

Sandro Zanetti

Literaturwissenschaftliches Schreiben zwischen Mimesis und Abstraktion

Von Jean Leclerc zu Peter Szondi und Roland Barthes

DOI 10.1515/iasl-2015-0017

Abstract: Starting from an allegory in Jean Leclerc’s *Ars critica* (1697), the article investigates in which ways writing in literary studies can take place between the poles of mimesis and abstraction. The theoretical reflections are exemplified by two concrete writing projects: Peter Szondi’s work on the essay “Eden” (1971) and Roland Barthes’ work on the book *S/Z* (1968).

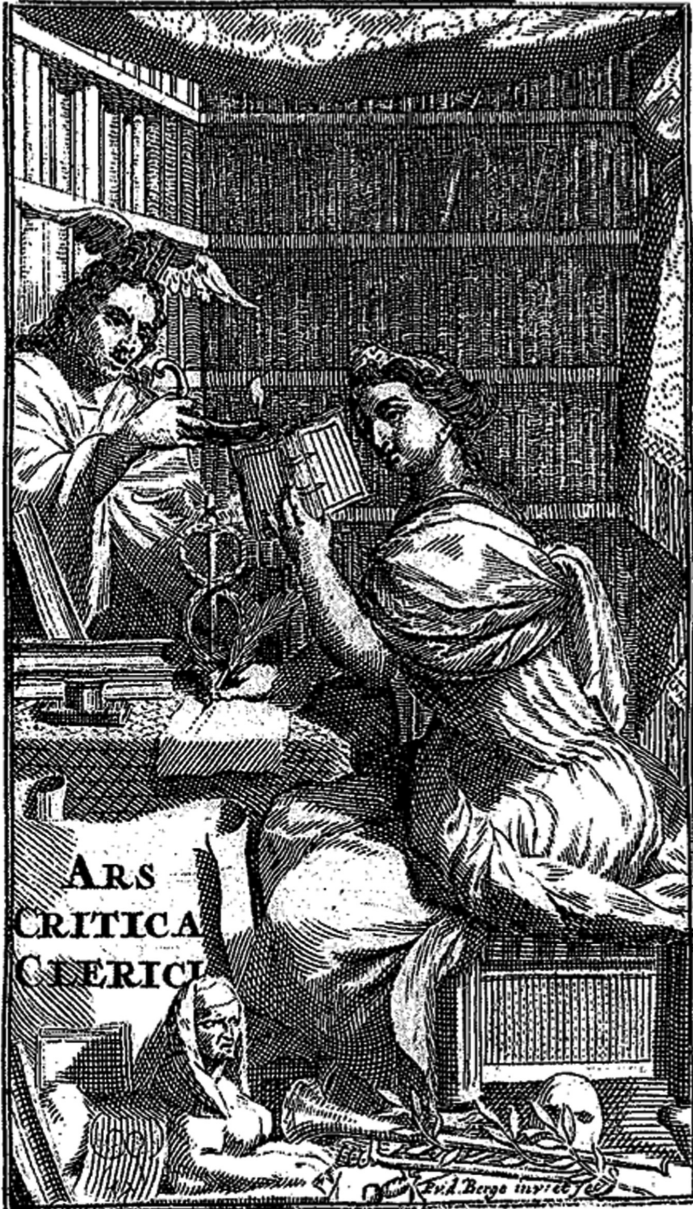
1

Das Titelkupfer der *Ars critica* des Schweizer Theologen und Philologen Jean Leclerc (Johannes Clericus) aus dem Jahr 1697 zeigt eine Allegorie. Es handelt sich um eine allegorische Darstellung der Philologie, genau genommen der Textkritik, die hier mit dem Terminus *Ars critica* primär gemeint ist. Wir sehen den Raum einer Bibliothek, eine Studierstube, rechts sitzend eine Frau, die liest und zugleich, ohne dass ihr Blick auf die Schreibfläche gerichtet wäre, schreibt. Links von ihr ist Hermes, seine wohlbekanntesten Attribute sind die Flügel und der Hermesstab (κηρύκειον).

Hermes ist es auch, der im eigentlichen wie im übertragenen Sinn das Licht in die Studierstube hineinträgt. Es ist das Licht, ohne das es – physikalisch wie metaphorisch im Sinne der Einsicht – kein Lesen zu geben scheint. Auch das gerade Geschriebene wäre ohne dieses Licht nicht lesbar. Es ließe sich zwar ohne Licht schreibend gerade noch eine Handbewegung ausführen, sozusagen blind. Auf diese Möglichkeit deutet der merkwürdig abgelenkte Blick der schreibenden Frau sogar eigens hin. Aber ohne Licht wäre das Geschriebene bestimmt nicht lesbar. Für philologisches Schreiben ist allerdings auch dieses Lesen wichtig. Philologisches Schreiben impliziert grundsätzlich ein doppeltes Lesen: das Lesen eines Fremdtexes oder mehrerer Fremdtexes, wobei diese auch selbst annotiert

Kontaktperson: Prof. Dr. Sandro Zanetti, Universität Zürich, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Plattenstrasse 43, CH-8032 Zürich, E-Mail: sandro.zanetti@uzh.ch

werden können, und das Lesen, Wiederlesen und Korrekturlesen des eigenhändig Geschriebenen, das immer in einem Verhältnis zu mehreren vorangegangenen Lektüren (fremder und eigener Texte) steht.



Die beiden Figuren, Hermes und die Frau, bilden auf dem Titelkupfer zusammen mit ihrer Umgebung die Allegorie der philologischen Tätigkeit. Mit ihrer Haltung, ganz nah am gelesenen Text, in der einen Hand das Buch, in der anderen schon die Feder, lässt die in der Mitte dargestellte Frau¹ eine Verbindung oder vielleicht besser einen Spielraum zwischen Lesen und Schreiben erkennbar werden, der für philologische Tätigkeit insgesamt bedeutend ist. In der Allegorie bleibt dieser Spielraum allerdings nicht weiter bestimmt. Man kann sich deshalb fragen: Wie wird er genutzt? Was spielt sich zwischen dem Akt des Lesens und dem des Schreibens genau ab? Wie hängen die beiden Operationen Lesen und Schreiben in der philologischen Tätigkeit überhaupt zusammen?

Allgemeingültige Antworten auf diese Fragen wird man sicherlich nicht erwarten können, wohl aber historisch, individuell und kontextuell spezifische, die Auskunft über philologische Praxis zu einer bestimmten Zeit oder in einem bestimmten Umfeld geben. Die Fragen sind jedoch auch als solche von Interesse, denn schließlich stellen sie sich überall dort, wo philologische Tätigkeit ausgeübt wird, also auch dort, wo in einem modernen und institutionalisierten Sinne Literaturwissenschaft betrieben wird, wo ediert, kommentiert, interpretiert und analysiert wird – und wo diese Tätigkeiten ihrerseits Schreibprozesse initiieren, diese von sich aus implizieren oder immer schon voraussetzen. Wer literaturwissenschaftliches Schreiben praktiziert, verhält sich immer bereits – wie weit entfernt auch immer² – *lesend* zu bereits Geschriebenem. Man schreibt in der Regel über das oder von dem, was man liest oder wovon man gelesen hat. Aber was geschieht zwischen dem Lesen und dem Schreiben, dem Wiederlesen auch des gerade eigenhändig Geschriebenen und der Fortsetzung des Schreibens, der Einarbeitung des zwischenzeitig Gelesenen oder von anderswoher Aufgegriffenen und der erneut aufgenommenen Schreibarbeit?

In dieses Dunkel bringt Hermes, so wie er bei Jean Leclerc dargestellt ist, kein Licht. Ebenso lässt er im Dunkeln, ob es eine bestimmte Erleuchtung ist, der man schreibend folgen muss – oder ob der bloße Schimmer der Lampe genügt, um mit Buch, Feder und Papier ausgestattet Philologie betreiben zu können. Er lässt offen, ob Philologie nicht auch das bloße Abschreiben meinen kann, ob zur

1 Zu Recht weist Aleida Assmann in ihrer Auslegung der Allegorie darauf hin, dass die Darstellung der Philologie ausgerechnet in Gestalt einer Frau trügerisch ist, da Frauen von dieser Disziplin bis in die jüngere Gegenwart hinein bekanntlich ausgeschlossen waren. Vgl. Aleida Assmann: Einleitung. Metamorphosen der Hermeneutik. In: A.A. (Hg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M.: Fischer 1996, S. 7–26, hier S. 7.

2 Wie weit das Spektrum reicht, lässt sich bereits an den gegensätzlichen Prämissen der schulbildend gewordenen Methodenlabels *Close Reading* (New Criticism) und (neuerdings) *Distant Reading* (Moretti) ablesen.

Tätigkeit des Philologen das Verstehen gehört, wie weit dieses allenfalls reichen muss, in welche Richtung es weisen sollte, welche Interpretationsakte sich mit dem Lesen verbinden oder verbinden sollten und in welchem Verhältnis letztlich der eigenhändig geschriebene Text zum gelesenen Text oder zu den gelesenen Texten – immerhin befindet sich im Hintergrund eine ganze Bibliothek – steht.³

Ganz und gar unbestritten bleibt im Titelpuffer allerdings die Tatsache, dass Philologie eine Tätigkeit ist. Es handelt sich dabei, so macht die Darstellung außerdem deutlich, um eine Tätigkeit, deren Ergebnisse auf bestimmten Voraussetzungen beruhen: Was am Ende geschrieben steht, ist das Ergebnis von Handlungen, von praktischen Entscheidungen, leitenden Normvorstellungen und angewandten Techniken. In einem theologischen Kontext stellt eine derartige Offenlegung der äußeren Voraussetzungen eine besondere Herausforderung dar: Bibelübersetzungen, -kommentare und -editionen werfen schließlich im Besonderen die Frage nach dem Anteil der philologischen und nicht zuletzt technisch geprägten Mitarbeit am Produkt auf, wobei Letzteres von den leitenden Glaubenssätzen her gedacht eigentlich kein (menschliches) Produkt sein dürfte. Aus dieser Perspektive erscheint Philologie in der Tat als eine risikobehaftete Tätigkeit, wie nicht zuletzt Jean Leclerc selbst erfahren musste.⁴

Im Folgenden wird es jedoch nicht darum gehen, Leclercs *Ars critica* und die ihr vorangestellte Allegorie im Hinblick auf ihre spezifischen historischen Bezugsrealien und -praktiken zu interpretieren. Im Vordergrund stehen vielmehr die gerade angesprochenen Fragen, die man aus einer heutigen Perspektive durch die Allegorie – ohne dass die Antworten in ihr oder jenseits von ihr bereits klar wären – provoziert sehen kann: Welches sind die Faktoren, die *literaturwissenschaftliches* Schreiben auszeichnen oder auszeichnen könnten? Was geschieht beim literaturwissenschaftlichen Arbeiten zwischen dem Lesen und dem Schreiben – und dem erneuten Lesen und dem erneuten Schreiben? Welche Arten sind denkbar, dieses Verhältnis durch bestimmte Praktiken und Leitvorstellungen zu bestimmen oder es bestimmen zu lassen, es zu prägen, mit ihm zu arbeiten?

³ Assmann weist weiter auf die Rolle der Sphinx am unteren linken Bildrand hin, die „auf die Dunkelheit der Texte hindeutet und somit das Problem repräsentiert, dessen Lösung die *Ars critica* zu sein beansprucht“; außerdem interpretiert sie den „Totenschädel“ und die „mit Lorbeer umwundene Fama-Trompete“ als Zeichen der Fähigkeit der Wissenschaft wie auch der Kunst, der Zeit und „dem Vergessen zu trotzen“ und „bestimmten Texten und Autoren Unsterblichkeit zu verleihen“. Assmann: Einleitung (Anm. 1), S. 8.

⁴ Anstoß erregte Leclercs *Ars critica* gerade dadurch, dass er für die Bibelkritik keine besondere Methodik vorsah, sondern dieselben hermeneutischen Regeln wie für profane Werke gelten lassen wollte. Vgl. hierzu Maria Cristina Pitassi: *Entre croire et savoir. Le problème de la méthode critique chez Jean Le Clerc*. Leiden: E.J. Brill 1987, S. 51.

Um das Feld möglicher Antworten auf diese Fragen zu umreißen, kann man von zwei Extrempolen ausgehen. Mit diesen lässt sich das denkbare sowie das in vielen Fällen auch dokumentierte und somit in Ansätzen rekonstruierbare Verhältnis des Gelesenen oder zu Lesenden zum Geschriebenen oder zu Schreibenden im Bereich jener literaturwissenschaftlichen Tätigkeiten genauer bestimmen, die kurz gesagt auf die Produktion von Sekundärliteratur hinauslaufen. Die Extrempole lauten *Mimesis* und *Abstraktion*. Während mit *Mimesis* eine literaturwissenschaftliche Praxis bezeichnet werden kann, die sich schreibend möglichst nah am Gelesenen aufzuhalten versucht, indem sie das Gelesene in gewisser Hinsicht nachbildet, kann mit *Abstraktion* eine literaturwissenschaftliche Praxis gekennzeichnet werden, die schreibend das Gelesene in jedem Fall auf Distanz zu stellen versucht, um aus dieser Distanz heraus, bestenfalls, etwas am Gelesenen hervorzuheben, das dann wiederum analysiert werden kann.

Nun ist die Festlegung dieser beiden Pole gewiss willkürlich, man könnte das Feld an Möglichkeiten auch anders einteilen. Außerdem wird man es im Einzelfall wohl immer mit spezifischen Misch- und Erweiterungsformen zu tun haben. Denn eine schreibend betriebene vollständige *Mimesis* ans Gelesene wäre von einer schlichten Kopie nur noch schwer zu unterscheiden und also kaum mehr als Wissenschaft zu bezeichnen, es sei denn, man betreibt Editionsphilologie, wo diese Nähe (allerdings auch die Reflexion dieser Nähe) gerade gefordert ist. Bei einer vollständigen *Abstraktion* vom Gelesenen wiederum stünde der Bezug zu diesem selbst auf dem Spiel, sodass sich die Frage stellte, ob man es dann überhaupt noch mit einer lektüreorientierten Wissenschaft zu tun hätte. Reine Begriffsbestimmungen beispielsweise, losgelöst von entsprechenden Bezugstexten, könnten vielleicht ihre wissenschaftliche Rationalität, nicht aber ihre wissenschaftliche Relevanz an sich selbst erweisen: Sie blieben so lange Selbstzwecke, wie sie sich nicht in der Auseinandersetzung mit gelesenen oder zu lesenden Texten bewähren könnten. Ähnliches gilt für *Abstraktionen* historisierender Art, bei denen sich die Frage stellt, inwiefern sie tatsächlich in der Lage sind, nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch die Besonderheiten eines gelesenen Textes gegenüber anderen Texten herauszustellen.

Nimmt man diese Konsequenzen ernst, dann dürfte deutlich werden, dass die Festlegung der beiden Pole nur heuristischen Wert haben kann. Auch wird man sich zwischen diesen Polen nicht entscheiden müssen, wie man beispielsweise an Arbeiten zeigen kann, in denen Editionsphilologie und Begriffsarbeit eng verzahnt erscheinen.⁵ Die Pole können aber dabei helfen, die Stoßrichtung eines

⁵ Vgl. etwa Wolfram Groddeck: Friedrich Nietzsche – „Dionysos-Dithyramben“ (2 Bde.). Berlin/New York: De Gruyter 1991.

literaturwissenschaftlichen Schreibprojektes genauer zu bestimmen, wobei im Folgenden die Produktion von Sekundärliteratur, die einem text- bzw. schriftinterpretierenden Interesse folgt, im Vordergrund stehen wird. Darüber hinaus geht es um die wissenschaftstheoretisch relevante Frage, welche Formen der Mimesis ans Gelesene man beim literaturwissenschaftlichen Schreiben mit guten Gründen als notwendig oder zumindest als weiterführend bezeichnen könnte (und welche nicht), und um die Frage, welche Formen der Abstraktion vom Gelesenen man beim literaturwissenschaftlichen Schreiben mit ebenso guten Gründen als notwendig oder zumindest als weiterführend bezeichnen könnte (und welche nicht).

Was Letzteres angeht, so bleibt noch zu ergänzen oder auch nur in Erinnerung zu rufen, dass eine literaturwissenschaftliche Haltung, die verstärkt auf Abstraktion gegenüber den gelesenen literarischen Zeugnissen setzt, ja nicht frei von Mimesis ist. Es findet beim wissenschaftlichen Schreiben prinzipiell und immer auch eine Mimesis an konventionsgebundene und gruppenspezifische Formen der Wissenschaftssprache statt. Nachgeahmt und bereits nachahmend gelernt wird ein wissenschaftlicher Stil. Im schlechten Fall handelt es sich dabei nur um eine Wiederholung von Phrasen und Stilmerkmalen, die bloß den Anschein von Wissenschaftlichkeit sichern sollen. Diese Formen der Mimesis bleiben also auch zu beachten. Wer sie sich zu eigen macht, sollte wenigstens nicht dem Trugschluss verfallen, selbst einem antimimetischen Impuls zu folgen...

Entscheidend für die Frage nach dem eigenen Verhältnis zu dem, was man beim Schreiben als Literatur in den Blick nehmen möchte, indem man es auf eine bestimmte Weise liest, ist folgender Sachverhalt: Ohne ein Minimum an Wiederholung des Gelesenen, so wie sie prototypisch schon im Zitieren und also in einer philologischen Elementaroperation am Werk ist, wird man keine reflexive Arbeit und also auch keine literaturwissenschaftliche Schreibarbeit betreiben können, die Anspruch darauf erheben könnte, Reflexion von etwas Bestimmtem, nämlich eines bestimmten gelesenen Textes oder mehrerer Texte zu sein. Auf der anderen Seite wird man aber beim literaturwissenschaftlichen Schreiben auch die Notwendigkeit einer abstrahierenden Haltung gegenüber dem Gelesenen anerkennen müssen, und dies schon deshalb, weil ohne Abstand die gerade erwähnte Reflexion nicht möglich wäre und außerdem gewonnenes oder zu gewinnendes Wissen nicht nachvollziehbar kommuniziert werden könnte.⁶

⁶ Nur angedeutet sei hier die Frage nach den Konsequenzen, die der jeweils veranschlagte Literaturbegriff für die eigene Methodik und von daher auch für die damit einhergehenden Schreibprozesse hat. Kommen für einen überhaupt nur diejenigen Texte als ‚Literatur‘ in Frage, die in sich bereits reflektierend verfahren, dann wird man die eigene Reflexion, auch beim Schreiben, immer schon als Reflexion einer Reflexion (in potenziell unendlicher Reihung) begrei-

Um die Frage nach den möglichen Spielformen literaturwissenschaftlichen Arbeitens zwischen Mimesis und Abstraktion sowie ihre schreibpraktischen Implikationen konkreter untersuchen zu können, wird nun auf zwei Fallbeispiele rekurriert, zwei literaturwissenschaftliche Arbeiten, die praktisch gleichzeitig entstanden sind: Erstens ist das Peter Szondis nur als Fragment überlieferte Arbeit am Aufsatz „Eden“, der sich um Paul Celans Gedicht „Du liegst“ dreht, das Celan Ende 1967 während eines Berlinaufenthalts zu Papier bringt.⁷ Szondi schreibt an seinem Aufsatz zwischen April und September 1971, allerdings in klar akzentuierter Erinnerung nicht nur an Celans Berlinaufenthalt vier Jahre zuvor, sondern mit Bestimmtheit auch in Erinnerung an Celans Freitod im April 1970 – im Oktober 1971 setzt Szondi seinem Leben selbst ein Ende. Zweitens geht es um Roland Barthes' Arbeit am Buch *S/Z*, das die Erzählung „Sarrasine“ von Honoré de Balzac zur Grundlage hat. Die Vorbereitungen des entsprechenden Seminars von Barthes fallen ebenfalls in das Jahr 1967. Die Vorbereitungen des Seminars, das Barthes dann hauptsächlich im Jahr 1968 abhält, bilden gleichzeitig die Grundlagen der Arbeit am Buch *S/Z*.

2

In Szondis Traktat „Über philologische Erkenntnis“, der zuerst 1962 unter dem Titel „Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft“ in der *Neuen Rundschau* erscheint und später in die *Hölderlin-Studien* aufgenommen wird, findet sich eine bemerkenswerte Forderung: Die Literaturwissenschaft solle „ihre Methodik aus einer Analyse des dichterischen Vorgangs gewinnen“; „wirkliche Erkenntnis“ könne sich die Literaturwissenschaft „nur von der Versenkung in die Werke, in die ‚Logik ihres Produziertseins‘ erhoffen“.⁸

Szondi zitiert mit der Wendung „Logik ihres Produziertseins“ bekanntlich eine Formulierung von Adorno, der sie wiederum auf Valéry gemünzt hatte.⁹ Im Hinter-

fen müssen. Anders verhält es sich, wenn Literatur als Effekt einer Lektürehaltung, als historische Rahmung oder als bloßer Gegenstand, als Produkt oder Ware betrachtet und interpretiert wird.

⁷ Vgl. Peter Szondi: *Eden* (1971). In: P.S.: *Schriften II*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, S. 390–398, hier S. 390. Der dazugehörige Anhang befindet sich ebd.: S. 428–430.

⁸ Peter Szondi: *Über philologische Erkenntnis* (1962). In: P.S.: *Schriften I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, S. 263–286, hier S. 286.

⁹ Vgl. Theodor W. Adorno: *Valérys Abweichungen*. In: T.W.A.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, Bd. 11, S. 158–202, hier S. 159. Im Kontext: „Die Fähigkeit, Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen – eine Einheit von Vollzug und Reflexion, die sich weder hinter Naivetät verschanzt, noch ihre konkreten Bestimmungen eifertig in den allgemeinen Begriff verflüchtigt, ist wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute. Sie

grund steht die griechische ποιησις (poiēsis): das Machen, Verfertigen, Herstellen, Hervorbringen, Bilden, Schaffen von etwas. Die ‚Logik des Produziertseins‘ wäre entsprechend als Umschreibung des geläufigeren Begriffs der ‚Poetik‘ aufzufassen. In Szondis Text wird die Formulierung allerdings nicht weiter erörtert. Was genau mit ihr gemeint sein soll, bleibt letztlich offen. Eine Antwort erhält man jedoch, wenn man die Texte und Aufsatzprojekte genauer studiert, denen sich Szondi in der Folge zuwendet. Dazu gehört, ganz am Ende, der Aufsatz „Eden“. Szondi bereitet diesen Aufsatz zwar noch für eine Publikation vor. Aus oben genannten Gründen bringt er ihn aber nicht mehr in eine andere als die vorliegende Form – endend mit drei Punkten. Der – absichtlich oder nicht – durch eine vielsagende Leere endende Schluss, der eher einem Abbruch gleichkommt, macht den Text seinerseits zu einem Vermächtnis, das letztlich mehr Fragen aufwirft als bündige Antworten bereithält. Die Tendenz, Fragen aufzuwerfen und diese auch explizit zu machen, kennzeichnet allerdings auch schon den Verlauf des Textes selbst, d. h. den Duktus, in dem die überlieferten Partien des Aufsatzes geschrieben sind.

„Eden“ besteht aus dem Versuch, einen interpretierenden Zugang zu einem Gedicht Celans zu finden, von dessen Entstehungshintergründen der Autor Szondi eingeständenermaßen besonders viel wusste. Hier das Gedicht von Celan:

Du liegst im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äpfelstaken
aus Schweden –

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden –

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.¹⁰

bewährt sich daran, daß Valéry's Formulierungen kaum andere Kritik dulden als eine, die sie weiterdenkt.“

10 Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 2. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 334.

Szondi begleitet Celan in den Tagen, in denen dieser sich in Westberlin aufhält. Es sind die Tage vor (und nach) Weihnachten 1967. Sie bilden den Erfahrungshintergrund, aus dem Celan Elemente herausgreift, die in der einen oder anderen Form in das Gedicht „Du liegst“ Aufnahme finden.

Mit Aussicht auf einige Büsche im Tiergarten wohnt Celan – „umbuscht“ – im Gästehaus der Akademie der Künste. Im Studio der Akademie hält Celan am 18. Dezember eine erste Lesung. Am Tag darauf liest er im Seminar von Szondi. Es folgt ein Besuch der Gedenkstätte Plötzensee, wo in der Hinrichtungskammer die „Fleischerhaken“ zu sehen sind, an denen die Männer des 20. Juli 1944 erhängt wurden. Daraufhin wird ein Weihnachtsmarkt besucht, auf den im Gedicht die „roten Äppelstaken/aus Schweden“ anzuspielen scheinen. Szondi selbst überreicht Celan, weil diesem die Lektüre ausgeht, das von Heinrich Hannover und Elisabeth Hannover-Drück herausgegebene Buch *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines politischen Verbrechens*, das damals gerade erschienen war. Darin liest Celan, dass Liebknecht, nachdem er erschossen worden war, von seinen Mördern als „durchlöchert [...] wie ein Sieb“ bezeichnet wurde und dass Luxemburg, nachdem ihre Leiche in den Landwehrkanal geworfen worden war, noch als schwimmende „alte Sau“ beschimpft wurde.¹¹ Szondi ist es auch, der Celan in der Budapester Straße das luxuriöse Apartmenthouse mit Namen „Eden“ zeigt, das damals an der Stelle des ehemaligen Hotels „Eden“ stand, in dem Liebknecht und Luxemburg ihre letzten Stunden verbracht hatten. In der Nacht vom 22. zum 23. Dezember 1967 schreibt Celan das Gedicht – so zumindest lautet das Datum, das zusammen mit der Ortsangabe Berlin bei der Erstpublikation des Gedichts in einer Hommage für Peter Huchel noch explizit festgehalten wird. In dieser Nacht schneit es in Berlin stark, die Sicht aus dem Gästehaus der Akademie der Künste ist „umflockt“.¹²

Szondi rekonstruiert in seinem Aufsatz „Eden“, den er zuerst noch unter dem Titel „Wintergedicht“ angeht, minutiös die Stationen von Celans Berlinaufenthalt und die damit verbundenen ganz und gar heterogenen Assoziationen – sofern sie im Gedicht einen Widerhall finden. Er nennt die während Celans Berlinaufenthalt (1967) in Erinnerung gerufenen und zum Zeitpunkt des Schreibens (1971) erneut erinnerten Ereignisse, die dazu beitrugen, dass in scheinbar ganz positiv besetzten Wörtern wie „Eden“ plötzlich ein unheimlicher Gegensinn zu vernehmen war – worauf auch das Gedicht rekurriert. Szondi zeichnet die möglichen Wege von den realen Begebenheiten zu den Begebenheiten des Gedichts nach. Auf den

¹¹ Szondi gibt selbst die Belegstelle an. Vgl. Szondi: Eden (Anm. 7), S. 394.

¹² Vgl. Szondi: Eden (Anm. 7), S. 390, und Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie. Frankfurt/M.: Syndikat 1976, S. 191.

ersten Blick könnte man deshalb meinen, die ‚Logik des Produziertseins‘ dieses Gedichtes werde hier fast *in actu* nachvollzogen. Szondi betont allerdings ganz klar, dass das Gedicht gegenüber seinen Entstehungskontexten durchaus seine „Autonomie“¹³ behauptete, dass es eine ganze Reihe von biografischen Elementen gebe, die *nicht* in das Gedicht Eingang gefunden haben, und dass die Transformation jener Elemente, die schließlich auch im Gedicht noch erkennbar seien, eigens bedacht werden müsse.

Möchte man Szondis Ausführungen im Aufsatz „Eden“ mit seinen früheren Reflexionen zur ‚Logik des Produziertseins‘ in Verbindung bringen, so wäre von dieser ‚Logik‘ zu sagen, dass in ihr die *Transformation* das Entscheidende ist – und nicht etwa der schlichte Wiedererkennungswert biografischer Umstände, die im schlechten Fall so aufgefasst werden, als seien sie bereits eine Erklärung für das Ergebnis der Transformation. Außerdem wäre davon auszugehen, dass Transformation ein Prozess ist, der nicht nur den Akt des Schreibens (mitsamt den entsprechenden Vorkehrungen dazu) bestimmt. Transformation wäre auch im schließlich Geschriebenen und Publizierten, also der sprachlichen Verweisstruktur *innerhalb* des Gedichtes, aber auch in jener *ausgehend von ihm*, am Werk zu sehen. Zu zeigen wäre dies etwa daran, dass das „Du“ im schließlich publizierten Gedicht nicht einfach darauf zu reduzieren ist, indirekte Selbstanrede des schreibenden Subjektes, also des Autors zu sein. Es impliziert vielmehr all jene Adressaten, die mit ihm aufgrund der *spezifischen* Anredestruktur des Gedichtes – seiner „Autonomie“, wie Szondi vielleicht sagen würde – gemeint sein *können*.

Diese Zusammenhänge sind für Szondis Erörterungen von fundamentaler Bedeutung. Sie umreißen gleichzeitig die Spannung, in die er sich mit seiner Arbeit am Aufsatz hineinbegab. Es handelt sich um die Spannung zwischen poetischer Autonomie und biografischer sowie im weiteren Sinne historischer Realität und Materialität, um die nicht nur Szondis Überlegungen, sondern auch die aller nachfolgenden Interpretinnen und Interpreten von Celans Gedicht kreisten und weiterhin kreisen. Dabei fällt auf, dass die Sekundärliteratur zu Celans „Du liegst“ immer auch Sekundärliteratur zu Szondis „Eden“ ist. Szondis Aufsatz, wiewohl nur als Fragment überliefert, hat (für die Forschung) selbst den Charakter von Primärliteratur gewonnen.

Das begann bereits mit der prominenten Reaktion Hans-Georg Gadammers auf Szondis Erörterungen, gegen die Gadamer den irreführenden Einwand erhob, biografisches Wissen reiche doch nicht aus, um ein Gedicht zu erklären (was

13 Szondi: Eden (Anm. 7), S. 429. Szondi streicht in einem späteren Arbeitsschritt die Passage zur „Autonomie“ wieder. Von der Sache her bleibt sie als der eine Pol im Spannungsgefüge seiner Arbeit gleichwohl bestehen.

Szondi ja gerade *nicht* behauptete und wogegen er sich posthum auch nicht mehr zur Wehr setzen konnte). Doch die langwierigen Diskussionen, die rund um Celans Gedicht geführt worden sind, sollen hier nicht noch einmal eigens aufgerollt werden.¹⁴ Weder Celans Gedicht noch Szondis Aufsatzfragment soll hier ein weiteres Mal interpretiert werden. Worum es vielmehr geht, ist die schlichte Frage, was man anhand der überlieferten Dokumente sowie anhand der schließlich auch explizit werdenden Reflexion in Szondis Text über die *Arbeitsweise* – die literaturwissenschaftliche Schreibaarbeit – in Erfahrung bringen kann, die für den Autor Szondi leitend war.

Um über diese Arbeitsweise etwas in Erfahrung bringen zu können, ist man selbstverständlich, wie bei der Rekonstruktion eines jeden Schreibprozesses, auf Materialien angewiesen. Im Idealfall sind das überlieferte Entwurfsmaterialien, Notizen und dergleichen, anhand deren man die konkrete Schreibaarbeit auf dem Papier nachvollziehen kann. Dabei ist prinzipiell davon auszugehen, dass Materialien dieser Art immer nur mehr oder weniger vollständig überliefert sind, dass es auch Arbeitsschritte gibt, die nicht dokumentiert worden sind etc. Aber immerhin, was von einem Autor selbst aufbewahrt wurde und danach auch über Archive oder anderswie zugänglich ist, bietet einen Anhaltspunkt. Was Szondi angeht, so sind die Entwurfsmaterialien zu „Eden“ im Deutschen Literaturarchiv Marbach zugänglich gemacht.¹⁵ Außerdem wurde ein Teil dieser Materialien bereits 1972 im Anhang der gesammelten *Celan-Studien*, später im entsprechenden Anhang des Bandes *Schriften II* abgedruckt.¹⁶

Ein weiterer Typus von Materialien, der bei der Rekonstruktion von Schreibprozessen hilfreich sein kann, sind Selbstzeugnisse der Autoren oder von ande-

14 Hier nur eine Auswahl an wichtigen Arbeiten: Jürg Berthold: „Wir müssen's wohl leiden“. Formen ‚autobiographischen‘ Schreibens: Paul Celan, DU LIEGST/Peter Szondi „Eden“. In: *Poetica* 24 (1992), S. 90–101; Jean Bollack: „Eden“ nach Szondi (aus dem Französischen von Beatrice Schulz). In: *Celan-Jahrbuch* 2 (1988), S. 81–105; Thomas Fries: La relation critique. Les études sur Celan de Peter Szondi. In: Mayotte Bollack (Hg.): *L'acte critique. Un colloque sur l'œuvre de Peter Szondi* (Paris, 21–23 juin 1979). Lille: Presses Universitaires de Lille 1985, S. 219–236 (wichtig auch der Abdruck der Diskussion danach u. a. mit Jacques Derrida, S. 237–253); Hans-Georg Gadamer: Was muß der Leser wissen? Aus Anlaß von Peter Szondis „Zu einem Gedicht Paul Celans“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Sonntag, 5. November 1972 (Fernausgabe, Literaturbeilage), S. 53 (Gadamer's Aufsatz, der später in den Band *Wer bin Ich und wer bist Du?* aufgenommen wird, bezieht sich auf die posthume Erstpublikation von Szondis „Eden“ in der Literaturbeilage der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 15. Oktober 1972); Janz: *Vom Engagement absoluter Poesie* (Anm. 12), S. 190–200.

15 Archivsignatur: A: Szondi/Celan – Prosa. Sammlungen – Celan-Studien (1450 bis 1453), zu „Eden“ (verschiedene Fassungen, Notizen und Materialien): *Mappe* 88.9.1453/1–7.

16 Szondi: *Eden* (Anm. 7), S. 428–430.

ren, die über die Arbeit Auskunft geben, wobei diese Selbstzeugnisse grundsätzlich interpretationsbedürftig sind. Im Falle Szondis finden wir in „Eden“ selbst einige Hinweise auf das in diesem Fall durchaus problematische Vorwissen, das schließlich auch für die Arbeit am Aufsatz leitend war.¹⁷ Durchaus problematisch, das will hier heißen, dass Szondi in seinem Vorwissen selbst ein Problem sah: Er war eben – seines Erachtens zu sehr – vertraut mit einer ganzen Reihe von biografischen Faktoren, durch die er Celans Gedicht, wenn auch nur in Teilen, bestimmt sah.¹⁸

Die von Szondi selbst explizit gemachten Probleme der Deutung weisen eine existenzielle Dimension auf, die in „Eden“ nicht ihrerseits explizit gemacht wird und auf die hier nur hingewiesen werden kann.¹⁹ Im Aufsatz selbst werden die Probleme der Deutung von Szondi als methodologische Probleme kenntlich gemacht. Obwohl es schwierig und vielleicht unmöglich ist, gerade in Szondis Beschäftigung mit Celans „Du liegst“ von einem bloß methodologischen Problem zu sprechen, so bleibt doch eins klar: Offenbar steht für Szondis Arbeit, seine Schreibaarbeit, eben ein Problem am Anfang. Das Problem besteht in der Schwierigkeit, das Verhältnis von (angenommener) poetischer Autonomie und historischer bzw. biografischer Bestimmtheit im Falle eines literarischen Textes so klar zu denken, dass die Interpretation in sich triftig bleibt und keine faulen Kompromisse eingeht.

17 Vgl. Szondi: Eden (Anm. 7), S. 395.

18 Und mehr noch: Szondi musste sich als Mitauflöser des Gedichts begreifen, da er es ja war, der Celan das Buch über den Mord an Luxemburg und Liebknecht überreichte; und er war es auch, der sich mit Celan über dieses Buch unterhielt und ihm die entsprechenden Orte zeigte. Nicht zuletzt deshalb musste Szondi sich auch als Adressaten des Gedichtes begreifen – nicht als den einzigen, aber aus subjektiver Perspektive doch als besonders angesprochenen. Umgekehrt wird Celan in jedem Fall mit Szondi als Leser gerechnet haben, auch als Leser, der früher oder später über das Gedicht und das, wovon in ihm die Rede ist, schreiben wird. Noch komplexer erscheint die Situation, wenn man berücksichtigt, dass Celan bei seiner letzten Begegnung mit Szondi am 17. März 1970 explizit darum bat, einen Aufsatz über seine Gedichte zu schreiben. Vgl. Peter Szondi: Celan-Studien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 7–11. Szondis Versprechen, das er mit der Arbeit an den insgesamt rund vier Aufsätzen zu Celan, die posthum als *Celan-Studien* erschienen, einzulösen begann, stand nach Celans Tod unter einem enormen existenziellen Druck. Der im Gedicht aufgerufene Schuldkomplex der Überlebenden angesichts der Ermordeten war weder für Celan noch für Szondi *ad acta* zu legen.

19 Dass Szondi „Eden“ rund eineinhalb Jahre nach Celans Suizid schreibt und dass er sich danach selbst umbringt, berührt eine existenzielle, auch eine mimetische Dimension, die ihre eigene Logik und Konsequenz hat, die aber gleichzeitig jede Spekulation als fehl am Platz erscheinen lässt. Für Gespräche in diesem Zusammenhang sowie Hinweise, die in vorliegenden Text eingegangen sind, danke ich Thomas Fries. Für weitere Hinweise zu methodologischen Fragen danke ich Andreas Mauz.

Ob Szondi diese Schwierigkeit im Aufsatz „Eden“ *auf*löst, muss bezweifelt werden. Im früheren Traktat „Über philologische Erkenntnis“ hat man es noch mit einer recht bündigen Theorie der Vermittlung von Immanenz und Historizität oder, wenn man so will, von Staiger und Adorno zu tun.²⁰ In „Eden“ ist die Situation viel zugespitzter – und dies nicht nur deshalb, weil Szondi hier auf eine Weise persönlich in eine Mitwisserschaft verstrickt war, die er theoretisch nicht einfach ‚aufheben‘ konnte, sondern auch deshalb, weil das Gedicht selbst bereits die Frage aufwirft, ob überhaupt – und wenn ja, wie – sprachliche Form und historischer Gehalt, zumal wenn dieser traumatischer Art ist, eine Einheit bilden können. Wenn sich in „Eden“ überhaupt so etwas wie eine Lösung des geschilderten Problems abzeichnet, dann die, dass Szondi die Parameter zu klären versucht, anhand deren das Problem Kontur gewinnt. Außerdem fällt auf, dass Szondi damit beginnt, auf die ‚Logik des Produziertseins‘ seines *eigenen* Textes zu reflektieren. Was bringt mich als Literaturwissenschaftler dazu, einen Aufsatz zu schreiben? Wo sehe ich Probleme? Warum gibt es sie?²¹

Die offensive Thematisierung der Schwierigkeiten, die Szondi beim Verfassen von „Eden“ hatte, ist auffällig, und es ist wichtig, dass man diesen Zug zur problemorientierten Selbstreflexion ernst nimmt, denn er bildet einen weiteren Hinweis darauf, wie Szondi schreibt: offenbar so, dass er – zumindest, was „Eden“ angeht – nicht nur von einem Problem ausgeht, sondern das Problem, das sich ihm *während des Schreibens* stellt, auch *im schließlich Geschriebenen* erkennbar lässt. Es geht, noch einmal anders gesagt, nicht einfach darum, ein Problem zu lösen, sondern darum, dieses überhaupt erst einmal aufs Tapet zu bringen: etwas *als* Problem deutlich zu machen, und dies kompromisslos.

Die Hartnäckigkeit, mit der Szondi an dieser Aufgabe arbeitet, hat sich auch in den überlieferten Dokumenten zu „Eden“ niedergeschlagen. Denn die doppelte Aufmerksamkeit, die Szondi auf das Gedicht richtet, indem er dieses im Spannungsfeld von ‚Autonomie‘ und ‚Historizität‘ wahrnimmt, verbindet sich auch mit entsprechenden Lese- und Schreibhandlungen. Die Aufmerksamkeit auf Merkmale des Textes, die für dessen ‚Autonomie‘ sprechen, zeigt sich ganz konkret in Praktiken, die man als ‚Mimesis ans Material‘ bezeichnen könnte: Szondi liest das Gedicht offenbar mehrfach, er kann es vermutlich auswendig, er nimmt es in

20 Nach wie vor richtungsweisend und stark ist Szondis Behauptung, dass „einzig“ diejenige „Betrachtungsweise dem Kunstwerk ganz gerecht werde, welche die Geschichte im Kunstwerk, nicht aber die, die das Kunstwerk in der Geschichte zu sehen erlaubt.“ Szondi: *Über philologische Erkenntnis* (Anm. 8), S. 275.

21 Auf den bei aller erkennbaren Mühe um Distanznahme vernehmbaren intimen Ton in Szondis Text hat zuerst Jürg Berthold aufmerksam gemacht. Vgl. Berthold: *Wir müssen's wohl leiden* (Anm. 14).

seiner sprachlichen Struktur wahr – und notiert sich in der Folge genau das, was für diese Struktur kennzeichnend scheint. Er baut die Strukturmerkmale in gewisser Hinsicht nach, spielt die Muster durch, die er im Gedicht erkennt – oder zumindest einige davon. Er hält sich damit an eine Überlegung, die er noch während seiner Studienzeit beim Zürcher Romanisten Theophil Spoerri kennengelernt hatte: „Le critique n’a d’autre moyen pour arriver à la connaissance de l’œuvre que celui de la ré-création.“²²

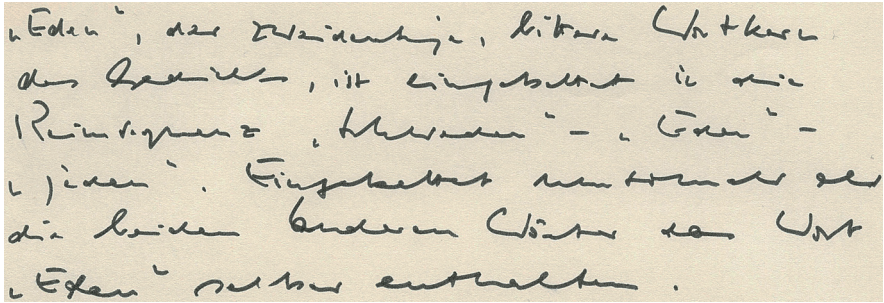
Ganz konkret notiert Szondi sich auf ein Blatt die Wortfolge „Schweden – Eden – jeden“. Er erkennt darin offenbar einen Reim, der im Gedicht als Binnenreim die sprachliche Struktur bestimmt oder zumindest mitbestimmt. Diese Struktur beruht im Übrigen selbst bereits auf einer Mimesis: einer Mimesis im Innern des Gedichts, die in Form der Binnenreime vernehmbar wird. Die Reime (,-haken‘ – ,Staken‘/,Schweden – Eden – jeden‘/,Gelausche‘ – ,rauschen‘) sind für das Gedicht sogar besonders auffällig, auch deshalb, weil Celan den Reim ansonsten, und gerade in den späten Gedichten, nur äußerst sparsam einsetzt. Bei aller Auffälligkeit bleibt der Reim ein Strukturmerkmal, das sich nur erschließt, wenn man sich als Leser auf das mimetische Spiel einlässt. Beobachtungen dieser Art, die ganz auf das Material der Sprache bezogen sind, sammelt Szondi auf Notizzetteln – und er nimmt sie zum Anlass, weitere Notizen zum Reim anzufertigen. Darüber hinaus geht es darum, gerade das Ungleiche, das hier im Reim zusammenkommt, eigens zu bedenken. Aus den Notizen heraus entstehen dann allmählich die elementaren Bestandteile der Interpretation, die Szondi – wohl nicht zuletzt als Spätfolge seiner germanistischen und romanistischen Ausbildung in Zürich (Werkimmanenz) – ganz am Wortmaterial und der davon ausgehend rekonstruierten spezifischen semantischen Spannung festmacht.

Entsprechend liest man in einer weiteren Notiz:

„Eden“, der zweideutige, bittere Wortkern des Gedichts ist eingebettet in die Reimsequenz „Schweden“ – „Eden“ – „jeden“. Eingebettet um so mehr, als die beiden anderen Wörter das Wort „Eden“ selber enthalten.²³

²² Zitiert nach: Christoph König: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2014, S. 8.

²³ Szondi: Eden (Anm. 7), S. 429. Hier nach dem Original transkribiert (vgl. Anm. 15). Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Literaturarchivs Marbach und Christoph Königs. Darauf, dass es in diesen Zeilen auch so etwas wie eine unbewusste Mimesis gibt, die Nachbildung der Bettmetaphorik in der Beschreibungssprache als möglicher Effekt der titelgebenden Wendung „Du liegst“, machte mich Marcel Lepper aufmerksam.



In den Notizen lässt sich deutlich ablesen, wie sehr Szondi sich bemüht, vom biografischen Wissen abzusehen, um dagegen die sprachliche Struktur des gelesenen Gedichts würdigen zu können.²⁴ Allerdings bleibt Szondi bei der Zuwendung zur immanenten Struktur des Gedichts nicht stehen. Er begnügt sich also nicht einfach, was das eigene Schreiben und die damit verbundenen Rekapitulationen von Strukturmerkmalen angeht, mit einer ‚Mimesis ans Material‘. Szondi spricht oder schreibt das Gedicht nicht bloß nach, auch wenn die lesende und teilweise – im Medium des Zitats – schreibende Wiederholung elementar ist. Er gewinnt aus seinem *Close Reading* vielmehr einen reflektierenden Standpunkt, der – zwischen Mimesis und Abstraktion pendelnd – sowohl die Nähe zum gelesenen Gedicht als auch eine Nähe zu dem aufsucht, was das Gedicht reflexiv nachvollziehbar werden lässt.

Mit Letzterem einher geht eine deutlicher auf Abstraktion und Rekontextualisierung zielende Suche nach externen Referenzen, die es möglich machen, die Verankerung des Gedichttextes in weiteren Kontexten (aber auch die spezifischen Absetzungen davon) herauszustellen. Im Zuge dieser Suche notiert Szondi sich vieles aus Wörterbüchern (zum Wortfeld ‚stak‘, ‚staken‘, ‚stecken‘ etc.), er fertigt Xerokopien aus Handbüchern an (etwa zum Wortfeld ‚Eden‘ bzw. ‚Paradies‘), notiert sich Zitate (etwa von Karl Kraus zum Reim, der bei Celan gerade *nicht* so zu denken sei: „Er ist das Ufer, wo sie landen, sind zwei Gedanken einverstanden“²⁵). Zu den weiteren Quellen gehört selbstredend auch das Buch von Heinrich Hannover und Elisabeth Hannover-Drück, *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht*.

Szondi liest also, um zu schreiben. Er liest auf ganz unterschiedlichen Ebenen, und dieses Lesen verläuft sicherlich weniger systematisch, als es hier aus

²⁴ In einer gestrichenen Passage des Aufsatzes spricht Szondi selbst noch von einem „absichtlichen Absehen“ von den „biographisch-historischen Daten“. Szondi: *Eden* (Anm. 7), S. 430.

²⁵ Szondi: *Eden* (Anm. 7), S. 430.

Gründen der Darstellung scheinen mag. So wie die einzelnen Prozessschritte des Schreibens letztlich Resultate eines groß angelegten Ausprobierens und Versuchens sind, so sind auch die Lektüreprozesse letztlich, sieht man von den existenziellen Motivationen ab, nur durch eine grobe Orientierungsvorgabe bestimmt. Als Lesen in einem erweiterten Sinne könnte man bereits die Erinnerungsarbeit begreifen, die Szondi schließlich im Aufsatz selbst explizit macht. Lesen heißt für Szondi allerdings primär, dass er das Gedicht, also einen einzelnen Text, liest: Er liest das Gedicht mehrfach, fertigt dabei Notizen an, die in knappen Formulierungen bereits Kernelemente für die Argumentation des Aufsatzes enthalten, er liest darüber hinaus eine ganze Reihe von ganz unterschiedlichen anderen Texten, die ihm dabei helfen, die intern erschlossenen Strukturelemente des Gedichts auf ihre möglichen Bezugsmomente nach außen hin zu profilieren. In späteren Phasen schließlich, in denen man bereits von einem Aufsatz sprechen kann, kommt es zu weiteren Lektüren in Form von Selbstlektüren, die sich abwechseln mit der manuellen Tätigkeit des Schreibens oder quasisimultan dazu verlaufen: Der entstehende Aufsatz wird in die Schreibmaschine getippt und danach lektoriert, er wird von Hand korrigiert, wieder abgetippt, es wird gestrichen und ergänzt, bis am Ende ein fast fertiger Aufsatz vorliegt.²⁶

Aus den Beobachtungen, die Szondi im Vorfeld aus den vorbereitenden Lektüren gewinnt, notiert er sich immer wieder Wort- und Sinnfelder, die ihn dazu anhalten, aus der Immanenz der Lektüre hinauszutreten. Geradezu vorsätzlich scheint Szondi es darauf anzulegen, das scheinbar Selbstverständliche als unselbstverständlich wahrzunehmen. Literaturwissenschaftliches Schreiben erweist sich bei Szondi als geprägt durch den ungeheuren Anspruch, sich versuchsweise all der Voraussetzungen bewusst zu werden, die (s)ein mögliches Verständnis eines Textes prägen. Dabei setzt Szondi, was nun „Eden“ angeht, seine durch Lektüren gewonnenen Beobachtungen immer wieder in Beziehung zur erkannten Struktur des Gedichtes. Er erkennt dabei letzten Endes, dass das Gedicht selbst bereits das Verhältnis von sprachlicher Form und historischer Realität als Problem formuliert.

Zur Zeile „Nichts/stockt“ notiert Szondi in beinahe aphoristisch anmutenden Paraphrasen: „Darüber, dass nichts stockt, stockt das Gedicht. Dass nichts stockt, macht das Gedicht stocken.“²⁷ Das Problem, um das Celans Gedicht kreist, besteht

26 Inwiefern die Seminarsituation für Szondis Arbeit am Text wichtig war – Celan las ja in Szondis Seminar auch Gedichte vor, die anschließend besprochen wurden –, müsste eigens diskutiert werden.

27 Szondi: Eden (Anm. 7), S. 429. Szondi sucht die aphoristische Form, die Verdichtung, so bei Celan, so bei Valéry, so bei sich selber. Er schreibt solche Zitate in der Regel auf einzelne Blätter. Vgl. hierzu König: Engführungen (Anm. 22), S. 33.

gerade darin, dass die historische Realität einem permanenten Vergessen ausgeliefert ist und dass es schwer ist, diesem Vergessen entgegenzuarbeiten. Falls überhaupt, dann scheint dies der impliziten Argumentation des Gedichts zufolge nur dann möglich zu sein, wenn das Vergessen durch sprachliche Zäsuren unterbrochen wird – mit offenem Ausgang (deshalb der Appellcharakter, der sich im Gedicht an ein „Du“ richtet, deshalb auch die aufgebrochene Sinngebung „für sich, für keinen, für jeden“ in der nur angedeuteten Mordszene gegen Ende des Gedichts). Szondi macht sich in diesem Fall zum Anwalt derartiger Unterbrechungen, indem er sie interpretatorisch nicht auflöst, sondern als solche zur Geltung bringt.²⁸

3

Roland Barthes' Arbeit an *S/Z* ähnelt bei allen Unterschieden im Einzelnen doch in mindestens einer Hinsicht dem Projekt von Szondi: Auch Barthes kommt es darauf an, die Eigenart der von ihm in den Blick genommenen Lektürevorlage – in diesem Fall handelt es sich um die 1830 publizierte Erzählung „Sarrasine“ von Honoré de Balzac – zu erfassen, und zwar so, dass er deren interne Gesetzmäßigkeiten nachvollziehbar machen möchte. Es geht auch Barthes darum, die ‚Logik des Produziertseins‘ seiner Lektürevorlage zu erschließen, wobei er diesbezüglich eine eigene Theorie parat hat: 1963, also einige Jahre vor der Arbeit an *S/Z*, entwickelte Barthes diese Theorie in seinem Aufsatz „L'activité structuraliste“. Darin wartet er mit einer recht eigenwilligen Neuprägung des Begriffs ‚Simulacrum‘ auf, um die „strukturelle Tätigkeit“, die er selbst betreibt, auf den Punkt zu bringen:

Le but de toute activité structuraliste, qu'elle soit réflexive ou poétique, est de reconstituer un ‚objet‘, de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les ‚fonctions‘) de cet objet. La structure est donc en fait un *simulacre* de l'objet, mais un simulacre dirigé, intéressé, puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l'on préfère, inintelligible dans l'objet naturel. L'homme structural prend le réel, le décompose, puis le recompose; c'est en apparence fort peu de chose (ce qui fait dire

28 Letzten Endes stellt sich die Frage, wie man sich zum Stocken des Gedichts in der Rezeption – und also auch auf der Ebene der Wissenschaft, der Sekundärliteratur – verhalten kann oder soll. Es ist eine Frage, die durch die Appellstruktur des Gedichts selbst aufgerufen ist. Beantworten kann man sie, wenn überhaupt, nur individuell. Der Schluss – oder der Abbruch – von Szondis Text mit den drei Punkten gibt eine Antwort darauf, indem er, willentlich oder nicht, die Grenzen markiert, die einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung in diesem Bereich gesetzt sind.

à certains que le travail structuraliste est ‚insignifiant, inintéressant, inutile, etc.’). Pourtant, d’un autre point de vue, ce peu de chose est décisif; car entre les deux objets, ou les deux temps de l’activité structuraliste, il se produit *du nouveau*, et ce nouveau n’est rien de moins que l’intelligible général: le simulacre, c’est l’intellect ajouté à l’objet, et cette addition a une valeur anthropologique [...].²⁹

Die strukturalistische Tätigkeit besteht Barthes zufolge also darin, dass man von seinem Untersuchungsobjekt ein Simulacrum herstellt. Die Struktur, die der Strukturalist in seinem Objekt erkennt, ist nichts anderes als ein Simulacrum, was nach Barthes heißt: eine Hinzufügung zum Objekt, die dieses intelligibel macht. Es handelt sich also um einen positiven Begriff des Simulacrums. Das Simulacrum ist hier kein Trugbild, sondern Ergebnis einer Arbeit, die auf Erkenntnis zielt und damit durchaus dem nahesteht, was Aristoteles in seiner *Poetik* als ‚Mimesis‘ bezeichnet. Denn die aristotelische ‚Mimesis‘, ebenfalls als Tätigkeit verstanden, meint ja nicht einfach die Wiederholung eines Dings oder einer Person in Gestalt einer Kopie, sondern die Nachahmung einer erkannten Struktur, die über das Einzelne hinausweist und allgemeinen Charakter hat. Eine derartige Nachahmung ist im Kern Produktion, da das Allgemeine, auf das Aristoteles mit seiner Konzeption der Mimesis zielt, erst einmal erkannt, oder stärker formuliert, erkennend hergestellt werden muss, um dann als Vorlage für – in diesem Fall – künstlerische Tätigkeit Verwendung finden zu können.³⁰

Auch für Barthes, der in seinen Ausführungen eigens darauf hinweist, dass die Herstellung eines Simulacrums nicht nur die künstlerische, sondern auch die wissenschaftliche Betätigung (strukturalistischer Art) bestimmt, ist zentral, dass

29 Roland Barthes: *L’activité structuraliste* (1963). In: R.B.: *Œuvres complètes*. Édition établie et présentée par Eric Marty. Paris: Éditions du Seuil 1993f., Bd. 1 (1942–1965), S. 1328–1333, hier S. 1329. Auf Deutsch: „Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit, sei sie nun reflexiv oder poetisch, besteht darin, ein ‚Objekt‘ derart zu rekonstituieren, daß in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ‚Funktionen‘ sind). Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein *Simulacrum* des Objekts, aber ein gezieltes, ‚interessiertes‘ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb. Der strukturelle Mensch nimmt das Gegebene, zerlegt es, setzt es wieder zusammen; das ist scheinbar wenig (und veranlaßt manche Leute zu der Behauptung, die strukturalistische Arbeit sei ‚unbedeutend, uninteressant, unnützlich‘ usw.). Und doch ist dieses Wenige, von einem anderen Standpunkt aus gesehen, entscheidend; denn zwischen den beiden Objekten, oder zwischen den beiden Momenten strukturalistischer Tätigkeit bildet sich etwas *Neues*, und dieses Neue ist nichts Geringeres als das allgemein Intelligible: das Simulacrum, das ist der dem Objekt hinzugefügte Intellekt [...]“. Roland Barthes: *Die strukturalistische Tätigkeit* (1963). In: *Kursbuch 5* (Mai 1966), S. 190–196, hier S. 191.

30 Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch-deutsch. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1991, S. 29–33 (9. Buch) und S. 85–95 (25. Buch).

er das Simulacrum als Hinzufügung begreift, die erst einmal über einen produktiven Akt der Auseinandersetzung mit etwas Gegebenem hergestellt werden muss, sodass sich dann, bestenfalls, eine allgemeine Erkennbarkeit dieses Gegebenen einstellen kann. Entscheidend an Barthes' Überlegungen ist, dass er die strukturalistische Aktivität tatsächlich als Prozess bestimmt und dass er diesen Prozess auch genau beschreibt: Es geht darum, die als gegeben betrachtete Vorlage zu zerlegen und sie wieder zusammzusetzen, und zwar so, dass man dabei die Regeln erkennt, nach denen sie ‚funktioniert‘. Im Kern besteht die strukturalistische Tätigkeit nach Barthes also in einem Produktionsakt, um nicht zu sagen in einem Schöpfungsakt.

Für den (strukturalistischen) Philologen bedeutet dies: Auch er muss sich als Produzent erkennen, er ist derjenige, der sein Untersuchungsobjekt im Idealfall so zu ‚rekonstituieren‘, so zu ‚reproduzieren‘ in der Lage ist, dass er im Zuge dieses Prozesses Einsicht gewinnt in die Funktionsweise der untersuchten Vorlage. Das ist zumindest die Grundannahme und die Zielvorstellung, von der Barthes ausgeht. Unabhängig davon, ob man dieser Auffassung von Strukturalismus und darüber hinaus von Wissenschaftlichkeit nun zustimmen möchte oder nicht, bietet sie eine Handhabe zur genaueren Bestimmung der Vorgehensweise, die Barthes selbst in einigen Arbeiten wählt. Geradezu programmatisch im Sinne des 1963 skizzierten Programms strukturalistischer Tätigkeit verfährt er in seiner Arbeit am Buch *S/Z*, das 1970 erscheint. Was lässt sich über den Hergang dieser Arbeit in Erfahrung bringen? Wie schreibt Barthes an diesem Buch?

Zunächst einmal, auch hier: Barthes liest selbstverständlich, er liest die Erzählung „Sarrasine“ von Balzac, er liest sie mehrfach, zerlegt sie, zerlegt sie in 561 Satzeinheiten, versucht ihren Bauplan herauszufinden, versucht, ein ‚Simulacrum‘ von ihr herzustellen. Dieses Simulacrum sieht am Ende so aus, dass er die 561 Satzeinheiten, die er isoliert, einem oder mehreren von fünf Codes zuordnet, die er für die jeweilige Einheit als besonders kennzeichnend erachtet. Wenn ein Textelement sich einem Code zuordnen lässt, dann heißt dies, dass es auf bestimmte Themen, Orientierungen oder Muster ‚anspringt‘, oder allgemeiner, dass es eine Antwort auf eine codespezifische Frage bereithält:

Hermeneutischer Code:	Welche Erwartungen, die Wahrheit zu wissen, werden geweckt?
Semischer Code:	Was ist mit einem Wort, einer Andeutung gemeint, bedeutet, impliziert? (Sem = kleinste Komponente einer Wortbedeutung)
Symbolischer Code:	Welchen symbolischen Mehrwert enthält eine Äußerung?
Referentieller Code:	Welches Wissen jenseits der Erzählung wird aufgerufen?
Proäretischer Code:	Was folgt notwendig aus etwas Bestimmtem, das gesagt wird? (Proäresis = Fähigkeit, das Ergebnis eines Handelns zu befragen)

In Barthes' Worten:

Les cinq codes forment une espèce de réseau, de topique à travers quoi tout le texte passe (ou plutôt: en y passant, il se fait texte). [...] Ou encore: chaque code est [...] l'une des Voix [sic] dont est tissé le texte.³¹

Indem Barthes die Codes als Stimmen bezeichnet, aus denen ein Text ‚gewoben‘ ist, etabliert er das Bild einer Partitur, die sich gleichzeitig als kompatibel erweist mit einem wörtlichen Verständnis des ‚Textes‘ als ‚Textum‘ (‚Gewobenes‘).

Am Anfang der Studie, noch vor dem Inhaltsverzeichnis, weist Barthes in einer kurzen Notiz darauf hin, dass das Buch „die Spur einer zweijährigen Seminararbeit“ sei, wobei er den „Studenten, Hörern und Freunden“ ausdrücklich dankt.³² Der Dank ist aufschlussreich, weil Barthes damit offenlegt, dass sein Schreiben in einem sozialen Kontext stattfindet, der in gewisser Hinsicht am Buch mitgeschrieben hat. Die Seminarsituation wird hier ganz deutlich als Proberaum erkennbar, in dem Barthes die Fährten legt, die im Buch schließlich zu einem Ganzen werden. Dass die Seminarsituation bereits durch schriftliche Vorarbeiten und also durch spezifische Schreibprozesse vonseiten des Dozenten Barthes bestimmt war, konnte man wohl immer schon ahnen. Doch erst mit der im Jahr 2011 erfolgten Publikation der Materialien, Notizen und Diagramme,³³ die Barthes zur Vorbereitung der einzelnen Seminarsitzungen an der École pratique des hautes études zwischen 1967 und 1969 anfertigte, ist es möglich geworden, die allmähliche Verfertigung von *S/Z* aus der Situation des Seminars heraus nachvollziehbar zu machen.

Was diese Materialien Erstaunliches zutage fördern? Nicht nur, dass Barthes es im Seminar, das sich mit insgesamt zwanzig Sitzungen immerhin weit über ein Jahr erstreckt, *nicht* schafft, auch nur bis zur Hälfte der lediglich rund zwanzigseitigen Erzählung von Balzac vorzustößen. Auch die fünf Codes stehen erst in der vorletzten Sitzung fest. Davor probiert Barthes aus, er entwirft Modelle, verwirft sie wieder, entwirft neue, passt sie an, verschiebt sie. Nur das Vorhaben, „Sarrasi-

³¹ Roland Barthes: *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil 1970, S. 28. Auf Deutsch: „Die fünf Codes bilden eine Art Netz, eine Art Topik, durch den der ganze Text hindurchgeht (oder vielmehr: indem er da hindurchgeht, wird er erst zum Text). [...] Oder auch: jeder Code ist [...] eine der Stimmen, aus denen der Text gewoben ist.“ Roland Barthes: *S/Z*. Übersetzt von Jürgen Hoch. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 25. Das Schema oben fasst die Bestimmungen der Codes zusammen, die Barthes in den Seiten unmittelbar davor vornimmt.

³² Barthes: *S/Z* (Anm. 31), S. 2 (dt.)/S. 7 (frz.).

³³ Roland Barthes: *Sarrasine* de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967–1968 et 1968–1969). Hg. von Claude Coste und Andy Stafford. Paris: Éditions du Seuil 2011.

ne“ in kleinste Einheiten, „Lexien“, zu zerlegen, steht von Anfang an fest. In jeder Sitzung widmet er sich einer oder mehreren derartiger „Lexien“. Positiv formuliert: Barthes nimmt sich für kleinste Textausschnitte enorm viel Zeit. Er praktiziert eine Strategie der radikalen Verlangsamung der Lektüre, und das nicht (wie etwa Szondi) alleine, sondern im Verbund mit den Seminarteilnehmerinnen und -nehmern. Eingübt wird, wie man sich an möglichst wenig Text möglichst lange aufhalten kann. Nicht von ungefähr zitiert Barthes zu Beginn des Buches *S/Z* dann den Mythos, wonach es manchen Buddhisten durch Askese gelungen sei, aus einer einzigen Saubohne eine ganze Landschaft herauszulesen: „On dit qu’à force d’ascèse certains bouddhistes parviennent à voir tout un paysage dans une fève.“³⁴

Schreibpraktisch bedeutet dieses Vorgehen, dass Barthes Balzacs „Sarrasine“ tatsächlich in Einzelteile zerlegen muss. Auf diese Weise erhält er die ‚Saubohnen‘, deren semiotische Verflechtungen und Konturen er in der Folge herauslesen kann. Die Zerlegungsarbeit geht so vor sich, dass Barthes die „Lexien“, um die sich die entsprechenden Seminarsitzungen drehen sollen, tatsächlich *abschreibt*. Er löst sie also im Zuge der Seminarvorbereitungen aus der syntaktischen Abfolge des Originals heraus, um sie dann in eigenen Variationen und Umschreibungen, mit Kommentaren und Bemerkungen auf ihre Affinitäten zu einem bestimmten Code, zu einer bestimmten Bedeutungsebene zu befragen. Das alles geschieht als Schreibarbeit auf dem Papier. Die Notizen sind erkennbar noch kein Buch, aber sie sind so etwas wie ein Labor auf Papier, auf dem Barthes die *möglichen* Strukturierungsmuster – oder eben: Simulacren – erprobt, die ihm am Ende dabei helfen, das Buch *S/Z* zu schreiben, wobei der Entschluss, aus den Erkenntnissen des Seminars heraus überhaupt ein Buch zu schreiben, vermutlich erst während der Zeit entsteht, in der er dieses abhält.

Zu den Besonderheiten der Schreibpraxis im Zusammenhang mit den Seminarvorbereitungen gehört, dass Barthes immer wieder Zeichnungen, teilweise sind es ausgefeilte Diagramme, anfertigt. Fast alle finden sich später im Buch *nicht* wieder. Es kommt ihnen also, so könnte man vermuten, eine heuristische Funktion zu. Wie wichtig die Diagramme gleichwohl auch für das Buch werden, zeigen diejenigen Diagramme, die in sich eine metaphorische Qualität aufweisen, die später dann auch für das Buch leitend wird. Das gilt insbesondere für die Rede von den „Stimmen“, die Barthes als metaphorische Umschreibung für die Codes nutzt. Die auch dem Codemodell – d.h. der Annahme eines Zusammenspiels unterschiedlicher „Codes“ („Stimmen“) im Text – zugrunde liegende Vorstellung ist tatsächlich die einer Partitur. In den Seminarvorbereitungen fasst Barthes

34 Barthes: *S/Z* (Anm. 31), S. 9 (frz.).

diese Vorstellung noch ganz konkret auf, indem er die Partitur eines richtigen Orchesters aufzeichnet. Den einzelnen Instrumenten in diesem Orchester ordnet er einzelne Textfunktionen zu, von denen er zu diesem Zeitpunkt erst einige wenige als „Codes“ bezeichnet.³⁵

Doch damit nicht genug: Barthes beginnt zu komponieren, er unterscheidet in vollkommener Übereinstimmung mit der klassischen Instrumentenordnung in einem Sinfonieorchester hell klingende von tief klingenden Instrumenten, zeichnet Rhythmen auf, die er in Balzacs „Sarrasine“ zu erkennen glaubt, er versucht herauszufinden, aufgrund welcher Verfahren Spannungen auf- und abgebaut werden und aufgrund welcher Strukturmerkmale Assoziationen untereinander verkettet oder aufgelöst werden:

lexies

		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13																
Cuivres et Percussions	Ce qui bulle, ce qui éclate, non concaténé	Sèmes																
	Codes																	
Bois et cordes supérieures	Ce qui chante, « file », est concaténé	Énigme 1																
	Énigme 2																	
Basses	Ce qui soutient (platement)	Proaïrétismes																

(cf. une sous-tonique attendant sa tonique, cadence) autre cadence

Hört Barthes Musik, wenn er „Sarrasine“ liest? Man möchte es meinen. Die Tatsache, dass er die Zeichnung später im Buch nicht mehr verwendet, deutet allerdings darauf hin, dass die Identifikation von Text und Musik vielleicht doch etwas weit ging und die am Ende privilegierte Rede von „Codes“ letztlich unverfänglicher war. Nichtsdestotrotz wird die Zeichnung ihren Wert gehabt haben, und dass auch im Buch gelegentlich noch das Modell der Stimmen bzw. der Partitur durchklingt, ist sicherlich nicht ungewollt.

Die Skizzen, Zeichnungen und Diagramme, die Barthes im Zuge der Vorbereitung seines Seminars anfertigt und möglicherweise während der Seminarsitzun-

35 Abb. nach Barthes: *Sarrasine* de Balzac (Anm. 33), S. 163.

gen noch ergänzt und variiert, lassen darauf schließen, dass Barthes sich ähnlich wie Szondi in ein Spannungsfeld begibt. Dieses ist nun aber nicht durch die Pole Autonomie und Biografik bzw. Historik in ihrem Verhältnis wiederum zu den Lektürebefunden gekennzeichnet, sondern durch das immer wieder von Neuem in kleinen Schritten vermessene Verhältnis von Leseindruck und Simulacrum, das man seinerseits als Resonanzraum bestimmen könnte: Was Barthes unablässig modellhaft auf der Ebene des Simulacrums skizziert, wird ebenso unablässig auf die semantischen Valenzen der einzelnen Lexien zurückbezogen und umgekehrt. Man könnte darin eine Neufassung des hermeneutischen Zirkels erkennen, doch geht es Barthes vielmehr als um das Verstehen des Textes darum, ein Modell zu entwerfen und zu erproben, das explizit als verständlichkeitsfördernde Hinzufügung zum Text begriffen wird. Diese Hinzufügung soll zwar den Text in seiner Konstruktionsweise erkennbar machen, doch liegt der entscheidende Punkt darin, dass Barthes das Erkennbarmachen selbst als Produktionsakt begreift, zu dem wiederum notwendig das eigene Schreiben gehört.

Der Resonanzraum, den Barthes zwischen den Leseindrücken und dem in den Seminarsitzungen noch ganz offenen und wechselhaften Simulacrum – oder genauer: den jeweiligen Simulacren – schafft, ist Effekt eines Schreibprozesses. Das angewandte Verfahren zielt darauf ab, zwischen dem mimetischen Verhältnis zum gelesenen Text (auf der Ebene der Zitate) und der Abstraktion Letzterem gegenüber (auf der Ebene des Simulacrums bzw. der Simulacren) eine Feedbackschleife zu etablieren. Dabei ist die Feedbackschleife kein Kurzschluss, denn die Lektüre des Textes schreitet ja von Sitzung zu Sitzung fort. Auf diese Weise wird das Verfahren nicht nur regelmäßig mit neuen Inputs versorgt, auch die Resultate müssen fortlaufend angepasst werden. Das Verfahren der interpretierenden Textsegmentierung bleibt insgesamt ergebnisoffen. Es ähnelt damit einer Experimentalanordnung, denn zur Ergebnisoffenheit hinzu kommt der Umstand, dass die Anordnung von Anfang an ganz klar festgelegt ist: Es soll ein Text genommen werden, dieser soll zerlegt werden, und es soll herausgefunden werden, ob er einem bestimmten Bauplan folgt. Die im Buch schließlich herausgestellten fünf Codes liefern am Ende dann zwar kein Muster, das es möglich machen würde, die Erzählung zu reproduzieren, aber sie liefern doch ein Raster dafür, die Erzählung extrem differenziert zu lesen – und zu beschreiben. Sie liefern damit auch ein Raster dafür, Sekundärliteratur zu produzieren.

Die Ergebnisoffenheit wird allerdings nicht nur durch die Lektüre des Textes bestimmt, sondern auch dadurch, dass das Seminar offen ist für Interventionen seitens der Seminarteilnehmerinnen und -teilnehmer. Die Seminarsituation ist tendenziell zumindest dialogisch, und so kommt es immer wieder vor, dass Barthes auf Anregungen der Studentinnen und Studenten eingeht. Der Dank, den er im Buch dann formuliert, ist also nicht bloß eine rhetorische Floskel. Barthes

reagiert, in den Reprisen der einzelnen Sitzungen, immer wieder auf das, was offenbar von den Studentinnen und Studenten an ihn herangetragen wird. Gleichzeitig hält er an seinen eigenen Fragen fest, die er im Seminar offenlegt und an denen er sein Vorgehen orientiert. Barthes macht seine Schritte, wie Szondi, grundsätzlich transparent. Er stellt permanent Fragen und bleibt damit am Puls des eigenen Interesses, seiner Methodik, die offen ist für Wendungen, die ihm die Lektüre des Textes nahelegt.

Die vielleicht brisanteste Herausforderung wird ihm jedoch nicht durch den Text gestellt, sondern durch die Pariser Studentenunruhen im Mai 1968, die direkte Auswirkungen auf das Seminar haben. Zwar unterbricht Barthes das Seminar genau im Mai und beginnt mit ihm erst wieder im November 1968. Die ersten Novembersitzungen sind dann aber unmittelbar der Frage gewidmet, worin die politische Dimension der Arbeit an einem Text, des Seminars sowie der Universität insgesamt liegen könnte oder sollte. Barthes' nicht ganz überraschende Antwort: Das Seminar müsse zum Ort werden, an dem die Macht des gesprochenen Wortes, der „parole“, gebrochen werde, indem das forschungsorientierte Schreiben der Studierenden selbst in den Mittelpunkt rückt und entsprechend gefördert wird:

Recherche et écriture. Il s'agira de se réveiller de l'engluement de la recherche dans la parole – et de lui représenter le spectre ou le fantasme de l'écriture. Noter que ceci peut être la vocation profonde des mémoires, qui est de permettre à chacun d'écrire. [...] L'idéal [...] serait un groupe annuel de contributions courtes, écrites, combinées [...] et publiées (nonsens des mémoires qui s'enfouissent à jamais [...]).³⁶

Nicht Abschlussarbeiten am Ende des Studiums („mémoires“), die in den Schubladen verschwinden und für die sich niemand interessiert, sollen geschrieben werden. Sondern das Studium selbst soll maßgeblich dadurch bestimmt sein, dass geschrieben, dass Forschung als Schreibarbeit verstanden und eingeübt wird. Barthes hegt die Vision, dass diese Schreibarbeit in Gruppen praktiziert und schließlich durch Publikation auch einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

Man wird die Euphorie, mit der Barthes seine Vision skizziert hat, angesichts der heutzutage ja massenweise verfassten und nicht zuletzt zur Leistungsüberprüfung herangezogenen schriftlichen Seminararbeiten vielleicht nicht mehr ungeboren teilen können. Auch entbehrt es nicht einer gewissen Komik, wenn Barthes die politischen Forderungen im Kontext der Studentenunruhen in eine Bildungs- und Forschungsvision übersetzt, die es ihm schließlich ermöglicht, sein

³⁶ Barthes: *Sarrasine* de Balzac (Anm. 33), S. 334 f.

Seminar ganz nach Plan fortzusetzen.³⁷ Die Stoßrichtung seiner Vision bleibt gleichwohl bedenkenswert: Sie besagt, dass Bildung und Forschung gleichermaßen nur dann etwas taugen, wenn sie aus einer Praxis des Schreibens resultieren.

4

Szondi und Barthes bewegen sich mit ihrem Schreiben beide im Spannungsfeld von Mimesis und Abstraktion. Beide sind erkennbar bemüht, mit ihrem Schreiben gleichzeitig nah am gelesenen Text und treu gegenüber den von ihnen mitgesetzten Standards der literaturtheoretischen Reflexion zu sein. Es stellt sich abschließend die Frage, wie repräsentativ die beiden Beispiele für die eingangs skizzierte Fragestellung sind. Szondis Arbeit am Aufsatz „Eden“ wird man aufgrund der spezifischen biografischen Situation sicherlich nicht als Regelfall literaturwissenschaftlicher Interpretations- und Schreibpraxis betrachten können. Doch zeigt sich gerade in der existenziellen Involvierung des Autors Szondi in die – ebenso existenziellen – Problemlagen, von denen Celans Gedicht handelt, die Grenze einer literaturwissenschaftlichen Schreibpraxis, in der die Abstraktion als Gegengewicht zur Mimesis letzten Endes auf keine artikulierbare Form mehr ausgerichtet ist. Das Schreiben im Spannungsfeld von Mimesis und Abstraktion wird dann zur Zerreißprobe. Umgekehrt zeigen Barthes' Ausführungen zu Balzacs „Sarrasine“, dass der Wille zur Abstraktion auch dort, wo die Nähe zum Text geradezu obsessiv aufgesucht wird, letztlich einer eigenen Logik und einer eigenen Begehrensstruktur folgt, die nicht *per se* dem Verständnis des Textes zugutekommen muss. Barthes' Ausführungen sind leider (oder zum Glück?) auch unabhängig von ihrer (hier nicht von ungefähr unerörtert gebliebenen) texterklärenden Qualität attraktiv.

Was daraus folgt? Es folgt daraus, dass das Spannungsfeld zwischen Mimesis und Abstraktion im Prinzip unauflösbar bleibt. Diese Unauflösbarkeit ist allerdings kein Manko literaturwissenschaftlicher Praxis, sondern deren Antriebsmoment. *Wie* man mit diesem Antriebsmoment umgeht, kann letztlich nur individuell beantwortet werden. Wenn wie bei Szondi und Barthes die *Art* der individuellen Beantwortung – auch in ihrem Verhältnis zu den gelesenen Texten, die ihrerseits durch Individualität gekennzeichnet sind – im Schreiben selbst reflektiert wird, dann ist allerdings ein Kriterium von Wissenschaftlichkeit erfüllt, das keiner bestehenden Theorie oder Methode einfach entnommen werden kann.

³⁷ Vgl. hierzu Martin Stingelin: Das Glück des Goldstaubs auf der Zunge. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25. April 2012 (Nr. 97), S. N 3.

Nicht zuletzt deshalb eignet sich das Studium literaturwissenschaftlicher Schreibprojekte dafür, eine Reflexion über diese in der Regel stumme Dimension literaturwissenschaftlicher Praxis in Gang zu setzen.