

Cha · Rautzenberg (Hrsg.)
Der entstellte Blick

Kyung-Ho Cha · Markus Rautzenberg (Hrsg.)

Der entstellte Blick

Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung: Melanie Piva

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4611-4

INHALTSVERZEICHNIS

KYUNG-HO CHA, MARKUS RAUTZENBERG

Einleitung: Im Theater des Sehens.

Anamorphose als Bild und philosophische Metapher 7

JASMIN MERSMANN

Wandelgänge. Monumentale Anamorphosen im 17. Jahrhundert..... 23

SAMANTHA SPURR

Moving Perspectives.

Building Illusions in the Architecture Drawing 42

SUSANNE FOELLMER

Den Blick fangen.

Verzerrte Flüchtigkeiten im zeitgenössischen Tanz 54

ANDREAS WOLFSTEINER

Zu betrachten (die andere Seite des Glases)

mit nur einem Auge, aus der Nähe, nahezu eine Stunde 68

MADDALENE PARISE

Double Faces.

Anamorphic Daguerreotypes in Photographic Reception 87

ULRIKE HANSTEIN

Die Zerrissenheit der Einstellung.

Wie die Filmtheorie Stella Dallas' Blick erwidert..... 103

VIKTORIA TKACZYK

Götterverzerrung.

Zur Anamorphose als theaterhistoriographischem Verfahren..... 122

REBECCA WOLF	
Notationstransfer.	
Übersetzungsmöglichkeiten eines Merlin-Flügels	140
CHRISTIANE FREY	
Anamorphose und Laune	
in E.T.A. Hoffmanns <i>Prinzessin Brambilla</i>	157
ANNETTE ALTHAUS	
Der Fleck im Bild. Lambert Strethers vom	
Begehren entstellter Blick in Henry James' <i>The Ambassadors</i>	172
KARSTEN LICHAU	
Über Gefahren apokalyptischer und grotesker	
Strategien in Max Picards <i>Der letzte Mensch</i>	183
OLIVER KOHNS	
Übersetzung und Anamorphose.	
Literarische Fremdsprachigkeit	
und entstellte Sprache: Yoko Tawada, Jonathan Safran Foer	201
HELGA LUTZ	
„Mein Leben wird nie eintreten, bis zu meinem Tod“.	
Zum Verhältnis von Anamorphose und Autobiographie	
in den Arbeiten Unica Zürns	216
DAVID LAUER	
Anamorphotische Aspekte.	
Wittgenstein über Techniken des Sehens	230
DANKSAGUNG	
	245

ÜBERSETZUNG UND ANAMORPHOSE.
LITERARISCHE FREMDSPRACHIGKEIT UND ENTSTELLTE
SPRACHE: YOKO TAWADA, JONATHAN SAFRAN FOER

OLIVER KOHNS

Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß
nichts von seiner eigenen.

J. W. Goethe
(*Maximen und Reflexionen*)

I.

In sich selbst betrachtet, erscheint jede Sprache ‚natürlich‘ und buchstäblich *selbstverständlich*. Dieser Eindruck stellt sich nicht zuletzt dadurch her, dass sie dem in ihr Sprechenden und Denkenden zuallererst die Kategorien des Sprechens und Denkens zur Verfügung stellt, ihm einen ‚Rahmen‘ des Sag- und Denkbaren gibt. Erst im Vergleich mit einer anderen Sprache oder im Sprechen des Nicht-Muttersprachlers verliert Sprache diese trügerische ‚Natürlichkeit‘. Wer in einer anderen Sprache als der eigenen Muttersprache spricht, dem kann es gelingen, Sprache nicht als die mimetische Abbildung einer Realität zu sehen, sondern die Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst zu richten. Dadurch ergibt sich eine neue Perspektive auf die jeweilige Sprache und auch auf die Sprache überhaupt.

Die Texte der mit dem Japanischen aufgewachsenen, seit einigen Jahren aber in Deutschland lebenden und auf deutsch schreibenden Autorin Yoko Tawada sind von dieser Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst geprägt. Für sie verweist die im Deutschen so gebräuchliche und selbstverständliche Wendung ‚*ich bin*‘ auf ein leeres Blatt Papier ebenso wie auf eine leere Flasche. „Mir gefällt“, schreibt Yoko Tawada,

daß ein Ich mit einem ‚I‘ beginnt, ein einfacher Strich, wie der Ansatz eines Pinselstriches, der das Papier betastet und gleichzeitig die Eröffnung einer Rede ankündigt. Auch ‚bin‘ ist ein schönes Wort. Im Japanischen gibt es auch das Wort ‚bin‘, das klingt genau gleich und bedeutet ‚eine Flasche‘. Wenn ich mit den beiden Wörtern ‚ich bin‘ eine Geschichte zu erzählen beginne, öffnet sich ein Raum, das Ich ist ein Pinselansatz, und die Flasche ist leer.¹

¹ Tawada, Yoko: Übersetzungen. Tübingen 2002, S. 57.

Die Formel ‚*ich bin*‘, in der eine gesamte Geschichte abendländischer Selbstgewissheit und Ungewissheit von Descartes bis Nietzsche mitklingt, erhält so eine Bedeutung und Nuancierung, die sich dem deutschen Muttersprachler nicht so einfach eröffnen würde. Als leeres Blatt Papier und leere Flasche ist das ‚*Ich*‘ etwas gänzlich anderes als der selbstgewisse Ausgangspunkt einer intendierten Handlung. Weitaus eher ist es eine leere Bühne, ein offener Raum, *mit dem* eher etwas geschieht, als dass es der beherrschende Ausgangspunkt der Handlung wäre.

Diese Verwandlung des ‚*Ich bin*‘ in ein leeres Blatt Papier geschieht über die räumliche Assoziation des Schriftzeichens ‚I‘ mit dem Strich eines Pinsels und über die klangliche Assoziation des Wortes ‚*bin*‘ mit dem gleichlautenden japanischen Wort. Durch den verfremdenden Blick des Nicht-Muttersprachlers verschiebt sich der Blick von dem mitgeteilten Inhalt der Sprache auf die Sprache und ihre Materialität *selbst*.² Während das sofortige *Verstehen* der Sprache die Sprache selbst im Prozess des Verstehens letztendlich verschwinden kann, bleibt die Materie der Sprache im Nicht-Verstehen und in der Nicht-‚*Natürlichkeit*‘ der Beziehung zur Sprache notwendig im Fokus der Aufmerksamkeit. So schreibt Tawada: „Eine Sprache, die man nicht versteht, liest man äußerlich. Man nimmt ihr Aussehen ernst.“³ Die Beziehung zur Sprache ist somit nicht mehr hermeneutisch, sondern eher *physiognomisch*. In Anlehnung an eine Unterscheidung aus Walter Benjamins Aufsatz über *Die Aufgabe des Übersetzers* kann dieser Vorgang als eine Spannung zwischen dem „Gemeinten“ und der „Art des Meinens“⁴ beschrieben werden: Die verschiedenen „Arten des Meinens“ treten in eine Konstellation ein, die das „Gemeinte“ verändert und entstellt.

Derart entstellt, erscheint das ‚*Ich*‘ nicht mehr als eine gebietende Kraft, sondern als ein leeres Blatt Papier und eine leere Flasche. Diese Verwandlung geschieht nicht etwa als eine Metapher, über eine durch ein Subjekt ‚erkannte‘ Ähnlichkeitsbeziehung zwischen divergenten Dingen, sondern über eine räumliche und klangliche Assoziierung. Was sich auf der metaphorischen Ebene als eine geradezu sinnliche wie taktile *Erfahrung* mit der Materialität der Sprache darstellt („Geruchssinn für Sprachen“⁵), ist auf der technischen Ebene nichts anderes als eine mehr oder weniger kontrollierte Kette von Assoziationen. Die Assoziation stellt eine Verbindung verschiedener Elemente auf der Ebene der Signifikanten her, die *a priori* nicht vorhersagbar und kontrol-

² Vgl. Frey, Hans-Jost: „Sprachentstellung“. In: ders.: Die Autorität der Sprache. Lana/ Wien/ Zürich 1999, S. 147-160, hier: S. 155. Diese Verschiebung ist in der Literatur über Yoko Tawadas Texte verschiedentlich beschrieben worden. Vgl. Gelzer, Florian: „Sprachkritik bei Yoko Tawada“. In: Waseda-Blätter 7 (2000), S. 73-101, hier: S. 82f.; Krauß, Andrea: „‚Talisman‘ – ‚Tawadasche Sprachtheorie‘“. In: Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten. Hg. v. A. Blioumi. München 2002, S. 55-77, hier: S. 67f.

³ Tawada (Anmerkung 1), S. 34.

⁴ Vgl. Benjamin, Walter: „Die Aufgabe des Übersetzers“. In: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main 1977, S. 50-62, hier: S. 54f.

⁵ Tawada (Anmerkung 1), S. 144.

lierbar ist. Nicht zuletzt deshalb ist die Assoziation in der Geschichte der Philosophie immer wieder das Objekt eines strengen Misstrauens gewesen. Die „sogenannten *Gesetze der Ideenassoziation*“, so bemerkt etwa Hegel in seiner *Enzyklopädie*, seien gar „keine *Gesetze*, eben darum schon, weil so *vielen* Gesetze über dieselbe Sache sind, wodurch Willkür und Zufälligkeit, das Gegenteil eines Gesetzes, vielmehr statthat“. ⁶ Willkürlich und zufällig geschieht die Verbindung zwischen ‚Ich‘ und Papier: Es „*öffnet sich ein Raum*“, der eher von der überraschenden Verbindung zweier Sprachen als von dem Willen einer Autorin gesteuert wird. Das ‚Ich‘ ist mehr ein *geschriebenes* als ein *schreibendes*, ein leeres Blatt Papier und eine leere Flasche.

Ist die Maschinerie der Assoziation einmal in Gang gesetzt, kann die Verbindung des ‚Ich‘ mit einem unbeschriebenen Blatt Papier weitere Ausdrücke affizieren und ihre Bedeutung verfremden – so etwa auch die Wendung: ‚Ich weiß‘: „Früher mußte ich bei dem deutschen Ausdruck ‚Ich weiß‘ immer an die Farbe Weiß denken. ‚Ich weiß‘ hieß: ‚Ich, papierweiß‘. Das Ich wird weiß wie ein unbeschriebenes Blatt Papier, wenn dieses Ich etwas weiß.“ ⁷

Die Assoziation zweier Sprachen durch das Sprechen in einer fremden Sprache macht so erfahrbar, wie *Sprache überhaupt* sich der Macht des Sprechenden entzieht. Sie *geschieht* eher, als dass sie sich durch die Intention eines Autors kontrollieren ließe.

Durch das Sprechen in einer fremden Sprache geschieht demnach weitaus mehr als nur die Begegnung zwischen zwei sprachlichen Welten. Die Sprache des Fremden zerstört den Glaube an die Selbstverständlichkeit und ‚Natürlichkeit‘ der eigenen Sprache. Indem es ihr nicht gelingt, ihren ‚Inhalt‘ mitzuteilen und darin zu verschwinden, wird in der Sprache des Fremden die Sprache überhaupt erst als Sprache wahrnehmbar. „Die Stimme“, schreibt Tawada in ihrer Poetik-Vorlesung *Verwandlungen*,

hat oft die Funktion, einen Menschen an die Gesellschaft festzubinden. Zu diesem Zweck muß die Stimme unsichtbar werden. Sie wirkt dann wie ein chemischer Klebstoff. Dagegen bleibt eine fremde Stimme undurchsichtig und unterbricht die Melodie des gemeinsamen Gesprächs, öffnet eine Lücke, die peinlich oder erfrischend sein kann. ⁸

Indem die „*fremde Stimme*“ als Stimme *sichtbar* wird, *unterbricht* sie die Sprache. Sobald Sprache als Sprache bemerkbar wird, ist sie gestört, unterbrochen und entstellt. Die *Lücke* in der „Melodie des gemeinsamen Gesprächs“ entsteht dadurch, dass die Kluft zwischen dem „Gemeinten“ und der „Art des Meinens“ erkennbar wird, die durch die Naturalisierung der ‚Muttersprache‘ verdeckt bleibt. Durch die Erfahrung der Fremdsprachlichkeit entfremdet und

⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke. Bde. 1-20. Hg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt am Main 1986. Bd. 10, S. 262f.

⁷ Tawada (Anmerkung 1), S. 34.

⁸ Tawada, Yoko: *Verwandlungen*. Tübinger Poetik-Vorlesungen. o.O. 2001², S. 8.

entstellt sich damit auch die *eigene* Sprache.⁹ Dies kann letztlich zur Einsicht führen, dass es so etwas wie eine ‚eigene‘ Sprache nicht gibt. So schreibt Yoko Tawada über das Sprechen in einer fremden Sprache: „Die meisten Wörter, die aus meinem Mund herauskamen, entsprachen nicht meinem Gefühl. Dabei stellte ich fest, daß es auch in meiner Muttersprache kein Wort gab, das meinem Gefühl entsprach. Ich hatte das nur nicht so empfunden, bis ich in einer fremden Sprache zu leben anfang.“¹⁰

Derart entfremdet und entstellt, wirkt Sprache *unmenschlich*. So lautet der erste Satz von Tawadas Poetik-Vorlesung *Verwandlungen*: „Wenn man in einem fremden Land spricht, schwebt die Stimme merkwürdig isoliert und nackt in der Luft. Es ist, als würde man nicht Wörter, sondern Vögel ausspucken.“¹¹ Die Stimme des Fremdsprachigen hat nicht einfach den Klang einer *anderen* Sprache, sondern eher den von etwas *Anderem als Sprache*. Die entstellte Stimme in der Fremde klingt, *als würde man nicht Wörter, sondern Vögel ausspucken*, aber erst in diesem sinnlosen Stammeln kann die Sprache in ihrer Materialität zuallererst „isoliert und nackt“ in Erscheinung treten.

Die seit Aristoteles’ *Politik* als selbstverständlich geltende Untrennbarkeit von Sprache und Humanität, durch welche sich Sprache und Menschlichkeit wechselseitig definieren („Nun ist aber einzig der Mensch unter allen animalischen Wesen mit der Sprache begabt“¹²), wird aufgekündigt. Sobald die Diskrepanz zwischen „Gemeintem“ und der „Art des Meinens“ einmal erfahren ist, erscheint Sprache als fremd und unmenschlich. In diesem Sinn beschreibt auch Walter Benjamins Übersetzeraufsatz, wie de Mans Kommentar hervorhebt, die Erfahrung, „daß es keineswegs sicher ist, daß Sprache in irgendeinem Sinne menschlich ist.“¹³ Unmenschlich ist Sprache, indem sie *a priori* der menschlichen Erfahrung unangemessen bleibt, indem sie sich jeder Kontrolle und Beherrschung durch den Sprechenden entzieht.

⁹ Vgl. Frey, Hans-Jost: „Schleiermachers Übersetzungstheorie“. In: ders.: *Der unendliche Text*. Frankfurt am Main 1990, S. 25-37, hier: S. 33: „Die Zweisprachigkeit ist die äußerste Fremdheitserfahrung. In ihr gibt es nicht mehr eine vertraute und eine fremde, sondern zwei fremde Sprachen, die gerade dadurch fremd werden, daß sie beide gleich vertraut sind. Deshalb gibt es hier nicht mehr, wie beim Übersetzen, eine lineare Bewegung von der einen zur andern Sprache, sondern die gegenseitige Verunsicherung der Sprachen führt zur Erfahrung der Sprache als unsicherer.“ Vgl. Frey (Anmerkung 2), S. 156: „Fremdsprachige entstellen die ihnen fremde Sprache, weil sie sie nicht beherrschen. Aber die nicht beherrschte Sprache bringt im Verein mit dem an ihr sich brechenden Ausdruckswillen des Sprechers Formulierungen zustande, wie sie nur gelingen können, wo das Reden sich freiwillig oder unter dem Zwang des Unvermögens in irgend einem Grad der Sprache ausliefert. [...] Um die Wörter neu und unverstellt zu hören, braucht es keine Fremdsprache, wohl aber das Fremdwerden der Sprache.“

¹⁰ Tawada, Yoko: „Das Fremde aus der Dose“. In: dies.: *Talisman. Literarische Essays*. Tübingen 1996, S. 39-44, hier: S. 41.

¹¹ Tawada (Anmerkung 8), S. 7.

¹² Aristoteles: *Politik*. Übersetzt von Eugen Rolfes. Hamburg 1995, S. 4 (1253a).

¹³ Man, Paul de: „Schlußfolgerungen. Walter Benjamins ‚Die Aufgabe des Übersetzers‘“. In: *Übersetzung und Dekonstruktion*. Hg. v. A. Hirsch. Frankfurt am Main 1997, S. 182-228, hier: S. 201.

In Tawadas Texten wird diese Unmenschlichkeit der Sprache durch die stetige Einmischung von Schreibmaschinen, Computern und Tonbandgeräten in das Geschehen vorgeführt. In einer kurzen Erzählung („Der Apfel und die Nase“) führt Tawada etwa die Umwandlung alphabetischer Zeichen in japanische Schriftzeichen durch ein Computerprogramm als eine verfremdende Technik des Umgangs mit Sprache vor. Da es aber viele Wörter gibt, die „in der alphabetischen Umschrift identisch aussehen, aber im Ideogramm unterschiedlich geschrieben werden müssen“¹⁴ und natürlich auch eine verschiedene Bedeutung haben, produziert der Computer immer wieder eklatante alphabetische Fehler: „Wie kann er zum Beispiel das Zeichen für ‚Nase‘ (hana) aussuchen, wenn ich ‚Blume‘ (hana) schreiben will?“¹⁵ Die Verwechslung der alphabetisch identischen, aber lautlich und semantisch entfernten Wörter durch die Mechanik ergibt einen auf den ersten Blick unsinnigen und absurden Effekt, der aber sofort wieder assoziativ anschlussfähig wird:

Er [der Computer] wählte das Zeichen für ‚Nase‘ aus, als ich einer Freundin für die Blume danken wollte. ‚Vielen Dank für die Nase, die Du mir geschenkt hast.‘ [...] Gibt es überhaupt einen Grund, warum ich nie eine Nase geschenkt bekommen werde? Es kam schon vor, daß Leute abgeschnittene Körperteile per Post bekamen.¹⁶

Mit dem Hinweis darauf, dass die Lautkombination ‚Nase‘ im Japanischen wiederum ‚Frage‘ bedeutet, wird dies, zur „Nase der Nase“.¹⁷ Mit Friedrich Schlegel könnte man wiederum ergänzen: „Die Römer wußten, daß der Witz ein prophetisches Vermögen ist; sie nannten ihn Nase.“¹⁸

Das Wort ‚Nase‘ changiert so zwischen dem Verweis auf abgeschnittene Nase, verschenkte Blume, die Frage und den Witz. Dieser bildet in seiner witzigen und assoziativen Kombinatorik das Prinzip der vollständig auseinandergesprengten und eben darum beliebig zusammenfügbaren Sinnpartikel, aus denen sich die Pointen Tawadas ergeben. Die Technologie des Computers erscheint hier – wie auch in anderen Texten – zunächst als eine *Störung*, als Sand im Getriebe der Kommunikation, aber diese Störung kann jederzeit als ein *interessanter* Effekt assoziativ genutzt und begrüßt werden.¹⁹ Die Maschine, die in den idealistischen Ästhetiken des 18. Jahrhunderts noch das „Negativbild“²⁰ zur Tätigkeit des erfindenden Geistes abgab, wird hier buchstäblich

¹⁴ Tawada (Anmerkung 1), S. 16.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 17.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Schlegel, Friedrich: „Kritische Fragmente“. In: ders.: Kritische Schriften. Hg. v. W. Rasch. München o.J., S. 23.

¹⁹ Vgl. Tawada (Anmerkung 1), S. 100 f.: „Einmal erzählte mir Kurt, daß sein Rechtschreibprogramm den Namen ‚Derrida‘ als Schreibfehler registriert und als Korrekturmöglichkeit ‚Dreirad‘ vorgeschlagen hatte. [...] Zwei Dinge, die sehr ähnlich aussahen, konnten ganz anders gemeint sein, genau wie Derrida und Dreirad.“

²⁰ Vgl. Zelle, Carsten: „Maschinen-Metaphern in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts (Lessing, Lenz, Schiller)“. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 7 (1997), S. 510-520, hier: S. 515.

zum Motor der literarischen Produktion. Die radikale Fremdheit des Nicht-Menschlichen schlechthin, des mechanischen Rechners, verweist auf die Fremdheit der Sprache. Auch der Computer ist so nur eine Metapher für die Mechanik der Assoziation, die Tawadas Texte strukturiert. Als Verfahren der Assoziation funktioniert die Arbeit mit technischen Schreibwerkzeugen ähnlich wie das Sprechen in einer fremden Sprache: Beide verfremden die scheinbar selbstverständliche Sinnhaftigkeit des Sinns. Wie der fremde Klang der Stimme des Nicht-Muttersprachlers macht auch das Schreiben auf der alphabetischen Tastatur des Computers die fundamentale Fremdheit (und Unmenschlichkeit) der Sprache erfahrbar.

II.

Das Sprechen in einer fremden Sprache entstellt so die Erfahrung des Sprechens überhaupt. Insofern die Perspektive des ‚Fremden‘ zugleich jede Eigenheit unwiderruflich fremd erscheinen lässt, ergibt sich hier eine Kippbewegung, die strukturell dem „schrägen Blick“ der Anamorphose entspricht. Hier wie dort bleibt der Perspektivwechsel in die ‚schräge‘ Perspektive nicht ohne Folgen für die vermeintlich ‚eigentliche‘ Perspektive: Diese bleibt entstellt und deformiert durch den ‚schrägen‘ Blick und wird niemals wieder unbefangen als ‚eigentlich‘ erscheinen können. In dem berühmten Beispiel eines anamorphotischen Gemäldes, in Hans Holbeins *The Ambassadors*, ist der nur aus einem ‚schrägen‘ Blick erkennbare Totenkopf vor dem Bild der beiden Botschafter, sobald er einmal als Totenkopf erkannt wurde, auch aus der frontalen Perspektive nicht mehr zu verdrängen. Wie Anselm Haverkamp in seinem Kommentar zu Shakespeares *Hamlet* beschreibt, ist das Bild damit nicht einfach der Ausdruck eines *Memento mori*, sondern weitaus eher eine bleibende Entstellung der Darstellung selbst: das Emblem des Totenkopfes ist dabei, so Haverkamp, „die ins Bild gesetzte offizielle Politik der Darstellung vom Rande her zu entstellen und der Perspektive ihrer prunkvollen Selbst-Darstellung zu entziehen.“²¹ Die Anamorphose basiert demgemäß nicht, wie man lesen kann, auf einem „Wechselmuster von Entstellung und Wiedererrichtung des Wahrgenommenen, seiner Defiguration und anschließenden Refiguration“;²² Die Darstellung wird vielmehr dauerhaft entstellt durch ein nunmehr nicht mehr übersehbares, die Darstellung *störendes* Element. In diesem Sinn entstellt und deformiert die Erfahrung der fremden Sprache in Yoko Tawadas Texten jede ‚natürliche‘ Beziehung zur Sprache.

²¹ Haverkamp, Anselm: „Melancholie und Anamorphose. Wilhelm Meisters Meisterstück“. In: ders.: *Hamlet. Hypothek der Macht*. Berlin 2001, S. 67-81, hier: S. 75.

²² Neumann, Gerhard: „Anamorphose. E.T.A. Hoffmanns Poetik der Defiguration“. In: *Mimesis und Simulation*. Hg. v. A. Kablitz, G. Neumann. Freiburg i.Br. 1998, S. 377-417, hier: S. 399.

Die Erfahrung dieser Entfremdung und Entstellung bildet die Grundlage der Poetik Tawadas. Die Kluft zwischen dem „*Gemeinten*“ und der „*Art des Meins*“ wird für sie zur alltäglichen Erfahrung, wenn sie beispielsweise – in der Erzählung *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* – darüber reflektiert, dass der deutsche „Bleistift“ im Gegensatz zum japanischen „Enpitsu“ ein Geschlecht hat und dadurch eine nahezu animistische und unheimliche Lebendigkeit erlangen kann. „Das ist der deutsche Animismus, dachte ich mir [...]. Der Bleistift, der in ihrem Papierkorb lag, kam mir plötzlich merkwürdig lebendig vor.“²³ Scheinbar wird hier die Perspektive der Ethnologie umgekehrt und eine Ethnologie der europäischen Kultur betrieben – in dem Sinn, in dem bereits Rousseau (und andere nach ihm) eine Umkehrung der ethnologischen Blickrichtung auf die *eigene* Kultur betrieben haben.²⁴ Tatsächlich jedoch persifliert Tawada Anwendung der Kategorie des Animismus auf die deutsche Kultur – in einem anderen Essay spricht Tawada mit einer vergleichbaren Umkehrung vom „deutschen Baumkult“²⁵ – den Blick der Ethnologie überhaupt.

Im letzten Absatz der Erzählung folgert Tawada programmatisch, dass die Erfahrung der Fremdsprachigkeit zu einem spielerischen und also ‚poetischen‘ Verhältnis zur Sprache führen kann. „In der Muttersprache“, schreibt Tawada,

sind die Worte den Menschen angeheftet, so daß man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, daß weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können. In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert.²⁶

Das Konzept des *Spielerischen*, das Tawada hier umschreibt, schließt präzise an den Begriff des *Spiels* in der dritten Kritik Kants an. Die Freiheit der Einbildungskraft, die es zuallererst zu dem Vermögen des *Genies* werden lässt, beruht in einer Freistellung von allen Kategorien der Ordnung und des Sinns: Einzig vom Unsinn ausgehend wird eine freie Kombination und Rekombination der Sinnpartikel möglich. Die Einbildungskraft ist das spielerische Vermögen per se: Sie bringt, so Kant, „in ihrer gesetzlosen Freiheit nichts als Unsinn hervor“.²⁷

Die zitierte Passage aus Tawadas Erzählung *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* behauptet diese vollkommene Freiheit der Kombination nicht nur, sie führt sie, in der sprunghaften Assoziierung der *Sprache* mit einer

²³ Tawada, Yoko: „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“. In: dies.: *Talisman. Literarische Essays*. Tübingen 1996, S. 9-15, hier: S. 10.

²⁴ Vgl. Fink-Eitel, Hinrich: *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*. Hamburg 1994, S. 118-199.

²⁵ Tawada, Yoko: „Über das Holz“. In: dies.: *Talisman*. (Anmerkung 23), S. 134-139, hier: S. 135.

²⁶ Tawada (Anmerkung 19), S. 15.

²⁷ Vgl. Kant, Immanuel: *Werke* in sechs Bänden. Hg. v. W. Weischedel. Darmstadt 1983. Bd. 5, S. 421 (*KdU* § 50, B 202f.).

Heftklammer zugleich vor. Die durch die Sprachentstellung in der Fremdsprache bewirkte Erfahrung der Ohnmacht über die eigene Sprache wird hier zu einer textuellen Praxis. In dieser narrativen Inszenierung von Fremdsprachigkeit wird es auch dem Muttersprachler möglich, die ‚schräge‘ Perspektive des Fremden einzunehmen und die eigene Sprache als radikal fremd wahrzunehmen. In dieser radikalen Fremdheit verliert sich letztlich der Unterschied zwischen ‚Muttersprache‘ und ‚Fremdsprache‘, denn keine Sprache kann mehr als eigen und natürlich erfahren werden.

Entscheidend ist somit, dass die Perspektive des ‚Fremden‘ in den Texten Tawadas nicht vorgibt, einfach die eines ‚japanischen Blicks‘ auf Europa zu sein.²⁸ Eine „bloße Umkehrung des Orientalismus“²⁹ will die Autorin explizit vermeiden, und tatsächlich beschreiben ihre Texte *weder* eine fiktive Ethnologie Deutschlands aus japanischer Perspektive *noch* einen Einblick in die Psyche des ‚Fremden‘. „Da es so etwas wie eine ‚japanische Brille‘ nicht gab und gibt [...], ist diese Brille zwangsläufig fiktiv [...]. Meine japanische Sicht ist insofern keineswegs authentisch, trotz des Faktums, daß ich in Japan geboren und aufgewachsen bin.“³⁰ Dem Leser bietet sich keine wie auch immer ‚exotistische‘ Möglichkeit der Identifikation mit einer japanischen und wie auch immer verfremdeten Perspektive auf das ‚Eigene‘. Es geht vielmehr um die Erfahrung einer *völligen* Fremdheit, in der gerade die Möglichkeit *jeder* ‚Eigenheit‘ selbst in Frage gestellt wird.³¹ Die „Fremdartigkeit“ der Sprache ist in Tawadas Texten „absolut – und daher unverortbar.“³² Die Erfahrung, die Tawada Leser mit ihrer Sprache machen, ist nicht einfach ein Perspektivwechsel, sondern eine Verschiebung und Störung jeder Perspektive überhaupt. Insofern ähnelt diese Erfahrung strukturell dem Prinzip der Anamorphose. Mit den

²⁸ Vgl. Fischer, Sabine: „Durch die japanische Brille gesehen: Die fiktive Ethnologie der Yoko Tawada“. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 2 (2003), S. 59-80.

²⁹ Tawada, Yoko: „Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht“. In: dies.: *Talisman*. (Anmerkung 23), S. 45-51, hier: S. 50.

³⁰ Ebd.

³¹ Die Erfahrung der *völligen* Fremdheit schließt auch die Möglichkeit aus, sich in einer emphatisch bewerteten Sphäre der Literatur oder Kunst wieder ‚heimisch‘ zu fühlen. Die Literaturwissenschaft spricht von der Literatur, dem „extraterritorialen Terrain“ der Literatur und davon, dass die „Alterität“ der Literatur „eine anthropologische Konstante und eine Relationskategorie“ sei, „die seit langem, man denke vor allem an die Romantik oder die Moderne, Ferment der Kunst und Literatur ist“ (Ervedosa, Clara: „Die Verfremdung des Fremden: Kulturelle und ästhetische Alterität bei Yoko Tawada“. In: *Zeitschrift für Germanistik* N. F. 16 [2006], S. 568-580, hier: S. 569). Sicherlich gibt es auch bei Yoko Tawada emphatische und lyrische Beschreibungen eines ‚eigenen‘ Orts der Literatur, aber in den stärksten Passagen ihrer Texte zeigt sich der Ort der Literatur als eine *vollständige* Ortlosigkeit, die das Konzept des ‚eigenen‘ Ortes selbst – als Raum einer *natürlichen* und *selbstverständlichen* Beziehung zwischen Sprache und Sprechendem – entstellt.

³² Martyn, David: „‚Schiffe der Wüste‘, ‚Schiffe des Meeres‘. Topographien der Metapher bei Emine Sevgi Özdamar, Salim Alafenisch und Yoko Tawada“. In: *Topographien der Literatur. DFG-Symposium 2004*. Hg. v. H. Böhme. Stuttgart/ Weimar 2005, S. 724-744, hier: S. 744.

Worten Tawadas kann man ihre Texte, die versuchen, diese Erfahrung wiederzugeben und herzustellen, als „*Übersetzungen ohne Original*“³³ bezeichnen.

III.

Von der entstellenden Erfahrung der Fremdsprachigkeit ist auch Jonathan Safran Foers Roman *Everything is Illuminated* aus dem Jahr 2002 geprägt. Der Roman handelt auf zwei Ebenen: Erstens erzählt der junge Ukrainer Alex von der Reise des Amerikaners *Jonathan Safran Foer*, der in der Ukraine nach den Spuren seiner jüdischen Familie sucht. Zweitens wird die fiktive, von dem Protagonisten des Romans Jonathan erfundene Geschichte der Familie eingeschoben.

Zusammen mit dem Ukrainer Alex und dessen blinden Großvater – die beiden bilden die Firma „Heritage Touring“ – begibt sich der Amerikaner Jonathan auf die Suche nach den Spuren seiner Familie. Jonathan ist auf dieser Reise nur mit einer Photographie ausgestattet, die seinen Großvater mit einer Frau namens Augustine darstellen soll, die ihn während des Zweiten Weltkriegs vor den Nazis gerettet haben soll. Der junge Amerikaner weiß zu Beginn des Romans nicht mehr über die Geschichte seines Großvaters. Seine Großmutter schweigt nach dem Tod des Großvaters beharrlich über die Vergangenheit („She held on to the photograph for fifty years. If she had wanted to tell us anything about it, she would have“³⁴). Die Reise in die Ukraine ist für Jonathan somit von Anfang an die Suche nach Geschichten, nach Erzählungen über die Vergangenheit.

Geschichten und Phantasien sind jedoch nicht nur ein Weg zur Erfahrung des Anderen, sie *verstellen* diesen Weg zugleich auch, indem sie ein Bild des Anderen entwerfen, das nichts als eine Projektion und ein Phantasma des *eigenen* Ich ist. Das eigentliche Thema von *Everything is Illuminated* ist demnach, ebenso wie das der Texte Yoko Tawadas, die (unmögliche) Möglichkeit der Erfahrung von Alterität.

Das wird bereits in der Selbstdarstellung des Erzählers Alex offensichtlich, der von der Reise des Amerikaners Jonathan in die Ukraine berichtet. Der junge Alex, im gleichen Jahr 1977 geboren wie der Protagonist (und der Autor) Jonathan, ist ein bekennender Anhänger amerikanischer Populärkultur („I dig American movies. I dig negroes, particularly Michael Jackson“³⁵). Entsprechend entwirft Alex in seinem eigenwilligen Englisch das Bild seines eigenen Ich als ein Klischee des amerikanischen Traums: als neureicher Jugendlicher, der sein Geld „at famous nightclubs in Odessa“³⁶ ausgibt, der Erfolg bei Frau-

³³ Tawada (Anmerkung 8), S. 36.

³⁴ Foer, Jonathan Safran: *Everything is Illuminated*. A Novel. London u.a. 2003, S. 61.

³⁵ Ebd., S. 2.

³⁶ Ebd.

en hat („Many girls want to be carnal with me in many good arrangements“³⁷) und von einer luxuriösen Zukunft in New York träumt („I am being a cautious person, because I desire to be cocksure that I have enough for a luxurious apartment in Times Square“³⁸). Die Vorstellungen des Ukrainers Alex sind ebenso klischeehaft wie realitätsfern: Sie spiegeln die Andersheit und Fremdheit, die der Amerikaner Jonathan in der Ukraine erfährt.

Fremd bleibt dem jungen Reisenden allerdings nicht nur die Ukraine, sondern auch die eigene Herkunft. Die Suche nach den Spuren der eigenen Familie führt nicht zu dem erhofften Ergebnis. Jonathan findet die Frau nicht, die seinen Großvater gerettet hat, sondern nur eine Kiste mit weiteren Photographien, und jede Photographie verlangt nach einer weiteren Erklärung und stellt mehr Fragen, als sie beantwortet. Das Dorf Trachimbrod schließlich, aus dem Jonathans Großvater stammt, ist buchstäblich nicht mehr existent. Bei dem Überfall der Wehrmacht im Jahr 1941 wurden nicht nur alle Einwohner des Dorfes getötet, sondern auch das Bestehen des Dorfes und seiner gesamten Kultur und Tradition beendet. So berichtet Jonathans Begleiter Alex über die Ankunft der beiden in Trachimbrod:

I implore myself to paint Trachimbrod, so you will know why we were so overawed. There was nothing. When I utter ‚nothing‘ I do not mean there was nothing except for two houses, and some wood on the ground, and pieces of glass, and children's toys, and photographs. When I utter that there was nothing, what I intend is that there was not any of these things, or any other things.³⁹

Was gibt es tatsächlich zu sehen in Trachimbrod? Foers Akteur Alex sagt, dass es nichts zu sehen gäbe außer zwei Häusern und einigen Gegenständen, um gleich darauf zu behaupten, dass nicht eines dieser Objekte zu sehen gewesen wäre, und auch kein anderes. Wie schon Heidegger in *Was ist Metaphysik?* ausführt, hintergeht die Sprache jeden Versuch, das Nichts auszudrücken, indem sie es jederzeit zu einem ‚Etwas‘ macht.⁴⁰ Nicht einmal das völlige Nichts, das die Reisenden an dem Ort vorfinden, an dem das Dorf Trachimbrod gewesen ist, kann vorstellbar werden. Die Reise in die Ukraine sollte dem jungen Amerikaner Jonathan eine abgeschlossene und kohärente Erzählung seines eigenen Ursprungs bringen, doch sie führt eine Unangemessenheit der Sprache zur Erfahrung vor.

Diese Einsicht in eine grundsätzliche Defizienz der Sprache, in die Grenzen des Sagbaren und Erzählbaren wird in *Everything is Illuminated* nicht nur thematisiert, sondern sie wird auch vorgeführt, insbesondere durch das verballhornte Englisch, in dem Jonathans Begleiter und Übersetzer Alex von der Reise berichtet. „*Like you know*“, muss Alex einräumen, „*I am not first rate*

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 101.

³⁹ Ebd., S. 184.

⁴⁰ Vgl. Heidegger, Martin: „Was ist Metaphysik?“. In: ders.: Wegmarken. 3., durchges. Aufl. Frankfurt am Main 1996, S. 103-122, hier: S. 107.

with English. In Russian my Ideas are asserted abnormally well, but my second tongue is not so premium.“⁴¹ Diesem Urteil über die nicht ganz erstklassige Qualität des eigenen Englisch wird jeder Leser nur zustimmen können. Die Sprache des Ukrainers liest sich wie das Ergebnis einer Übersetzung eines fremdsprachigen Textes durch ein automatisches Übersetzungsprogramm eines Computers. Wie Yoko Tawadas maschinelle Umschrift alphabetischer Zeichen in die japanische Schrift übersetzt ein solches Programm einen Text Wort für Wort, hat aber keinen Sinn für den *Sinn* einer Aussage und bringt deswegen sowohl Konnotationen und Denotationen als auch die ‚bildliche‘ und die ‚wörtliche‘ Ebene in die größte Verwirrung. Die Formulierung „second tongue“ ist zwar unmittelbar verständlich, sie ergibt dennoch einen komischen und störenden Effekt.⁴² Die Formulierung schließt ersichtlich an die verblasste Metapher ‚mother tongue‘ an, sie evoziert aber nicht nur die Vorstellung einer *Zweitsprache*, sondern zugleich die einer wortwörtlich zweiten *Zunge*. Wer aber mit *zwei Zungen* redet, scheint zu einem ungeschickten Stammeln verurteilt (vergleichbar der Formulierung Tawadas, das Sprechen in einer fremden Sprache sei, „als würde man nicht Wörter, sondern Vögel ausspucken“⁴³). Zugleich erinnert die Vorstellung der *zweiten Zunge* an das Adjektiv ‚double-tongued‘ (im Deutschen parallel: ‚doppelzüngig‘) und also an die durchgehende Beschreibung von Alex als (schamhafter) Lügner.⁴⁴ Tatsächlich doppelzüngig ist hier jedoch die Sprache selbst: Indem die Metapher der *tongue* revitalisiert wird, schiebt sich eine sprachliche Störung zwischen die vermeintliche Aussageabsicht und dem Ausgesagten. Die Sprache leistet in *Everything is Illuminated* keinen problemlosen ‚Transport‘ eines Inhalts oder eine eindeutige ‚Darstellung‘ einer Örtlichkeit, sondern sie macht doppelzüngig auf ihre eigenen Defizite aufmerksam.

Die sprachlichen Entstellungen in der Sprache des Reiseführers prägen weite Teile des Romans. Gleich einem automatischen Übersetzungsprogramm produziert Foers Protagonist eine schier unendliche Reihe von sprachlichen Verdrehungen und Missgriffen. Der Bericht des jungen Ukrainers neigt immer wieder zu Katachresen („at the dawn of the month“⁴⁵), dem Gebrauch von nicht vorhandenen Verbformen („After telephoning me“⁴⁶) und anderen skurrilen Formulierungen („Father is an overawing man“⁴⁷, „You may decide not to

⁴¹ Foer (Anmerkung 34), S. 23.

⁴² Die deutsche Übersetzung des Romans gibt die Wendung lediglich mit „zweite Sprache“ wieder und zerstört den irritierenden Effekt leider (vgl. Foer, Jonathan Safran: Alles ist erleuchtet. Roman. Übers. v. D. van Gunsteren. Frankfurt am Main 2005, S. 41).

⁴³ Tawada (Anmerkung 8), S. 7.

⁴⁴ Erst in der Mitte des Romans gesteht er in einem Brief an Jonathan: „I must inform you something now. [...] I have never been carnal with a girl. [...] You cannot believe it, but all of the stories that I told you about my girls who dub me All Night, Baby, and Currency were all not-truths, and they were befitting not-truths“ (Foer [Anmerkung 34], S. 144).

⁴⁵ Ebd., S. 4.

⁴⁶ Ebd., S. 6.

⁴⁷ Ebd., S. 4.

read this part, if it makes you a boring person“,⁴⁸ „both of my legs were needles and nails from being an upright person for such a duration“,⁴⁹ „Did you manufacture any Z’s?“⁵⁰). Zum Ausdruck kommt hier eine radikale Alterität: Nicht einfach die kulturelle ‚Fremdheit‘ zwischen Amerika und der Ukraine, sondern in weitaus höherer Rigorosität die absolute Unangemessenheit der Sprache zur Welt. Es geht nicht einfach um ein Spiel mit kulturellen Vorurteilen und Klischees, sondern weitaus eher um die Möglichkeit der Erkenntnis und Kommunikation im Medium Sprache überhaupt.

Mit den Worten Jacques Derridas könnte man formulieren, dass die Andersheit, um die es in Foers Roman (ebenso wie in den Texten Yoko Tawadas) geht, eine *andere* Andersheit ist.⁵¹ „*Jeder andere ist ganz anders (Tout autre est tout autre)*“,⁵² schreibt Derrida. Dieser aphoristische Satz verdichtet in Derridas Text eine umfangreiche Diskussion über die Möglichkeit der Darstellung und Erfahrung von Andersheit, die seinen Ausgangspunkt in einer kritischen Auseinandersetzung mit Husserls Phänomenologie der Fremdheit hatte.⁵³ Der ‚*andere Andere*‘ ist sodann derjenige Andere, der nicht das *alter* eines *ego* ist, sondern der *schlechthin* und unbegreiflich andere. In diesem Sinn schlechthin Anders – ‚anders anders‘ – ist in Foers Roman nicht nur die Erfahrung der Ukraine für den jungen Amerikaner und auch nicht nur seine verlorene Familiengeschichte, sondern die Wirklichkeit überhaupt: das ‚andere‘ der Sprache. Anschaulich wird die scheiternde Referenz der Sprache auf eine ‚Wirklichkeit‘ in der entstellten Sprache des Protagonisten Alex. Wie in den Texten Yoko Tawadas ergibt sich in Foers Roman somit eine Kluft zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten, zwischen dem sprachlichen Ausdruck und dem im Medium der Sprache Sagbaren.

IV.

Der Darstellung und Vorführung von Fremdsprachigkeit steht somit auch in Foers Roman, wie in den Texten Yoko Tawadas, für eine entstellte und deformierte Beziehung zur Sprache. Die entstellte Sprache (etwa das entstellte Englisch des Protagonisten Alex) führt eine Entstellung der Sprache *überhaupt* vor: Die Sprache wird fremd, sie kann nicht mehr als Ausdruck oder Abbildung der Erfahrung gelten.

⁴⁸ Ebd., S. 25.

⁴⁹ Ebd., S. 31.

⁵⁰ Ebd., S. 32.

⁵¹ Vgl. zum Begriff des „anderen Anderen“ Miller, J. Hillis: *Others*. Princeton, NJ/ Oxford 2001, S. 259-275.

⁵² Derrida, Jacques: „Den Tod geben“. In: *Gewalt und Gerechtigkeit*. Derrida – Benjamin. Hg. v. A. Haverkamp. Frankfurt am Main 1994, S. 331-445, hier: S. 395 und S. 405.

⁵³ Vgl. dazu u.a. Derrida, Jacques: „‘Man muß wohl essen’ oder die Berechnung des Subjekts“. In: ders.: *Auslassungspunkte. Gespräche*. Hg. v. P. Engelmann. Übers. v. K. Schreiner, D. Weissmann. Wien 1998, S. 267-298, hier: S. 275.

Durch diese radikale Entfremdung wird jeder Bezug der Sprache auf eine ‚Realität‘ fraglich. Damit ist nicht wenig vorausgesetzt. Es wird damit *erstens* vorausgesetzt, dass Sprache nicht in erster Linie ein Medium des gegenseitigen Verstehens, sondern des Nicht-Verstehens ist. So verkündet es jedenfalls das *Book of Antecedents*, eine Art kollektiven Tagebuchs des Ortes Trachimbrod, in einem in die Handlung eingeschobenen Artikel: „Since the beginning of time, we (the Jews) have been looking for a new way of speaking. We often blame our treatment throughout history on terrible misunderstandings. (Words never mean what we want them to mean.)“⁵⁴ Die geschichtliche Gewalt gegen die Juden wird somit nicht als die Ursache einer Sprachkrise beschworen, sondern umgekehrt wird die Gewalt als die Folge einer Verkettung von Miss- und Unverständnis beschrieben. *Everything is Illuminated* ist, wie zu Recht bemerkt worden ist, kein ‚Holocaustroman‘ in dem Sinn, dass er ausschließlich auf die Ereignisse des Jahres 1941 fokussiert wäre.⁵⁵ Der Roman behandelt weniger ein *historisches* Trauma als vielmehr ein *transzendentes*, das die Geschichte immer wieder heimgesucht hat.

Durch die radikale Entfremdung zwischen Sprache und ‚Wirklichkeit‘ wird *zweitens* vorausgesetzt, dass jeder Versuch der Vergegenwärtigung des Vergangenen im Medium der Sprache (als Erzählung) an der Einsicht in die Missverständlichkeit des Gesprochenen und in die Unerzählbarkeit des Geschehenen scheitern muss. Aus diesem Grund misslingt das Unternehmen des Protagonisten Jonathan, auf seiner Reise durch die Ukraine den Zusammenhang einer kontinuierlichen *Narration* seiner Familiengeschichte vorzufinden.

Das Problem der Erinnerung ist jedoch nicht nur das Ziel der Suche Jonathans nach der eigenen Herkunft und Identität, sondern ebenso ein Teil der jüdischen Identität überhaupt. Aus dem *Book of Antecedents* wird ein Eintrag zitiert, der „JEWS HAVE SIX SENSES“ überschrieben ist:

Touch, taste, sight, smell, hearing ... memory. While Gentiles experience and process the world through the traditional senses, and use memory only as a second-order means of interpreting events, for Jews memory is no less primary than the prick of a pin [...]. It is only by tracing the pinbrick back to other pinbricks – when the mother tried to fix his sleeve while his arm was still in it, [...] when Abraham tested the knife point to be sure Isaac would feel no pain – that the Jew is able to know why it hurts. / When a Jew encounters a pin, he asks: *What does it remember like?*⁵⁶

⁵⁴ Foer (Anmerkung 34), S. 203.

⁵⁵ Der Holocaust wird in Foers Roman, wie Ulla Haselstein schreibt, „nicht als einmaliges Ereignis eines Zivilisationsbruchs historisiert, sondern als Realisierung der Alpträume von Generationen erinnert“ (Haselstein, Ulla: „Rücksicht auf Darstellbarkeit“: Jonathan Safran Foer Holocaust-Roman *Everything is Illuminated*“. In: *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. Hg. v. E. Horn, B. Menke, C. Menke. München 2006, S. 193-210, hier: S. 203).

⁵⁶ Foer (Anmerkung 34), S. 198f.

Der Wunsch sich zu erinnern, erweist sich damit als ein Teil der Erinnerung. Die jüdische Identität, nach der Jonathan sucht, wird mit anderen Worten wesentlich dadurch bestimmt, auf der Suche nach einer Identität zu sein. Wenn die Vergangenheit, von der Jonathan Aufschluss über seine Wurzeln und über sich selbst erhofft, selbst wesentlich damit beschäftigt ist, auf der Suche nach einer ihr vorausliegenden Vergangenheit zu sein, dann muss es aussichtslos erscheinen, jemals genug erinnern und memorieren zu können. „Sich nach der jüdischen Identität fragen heißt sie bereits verloren haben“,⁵⁷ notiert Emmanuel Lévinas dementsprechend.

Die erinnernde Erzählung erweist sich als strukturell unmöglich, weil jeder Nadelstich auf einen anderen verweist und jede Erinnerung folglich *ad infinitum* auf andere Erinnerungen angewiesen ist. Entsprechend sind die Bewohner des Ortes Trachimbrod, wie die eingeschobenen Erzählungen berichten, geradezu besessen von der Erzählung und von der Erinnerung: „The Book of Antecedents“, so heißt es,

began as a record of major events [...]. But it was'nt long bevore lesser events were included and described at great length [...] and the rather small book hat to be replaced with a three-volume set. [...] The later editions, now taking up an entire shelf, became yet more detailed [...], until any schoolboy could easily find out what his grandfather ate for breakfast on a given Thursday fifty years before [...]. *The Book of Antecedents*, once updated yearly, was now continually updated, and when there was nothing to report, the full-time committee would report its reporting, just to keep the book moving, expandig, becoming more like life: *We are writing... we are writing... We are writing...*⁵⁸

Der obsessive Wunsch, *alles* zu erzählen, lässt jede Erzählung unmöglich werden. Unter diesen Bedingungen kann kein Nadelstich auf etwas anderes als auf einen weiteren Nadelstich verweisen und also keine Erzählung je abschließbar sein. Nicht bloß aus historischen Umständen, sondern aus der strukturellen Logik des Erzählens wird das vergangene Ereignis für seine sprachliche Darstellung unerreichbar. Lediglich lose Fragmente und sprachlose Zeichen verweisen auf das verlorene Wissen.

Wenn die Vorgeschichte der Familie Jonathans – in zahlreichen Einschüben in die Reisehandlung – schließlich doch erzählt wird, dann bleibt dieser Bericht notwendig von dem Bewusstsein der Entstellung und Deformation der Darstellung geprägt. Die Erzählung wird nicht *vorgefunden*, sondern *erfunden*, und dies ist nur unter der Bedingung des Verlusts jeder ‚wirklichen‘ Erinnerung möglich. Indem Foers Roman diese Defizienz – etwa als Kluft zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten – fortlaufend thematisiert, entstellt er, hierin vergleichbar zu den Texten Tawadas, letztlich die Darstellung selbst. Die nicht nur thematische, sondern auch praktizierte Sprachentstellung ent-

⁵⁷ Lévinas, Emmanuel: „Identitätsnachweise“. In: ders.: Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum. Übers. v. E. Moldenhauer. Frankfurt am Main 1992, S. 53-57, hier: S. 53.

⁵⁸ Foer (Anmerkung 34), S. 196.

spricht strukturell dem Modell der Anamorphose. Insofern es aus historischen wie strukturellen Gründen in Foers Roman keine unverzerrte, ungebrochene und damit ‚eigentliche‘ Perspektive auf die Vergangenheit mehr geben kann, bleibt dem Leser allein die ‚schräge‘ Perspektive übrig.

Sichtbar und darstellbar wird in dieser Anamorphose lediglich die *Abweichung* des Darstellenden vom Dargestellten: im Fall der Texte Tawadas die Kluft zwischen dem ‚Ich‘ und seiner Sprache, im Fall Foers die Unangemessenheit der Sprache zur Welt der Erfahrung. Die literarische Technik der Anamorphose ist damit nicht einfach die „Sichtbarmachung des Unsichtbaren“ oder eine „Darstellung des Undarstellbaren“,⁵⁹ wie gelegentlich nebulös behauptet wird: Weit eher ist es der Versuch einer Erfahrung von Alterität, welche darauf zielt, die Andersheit nicht in der Darstellung zu negieren. Die anamorphotische Literatur Tawadas und Foers versucht keine „Darstellung des Undarstellbaren“, sondern im Gegenteil ein Spiel mit der Darstellung der *Unmöglichkeit* von Darstellung. Das Spiel mit der Fremdsprachigkeit des eigenen Textes ermöglicht es in beiden Fällen, ein Anderes der Sprache *als Anderes* anzusprechen, ohne es sprachlich darzustellen und dadurch seine Alterität zu negieren. Das Andere, das durchaus auch das eigene Ich sein kann, ist dann ein ‚*anderes Anderes*‘, das nicht assimilierbar und nicht übersetzbar bleibt.

In den Worten László Földényis lässt die Melancholie „die Leere des Unsagbaren und Udenkbaren verspüren“.⁶⁰ Diese Grenze der Sprache kann auch in der anamorphotischen Perspektive einer Literatur erfahren werden, die mit der eigenen Fremdsprachigkeit spielt. In diesem Sinn sind die Texte Tawadas und Foers in ihrer Komik zugleich zutiefst melancholisch.

⁵⁹ Neumann (Anmerkung 22), S. 390.

⁶⁰ Földényi, László: Melancholie [1984]. Übers. v. N. Tahy. 2., erw. Aufl. Berlin 2004, S. 383.

„MEIN LEBEN WIRD NIE EINTRETEN, BIS ZU MEINEM TOD.“
ZUM VERHÄLTNIS VON ANAMORPHOSE UND
AUTOBIOGRAPHIE IN DEN ARBEITEN UNICA ZÜRNS

HELGA LUTZ

I.

Es ist kaum möglich, über Unica Zürn zu schreiben und die Frage nach dem Stellenwert und der Bedeutung des Autobiographischen auszuklammern. Dafür gibt es zwei Gründe: Zum einen ist es Zürn gelungen, dem größten Teil ihrer Arbeiten den Anschein eines rein autobiographischen Schreibens zu verleihen. Zweitens hat die zu Zürn entstandene Sekundärliteratur von Anfang an und bis heute begierig diese Fährte aufgenommen und den autobiographischen Faktor zu einem wesentlichen, vielleicht sogar dem bestimmenden Fokus des Forschungsinteresses gemacht. „Unica Zürn hat keine Zeile geschrieben, die sich nicht in Zeichen, Bild oder de facto mit ihrem Leben deckte“¹ – so lautet eine der ersten aber zugleich viel sagenden und Weichen stellenden Einschätzungen.

Wenn auch das Bemühen, Leben und Werk zur Deckung zu bringen, nach allen gender-theoretischen und dekonstruktiven Wendungen der achtziger und frühen neunziger Jahre nicht mehr so unvermittelt und unverdeckt zu Tage tritt, so lebt es im Falle Zürns auf versteckte Weise und in gleichsam transformierter Form dennoch fort. Ungeachtet der Tatsache, dass es in der neueren Sekundärliteratur zu Zürn an Kommentaren nicht mangelt, die vor der „Privatheit der Texte“² und der Gefahr einer hochgradig emotionalen Besetzung und identifikatorischen Lesart warnen, zeugen die Interpretationen doch zugleich immer auch davon, wie schwierig es ist, solchen Verwirrungen und Verführungen derselben zu entgehen.

Daher stellt sich Frage: Wie entsteht diese Verunsicherung, wie ist sie strukturiert und warum ist es so schwer, Distanz zu den Texten herzustellen und zu bewahren?

Zweifelsohne handeln die Texte Zürns zumeist von schmerzlichen und dramatischen Begebenheiten. Und doch liegt das Verwirrende der Arbeiten

¹ Henry, Ruth: „Unica Zürn“. In: Emma Nr. 8 (August 1984), S. 38.

² Scholl, Sabine: Unica Zürn. Fehler, Fallen, Kunst. Zur Wahrnehmung und Re/Produktion bei Unica Zürn. Frankfurt am Main 1990, S. 12.

nicht vorrangig in ihren Themen. Vielmehr ist es einem Phänomen geschuldet, das ich hier als anamorphotisches Grundprinzip bezeichnen möchte. Immer wieder kehren in Bild und Text die gleichen „Erinnerungssplitter“, wie Zürn sie nennt, wieder – im einem Fall im Gewand eines Glaubwürdigkeit erzeugenden Erlebnisberichts, an anderer Stelle dann plötzlich als Geschichte von phantastischem Gehalt. Die Wiederholung gleicher Signifikanten lässt dabei an keinem Punkt eine verlässliche Kontur entstehen. Das, was man als identisch meint wieder erkennen zu können, erweist sich bei genauerer Prüfung als verzerrt. Die Wiederholung produziert Verschiebung und Verwandlung. „Worin besteht die Anamorphose“, fragt Lacan. Und seine Antwort lautet:

Die Anamorphose stellt eine exemplarische Struktur dar. (...) Stellen Sie sich vor, es befände sich auf diesem flachen Blatt Papier, das ich in der Hand halte, ein gemaltes Portrait. Nehmen Sie dann die Wandtafel hier, die sich in schräger Position zu dem Blatt befindet. Nehmen Sie nun an, ich übertrage mit Hilfe einiger Linien oder Fäden die Malerei auf meinem Blatt Punkt für Punkt auf diese schräge Fläche. Sie können sich leicht vorstellen, was das ergibt – eine in die Länge gezogene, deformierte Figur, den Linien der Perspektive folgend, wie man sagen könnte.³

Mit den Arbeiten Zürns taucht man ein in einen solchen Prozess fortwährender Übertragung, Verwandlung und Verformung. Unmöglich zu entscheiden, wo alles begonnen hat, aber es ist, als schaute man die Darstellungen ihres Lebens durch unterschiedliche Okulargläser an – ein Leben, gespiegelt und gebrochen entsprechend der unterschiedlichsten Textgattungen, Stile, Medien und Praktiken. „Sehen Sie nur“, schreibt Lacan,

wie die Wiederholung in den ersten Bewegungen des Kindes, im Moment, wo sich das Kind als menschliches Wesen formt, als Forderung auftaucht, die Erzählung möge sich immer gleich bleiben, das Erzählte ritualisiert werden, das heißt textual identisch bleiben. Solche Forderung entschiedener Gleichförmigkeit des erzählerischen Details bedeutet, daß die Realisierung des Signifikanten nie sorgfältig genug erfolgen kann für die Gedächtnisniederschrift, und daß nur auf diese Weise zu erreichen ist, daß ein Primat der Signifikanz sich herstellt. Diesem Primat der Signifikanz würde man ausweichen, wollte man ihn durch Variation der Bedeutungen entwickeln. Damit geriete die Absicht der Signifikanz in Vergessenheit, ihr Akt verwandelte sich zum Spiel.⁴

Die Arbeiten Zürns sind Letzteres. Sie modulieren in einem Fort den Sinn. Sie sind reine Hingabe an das Spiel, an die Ebene des Signifikanten, an das, was sich darin scheinbar wie von selbst ergibt. Sie funktionieren wie ein Kaleidoskop, in dem sich die Glassplitter bei der kleinsten Erschütterung zu einem

³ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI. Weinheim/ Berlin 1996, S. 91-92.

⁴ Ebd., S. 67-68.

neuen Bild fügen, ohne dass dabei ein dauerhaftes Gesicht entstünde oder die vielfältige, bunte Maskerade der Erscheinungsformen – seien sie nun dramatischer, komischer, allegorischer, grotesker oder unheimlicher Art – sich zu einem schlüssigen und beständigen Bild zusammenfügten. Wie mit einem Zoom werden Szenen und Ereignisse bisweilen so an das Auge herangeholt, dass die Formen übergroß und bedrohlich erscheinen, um dann an anderer Stelle in eine distanziert-dokumentarische Form übersetzt zu werden. Im Rahmen der folgenden drei Textteile seien verschiedene Verwandlungsmodi beschrieben, um beispielhaft das zugrunde liegende Prinzip zu veranschaulichen.

II.

Der Prosatext *Ferienzeit im Maison Blanche. Die Begegnung mit Hans Bellmer* enthält folgende Beschreibung einer Abtreibung:

Sie beginnt bitterlich zu weinen. Sie hat die beängstigende Vorstellung, daß sie ein Monstrum zur Welt bringen wird, denn wie sie glaubt, ist der Organismus, der Geist, die normale Entwicklung des Körpers dieses Embryos in ihrem Leib gestört. (...) Sie sieht ein Wesen ohne Schädeldecke, mit Froschhäuten zwischen den mangelnden Händen und gewölbten Fischaugen. (...) Der Berliner Arzt (...) schickt sie in eine nahegelegene Apotheke und telefoniert die Ordonnanz dem Apotheker: eine Schachtel Chinin. Sie fährt zurück zu den Freunden und nimmt den ganzen Tag pünktlich alle zwei Stunden 2 bis 3 Tabletten. Sie bekommt Wehen, die bis zum Abend heftiger werden, wie bei der bevorstehenden Geburt eines Kindes. Beim Höhepunkt des Schmerzes geht sie hinaus in die Toilette und bringt auf diesem traurigen Ort einen großen Embryo zur Welt. Dabei fließt kein Blut. Sie hält entsetzt und zugleich bewundernd dieses unvollendete Wesen in der Hand, das einem alten, fast aztekischen Objekt gleicht. Nichts Erschütternderes für eine Frau, die Kinder liebt, als ihr viel zu früh geborenes Baby in den Händen zu halten, das nicht lebensfähig ist, aber wer weiß, dessen Herz vielleicht klopft, als sie die dicke Nabelschnur zerreißt und sich für immer von ihm trennt, indem sie es in die Toilette wirft und die Wasserspülung in Bewegung setzt. Grausiges Bild, wie dieses feierlich streng und fremd aussehende Wesen in die Abwässer, in die Finsternis stinkender unterirdischer Kanäle versinkt.⁵

Entlang der gleichen Spuren entsteht 1968 eine kleine Erzählung mit dem Titel *Die Trompeten von Jericho*: auch hier eine durch Chinin eingeleitete Geburt, die Vorstellung von der froschartigen Missgeburt, die im ersten Text als real Stattfindende, im zweiten als Möglichkeit formuliert wird, und nicht

⁵ Zürn, Unica: „Ferienzeit im Maison Blanche. Die Begegnung mit Hans Bellmer“. In: dies.: Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hg. v. G. Bose, E. Brinkmann. Berlin 1988-1991. Bd. 5, S. 87-89. Im Folgenden zitiere ich mit dem Kürzel GA, danach folgt die Angabe des jeweiligen Bandes und die entsprechende Seitenzahl.

zuletzt der Tod durch Ertränken.⁶ Im Gegensatz zu den tagebuchartigen Aufzeichnungen des ersten Textes sind dieselben Elemente hier jedoch zu einem märchenhaft-surrealen Szenario von schauerlicher Eindrücklichkeit verwoben. Die Schmerzhaftigkeit der ersten Beschreibung hat sich in skurril anmutende Tötungsphantasien einer mit hexenhaften Zügen versehenen Ich-Erzählerin verwandelt.

Die Trompeten haben schon neunmal geblasen und doch kann er sich nicht entschließen, an das Licht dieser Welt zu kommen. Stolz, jung und unabhängig und Mitglied des Exzentrik-Klubs verbringe ich meine Tage, wie es mir gefällt, das heißt mit Nichtstun. (...) Eine glorreiche Idee berührt die harmonischen Windungen meines Gehirns: Chinin! Ich besitze eine ganze Schachtel voll Chinin-pastillen. (...) Das ist es, was ich brauche, nicht die Hilfe eines neugierigen Arztes, denn diese väterreiche Abscheulichkeit muss geheimgehalten werden. Eine scharfe und blanke Schere, die sehr glücklich darüber sein wird, wenn sie die zarten Knöchelchen der winzigen Finger durchschneiden wird. Ich schlucke 33 Tabletten, das würde einen ausgewachsenen Stier zum Gebären verführen. (...) Eine Fledermaus verfinstert den Mond vor meinem Fenster und kommt lautlos wie ein Schmetterling in mein Zimmer gesegelt. Sie verfängt sich mit ihren Krallen in meinem langen feuchten Haar. (...) Ich lebe allein in einem runden Turmzimmer. (...) Der Wind fängt an zu heulen und die Fledermaus auf meinem Kopf stößt ein Klagegeschrei aus. (...) Mein Turmzimmer bebt vor meinem Heulen. Ich habe das hässlichste Kind geboren, das ich jemals gesehen habe. (...) Er hat runde hervorstehende Glotzaugen wie ein Frosch, er schreit, als wenn er ermordet werden sollte. Erleichtert schneide ich die Nabelschnur durch und bin endlich von ihm befreit. Ich habe Lust ihn auf der Stelle zu ertränken oder mich auf sein Gesicht zu setzen, aber ich bin plötzlich müde geworden. (...) Ich krieche in mein Bett. Dieser hässliche Tag ist zuende. Ich werde mir nicht die Mühe machen, meinen Säugling in sieben Teile zu schneiden und in sieben Pakete zu verpacken. Ich werde ihn nicht einmal quälen, worauf ich mich so gefreut habe. Ich werde ihn morgen früh lebendig begraben. Das wird das Einfachste sein.⁷

Man könnte geneigt sein, diese Fassung als eine sadistische Inversion der ersten zu betrachten, wären die Beschimpfungen und geplanten Greueltaten nicht so kunstvoll mit märchenhaften Motiven und einem ironischen Ton versehen und würden sie den Text auf diese Weise nicht geradezu zu einem Meisterstück schwarzen Humors machen.

Noch ein weiteres Beispiel gehört meines Erachtens in diesen Kontext. Es handelt sich um eine Zeichnung aus dem Jahre 1955 (Abb. 1)⁸, auf der ein geheimnisvolles Wesen mit einem wie geschuppt erscheinenden Kopf und glupschig hervorstehenden Augen dargestellt ist. Ohne Hals geht der Kopf in einen eigentümlich verformten Körper über. Extremitätenpaare fuchteln wie

⁶ GA 4.2, S. 333-383.

⁷ Ebd., S. 333-337.

⁸ Zürn, Unica: Federzeichnung, Tusche, 48,0 x 32,5 cm, signiert und datiert, Unica Zürn 55, Privatbesitz.

bei einem umgefallenen Käfer in der Luft. Die Beine ermöglichen ein nur wackliges Stehen auf den breiten froschartigen Füßen. Im Hintergrund die Andeutung einer Hülle, aus der das noch unfertige Wesen entschlüpft sein mag. Die Vorstellung des zu früh Geborenen und Embryonenhaften wird auch noch auf andere Weise erzeugt. Ein Gewirr von Bahnen durchzieht den nackten, haarlosen Körper, der auf diese Weise dünnhäutig und fast durchsichtig erscheint.

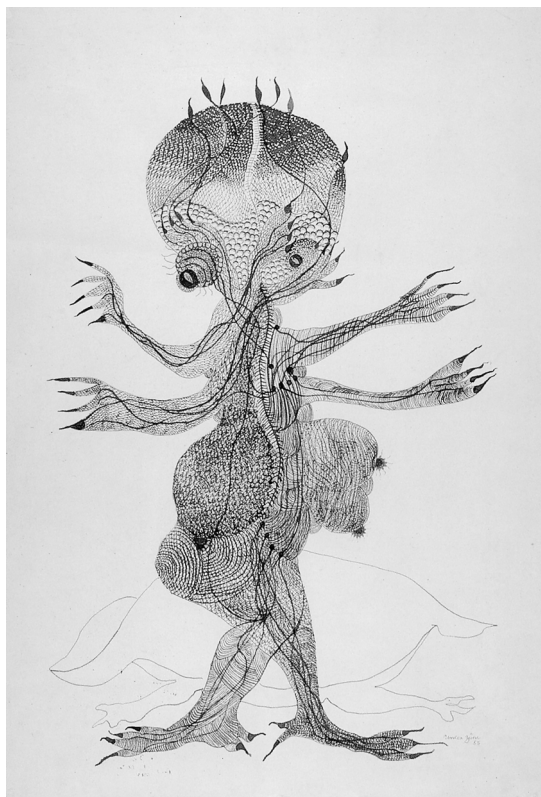


Abb. 1

Bestimmte Erinnerungen kehren immer wieder – oder, um es mit Zürn's eigenen Worten zu sagen: „Das brennt und regt sich und kommt von Zeit zu Zeit zurück – in einer Zeichnung oder in einem Anagramm – ausgegossen und umgeformt.“⁹ Wer aber formt hier eigentlich? Das Schreiben wird als sich selbst generierend in Szene gesetzt. Es ist, als gingen die Erinnerungen durch die Ich-Erzählerin nur hindurch, als wäre sie nur Medium, Verwalterin, Ort der

⁹ GA 4.1, S. 29.

Rückkopplung – eben jenes anamorphotische Raster, das die Formen bricht und bizarr werden lässt; keineswegs aber eine prägende und Sinn vermittelnde, Sinn setzende Funktion. Das „Ich“ ist nicht Herr im Haus und hat auch keine Herrschaft über die eigenen Geschichten. Die transformierende, formgebende Kraft liegt allein in der Wiederaufnahme bestimmter Signifikanten, die das „Sinngefüge“ der Geschichte, einem rekombinatorischen Spiel der Signifikanten folgend, verzerrt und deformiert. Das Prinzip der Punkt-für-Punkt-Entsprechung kommt zur Anwendung, indem über gleich bleibende Signifikanten wie *Chinin*, *das Ertränken*, *die Geburt*, *die Deformation*, *das Froschartige* etc. die Geschichte entlang unsichtbarer Fäden neu aufgespannt wird. Das Resultat sind Geschichten, die keinen Anspruch mehr erheben auf Glaubwürdigkeit und Wahrheit. Die Signifikanten reisen und der Sinn rennt hinterher.

III.

Angeregt durch ihren Lebensgefährten Hans Bellmer beginnt Zürn 1953 mit der Praxis des Anagrammierens, einer Kunstform, die sie über Jahre hinweg mit einer an Sucht grenzenden Besessenheit betreibt und zu bis dato ungekannter Perfektion entwickelt. „Wir alle zehren von Unica Zürn“,¹⁰ schreibt Heidi Pataki 1989, in einer Zeit, in der das Anagrammfieber in der Literatur erneut um sich zu greifen beginnt. Das Verfahren mutet in der Art und Weise, wie Zürn es praktiziert, zunächst denkbar einfach an. Sie schreibt:

Anagramme sind Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines Wortes oder Satzes entstanden sind. Nur die gegebenen Buchstaben sind verwendbar und keine anderen dürfen zur Hilfe gerufen werden.¹¹

Bisweilen handelt es sich bei den von ihr gewählten Ausgangszeilen um scheinbar beliebige Versatzstücke der Sprache wie beispielsweise *Der Nebel im August*, *Essen und Trinken* oder Floskeln wie *Guten Abend mein Herr*, *wie geht es Ihnen*. Daneben aber anagrammiert sie auch Sätze, die einen deutlichen Bezug zu ihrem Leben aufweisen: Die Namen von Freunden, die eigene Adresse, der Name eines bestimmte Hotels oder eine Jahreszahl.

Aus der bisweilen Tage anhaltenden Konzentration auf ein Material von zu meist nur dreißig bis vierzig Buchstaben, im fieberhaften Prozess des Findens, Verwerfens und Ausprobierens entstehen kryptische Texte, Gedichte aus dem Zwischenreich zwischen Zufall und Komposition, Determination und Absicht. In ihnen kommt etwas zum Ausdruck, was bei aller Strenge der Gestaltung dennoch die Illusion einer vom Bewusstsein nicht gereinigten Sprache, dem

¹⁰ Pataki, Heidi: „Die Gebeine der Sprache. Über meine Anagramm-Erfahrungen“. In: Freibord 65 (1989), S. 25.

¹¹ GA 4.1, S. 148.

Spiel der freien Assoziation zu suggerieren vermag. Hans Bellmer hat diese Zwitterhaftigkeit mit den Worten charakterisiert:

Das Anagrammieren vermutet Höchstspannung des gestaltenden Willens und zugleich die Ausschaltung vorbedachter Gestaltungsabsicht, weil sie unsichtbar ist. Es handelt sich um eine ganz neue Einheit von Form, Sinn und Gefühlsklima, um Sprachbilder, die nicht erdacht oder erschrieben werden können. Sie treten plötzlich und wirklich in ihre Zusammenhänge hinein, strahlen nach vielen Deutungen hin, schlingen Schleifen nach benachbartem Sinn und Klang, facettenreich wie ein spiegelnder Vielflächner, wie ein neuer Gegenstand.¹²

Die den Anagrammen innewohnende Multi-Perspektivität, ihre schillernde Vielgestaltigkeit und Unverfügbarkeit erfährt eine Steigerung und Potenzierung, indem Zürn sie in anderen Kontexten – in Zeichnungen oder Prosatexten – wieder aufnimmt und auf diese Weise den Zusammenklang mit anderen Ausdrucksformen und künstlerischen Praktiken experimentell erprobt. Während Anagramme und Zeichnungen in dem kleinen Band *Hexentexte*¹³ (Abb. 2) aus dem Jahre 1954 eine noch deutlich voneinander getrennte Existenz führen, werden die Arbeiten in den darauf folgenden Jahren immer enger aufeinander bezogen. Sie bespiegeln sich gegenseitig und werden in einem weit gespannten Netz aus Bezügen und Verweisen verknüpft. Auch in den Prosatexten kehren die Anagramme wieder, manchmal hervorgehoben, in anderen Fällen kaum merklich darin verborgen.

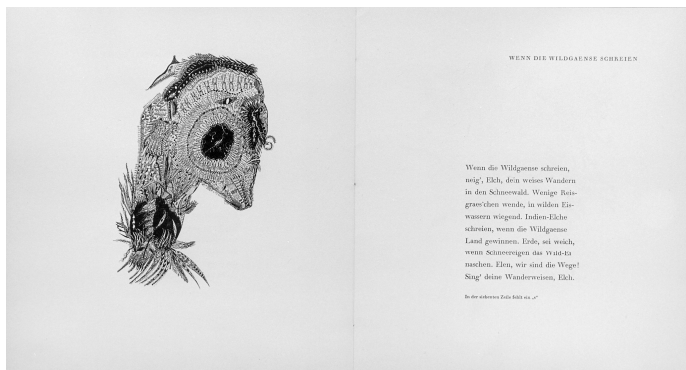


Abb. 2

In dem Text *Der Mann im Jasmin*. Eindrücke einer Geisteskrankheit sprengen einige Anagramme meteoritenhaft die Struktur des Textes. Sie ragen heraus, indem ihre Gedichtform bereits optisch das sonst einheitliche Layout des Fließtextes unterbricht und einen überraschenden Akzent markiert. Wenn-

¹² Bellmer, Hans. Zit. n. Zürn, Unica: *Die Hexentexte*. Zehn Zeichnungen und zehn Anagramm-Texte. Galerie Springer. Berlin 1954.

¹³ Ebd.

gleich der inhaltliche Zusammenhang nicht unvermittelt unterbrochen wird, sondern Erklärungen wie: „*Und während sie diese schmerzhaftige Operation vornimmt, denkt sie an das Anagramm...*“ oder „*sie liest ihre Anagramme noch einmal, die...*“ eine Überleitung bilden, so wird das textuelle Gefüge an diesen Stellen nichtsdestotrotz unsicher und faserig. Schaut man genauer hin, so offenbart sich dem Leser an diesen Stellen zugleich ein sehr komplexes, intertextuelles Wechselspiel. Die Gedichte sind keineswegs als in sich geschlossene, für sich funktionierende Einsprengsel in den Text eingelassen. Anhand des Anagramms *Wenn die Neun zur Sechs geworden ist* lässt sich vielmehr zeigen, wie sie die umgebende Wortlandschaft perspektivieren und strukturieren: In den auf das Anagramm folgenden Textpassagen wird ein Ausbruch des Wahnsinns beschrieben, der die Protagonistin, bestimmten bedeutungsvollen Zeichen folgend, von Paris nach Berlin fliegen lässt. Es beginnt damit, dass sie sich auf dem Flughafen Paris-Orly mit einer Nagelfeile eine 6 in das Innere ihrer linken Hand schneidet, mit der Erklärung, dass

ihre schöne Zahl des Lebens – die 9 – für sie zur 6 geworden ist. Und während sie diese schwierige Operation vornimmt, denkt sie an das Anagramm, das sie aus diesem Satz gemacht hat: WENN DIE NEUN ZUR SECHS GEWORDEN IST. Das Ergebnis:

Wo regnet's zwischen neun und drei? Es
Regnet zwischen uns so neu. Der Winde
Neun ist zur Sechs geworden. Wenn die
Wege rot, renn zu uns dich weiss. Enden
Werden wir, zu siegen! Stunden schoen
zu erröten. Schweigend, wissend nun.¹⁴

Wenn das Anagramm für die Protagonistin eine Art Orakel darstellt, so wird dies im Text formal umgesetzt, indem der Wortlaut in den unmittelbar folgenden Seiten, in Form von bruchstückhaften, metaphorisch oder metonymisch verwandelten Satzfragmenten wiederkehrt. So, wie im Traum die Traumgedanken durch die Traumarbeit auseinander gerissen und zerbröckelt werden, so ragen Fragmente des Anagramms „wie treibendes Eis“¹⁵ aus dem Fluss des Prosatextes heraus, *werden von ihm weitergetrieben und treiben ihn selbst weiter*, um sich in der neuen Textkonfiguration zu entfalten und neue Zusammenhänge zu eröffnen. Das Satzfragment *Wenn die Wege rot* des Anagramms leuchtet in der „Spur“, die die Ich-Erzählerin zu markieren sucht, indem sie in einer verzweifelten Geste ihr rotes Brillenetui hinter sich aus dem Auto wirft, wieder auf. Das *renn zu uns* kehrt im Text als „Das hat wahnsinnig ausgesehen, wie du uns über das Flugfeld entgegen gelaufen bist“ wieder, und

¹⁴ GA 4.1, S. 154.

¹⁵ Freud, Sigmund: „Die Traumdeutung“. In: ders.: Studienausgabe. Frankfurt am Main 1969ff. Bd. 2, S. 310.

die Worte *zu erröten* haben sich in ein „sie schämte sich“ verwandelt. Aus dem *wissend nun* entspinnt sich die kurze Textpassage: „Um ganz sicher zu sein, daß er alles weiß was er in diesem Fall wissen muß, bittet sie ihn, ihr einen Buchstaben und eine Zahl zu nennen. Ohne Zögern antwortet er ihr: L-H-M-6-9.“¹⁶

Aus dieser Perspektive betrachtet kommen Zeichen und erzähltes Leben tatsächlich wieder zur Deckung, jedoch nicht so, wie das anfängliche Zitat es gemeint haben dürfte. Die Schilderung des Lebens gestaltet sich entsprechend der jeweils zum Einsatz kommenden sprachlichen Vorgaben neu. Das Anagramm ist Orakel aber im Sinne einer in den Text eingreifenden, den Verlauf, den Ablauf und die Chronologie strukturierenden Instanz. Auf ungewohnt radikale Weise formuliert sich das schreibende „Ich“ entlang der sprachlichen Muster und Darstellungsmodi. Es wird mehr von ihnen bestimmt, als dass es umgekehrt diese in einem schöpferischen Prozess herzustellen vermöchte. Zugleich Produzent und Produkt der Sprache, setzen die Arbeiten Zürns vor allem Letzteres in Szene. Das Subjekt geht ein in die sich gegeneinander verschiebenden und immer wieder neu entfaltenden Versionen des Vorangegangenen, dem immer schon gegebenen Material. Buchstaben können zu Bildzeichen werden, sie können sich aber auch unversehens in Linien verwandeln. In der Textur löst sich das schreibende Ich auf, „wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge“.¹⁷

IV.

Der anamorphotische Effekt der Brechung und Spiegelung löscht nicht allein die Vorstellung eines hinter den Zeichen liegenden Sinns, einer verborgenen Wahrheit. Er lässt auch die Vorstellung der Möglichkeit eines eigenen, je meinen Lebens brüchig werden. Wie weit die Hingabe an die Herrschaft der Zeichen geht, wird in Wendungen wie der folgenden deutlich: „Als sich die Zeichen, die das Ende meiner Kindheit beschreiben sollten, schon bildeten“¹⁸, oder vielleicht noch mehr in dem Satz:

Nach dreiundvierzig Jahren ist mein Leben noch nicht „mein“ Leben geworden. Es könnte ebenso gut das Leben eines anderen sein. Erst dann, wenn es nicht mehr die unerträgliche Wiederholung der Ereignisse gibt, wird es mein Leben sein. Und das wird nie eintreten, bis zu meinem Tod.¹⁹

¹⁶ GA 4.1, S. 153-156. Die Stellen, die dem Anagrammgedicht entnommen sind, habe ich der Übersichtlichkeit halber kursiv gesetzt.

¹⁷ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. 7. Auflage. Frankfurt am Main 1992, S. 94.

¹⁸ GA 4.1, S. 82.

¹⁹ Ebd., S. 92.

Das „Ich“ in seiner Brüchigkeit und vor allem in seiner Gespaltenheit tritt vor allem an einer Stelle markant zu Tage: an den Übergängen von einem Medium in ein anderes, so beispielsweise an den Nahtstellen von Schrift zu Zeichnung. Im Bilderbuch *Das Haus der Krankheiten*²⁰ (Abb. 3) stößt man gerade dort auf Zeilen wie „Nein, jetzt weiß ich, wer das ist“ oder „Ja ich glaube, das ist es“. Das erschriebene „Ich“ versucht sein gezeichnetes Gegenüber zu erkennen. Die Frage nach der Möglichkeit von Identität scheint hier neu gestellt. Anders gesagt: Es ist die Sprache selbst, die sich hinterfragt, im Wissen darum, dass es keine Wahrheit der Themen und Figuren eines Satzes gibt, sondern nur ein vages Erkennen ihrer Doubles. Und eben dieses Wissen stiftet Verwirrung.

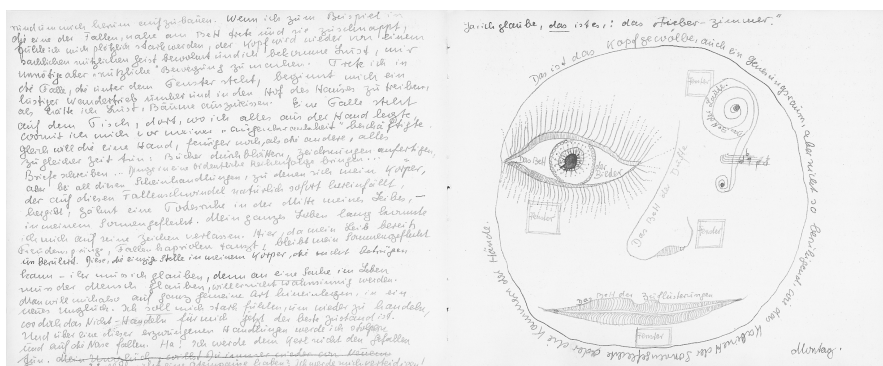


Abb. 3

Auf etwas andere Weise experimentieren die Zeichnungen mit dem anamorphotischen Effekt. Eine der so genannten Gesichterzeichnungen aus dem Jahre 1965²¹ (Abb. 4) erinnert bereits in ihrer visuellen Erscheinungsform unmissverständlich an die Schemata anamorphotischer Gesichtsverzerrungen, wie sie das 17. Jhdt. von P. Du Breuil oder J. F. Nicéron überliefert hat.²² Jedoch mit einem ganz fundamentalen Unterschied, sofern die formende Linie in der Zeichnung Zürns ganz und gar jenseits eines geometralen, perspektivischen Ordnungsprinzips operiert, darin eine Vielheit erzeugend, die sich auf keine Einheit mehr zurückführen lässt.

²⁰ Zürn, Unica: *Das Haus der Krankheiten. Geschichten und Bilder einer Gelbsucht*, Faksimile. Berlin 1986. Das Manuskript ist nicht paginiert, aus diesem Grund entfallen die Verweise auf die entsprechenden Seitenzahlen.

²¹ Zürn, Unica: Federzeichnung Tusche, Deckweiß, 65,0 x 50,0 cm, signiert und datiert, Unica Zürn 65, Nachlass Zürn.

²² Baltrusaitis, Jurgis: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II*. Hg. v. O. Perrin. Paris 1996, Abb. 29-31.



Abb. 4

Das geordnete Sehen ist aus den Bahnen geraten. Der Blick des Betrachters fährt von Mündern zu Nasen und Augen, findet und erzeugt Gesichtsformationen, jedoch immer nur kurz und flüchtig. Ein Innehalten ist nur schwer möglich, denn die Linien zwingen weiter, fordern wieder neue Gesichter, zwingen zu einem zugleich ertastenden Sehen in dem sich wie von selbst fortspinnenden Liniengewirr. Die Suche nach Anfang und Ende, nach dem eigentlichen, ersten, ursprünglichen Gesicht erscheint sinnlos, das optische Raster, mittels dessen man in die vertrauten Räume der Geometrie zurückfinden könnte, ist verloren. Es gibt ihn nicht mehr, diesen einen, bestimmbaren, ordnenden Punkt, es gibt kein glättendes Prinzip, welches Formlosigkeit wieder in Struktur rückübersetzen könnte. Es ist, als bedingte die eine Verzerrung die nächste, eine nicht enden wollende Kaskade anamorphotischer Gesichtsformationen aus der nur die Augen herausfallen, indem sie Blickpunkte markieren, die den Betrachter zu fixieren scheinen.

V.

„Bei der geometralen Perspektive“, so heißt es bei Lacan, „geht es ausschließlich um die Auszeichnung eines Raums und nicht um das Schauen. (...) Die geometrale Dimension erschöpft also nicht, bei weitem nicht, was das Sehfeld als solches uns als ursprüngliche subjektivierende Relation vorstellt. Es ist daher sehr wichtig, daß man sich von der Umkehrung der Perspektive in der Struktur der Anamorphose Rechenschaft abgibt.“²³

Lacan geht es um das, was dieser Optik entgeht. Indem er die beiden Sehkeile ineinander schiebt, Perspektive und Anamorphose gegeneinander setzt, definiert er die Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Bereich des Sehens neu, versucht er dieses Mehr zu denken, die in der Wahrnehmung wirkende Dialektik des Begehrens, die jede geometrale Raumkonzeption notwendigerweise unterschlagen muss. Anders gesagt: Indem er den Blick als Partialobjekt einführt, durchkreuzt er die Vorstellung von einem Sehen, „das sich selbst genügt, indem es sich als Bewusstsein imaginiert“.²⁴ Annette Runte hat diesen Zusammenhang mit den Worten beschrieben:

Wenn im Feld der visuellen Wahrnehmung etwas Unsichtbares als blinder Fleck einbricht, der als Bedingung des Sichtbaren nie selber vor Augen tritt, gilt es, diese für die Bildkonstitution grundlegende Kluft kunsttheoretisch mitzubedenken. Indem Lacans optisches Schema illustriert, dass das Auge seinen Ort im Anderen finden muss, damit Wahrnehmung überhaupt stattfinden kann, beruht deren Diskordanz darin, dass das Subjekt sich auf einen Punkt einzustellen hat, der im Feld dessen situiert ist, über den es keine Herrschaft besitzt. Insofern macht mich der Blick der Welt selber zum Bild.²⁵

Unica Zürns Arbeiten kreisen um diesen Zusammenhang, wissend, dass das Bild zurückguckt, dass es immer diesen blinden Fleck gibt, an dem das Bild zur Falle, zur Blickfalle wird, die den Betrachter lockt und schließlich erfasst. Sie hätte den Zusammenhang wohl kaum deutlicher und genauer beschreiben können als an jener Stelle im *Der Mann im Jasmin*:

Seit je her besessen von Gesichtern zeichnet sie Gesichter. Nach dem ersten zögernden Schwimmen der Feder über dem Papier entdeckt sie den Ort für das erste Auge. Erst wenn „man“ sie vom Papier her anblickt beginnt sie sich zu orientieren und mühelos fügt sich ein Motiv zum anderen.²⁶

Das Blickhafte ist auch ohne Augenpaare vorhanden. Im Bild manifestiert sich mit Sicherheit immer etwas Blickhaftes, so lautet der bekannte Satz Lacans.²⁷

²³ Lacan (Anmerkung 3), S. 93.

²⁴ Ebd., S. 80.

²⁵ Runte, Annette: „Dinge sehen dich an“. In *Blickzähmung und Augentäuschung*. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Hg. v. C. Blümle, A. von der Heiden. Zürich/ Berlin 2005, S. 415.

²⁶ GA 4.1, S. 242.

²⁷ Lacan (Anmerkung 3), S. 107.

Beispielhaft hat er den Zusammenhang von Bild, Blick und Anamorphose anhand von Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten* demonstriert. Wohlgeordnet und kunstvoll drapiert zeigt der Bildraum die vielen Objekte, mit denen das 16. Jhdt. Künste und Wissenschaften zu symbolisieren pflegt. Mit den beiden Globen, den Messwerkzeugen und den astronomischen Instrumenten wird auf die humanistische Bildung der Dargestellten verwiesen. Mitten darin stehen die beiden reich und ausgewählt ausgestaffierten Gesandten. Alles in diesem Bild gehorcht einer einheitlich-zentralperspektivisch organisierten Visualität, einem geometralen Raum des Sehens, alles bis auf den gleichsam schwebenden, irritierend-amorphen Fleck im Bildvordergrund. Dieser tritt erst in Erscheinung, wenn der Betrachter den vorgegebenen Standpunkt verlässt. Erst beim Weggehen also überfällt den Zurückblickenden an einem bestimmten Punkt plötzlich die nicht mehr verzerrte, sondern deutlich erkennbare Ansicht eines Totenkopfes. So unbeeindruckt die verschiedenen Vanitas-Symbole im Bild den Betrachter auch lassen mögen, der schwebende Gegenstand desorganisiert das Wahrnehmungsfeld, indem er das Subjekt in die Blickfalle lockt. Das Subjekt, diese im 16. Jhdt. noch junge, neue Erfindung, wird verwiesen auf den ihn strukturierenden Mangel, auf die Tatsache, dass das Subjekt immer schon in der Sprache gespalten und auf ein immer schon verlorenes Subjekt hin perspektiviert ist. Lacan hat dies mit den Worten beschrieben:

All das zeigt, daß Holbein im Zentrum der Epoche selbst, in der sich das Subjekt selbst abzeichnet und die geometrale Optik gefunden wird, etwas sichtbar macht, was nichts anderes ist als: das Subjekt als ein genichtetes – genichtet in einer Form, die jenes Weniger-Phi [()] der Kastration bildhaft inkarniert, die für uns die gesamte Organisation der Begierden quer durch den Rahmen der Grundtriebe zentriert. Es gibt uns unsere eigene Nichtigkeit wieder, in Gestalt eines Totenschädels. Hier ist also die geometrale Dimension dazu da, das Subjekt einzufangen, offensichtlich im Verhältnis zum Begehren, das aber rätselhaft bleibt.²⁸

Die Verunsicherung, die von den Arbeiten Zürns ausgeht, liegt darin begründet, dass in ihnen der blinde Fleck monströs und das Blickhafte übermächtig geworden ist. Wie verhält sich dieser Umstand zu der Annahme, dass Unica Zürns Schreiben als rein autobiographisch eingestuft wird? Welches Verhältnis zur Autobiographie gälte es zugrunde zu legen angesichts einer künstlerischen Produktion, die konsequent Facetten aus etwas wie „Leben“ als anamorphotische Spiegelung einer beliebigen anderen, vorausgegangenen Fassung darbietet? In Bezug auf die Anagrammdichtung hatte Hans Bellmer geschrieben, dass „orakelnd, bisweilen spektakelnd, ein eifriger Kobold hinter dem Ich wohl viel von dem Seinen hinzutut, damit dieserart eingebildet und verdichtet wird“.²⁹ Dieser Kobold ist nichts anderes als der große Andere im

²⁸ Lacan (Anmerkung 3), S. 95-98.

²⁹ Vgl. Fußnote 12.

Sinne Lacans, eben die Instanz, die in den Arbeiten Zürns unablässig angerufen und auf die Bühne gebracht wird: als Hypnotiseur³⁰, Regisseur³¹, als rezitierender Dichter in ihrem Bauch³², als Gespenst, als Auge im Bild³³. Der große Andere ist nicht nur im Hintergrund, „er“ ist Vermittler, Sinn gebende Instanz, eigentliche Brutstätte der Bilder und Worte. „Sie“ will sich von ihm überraschen lassen. Nur über „ihn“ kann „sie“ von „ihrem“ Leben erfahren, in Bildern, die „sie“, anamorphotisch verzerrt, von ihm empfängt. Und so muss das Leben als *ihr eigenes* Leben eintreten, wie nur der Tod eintreten kann.

³⁰ GA 4.1, S. 167.

³¹ Ebd., S.217.

³² Ebd., S. 151.

³³ Ebd., S. 242.