, ‚Gefäß/Scherbe‘, ‚Weg‘, ‚Schriftbild‘, ‚Klangbild‘, ‚oben/unten‘ oder ‚fallen/aufsteigen‘ in ihrem Textzusammenhang und vor unterschiedlichen Horizonten nachgehen. Zu fragen wäre dann vielleicht, inwieweit diese Ausdrücke und die Nachbarschaft, in der sie im jeweiligen Text auftauchen, mit Tropen wie der Metapher, der Metonymie, der Allegorie verbunden sind. In einer Beschäftigung mit den Bedingungen dieser auf die Rhetorik zielenden Frage ließe sich dann etwa mit Ansätzen aus der Dekonstruktion weiter über das Verhältnis von Sprache und Bild nachdenken – und auf

³⁸⁹ Barthes: Die helle Kammer, S. 117.

diesem Weg vielleicht auch dem an manchen Stellen dieser Arbeit angeklungenen Problem des Namens näherkommen – oder etwa mit Erkenntnissen aus der kognitiven Linguistik dem über den Körper verlaufenden Zusammenhang von innermentaler Anschauung, ‚Bild‘ und Sprache nachgehen.

Ebenfalls mit dem Körper, mithin einem weiblichen, verbundene Fragen sind von den Rändern und den ungeschützten Fußnoten meiner Arbeit her immer wieder durchgeschienen und wären für ein fortsetzendes Anfangen mit dem Gedicht LÖSUNG näher zu betrachten. Indem etwa in vielen von Köhlers Texten und auch in LÖSUNG ein Ort des weiblichen Sprechens und Schreibens zur Disposition zu stehen scheint; indem viele ihrer Texte ein anhaltendes Interesse am grammatischen Geschlecht und seiner Verwicklung in ein gesellschaftliches Subjekt sowie damit verbunden in weibliche Autorschaft dokumentieren; indem Köhler im ‚genus femininum‘ liest und viele ihrer Texte von der Lektüre von Texten von Autorinnen zeugen und/oder sich mit Frauenfiguren insbesondere aus der Mythologie befassen; indem LÖSUNG als eine Beschäftigung mit Fotografien von Francesca Woodman gelesen werden kann, auf denen vielfach Frauenkörper zu sehen sind; und indem sich etwa LÖSUNG mit der Fotografie aus der Serie *Space*² (Abb. 4) und mit der Schlusszene von Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* konstellieren ließe, stellt sich für den vorliegenden Zusammenhang weiterhin die Frage: In welchem Verhältnis könnte eine ‚feministische‘ oder gendertheoretische Perspektive auf Köhlers Texte zum Programm einer erweiterten Übersetzungsbewegung stehen? Welchen Anteil hätten diese beiden Ausrichtungen aneinander, an welchen Stellen kämen ihre Verschränkungen zum Ausdruck? Wie ließe sich das Gedicht LÖSUNG vor dem Horizont dieses Verhältnisses lesen? Wie wäre beispielsweise das ‚Hervorgehen aus Stein‘ (V. 1), das in der vorliegenden Arbeit mithin als Bewegung einer Übersetzung betrachtet wurde, unter der Annahme zu lesen, dass die Sprechinstanz weiblich ist? Wird zudem davon ausgegangen, dass es sich bei LÖSUNG um eine Art von Echo-Gedicht handelt, so wäre auch dies mit theoretischen Texten herauszuarbeiten, die sich mit Frauenstimmen, mit weiblichem Sprechen, Schreiben, Lesen und Übersetzen – vor allem innerhalb eines männlich dominierten literarischen Kanons – beschäftigen. Vor einem verwandten Horizont wäre der Frage nach einem weiblichen (Wort-/Text-)Körper und seinen Grenzen in dem Gedicht LÖSUNG nachzugehen. Zu denken wäre hier etwa an die Bewegungen des ‚Häutens‘ (V. 2), des ‚Einverleibens‘ (V. 4), des ‚Verfallens‘ (V. 5), des ‚Beschreibens‘ (V. 9), des ‚Lesens‘ (V. 10) und des ‚Sehens‘ (V. 12) sowie an die Körperlichkeit der Wörter „fleisch“, „bein“ (V. 4), „sommerkleid“ (V. 6), „wimpern“ und „haar“ (V. 8). Wenn sich der Text hierbei mit der Frage

nach kulturell weiblich codierten „grenzen“ (V. 9) beschäftigen sollte, so wäre zu fragen, ob und wenn ja inwiefern diese übersetzbar wären.

Vielerlei Licht könnte also noch auf das *tapetum lucidum* des Gedichts LÖSUNG und weiterer Texte von Barbara Köhler fallen, von ihnen verstärkt werden und sie als nachsichtig wahrnehmbar werden lassen. Ebenfalls bei Nacht werden die Konjunktionen der Sterne sichtbar – Konjunktionen vielleicht auch des Gedichts LÖSUNG: die vielen verborgenen und offenbaren *und* und *et* –, die die Möglichkeiten eines Textes im Raum der Übersetzung anzeigen.

LITERATURVERZEICHNIS

SIGLENVERZEICHNIS

BB	Köhler, Barbara: Blue Box. Gedichte.
DWB	Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch.
GS	Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften.
NFL	Köhler, Barbara: Neufundland. Schriften, teils bestimmt.
OED	Oxford English Dictionary Online.
WN	Köhler, Barbara: Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media.

ZITIERTE LITERATUR

Abeln, Reinhard: Die heilige Barbara. Leben – Legenden – Bedeutung. Kevelaer: Topos Plus 2011.

Angehrn, Emil: Verstehen und Nichtverstehen: Hermeneutik als Arbeit an den Grenzen des Sinns. In: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie 2010/161 (06), S. 216-222.

Angehrn, Emil: Sinn und Nicht-Sinn. Das Verstehen des Menschen. Tübingen: Mohr Siebeck 2010.

Auer, Peter / Schmidt, Jürgen Erich: Introduction to this volume. In: Language and Space. An International Handbook of Linguistic Variation. Volume 1: Theories and Methods. Hg. v. Peter Auer u. Jürgen Erich Schmidt. Berlin/New York: de Gruyter 2010.

Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

Barthes, Roland: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris: Gallimard u.a. 2008.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Übersetzt v. Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.

Barthes, Roland: Die Photographie als Botschaft (1961). In: ders.: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie. Hg. v. Peter Geimer u. Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 77-92.

Bebenmeyer, Gustav: Gemäldegedicht (Bildichtung). In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. v. Paul Merker u. Wolfgang Stammer. 2. Auflage, hg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. Unveränderte Neuauflage. Berlin/New York: de Gruyter 2001, S. 552-556.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. [GS] Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Sholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepphäuser. 7 Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972-1989.

Benjamin, Walter: Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013.

Benveniste, Émile: Über die Subjektivität in der Sprache [1958]. In: ders.: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft. Aus dem Frz. v. Wilhelm Bolle. Frankfurt a. M.: Syndikat 1977, S. 287-297.

Beyer, Jürgen: Prophezeiungen. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd. 10. Begr. v. Kurt Ranke, hg. v. Rolf Wilhelm Brednich u.a. Berlin: De Gruyter 2002, Sp. 1419-1432.

Bitter, Mirjam: sprache macht geschlecht. Zu Lyrik und Essayistik von Barbara Köhler. Berlin: Trafo 2007.

Bloch, Ida: Illustriertes Spielbuch für Kinder. Unterhaltende und belustigende Spiele und Beschäftigungen für kleine Kinder im Zimmer sowie im Freien. Bearb. v. Alban von Hahn u. Frau Anna Dedekind. Fünfte Auflage. Mit 158 Textabbildungen u. drei Buntbildern. Berlin/Heidelberg: Springer 1913 [Leipzig: Otto Spamer ¹1891].

Bloom, Harold: Einflußangst: Eine Theorie der Dichtung. Basel u.a.: Stroemfeld/Nexus 1995.

Borsò, Vittoria: Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift. In: Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Hg. v. Stephan Günzel. Bielefeld: transcript 2007, S. 279-295.

Borsò, Vittoria: Transitorische Räume. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 193-201.

Borsò, Vittoria / Schwarzer, Christine (Hg.): Übersetzung als Paradigma der Geistes- und Sozialwissenschaften. Oberhausen: ATHENA-Verlag 2006.

Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch. In sechs Bänden. Hg. v. Gerhard Wahrig u.a. 5. Bd. Wiesbaden: Brockhaus u. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst. 1983.

Bronfen, Elisabeth: Einen Abdruck hinterlassen. Francesca Woodmans fotografische *tableaux vivants*. In: Francesca Woodman. Werke aus der Sammlung Verbund. Hg. v. Gabriele Schor u. Elisabeth Bronfen. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2014, S. 11-31.

Brosch, Renate: What we 'see' when we read: Visualization and vividness in reading fictional narratives. In: Cortex, Vol. 105 (August 2018), S. 135-143.

Brüggemann, Heinz: Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Michels-Kohlhage, Maria / Wilkending, Gisela: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850-1900, Stuttgart: Metzler 2008.

Büttemeyer, Wilhem / Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): Übersetzung – Sprache und Interpretation. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000.

Cuntz, Michael: Deixis. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 57-70.

Dafni, Evangelia G.: Mene-tekkel-uparsin. In: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (<https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/>), 2009, S. 1-6 [Abruf am 14.09.2020].

Dahlke, Birgit: „Die Heimat als Gangart, auch im Vers“. Zur Lyrik von Barbara Köhler und Lutz Seiler. In: Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR. Hg. v. Holger Helbig unter Mitarb. v. Kristin Felsner u.a. Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 133-146.

Dahlke, Birgit: ‚...auf einem Papierboot bestehen‘: Schreiben in der DDR der 80er Jahre. In: ENTGEGENKOMMEN. Dialogues with Barbara Köhler. Hg. v. Georgina Paul u. Helmut Schmitz. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000, S. 45-61.

Dahlke, Birgit: Barbara Köhler. In: Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Ursula Heukenkamp u. Peter Geist. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 704-710.

Doetsch, Hermann: Schrifträume. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 73-87.

Dretzke, Burkhard / Nester, Margaret: False Friends. A Short Dictionary. Stuttgart: Reclam 2009.

Duden. Das große Wörterbuch. In zehn Bänden. 3., völlig neu bearb. u. erw. Auflage. Hg. v. Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Bd. 8. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1999.

Duden online-Wörterbuch. In: <https://www.duden.de> [Abruf am 14.09.2020].

Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 5., neu bearb. Auflage. Hg. v. d. Dudenredaktion. Berlin: Duden 2014.

Dusini, Arno / Michler, Werner: Präliminarien zu einer literarischen Geschichte des Übersetzens. In: Übersetzungen. Hg. v. Birgit Wagner u.a. ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2/2012, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 51-57.

Eberfeld, Rolf u.a. (Hg.): Translation und Interpretation. München: Fink 1999.

Einstein, Albert: Relativität und Raumproblem. In: ders.: Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie. Berlin/Heidelberg: Springer ²⁴2009, S. 91-109.

Ekardt, Philipp: Die Bestimmung der Aufnahme. Licht und Graphie bei Walter Benjamin. In: Benjamin-Studien 2. Hg. v. Daniel Weidner u. Sigrid Weigel. Paderborn: Fink 2011, S. 45-61.

English Standard Version [of the Bible] in: <https://www.bibelwissenschaft.de/bibelkunde/> [Abruf am 14.09.2020].

Eusterschulte, Anne: Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst. Aspekte einer Ästhetik des Zur-Erscheinung-Kommens bei Theodor W. Adorno. In: Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess. Hg. v. Anne Eusterschulte u. Wiebke-Marie Stock. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2016, S. 223-256.

Ferrari, Federico / Nancy, Jean-Luc: Die Haut der Bilder. Aus dem Italienischen und Französischen von Sabine Schulz u. Jadja Wolf. Zürich/Berlin: Diaphanes 2006.

Frey, Hans-Jost: Lesen und Schreiben. Basel u.a.: Urs Engeler 1998.

Frey, Hans-Jost: Die Sprache und die Sprachen in Benjamins Übersetzungstheorie. In: Übersetzen: Walter Benjamin. Hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 147-158.

Garbe, Anette: Die partiell konventionale, partiell empirisch bestimmte Realität physikalischer Raumzeiten. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.

Gehling, Thomas: 'Ich', 'du' und andere. Eine sprachtypologische Studie zu den grammatischen Kategorien »Person« und »Numerus«. Münster: LIT Verlag 2004.

Gorlée, Dinda L.: Identity vs Difference. Some Notes on Walter Benjamin's Theory of Translation and Charles Sanders Peirce's Theory of Signs. In: Identität/Identity/Identité. Akten des 7. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Sigharting 1990. Hg. v. Jeff Bernard u. Gloria Withalm. Wien: ÖGS 1998, S. 125-140.

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Urfassung 1812-1814. Hg. v. Peter Dettmering. Eschborn bei Frankfurt a. M.: Klotz 1997.

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch (Der digitale Grimm). [DWB] Frankfurt a. M.: Zweitausendeins Verlag 2004. In: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB [Abruf am 14.09.2020].

Günzel, Stephan: Raum – Topographie – Topologie. In: Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Hg. v. Stephan Günzel. Bielefeld: transcript 2007, S. 13-29.

Günzel, Stephan: Topological Turn. In: Lexikon der Raumphilosophie. Hg. v. Stephan Günzel. Unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 414-415.

Gute Nachricht Bibel. Altes und Neues Testament. Mit den Spätschriften des Alten Testaments. Revidierte Fassung 1997 der »Bibel in heutigem Deutsch«. Wien: Österreichische Bibelgesellschaft 2001.

Hamacher, Werner: Intensive Sprachen. In: Übersetzen: Walter Benjamin. Hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 174-235.

Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

Helms, Dominik: Belsazar. In: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (<https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/>), 2017, S. 1-15 [Abruf am 14.09.2020].

Helms, Dominik: Daniel / Danielbuch. In: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (<https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/>), 2018, S. 1-35 [Abruf am 14.09.2020].

Holschbach, Susanne: Fotografie. In: *Handbuch Medienwissenschaft*. Hg. v. Jens Schröter. Unter Mitarb. v. Simon Ruschmeyer u. Elisabeth Walke. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 267-278.

Jakobson, Roman: *Linguistics and Poetics*. In: ders.: *Selected Writings III*. Edited, with a preface, by Stephen Rudy. The Hague u.a.: Mouton Publishers 1981, S. 18-51.

Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik* [1960]. In: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 83-121.

Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. Übersetzung aus dem Englischen von Stephan Packard, auf der Grundlage der Übersetzungen von Heinz Blumensath u. Rolf Kloepper sowie von Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. In: Jakobson, Roman: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe*. Hg. v. Hendrik Birus u. Sebastian Donat. 2 Bde. Berlin/New York: de Gruyter 2007, Bd. 1. S. 155-216.

Jakobson, Roman: *Linguistische Aspekte der Übersetzung* [1959]. Übersetzt aus dem Englischen von Gabriele Stein. In: Jakobson, Roman: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 481-491.

Kafka, Franz: *Ein Bericht für eine Akademie*. In: ders.: *Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2002, S. 299-313.

Kemp, Wolfgang: *Das Zeichen des Endes. Vom Listeneintrag zum dramatischen Agens zur Leerstelle*. In: *Tà katoptrizómena, das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik*, H. 113 (2018); in: <https://www.theomag.de/113/wk01.htm> [Abruf am 14.09.2020].

King James Version [of the Bible] in: <https://www.bibelwissenschaft.de/bibelkunde/> [Abruf am 14.09.2020].

Köhler, Barbara: *Deutsches Roulette. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Köhler, Barbara: *Gefangen zwischen den Dingen. Die amerikanische Fotografin Francesca Woodman (1958-81)*. In: *Neue Bildende Kunst* 3/93, S. 41-44.

- Köhler, Barbara: DIE WHITEBOX. In: Im weißen Raum. Lucio Fontana. Yves Klein. Krefeld: Krefelder Kunstmuseen 1994, S. 58-65.
- Köhler, Barbara: Blue Box. Gedichte. [BB] Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Köhler, Barbara: Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media. [WN] Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.
- Köhler, Barbara: MIT EIGENEN WORTEN. In: Stein, Gertrude: Tender Buttons. Zarte Knöpfe. Englisch und deutsch. Übertragung und Essay von Barbara Köhler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Köhler, Barbara: NULLMORPHEM. In: Der Hammer – Die Zeitung der Alten Schmiede, 13/2006, S. 2.
- Köhler, Barbara: Niemand's Frau. Gesänge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
- Köhler, Barbara: Museumsschreiber 11. Museum Kunstpalast. Hg. v. Literaturbüro NRW u. Stadtwerke Düsseldorf AG. Düsseldorf: XIM Virgines 2011.
- Köhler, Barbara: Neufundland. Schriften, teils bestimmt. [NFL] Wien: Edition Korrespondenzen 2012.
- Köhler, Barbara: SOME POSSIBILITIES FOR SAILING IN A FRIENDSHIP UND WEITERE WEITERE MÖGLICHKEITEN. Cornell Lecture on Contemporary Aesthetics (16. April 2013), Cornell University. In: <https://igcs.cornell.edu/sites/igcs/files/Ko%CC%88hlerLecture-wwyfi0.pdf> [Abruf am 18.11.2018].
- Köhler, Barbara: 36 Ansichten des Berges Gorwetsch. Mit Fotografien der Autorin. Zürich: Dörlemann/Edition Spycher 2013.
- Köhler, Barbara: Die Reise zum Mittelpunkt der Rede. In: Von Sprache sprechen. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur. Hg. v. der Kunststiftung NRW. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2014, S. 69-84.
- Köhler, Barbara: Penelopes Gewebe. Von der unübersetzbaren Seite des Stoffes, über Kehrseiten, Knoten, Netze und das Inwändige von Sprachräumen als *tapetum lucidum*. In: Der Hammer – Die Zeitung der Alten Schmiede, 75/2015, S. 2-8.
- Köhler, Barbara: ISTANBUL, ZUSEHENDS. Gedichte | Lichtbilder. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2016.
- Köhler, Barbara: Seitenverhältnisse 1: Andererseits. In: Wespennest Nr. 171, Nov. 2016, S. 86-95.
- Köhler, Barbara: GRASSCHRIFT. In: Zeitschrift für Kulturphilosophie 2017/1: Sprache und Gestalt. Hg. v. Ralf Konersmann u. Dirk Westerkamp, S. 79-83.

- Köhler, Barbara.: Schriftstellen. Eine Unterrichtung. In: die horen 271/2018, S. 23-36.
- Köhler, Barbara / Paul, Georgina: 'Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich'. Ein Gespräch. In: ENTGEGENKOMMEN. Dialogues with Barbara Köhler. Hg. v. Georgina Paul u. Helmut Schmitz. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000, S. 25-43.
- Kosch, Wilhelm (Hg.): Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Begr. v. Wilhelm Kosch, fortgef. v. Ingrid Bigler-Marschall. Fünfter Bd. Zürich u.a.: Saur 2004.
- Krämer, Sybille: ‚Operationsraum Schrift‘. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hg. v. Gernot Grube, Werner Kogge u. Sybille Krämer. München: Fink 2005, S. 23-57.
- Kranz, Isabel: Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte. München: Fink 2011.
- Krauss, Rosalind E.: Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. In: October, Vol. 4 (Autumn, 1977), S. 58-67.
- Krauss, Rosalind E.: Francesca Woodman: Problem Sets [1986]. In: dies.: Bachelors. Cambridge, Mass.: MIT Press 1999, S. 161-177.
- Krauss, Rosalind E.: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch. Übersetzt v. Henning Schmidgen. München: Fink 1998.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner 2008.
- Lebram, Jürgen: Daniel/Danielbuch und Zusätze. In: Theologische Realenzyklopädie. Hg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller. Berlin/New York: De Gruyter 1981, Bd. 8, S. 325-349.
- Leeder, Karen: Two-way Mirrors: Construing the Possibilities of the First Person Singular in Barbara Köhler's Poetry. In: ENTGEGENKOMMEN. Dialogues with Barbara Köhler. Hg. v. Georgina Paul u. Helmut Schmitz. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000, S. 63-89.
- Littler, Margret: Rivers, Seas and Estuaries: Margins of the Self in the work of Barbara Köhler. In: Nachdenken über Grenzen. Hg. v. Rüdiger Görner u. Suzanne Kirkbright. München: Iudicium 1999, S. 191-207.
- Lutherbibel 1984 in: <https://www.bibelwissenschaft.de/bibelkunde/> [Abruf am 14.09.2020].
- Lyrikline – listen to the poet. In: <https://www.lyrikline.org> [Abruf am 14.09.2020].
- Mahler, Andreas: Topologie. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 17-29.

Marchesi, Jost J.: Handbuch der Fotografie. Bd. 1: Geschichte; Chemische und optische Grundlagen. Schaffhausen: Verlag Photographie 1993.

Matala de Mazza, Ethel / Öhlschläger, Claudia / Ott, Michael / Pornschlegel, Clemens / Pross, Caroline / Wildgruber, Gerald [Arbeitsgruppe München]: Wissen und Sehen. Epistemische Strukturen der Medialität. In: Wahrnehmung und Medialität. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a. Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 31-50.

Menke, Bettine: Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte. In: Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Hg. v. Anselm Haverkamp u. Renate Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 74-110.

Menke, Bettine: »Wie man in den Wald hineinruft,...« – Echos der Übersetzung. In: Übersetzen: Walter Benjamin. Hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 367-393.

Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen. Hg. u. mit einem Vor- u. Nachwort v. Claude Lefort. München: Fink 1986.

Metzger, Aneka: Zur Rede Stellen. Die performativen Textinstallationen der Lyrikerin Barbara Köhler. Bielefeld: Aisthesis 2011.

Mey, Kerstin: Sprachgesten und Spielräume. Zu Prosatexten von Barbara Köhler. In: ENTGEGENKOMMEN. Dialogues with Barbara Köhler. Hg. v. Georgina Paul u. Helmut Schmitz. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000, S. 175-194.

Nadar: Als ich Photograph war. Frauenfeld: Huber 1978.

Nagl, Ludwig: Charles Sanders Peirce. Frankfurt a. M./New York: Campus 1992.

Noël, Indra: Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005. Berlin: LIT Verlag 2007.

Oxford English Dictionary Online. [OED] Oxford University Press 2020. In: <https://www.oed.com/> [Abruf am 14.09.2020].

Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“. In: ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen. Berlin: Spiess 1980, S. 99-167.

Paul, Georgina: Material Metamorphoses: Barbara Köhler and Anja Utler Rework Ovid. In: International Journal of the Classical Tradition (2019), 26/4: 359-376. In: <https://doi.org/10.1007/s12138-019-00509-3> [Abruf am 14.09.2020].

Paul, Georgina / Schmitz, Helmut (Hg.): ENTGEGENKOMMEN. Dialogues with Barbara Köhler. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000.

Peirce, Charles Sanders: *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*. In: *Philosophical Writings of Peirce*. Selected and ed. with an introduction by Justus Buchler. New York: Dover Publications 1955, S. 98-119.

Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers*. Vol. I and Vol. II. Ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press 1965.

Pestalozzi, Karl: *Das Bildgedicht*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. v. Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer. München: Fink 1995, S. 569-591.

Pokorny, Julius: *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. 1. Bd. Bern/München: Francke 1959.

Pollock, Sheldon: *Philologie und Freiheit*. Aus dem Engl. v. Reinhart Meyer-Kalkus. Mit einem Vorw. v. Andreas Eckert. Berlin: Matthes & Seitz 2016.

Rainer, Miriam: *Zögern / Hesitate. Zum Übersetzungsdenken Walter Benjamins*. Wien: LIT Verlag 2015.

Raith, Joachim: *Sprachgemeinschaft – Kommunikationsgemeinschaft*. In: *Sociolinguistics. Soziolinguistik. An International Handbook of Science of Language and Society. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*. Hg. v. Ulrich Ammon u.a. Berlin: de Gruyter 2004. 1. Teilband, S. 146-158.

Reichert, Klaus: *Zwischen den Zeilen – Über das Un-Angemessene der Übersetzung*. Göttingen: Vienna University Press 2010.

Reißer, Johann: *Würfel, Kiste, Box – Gespräch mit Barbara Köhler*. In: <http://www.karawa.net/content/wuerfel-kiste-box-gespraech-mit-barbara-koehler> [Abruf am 14.09.2020].

Riches, Harriet: *Skin, Surface and Subjectivity: The Self-Representational Photography of Francesca Woodman*. University College London, University of London: PhD 2004. In: <http://discovery.ucl.ac.uk/1383222/1/405969.pdf> [Abruf am 14.09.2020].

Röhrich, Lutz: *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1999.

Ruete, Georg Theodor: *Lehrbuch der Ophthalmologie*, o. O. 1854.

Schaefer, Christina / Rentsch, Stefanie: *Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung*. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 2004, Vol. 114 (2), S. 132-165.

Schestag, Thomas: *Sorites*. In: *Übersetzung – Sprache und Interpretation*. Hg. v. Büttemeyer, Wilhelm u. Sandkühler, Hans Jörg. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 2000, S. 227-225.

Scheuer, Hans Jürgen: Polytopia. Barbara Köhlers Erkundung des Griechischen (Homer, *Odyssee* / Sappho, *Anaktoria*-Fragment). In: An Odyssey for Our Time. Barbara Köhler's *Niemand's Frau*. Hg. v. Georgina Paul. Amsterdam u.a.: Rodopi 2013, S. 51-69.

Schlüter, Dietrich: Akt/Potenz [1971]. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie online. Hg. v. Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried / Gabriel, Gottfried. Basel: Schwabe Verlag, S. 1-15, hier: S. 2-3. In: <https://doi.org/10.24894/HWPh.75> [Abruf am 14.09.2020].

Schmitz, Helmut: 'Viele Ausgänge'? On some Motifs in Barbara Köhler's Poetry. In: ENTGEGENKOMMEN. Dialogues with Barbara Köhler. Hg. v. Georgina Paul u. Helmut Schmitz. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000, S. 127-146.

Schmitz, Helmut: Grammatik der Differenz – Barbara Köhlers Suche nach einer nichtidentischen Subjektivität. In: Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos. Hg. v. Bettina Gruber u. Heinz-Peter Preußner. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 167-181.

Schöck, Cornelia: Propheten. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd. 10. Begr. v. Kurt Ranke, hg. v. Rolf Wilhelm Brednich u.a. Berlin: De Gruyter 2002, Sp. 1405-1413.

Schöne, Albrecht: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. Dritte Auflage mit Anmerkungen. München: Beck 1993.

Schöblier, Franziska unter Mitarb v. Christine Bähr u. Nico Theisen: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart u.a.: Metzler 2012.

Scholz, Bernhard F.: Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002.

Schor, Gabriele: Requisiten als Metaphorik – Arrangiert von Francesca Woodman. In: Francesca Woodman. Werke aus der Sammlung Verbund. Hg. v. Gabriele Schor u. Elisabeth Bronfen. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2014, S. 32-49.

Schor, Gabriele / Bronfen, Elisabeth (Hg.): Francesca Woodman. Werke aus der Sammlung Verbund. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2014.

Simons, Oliver: Nicht-euklidische Räume. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 202-207.

Solomon-Godeau, Abigail: Körperdouble. In: Francesca Woodman. Werke aus der Sammlung Verbund. Hg. v. Gabriele Schor u. Elisabeth Bronfen. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2014, S. 73-88.

Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. München: Fink 2006.

Stowasser, Josef M. et. al. (Hg.): Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. München u.a.: Oldenbourg Schulbuchverlag 2006.

Szondi, Peter: Über philologische Erkenntnis. In: ders.: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1967, S. 9-30.

Thiel, Roger: Hölderlin auf halbmast. Überlegungen zu Barbara Köhlers Gedicht 'Endstelle'. In: ENTGEGENKOMMEN. Dialogues with Barbara Köhler. Hg. v. Georgina Paul and Helmut Schmitz. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000, S. 91-126.

Townsend, Chris: Francesca Woodman. Scattered in Space and Time. Extracts from Francesca Woodman's journals ed. by George Woodman. London/New York: Phaidon Press 2006, reprinted 2018.

Venuti, Lawrence: The Translator's Invisibility. A History of Translation. Third Edition. New York: Routledge 2018.

Visser, Anthonya: Gespräch mit Barbara Köhler. In: Deutsche Bücher (22), 1992, S. 81-95.

Wagner, Kirsten: Topographical Turn. In: Lexikon der Raumphilosophie. Hg. v. Stephan Günzel. Unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 412-413.

Waldrop, Rosmarie: Lavish Absence: Recalling and Rereading Edmond Jabès. Middletown: Wesleyan University Press 2002.

Waldrop, Rosmarie: [SELBANDER: a twosome]. In: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/selbander-wir-beide-389> [Abruf am 14.09.2020].

Webers, Johannes: Handbuch der Film- und Videotechnik. Aufnahme, Speicherung, Bearbeitung und Wiedergabe audiovisueller Programme. Mit 566 Abbildungen. 7., neu bearb. u. erw. Auflage. Pöng: Franzis Verlag 2002.

Wittgenstein, Ludwig: Das Blaue Buch. Werkausgabe Bd. 5. Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung. (Das Braune Buch). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

Wolf, Burkhardt: Räume des Wissens. In: Handbuch Literatur & Raum. Hg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin u.a.: de Gruyter 2015, S. 115-125.

Wolf, Uljana: falsche freunde. Gedichte. Idstein: kookbooks 2009.

Yacavone, Kathrin: Die Photographien »zu ihrem Recht kommen lassen«. Zu Roland Barthes' Rezeption von Benjamins »Kleine Geschichte der Photographie«. In: Benjamin-Studien 2. Hg. v. Daniel Weidner u. Sigrid Weigel. Paderborn: Fink 2011, S. 15-32.

Zürcher Bibel in: <https://www.bibleserver.com/ZB/> [Abruf am 14.09.2020].

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1-3 Barbara Köhler: Gefangen zwischen den Dingen. Die amerikanische Fotografin Francesca Woodman (1958-81). In: Neue Bildende Kunst 3/93, S. 41-44.
- Abb. 4 From *Space²* series, Providence, Rhode Island, 1977. In: Townsend: Francesca Woodman, S. 109.
- Abb. 5 *then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands*, Providence, Rhode Island, 1976. In: Townsend: Francesca Woodman, S. 113.
- Abb. 6 *And i had forgotten how to read music*, Providence, Rhode Island, 1975-78. In: Townsend: Francesca Woodman, S. 110.
- Abb. 7 *i could no longer play i could not play by instinct*, Providence, Rhode Island, 1977. In: Townsend: Francesca Woodman, S. 141.
- Abb. 8 *i stopped playing the piano*, Providence, Rhode Island, 1975-78. In: Townsend: Francesca Woodman, S. 111.

Gefangen zwischen den Dingen

Die amerikanische Fotografin Francesca Woodman (1958 – 81)

von Barbara Köhler

*Und Gott sah an alles, was er gemacht hatte;
und siehe, es war sehr gut.
(Genesis 1.31)*

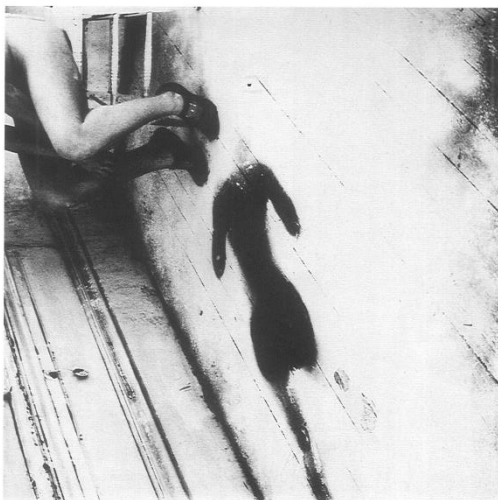
*Nothing is ever the same as they said it was.
It's what I've never seen before that I recognize.
(Diane Arbus)*



Providence 1975 – 76

41

Abb. 1: Köhlers Zeitschriftenbeitrag *Gefangen zwischen den Dingen* in der „Neuen Bildenden Kunst“ (1993)



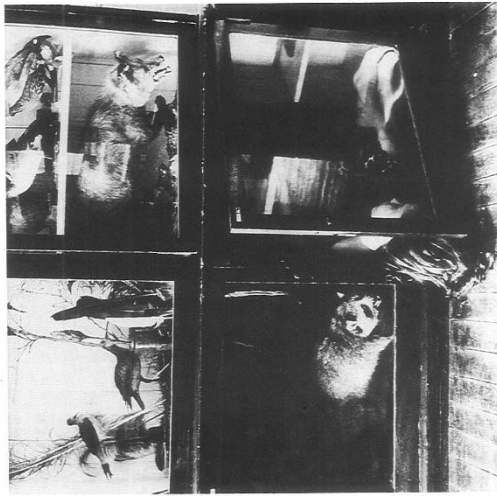
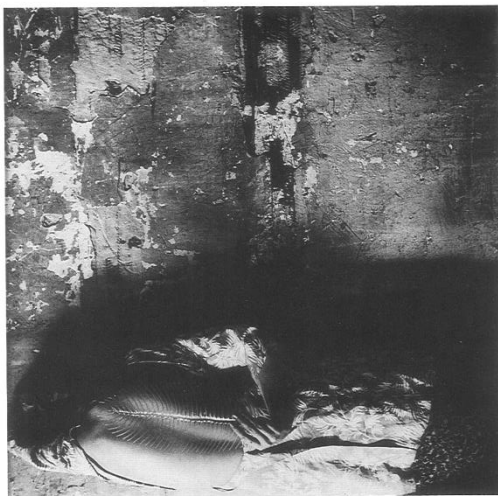
Was geschieht bei der Abbildung eines Körpers? Er muß flach gemacht werden, damit er aufs Papier paßt. Und wie geht das? Francesca Woodman untersucht diese Frage mit »Charlie the Modelle, der – wie ein Text unter dem ersten Foto der effilii- gen Serie mittelt – seit 19 Jahren als Modell arbeitet: »I guess he knows a lot about being flattened to fit paper». Auf einem Spiegel steht »Charlie» und Charlie steht vor dem Spiegel, sieht sich im Spiegel stehen, wie er sich hinter einer Glasscheibe verdrückt, die er mit den Händen an seinen Körper drückt, in einem Raum, auf einem Foto. Auf weiteren Bildern kommen ein Fischglas, ein anderer Spiegel und ein Glas- teller hinzu. Als Requisiten für das Spiel mit den Dimensionen, in dem auch die Fotografin erscheint (nicht in Pose wie das nun nackte Modell, sondern in Bewegung aufgefaßt bis zum Verschwinden) und das schließlich einen bedrohlichen Ausgang nimmt: In der Ecke, vor dem leeren Spiegel, hinter der Scheibe, die ihn vom Gesicht bis zum Gesicht fast zerquetscht, mit dem Rücken an der Wand, zwischen all den Flächen ein plattgemachter Leib – »Charlie had a heartattack. I hope things get better for him.«



oben: Providence 1976 - unten: Polka Dots 1975 - 76

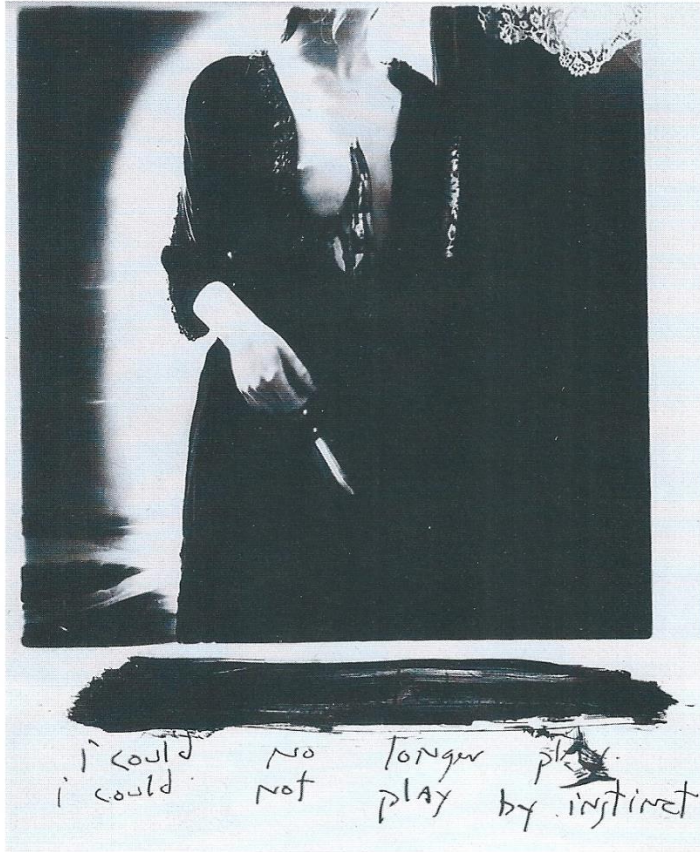
Die Beschreibung sucht eine Entsprechung; ich sehe mich – und außersteh. Francesca Woodman anders zu begegnen. Vielleicht eine gewisse Unfähigkeit, sich die Dinge vom Leib zu halten, vielleicht aber auch die Fähigkeit, sie zu verkörpern, in welcher Sprache auch immer. Woodman, die auf den meisten ihrer Fotos auch selbst als Modell agiert, auf vielen davon mit abgewandtem oder verwischtem oder einfach nicht aufs Papier passendem Gesicht, behauptet so ein Selbst mit offener Identität, das die Spiegelfunktionen der Augen verwehrt, stellt als Ich einen bloßen Körper in den Raum, der Anspruch erhebt auf Erkennen und Erkannwerden (in biblischen Sinne: Auf einem Bild halten sich drei Akte, darunter die Fotografin, je ein (gleiches) Frontalporträt von ihr vors Gesicht, ein viertes hängt hinter ihnen an der Wand: vergrößerter Paßbilder, der offizielle Identitätsbeweis, der zunichte wird angesichts der »unpassenden« Nacktheit, der Leib wird zum Ort der Differenz. Ein durchaus verwandter Unwille, das Gesicht zu wahren, findet sich bei Cindy Sherman, die zeitgleich (1976 – 80) ihr Werk mit den »film Stillis« eröffnet, sich auf die Unterwanderung vorgefundener Bilder

begibt, indem sie ihren Körper, ihr verformtes Gesicht in Klischees appliziert, und auf andere, sehr direkte Weise auch bei Nan Goldin, die ebenfalls ab 76 an »The Ballad of Sexual Dependency« arbeitet. Mitte der Siebziger befanden sich die USA in einer Art Identitätskrise. Die Politisierung der 68er, die sich spätestens mit Ende des Vietnamkrieges erschöpfte, hatte das traditionell patriosche Wir gründlich erschüttert; für weitere Aufregung sorgte die neue Frauenbewegung, die sich in der ersten Hälfte des Jahrzehnts formierte und einen Diskurs des Sexuellen einleitete, der Zeitgeist lag auf der Couch der Analytiker oder/und poggte im Central Park. Am 23. August 76 titelte das »New York Magazine« mit einem Essay von Tom Wolfe, das der Zeit den Namen geben sollte: »The Me-Decade«; die Bestseller des Jahres 78 hießen dann schon »The Culture of Narcissism« (Chr. Lasch) und »The World According to Garp« (J. Irving). In diesem Kontext bewegt sich auch das Werk Francesca Woodmans, die allerdings nicht wie die etwas älteren Sherman und Goldin explizit feministische Ansätze reflektiert. Da sie aber zwei volle Jahre und mehrere Sommer ihrer Kindheit mit den Eltern (Maler



oben: New York 1979 – 80 - unten: Providence 1975 – 76

Abb. 2: Köhlers Zeitschriftenbeitrag *Gefangen zwischen den Dingen* in der „Neuen Bildenden Kunst“ (1993)



Providence 1977

nen Körpers versichern. Der »klassische« andere Körper, wenig geeignet von sich abzusehen, ist weiblich.

Das Problem der Künstler in der Moderne wäre demnach die mit der Zerstörung der Zentralperspektive fällige Räumung der Mitte, das der Künstlerinnen die Ortung ihrer Position. Ließe sich ein Selbst konstituieren ohne Ausschließung? So schwierig das zu denken ist, auf den Bildern der Francesca Woodman zeigt es sich.

Die Kamera verstatet ein Netzwerk der Blicke, wenn das Subjekt den Blickpunkt hinter ihr als alleinigen aufgibt um gleichzeitig als Objekt davor zu erscheinen, sich zu objektivieren als Körper in Bewegung. Letzteres wäre auch der Unterschied zum narzißtischen Blick, der keine Bewegung kennt. Damit wird auch der Betrachter nicht länger verschont, wird vom Voyeur

zum/zur Beteiligten, einbezogen in ein mehrdimensionales Gebilde. In der Mythologie selbst monotheistischer Religionen gibt es eine Existenz, die dem entspricht: die Engel. Sie verkörpern das Zwischen, die Bewegung, das Nichtfestgelegte im System der Dualitäten. In ihren vielleicht wunderbarsten Bildern gelingt Francesca Woodman der Flug: *On Being an Angel*. Immer wieder thematisiert sie die Verhältnisse von Körper, Raum und Fläche, auf der Suche nach Zwischen-Räumen. Der Spiegel wird erprobt, sie nähert sich ihm aus der Tiefe des Raumes, um eine Ecke, begegnet ihrem Bild, versucht mit dem Spiegel zu agieren, schließlich dahinterzukommen. Aber der Spiegelraum stellt sich als Selbsttäuschung heraus, hinter ihm gibt es nur das Verschwinden (»Self-Deceit«); auf dem letzten Bild der Serie sitzt sie neben dem

Spiegel, dessen Form mit ihrem bloßen Rücken korrespondiert. Diese Angleichung leitet unmittelbar über zu »A Woman. A Mirror. A Woman is a Mirror for a Man«, einer Serie, die Motive aus »Charlie the Model« aufnimmt und wiederum in die eingeklemmte Bewegungslosigkeit führt. Die Bedeutung solcher formaler Analogien, aus denen immer wieder erstaunliche, widersprüchlich-spannende Verbindungen entstehen, für das bildliche Denken der Künstlerin demonstrieren auch zwei Fotos (New York 1979 – 80), auf denen die Mittelgräte eines großen Fisches erst in der Horizontale einen Bezug zur bloßliegenden Innenstruktur einer alten Wand herstellt, dann in der Vertikale neben dem gebogenen Rückgrat der Fotografin erscheint und darüber hinaus im Farn-Muster ihres Kleides (als zweite Haut) eine weitere Variation erfährt. Die Zusammenhänge ereignen sich unvermittelt, der Körper nimmt an ihnen teil, erinnert und äußert sich, steht nicht abwesend im Zentrum einer Ordnung, in keiner Hierarchie. Francesca Woodman, von der berichtet wird, sie habe exzentrisch gelebt, verwirklicht einen exzentrischen Blick und das tut sie *leibhaftig*. Ein Foto, das den schönen, langen Titel trägt »Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands«, zeigt sie in gebückter Haltung vor einer kahlen Wand, den Rücken mit abgerissener Tapete bedeckt, zwischen Demut und Ekstase die Handflächen, die gespreizten Finger gegen die Wand gepreßt: es zeigt *Begreifen* als *Handlung*. In ähnlicher Metaphorik die ganze Gefährdung des Experiments verdeutlicht ein Bild aus der »From Space«-Serie, das an die Schlußsequenz von Ingeborg Bachmanns »Malina« erinnert, das Verschwinden in der Wand: zwischen großblumigen Tapeten/Stücken, die noch (oder schon wieder) an der Wand festkleben, sind Teile einer Gestalt auszumachen, Bauch, Arm und Füße unbedeckt; und obwohl gerade diese Füße noch verläßlich zu stehen scheinen, ist die Situation höchst beängstigend, denn der Zwischenraum ist reduziert auf diesen Leib, der sich kaum mehr zu bewegen vermag, gefangen zwischen den Dingen und kein Mensch tritt hinzu.

Francesca Woodman (1958 – 81), Fotografien aus dem Nachlaß bis 27.6. in der daad-Galerie Berlin. Katalog (Shedhalle Zürich), 111 Seiten, 48 DM

Abb. 3: Köhlers Zeitschriftenbeitrag *Gefangen zwischen den Dingen* in der „Neuen Bildenden Kunst“ (1993)



Abb. 4: From *Space²* series, Providence, Rhode Island, 1977

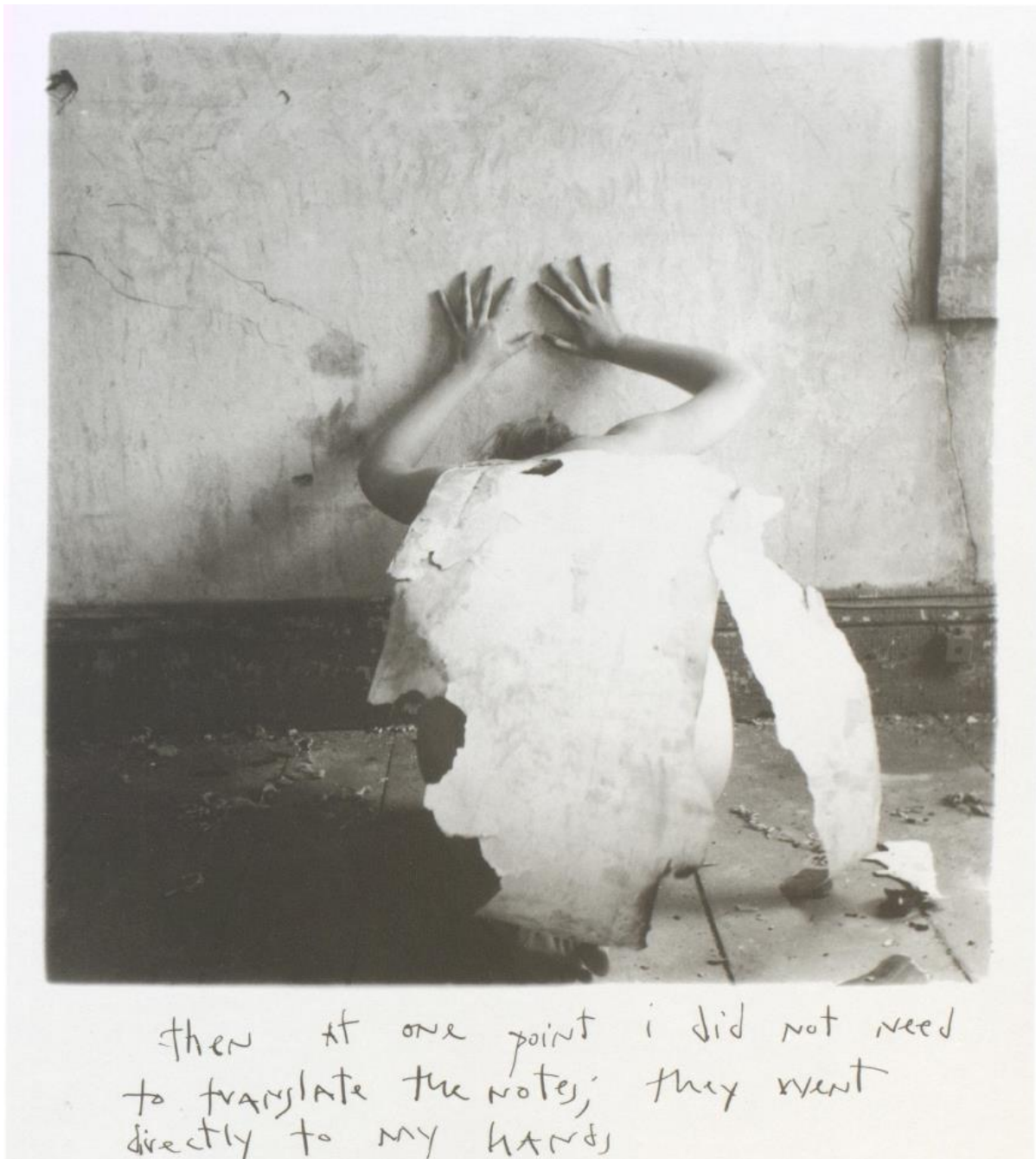


Abb. 5: *then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands*, Providence, Rhode Island, 1976



Abb. 6: *And i had forgotten how to read music*, Providence, Rhode Island, 1975-78

news of / 60
the / under
one



... started again

i could no longer play.
i could not play by instinct

Abb. 7: *i could no longer play i could not play by instinct*, Providence, Rhode Island, 1977



Abb. 8: *i stopped playing the piano*, Providence, Rhode Island, 1975-78

ABSTRACT (DEUTSCH)

Im Zuge einer Annäherung an das Verhältnis dessen, was in Texten der zeitgenössischen Dichterin und Übersetzerin Barbara Köhler (* 1959) potenziell angelegt ist, und was bei Lektüren aus ihnen hervor- und in sie eingehen könnte, widmet sich die vorliegende Arbeit dem Zusammenhang von Übersetzen und Lesen zunächst mit einem epistemologischen Anliegen: Wenn die Erkenntnisebene der Sprache, einer Bemerkung des Linguisten Roman Jakobson folgend, Übersetzung fordert, und die Philologien zunächst Erkenntnisse von etwas aus Sprache Hergestelltem, von Texten entwickeln, so ist auch für die vorliegenden, philologisch ausgerichteten Lektüren von Köhlers Texten und insbesondere von dem Gedicht LÖSUNG aus dem Band »Blue Box« (1995) eine Übersetzungsbewegung geltend zu machen. Interessiert sich eine Übersetzung, in der Erweiterung eines Gedankens des Philosophen Walter Benjamin, für eine bestimmte Bedeutung eines sprachlichen Werks, die sich in seiner Übersetzbarkeit äußert, so vermag sie vorläufig des Raums zwischen den Sprachen gewahr zu werden und diesen verstehend und nichtverstehend zu erkunden. Dass ein solcher Raum nicht lediglich metaphorisch zu begreifen ist, sondern die grammatischen und kommunikativen Strukturen auch schon einer Sprache durchdringt, verweist auf räumliche Dimensionen einer Sprachkritik, mit denen sich Barbara Köhler über die ganze Breite ihres literarischen Schaffens hinweg beschäftigt. Zu denken ist hierbei etwa an ihre Arbeiten zum ‚Sprachraum‘, das textuelle Aufsuchen von Orten weiblichen Sprechens oder die von ihr ersonnene ‚Boxform‘ als räumliches Organisationsprinzip ihres Schreibens. Daher werden im Rahmen dieser Arbeit in einem ersten Schritt mit Texten von Köhler bestimmte Zusammenhänge von Sprache, Raum und Übersetzung beleuchtet. Ausgehend davon werden sodann drei Lektüren des Gedichts LÖSUNG entwickelt, die in Erwägungen der Topologie, der Fotografie und des Zitats zu den Möglichkeiten des Lesens im Raum der Übersetzung einladen.

ABSTRACT (ENGLISH)

The thesis at hand investigates selected texts by contemporary poet and translator Barbara Köhler (b. 1959) with a particular focus on what might be present in the texts and what might evolve from and merge into them during the reading process. The thesis, thus, deals with the connection between translation and reading in the light of an epistemological concern: If, following a remark by Roman Jakobson, linguistic understanding requires translation, and philology attempts to make sense of and develop the knowledge of texts, a translational reading might as well be claimed for Köhler's texts and in particular of the poem LÖSUNG in the volume »Blue Box« (1995). A translation which – expanding a thought of the philosopher Walter Benjamin – is interested in a 'specific significance' inherent in texts, which manifests itself in their translatability, is able to provisionally become aware of the space between languages and explore this space by understanding and not-understanding. Such a space is not considered a merely metaphorical one but regarded as permeating the grammatical and communicative structure of a language and refers to the spatial dimensions of language criticism, which Barbara Köhler is engaged with throughout the whole spectrum of her literary work: be it her pieces on the 'Sprachraum' ('language space'), the textual search for places of female speech or the 'Boxform', which she discovered as a spatial constraint for her writing. Therefore, the first part of this thesis shines light on several connections between language, space and translation in and with the help of Köhler's texts. Drawing on this configuration, the second part develops three readings of the poem LÖSUNG, which reflect on topology, photography and citation and invite the reader to the possibilities of reading in the space of translation.