

literatur für leser

16

1

39. Jahrgang

Literatur und Geologie

Herausgegeben von Jason Groves

Mit Beiträgen von Timothy Attanucci,
Sabine Frost, Ilana Halperin,
Erika Schellenberger-Diederich,
Rochelle Tobias



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

Jason Groves, Seattle/Washington

Introductory Essay: Literature and Geology: An Inclination _____ 1

Timothy Attanucci, Mainz

Wer hat Angst vor der Geologie? Zum Schicksal der ‚geologischen Kränkung‘ in der Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Willem Frederik Hermans, Max Frisch und Peter Handke _____ 9

Erika Schellenberger-Diederich, Marburg

„Zwischen den trumenden Blaubasaltfelsen“: Geopoesien bei Peter Kurzeck, Thomas Hettche, Peter Handke und Christoph Ransmayr _____ 25

Sabine Frost, Seattle/Washington

Autobiographisches Schreiben als Vergletscherung des Ich: Adalbert Stifter *Die Mapped meines Urgroßvaters* _____ 43

Rochelle Tobias, Baltimore/Washington

The Untamed Earth: The Labor of Rivers in Hölderlin's *Der Ister* _____ 61

Ilana Halperin, Glasgow

A Mineral Biography of the City _____ 75

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M.,
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 4mal jährlich
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen:

Jahresabonnement EUR 49,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,--; Einzelheft EUR 13,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

Introductory Essay: Literature and Geology: An Inclination

This special issue of *literatur für lesler* considers the inclination of contemporary literature toward geology, as well as the inclination of geological writing toward literature and literary forms, particularly in the late eighteenth and early to mid-nineteenth centuries. It traces the contours of what could be called, after Paul Celan, the *Neigungswinkeln* or “angles of declination” of a constellation of writers toward the geologic. For Celan the vitality of literature can be measured by the degree to which a writer surmounts the artifice of art and speaks “unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit.”¹ While the *Neigungswinkel* primarily refers to the “declination” of magnetic North (as given by a compass reading) from geographic North, a sense that is signaled by the title of his *Meridian* speech, it also refers to the “dip” or deviation of a stratum from the horizontal plane. In this way the term points to both a geodetic and a geologic aspect of self-understanding and literary production. Creatureliness is not only a matter of the human’s animality but also its minerality. The unique bent of one’s existence, and accordingly the unique bent of literature, is derived from personal as well as impersonal circumstances, deposited by both genealogical and geological forces. From Hölderlin to Handke and beyond, the writers explored in this issue commemorate this two-fold orientation that characterizes the event of literature for Celan.

The various inclinations and declinations articulated in this volume occur under the sign of a contemporary geologic turn in culture.² A recent and widely accepted proposal argues that human activity now constitutes an earth-magnitude geological force, one that is registered in the lithic archives that promise to outlast the species.³ This emergent stratum, which indicates the novel geochronological episode in the history of the planet now informally known as the Anthropocene, constitutes a novel angle of declination, whose deposition may have begun already in the late eighteenth century. To write literature today—a geologic now that encompasses several centuries—is to commemorate this ongoing depositional event. If, as a literary critic recently put it, “collectively, we’re a hurtling hunk of rock that feels,” then it follows that such a geologic form of self-understanding will have consequences for “the stories we tell about our species and our place in life on Earth.”⁴ While the contemporary literature in the mode of what Amitav Ghosh

1 “[...] according to the angle of declination of his existence, the angle of declination of his creatureliness.” Paul Celan: *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*. Eds. Bernhard Böschenstein/Heino Schull. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, p. 5. In the notes to *Der Meridian* where he speaks of the *Neigungswinkel*, Celan consistently associates the creaturely with the terrestrial: “Das Gedicht: ein terrestrisches, ein kretürliches Phänomen [*The poem: a terrestrial, a creaturely phenomenon*]” (55). I follow Rochelle Tobias in the translation of *Neigungswinkel* as “unique bent.” See Rochelle Tobias: *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2006.

2 See Elizabeth Ellsworth/Jamie Kruse: “Introduction: Evidence: Making a Geologic Turn in Cultural Awareness.” In: *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Ed. Elizabeth Ellsworth/Jamie Kruse. New York: Punctum Books 2013, p. 6-12.

3 See Paul J. Crutzen: “Geology of Mankind.” In: *Nature* 415.3 (2002), p. 23.

4 Rob Nixon: “The Anthropocene: The Promise and Pitfalls of an Epochal Idea.” In: *The Edge Effects* (6 November 2014), available at <http://edgeeffects.net/anthropocene-promise-and-pitfalls/>.

and others term “petrofiction” increasingly narrates the incursion of the lithosphere into the sphere of human experience (and vice versa), it is equally true that writers have been contending with the entanglements between the human and the geologic at least since the Golden Age of Geology (ca. 1790-1820).

To Open the Question

Opening the question of literature and geology perhaps inevitably recalls the question of literature and psychoanalysis posed by Shoshana Felman.⁵ For Felman the seemingly neutral “and” that commonly unites the two disciplines in academic discourse belies a prevailing subordination of literature to the authority of psychoanalysis, in which the former, as object, is engaged in a quasi-Hegelian struggle for recognition by the latter, as subject. Instead of merely reversing these positions, Felman shows how the one is traversed by the other, and thus how the traditional *application* of psychoanalysis to literature must be revised into a mutual *implication*. These remarks remain salient for other literary conjugations. Though literature and geology cannot claim as intensive a relationship as literature and psychoanalysis, the entanglement of the former couple has an even more extensive history. It is a relationship structured less around literature’s struggle for recognition and authority and more around a series of mutual inclinations. To open the question of literature and geology today is to (re)open a wound, one in which psychoanalytic thought is also implicated.

As Timothy Attanucci discusses in his contribution to this volume, to the three great *Kränkungen* or “narcissistic wounds” to anthropocentrism that Freud announces in a 1917 essay—the cosmological humiliation wrought by Copernican heliocentrism and the resulting cosmic marginalization of the Earth; the biological humiliation wrought by Darwinism and the resulting evolutionary marginalization of the human species; and finally the psychological humiliation wrought by the topographic model of Freudian psychoanalysis and the resulting marginalization of consciousness in our psychic life—the paleontologist Stephen Jay Gould notably adds a fourth: a *geological* humiliation wrought by the late eighteenth- and early nineteenth-century discovery of the inhuman history of the Earth and the resulting temporal marginalization of human existence on a planet several billion years old.⁶ This newfound vulnerability had been registered and acutely articulated already in the literature of the Age of Goethe, from the monstrous subterranean births recounted in Novalis’s *Heinrich von Ofterdingen*, to the fatal mineral lures of Ludwig Tieck’s *Der Runenberg* (*Rune Mountain*) and E.T.A. Hoffmann’s *Die Bergwerke zu Falun* (*The Mines of Falun*), to the untamed earth of Hölderlin’s late poetry, and beyond to the stories of Adalbert Stifter wherein the protagonists are mere

5 Shoshana Felman: “To Open the Question.” In: *Yale French Studies* 55.6 (1977), p. 5-10.

6 Steven Jay Gould: *Time’s Arrow, Time’s Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge, MA: Harvard 1987, p. 2. See also Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, vol. 12. 7th Edition. Frankfurt/M.: Fischer 2005, p. 3-12. Recognition of the deep history of the planet may be far more allochronic than is often assumed; see Ivan dal Prete: “‘Being the World Eternal.’ The Age of the Earth in Renaissance Italy.” In: *Isis*, 105.2 (June 2014), p. 292-317.

intrusions in the deep histories of an earth whose hazards they trepidatiously negotiate and falteringly narrate.⁷

If not yet a wound, for Freud the inorganic world nevertheless serves as a stumbling block for psychoanalysis, one that he takes up in texts ranging from *Die Traumdeutung* (*The Interpretation of Dreams*) and its stratigraphic models of the psyche to “Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*” (“Delusion and Dream in Jensen’s *Gradiva*”) and the traumatic repetition of volcanic catastrophe to *Jenseits des Lustprinzips* (*Beyond the Pleasure Principle*) and its introduction of the death drive to account for the apparent inclination of life toward an inorganic state. Yet the geologic self-understanding that occasionally outcrops in Freud’s thought extends well back to the nineteenth century. Though not discussed at length in this issue, Goethe’s literary speculation on the major geologic questions of his time looms large in what could be called the geologic imaginary of modernity.⁸ As Andrew Piper has pointed out, Goethe’s collaboration in 1821 on the first geologic map of Germany, a work sharing with his contemporaneous novel *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Wilhelm Meister’s Years of Wandering*) an interest in precipitous topographies, belonged to the larger verticalization of culture around 1800 that Foucault invokes in *The Order of Things*. Such representations, Piper argues, “popularized the notion of a ‘deep earth,’ whether spatially or temporally, and established the pictorial scene against which the deep self of Romanticism could define itself.”⁹ This widely disseminated geologization of experience, modeled in the fiction of the Age of Goethe and developed through the psychoanalytic models of Freud and through contemporary artistic practice, may have been derived from the findings of the emerging earth sciences, but it has been elaborated extensively in literary and cultural production.

Following Gould, Georg Braungart has elaborated the myriad provocations that modern geology and geologic time pose to systems of knowledge and aesthetic sensibilities, while tracing out the methodological interrelation between the literary imagination and geoscientific reconstruction of the planet’s past. Drawing on Joseph Vogl’s notion of a *Poetologie des Wissens* or “poetology of knowledge,” Braungart’s work also attests to a procedural continuity between the two disciplines, one concisely summed up by Adelene Buckland in her assessment of the literary aspect of geology in the nineteenth century: “Doing geology meant writing it too.”¹⁰ In so far as the literary text is no longer viewed as “a reiteration of knowledge produced somewhere else” or of an event that has already elapsed, Braungart’s geo-poetics also concurs with the latency of experience as discussed in trauma theory.¹¹ At its most extreme literary writing can be regarded as a further iteration of an ongoing geo-trauma—take for example

7 See Theodore Ziolkowski: “The Mine: Image of the Soul.” In: *German Romanticism and Its Institutions*. Princeton: Princeton University Press 1990, p. 18-63.

8 For a discussion of inclinations toward the inorganic in the Age of Goethe see my article: “Goethe’s Petrofiction: Reading the *Wanderjahre* in the Anthropocene.” In: *Goethe Yearbook* 22.1 (2015), p. 95-113.

9 Andrew Piper: “Mapping Vision: Goethe, Cartography, and the Novel.” In: *Spatial Turns: Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*. Ed. Jaimey Fisher/Barbara Mennel. Amsterdam: Rodopi 2010, p. 27-52, here p. 33.

10 Adelene Buckland: *Novel Science: Fiction and the Invention of Nineteenth-Century Geology*. Chicago: University of Chicago Press 2014, p. 13.

11 Georg Braungart: “The Poetics of Nature: Literature and Geology.” In: *Inventions of the Imagination: Romanticism and Beyond*. Ed. Richard T. Gray/Nicholas Halmi/Gary J. Handwerk/Michael A. Rosenthal/Klaus A. Vieweg. Seattle: University of Washington Press 2011, p. 29.

the constellation consisting of the eruption of Vesuvius in AD 79, Wilhelm Jensen's novella *Gradiva* (1902) and Freud's 1907 "Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*"—that registers itself in material inscriptions that include both ash and ink. In this way the literary works explored in this issue take up Cathy Caruth's invitation, posed at the close of *Literature in the Ashes of History*, to explore the archives of trauma where they extend beyond human history and into the catastrophic history of the earth.¹²

The account of the *Kränkung* given by Timothy Morton in *Hyperobjects* extends the entanglement of the human and the geologic by privileging the sense of a "humiliation" over that of an injury, and moreover in the literal sense of the human becoming *humus*: "being brought low, being brought down to earth."¹³ While the figuration of the Copernican, Darwinian, and Freudian revolutions as "wounds" subtly maintains the anthropocentrism that was supposed to be critically injured, in Morton's gloss the geomorphic humiliation instead expresses the deep affinity between the human and its ontological Other. Recalling the literal and figurative descents into the earth which informed German Romanticism, Morton describes how ontology approaches, in the wake of this humiliation, a flat state where a conventional hierarchy of human, animal, vegetable, and mineral no longer obtains. The humiliating "quake in being" that *Hyperobjects* announces, however, is in many ways an *aftershock* emanating from the fictions of German Romanticism. Heather Sullivan, whose work is in many ways pioneering for the current issue, has explored how the presentation of the inorganic realm in Romantic literature consistently "undermines the certainty of distinguishing between the organic and the inorganic, and [...] renders the human body dangerously close to the minerals."¹⁴

The Humiliation of Literature

The Romantic anxieties around the blurred distinction between the organic and inorganic has been reinvigorated by the recognition that human activity—to put it crudely—has unsettled the earth system to the extent that it has ushered in the new geological epoch tentatively known as the Anthropocene. (Not a few commentators have noted that this epithet seems to betray an anthropo-narcissism in denial of the Freudian *Kränkungen*.) More than just a mutual implication, today we can speak of the mutual *enrichment* of literature by geology and vice versa. I mean "enriched" first of all in the non-malignant sense of how language and literature have been augmented by a contemporary geological turn in culture, as glimpsed in the recent explosion of theory, genres, journals, exhibitions, lexica, curricula, and conferences contending with the Anthropocene.¹⁵ Even as the Anthropocene diagnostic forecasts a radical decline of cultural and biological diversity, it is also punctuated by certain explosions: an intense

12 Cathy Caruth: *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2013, p. 92.

13 Timothy Morton: *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, p. 18.

14 Heather Sullivan: "Organic and Inorganic Bodies in the Age of Goethe: An Ecocritical Reading of Ludwig Tieck's 'Rune Mountain' and the Earth Sciences." In: *ISLE* 10.2 (2003), p. 21-46.

15 See, for example, the forthcoming *Readings in the Anthropocene: The Environmental Humanities in German Studies and Beyond*. Ed. Sabine Wilke. Rochester: Bloomsbury (in press).

proliferation of writing and speech alongside the proliferating geologies of plastiglomerates, Fordites, and an emergent anthropogenic strata in the pedosphere.

But there is also a more malignant sense of enrichment, one that Celan alludes to in his 1958 speech delivered on the occasion of receiving the Bremen literature prize. In its most memorable passage the speech concerns the fate of language in a time of extinction.

Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem.
Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah, aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem.¹⁶

The passage of language through a time of darkness also entails the traumatic repetition of that darkness in and as language. The form of its return is what we could call a geo-logic of resilience: *zutage treten* is borrowed from mining vernacular and refers to the “outcropping” of a rock formation such as an ore. And if the form in which language makes its own resilience manifest, the outcrop, avails itself of a geologic figure, then this is also true of the content: “enrichment” broadly refers to the formation of mineral deposits, the increase in the proportion of a particular isotope in an element, and especially that of the isotope U-235 in uranium, so as to make that element more powerful or explosive. The enrichment of language entails its increased volatility. This form of enrichment is not always explicit and propositional but instead operates through a volatility of reference, evidenced in the audibility of *Reich* in the German *angereichert* (“enriched”), which unmistakably refers to the Third Reich and in this way to modern Germany’s imperial ambitions.

The two-fold humiliation of language and literature that Celan alludes to in 1958 also resonates in the main argument of environmentalist Bill McKibben’s *Eaarth* (2010). McKibben proposes to register the withdrawal of the familiarity of the earth as a home, habitat, and stable point of reference for environmental thought in a time of climate change—an event tied to the ongoing legacies of imperialism and colonialism—in an elemental accretion:

The world hasn’t ended but the world as we know it has—even if we don’t quite know it yet. We imagine that we still live back on that old planet, that the disturbances we see around us are the old random and freakish kind. But they’re not. It’s a different place. A different planet. It needs a new name. Eaarth. Or Monnde, or Terre Errde, *окучивать*.¹⁷

Like the Anthropocene epithet, “Eaarth” marks the profound and far-reaching transformations of a primary geophysical signifier. If to speak of the Earth in the Anthropocene is to speak of this ruptured reference, what does this mean for those stories in which we make sense of our place on the planet? What Jussi Parikka writes in *Geology of Media*—that the scale of geological durations exposed in the nineteenth century

16 Paul Celan: *Gesammelte Werke III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, p. 185. “It, language, remained unlost, indeed, in spite of everything. But it had to pass through its own answerlessness, pass through frightful muting, pass through the thousand darknesses of deathbringing speech. It passed through and gave no words for that which happened; yet it passed through this happened. Passed through and could come to light again, ‘enriched’ by all that.”

17 Bill McKibben: *Eaarth: Making Life on a Tough New Planet*. New York: Times Books 2010, p. 2.

“demands an understanding of a story that is radically different from the usual meaning of storytelling with which we usually engage in the humanities”—seems to pertain all the more today; moreover, Parikka writes, “this story is likely to contain fewer words and more a-signifying semiotic matter.”¹⁸ And yet the question arises: How could the geochronological unit of the Anthropocene, already spanning hundreds if not thousands of years, provide a perspective in which “literature” would still be legible or legitimate as an expression of the human condition?

According to an array of critical voices, it might not. Recently Tom Cohen has argued that the time of the Anthropocene is not “of literature,” but rather of cinematic time and an “inhuman, machinic, and interrupted temporality.”¹⁹ Relatedly, Ursula Heise has suggested that a “database aesthetic” affords more possibilities to register and represent the current mass extinction of biodiversity than the traditional narratives of nature writing.²⁰ In an epoch where “the climatic in general and what issues from it” has become, to quote Cohen again, “radically counter-linear, a mutating hive of feedback loops of counter-referential force-lines, tensions, transferences,” literature appears as anachronism, a medium that is out of time, inapt to convey the spatial and temporal scales in which human activity now registers itself.²¹

Both the foregoing remarks and the contributions to this volume suggest that writers in the nineteenth and twentieth centuries were already contending with the similar challenge of imagining and accounting for an erratic and surprisingly volatile planet, whose history is suddenly and catastrophically implicated in human history. Moreover, instead of determining how or where literature has been outstripped by the weird temporalities of the cinema or the aesthetics of the database, it can be pointed out that the concept of literature—like the concept of nature or the concept of the earth—does not arrive completely intact in the twenty-first century, but rather mutagenized. At least three isotopes of literature exist: *loiterature* (Ross Chambers), *litraterre* (Jacques Lacan), and what Thomas Schestag, glossing a line by Walter Benjamin, refers to as *lithorature*.²² In ways that remain to be worked out in more detail, these isotopes of literature point to a growing entanglement of the lithic and the literary, of litter and letter, in a time where litter is literally undergoing lithification. This entanglement is acutely framed by the Anthropocene and registered in the progressing withdrawal of an intact reference to the Earth, to a stabile ground, to a tenable concept of nature, to literature. In this volume are some attempts to think together the ongoing mutations of the Eearth with these mutations of literature.

18 Jussi Parikka: *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, p. 20.

19 Tom Cohen: “Anecogographics: Climate Change and ‘Late’ Deconstruction.” In: *Impasses of the Post-Global*. Ed. Henry Sussman. Ann Arbor: Open Humanities Press 2012, p. 32-57, here p. 42.

20 Ursula K. Heise: *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. New York: Oxford University Press 2008, p. 67.

21 Cohen: “Anecogographics,” p. 44.

22 In *Loiterature* Ross Chambers refers to a genre of modern literature marked by a counter-disciplinary resistance to the prevailing structuring in space and time of work. Through primarily referring to flâneur realism, “loiterature” could be extended to encompass those dilatory narratives—whose protagonists are primarily peripatetics—that formally engage the deep time of the earth, from Peter Handke’s *Langsame Heimkehr* to Peter Kurzeck’s *Kein Frühling*. See Ross Chambers: *Loiterature*. Lincoln: University of Nebraska Press 1999; Jacques Lacan: “Litraterre.” In *Autres écrits*. Paris: Seuil 2001, p. 11-20; Thomas Schestag: “Interpolationen. Benjamins Philologie.” In: *philo.xenia*. Basel/Weil am Rhein: Urs Engeler 2009, p. 33-99, here p. 55.

To Open the Issue

The somewhat fortuitous focus of the current volume on German-language literature provides the opportunity to work through a topic and a topos whose domain has frequently been restricted to the well-documented tradition of British literature.²³ Timothy Attanucci opens the volume with the question of legibility that hovers over each contribution: to what extent are conventional historical frameworks available for reading literature that engages with the immense magnitude of geological time? Instead of reading the narratives of wounded geologists in postwar novels solely as attempts to come to terms with the inhuman history of the earth, Attanucci also reads these novels of disorientation as critical engagements with the all-too-human political and social humiliations of twentieth-century Europe. Just as the lithic is no longer to be regarded as what is most foreign to the human, Attanucci contends that the meaning of geology cannot be determined without recourse to discursive and cultural operations, particularly reading and writing. The focus on postwar literature continues with Erika Schellenberger-Diederich, whose extensive commentary on the geo-poetics of Peter Kurzeck's novels acts as a postscript to her magisterial *Geopoetik: Studien zur Metaphorik des Gestein in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*. Schellenberger-Diederich shows how the narrator of Kurzeck's *Kein Frühling (No Spring)* seeks refuge in the company of the very geological formations whose violent origins in the deep time of the planet are elsewhere a source of considerable anxiety. In Kurzeck's biography the basalt formations in Staufenberg serve the child refugee from Sudetenland as a refuge, yet this does not mean that they act as a static backdrop for purely human affairs. Like Attanucci, Schellenberger-Diederich shows how the catastrophic natural history of a region is entangled with its traumatic political history in nuanced ways that peripatetic narrators seem uniquely poised to trace out.

While the opening two contributions explore how an engagement with the deep time of the lithosphere can act as a cure for, rather than a cause of, narcissistic wounds, Sabine Frost explores how the cryosphere, and ice in particular, functions more ambivalently as a *pharmakon*: both remedy for and a menace to the vicissitudes of life, writing, and life-writing. Through a careful reading of Adalbert Stifter's *Die Mappe meines Urgroßvaters (My Great-Grandfather's Briefcase)* Frost demonstrates how the conventional metaphors of textual genesis and persistence—crystallization and glaciation—are disrupted by the novel geoscientific image of glaciers as fluid and fluctuating forms. Just as Adalbert Stifter's encounters with the glaciologist Friedrich Simony were formative for his writing, so too were Hölderlin's geo-poetics informed by his friendship with the Jacobin and geographer Johann Gottfried Ebel, author of the two-volume *Über den Bau der Erde im Alpengebirge (On the Structure of the Earth in the Alpine Mountains)* of 1808. In her commentary on *Der Ister* Rochelle Tobias elaborates Hölderlin's riparian poetics as a poeology of erosion. With reference to Hölderlin's image of an "aufwärtswachsende[n] Erde [*upwelling earth*]" from his contemporaneous translation of the Pindar fragment *Das Belebende*, Tobias shows how

23 See, for example, Noah Heringman: *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*. Cornell: Cornell University Press 2004; Adelene Buckland: *Novel Science: Fiction and the Invention of Nineteenth-Century Geology*. Chicago: Chicago University Press 2013; Jeffrey Jerome Cohen: *Stone: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: Minnesota University Press 2015.

Hölderlin's river poem imagines the inorganic world as dynamic and animated—and how the poem partakes in this activity of animation. In this way the poem strikingly approximates the geological processes of erosion that were being elaborated at that moment in the emerging earth sciences.

The final contribution, a mineral biography by artist Ilana Halperin, also grows out of the fault line of geology and biography, a line that runs through texts ranging from Adalbert Stifter's *Mappe* to Peter Kurzeck's *Kein Frühling*. Halperin's artistic work—which encompasses illustration, film, sculpture, as well as prose—explores a “geologic intimacy” as it extends from a closeness of observation to a deep physical affinity, a recognition of being both embedded in and pervaded by geologic time. To revise Adelene Buckland's statement: for Halperin writing biography means doing geology. The catastrophes of both personal and collective histories, as Celan writes and Halperin reminds us, can lead us toward an encounter with contemporary as well as past catastrophes in the earth's history, an encounter that constitutes among the most vexing contemporary ethical dilemmas.

Wer hat Angst vor der Geologie? Zum Schicksal der ‚geologischen Kränkung‘ in der Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Willem Frederik Hermans, Max Frisch und Peter Handke

„Hier wird freilich nur von Erden und Mineralien gehandelt, aber der Mensch ist ein wahrer Narziß;
er bespiegelt sich überall gern selbst, er legt sich als Folie der ganzen Welt unter“ – Goethe,
Die Wahlverwandschaften (1809)

I. Die ‚geologische Kränkung‘

Eine unbequeme Wahrheit – so lautet der Titel des Dokumentarfilms von Davis Guggenheim und dem ehemaligen US-Vizepräsidenten Al Gore, der 2006 der Welt bzw. dem US-amerikanischen Publikum klarmachen wollte, dass es mit der zunehmenden Erzeugung von Treibhausgasen doch nicht so weitergehen könne. Es gibt also Wahrheiten, die wir nicht wahrhaben wollen, und es gibt Leute, die uns dennoch darauf aufmerksam machen, und dabei wissen, dass sie uns etwas Unbequemes zumuten. Es ist ein vertrauter Topos, der eine prominente Stelle schon in Platons *Apologie* einnimmt, als Sokrates angibt, die Wahrheit mehr zu lieben als die Gunst der Athener oder gar das eigene Leben. Dies einen Topos zu nennen, und die Wahrheit damit in das Feld der Rhetorik zu überführen,¹ bedeutet nun nicht, dass man den Inhalt der jeweiligen Aussage bezweifelt oder gar leugnet. Die Redemacht dieses Topos ist aber gewaltig: Warum würde man an etwas glauben, das kränkt, wenn es nicht wahr wäre?

Im Folgenden geht es nicht direkt um die „unbequeme Wahrheit“ der Erderwärmung, sondern um eine andere geologische Wahrheit, die vor der Einführung des Begriffs ‚Anthropozän‘² als die erdgeschichtliche Wahrheit schlechthin galt. Um es mit Anlehnung an Hippokrates und Goethe zu sagen: Die Erdgeschichte ist lang! Und kurz ist unser Leben. Goethe war aber selbst mit der so genannten geologischen ‚Tiefenzeit‘ (J. McPhee) sehr wohl vertraut und ließ beispielweise seinen Wilhelm Meister auf einem „Bergfest“ an deren Unannehmlichkeit teilhaben. Beim Mithören der „seltsamen Reden“ über die Entstehung der Erde – darunter so gut wie alle Theorien über die Entstehung der Erde, die die Geologie im Jahre 1829 zu bieten hatte – wird es Wilhelm „[g]anz verwirrt und verdüstert [...] zumute“³. Ein Jahr später versuchte auch Charles Lyell – im ersten Band seines *Principles of Geology*, ein Werk, das als Höhepunkt und

1 Der Begriff ist nützlich gerade wegen seiner Ambivalenz – zwischen „Suchformel für das Finden von Argumenten“ und „sprachliche[r] Formulierung mit allgemein anerkannter kulturspezifischer Bedeutung“. Die ‚Kränkung‘ ist nämlich kein bloßes Motiv oder Bild, sondern ein Motiv mit argumentativer Kraft. Vgl. Peter Hesse: „Topos“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hrsg. von G. Braungart [u.a.]. Berlin 2007, S. 649-652; hier S. 649.

2 Vgl. Paul J. Crutzen: „Geology of Mankind“. In: *Nature* 415.3 (2002), S. 23.

3 Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* [1829]. Hrsg. von Gerhard Neumann/Hans-Georg Dewitz (*Sämtliche Werke* Bd. 1.10). Frankfurt/M., S. 533.

zugleich Abschluss des ‚heroischen‘ Zeitalters der Geologie gilt – die Erfahrung der Tiefenzeit wie folgt zu beschreiben:

Such views of the immensity of past time, like those unfolded by the Newtonian philosophy in regard to space, were too vast to awaken ideas of sublimity unmixed with a painful sense of our incapacity to conceive a plan of such infinite extent.⁴

Auf die Problematik des ‚Erhabenen‘ wird noch zurückzukommen sein. In Bezug auf die Genealogie einer Topik ist von Belang, dass sich dieses Zitat in einem Buch des Paläontologen Steven Jay Gould wiederfindet.⁵ Um die Brisanz seiner eigenen Wissenschaft herauszustellen, greift Gould aber nicht nur auf den eigenen Ahnherrn zurück – auch wenn Lyell deutlich sagt, dass die Geologie wenigstens so folgenschwer wie die Newton'sche Physik sei – sondern auf Sigmund Freud, den Paläontologen der Psyche. Auf diese Weise erhält der Topos der ‚unbequemen Wahrheit‘ in der Geologie einen Namen: die ‚geologische Kränkung‘.

Freud hat nämlich in dem kleinen Text mit dem Titel *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* versucht, seine kontroverse Wissenschaft durch den Vergleich mit anderen unbequemen wissenschaftlichen Ansätzen, nämlich dem Heliozentrismus und dem Darwinismus, zu legitimieren. Durch die „kosmologische Kränkung“ erfahre demzufolge der Mensch, dass seine Heimat, die Erde, sich nicht „im Mittelpunkt des Weltalls befinde“; die „biologische Kränkung“ belehre ihn, dass er „nichts anderes und nichts besseres als die Tiere“⁶ sei; schließlich lerne er durch die „psychologische Kränkung“, dass „das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus“.⁸ Inzwischen hat sich auch in der germanistischen Forschung zum Thema ‚Geologie und Literatur‘ der Topos der „geologischen Kränkung“ fest etabliert, vor allem in den wegweisenden Aufsätzen von Georg Braungart,⁹ aber auch etwa bei Peter Schnyder.¹⁰ Braungart hat überzeugend demonstriert, dass die Thematisierung der Erdgeschichte seit etwa zweihundert Jahren fast zwangsläufig mit einer „transhumanen Perspektive“¹¹ einhergeht. Die vorzeitliche Welt ohne den Menschen führt dabei oft zu Gedanken nicht nur an eine Welt

4 Charles Lyell: *Principles of Geology*. Vol. 1. Nachdruck der Erstausgabe 1830. Chicago 1990, S. 63. Laut Verlagswerbung sei Lyells Buch „as important to modern world views as any work of Darwin, Marx, or Freud“ (Rückseite).

5 Steven Jay Gould: *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge, MA 1987, S. 2.

6 Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. 7. Auflage Frankfurt/M. 2005, S. 3-12; hier: S. 7.

7 Ebd., S. 8.

8 Ebd., S. 11.

9 Georg Braungart: „Apokalypse in der Urzeit. Die Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie um 1800 und ihre literarischen Nachbeben“. In: *Zeit – Zeitenwechsel – Endzeit. Zeit im Wandel der Zeiten, Kulturen Techniken und Disziplinen*. Hrsg. von Ulrich G. Leinsle/Jochen Mecke. Regensburg 2000, S. 107-120. Besonders relevant für die auch hier diskutierten Texte von Frisch und Handke sind ders.: „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt: Max Frisch, Peter Handke und die Geologie“. In: *Figurationen der literarischen Moderne*. Hrsg. von Carsten Dutt/Roman Luckschreiter. Heidelberg 2007, S. 23-41, und ders.: „Poetik der Natur. Literatur und Geologie. Plenarvortrag beim deutschen Germanistentag Marburg 2007“. In: *Natur – Kultur. Zur Anthropologie von Sprache und Literatur*. Hrsg. von Thomas Anz. Paderborn 2009, S. 45-67.

10 Vgl. Peter Schnyder: „Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter“. In: *Zeitschrift für Germanistik* 19.3 (2009), S. 540-555. Anschließend an das Goethe'sche Wort „Neigung zum Gestein“ kann Jason Groves die Anziehungskraft der Geologie ohne Rückgriff auf die „Kränkung“ erklären, vgl. Jason Groves: „Goethe's Petrofiction: Reading the *Wanderjahre* in the Anthropocene“. In: *Goethe Yearbook*, 22 (2015), S. 95-113; hier: S. 95ff.

11 Braungart: „Katastrophen kennt allein der Mensch“, S. 23.

nach seinem Verschwinden, sondern stellt ihn überhaupt an den Rand kosmischen Geschehens.

Was nun Freuds Darstellung der wissenshistorischen Kränkungen auszeichnet, ist der Umstand, dass die Psychoanalyse mit dem *Narzissmus* eine Theorie gleich mitliefert, die die psychologische Grundlage der Kränkung erklären kann. Wie Freud in dem popularisierenden Aufsatz knapp und bündig formuliert, sei der „Narzißmus“ ein „Zustand, in dem das Ich die Libido bei sich behält“.¹² Die Entwicklung oder Reifung des Kindes besteht nun darin, dass es vom naiven Narzissmus zur Objektliebe fortschreitet. Um daraus eine kulturhistorische Theorie zu gewinnen, muss Freud lediglich diese Ontogenese in eine Phylogenese übertragen, denn letztlich leidet ja auch der animistische, „primitive“ Mensch am „überstarken Narzißmus“. Wissenschaft – die ja für ihre ‚Objektivität‘ bekannt ist – führt uns demnach zur wahren „Objektliebe“,¹³ aber kränkt dabei unsere allzu menschliche Eigenliebe.

Freuds Analyse erinnert nun daran, dass es keine narzisstische Kränkung ohne ein gekränktes (und narzisstisch veranlagtes) Subjekt gibt. Eine Topik, die der Geologie eine kränkende Wirkung zuschreibt, setzt also voraus, dass es ein dafür anfälliges Subjekt ‚Mensch‘ gibt. Trotz anhaltender Aktualität des Topos liegt nun die Vermutung nahe, dass dieses Subjekt seit der Zeit um 1800 mehrere Veränderungen erfahren hat. Indem die Literatur spezifische Menschen darstellt, kann sie Auskunft darüber geben, wie vielfältig die Konstruktion des Topos ‚geologische Kränkung‘ ausfallen kann. Im Folgenden werden drei Romane aus den 1960er bzw. 1970er Jahren besprochen: jeder ist mit einem unterschiedlich gekränkten Protagonisten ausgestattet, und jeder handelt auf seine Weise von der Geologie. Der zuerst erschienene, *Nie mehr schlafen* (*Nooit meer slapen*, 1966), tut dies wohl am direktesten, indem er vom Scheitern einer wissenschaftlichen Expedition im hohen Norden Norwegens erzählt. Willem Frederik Hermans, dessen Autor, war selbst Geologe und jahrelang ordentlicher Professor der Physischen Geographie an der Universität Groningen. Gekränkt wird der Geologe zunächst von seinem wissenschaftlichen Misserfolg, aber im weiteren Sinne von der Zerbrechlichkeit seines Körpers. Diesem Thema verleiht Hermans nämlich schon im ersten Satz eine historische Kontur: „Der Portier ist Invalide“, nämlich Kriegsinvalide.

Bei Hermans wie auch beim zweiten Text von Max Frisch, der Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979), handelt es sich um eine Ästhetik, die sich am besten mit den schon zitierten Worten Charles Lyells beschreiben lässt: „too vast to awaken ideas of sublimity unmixt with a painful sense of our incapacity to conceive a plan of such infinite extent“¹⁴. Lyell scheint Kants Analytik des Erhabenen nicht zu kennen, oder jedenfalls nicht zu wissen, dass gerade erst die Mischung von Schmerz und Freude das Erhabene ausmacht. Es gibt nun guten Grund zu glauben, dass sich das Konzept des Erhabenen um 1800 – insbesondere bei Kant und Schiller¹⁵ – gerade als ein Mechanismus zur Überwindung der geologischen Kränkung herausgebildet hat. Wie der

¹² Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, S. 6.

¹³ Ebd.

¹⁴ Lyell: *Principles of Geology*, S. 63.

¹⁵ Georg Braungart: „Die Geologie und das Erhabene“. In: *Schillers Natur. Leben – Denken – Literarisches Schaffen*. Hrsg. von Georg Braungart/Bernhard Greiner. Hamburg 2005, S. 157–176. Vgl. auch: Hartmut Böhme: „Das Steinere. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des ‚Menschenfremdesten‘“. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Hrsg. von Christine Pries. Weinheim 1989, S. 119–142.

Werner-Schüler Gotthilf Heinrich Schubert noch 1852 schreibt: „Der Geist des Menschen erschrickt *dennoch nicht* vor jenen dunklen Tiefen seiner Vergangenheit und Gegenwart.“¹⁶ Wenn es bei Hermans um eine Satire auf die Wissenschaft geht und bei Frisch ein Wissensskeptizismus festzustellen ist, dann ist die Zielscheibe gerade dieser ‚heroische‘ Gestus einer Geologie, einer Erkenntnis der Naturgesetze, wodurch der Mensch sich über die Tiefe der Erdgeschichte erhebt.

Im dritten Teil wird dann mit Peter Handkes *Langsame Heimkehr* (1979) ein Text in den Blick genommen, der sich der Geologie mit ganz anderen ästhetischen Absichten annähert. Auch wenn Handke sehr wohl weiß, wie sehr die Erdgeschichte kränken kann, orientiert sich seine Poetik an der Beschreibung des Raumes und der Raumformen, die der Geologe in der Landschaft beobachtet. Zentrum dieser Ästhetik ist also eine Art ‚Objektliebe‘, die den Menschen weniger kränkt, als ihn von den Kränkungen seiner eigenen Geschichte (also auch der Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts) heilt. In diesem Sinne wird Handke gewissermaßen zu der Ausnahme, die die Regel bestätigt, dass die geologische Kränkung eine besondere Zuspitzung in der pessimistischen Literatur aus der Zeit des Kalten Krieges und der Öko-Krise erfährt. Seine Ästhetik der Langsamkeit könnte aber auch wichtige Hinweise für das Leben im Anthropozän geben, wo Mensch und Erde doch wieder unzertrennbar geworden sind.

II. Angriffe von oben: Willem Frederik Hermans *Nie mehr schlafen* (1966)

Kindermund tut Wahrheit kund. Zu Anfang seiner Reise in die norwegische Arktis inspiziert der niederländische Geologe Alfred Issendorf ein letztes Mal sein Gepäck und erinnert sich dabei an den Anfang seines Studiums, als ihm seine damals zwölfjährige Schwester das für seine Wissenschaft wohl wichtigste Gerät, den Geologen-Kompass samt „genauer Gradeinteilung, rechteckiger Grundplatte, Peilaufsatz, Klinometer, Libelle und Spiegel“, geschenkt hat. Gerade der Spiegel hat die Aufmerksamkeit der Schwester auf den Kompass gezogen: „Ich wußte gar nicht“, sagte sie, „daß die Geologie eine Wissenschaft ist, bei der man ständig in den Spiegel schauen muß.“ Diese „Mutmaßung“ wird sofort von dem sich erinnernden Erzähler als zutreffend bestätigt: „Ich haben den Kompaß im Laufe der Jahre vielleicht zehnmal so oft aus dem Lederetui genommen, um mich in dem Spiegel zu betrachten, als um Messungen auszuführen.“¹⁷

Die Anekdote sagt zunächst einiges über den Protagonisten aus, dessen Eitelkeit und Größenwahn – „Ich weiß nur, daß ich etwas Großes vollbringen muß, aber was es ist, weiß ich nicht“ (NMS 212) – wohl nur noch von seiner Inkompetenz übertroffen werden. Wer nicht versteht, dass der Spiegel im Kompass eigentlich dazu dient, beim Peilen das Zielobjekt und gleichzeitig die Magnetnadel zu beobachten, wird es in der

16 Gotthilf Heinrich Schubert: *Das Weltgebäude, die Erde, und die Zeiten des Menschen auf der Erde*. Erlangen 1852, S. 4. Hier zitiert nach Braungart: „Die Geologie und das Erhabene“, S. 168 (meine Hervorhebung). Zu Schuberts Zeit bei Werner siehe Michaela Haberkorn: *Naturhistoriker und Zeitenseher: Geologie und Poesie um 1800: Der Kreis um Abraham Gottlob Werner (Goethe, A.v. Humboldt, Novalis, Steffens, G.H. Schubert)*. Frankfurt/M. 2004.

17 Willem Frederik Hermans: *Nie mehr schlafen*. Aus dem Niederländischen v. Waltraud Hüsmert. Berlin 2011. Aus diesem Werk wird im Fließtext mit der Sigel NMS und einer Seitenangabe zitiert.

Wissenschaft nicht weit bringen. In diesem Sinne ist Issendorf aber gerade der richtige Erzähler für eine „Satire der Wissenschaft“ (Klapptext). Als Lasterhafter weiß er am besten vom Laster zu erzählen: vom Ehrgeiz der Wissenschaftler, etwas Großes zu entdecken, koste es, was es wolle.

Was Issendorf betrifft, darf man diesen Ehrgeiz sowie die Vorliebe, in den Spiegel zu schauen, sehr wohl ‚narzisstisch‘ nennen, und zwar in einem eigentümlichen Sinne, als Parteinahänger des Narzissmus. Denn Issendorf teilt die „Menschheitsgeschichte“ in drei Stadien auf, die durch das jeweilige Verhältnis zum Spiegelbild definiert werden. Zunächst erkennt man sich im Spiegelbild überhaupt nicht, wie eine Katze oder manch anderes Tier. Im zweiten Stadium „entdeckt“ Narziss, „der größte Gelehrte des Altertums“ (NMS 41), das Spiegelbild. Interessanterweise gibt es in diesem Stadium kein Bedarf für Psychologie, denn für diesen Narziss sind das Ich und das Selbst im Spiegelbild ein und dasselbe.

Nach Issendorf wird das Selbst noch nicht durch das Medium des Spiegels, sondern erst durch die Fotografie gespalten. Das dritte Stadium gibt also der kulturhistorischen Spekulation eine wichtige medientheoretische Wendung. Die Fotografie steht dabei für Wahrheit, das Objektiv für Objektivität: „Die Kamera aber, das wissen wir, kann nicht lügen“ (NMS 41). Es ist eine bittere Wahrheit, da sich das Ich – jedenfalls Issendorf, der bezeichnenderweise in dieser Passage auf das rhetorische „wir“ zurückgreift – mit dem fotografisch aufgenommenen Selbst nur ungern identifiziert. Diese Entfremdung erzeugt „Angst“, „Selbstzweifel“ und eine unterschwellige Aggression: „Das Individuum spaltet sich auf einen General und einen Trupp meuternder Soldaten“ (NSM 42).

Dieser Unterschied zwischen Spiegelbild und Fotografie lässt sich wohl am besten durch die Terminologie Jacques Lacans erklären, dessen Ausführungen zum „Spiegelstadium“ im Großen und Ganzen mit dieser Passage bei Hermans übereinstimmen.¹⁸ Lacan beschreibt bekanntlich das frühkindliche Erkennen des Selbsts im Spiegelbild als einen lustvollen *Aha*-Moment. Die Lust wird dadurch vermehrt, dass das Ich im Bild als eine Art „Ideal-Ich“ imaginiert wird – konkreter: als die „totale Form des Körpers“,¹⁹ zu der das junge Kind noch reifen wird. Dieser *Identifikation* wohnt aber gleichzeitig eine Entfremdung inne: Das Ich ist eben noch nicht, und kann nie *ganz* wie das Bild werden. Wenn nach Lacan die Funktion dieser *imago* oder Spiegel-Gestalt „darin besteht, daß sie eine Beziehung herstellt zwischen dem Organismus und seiner Realität – oder wie man zu sagen pflegt, zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*“²⁰, dann muss jede Nicht-Übereinstimmung in diesem Bild Angst auslösen. Bei Hermans erscheint diese Nicht-Übereinstimmung zwischen Realität und Innenwelt in der Form der Fotografie – die letztlich nicht nur bei ihm als Index des Realen fungiert.²¹

18 Es gibt m.W. kaum Forschungsliteratur zu Hermans außerhalb der niederländisch-sprachigen Philologie. Einen psychoanalytischen Zugang zu dessen Werk wählt aber auch etwa Harald Weinböck: „Who’s afraid of Dorbeck? The romantic seduction of the reader and the implosion of bourgeois perception. A psychoanalytic reading of Willem F. Hermans *De donkere kamer van Damokles* and its reference to Hölderlin’s *Hyperion*“. In: *New German Review*, 5/6 (1989/90), S. 110-125.

19 Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“. Übersetzt von Peter Stehlin. In: ders.: *Schriften I*. Hrsg. von Norbert Haas. Olten 1973, S. 63-70; hier: S. 64.

20 Ebd., S. 66.

21 Bekanntermaßen mit Bezug auf Lacan bei Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Aus dem Französischen von Dietrich Leube. Frankfurt/M. 2009, S. 12.

Die Fotografie spielt aber nicht nur in Issendorfs „Menschheitsgeschichte“ eine wichtige Rolle, sondern auch in seiner Karriere als Geologe. Seine Forschungsreise scheitert nämlich schon am Anfang, als er es versäumt, sich die nötigen Luftaufnahmen des zu erforschenden Gebietes zu besorgen. Schon durch ihre unmenschliche – nicht umsonst sagt man: Vogel- – Perspektive zeichnet sich die Luftaufnahme als ein geeignetes Symbol für mediale Selbstentfremdung aus. Bezeichnend hierfür ist die Tatsache, dass solche Fotografien eigentlich erst in Verbindung mit einem Stereoskop überhaupt ‚lesbar‘ werden: die erste Medialisierung durch das Objektiv der Kamera muss also durch eine zweite Medialisierung, die stereoskopische Anpassung ans Auge, kompensiert werden. Zudem sucht Issendorf nach einem Forschungsgegenstand, einem durch Einschlag von Meteoriten entstandenen Kratersee, der eigentlich nur im dreidimensionalen Bild des Stereoskops ersichtlich wäre, denn nur durch eine kleine runde Erhebung am Ufer unterscheidet sich ein Meteoritenkrater von einem Toteissee. Wenn Issendorf durch den Blick ins Stereoskop „jedes Loch, jeden See [betrachtet] und versuch[t], einzuschätzen, wie steil die Ufer sind“, dann ist die stereoskopische Täuschung – „Die Berge wirken sogar höher als in der Realität“ (NMS 208) – von wissenschaftlichem Belang. Issendorf sucht nämlich nach etwas, was in einem strikt medientechnischen Sinne nur *subjektiv-imaginär* zu sehen ist. Als er auf den Fotos dann doch „nichts“ findet, „das auf eine außergewöhnliche Entdeckung hoffen ließe“, ist seine *Enttäuschung* ist entsprechend groß: „Eigentlich kann ich jetzt schon aufgeben.“ (NMS 208)

Natürlich wäre ein Meteoritenkrater auch vor Ort, mit den eigenen Augen, zu erkennen, und deshalb wandert der junge Geologe weiter brav durch die Finnmark. Die Luftbilder sind jedoch auch von wissenshistorischer Bedeutung:

was für einen Umbruch haben die Luftaufnahmen für unser Wissen von der Erde bewirkt! Auf einem Luftbild sieht man alles hundertmal besser, man sieht hundertmal mehr als jemand, der unten steht, mitten im Gebüsch und bis zu den Knien im Sumpf. (NMS 42)

In dieser Würdigung der Aerofotografie steckt der poetologische Schlüssel zu Hermans Roman. Während die Geowissenschaften ihr Wissen aus Luftaufnahmen oder gar aus den Messtechnik der neuesten Geophysik, der „Gravimetrie, Seismologie, Messung des erdmagnetischen Feldes“ entnehmen (NMS 61), geht es im Roman eher um den zunächst proleptisch erwähnten Menschen „mitten im Gebüsch und bis zu den Knien im Sumpf“ (NMS 62). Aus der Sicht des Geophysikers gehört die klassische Geologie schon der Vergangenheit an: „Tja, wissen Sie, als erst mal die Grundprinzipien erforscht waren, gab es eigentlich nichts Neues mehr zu entdecken.“ (NMS 62)

Auf die Frage, „Warum dann noch länger mit Zelt und Hammer, Karte und Notizbuch losziehen?“ (NMS 62), gibt Issendorfs Forschungsprojekt jedenfalls keine befriedigende Antwort. Auch wenn er Recht hätte, müsste sich seine Meteoritentheorie in einem gewissen Sinne gegen die Geologie durchsetzen. Denn die „Toteis“-Theorie, wonach eine sich zurückziehende Gletschermasse Löcher in der Erdoberfläche zurücklässt, gehört zu den „großen Fragen“ der Erdgeschichte: „Woher kommt unser Planet? Wie sieht seine Zukunft aus? Sehen wir einer neuen Eiszeit entgegen, oder werden irgendwann Datteln am Südpol sein?“ (NMS 14) Große Fragen verleihen der Wissenschaft selbst eine gewisse Größe, so sei sie doch „das titanische Streben des menschlichen Intellekts, sich durch Erkenntnis aus seiner kosmischen Isolation zu befreien“ (NMS 15), wie der alte, halbblinde Professor Nummedel mit großem Pathos beteuert. Aus solchen

Worten sieht man, dass die „kosmische Isolation“ durchaus nicht nur kränkt, solange der Wissenschaftler seine Erkenntnis davon im Modus des Erhabenen als das wahrhaft Große herausstellen kann.

Gegenüber den geologischen Prozessen oder Grundprinzipien – Sedimentierung, Erosion, Kristallisierung, Vergletscherung, Erhebung usw. – die allesamt (bis auf die Tektonik) im ‚heroischen‘ Zeitalter der Geologie von 1750 bis 1850 erforscht wurden, zeichnet sich aber Issendorfs Meteoritentheorie vor allem durch seine Beliebigkeit aus. Indem ein Meteorit während Issendorfs Forschungen, von ihm aber unbemerkt und unerkant (!), in die Finnmark aufprallt, unterstreicht die Handlung des Romans diese Willkürlichkeit der Natur, eine Willkürlichkeit, die letztlich nur mit derjenigen der menschlichen Geschichte zu vergleichen ist. Denn ein wichtiger Grund dafür, dass Issendorf nicht leicht an die Luftbilder kommt, ist der historisch-politische Kontext des Kalten Kriegs: „Luftaufnahmen unterliegen der militärischen Geheimhaltung [...] und dann ausgerechnet Luftbilder von der Finnmark, direkt an der russischen Grenze!“ (NMS 63) Das Fallen der Meteoriten ist schließlich nur mit dem Fallen von Bomben, mit dem Sturz des Forschers – der Roman erzählt drei Stürze: Issendorf wird nur verwundet, sein Vater und sein Kollege Arne kommen ums Leben – zu vergleichen.

Wenn es in diesem Roman überhaupt Trost gibt, dann nur der schwache, der in der Diagnose ‚narzisstische Neurose‘ selbst liegt. Als Erzähler ist Issendorf oft zynisch einsichtig, aber natürlich gerade dann unzuverlässig, wenn es darum geht, von sich selbst zu berichten. Seinen kaum unterbrochenen Klagen und Selbstbeschimpfungen steht etwa der Bericht aus dem Notizenbuch seines Reisekollegen lakonisch gegenüber:

Habe gemerkt, daß ihm das ungewohnte Gelände Schwierigkeiten macht. Bewundere seine Ausdauer. Klagt nie, obwohl er mehrmals ganz übel gestürzt ist. Und dann hindere ich ihn nachts noch am Schlafen, weil ich so schrecklich schnarche. Ein anderer hätte längst gesagt, daß es ihm reicht. (NMS 292)

III. Verdrängung durch Fehlleistung: Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän*

Während Hermans der geologischen Kränkung wissenshistorische und weltpolitische Konturen verleiht, gibt ihr Max Frisch in seiner „Erzählung“ *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979)²² eine individuelle, lebensgeschichtliche Wendung: das Nachdenken über Geologie geziemt dem alternden Menschen. Dass der gemeinsame Nenner erd- und lebensgeschichtlicher, welt- und umwelthistorischer Prozesse die Vergänglichkeit ist, zeigt deutlich die letzte Reihe von Zetteln (meist Exzerpte aus dem *Brockhaus* und anderen Nachschlagwerken), die der noch in einem tessinischen Tal lebende Protagonist Herr Geiser ansammelt: „Erosion“; Verpflanzung der Edelkastanie in die Alpen durch die Römer; „Eschatologie“ (M 139); „Kohärenz“; rasante, unaufhaltsame Verbreitung des Kastanienkrebs; römische Ruinen in Locarno (M 140); „Schlaganfall“ (M 141). Das Lemma „Kohärenz“ ausgenommen, das hier nicht zufällig in der Mitte der Reihe auftaucht, sozusagen als Bindeglied und Garant des Zusammenhangs, sehen Berg, Baum, Zivilisation, Mensch allesamt dem Verfall entgegen: *Sic transit gloria mundi*.

22 Max Frisch: *Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung*. Frankfurt/M. 1979. Aus diesem Werk wird im Fließtext mit der Sigel M und einer Seitenangabe zitiert.

Solche typographisch als Buchausschnitte oder handschriftliche Notizen hervorgehobene Zettel durchziehen den ganzen Text, der dadurch den Charakter einer Text-Bild-Collage gewinnt. Dabei hat auch der Text meist Notizenform, viele Absätze sind nicht länger als ein Satz, gelegentlich kommen auch Listen vor. Die scheinbar chronologische Abfolge der Notizen suggeriert, dass es sich hier um ein Tagebuch handeln könnte. Es wird jedoch ausschließlich in der dritten Person – mit der zusätzlich distanzierenden „Herr“-Anrede – erzählt, was für ein Tagebuch jedenfalls ungewöhnlich wäre. Trotz interner Fokalisation scheint es also, dass die Erzählung der Intimität seines eigenen Inhalts widerstrebt oder gar versucht, sich an die Anonymität ihres Titels und den wissenschaftlichen Stil der Exzerpte anzupassen. Es soll hier um den Menschen gehen, also im Einzelfall um Herrn Geiser, aber nicht um ein Ich.²³

Dieser eigentümlich entfremdete Tagebuchstil entfaltet seine größte Wirkung aber erst im letzten Absatz des Textes. Nach dem Zettel für „Schlaganfall“ steht zunächst der auf den ersten Blick beruhigende Satz: „Das Dorf steht unversehrt“. Herr Geisers Angst, das ganze Dorf könnte unter einem durch den tagelangen Regen verursachten Erdbeben zu Schaden kommen, scheint unbegründet. Nur beim Weiterlesen fällt es auf, dass der Name Herr Geiser, und damit auch dieser schwache Bezug auf ein Subjekt und sein Innenleben, aus dem Text gänzlich verschwunden ist. Ist Herr Geiser am Schlaganfall gestorben? Der Text bestätigt mit seiner Zurückhaltung auf poetologische Ebene Frischs Deutung der geologischen Kränkung: „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt; die Natur kennt keine Katastrophen“ (M 103). Geisers Nicht-Überleben bedeutet demnach das Nicht-Stattfinden der Katastrophe, und das Nicht-Katastrophische des Naturgeschehens ‚Erosion‘ – oder auch ‚Schlaganfall‘.

Mit anderen Worten: Katastrophe ist, was sich als Katastrophe erzählen lässt, oder gar, was sich überhaupt erzählen lässt. Die literaturwissenschaftliche Verwendung des Begriffs verrät seinen Ursprung: ‚Katastrophe‘ ist nicht mehr und nicht weniger als eine dramatische Wendung.²⁴ In diesem Sinne lässt sich *Der Mensch erscheint im Holozän* als ein Versuch lesen, die Möglichkeiten des Erzählens angesichts der geologischen Tiefenzeit auszuloten. Ist Herrn Geisers Sterben überhaupt von Belang? Ist es das Erscheinen des Menschen? Und vor allem: für wen?

Auf solche Fragen antwortet der Text zunächst auf inhaltlich-epistemologischer Ebene. Gegenstand der narrativen Darstellung ist nämlich Herrn Geisers Denken, das sich bald mit den Verfahren des Lesens und Exzerpierens vermischt. Dabei wird von Anfang an die Gedächtnisschwäche des älteren Mannes thematisiert: „Schlimm wäre der Verlust des Gedächtnisses –“ (M 13) und „Ohne Gedächtnis kein Wissen“ (M 14). Lesen, Exzerpieren und nicht zuletzt *Schreiben* sind aber Selektionsverfahren. Entscheidend ist also nicht nur, dass erinnert werden kann, sondern vor allem, *was erinnert werden soll*. Auch der Speicherplatz des verschriftlichten Wissens ist begrenzt, vor allem wenn es ‚präsent‘ gehalten werden soll: hierfür stehen „die Zettel[-] an der Wand, die sich von Tag zu Tag mehren [...] Dabei ist das erst ein Anfang; die Wände der Wohnstube werden gar nicht ausreichen“ (M 51-52).²⁵

23 Vom ‚Verschwinden‘ des Subjekts spricht auch Claudia Müller: „*Ich habe viele Namen*“. *Polyphonie und Dialogizität im autobiographischen Spätwerk Max Frischs und Friedrich Dürrenmatts*. München 2009, S. 63ff.

24 Vgl. François Walter: *Catastrophes! Une histoire culturelle, XVI^e-XXI^e siècle*. Paris 2008.

25 Vgl. Barbara Schmenk: „Entropie der Archive: Todesarten in Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän*“. In: *Die Medialität des Traumas*. Hrsg. von Ralph Köhnen/Sebastian Scholz. Frankfurt/M. 2006,

Die Frage, was überhaupt wissens-wert ist, drängt sich zunehmend auf. So wird etwa im Lexikon nachgeschaut, wie der Goldene Schnitt herzustellen sei – denn „Wissen beruhigt“ (M 20) –, und der Beweis sorgfältig auf einen Zettel übertragen (M 21), dann später jedoch wird behauptet: „Der Goldene Schnitt zum Beispiel ist nicht so wichtig“ (M 52). Jede selektierende Bewertung bedeutet aber auch Ausschluss des Unwichtigen. So wird beim Ausschneiden von Bildern bedacht: „Der Text auf der Rückseite [...] wäre vielleicht nicht minder aufschlußreich gewesen; nun ist dieser Text zerstückelt, unbrauchbar für die Zettelwand.“ (M 116) Im anschließenden Gedanken mündet dann die medienepistemologische Kritik in Skeptizismus: „Manchmal fragt sich Herr Geiser, was er denn eigentlich wissen will, was er sich vom Wissen überhaupt verspricht.“ (M 117) Durch die Verzettelung bleibt also auch Herrn Geiser die heroische ‚Großzählung‘ der Geologie verwehrt.²⁶

Hierbei geht es nicht nur um Herrn Geisers Zettelwand, sondern auch in poetologischem Sinne um das zettelförmige Buch *Der Mensch erscheint im Holozän*. Wenn man den Buchtitel ernst nimmt, dann gibt es wenigstens einen Sachverhalt, den dieses Buch für wissenswert hält, nämlich: „Wann ist der Mensch entstanden und wieso?“ (M 27-28). Gerade diese Frage und deren geologische Antworten scheinen jedoch Herr Geisers Gedächtnis zu überstrapazieren: „Trias, Jura, Kreide, usw., keine Ahnung, wieviele Jahrmillionen die einzelnen Erdzeitalter gedauert haben“, denn „vor allem Namen und Daten prägen sich nicht ein“ (M 28). So sagt zwar der *Brockhaus* zum Erscheinen des Menschen: „Im Pleistozän erscheint nach bisheriger Auffassung der Mensch (Altsteinzeit); die erdgeschichtliche Gegenwart spielt sich im Holozän ab“ (M 28). Da Herr Geiser aber nur die erdgeschichtlichen Systeme bzw. Perioden (vom Kambrium bis Quartär) aufschreibt, ist es verständlich, dass er später zu wissen meint, dass der Mensch „im Holozän“ erscheint (M 103).

Dass der Titel des Buches einer Fehlleistung des Gedächtnisses geschuldet ist,²⁷ bestätigt aber lediglich, worum es eigentlich in jedem Zettel und Eintrag geht: „Worüber soll man sich Gedanken machen?“ (M 102). Das heißt zum einen: Soll das, worüber gerade gedacht wird, auch aufgeschrieben werden? Es heißt aber auch: Welchen epistemologischen Wert besitzt die *Gegenwart* – denn nichts Anderes bedeutet „Holozän“ (altgriechisch: ὅλος und καινός, also „ganz neu“) – angesichts der Jahrmillionen der erdgeschichtlichen Vergangenheit? In diesem Sinne wird von Frisch die ‚geologische Kränkung‘ zu einem poetologischen Prinzip erhoben. Die Unverhältnismäßigkeit von geologischen und menschlichen Zeitspannen wird im bloßen Nebeneinander von Zetteln sichtbar: auf dem einen steht „Kambrium 100.000.000 Jahre“ (M 29), auf

S. 175-191. Auf die Fragilität des materiellen Speichermediums weist auch Claudia Müller hin: „*Ich habe viele Namen*“, S. 82.

26 In diesem Sinne vgl. Braungart: „Katastrophen kennt allen der Mensch“, S. 36.

27 Die Frage, ob hier überhaupt ein Fehler vorliegt, hängt davon ab, wie man den ‚Menschen‘ definiert. Wolfgang Riedl meint, hier müsste der *Homo faber* gemeint sein. Vgl. Wolfgang Riedl: „Der Prozeß der Geschichte ist ein Verbrennen“. Erzählte Entropie bei Koeppen und Frisch“. In: *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung*. Hrsg. von Friederike Felicitas Günter/Torsten Hoffmann. Göttingen 2011, S. 244-260, hier S. 257ff. Urte Stobbe suggeriert sogar: „Der Hinweis auf das Pleistozän geht in die Irre.“ Urte Stobbe: „Evolution und Resignation. Zur Verbindung von Klima-, Erd- und Menschheitsgeschichte in Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän*“ In: *Zeitschrift für Germanistik*, 24 (2014), 2, S. 356-370, hier: S. 359, Anm. 23. Das mag sein, aber es gibt m.E. keinen Hinweis darauf, dass Frisch das *Brockhaus*-Wissen seiner Zeit korrigieren will.

dem anderen „Züge (SBB) mit Anschluss in Bellinzona / Locarno: 09.43 / Basel: 14:26“ (M 59).

Trotz solcher Zeittafel – oder gerade wegen der Tafel-Form der Zeitdarstellung – stellen sich Herrn Geisers Zettelwand und die damit verbundenen Notiz-Form des Textes traditionelleren Formen des Erzählens quer: „Romane eignen sich in diesen Tagen überhaupt nicht.“ (M 16) Es gibt jedoch zwei Handlungssträngen, die dieser Tendenz des narrativen Stillstands widerstreben. Beide sind Erzählungen von Wanderungen, der einen in der Gegenwart, wobei Herr Geiser einen Fluchtversuch aus dem erdrutschgefährdeten Tal unternimmt, und der anderen in seiner persönlichen Vergangenheit: eine Erinnerung an eine jugendliche Besteigung des Matterhorns. Damit schließen beide Erzählungen an die Bergbesteigung als typisches Erzählmuster der *heroischen* Geologie, geben jedoch diesem Muster eine antiheroische Wendung. So macht einmal Herrn Geisers Alter (vierundsiebzig) und das schlechte Wetter einen „Spaziergang“, einen „Ausflug von zweieinhalb Stunden“ (M 95), zu einer gefährlichen Strapaze, die den ganzen Tag bis in die Nacht hinein dauert. Überdies ist die Flucht nur eine Art Probe: es geht nur darum, was Herr Geiser tun würde, wenn der Ernstfall einträte. Bei der Matterhorn-Erinnerung entsteht die größte Gefahr wiederum aus der mangelnden Vorsicht der Jugendlichen, die bezeichnenderweise eine geführte Gruppe überholen und dabei laut Bergführer „Steine ins Köllern gebracht hätten“ (M 131). So sehr die anspruchsvolle Kletterei sich als Trauma ins individuelle Gedächtnis einprägen mag, so wenig ist die von Bergführern geleitete Tour eine wahrhaft heroische Entdeckungsreise.

Dieser antiheroische Gestus verbindet Frischs Erzählung mit Hermans Satire der wissenschaftlichen Expedition. Frisch betont jedoch nicht so sehr die Lächerlichkeit des Einzelnen, sondern eher deren Nichtigkeit, welche sich letztlich doch nur relativ denken lässt. Denn die Erzählung der Matterhorn-Besteigung bricht nur ab, weil der sich erinnernde Herr Geiser durch den Besuch seiner Tochter in die Gegenwart zurückgeholt wird. Die Gegenwart erweist sich letztlich als genauso geschichts- und erinnerungsfeindlich wie die Tiefenzeit. Im Versuch, sich ein Wissen um die Untiefen der Zeit anzueignen, landet Herr Geiser unweigerlich wieder in der eigenen Gegenwart bzw. „im Holozän“. Man kann die anfangs erwähnte letzte Zettel-Serie nun so deuten: nur was zwischen „Erosion“ und „Schlaganfall“ geschieht, lässt sich *erzählen*, ist „kohärent“.

IV. Der Raum als Episode: Peter Handkes *Langsame Heimkehr*

Die Gegenwart ist schließlich auch ein zentrales Thema in Peter Handkes ebenfalls 1979 erschienener Erzählung *Langsame Heimkehr*. Wenn bei Frisch die Gattungsbezeichnung „Erzählung“ auf dem Titelblatt für eine Grundspannung zwischen erzählerischer Absicht und notizförmigem Text sorgt, scheint sie bei Handke zunächst durchaus angebracht.²⁸ Denn die Geschichte, die hier erzählt wird, d.h. von der Heimkehr eines im hohen Norden Amerikas arbeitenden Geologen nach Europa, hat nicht nur Anfang, Mitte und Ende, sondern folgt dem Muster einer Grunderzählung westlicher Kultur: der homerischen Odyssee.

²⁸ Peter Handke: *Langsame Heimkehr. Erzählung*. Frankfurt/M. 1979. Aus diesem Werk wird im Fließtext mit der Sigel LH und einer Seitenangabe zitiert.

Brisant an Handkes Erzählung ist nun, dass diese Heimkehr sich als die Rückkehr in eine Gegenwart erweist, die von der Hauptfigur im vollen Maße seines Schreckens erkannt wird. Anfangs sieht der Protagonist „sich selbst als Täter; und die Völkermörder seines Jahrhunderts als Ahnherrn“ (LH 99), und deshalb kann er nur in beklemmender Untertreibung nur sagen: „Ich liebe dieses Jahrhundert nicht.“ (LH 31) Im Laufe der Erzählung erfährt er aber letztlich einen „gesetzgebend[en] Augenblick“ (LH 168), der ihm nicht nur sein Jahrhundert „zum ersten Mal [...] im Tageslicht“ erscheinen lässt, wodurch er „einverstanden [wird], jetzt zu leben“, sondern der ihm der ‚Augenblick‘ selbst, d.h. die Jetztzeit, als Gesetz auferlegt: „Ich glaube diesem Augenblick: indem ich ihn aufschreibe, soll er mein Gesetz sein“ (LH 169).

Angesichts der intensiven Auseinsetzung des Textes mit dem Thema Geologie bzw. Erdgeschichte liegt es nahe, der Geologie in diesem Wandel des Protagonisten eine Rolle zuzuschreiben. So fasst Georg Braungart Handkes „Intention“ plausibel zusammen:

Die Heimkehr zu sich selbst, nach Alt-Europa, in die eigene Gegenwart, die ihrer katastrophalen Geschichte eingedenk ist. Diese Heimkehr ist insofern eine „langsame“, als sie den Umweg über die unendlichen Zeiträume der Geologie gegangen ist. Man kann das Ergebnis eine billige Flucht aus der geschichtlichen Verantwortung nennen.²⁹

Wie Braungart unter Berufung auf Georg Christoph Lichtenberg betont, hat diese Art von ideologischer Vereinnahmung geologischen Wissens durchaus Tradition. Lichtenberg kam nämlich die Entdeckung der Tiefenzeit und der erdgeschichtlichen ‚Revolutionen‘ gerade rechtzeitig, um damit den *Terreur* der französischen Revolution ironisch relativieren zu können. Die durch die Geologie eröffnete „transhumane Perspektive“ verfällt dabei in einen Antihumanismus, der die Unmenschlichkeit der Geschichte als eine bloße Fortsetzung der unmenschlichen Natur sieht. Die „scheinbar harmlos[e]“³⁰ Geologie wird zum Mittel der Verharmlosung.

Es sei die Frage, ob diese Relativierung als „billige Flucht“ aufzufassen sei, dem jeweiligen Leser überlassen. Jedenfalls wäre die Geologie weniger Ursache einer Kränkung als vielmehr das Antidot zur Kränkung der menschlichen Geschichte. In dem einen Fall handelt es sich um die Erschütterung eines naiv-narzisstischen Anthropozentrismus; im anderen Fall um die beruhigende Vergewisserung einer zynischen Misanthropie. Die Unterscheidung ist wichtig, auch wenn in der Auseinandersetzung mit der Geologie beide Reaktionen oft zugleich anzutreffen sind – so bei Lichtenberg und Nietzsche, oder hier bei Hermans, dessen *Nie wieder schlafen* es an Misanthropie nicht fehlt.

Handke beschreibt nun auch stellenweise die erschütternden Erfahrungen, die die Geologie für seinen Protagonisten bereitstellt. Als Beleg für „die ambivalente, die lustvoll-schreckliche Vision eines grundsätzlich heimatlosen Menschen“³¹ zitiert Braungart etwa folgende Stelle:

Und die Stromebene und der weite flache Himmel darüber erschienen plötzlich als die beiden Teile einer aufgeklappten Muschel, aus welcher, schrecklich verführerisch, mit einem Schauer schneller, scharfer Wollust der Sog der seit dem Beginn der Zeiten Verschollenen kam. (LH 19)

²⁹ Braungart: „Katastrophen kennt allen der Mensch“, S. 27.

³⁰ Ebd., S. 23.

³¹ Ebd., S. 25.

Die Frage stellt sich: woher die „Wollust“, die den zu erwartenden „Schauer“ begleitet? Ist das eine Art nihilistische Schadenfreude, eine erste Andeutung der problematischen Relativierung der Geschichte? Ist es, wie die Metapher der „aufgeklappten Muschel“ nahelegt, ein Verweis darauf, was Freud an anderer Stelle unter dem Stichwort „Das Unheimliche“ analysiert hat?³² Oder ist dies letztlich nur eine weitere Umschreibung der Freude und des Schmerzes, wie es der Diskurs des Erhabeneren verlangt?

Aber auch wenn Handke sehr eindringlich von dieser erhaben-unheimlichen Faszination des „Verschollenen“ schreiben kann, gibt es Grund, nochmals zu bedenken, ob „die transhumane Perspektive der Geologie“ wirklich „den Kampf um die Form“ – an sich eine sehr treffende Bezeichnung für Handkes Poetik – „provoziert“, wie Braungart suggeriert.³³ Mit anderen Worten: Ist Handke wirklich in eine Reihe zu stellen mit Frisch und Hermans? Nicht unerheblich für die Beantwortung dieser Frage ist der unmittelbare Kontext der obig zitierten Stelle, denn sie ist der Abschluss eines „Gedankenspiels“, auf den Sorger sich „in der Feierabend-Beschwingtheit“ einlässt – zudem ein Spiel, das nur dann zum „Alptraum“ wird, wenn man es „ohne Glauben an die Kraft der Formen oder durch Unkenntnis auch ohne Möglichkeit dazu“ (LH 19) spielt. Es handelt sich hier also um eine kurze, bedingte Episode, der man andere Episoden bzw. Stellen entgegenstellen könnte. So heißt es etwa von den „verschiedenen an dem Landschaftsbild belegten Kräfte[n]“ (LH 11):

[sie] wirkten, mochten sie in der Außenwelt einst auch zerstörerisch gewesen sein (und die Zerstörung immer noch fortsetzen), durch ihre Gesetze zu einer guten Innenkraft verwandelt, stärkend und beruhigend auf ihn [...] [seine Wissenschaft war] nicht unheimlich, gab vielmehr eine Idee von der überschaubaren Zivilisiertheit und Heimatlichkeit des irdischen Planeten, die seinen Geist spielerisch und seinen Körper sportlich machte. (LH 11-12)

Eine solche Stelle – wovon es nicht wenige gibt – bestätigt nun Braungarts These, dass die Geologie im engen Zusammenhang mit dem „Bedürfnis nach Heil“ steht, d.h. mit der schon im ersten Satz angekündigten Triebkraft der Heimkehr (LH 9). Aber sie belegt zugleich, dass die Geologie, trotz aller „Zerstörung“, weniger Ursache einer Kränkung, sondern vielmehr als Gegenmittel gegen die Kränkungen der menschlichen Geschichte angesehen werden kann.

Über die Stellenlektüre hinaus gibt es aber auch andere Wege, sich nach der Funktion der Geologie in Handkes Text zu erkundigen. Wie versteht zum Beispiel die Figur Sorger seine Wissenschaft und wie betreibt er sie? Hier kommt – wiederum schon auf der ersten Seite – eine jedenfalls eigenartige und gar etwa verblüffende Definition der „Tätigkeit“, worin sein „Beruf“ besteht: „[er] war durchdrungen von der Suche nach Formen, ihrer Unterscheidung und Beschreibung, über die Landschaft hinaus“ (LH 9). Verblüffend ist die Allgemeinheit dieser Aussage: Sorger wird in erster Linie als Formsuchender – „über die Landschaft hinaus“ – präsentiert; diese Eigenschaft erklärt wiederum seine Berufswahl. Mit anderen Worten: Stellt man die Frage nach der *poesis* des geologischen Wissens, findet man bei Handke gleich eine Antwort: Geologie sei

32 Bekanntlich wird Venus in einer Muschel geboren; wie Freud dieses Ikon der Kunstgeschichte interpretieren würde, liegt auf der Hand: „Es kommt oft vor, daß neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkindes, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweiht hat.“ Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, S. 258f.

33 Braungart: „Katastrophen kennt allen der Mensch“, S. 25.

Raumwissenschaft. Entsprechend arbeitet Sorger an einer Abhandlung *Über Räume* (LH 107).

Natürlich müsste es in dieser Abhandlung auch um die Zeit bzw. die geologische Tiefenzeit gehen. Die größte Einsicht der Geologie besteht aber letztlich darin, dass Landschaften, irdische Räume, von der Zeit bzw. von auf ihre Zeitlichkeit hin messbaren physikalischen Prozessen geformt wurden. Für den Geologen wird der Raum zum Index der Zeit. Handke scheint jedoch kein Interesse an der Erstellung von Chroniken zu zeigen, und der schwindelartigen Erfahrung der Zeit an sich. So drückt sich in Sorgers Skepsis gegenüber den „Sprachformeln seiner Wissenschaft“, die ihm wie ein „Schwindel“ (im Sinne von Betrug, aber auch „Taumel“) vorkommen, weniger Sprachskepsis³⁴ als der Gedanke an „die Möglichkeit als eines ganz verschiedenen *Darstellungsschemas* der Zeitverläufe in den Landschaftsformen“, den er auch „seinen eigenen Schwindel“ nennt (LH 18).

Was Sorger bzw. nun auch Handke interessiert, ist der Moment der Zusammenkunft von Raum und Zeit, einer Form, wo ein Raum die Zeit ‚in sich trägt‘. Dies kann durchaus ein Bezug zur Sprache haben: so wird Sorger mit der Sprache seiner Wissenschaft eigentlich versöhnt, sobald er selbst eine Form – ein „Gesicht“ – in „seiner“ Landschaft erkennt: „Wie er hier ein Gesicht erlebte, so war es auch denkmöglich, daß andere Forscher, in ihrer Gegend, gleichsam fromme Traumhäuser sahen, mit *Säulen, Toren, Treppen, Kanzeln* und *Türmen*, ausgestatte mit *Schüsseln, Näpfen, Kellen* und *Opferkesseln*“. Solche Metapher hält Sorger nicht länger für „unzulässige Verkündigungen“, sondern es entsteht nun eine „Lust, den Gattungsbezeichnungen jedes einzelnen Gebildes noch einen freundlichen Eigennamen beizugeben“ (LH 72). So wird bei Handke Geologie zur Poesie.³⁵

Die Landschaftsform wird aber auch auf anderer Diskursebene zum poetologischen Modell. Den treffenden Begriff hierfür liefert Handkes Text selbst: der „episodisch[e] Raum“ (LH 10). Ein solcher Raum kann – wie im Text – „vom Sonnenuntergangslicht mit den schwebenden, weißwolligen Strauchpappelsamen erzeugt[]“ werden (LH 9), wobei eine Art „Feierabendkorridor“ (LH 10) entsteht. Die Architektonik des ‚Korridors‘ ist die Minimalform der definierten Räumlichkeit, durch die man hindurchgehen, also in der Zeit sich fortbewegen kann. In diesem Sinne ist die ganze Erzählung in Episoden aufgebaut, die nicht nur Erzähleinheiten bilden – Sorger sitzt mit seiner Katze; Sorger spielt Basketball; Sorger fliegt nach Europa – sondern jeweils mit einer eigenen Räumlichkeit verbunden sind oder gar sich in der Beschreibung eines Raumes erschöpfen. So erlangen die immer wiederkehrenden Beschreibungen der Landschaft „Stromebene“ – beginnend etwa mit „Die Stromebene erschien als ein stehendes Gewässer“ (LH 10) – denselben diskursiven Status wie die Zeichnung einer Stelle im „Erdbebenpark“ (LH 110), wo die Striche des Zeichners „auf das Ereignis aus“ sind und durch die Verwandlung der Stelle in eine „Fratze“ und dann zu der „hölzerne[n] Tanzmaske“ werden, die er „im Haus der Indianer“ gesehen hatte (LH 112). Die Formfindung in der Landschaft mündet zwar in solchen sinnhaften Erinnerungsvorgängen,

34 So liest Braungart diese Stelle „in der Tradition der Sprachskepsis der Moderne“ als „Wissenschaftskritik“. Ebd., S. 24.

35 Vgl. Carsten Rohde: „Handkes gesamte Prosa seit der Langsamen Heimkehr lässt sich in einem gewissen Sinne als poetisch verfremdete Geologie und Geographie bezeichnen.“ Carsten Rohde: *„Träumen und Gehen“*. Peter Handkes *geopoetischer Prosa seit ‚Langsame Heimkehr‘*. Hannover-Laatzten 2007, S. 16.

darf aber ausgehend von der bloßen Beschreibung bzw. Zeichnung immer wieder von neuem begonnen werden. In diesem Sinne ist bei Handke die Ekphrasis strukturbildend, weniger Digression als vielmehr Bedingung der Möglichkeit des Erzählens.

Die ‚Episode‘ ist schließlich Teil eines weiteren poetologischen Zusammenhangs, der für ein Verständnis von Handkes *Langsame Heimkehr* – und überhaupt für den von diesem Text ausgehenden und jedenfalls bis hin zu *Mein Jahr in der Niemandsbucht* sich erstreckenden Werkabschnitt – unverzichtbar ist: die Poetik des Epos.³⁶ Zum Epos homerisch-odysseischen Typus gehört nämlich nicht nur ein Held namens „Niemand“ (*LH* 200), die Heimkehr als große Reise um die Welt, oder die Begegnung mit fremden Völkern und Frauen, nicht nur poetische Ausdrücke wie „Große Wasserfamilie“ (*LH* 67) und das „Gestade“ (*LH* 10) oder archaisch-übersichtliche Formen des Sozialen wie Dorfgemeinde und Familie, sondern auch und vor allem die Episode als nur lose verbundene und allseits frei anschließbare Erzählform. Denn wenigstens seit der Diaskeuasten-These Friedrich August Wolfs – d.h. Kollektivautorschaft der homerischen Epen – gehört unbegrenzte Fortsetzbarkeit und daher Teilbarkeit zu den wichtigsten Eigenschaften des epischen Gedichts – Friedrich Schlegel nennt deshalb das Epos einen „poetisch[en] Polyp“.³⁷ Bei Handke heißt dies: „eine von jedermann (auch von mir) fortsetzbare, friedensstiftende Form“ (*LH* 168).

Im Anbetracht solch vielfältiger Anschlüsse an die Epos-Tradition – eine Perspektive, die m.E. von der Forschung noch lange nicht erschöpft ist – stellt sich erneut die Frage nach dem genuin ‚geologischen‘ Charakter dieser Poetik. Anders als bei Hermans oder Frisch gibt die Geologie bei Handke nicht den Ausschlag, provoziert nicht, sondern kommt ihm und seinen poetischen Interessen gerade entgegen. Das würde heißen, wenn Handke „nur [bei dem] Wissen aus der Geologie, den Wörterbüchern und der Religionsgeschichte [...] mitspielen“³⁸ kann, hat die Geologie nur das Primat, weil es Handke aller Erbaulichkeit zum Trotz immer auch um Aktualisierung geht. Mit anderen Worten: Wie sein Held Sorger scheut Handke die Gegenwart nicht, sondern sucht deren Platz in einer grundlegenden „Geschichte der Formen“ (*LH* 168).

Und auch wenn sich ein „episodischer Raum“ fern von jeder Naturlandschaft oder geowissenschaftlicher Tätigkeit auf tun können, erweist sich die Geologie als fruchtbare Quelle. Wie kommt es denn, dass mitten in einem New Yorker Coffee Shop das Überhören des Datums nur bewirkt, dass „die Zeit beständiger wirksam“ wird, dass die „Göttin Zeit“ den Coffee Shop nicht mit dem genannten Datum verbindet, sondern

mit den vergangenen Tagen, bis der Raum (statt fremd nur immer heimeliger werdend) in sich alle zu einer Menschenmöglichkeit weiterhelfenden Erfindungen, Entdeckungen, Töne, Bilder und Formen der Jahrhunderte trug. (*LH* 167)

36 Hierzu grundsätzlich Heiko Christians: *Der Traum vom Epos*. Freiburg im Breisgau 2004, insbesondere S. 215-245. Vgl. auch Werner Michler: „Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke“. In: *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Hrsg. von Klaus Amann/Fabjan Hafner/Karl Wagner. Wien/Köln/Weimar 2006, S. 117-134.

37 Friedrich Schlegel: „Über die Homerische Poesie. Mit Rücksicht auf die Wolfischen Untersuchungen [1796]“. In: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Abt. 1, Bd. 1. Hrsg. von Ernst Behler. S. 116-132, hier S. 131. Zu der Provokation, die Wolfs These für die Literatur um 1800 darstellte, siehe Joachim Wohlleben: „Friedrich August Wolfs Prolegomena ad Homerum in der literarischen Szene der Zeit“. In: *Poetica* 28 (1996), S. 154-170.

38 Peter Handke: *Am Felsfenster morgens (und andere Orteiten 1982-1987)*. München 2000, S. 439. Zitiert hier nach Braungart: „Katastrophen kennt allein der Mensch“, S. 28.

Für den Geologen kann Raum Zeit werden, denn die Zeit gestaltet den Raum. Hier: „Das Licht wurde Stoff, und die Gegenwart wurde Geschichte“ (LH 167-168); und derjenige, der diesen Augenblick erlebt, wird „menschlich-versteinert“ (LH 169). Das mag wie ein Oxymoron klingen für den Leser, der an der Topik der kränkenden Geologie geschult ist. Auch Sorger, der Heimkehrer, wird ja als „leicht kränkbar von den übermächtigen Tatsachen“ vorgestellt (LH 9). Er ist aber auch, und zuerst und zuletzt – genauer: immer wieder – „zu einer stillen Harmonie fähig, welche als eine heitere Macht sich auch auf andere übertrug“ (LH 9). *Langsame Heimkehr* ist schließlich die Erzählung dieser gegenstimmigen Tendenzen.

V. Von der Tiefenzeit zur Menschenzeit

Die Analyse dieser drei Romane aus dem späten 20. Jahrhundert hatte vor allem das Ziel, auf die Vielfalt der möglichen Variationen eines zwei Jahrhunderte alten kulturellen Topos hinzuweisen. Dabei zeigte sich, vor allem bei Hermans und Frisch, dass diverse literarische Mitteln zur Konstruktion eines Szenarios der Kränkung eingesetzt werden. Schon Freud greift übrigens auf die literarische Technik des fingierten Dialogs zurück, um den Widerstand seines Publikums gegen die kränkende Psychoanalyse eindrücklich darzulegen. Was in der Psychoanalyse auf eine Konfrontation zwischen Patienten und Therapeuten hinausläuft, gestaltet sich in Bezug auf die Geologie als eine schmerzhaft Begegnung mit dem Gestein, das letztlich meist für das Materielle, die „übermächtigen Tatsachen“ (LH 9) schlechthin steht. So kränken die Eigenliebe des Geologen Issendorf nicht nur Bilder – die Luftaufnahmen, ein Foto seines verunglückten Vaters, die Fotografie schlechthin –, sondern auch die Steine, auf die er immer wieder stürzt. Bei Frisch wird das ganze Wissen des Menschen auf ein prekäres materielles Substrat, die Wandzettel, zerschnitten und auf diese Weise den Elementen, genau wie das Felsgestein, ausgesetzt. Das Fehlen des Motivs des gebrechlichen Körpers weist letztlich darauf hin, dass Handke im Gestein nicht die harte, sondern die *geformte* Materie sehen will.

Wer seine Imagination bemüht, und die Hilfe von Metaphern, literarischen Landschaftsbeschreibungen oder vielleicht auch dem Erlebnis einer Bergbesteigung nicht scheut, kann heute immer noch an der schrecklich-schönen Faszination für die erdgeschichtliche Tiefenzeit teilhaben, wie vor zweihundert Jahren. In den letzten Jahrzehnten ist es aber zunehmend deutlich geworden, dass der Mensch nicht sofort von diesem Planeten wieder verschwinden wird, und vor allem: Er wird nicht verschwinden, ohne Spuren zu hinterlassen. Nicht wie ein Gesicht im Sand am Meeresufer wird der Mensch weggespült, sondern die Produkte seiner Industrie werden für Jahrtausende in der Chemie des sedimentierten Gesteins nachweisbar sein. Mit dem Eintreten des Anthropozäns stellen sich ganz andere Fragen in Bezug auf die Erdgeschichte. Das epistemologische Hindernis besteht nicht mehr darin, die Marginalität der Menschheit zu erfassen, sondern doch deren Schlüsselrolle für die Zukunft des Planeten.

Es kann nun sein – und mein Eindruck ist es, dass die Rhetorik des ‚Anthropozäns‘ auf diese Weise funktioniert –, dass wir erst durch die geologische Kränkung hindurchmüssen, um dann in einem zweiten Schritt und mit einem zweiten, tieferen Schock zu verstehen, dass wir nun doch diese alte Erde in Gefahr bringen. Die Erde ist nicht für uns gemacht, aber wir machen sie trotzdem zuschanden. Wenn aber das Szenario der

geologischen Kränkung schon an sich voraussetzungsreich ist – und das soll auch die Analyse seiner Darstellung in der Literatur zeigen – dann erst recht die Konstruktion des ‚Anthropozäns‘. Es gibt m.E. aber auch eine andere Möglichkeit, dem Anthropozän zu begegnen, und dies erscheint auch in den hier analysierten Werken, vor allem bei Handke. Aus der „transhumanen Perspektive“ der Geologie wird die Erkenntnis mitgenommen, dass die Erde nicht *für uns* gemacht worden ist. Nach der Geologie folgt wissenshistorisch die darwinistische Biologie auf dem Fuße. Deren Einsicht ist es, dass wir *für die Erde* gemacht worden sind, die unsre Umwelt und unser Haus (*oikos*) ist. In diesem Sinne wird es vielleicht im Anthropozän nicht mehr um Kränkung oder Verschwinden gehen müssen, sondern doch um Heimkehr.

„Zwischen den träumenden Blaubasaltfelsen“¹: Geopoesien bei Peter Kurzeck, Thomas Hettche, Peter Handke und Christoph Ransmayr

In seinem dritten Roman *Kein Frühling* (1987) lässt Peter Kurzeck (1943-2013) im 15. Kapitel einen Sonderling auftreten, wobei der Ich-Erzähler gleich selbst in dessen Rolle schlüpft: „Bei uns im Dorf. [...] Als Kaufmann hierorts im Hausrock aus Plüsch am buntverglasten Kontorfenster stehen, Weihrauch brennen, immer wieder die Sanduhr umdrehen“ (KF 206). Dieser aus der Zeit gefallene Kaufmann kommt daher wie ein Sandmann oder Zauberer und blickt durch seine fast dreihundert Jahre alten bunten Schaufensterscheiben wie durch ein Kaleidoskop in die Welt. Er schaut der Dämmerung zu, raucht „brasilianische Stumpfen [...]“. Mit einer Bernsteinspitze aus Riga“, träumt „Mit schweren Lidern“, räsoniert über die Zeitläufte, umräuchert sich sehr geheimnisvoll und behält dabei den „Portwein in seiner Karaffe da in der Vitrine“ (KF 206) fest im Blick. Das durchsichtige Gefäß mit dem dunkelroten Alkohol mutet in dieser Umgebung, im Vexierspiegel des Glasschranks, wie ein großer, leuchtender Karfunkel an: Der Dorfladen wird sogleich zum Ort magischer Verwandlung. Eine Szenerie, wie geschaffen für poetische Zeitreisen und die zu stellende entscheidende Frage nach Zeit- und Weltalter, in das sich einzuordnen, offenbar (geo)philosophischer Geist, vielleicht Religion oder Spiritualität, aber zumindest Märchenglaube gehören: „Seit wieviel Tausend Jahren kommt den Menschen schon vor, daß die Erde jung war in ihrer Kindheit?“ (KF 206), so denkt der Mann im Plüschmantel weiter; auf seine Sanduhr werden wir noch zu sprechen kommen.

Kein Frühling thematisiert das dörfliche Leben in dem kleinen Ort Staufenberg, gelegen zwischen Gießen und Marburg, in Mittelhessen. Die Erzählzeit sind die späteren 50er Jahre, Kurzecks Perspektive ist daher oft die eines universal interessierten, aber auch immer wieder verwundert wirkenden Jugendlichen, der besonders detailreiche Bilder beschreiben kann, weil er zu dieser Zeit nicht nur schreibt, sondern gleichzeitig noch malt. Seit der aktuellen Ausstellung *Peter Kurzeck als Maler* (2016 in Gießen) stehen dem Kurzeck-Leser nun zusätzlich noch über 150 Bilder, vor allem aus Gießen und von seinen frühen Reisen nach Prag, Paris und Venedig zur Verfügung. Auch hier wird die Verbundenheit mit dem Dorf und der Region besonders virulent, weil der junge Künstler seine Werke meistens mit einem übergroßen, kantigen Schriftzug „Kurzeck Staufenberg“ signierte, als führe er einen Doppelnamen und als fehle zum Zeichen der Besitznahme nur die Präposition „von“ oder „aus“ Staufenberg. Eine Art Positionsbestimmung also. Es scheint von heute aus betrachtet, wenig verwunderlich, dass Peter Kurzeck in seiner Jugend und im jungen Erwachsenenalter (16-23 Jahre) Serien von Häusern, Häuserfronten, ja ganze Straßenzüge in Paris zeichnet. Es sind Außenansichten, scharf mit Tusche abgegrenzt und in traumhaften Dämmerfarben koloriert, die

1 Peter Kurzeck: *Kein Frühling*. Frankfurt/M. 3. Auflage. 2014, S. 93. Weitere Zitate aus diesem Werk sind im Text mit KF angegeben.

den Betrachter eigentümlich außen vor zu lassen scheinen, lauter klassizistische Fassaden, denen von Franzensbad und Marienbad, den Städten um Tachau in Böhmen (heute Tschechische Republik), der Heimat Kurzecks, nicht unähnlich.

Was hat es also mit diesem Dorf auf sich, fragen sich Leser und mittlerweile auch Kulturreisende, die längst fasziniert auf den legendären, früher von Kurzeck selbst geleiteten Literaturspaziergängen² in Staufenberg (mit)wandeln? Schon die primäre Ortsbestimmung „Das Dorf steht auf einem Basaltfelsen“ (KF 7, 204) lässt nicht nur den an Geologie interessierten Leser aufhorchen. Kurzeck wiederholt die Aussage immer wieder, z.B. auch zu Beginn des besagten 15. Kapitels. Als Notat findet sie sich auch im Nachlass noch, diesmal um den Vorstellungsbereich der „Unerreichbarkeit“ erweitert: „Mittendrin ein Notizzettel, der wie der Anfang von allem anmutet: ‚Das Dorf steht auf einem Basaltfelsen eh + je. Jetzt soll es das Dorf werden (sein) + liegt unerreichbar im Jahr 1947, im Abend.‘“³ Nach Angaben von Alexander Losse, einem der beiden Nachlass-Editoren im Frankfurter Stroemfeld Verlag, ist dieses Zitat von Florian Balke so nicht korrekt: Es müsse heißen „Jetzt soll es mein Dorf werden (sein)“.⁴ „Mein“ Staufenberg korrespondiert jedenfalls ideal mit der künstlerischen Aussage der Kurzeck-Signatur.

Auch in *Ein Kirschkern im März* (2004) wiederholt sich das geographische Bekenntnis: „Das Dorf, sagte ich, steht auf einem Basaltfelsen. Anders als die Nachbardörfer. Und hat von je her sein eigenes Wetter“.⁵ Nur wird ab hier – im Kontext der Abgrenzung – ein ganzer Kosmos aufgeschlossen. In der Erzählzeit springt Kurzeck nun abrupt in die Erwachsenenperspektive und damit ins Jahr 1967, der sichere Ausgangspunkt, das Dorf auf dem Felsen, kann nun in Richtung Adria verlassen werden: „Und dann im Mai 68 mit der Jacke über München, Innsbruck, den Brenner, Verona, Vicenza, Venedig, Triest, Pula, Opatja, Rijeka, Wien, Bratislava nach Prag in den Prager Frühling!“ (EK 175).

Die geologische Feststellung gehört zu den meist zitierten Kurzeck-Sätzen und das Romanprojekt *Das alte Jahrhundert* scheint sich geopoetologisch darum anzulagern. Warum? Hier lohnt ein kartografischer Blick auf Kurzecks zweite Heimat. Geographisch gesehen, befindet sich Staufenberg nahezu im Zentrum Europas. Für das heimatvertriebene Flüchtlingskind Peter Kurzeck aus Böhmen, das mit seiner Familie im Frühsommer 1946 auf einem Lastwagen im Innenhof der Burg Staufenberg ankam, wird und bleibt das kleine Dorf der erste sichere Zufluchtsort einer Kindheit, die geprägt ist von der eineinhalbjährigen Flüchtlingsodyssee von Tachau in Böhmen bis nach Hessen. Die Qualität der neuen Heimat weiß der Autor später geopoetisch noch zu unterstreichen, nämlich durch das Kompositum Basalt-Felsen. Der Hinweis auf die besondere Art und Härte des Gesteins macht den Ort im buchstäblichen Sinne zum Fels in der Brandung; der scheinbar einfache Satz *Das Dorf steht auf einem Basaltfelsen*

2 Informationen: www.Peter-Kurzeck-Gesellschaft.de. Eine App der Universität Siegen leitet die Besucher zu den literarischen Orten. Auch werden Führungen von den Schulfreunden Kurzecks, Roland Heger und Klaus Fink, angeboten.

3 Vgl. Florian Balke: „Der Mann, der immer gearbeitet hat.“ In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 5. Oktober 2014. Nr. 40. Rhein-Main R5.

4 Alexander Losse: Mail vom 22.02.2016: „Zettel 132 aus der grünen Projektmappe Staufenberg 2“. Noch nicht ediert.

5 Peter Kurzeck: *Ein Kirschkern im März*. Frankfurt/M. [2004] 2013, S. 174. Weitere Zitate aus diesem Werk sind im Text mit EK angegeben.

wird somit zum autobiographisch herausragenden Erzählkern. Immer wieder⁶ wird Kurzeck darauf zu sprechen kommen, der Mann mit dem Vornamen „Peter“, der ja selbst vom lateinischen „petra“ abgeleitet ist, was einerseits Fels, aber auch Stein bedeutet. „Staufenberg, das Dorf steht auf einem Basaltfelsen. Eh und je. Deshalb, seit Jahrhunderten, sind hier die Abende so, daß du jeden einzeln im Gedächtnis behältst. Wie den Anfang der Ewigkeit, immer *anders!*“ (KF 204). Was für ein Statement: Solide und zugleich herausragend aus der narrativen Landschaft, von solcher Eindringlichkeit und poetischen Strahlkraft, dass man sich unwillkürlich an Matthäus 16, 13-18: „Du bist Petrus, und auf diesem Felsen will ich meine Kirche bauen und die Pforten der Hölle sollen sie nicht überwältigen“, erinnert fühlt.

Ist der berühmte Initiativsatz vielleicht als eine Art Gebet zu lesen? Oder gar als Refrain eines großangelegten hymnischen (Welten-)Gesangs wie in *Der Nußbaum ...* (1979) formuliert?

Alles würde letztlich wie ein Naturgesetz in das eine einzige ewige Buch münden, in dem ich das Weltall aufzeichne, für die Ewigkeit! Alles in Lebensgröße; Faksimiledruck, zusätzlich alle Details unter der Lupe. Die Zeit, jeder Augenblick im Fluss und zur Ewigkeit erstarrt [...], nicht die geringste Unebenheit, kein Hauch, nicht Grashalm noch Sandkorn würden je verloren sein! Dazu alle Wege, die ich ging, alle Vergangenheiten und Zukünfte und die ewige Zeit Gegenwart, in der ich es schreibe, Alles allgegenwärtig! Erst damit wäre die Schöpfung vollendet und (ein neuer Morgen) das Leben könnte endlich beginnen! [...].⁷

Der Basaltfelsen hat das heute längst zu einer Stadt gewordene Dorf tatsächlich sehr geprägt. Begibt man sich auf einen Spaziergang durch die Gassen, vorbei an einem der von Peter Kurzeck vielbeschriebenen, früheren Kolonialwarenläden, die ihn und seine Schulfreunde mit den Warenauslagen der 50er Jahre zu phantastischen Zeitreisen einladen, nach Westen, gelangt man zum mittlerweile verwilderten, historischen Steinbruch des Ortes. Basaltsäulen, aufgereiht wie Orgelpfeifen, ragen aus der Felswand hervor. Hier wurden die Blöcke für das wertvolle, blauschimmernde Kopfsteinpflaster gebrochen, das „Zuchthäusler oder die Preußen?“ (KF, 168) – oder waren es „welsche Pflasterer aus Piemont, aus Napolitanien“ (KF, 168) – wie zur Strafe – auf der Chaussee (hessisch: „Schosseeh“) verlegen mussten. „Die Preußen haben die Zeit und die Steine zum Pflastern vorher ganz genau ausgerechnet, drei Hammerschläge auf jeden Stein. Bei denen hat jeder Stein seine preußische Nummer gehabt.“ (KF, 169). Die Abfallprodukte verbaute man „in eine eigentlich mürrische Schotterstraße“⁸, die ins Dorf führte.

Ausgesetzt und zugleich sicher, geradezu uneinnehmbar, mutet das Dorf mit seiner ritterburg-ähnlichen Silhouette immer noch an, vor allem im Abendlicht. Von weitem sieht man, wie solitär besagter Basaltfelsen im Lahntal steht. Kurzecks Formulierung „unerreichbar im Jahr 1947“ spiegelt nicht zuletzt die Kinderperspektive einer uneinnehmbar wirkenden Burg wider, von der einen niemand wieder wegholen wird. Die Familie Kurzeck war hier vor weiterer Vertreibung sicher. Das Fremdheitsgefühl bleibt jedoch Lebensthema: fremd wie der Härtling Basalt im Lahntal, wo geologisch gesehen, eher weichere Sedimentgesteine dominieren. Der hoch aufragende Basaltfelsen

6 Vgl. Maren Jäger: „Erzählanfänge und Neuanfänge bei Kurzeck.“ In: *Text & Kritik: Peter Kurzeck*. 199 (2013), S. 36-46, hier S. 42.

7 Peter Kurzeck: *Der Nußbaum gegenüber vom Laden in dem du dein Brot kaufst. Die Idylle wird bald ein Ende haben!* Frankfurt/M. 1979, S. 208. Weitere Zitate aus diesem Werk sind im Text mit DN angegeben. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Tilman Spreckelsen, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

8 Peter Kurzeck: *Ein Sommer der bleibt. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit*. 4 Audio-CDs. Berlin 2010, CD 1.01.

wirkt in der Landschaft besonders erhaben, denn drumherum das Nebengestein ist längst verwittert. Es handelt sich bei diesem Felsen um einen Ausläufer des größten Vulkangebietes Mitteleuropas⁹. Auch der 20 km entfernte Hügel mit der berühmten Bonifatius-Kirche, der Amöneburg, hat ein ähnliches Relief. Beide Berge sind bekannte und weithin sichtbare Überbleibsel einer gigantisch-katastrophalen Durchbruchbewegung. In der Vogelsberg-Region hat sich das aus dem Erdinneren noch flüssig aufsteigende Gestein in Schloten bahngebrochen, um über der Erdkruste zu erkalten und eine neue, vorher unsichtbare Art¹⁰ – den Basalt – zu generieren.

Das dörfliche Chronotop „Die ganze Gegend erzählen. Die Zeit!“¹¹ wird zum Pars pro toto eines nachkriegszeitlich-kulturgeschichtlichen Wandels, beispielhaft ist das Verschwinden der Dorfläddchen in Staufenberg bei der Entstehung des Massa-Supermarktes auf der Wiesenbrache bei Lollar, was Kurzeck – erzählerisch immer das unterste zu oberst kehrend – als Prozess versteht, der sich so grundlegend und bedeutend auswirkt, wie die ungerührt von menschlichen Schicksalen sich ereignenden Umwälzungen der Welt- und Erdgeschichte selbst. Seine Erzählweise folgt selten linearen Mustern, es sind eher Überlagerungs- und Überblendtechniken mit denen er seine Erzählplateaus zu neuen Formationen verfalet. Dabei ist dem Autor die Gleichwürdigkeit der Dinge selbstverständlich, was an Adolf Muschgs „Poetik des ungesuchten Findens“ erinnert: „[...] dieses ursprüngliche Staunen des Subjekts vor einem Objekt, in dem beide einander zugleich begegnen und auseinandertreten, kümmert sich um keine Hierarchie der Themen: für sie ist ein dürres Blatt im Rinnstein nicht weniger erstaunlich als ein Sternbild am Firmament [...]“.¹²

Kurzecks Stil, mit seiner Vorliebe für kindlich anmutende Aufzählungen, ist Ausdruck dieses besonderen Ordnungsprinzips im Sinne eines universal-additiven¹³ Nebeneinanders der Dinge, vor allem in der Natur, wobei der Mensch keineswegs die Hauptrolle spielt. Abseits von üblichen Kategorien verleiht Kurzeck Tieren menschliche Charakterzüge, wie z.B. seine berühmte Igel-Perspektive zu der Massa-Baustelle zeigt: „Ein paar von den Igel, eine Minderheit, die schon immer als eigenbrötlerisch galt, sagte ich, aber Eigenbrötler sind sie ja eigentlich alle. Ein paar also nicht durch das Schwimmbad, also rechts dran vorbei. Mehr zum Hangelstein hin“ (VA 142).

Als Erzähler beschreibt Kurzeck die Natur oft mit einem verwunderten Staunen, wie ein Mensch, der alles wie zum ersten Mal, also neu sieht. Am Anfang seiner schriftstellerischen Arbeit lässt Kurzeck sein Alter Ego, Palaschkorona, „Plaschko“, sich die Welt erwandern und diesen explizit über geologische Formationen und Materie sinnieren:

Tisch, Stuhl, Stein, deine weitgewanderten müden Schuhe, die da in der Ecke stehen [...]. Sand, wieviel Sand es doch gibt auf der Welt. Wie klein sie doch sind, die bewohnten Zonen. Die Welt neu entdecken – nein: zum ersten Mal! Zuallererst vielleicht geologische Formationen, Materie, Alles, was nicht von Menschenhand

9 Für die geologische Fachberatung danke ich Folke Diederich herzlich.

10 Auch Peter Kurzecks auf zwölf Bände angelegtes autobiografisches Prosawerk *Das alte Jahrhundert* sprengt – im geopoetologischen Sinne – die narrativen Grenzen.

11 Peter Kurzeck: *Vorabend*. Frankfurt/M. 2011, S. 5. Weitere Zitate aus diesem Werk sind im Text mit VA angegeben.

12 Adolf Muschg: *Etwas, das noch keiner gesehen hat. Rede zur Eröffnung des Europäischen Schriftstellerkongresses 2007 in Saarbrücken*. Hrsg. von Rudolf Wamking/Markus Gestier. Saarbrücken 2007, S. 15.

13 In Kurzecks Notizen findet sich häufig das mathematische Plus-Zeichen: ein „+“. Z.B. „Kapellen + Tempel + Synagogen“. Peter Kurzeck: *Bis er kommt. Romanfragment*. Aus dem Nachlass. Hrsg. von Rudi Deuble/Alexander Losse. Frankfurt/M. 2015, S. 359. Weitere Zitate aus diesem Werk sind im Text mit BEK angegeben.

ist und älter als die Menschheit, die menschliche Zeit, eine Rechenaufgabe. Schon morgen könnten wir anfangen. Schließlich: schließlich gelänge es uns, die Zeit aufzunehmen, Strukturen, Bewegungsabläufe, die man auf diese Art (gleichsam beiläufig) völlig neu entdeckt, Denkvorgänge die sichtbar werden, Entwicklung, Erkenntnisprozesse zum Nachvollzieh und Nachhausetragen, Metamorphosen. (DN 93)

I. „Arche Noah Zwo [...] Die Welt dreht sich, knarrend und schwankend“

Die Frage nach der Geschichte der Erde und dem Stellenwert der Menschheit in der Schöpfung beschäftigt Kurzeck in besonderem Maße. Jaques, den Frisör, lässt der Autor von einer Fahrt auf einem „unsinkbaren Barockschiff aus Kork“ träumen (DN 30), reiht ihn mit Palaschkorona und schließlich auch mit sich selbst ein in eine lange Reihe Abenteurer, Entdeckungsreisender, persönlicher Helden und Lieblingspoeten. Diese Fikuration früher Weltentdecker und Weltvermesser hat seit der Spätaufklärung Tradition¹⁴ und spiegelt die Begeisterung für jede Form der geografischen Erkundung auch im Sinne einer persönlichen Grenzsuche, zu Wasser und zu Land wider.¹⁵ Nach dem Vorbild Friedrich Hölderlins *Kolomb*¹⁶ stellt Kurzeck eine eigene Liste auf und entführt die Leser auf eine fiktive Ballonfahrt rund um die Welt:

Unterwegs: das trübe Wetter, die Reihenfolge der Erdteile, immer an der Peripherie: Küsten, Inseln (ungeheurer Abdrift unterworfen schwimmen sie immer weiter davon), alle alten Freunde [...] auch Romanfiguren, fiktive: Esau, Odysseus (den kenn ich, seit ich lesen lernte, mit fünf), Nagel, Salome, Marco Polo, Bakunin und Dschingis Khan [...] Rasputin, Rimbaud, Moravagin und Johannes den Täufer, auch Baudelaire, Kerouac, R.L. Stevenson, Palaschkorona, Besino, Pindar, Poe, Artmann, Aulbach, Kurzeck und die freundlichen Ausgeburten seiner eigenen Phantasie (Zauberwort) – an Bord nehmen, einladen: Alle! [...] wir wollen sie aus ihren (bis heute) barbarischen Zeitaltern und bodenlosen Fährnissen erlösen. Vergesst nicht Villon! Weltreisen. [...] Arche Noah Zwo [...] Die Welt dreht sich, knarrend und schwankend. (DN 30)

Den fiktiven, historischen oder phantasierten Entdeckungsreisenden werden persönliche Helden (z.B. der Freund Manfred Aulbach) einfach hinzuaddiert. Die Traumfahrt dient – wie schon bei Hölderlin – einem höheren Zweck: dort soll der Orbis vermessen, hier die Welt bewahrt werden, symbolisch mit einer „Arche Noah Zwo“. Kurzecks Poetik der Weltvermessung und Abenteuerreise wird in seinem Erstlingswerk besonders deutlich, hier liegt der Schwerpunkt auf abenteuerlich-rauschhafter Ausfahrt mit implizit sicherer Heimkehr. Werkumspannend (1979-2013) bleibt die Frage nach persönlicher Selbstverortung, womit Kurzeck in der romantischen bis zur Nachmoderne reichenden Tradition der Geopoetik steht, Lebensreise und Heimwegsuche werden zum Leitthema: „Von weither und fremd, überall fremd. / Aus Böhmen und ohne Haus“ (EK 5).

14 Vgl. Erika Schellenberger-Diederich: *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*. Bielefeld 2006, S. 105f.

15 Vgl. Erika Schellenberger-Diederich: „Hölderlins poetische Landkarten. Über die Kulturgeschichte der Bildungsreise in der Spätaufklärung.“ In: <http://www.erlangerliste.info/literaturgeschichte/romantik.html?start=2> SWR2 Aula.

16 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Frankfurter Ausgabe. Homburger Folio-Heft. Faksimile Edition. Hrsg. von Dietrich E. Sattler/Emery E. George. Frankfurt/M. 1989, S. 307/77, S. 103.

II. „Die Zeit wie ein Märchen erzählen“¹⁷

Seit Paul Celans im Kontext der Holocaust-Erinnerung stehenden, imaginierten lyrischen Fahrten in magisch-unterweltliche Gräfte und Gräber mutet den Geopoesien der literarischen Moderne immer auch etwas eigentümlich Märchenhaftes an¹⁸, eine Tradition, die auf Novalis' poetische Bergwerkserkundungen des *Heinrich von Ofterdingen* von 1801 zurückzuführen ist. Erdgeschichtlicher Wandel und zauberische Verwandlung liegen motivisch eng beieinander. Beispiele aus der Gegenwartsliteratur, die den Vorstellungsbereich Bergwerk und Berg mit dem Topos Märchen verbinden, finden sich häufig. So wird im Zusammenhang mit dem Entstehungskontext zu Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* das Märchen zum Topos.¹⁹ In seinen Tagesnotizen *Am Felsenfenster morgens* fasst Peter Handke 1998 die transformative Kraft des Märchens so zusammen:

Märchen: bei allem vielleicht schrecklichen Geschehen werden durch die Märchen Orte zu Orten, die es sonst nicht sind. Es gäbe ohne die Märchen „kein Häuschen im Wald“, keinen „gläsernen Berg“ usw. Und das ist das Anziehende und Weltstiftende am Märchen. Es werden die Orte zu Klarheiten, die immer da waren, nur nie abgegrenzt wurden.²⁰

Nach Handke konstituieren Märchen die Welt also nicht nur, sie lassen diese auch erträglicher erscheinen. Letztendlich obliegt es der Phantasietätigkeit des Betrachters, das Magische in die Weltsicht miteinzubeziehen, was heißt, auch die (Ver)Wandlung der Dinge, des Raumes und der Zeit zu konstatieren.

Das Ausgeworfensein der Flüchtlinge nach dem Zweiten Weltkrieg und das mühsame, oft verschämte Verstehenwollen der durch die Flucht traumatisierten Eltern thematisiert Thomas Hettche in seinem Essay *Totenberg* (2012). Referentiell und sogar titelgebend für den auto- und bildungsbiografischen Band wird der Hausberg der Kindheit – wiederum ein „vulkanischer Basaltkegel“²¹, mit dem für die Kinder der Gegend phantasieanregenden Namen „Totenberg“. Der Totenberg versinnbildlicht die Vergangenheitssuche und dient der Standortbestimmung des Autors. Tatsächlich wurden dort im Rahmen von prähistorischen Ausgrabungen „Steinäxte, Pfeilspitzen und dergleichen“ aus dem Schutt und den „Steinzeithöhlen“ (T 56) hervorgeholt und archäologisch eingeordnet. Hettches Sekundärperspektive entzaubert diesen offenbar magischen Raum in unmittelbarer Nachbarschaft (ca. 8 km entfernt) zum Dorf Staufenberg. Im Haus der Eltern findet der Schüler Thomas Hettche eine Kiste mit fremden Namen, dem Herkunftsort der Mutter aus dem Sudetenland²². Die Kiste wird zum Haus im Haus: sie birgt ein

17 VA 703.

18 Vgl. Erika Schellenberger: „Von Gletscherstuben und Meermühlen. Geologische Motive in der Lyrik Paul Celans“. In: *Wirken des Wort* 38 (1988), S. 347-359. In Celans Gedicht *Engführung* finden sich Anklänge an *Der gläserne Sarg* der Brüder Grimm.

19 Vgl. Raimund S. Fellinger: „Schreiben: Sich zur Ruhe setzen“. Die Entstehung von ‚Mein Jahr in der Niemandsbucht‘. In: *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Hrsg. von Klaus Kastberger. Wien 2009 (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 16), S. 133-142. Vgl. *Handkeonline* (18.04.2012) URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/fellinger-2009.pdf>, S. 134.

20 Peter Handke: *Am Felsenfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*. Salzburg, Wien [1998] München 2000, S. 332.

21 Thomas Hettche: *Totenberg*. Köln 2012, S. 55. Weitere Zitate aus diesem Werk sind im Text mit T angegeben.

22 Sudetenland ist die nach 1918 übliche Bezeichnung des Gebietes Böhmen und Mähren im Grenzgebiet zwischen der Tschechoslowakei, Österreich und Deutschland.

immerwährendes Geheimnis „Jene Kiste enthielt ein verschwundenes Haus, einen verschwundenen Ort, ein ganzes verschwundenes Land“ (T 53). Als die Mutter nach 1989 mit ihren nun erwachsenen Kindern endlich den Heimatort besuchen kann, spürt der Sohn eine befreiende Distanz zum aktuellen Geschehen und zum historisch Geschehen. Eine aufgehobene alte Scherbe rührt die Mutter zu Tränen, dem Jugendlichen sagt dies Relikt aus der Heimat nichts (mehr). Und doch stellt Hettche die Bedeutung der Kinderperspektive in den Mittelpunkt, die die Dinge ordnet, gerade indem sie diese wie selbstverständlich nebeneinanderstellt. Realität und Märchen dürfen für eine Zeitspanne eins werden, um sich dann kontrastscharf voneinander abzuheben:

Kinder spüren sehr wohl die härtere Realität gewisser Orte und Menschen, die völlig andersartige Dignität bestimmter Geschichten, und sie integrieren sie mit einer seltsamen Angstlust in ihre Märchen, umspinnen und polstern sie ein. Irgendwann taut diese Kinderwelt dann weg, nach und nach, das kann lange dauern und vollzieht sich häufig asynchron, und dabei werden jene eingelagerten Bruchstücke der Wirklichkeit zunächst wieder so scharfkantig und hart, wie sie es eigentlich schon immer waren, und es poltert schließlich all dieses Geröll der Vergangenheit zusammen auf den Boden der Realität, verkantet und schichtet sich, immer verdichteter, immer unverrückbarer. Und nur in den Ritzen findet man später noch glückhafte Momente voller Verwunderung und Wiedererkennen, Reste der eigenen verlorenen Welt. (T 59-60)

Hettches Metaphorik wird mit Bildern aus dem Vorstellungsbereich glazialer Erosion gespeist und ist an geopoetischer Eindringlichkeit kaum zu überbieten. Der Märchenperspektive im Sinne des „Umpolsterns“ der harten Realität kommt hier eine heilend-tröstliche Funktion zu, eine Phase, die länger oder kürzer dauern kann und darf.

Peter Kurzeck sah sein mutig auf zwölf Bände angelegtes Romanprojekt *Das alte Jahrhundert – Übers Eis* (1997), *Als Gast* (2003), *Ein Kirschkern im März* (2004), *Oktober und wer wir selbst sind* (2007), *Vorabend* (2011), *Bis er kommt* (2015) – der „Bewahrung der Welt“ verpflichtet, in dem er wenigstens seine Sicht der Dinge, also *Die ganze Gegend. Die Zeit!*, erzählt. Dabei ordnet er die mittelhessische Topographie, ob Sandgruben oder Basaltsteine, in einen kosmographisch-magischen Weltzusammenhang ein, der einen bisweilen verwundert, aber auch amüsieren kann.

III. „Gehen im Kreis. [...] Gehen und gehen und finden nicht heim.“

Das Thema Fremdheit und Zutrauen lässt sich für den Maler und Erzähler Peter Kurzeck im starken Bild eines solitären Basalt-Felsens, auf dem endlich Wohnstatt zu finden ist, im Satz: *Das Dorf steht auf einem Basaltfelsen*, geradezu symbolisch festhalten. Die zwanghaft wirkende Wiederholung dieser Feststellung ist Ausdruck einer enorm großen frühkindlichen Verunsicherung im Sinne einer Traumatisierung. Das Immer-wieder-sagen schafft dagegen Sicherheit.

Auch im endlos erscheinenden narrativen Ablaufen der Wege, von der sicheren Wohnung im zweiten Stock eines Staufener Schulhauses hinaus in den Wald, aufs Feld, an die Lahn, den nahegelegenen Fluss und wieder zurück an den Herd der Flüchtlingswohnungsküche, offenbart sich ein sich wiederholendes Vermessen der Topografie, was auf den ersten Blick elementarer (Selbst)Vergewisserung und damit, im Sinne Albrecht Koschorkes Erzähltheorie, der „Angstbeziehung“²³ dient. Demnach folge der

23 Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/M. 2012, S. 9-29.

„Homo narrans“ seinem Urbedürfnis, sich im Erzählen (und Schreiben) die Welt zu ordnen und zwar in einem „kreativen Aneignungsprozess“.²⁴ Übertragen auf Kurzecks Erzählgänge, die man Erzähl-Loops nennen kann, erweitern sich die Kreise des Flüchtlingskindes zu einem umfassenden, geisterhaft-schaurig anmutenden Kartier-Projekt.

Sie sind immer ungenau, die Erwachsenen. Sie gucken nicht richtig hin, sagte ich. Im Umkreis Dörfer, die nicht mehr da sind. Im Dreißigjährigen Krieg zerstört worden. Sind abgebrannt, immer noch einmal abgebrannt, sind verlassen worden und verlorengegangen. Manche lang vorher schon. Schon im Mittelalter. Sind weg. Unauffindbar. Im Feld manchmal sieht man Menschen, die aussehen, als seien sie aus dieser Zeit. Oder Geister von damals. Und wissen den Weg nicht. Und müssen weiter. Gehen im Kreis. Begegnen dir immer wieder. Vielleicht gehören wir auch längst dazu. Gehen und gehen und finden nicht heim. (EK, 166f.)

Diese wie Warte-Schleifen anmutenden Rundgänge wirken in ihrer spiralförmigen Anlage und rosenkranzähnlichen Struktur manchmal wie Gesänge bzw. Gebete zur Beruhigung eines nachhaltig verängstigten Menschen. Es geht dem Autor nicht darum, rein retrospektiv zu erzählen, wie es mal war, also im Märchenformelhaften „es war einmal“ zu bleiben, sondern Gegenwart mit magischen Elementen zu konstituieren, das heißt sich und dem Leser damit Orientierungshilfen zu geben.

Derlei Raum- und Zeitverdichtung mag auch Martin Huber im Blick haben, wenn er schreibt:

Aufgrund dieser Lizenz zur Fiktion kann Literatur Raum und Zeit und Ereignisse zusammenziehen – unsere Wahrnehmungen und Erfahrungen verdichten und damit auch ein emotionales Wissen von uns selbst vermitteln. Wie anders könnte Literatur es sonst erreichen, dass wir uns einerseits in ihr verlieren (es gibt kaum ein schöneres Glücksgefühl als die Momente selbstvergessener Lektüre) – uns gleichermaßen aber in ihr wiederfinden: als ganze Menschen mit Haut und Haar, Sinneserfahrungen, messbaren Erregungszuständen wie Herzklopfen und schwitzenden Händen.²⁵

Die vielen Wegbeschreibungen Kurzecks können als Paradebeispiele für narrative „Performing Stories“²⁶ gelten, in denen ein Akteur mit Personen und Dingen, aber auch mit dem Raum und der Zeit in Interaktion tritt und dadurch erst Sinn konstituiert, nicht etwa durch einen beschriebenen Handlungsverlauf.

Die Einfahrt zum Steinbruch. [...] Und steil darüber die Steinbruchfelsen. Blaubasalt. [...] Und dann ein Weg, der weit ins Feld hinausführt. Sanft bergab durch die Wiesen. In der Senke, damit da nur ja kein Fuhrwerk steckenbleibt, wenn es naß ist, in der Senke mit Feldsteinen unregelmäßig gepflastert. Und stolpert und zögert und bremst und muß dann wieder sacht bergauf. [...] Wie der Tag an uns zieht. Aus dem Dorf und ins Feld, sagte ich, aber den Weg muß man miterzählen. Und da liegt auf dem Weg ein Auge, ein lebendiges Auge. Und sieht uns an. (EK 170-171)

Dieser Erzählgang ist typisch für einen „plotting walk“.²⁷ Er wirkt nur auf den ersten Blick ungegliedert, der Text bietet dem Leser auch keine Geschehnisse im eigentlichen Sinn an. Hier werden die Gedanken des Lesers auf eigene Assoziationen gelenkt. Zugleich fragt der Erzähler sein Gegenüber, den Leser, nach dessen Standpunkt, nach seiner inneren Beteiligung, fordert auf, selbst seine Geschichte zu denken.

24 Ebd., S. 22.

25 Vgl. Martin Huber: „Poesie und Wissen. Perspektiven einer Literaturwissenschaft im 21. Jahrhundert.“ In: http://www.fernuni-hagende/ksw/download/av/av_huber.pdf, (14.07.2016).

26 Vgl. Nina Tecklenburg: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld 2014, S. 203-214.

27 Ebd., 206.

Draußen ein trüber Tag und wir wollen uns – sowieso untröstlich – Zeit nehmen für deine Geschichte. Viele Wahrheiten. Der Winter ist lang und du kannst sie mir jeden Tag neu erzählen, immer anders und jedesmal wahrer. Zeit genug; ein leeres trauriges Weltall, gottverlassen. (DN, Klappentext)

Kurzeck wählt Raum-Zeit-Überblendung als narratives Verfahren, arbeitet mit Perspektivwechseln und erlaubt sich den panoptischen Blick, also schaue er sich auch selbst zu, was am Anfang seiner Autorenschaft sicher noch die weise Weltsicht eines Säufers ist. Im Rausch gelingen ihm phantastische Zeitreisen, die er fortan für seine Poetik nutzt:

Aufs Land fahren, notfalls in der dritten Person, kein Gepäck und dem Abend zu auf einem geduligen Weg zwischen Bäumen, Feldern und Stille sich verlieren, durch Wald und Gestrüpp, durch die Jahreszeiten, Wetter und Menschenalter, damit ich mich wiederfände! [...] Jetzt im Suff wenigstens kann er die Zeit anhalten, auch beliebig vor und zurück, Auferstehungen: [...].²⁸

Dabei spielt der Autor mit den Zeitaltern, als scrolle er auf einer Zeitleiste vor und zurück. Das Wandern in den Welten erlebt er fast als real. Während eines Aufenthalts im alpinen Locarno begründet er, feinsinnig Fiktion und Realität vermischend, den überfälligen Schuhkauf mit der Größe seiner fiktiven Aufgabe im anspruchsvollen Gelände: „Bin ich denn nicht seit wenigstens dreitausend Jahren unterwegs in dieser oder jener Gestalt die meiste Zeit auf der Flucht und kein gutes Schuhwerk um übers Gebirg zu gehn – [...]“.²⁹

IV. „Kompaß, Millimeterpapier, Notizbücher“: Beispiele geowissenschaftlichen Inventars in der Gegenwartsliteratur

Spätestens seit Daniel Kehlmanns Welterfolg *Die Vermessung der Welt* (mit 6 Millionen verkauften Exemplaren) von 2005 gehört die Poetik der Geodäsie und Geologie zur literarischen Allgemeinbildung. Mit großer Selbstverständlichkeit werden Ästhetisierungen aus den Vorstellungsbereichen der Erdvermessung präsentiert, Texte damit auch illustriert. Die Geschichte der Globen, Atlanten und Karten gehört offenbar längst zum Wissensinventar der Leser von geopoetischen Exkursen. Als Buchcover für Kehlmanns Roman dient eine historische, kunstvoll handgezeichnete Profilkarte Alexander von Humboldts. So verwendet Christoph Ransmayrs Protagonist Liam, der Himalaya-Besteiger, in *Der fliegende Berg* (2006) für seine Briefe „leergebliebene Logblätter / des Leuchtturms von Dunlough“³⁰ als Schreibpapier, um den Bergsteiger herum verstreut liegen „digitalisierte Gletscherpanoramen [...] nautische, topographische und astronomische Karten“³¹ wie geodätische Accessoires und führt 2012 im *Atlas eines ängstlichen Mannes* seine Leser über „Kontinente, Zeiten und Seelenlandschaften“.³² Erzählte Episoden aus den verschiedensten Ecken der Welt ergeben eine Art Welt-Buch. Das Paradoxon eines ängstlichen Weltkartierers führt die unerschrockene Abenteuerlust der frühen Erkunder und oft ja auch Eroberer ad absurdum. Peter Handkes neuestes Buch *Tage und Werke* (2015) erinnert nicht nur im Titel an den

²⁸ Peter Kurzeck: *Das schwarze Buch*. Frankfurt/M. 1982, S. 305.

²⁹ Peter Kurzeck: *Vor den Abendnachrichten*. Heidelberg [1996] 2015, S. 20. Weitere Zitate aus diesem Werk sind im Text mit VdA angegeben.

³⁰ Christoph Ransmayr: *Der fliegende Berg*. Frankfurt/M. 2006, S. 25.

³¹ Ebd., 24.

³² Christoph Ransmayr: *Atlas eines ängstlichen Mannes* Frankfurt/M. 2012. Cover und CDs werben mit einer ozeanographischen Tiefenschichten-Karte in Blautönen.

Weltentstehungsmythos des Hesiod *Werke und Tage*, auch hier findet sich auf dem Cover eine offenbar vom Autor selbst gezeichnete (Wander-)Karte mit individuellen Ausgestaltungen. Handkes berühmte gewordener Geologe „Valentin Sorger“ aus dem Roman *Langsame Heimkehr* (1979) wurde zum Prototyp der Figuration des behutsamen Sinn-Suchers,³³ der vom Polarkreis kommend über das Zurücklegen tausender, den nordamerikanischen Kontinent umspannende Kilometer doch nur den Weg in sein inneres Zuhause sucht, womit die Figur klar in der Tradition der romantischen, sehnsuchtsvollen Suche nach der blauen Blume³⁴ steht. Im Zeitalter von maximaler Mobilität und Globalisierung spielt die Metaphorik der erdvermessenden (Lebens-)Reise offenbar eine immer größere Rolle: Poetische Karten und literarische Atlanten transportieren Vorstellungen zur Selbstverortung des Menschen.

Auch Kurzecks Texte sind erzählte, meist topographisch genaue, Karten. Der Autor ordnet literarische Markierungen so an, dass man mit dem Text in der Hand die Wege (z.B. in Staufenberg und Frankfurt) nachgehen kann und An- wie Aussichten wiederfindet. Er breitet aber auch Details aus, die jeden Maßstab sprengen. Kurzeck steht hier in der Tradition geopoetischer Koordinaten, wie sie Paul Celan in seiner berühmten „Meridian-Rede“³⁵ zum Büchnerpreis 1960 wegweisend bestimmt. Auch Peter Kurzeck zeichnet und erzählt im Sinne Paul Celans „Kinder-Landkarten“³⁶. Es sind Landkarten, die weniger auf maßstabgerechtes Einzeichnen von Orten als auf die Hervorhebung der hohen Bedeutung von subjektiv als besonders wichtig empfundenen Orten abzielen. Eine Kinder-Weltsicht sozusagen. Phantasie und Wirklichkeit mögen hier wechseln. Bedeutung wird bei Kurzeck oft durch Wiederholung markiert. Einzelheiten erhalten damit eine besondere Größe, wie das Wissen vom Dorf auf dem Basaltfelsen.

Das alte Jahrhundert-Projekt gleicht einer Kartierungskampagne riesigen Ausmaßes, die offenbar der Anlage eines narrativen Groß-Atlases im buchstäblichen Sinne als Sammlung thematisch, inhaltlich oder regional zusammenhängender Landkarten in Buchform oder in loser Folge dient, also: „Die ganze Welt zwischen zwei Buchdeckeln“³⁷ einfasst.

Und jetzt siehst du die Doppelseite aus dem alten Weltatlas vor dir, von dem du weißt, daß er dort im Regal steht. [...] Ein Weltatlas aus dem Jahr 1913, den mein Freund Wolfram mir geschenkt hat. [...] Schon ganz brüchig der alte Atlas. Man schlägt ihn auf und braucht schon einen halben Tisch dafür. Erst noch sieht man die Landkarte mit ihren Namen und Zeichen. Und dann weithin das ganze Land. (*Bek* 10)³⁸

33 Vgl. Georg Braungart: „Katastrophen kennt allein der Mensch sofern er sie überlebt“: Max Frisch, Peter Handke und die Geologie“. In: *Figurationen der literarischen Moderne*. Hrsg. von Carsten Dutt/Roman Luckscheiter. Heidelberg 2007, S. 23-41, hier S. 27f.

34 Vgl. Dieter Arendt: „Das romantische Heimweh nach der blauen Blume oder der Traumweg ‚nach Hause‘“. In: *Études Germaniques* 51 (1996), S. 261-281.

35 Vgl. Erika Schellenberger-Diederich: „Kinder-Landkarte und Sternguckersicht.“ In: *Celan Handbuch. Leben Werk Wirkung*. Hrsg. von Markus May/Peter Goßens/Jürgen Lehmann. 2. Auflage Stuttgart 2012. S. 295.

36 Paul Celan: „Ich suche auch, denn ich bin ja wieder da, wo ich begonnen habe, den Ort meiner eigenen Herkunft. Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß. Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müßte, und ... ich finde etwas! [...] ich finde einen Meridian.“ In: Paul Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg. von Beda Allemann/Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Bd. 3. Frankfurt/M. 1983, S. 202.

37 Vgl. *Vierhundert Jahre Mercator – Vierhundert Jahre Atlas. „Die ganze Welt zwischen zwei Buchdeckeln“ Eine Geschichte der Atlanten*. Hrsg. von Hans Wolff. München 1995.

38 Vgl. auch Notiz-Zettel, S. 359.

Der besagte historische und antiquarisch erworbene Weltatlas³⁹ versammelt Karten mit den Grenzen, wie sie vor dem Ersten Weltkrieg gültig waren. So z.B. auch von Österreich-Ungarn: 1913 reichte das Gebiet der k.u.k. Monarchie von Böhmen bis zum Meer (Adria). Über das Kartenblatt assoziiert Kurzeck eine interkulturelle Utopie: „Hohe Berge, die Donau, das Meer. Ein Land, in dem viele Sprachen gesprochen wurden. In dem es Dome gab [...] Moscheen, Minarette und griechisch-russische Kirchen und Klöster und Tempel und Synagogen. [...] Ein weites Land. Es hätte Frieden sein können“ (*Bek* 8-9).

Kurzecks poetische Kartierungen befassen sich also sowohl mit der Geografie als auch mit kosmologischen Überlegungen, es sind sozusagen Satellitenkamerafahrten, die von globaler Tektonik – „Die Abdrift der Kontinente“ (*DN* 29) und „die Reihenfolge der Erdteile“ (*DN* 30) – bis zur fotografisch scharfgezoomten Detailaufnahme einer mittelhessischen Müllkippe am Schindgraben (*EK* 164) mit Knochenresten reichen. In seinem Erstlingswerk *Der Nußbaum vor dem Laden in dem du dein Brot kaufst* (1979) ordnet Kurzeck seine eigene Existenz auf dem Basaltfelsen Staufenberg erzählerisch spielend in den Kontext des prozesshaften geodynamischen Weltwandels ein, den Blick stets auf die Peripherien, die Grenzen, Ränder und Übergänge gerichtet und anfangs, ganz wie unser seltsamer Kaufmann im Plüschrock, mit dem geistigen Getränk vor Augen: „Laß mich hier mit meinem immerwährenden Schnaps sitzen; mein Zauberglas, das nie leer wird“ (*DN* Klappentext). Im Alkoholismus verschwammen die Grenzen und in puncto ideographischer Standortbestimmung findet sich bei Kurzeck sympathische Selbstironie, wenn er in *Erzählen und Erinnern* (2013) auch hier im Vorstellungsbereich der Karte bleibt und biografisch ausführt: „Ich malte mir aus, daß ich sie (die neue Wohnung in Frankfurt) mit Flaschen füllte: Hier der Burgunder, dort der Samos-Wein, der Retsina, im Flur lauter Flachmänner für die Manteltasche – eine ganze Landkarte, die man nach und nach trinkt“.⁴⁰

Das poetische Weltvermessungsprojekt wird Kurzeck zur Lebensaufgabe, deren Umfang, Größe und Last im metaphorischen Sinne an die mythologische Figur des Weltbewachters Atlas selbst erinnert. Der griechische Dichter Hesiod (geb. 700 v. Chr.) erzählt in seiner *Theogonie* vom „eigenwilligen Atlas“⁴¹, am Rande der Welt stehend: „Atlas blieb nichts anderes als mit dem kopf und nimmermüden händen / den breiten himmel zu halten am rand der welt stehend fern, fern / bei den silberstimmigen Hesperiden“⁴². Er hält den breiten Himmel und zwar „unerschütterlich mit seinem haupt und nie ermüdenden händen“⁴³. Im antiken Schöpfungsmythos steht Atlas vor dem „haus der

39 Da Peter Kurzecks Bibliothek noch katalogisiert wird, ist eine eindeutige Zuordnung erst zu einem späteren Zeitpunkt möglich. Es kommen drei Atlanten in Frage: *Andrees Allgemeiner Handatlas in 139 Haupt- und Nebenkarten. Jubiläumsausgabe*. Bielefeld und Leipzig 1913. *Stiellers Hand-Atlas 100 Karten in Kupferstich und 162 Nebenkarten*. Hrsg. von Justus Perthes' Geographischer Anstalt. Gotha 1913. *Taschen-Atlas in Kupferstich*. Hrsg. von Justus Perthes. Vollständig neu bearbeitet von Hermann Habenicht. Mit geografisch-statistischen Notizen von Hugo Wichmann. Gotha 1913.

40 Manfred Pabst: „Erzählen und Erinnern“. In: *Peter Kurzeck. Der Radikale Biograph*. Hrsg. von Erika Schmied. Frankfurt/M. 2013, S. 8.

41 Hesiod: *Theogonie*. Übersetzt und erläutert von Raoul Schrott. München 2014, S. 29, Vers 509.

42 Ebd., S. 29, Vers 518-520.

43 Ebd., S. 37, Vers 746.

finsternen nacht⁴⁴, worin Hypnos, der Schlaf, und Thanatos, sein unbarmherziger Bruder, der Tod, wohnen. Atlas befindet sich an der Schwelle; steht dort, „wo Nacht und Tag einander begegnen und sich grüßen“⁴⁵. Er bewacht die ganze Welt, dass sie nicht in den Moder am untersten Rand der Erde stürzt. Atlas wird als Bewahrer vorgestellt. Seine Aufgabe erscheint überlebenswichtig für das Lebendige überhaupt.

Kurzeck mag eine gewisse Seelenverwandtschaft konstatiert haben, wenn er im Austausch mit dem Literaturkritiker Denis Scheck von seinen lebenslangen Schlafproblemen spricht und wie beiläufig sagt: „Wer soll denn auf die Welt aufpassen, wenn ich schlafe?“⁴⁶ Im Sinne Hesiods Theogonie *Werke und Tage*, dem ca. 2700 Jahre alten Lehrgedicht über Ursprung und Entstehung der Welt, braucht es eine Instanz, die dieses tut, die das Feuer nicht ausgehen lässt, ständig die Welt abläuft und überfliegt, eben „aufpasst“ und vor allem: Bericht erstattet. Ja, Kurzecks Antrieb sei „Die Bewahrung der Welt“ gewesen, so formulieren es heute auch Vilma und Günter Kämpf, Peter Kurzecks enge Freunde aus Uzès.⁴⁷

In seinem ersten Roman ist der Ton dabei noch eher (selbst-)ironisch, z.B. wenn Plaschko, alias Kurzeck, alias Atlas den beiden „verblüfften Tankwarten“ die Welt erklärt, „Schulweisheiten zwischen Himmel und Erde etc. Versteinerungen: ein kretisches Labyrinth, ihr Kretins, quer durch alle Jahrtausende menschlicher Zeitrechnung, [...]“ (DN 55) und, sich wertschätzend auf den Mathematiker K.F. Gauß (1777-1855) berufend, Messinstrumente aufzählt, mit denen er Daten sammelt: „Kompaß, Millimeterpapier, Notizbücher, Logarithmentafeln, Reißzeug, Rechenschieber [...] auch zwei solche magische Folientafeln [...] im Dienste der Wissenschaft“ (DN 57).

Es sind beispiellose, alle Raum- und Zeitgrenzen überschreitende imaginierte Fahrten und (Erkundungs-)Flüge die Kurzecks Bücher prägen: „von jahrelanger Weltreise, mittels mehrstöckigem altmodischem Fesselballon“ (DN 30). Der allwissende Erzähler sieht sich von oben selbst zu, wie einem Untoten: „Ich sah mich an einem Wintertag in Amsterdam, die Grachten zugefroren; es mochte zwei oder drei Jahrhunderte her sein“ (VdA 21), wenn er seiner kleinen Tochter im Gehen die Welt erklärt. Magische Flüge mit dem „Zaubervogel Jilawel, der die Welt aus der Luft sieht, [...] mein Kindchen!“ (VdA 21) können im Sinne von „narrative flights“ durchaus als konsequente dreidimensionale Erweiterung seiner „walks“ verstanden werden. Diese verweisen aber weder auf extreme Höhen wie in Christoph Ransmayrs *Der fliegende Berg* (2006), der in der Gipfelgegend des Himalaya-Gebirges spielt, noch wird in große Tiefen „in Form einer katedralenweiten Aushöhlung“⁴⁸ der Stollen eines Kalibergwerks eingefahren, um „die fußballgroßen Salzbrocken“⁴⁹ zu bergen, wie in Peter Handkes *Kali* (2007).

44 Ebd., S. 37, Vers 745.

45 Ebd., S. 37, Vers 748.

46 Peter Kurzeck im Interview mit Denis Scheck, *Paschen Literatursalon – Peter Kurzeck liest aus Vorabend*. 08.05.2012. In: <https://www.Youtube.com/watch?v=cKUoqz1QSNc> (14.07.2016).

47 Vgl. Vilma und Günter Kämpf: „Die Bewahrung der Welt‘ Ein Abend zum Gedenken an Peter Kurzeck“. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 1. – Die „Bewahrung der Welt“ lautet übrigens auch der Untertitel des um das Thema Erlösung, ja Weltrettung durch die Liebe der Ostersängerin Kantorka kreisenden Romans *Krabat* (1971) von Otfried Preußler (1923-2013), Kurzecks ebenfalls aus Böhmen stammenden Schriftstellerkollegen.

48 Peter Handke: *Kali. Eine Vorwintergeschichte*. Frankfurt/M. 2006, S. 119.

49 Ebd., S. 33.

V. „In der Glut, in der Asche rühren, nach Wörtern wie Goldstücken suchen“⁵⁰

Und doch findet sich über die Thematisierung des lokalen Eisenhüttenwerks „Buderus“ bei Kurzeck auch eine ausgeklügelte Bergwerksmetaphorik, zumal der Autor den im Tal vor Staufenberg gelegenen Industriestandort Lollar⁵¹ als eine Art Tor zu Hölle beschreibt:

Auf die Hütt', Eisen schmelzen und formen und gießen und im Traum Nacht für Nacht Goldstücke zählen – zehn Jahre eher sterben! Als Heizer das Feuer schüren, die Fröhschicht, die Spätschicht, Heizer oder Hilfsheizer. Wie so ein wahrhaftiger schwarzer Unterteufel auf seinem angestammten Platz in der Hölle. (KF 298)

Die Jagd der ortsansässigen Bauern nach Geld wird teuer bezahlt. Sie nennen sich gegenseitig „Buderus-Knecht“ und wollen doch mithalten mit dem Fortschritt der 70er Jahre, sich Kühltruhen beschaffen von dem erworbenen Geld, wollen das Haus mit einem Anbau erweitern und sich Autos kaufen. Die lebensfeindliche Arbeit macht aus den Menschen Sklaven: Der Untertitel von *Der Nußbaum gegenüber vom Laden in dem du dein Brot kaufst – Die Idylle wird ein Ende haben!* – ist in *Kein Frühling* offenbar Realität geworden:

Die Fröhschicht hat angeheizt, fluchend, das ist die einzige Sprache; als Fröhschicht da geht dir die Kälte bis auf die Knochen: Stein und Eisen werden nicht warm. [...] Von der Hütt' heim mit schwerem Schritt, vom Bahnhof, vom Feld und aus der Schamottfabrik. Feierahmd. Das Dorf steht auf einem Basaltfelsen. Wie die seinerzeitigen Riesen hier im Land, vormalig, wie Steingötzen sprachlos sitzen sie; jeder hat seinen angestammten Schatten mit [...]. (KF 304/305)

Hier rückt der Autor sein Credo vom sicheren Zufluchtsberg in ein ganz anderes, düsteres Licht: Der Basaltfelsen – vormals ein fiktiver Riese – scheint hilflos ins Land zu glotzen und protestiert nicht mal mehr, hat offenbar resigniert. Der Mensch ist sich und seiner Ausbeutung selbst ausgeliefert.

Kurzecks detaillierte, kulturhistorisch wertvolle Detailaufnahmen rund um Staufenberg dienen zu mehr als zur bloßen Kontingenzbewältigung⁵² im Sinne des erzählenden Vertreibens von Angst.⁵³ Dem subjektiven (Ein-)Ordnen des persönlichen Erlebens, der eigenen Geschichte(n) eines Vertriebenen, der subjektiven Wahrnehmungen in die Geschichte der Erde, ja der ganzen Welt, kommt eine neue Bedeutung zu; nämlich die, das Unfassbare in die Lebenswirklichkeit, in einen „begreifbaren

50 KF 305.

51 Die Ortschaft Lollar nördlich von Gießen verdankt ihre Bedeutung als Industriestandort ihrer verkehrsgünstigen Lage. 1861 erwarb das Familienunternehmen Buderus die Hedwigshütte bei Lollar. Die Familie Buderus hatte zuvor seit mehreren Generationen im Raum Laubach zunächst als Pächter des Grafen von Solms-Laubach, später als Eigentümer der Hochöfen, die dort in der von tertiärem Vulkanismus geprägten Vogelsbergregion vorkommenden sedimentären Eisenstein-Lagerstätten mit Holzkohle verhüttet. Lollar bot nun mit seiner Lage an der Main-Weser-Bahn die Möglichkeiten, kostengünstig Koks aus dem Ruhrrevier beziehen zu können und zugleich die eigenen Roheisenerzeugnisse einfacher und schneller an Kunden in größerer Entfernung liefern zu können als zuvor. In Lollar bestand auch eine weitere direkte Eisenbahnverbindung nach Westen in das Bergbaugebiet am Unterlauf der Lahn mit seinen paläozischen submarin entstandenen Erzgesteinen.

52 Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. 4. Auflage Frankfurt/M. 1993. Zitiert nach Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 11.

53 Vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 1979. Vgl. Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 10.

Gesamtzusammenhang einzubetten“, weil es schlicht unerträglich wäre, „bloßen Zufällen oder Gesetzmäßigkeiten ohne tieferen Bezug“⁵⁴ auf das eigenen Dasein ausgeliefert zu sein. In diesem Sinne sieht Kurzeck die Welt tatsächlich neu und versteht es, seine Leser mitzunehmen, man möchte fast sagen, an der Hand zu fassen, auf seinem steten Ablaufen sicherer Wege und kleiner Wanderungen an die Ränder der Städte (z.B. Frankfurt, Uzès, Staufenberg). Der Leser verirrt sich mit ihm nicht, er findet immer nachhause.⁵⁵

Die schmerzhaft erlebte Vertreibung aus dem Paradies, ein sich (später noch einmal biografisch) wiederholendes Trauma, verlangt nach dem Kunstgriff der Loops im Sinne zwanghafter Wiederholung, die erzählerische Finesse dient aber gleichfalls der eigenen Trauerbewältigung. Ebenfalls auf einem Teebeutelpapier schreibt sich der Autor noch kurz vor seinem Tod die schmerzliche Erinnerung des zu Tode geängstigten Kindes Peter Kurzeck von der Seele:

Man wird / wieder ein Kind + die / Häuser fangen zu lächeln / an. (23) / [...] Gleich alles weg / Weg für immer. Gleich / nur noch Land-/ straßen, Flüchtlings-/ lager, Baracken, / Viehwaggons, Güter-// züge (+ wieder / Land-/ straßen / Lager Baracken) / tote Soldaten -/ + tote Soldatenpferde / + in / den Viehwaggons / sterben / alte / Leute + / Kinder / + bei den Lebenden / ist / kein / Platz für die Toten. (Bek 345-347)

Die traumatische Flucht und die Bedeutung des Ankommens sind zweifelsohne sein Lebensthema. Ausführungen finden sich oft versteckt und überrumpeln den Leser mitten in der eben noch imaginierten Samstagnachmittagsidylle der mit Tannenzapfen spielenden, kleinen, müden Tochter Carina. Auch der Autor hätte spielen wollen, damals als Vierjähriger, ihn überfällt die Erinnerung an tote Soldatenpferde am Wegrand:

Große Zähne. Bei manchen ein Loch im Bauch. Blut und Gedärm und die Fliegen. Tot die Pferde. Wie soll man mit ihnen reden? Wie so ein Loch wieder zumachen. Das Gedärm zurück, alles rein und an seinen Platz zurück, schnell und das Loch wieder zu? Wieder gut? [...] Daß man sie aufstellt und mit ihnen weiterspielt? [...] Und wir mit vielen Fremden zu Fuß aus dem Krieg heim, meine Mutter und meine Schwester und ich. Dann aber doch nicht heim, sondern nur immer ins nächste Lager.⁵⁶

Das Kind will spielen und im Spiel „heile machen“, was kaputt gegangen ist. Das erschütternde Erlebnis der grausamen Unumkehrbarkeit des Todes wird erzählerisch eingebettet in das friedliche Spiel mit Stofftieren und Tannenzapfen der Tochter, dem Kind, das sich seine Welt baut, mitten im warmen Wohnzimmer der (auch bald nicht mehr) sicheren Wohnung in der Frankfurter Jordanstraße.

Als Erwachsener erlebt der Autor eine zweite Vertreibung aus dem Paradies, nämlich dem der Wohnung mit der Kleinfamilie in der Jordanstraße im Frankfurter Westend: „Wie es scheint, fängst du dein Leben alle paar Jahre neu und von vorn an. Mitten in der Katastrophe, wie aus der Welt gefallen“ (ÜE 7). Der Ich-Erzähler, wiederum verängstigt und allein, kommt in Abstellkammern von Kinderladeneltern unter: eine Poetik der Fassungslosigkeit beginnt, um wenigstens das festzuhalten, was war: jeden vergangenen und neuen Tag, jede Stunde mit dem Kind und der geliebten Frau. Diesmal

54 Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 11.

55 Und wenn es zu dunkel geworden ist, weil man eingekehrt ist nach einer langen gemeinsamen geologischen Wanderung durch die Garrigue, ruft man sich gemeinsam ein Taxi wie im unvergessenen August 2013 in Saint Maximine, bei Uzès.

56 Peter Kurzeck: *Übers Eis*. Frankfurt/M. 1997, S. 272. Weitere Zitate aus diesem Werk sind im Text mit ÜE angegeben.

sind die Rollen vertauscht, der Erzähler hält sein Kind an der Hand, das so alt ist, wie er damals war, als er in Staufenberg ankam und an der Hand der Mutter ging. Wieder ein Notbehelf: „In der Abstellkammer geht es auch nicht mehr lang. Bald abgelaufen die Zeit und die Schuhe, Papiere, das Arbeitsamt und was dann? [...] Aus Böhmen. Aus Böhmen und ohne Haus“ (ÜE 255).

VI. „immer wieder die Sanduhr umdrehen“⁵⁷

Bei Kurzeck spielen jahreszeitliche Zyklen, markante Orientierungspunkte im Jahreslauf, wie die Fliederblüte um seinen Geburtstag am 10. Juni (der auch der Todestag der Mutter wird) eine besondere Rolle. März und Oktober werden als einrahmende Schwellenmonate für das Werden und Vergehen des Sommers wahrgenommen und sind titelgebend: *Oktober und wer wir selbst sind*; *Ein Kirschkern im März*; *Ein Sommer, der bleibt*. Der Mensch wird als Teil von Natur und Schöpfung verstanden, Witterung und Tageszeit haben großen Einfluss auf erzählte Stimmungen. Tagesabläufe werden gegliedert in der Durchfahrt der D-Züge. Orte werden zu magischen Orten. Eine Sandgrube in der Nähe Staufenbergs mit einem besonders feinen Sand⁵⁸ wird gar zum Märchenort, wie aus den Zeiten, als das Wünschen noch geholfen hat, stilisiert:

Beim Einmannschlag, bei den Kiefern: da hat es eine Grube mit so feinem Sand, daß eine Zeitlang sogar Sanduhren damit gefüllt worden sind – und dann nicht mehr. Wird dreißig Jahre wohl her sein. Wird gut eine Wegstunde sein von hier. Da singt der Wind in den Kiefern. Seit wieviel Tausend Jahren kommt den Menschen schon vor, daß die Erde jung war in ihrer Kindheit? Vielleicht steckt in der Sandgrube noch so manches Vermögen drin und liegt wie im Schlaf. (KF 206)

So nämlich träumt – hier wieder – unser Kaufmann am Fenster seines Ladens lehnend von der Erweckung dieser Sandgrube, als sei sie nicht mit Sand, sondern mit Gold gefüllt, offenbar Tiecks Märchen *Der Runenberg* im Sinn, – und zwar im Laden mit den bunt eingewickelten Ölsardinendosen, die den Kindern im Dorf von der großen weiten Welt künden und in dem es zwischen den Jahren die eigentlichen dörflichen Zeitmesser, nämlich die (kostenlosen) Kalender gibt. Der Kaufmann im Plüschmorgenrock muss „immer wieder die Sanduhr umdrehen“, als handele es sich um ein Spiel. Eine Sanduhr bzw. das Stundenglas misst die Zeit aber nicht peinlich genau⁵⁹ und scheint daher wie geschaffen als Metapher für Kurzecks Chronotopographie. Das Verrinnen der Zeit erscheint angesichts dieser Elementaruhr haptisch zu werden: Zukunft und Vergangenheit laufen quasi aufeinander zu, wenn der Sand vom oberen ins untere Glas rinnt.

So fein und leise wie der Sand in einer Sanduhr rieselt, wirkt nicht nur die Erzählweise Peter Kurzecks, sondern auch seine Stimme. Man könnte fast von einer Poetik des Rieselns sprechen. Wer so anarchisch und grenzüberschreitend durch Zeit- und Weltalter reist, bedient sich eines neuen Maßstabes, nimmt sich längere Zeiteinheiten

⁵⁷ KF, 206.

⁵⁸ Es handelt sich hierbei wohl um die lokale Sandgrube „Beim Altvater“. Die Verwendung von Sand für ein Stundenglas stellt in jedem Falle höchste Ansprüche an das Material, im Sinne von feinem Korn und hoher Gleichkörnigkeit.

⁵⁹ Vgl. Ernst Jünger: *Das Sanduhrbuch*. Frankfurt/M. 1957, S. 144f. Eine halbe Stunde ist z.B. die übliche Einheit des Zeitglases auf Schiffen. So dauert eine Schiffswache acht Gläser, was vier Stunden entspricht. Die Schiffsglocke schlägt die halbe Stunde mit einem Schlag, die volle Stunde mit einem Doppelschlag an.

vor, als es der Sekundenzeiger oder LED-Uhren der Nachmoderne vorsehen. Im Umdrehen der Sanduhr steckt immer auch der Beschluss, sich nun eine Weile (ein halbe Stunde) für eine bestimmte Tätigkeit zu reservieren, sich die Freiheit, die Zeit, zu nehmen.

Obwohl sich die ästhetischen Dimensionen unterscheiden, gibt es bemerkenswerte geopoetische Parallelen und gemeinsame Wurzeln bei Kurzeck, Handke, Hettche und Ransmayr. Häufig werden Migration, Fremdheit und Verlustängste auf dem Boden des metaphorischen Feldes des Gesteins, der Erde und der Welt thematisiert. Auffällig ist ein eigentümlich dunkel-melancholischer, gemeinsamer Ton, der das furchtvertreibende Erzählen grundiert; Peter Handke beschreibt ihn in *Kali* als etwas, mit dem man sich arrangieren könnte: „Zuhause im Schmerz. Da bist du ja, Schmerz. Heimat Schmerz“.⁶⁰

Die Eingangsfrage in Peter Kurzecks erstem Roman *Der Nußbaum gegenüber vom Laden in dem du dein Brot kaufst* lautet: „Woher, wohin? Eine lange Reise [...] (schon jahrelang auf der Flucht – wer bin ich noch gleich?)“ (*DN* 5) offenbart sein poetisches Programm. Mit einem seiner letzten Notate, festgehalten auf die Rückseite eines Kamillentebeutel und wie in Versen ediert im nachgelassenen Roman *Bis er kommt* (2015), gibt der Erzähler Antwort und bekennt sich zu seiner immerwährenden persönlichen Heimfahrt ins verlorene Paradies:

Man kommt nicht zu
rück, aber weil man
weiß, wie die Häuser
einem zuletzt noch nachge-
sehen haben, solange
sie konnten, deshalb
muß man in jedem
weiteren Leben
nach diesem Kaiser-
gelb suchen eine
Sonnenfarbe +
nach dem böhmischen Him-
melblau + einem
alten Abendrosa mit Gold
+ nach all den anderen
Heimwehfarben.
Als ob man sein
ganzes Leben
lang auf dem Weg
nach Böhmen
ist. (*Bek* 351)

Der behutsamen Edition von Rudi Deuble und Alexander Losse ist es zu verdanken, dass der Leser erfährt, dass Peter Kurzeck zuerst „als ob man sein ganzes Leben lang auf dem Weg nach Böhmen“ *wär* schreiben wollte, das Wort aber schon nach zwei Buchstaben durchstrich und sich für *ist* entschied. Diese Aktualität und Brisanz in Kurzecks Werk offenbart sich, sobald man die der Romantik verhafteten Heimwegsuche nach „Böhmen“ durch die Namen anderer Länder wie Syrien, Irak, Afghanistan, Libyen, Somalia, ersetzt.

60 Handke: *Kali*, S. 60.

Die Faszination Peter Kurzecks liegt auch darin begründet, dass er es in besonderer Weise versteht, eine Art ewiger Gegenwart zu konstituieren, die bezaubert. Er vermittelt, dass es die ganz eigenen, durchaus phantastisch-magisch inspirierten Welt-Ordnungen sind, die jeden Menschen – wie unverwundbar – beherbergen und in denen es sich gut einrichten lässt (für die nächsten tausend Jahre).

Fast fühlt man sich als Leser aufgefordert, es dem Plüschrock-Kaufmann gleichzutun und sein eigenes Stundenglas aufzustellen und damit zu beginnen, es selbst umzudrehen:

Fernhin ein Nachbeben noch, von uns weg; die Uhr tickt, ein Hund bellt, das Dorf steht auf einem Basaltfelsen, die Turmuhr schlägt halb. In Nacht und Nebel, ob es außer uns noch einer merkt? So hastig die Tage und Jahre, ob das noch mit rechten Dingen? (VdA 57)

Autobiographisches Schreiben als Vergletscherung des Ich: Adalbert Stifter *Die Mappe meines Urgroßvaters*¹

I. Literarisches Schreiben als Oszillieren zwischen Verfestigung und Verflüssigung

Adalbert Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters* (1841-1867)² verhandelt anhand der fiktiven Autobiographie des Doktor Augustinus die Frage nach der Möglichkeit, Leben in Schrift abzubilden. Dabei werden verschiedene Metaphern der Textgenese – der Kristallisationsvorgang, der Hausbau, die Krankenakte sowie das Tagebuch – miteinander in Verbindung gesetzt. Gemein ist diesen unterschiedlichen Metaphern lediglich, dass sie die Verschriftlichung als Mittel der Überdauerung thematisieren. In ihrer Darstellung und ungewöhnlichen Verknüpfung wird in der *Mappe* die traditionelle Ausdeutung dieser Metaphern allerdings aufgebrochen. Für die Umdeutung der für den Text zentralen Vereisungsmetaphorik spielt zudem der wissenschaftliche Paradigmenwechsel um 1800 eine wesentliche Rolle. Die Fluss- und Frostmetapher basiert nämlich auf Annahmen der antiken Naturlehre, die durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse weitgehend reformuliert werden. Wenn Stifter in der *Mappe* also das Metaphernfeld von Wasser und Eis heranzieht, überlagern sich dessen konventionelle und aktualisierte Bedeutungen, was zugleich die Aufmerksamkeit auf die Wandelbarkeit texttheoretischer Bestimmungen lenkt. Denn mit den Metaphern verändern sich auch die Zuschreibungen an das darin Allegorisierte, die Schrift.

Im Folgenden widme ich mich den Metaphern der Vereisung und der Kristallisation, die seit der Antike allegorisch für den Akt der Verschriftlichung bzw. für die Genese der literarischen als einer genuin schriftlichen Rede stehen. Dabei werde ich nachzeichnen, inwiefern in der *Mappe* die konservierende Kraft des Eises und damit der Schrift infrage gestellt und stattdessen ein von der Oralität unabhängiges Schriftkonzept vorgeführt wird. Dieses ersetzt das bloße Stillstellen durch einen andauernden Prozess des Schmelzens und Neugefrierens, der mit einer fortwährenden Veränderung des Gefrorenen einhergeht. In einem weiteren Schritt verbinde ich dieses metaphorische Modell der Oszillation mit Annahmen der Glaziologie, die sich im 19. Jahrhundert zu

1 Dieser Artikel geht auf das Kapitel „Vergletscherung“ zurück, in: Sabine Frost: *Whiteout. Schneefälle und Weißeinbrüche in der Literatur ab 1800*. Bielefeld 2011, S. 117-195.

2 Der Text liegt in vier verschiedenen Fassungen vor. In meinem Artikel greife ich auf folgende Fassungen zurück: Adalbert Stifter: *Die Mappe meines Urgroßvaters* (Journalfassung, 1841/42). In: Adalbert Stifter: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald, Bd. 1.4. Stuttgart [u.a.] 1980 (im Folgenden zit. als M1); ders.: *Die Mappe meines Urgroßvaters* (Studienfassung, 1847). In: Adalbert Stifter: *Werke und Briefe*. HKG, Bd. 1,5. Stuttgart [u.a.] 1982, S. 9-234 (im Folgenden zit. als M2); ders.: *Die Mappe meines Urgroßvaters* (3. Fassung, 1864). In: Adalbert Stifter: *Werke und Briefe*. HKG, Bd. 6,1. Stuttgart 1998 (im Folgenden zit. als M3); ders.: *Die Mappe meines Urgroßvaters* (4. Fassung, 1867). In: Adalbert Stifter: *Werke und Briefe*. HKG, Bd. 6,2. Stuttgart 2006 (im Folgenden zit. als M4). Wenn im Text von *Die Mappe meines Urgroßvaters* als Stifters Werk die Rede ist, wird die *Mappe* in Abgrenzung zu Augustinus' *Mappe* innerhalb der Binnenhandlung kursiv geschrieben.

einer eigenständigen Wissenschaft etabliert und Erkenntnisse aus Geologie, Mineralogie, Kristallographie und Nevologie inkorporiert.

Um literarisches Schreiben als Oszillieren zwischen Fixierung und Bewegung auszustellen, muss sicherlich nicht erst das Metaphernfeld der Vereisung zu einem Schriftmodell der Vergletscherung umgeschrieben werden. Dieses Modell ermöglicht jedoch zum einen, die verschiedenen medialen Metaphern in Stifters *Mappe* – den fließenden Strom, die Kristallisation, die Errichtung eines stabilen aber veränderlichen Gebildes – in Hinblick auf das literarische Schreiben im Allgemeinen und auf das autobiographische Schreiben im Besonderen miteinander in Beziehung zu setzen. Zum anderen verdeutlicht diese Bezugnahme die wechselseitige Interaktion zwischen Literatur und Naturwissenschaft und thematisiert den Einfluss natürlicher Prozesse und ihrer Ausdeutung auf texttheoretische Bestimmungen.

II. Die Medialität des Eises

Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters* ist die fiktive Autobiographie des Doktor Augustinus, die sein Urenkel in der Rahmenhandlung findet und herausgibt. Der Text liegt in vier verschiedenen Fassungen vor: Die Urmappe oder Journalfassung von 1841/1842 sowie die Studienfassung von 1847 publizierte Stifter noch zu Lebzeiten; die dritte und die vierte Fassung (1864-1867) befanden sich hingegen als Fragmente im handschriftlichen Nachlass. Trotz aller Motivverlagerungen und stilistischer Änderungen in den einzelnen *Mappen* bleibt der Hauptstrang der Erzählung erhalten: Nach einem heftigen Gefühlsausbruch und dem anschließenden Konflikt mit seiner Verlobten Margarita versucht sich der Doktor in der Studienfassung das Leben zu nehmen bzw. stellt in einer Abschwächung der späteren *Mappen* dessen bisherigen Ablauf infrage.

Margaritas Vater erzählt ihm darauf die eigene Lebensgeschichte und enthüllt Augustinus seine Entwicklung vom „Spieler, Raufer, Verschwender“ (M2, 44) zum „sanftmütigen“ Obrist der Gegenwart. Er berichtet ebenso vom Mittel seines Heils, das darin besteht, „daß einer sein gegenwärtiges Leben [...] aufschreibt, dann aber einen Umschlag darum siegelt und das Gelöbniß macht, die Schrift erst in drei bis vier Jahren aufzubrechen und zu lesen“ (M2, 50). Augustinus folgt diesem Beispiel, doch seine *Mappe* thematisiert vor allem sich selbst – ihre Entstehungsbedingungen sowie die ihr zugewiesenen Funktionen als Heilmittel, Instrument der Lebensbewältigung und Archivierung des ‚Ich‘ zur nachträglichen Lektüre. Auf diese Weise ist die *Mappe* zugleich Produkt wie Reflexion der Lebensaufschreibung.

Der Prozess der Verschriftlichung wird dabei vor allem anhand der Vereisungsmetapher reflektiert. Wasser und Eis werden zwar in der gesamten *Mappe* auffallend oft thematisiert, die sogenannte Eisgeschichte weist sie jedoch in besonderer Weise als mediale Figuren aus. Die Eisgeschichte berichtet von einer „Begebenheit, die wunderbar war, und [...] leicht die äußerste Gefahr hätte bringen können, wenn sie nicht eben gerade so abgelaufen wäre, wie sie ablief“ (M1, 98): Nach einem schneereichen Winter fürchten die Bewohner der Berggegend während des plötzlichen Tauprozesses verheerende Wassermengen, die das Tal überfluten. Stattdessen setzt jedoch erneut Kälte ein und es fällt ein „feiner, aber dichter Regen“ (M1, 99). „[D]as schillerige Glänzen“ wird beschrieben als Überzug, „der sich über alle die Hügel des Schnees gelegt hatte“ (M1, 99).

Diese „durchsichtige[] Rinde von Eis“ (M1, 102) macht die Landschaft nur mit spitzgefeilten Steigeisen betretbar. Dennoch brechen Augustinus und sein Knecht mit dem Schlitten zur medizinischen Versorgung auf. Auf diese Weise erhält der Doktor Gelegenheit, „die Herrlichkeit und Größe jenes Schauspiels“ (M1, 130) zu beschreiben. Die fremde Erscheinung und Akustik des vereisten Winterwaldes lassen ihn allerdings verstummen und lediglich die eigene Sprachlosigkeit schildern: „Ich hatte dieses Ding nie so gesehen wie heute“ (M3, 301). Auf der Heimfahrt kann der Wald letztendlich nicht mehr durchquert werden und zwingt die Reisenden zu einem Umweg. Dabei stehen ihnen „Zweige und Äste [...] wie unzählige stählerne Stangen und Spieße entgegen, die nicht zu biegen waren, und die den Fuß, der gegen sie stieß, verletzt haben würden“ (M3, 308).

Dieser „ungewöhnliche Stand der Dinge“ (M2, 117) bringt die Bewohner der Region erneut in Gefahr, indem der Regen in jeden Zwischenraum einzudringen und diesen als Eis zu bersten vermag. Das „verworrene Getöse“ (M1, 114) brechender Zweige und Äste ist anfangs lediglich im Wald, später jedoch ebenso in den Stuben der Menschen zu vernehmen. In dieser Situation, in der die Bewohner der Waldgegend um ihre Häuser bangen, scheint „Alles zum Äußersten gekommen“ (M3, 315). Letztendlich sorgt ein warmer Wind für ein langsames Abtauen und Abfließens des Wassers und löst die bedrohliche Situation auf.

Den Weg des Doktors durch den vereisten Winterwald lesen sowohl Martin Heidegger, Eva Geulen als auch Isolde Schiffermüller als Allegorie der literarischen Rede. In seinem Aufsatz *Der Weg zur Sprache* bestimmt Heidegger das „ereignende Zeigen“ zum Wesen dichterischer Sprache.³ Dieser zeigende Gestus besitzt weder eine expressive noch eine semiotische Funktion, repräsentiert also keinen sinnlichen oder geistigen Gehalt, sondern bedeutet sein eigenes Ereignis. Stifters Eisgeschichte, so Heidegger, ist „[d]as Zeigen des wahrhaft Großen im Kleinen, das Zeigen in das Unsichtbare, und zwar durch das Augenfällige und durch das Tägliche der Menschenwelt hindurch, das Hörenlassen des Unausgesprochenen“.⁴

Entgegen der Lesart des zeigenden Gestus demonstriert die Eisgeschichte in der dekonstruktiven Lektüre Isolde Schiffermüllers nicht mehr das „Zurückgehen in die Ursprünglichkeit des Denkens, in die Reinheit [...] einer Sprache, die spricht“⁵, sondern setzt den Anfang einer (sich) versprechenden Sprache in der rhetorisch-performativen Modalisierung.⁶ Auf diese Weise weitet Schiffermüller den allegorischen Wirkungskreis des Textes, den Eva Geulen als „die sprachliche Erstarrung, die Verbannung des Lebendigen ins kalte Wort“⁷ bestimmt, auf jene Bedingungen aus, „unter denen das Leben

3 Martin Heidegger: „Der Weg zur Sprache“ (1959). In: Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*. 1. Abt.: *Veröffentlichte Schriften 1910-1976*. Bd. 12: *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt/M. 1985, S. 227-258. Heidegger verweist darin unter anderem auf Stifters „sanftes Gesetz“, S. 248.

4 Martin Heidegger: „Adalbert Stifters ‚Eisgeschichte‘“. In: Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*. Bd. 13: *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt/M. 1983, S. 185-198, hier: S. 197; vgl. Isolde Schiffermüller: *Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter: dekonstruktive Lektüren*. Bozen 1996, S. 51ff.

5 Jacques Derrida: *Mémoires*. Wien 1988, S. 149.

6 Vgl. de Mans Parodie des Heidegger'schen Satzes „Die Sprache spricht“ in „Die Sprache verspricht (sich)“, vgl. Schiffermüller: *Buchstäblichkeit*, S. 52.

7 Eva Geulen: *Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*. München 1992, S. 29.

im Text sichtbar und hörbar wird“.⁸ Geulen liest die Eisgeschichte als „buchstäbliche Nivellierung metaphorischer Wendungen zur eisigen Realität“.⁹ Die Sprache dient nicht der Beschreibung einer toten Wirklichkeit, die „in die Sprache hineinstirbt“¹⁰, bzw. der Darstellung außersprachlicher Gegenstände, sondern beschreibt eine Wirklichkeit, die erst in der Sprache statt hat.

Nach Schiffermüller thematisiert die Eisgeschichte die Selbstermächtigung literarischer Rede, vor allem jedoch die Unmöglichkeit ihrer metasprachlichen Formalisierung. Augustinus' Rückkehr aus dem vereisten Wald liest sie als „Bedrohung und Heimkehr des poetischen Wortes, [...] Leben und Tod des Geschriebenen“.¹¹ Während des Ausflugs betrachtet Augustinus etwa „schwarze Zweige auf dem weißen Schnee“, die „mit einer durchsichtigen Rinde von Eis umhüllt“ waren (M3, 102). Die Eistrinde ersetzt die organische Rinde der Bäume und deren „Knösplein [...], die im künftigen Frühlinge Blüten- und Blätterbüschlein werden sollten, blickten durch das Eis hindurch“ (M3, 102). Die glänzende Eistrinde des Winterwaldes wird derart zum selbstreferentiellen Verweis auf das figürlich nicht Repräsentierbare, „die eigene Medialität, die nur im erstarrten Zustand als Glänzen sichtbar wird“.¹²

So unterschiedlich die allegorischen Bestimmungen auch ausfallen, ihr Ausgangspunkt ist jeweils der Prozess der Vereisung des Waldes: Wasser und Eis dienen darin nicht mehr nur der Beschreibung einer Winterlandschaft, sondern werden zu „Figuren der Medialität“, „der wechselnden Opazität und Transparenz der Zeichen, des Übergangs von der fließenden Rede zur Erstarrung und Verräumlichung in der Schrift, ebenso wie der Wiederbelebung der toten Buchstaben in der Lektüre“.¹³ Unter welchen Bedingungen, Eis und damit Schrift in der Lage sind, Lebendiges für die spätere Lektüre festzuhalten, wird in Stifters *Mappe* performativ und rhetorisch Neubestimmt. So vermerkt Augustinus' Urenkel bereits zu Beginn in der Rahmenhandlung, dass sich die Wunderlichkeiten des Doktors nach dessen Tod noch eine Zeit lang als „Bruchstücke im Munde der Leute“ (M2, 12f.) hielten, aber letztendlich „wie Eisschollen“ (M2, 12f.) schmolzen. Das Eis verweist in einer Umkehrung der Fluss- und Frostmetaphorik nicht auf das geschriebene, sondern auf das gesprochene Wort und dessen Vergänglichkeit, stellt mit der Referenz jedoch zugleich Zweifel an der Schrift als Mittel zur dauerhaften Konservierung aus.

Der vereiste Winterwald der Eisgeschichte veranschaulicht vor allem aber, dass das Gefrorene beim Kristallisationsprozess nicht unveränderlich fixiert wird und als solches wieder erwärmt werden kann. In der Vereisung wird alles Organische mortifiziert und damit ohne Möglichkeit der Rückverwandlung in einen anderen Zustand versetzt. Die Möglichkeit der erneuten Verflüssigung des Eises, insbesondere jedoch die Zurichtung des zu konservierenden Materials, stellen die Erstarrung in Eis – und somit die Schrift als Speichermedium – infrage. Die *Mappe* bricht mit der konventionellen Frostmetapher, indem sich in ihren Darstellungen der Vereisung die eigentliche und uneigentliche Bedeutung des Kristallisationsvorgangs unauflösbar miteinander verbinden. Dadurch

8 Schiffermüller: *Buchstäblichkeit*, S. 57.

9 Geulen: *Worthörig wider Willen*, S. 29.

10 Ebd., Fn. 39, S. 29.

11 Schiffermüller: *Buchstäblichkeit*, S. 53.

12 Ebd., S. 60.

13 Ebd., S. 53.

werden in die Metapher der Vereisung andere Aspekte der Kristallisation – etwa die Zurichtung des Aufzubewahrenden – mit einbezogen, auf die die ursprüngliche Übertragung nicht referiert. Bezogen auf die Schrift bedeutet das vor allem: „Niederschrift ist nicht (nur) Festschrift, sie ist Umschrift“. ¹⁴ Eis – und in der Übertragung auch die Schrift – ist gerade nicht der kristalline Sarg, der das Erstarrte in seiner Mortifizierung ausstellt. Das Eis bildet eigene Formen und Figuren aus, die über eine Umwandlung des Ausgangsmaterials hinausgehen.

Dementsprechend beschreibt Augustinus in der Eisgeschichte der *Mappe*, wie „jede Stange jedes Holz jede Schnalle jedes Theilchen des ganzen Schlittens in Eis wie in durchsichtigen flüssigen Zucker gehüllt“ (M3, 299) war. Doch die transparente „Eisrinde“ umschließt die vorhandenen Gegenstände nicht einfach: In der Mähne des Pferdes hängen „gefrorene Tropfen wie tausend bleiche Perlen, seine Deke hatte Fransen, und um seine Hufhaare waren silberne Borden geheftet“ (M3, 299). Statt stillstehend abzubilden oder zu konservieren, verändert das Eis die von ihm umschlossenen Objekte – und diese Modellierung erfolgt nicht lediglich als dekorative Ausschmückung mit „Perlen“, „Fransen“ und „Borden“: Das Eis verfremdet, deformiert, defiguriert und ist darin zugleich ein Mittel der (Re-)Figuration. Der vereiste Winterwald der Eisgeschichte stellt keine mortifizierte Natur zur Schau, sondern verwandelt sich in eine gleißende Unterwasserlandschaft: Mancher Busch „sah aus [...] wie lichte wässrig glänzende Korallen“ (M2, 103) und das Rauschen der vereisten Bäume klang „wie tosende Meereswogen“ (M2, 116). Der Vereisung als Erstarrung und Verfestigung stehen an dieser Stelle eine Unterwasserlandschaft und darin das Verschwommene, Fließende, Bewegte schlechthin gegenüber.

Indem der Winterwald gleichzeitig als Unterwasserlandschaft lesbar wird, verdeutlichen sich zwei verschiedene Aspekte der Vereisung in Bezug auf Schriftlichkeit: zum ersten die Erschaffung einer eigenen ‚Wirklichkeit‘ in der Schrift – Augustinus beschreibt den vereisten Winterwald auf seiner Fahrt nicht als erstarrte Natur; der Wald schien durch die Zurichtung des Eises vielmehr, „als sei er lebendig geworden“ (M2, 103). Dieser ‚lebendige‘ Eindruck entsteht unter anderem aufgrund der Geräuschkulisse, jener Akustik des Eises „in der Todtenstille“ (M2, 96). Zunächst vernimmt Augustinus nur „ein Krachen, wie die Bäume unter ihrer Last zerbrachen und umstürzten“ (M2, 96). Aber je weiter er sich dem vereisten Hochwald nähert, desto detaillierter vermag er die einzelnen Töne aus dem Rauschen herauszulösen. Er hört „den Regen durch die Nadeln fallen“ (M2, 100), erkennt „das zarte Klingen und ein zitterndes Brechen“ der „kleinen Stücke Eises, die sich an die dünnsten Zweige und an das langhaarige Moos der Bäume angehängt hatten“ (M2, 101), „das Knistern der brechenden Zweige“ (M2, 103), ein „Orgelwerk [...] starrer Zapfen“ (M2, 101) oder auch „ein Klingelwerk fallender Zapfen“ (M2, 101f.). Schließlich hört der Doktor aus dem „fürchterliche[n] Rauschen“ (M2, 111) des Waldes „[e]in helles Krachen, gleichsam wie ein Schrei“ (M2, 107). Das Eis setzt zwar den Wald in Bewegung, die vermeintliche Belebung ähnelt allerdings einem Marionettenspiel, das seine Fäden ausstellt als auch vergessen machen will. Selbst die eindrucksvolle Akustik klingt nur „gleichsam wie ein Schrei“. ¹⁵ Die Stimme,

14 Susanne Strätling: „Mobile Monumente. Romantische Bewegungsfiguren aus Stein und Schrift“. In: *Kinetographien*. Hrsg. von Inke Arns [u.a.] Bielefeld 2004, S. 179-215, hier: S. 181; mit Jacques Derrida: „Der Schauplatz der Schrift“. In: Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M. 1976, S. 302-350, hier: S. 341.

15 Hervorhebung SF.

die sich erst in der Akustik des Eises bildet, lässt sich als Stimme *durch* die Schrift oder sogar als Stimme *der* Schrift lesen. In ihr wird keine vorangegangene Rede fixiert; sie setzt erst *mit* der und *durch* die Schrift ein. Die Vereisung stört die gewohnte Bildlichkeit und Akustik; die fremden Figuren und Klänge entziehen sich ihrer Darstellung. Augustinus verweist in seiner Sprachlosigkeit auf die ‚Stimme‘ des Eises und darin zugleich auf die sprachliche Verfasstheit des Beschriebenen. Denn das Eis macht insbesondere die eigene Dynamik und Vitalität anhand der „Eisrinde“ sichtbar als auch im Rauschen und Krachen hörbar.

Der zweite Aspekt, der im Winterwald als Unterwasserlandschaft lesbar wird, ist die Beweglichkeit und somit Veränderlichkeit des vermeintlich Erstarren. ‚Erwärmen‘ bzw. entschlüsseln lassen sich jedoch lediglich Zeichensysteme, deren Zeichen eine bestimmte Bedeutung dauerhaft und unveränderlich zukommt. Die Eisgeschichte führt die Ambivalenz zwischen der Vereisung als metaphorischer Festschreibung und der Unmöglichkeit einer dauerhaften Fixierung vor. Eine Verfestigung durch die Vereisung erfolgt in der *Mappe* nur punktuell: Der beschriebene Eisfall ist kein einfaches Erstarren des Flüssigen im Festen, vielmehr eine meteorologische Ausnahmeerscheinung, die das Flüssige und Erstarre eigentümlich miteinander verbindet.

Vorbereitet wird die Schilderung dieses ungewöhnlichen Phänomens bereits durch dessen Vorgeschichte: Dem Eisregen gehen ein schneereicher Winter und die Angst der Bewohner vor dem allzu schnellen Abtauen der gewaltigen Schneemassen voran. Der unerwartete Kälteeinbruch stoppt vorerst den Tauprozess, „hinderte das schnelle Abschmelzen des Schnees, [...] und machte den Schnee so fest, daß man über Schlünde und Abgründe weggehen konnte, wo es sonst nicht möglich gewesen war“ (M3, 295). Allerdings wurde ihretwegen das Wasser „in der Gegend immer weniger, und endlich war fast nichts als Schnee und Eis, selbst da, wo sonst lebendige rinnende Brunnen waren“ (M3, 295). Der Gemeindebrunnen gleicht einem „einsamen Eisberg“ (M3, 301) und die Tatsache, dass ausgerechnet die Tagebuchschreiber Augustinus und der Obrist über einen intakten Brunnen verfügen und die Region mit Wasser versorgen, bricht erneut mit der Fluss- und Frostmetapher. Diese bezieht sich nämlich ausschließlich auf das zeitliche Fließen mündlicher Rede und nicht mehr auf die Metapher der Quelle bzw. des Brunnens, aus dem auch der Schriftschaffende schöpft, um den Fluss der Worte nicht versiegen zu lassen.¹⁶ Das Gefrieren setzt das Erzählen an dieser Stelle jedoch nicht fest, sondern in Gang – die Kälte bringt die Worte des Erzählers Augustinus in Bewegung. Damit rückt das Wasser in seiner Eigenschaft als ‚Lebensquell‘ in den Vordergrund und wird statt mit Oralität mit dem Projekt des Lebensbuches in Verbindung gesetzt. Nach der Kälte folgt erneut Tauwetter, doch statt der bangen Erwartung, dass „das Wasser zu viel werden sollte“ (M3, 297), kam für den Doktor „alles anders, als [er] erwartet hatte“ (M3, 297): Ein Eisfall setzt ein, „als reines, fließendes Wasser, das erst an der Oberfläche der Erde gefror und die Dinge mit einem dünnen Schmelze überzog“ (M2, 99).

Das Außerordentliche der Eisgeschichte – sowohl im meteorologischen Sinne als auch in der allegorischen Übertragung auf literarische Vorgänge – ist der Wechsel und letztendlich das Zusammentreffen unterschiedlicher Temperaturen, die Gleichzeitigkeit von

¹⁶ Vgl. Horst Wenzel: *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München 1995, S. 241.

Regen und Frost, dem Fließenden und dem Erstarren. Diese Synchronität ist bedrohlich, denn im gleichzeitigen Aufeinandertreffen scheinen sich Wasser und Eis gegenseitig zu potenzieren – und erst der warme Wind, der das Wasser trocknet und das Eis langsam abschmilzt, hebt beide Kräfte auf.

III. Schreiben als Heilung und Verstümmelung

Einmal als Figuren der Medialität benannt, lassen sich Wasser und Eis auch außerhalb der Eisgeschichte in Bezug zur literarischen Selbstreflexion setzen bzw. tragen ihre ambivalenten Darstellungen in anderen Teilen der *Mappe* erst zur Figurierung bei.¹⁷ Dem fließenden, ‚lebendigen‘ Wasser stellt diese nämlich keineswegs das erstarrte, ‚tötende‘ Eis gegenüber: Ein und demselben Taugrund entspringen eine heilende Quelle und die gefürchtete Flut des Tauwassers. Ebenso wird das Eis in der *Mappe* als tödliche, aber auch als heilende Kraft ausgewiesen. Damit werden die eindeutige Zuordnung des Wassers an die ‚fließende‘ und ‚lebendige‘ Rede sowie des Eises an die ‚erstarrte‘ und ‚tote‘ Schrift fraglich. Die ambivalente Darstellung von Wasser und Eis verhandelt aber nicht nur deren metaphorische Bedeutung, sondern insbesondere das in der Erstarrung Allegorisierte, ebenfalls als Heilmittel Benannte: die Schrift. Denn das autobiographische Schreiben dient Augustinus als Mittel der Wiederherstellung sowie als Möglichkeit, das Leben über den Tod hinaus zu verlängern und im Text zu konservieren. Wasser und Eis als Figuren der Medialität werde ich im Folgenden daher auf das Konzept des Lebensbuches hin lesen. Im Mittelpunkt dieser Lesart steht dabei die Ambivalenz des *pharmakons*, das in Platons *Phaedrus* gleichzeitig als Heilmittel und als Gift auftritt und „genau die Mitte bildet, in der die Gegensätze sich entgegensetzen können, die Bewegung und das Spiel, worin sie aufeinander bezogen, ineinander verkehrt und verwandelt werden“.¹⁸

In der *Mappe* entdeckt Augustinus eine Quelle, von der er glaubt, „daß sie heilsam sein müsse“ (*M1*, 91). Ganz im Sinne dieser Metapher schreibt Stifter im Februar 1864, zu Beginn der Arbeit an der dritten *Mappe*, an seinen Verleger Gustav Heckenast:

Da ich mich immer mehr fand, griff ich noch zu einem Heilmittel, das alle Heilerfahren verdammt hatten, dessen labsalbringende Wirkung ich aber recht gut kannte – Dichten. [...] Seit 3 Wochen arbeite ich [an der *Mappe*, Anm. SF], und mein Glaube an diese liebevolle Arznei hat mich nicht getäuscht, mein Herz wusste, was ihm mangelt, und ging zu dem rechten Borne, Gesundheit zu trinken.¹⁹

Zunächst überträgt die *Mappe* diese „labsalbringende Wirkung“ des Dichtens auf das autobiographische Schreiben. In der Studienfassung wendet es buchstäblich den Tod des Doktors ab: Augustinus zieht sich mit Selbstmordgedanken in den Wald zurück und trifft dort auf den Obrist, der ihm in einer Ahnung seines Vorhabens das Lebensbuch als Mittel des Heils empfiehlt. Das poetologische Prinzip der Autobiographie ist hier die wortwörtliche Wiederholung des Lebens: Augustinus' Leben, das kurz zuvor

¹⁷ In der vierten Fassung der *Mappe* fehlt die Eisgeschichte. Ob diese dem Fragment *noch* fehlt oder absichtlich von Stifter ausgelassen wurde, kann an dieser Stelle lediglich gemutmaßt werden. Allerdings trägt das Fehlen dazu bei, in dieser Lektüre nicht ausschließlich auf Darstellungen des Eises in der Eisgeschichte zurückzugreifen.

¹⁸ Jacques Derrida: „Platons Pharmazie“. In: Jacques Derrida: *Dissemination*. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien 1995, S. 143.

¹⁹ Stifter in einem Brief an Heckenast im Februar 1864, in: Adalbert Stifter: *Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe*. Hrsg. von Karl Pömbacher. München 1995, S. 824.

ausgelöscht werden sollte, erscheint ihm, wenn nicht lebens-, so doch zumindest lebenswert. Im Aufschreiben wird es wiederholt und gleichsam wiedergeholt. Doch auch in den späteren Fassungen, die den Selbstmordversuch auslassen, dient das autobiographische Schreiben der Lebensbewältigung. In der nachträglichen Lektüre lassen sich die singulären Ereignisse in einen Rahmen und damit in einen Sinnzusammenhang setzen. Auf diese Weise trägt die *Mappe* zur Entfragmentisierung des eigenen Lebens bei und suggeriert dem Schreibenden Geschlossenheit, Kontinuität und die Möglichkeit, sich in diesen Strukturen selbst zu erkennen.

Das „kleine[] Wässerlein“ (*M4*, 242) der Quelle, das gegen so manches Leiden hilft, wächst in der *Mappe* allerdings auch zur Bedrohung heran, wenn es mit dem Schmelzwasser des Schnees zum reißenden Strom anschwillt. Dieser Strom steht konträr zum gleichmäßigen und ordnenden Dahinströmen der Quelle, das die heilende Kraft des autobiographischen Schreibens bewirken soll. So merkt etwa der Obrist – Vorbild für Augustinus' Schreiben – an, dass sich die Lebensmappen seiner letzten Jahre einander stark ähneln, da diese ruhig verfließen und sich durch keinerlei Ereignishaftigkeit voneinander abheben. Die befürchtete Flut des Tauwassers, die in der *Mappe* zwar ausbleibt, aber als mögliche Bedrohung benannt wird, setzt dieser strukturierenden Ordnung eine andere Kraft entgegen – das Maßlose, aus der Bahn Brechende, das Unkontrollierte und Bedrohliche.²⁰ Im Gegensatz zum heilenden Quellwasser ist die Flut „gerade nicht das reine, sondern das verunreinigte, sedimentierte, mit Unrat versehene, versehrte, mit Giften und Bakterien vermischte, nicht trink- oder nutzbare Wasser“.²¹ Als „undefinierbare Mischung“²² wirkt die Flut zwar ebenso entfragmentisierend, stellt aber weder Sinn noch Geschlossenheit her. Die Flut nimmt zum einen differenzierende Unterschiede zurück und setzt zum anderen der gleichmäßig sprudelnden Quelle den maßlos anschwellenden Strom gegenüber, der über seine Ufer tritt und sich jeglicher Steuerung entzieht. Dem autobiographischen Schreiben wird in der *Mappe* allerdings gerade die Funktion zugesprochen, das schreibende Subjekt zu mäßigen. Es dient nicht allein der Wiederherstellung des Schreibenden, sondern auch seiner gesellschaftlichen Rehabilitation.

Neben dem Quellwasser nutzt Augustinus auch Eis für seine Heilungen und errichtet eigens zu diesem Zweck eine Eiskammer auf seinem Grundstück. Vor allem die letzten beiden *Mappen* betonen, „wie sehr Eis nothwendig sei“ (*M4*, 180); der Doktor „brauchte das Eis zu [s]einen Heilungen“ (*M4*, 178). Dem heilsamen Eis setzt die Eisgeschichte allerdings jenes gefährliche Element entgegen, das sich schleichend menschlicher Erfahrung entzieht und ein unkontrolliertes Eigenleben entwickelt. Ebenso wie der während der Schneeschmelze anschwellende Strom gerät das heilende, wiederherstellende Eis außer Kontrolle. Augustinus spricht von einer „Verwüstung“ (*M2*, 125): Die Bäume tragen „Wunde[n] des Herabbruchs“ (*M2*, 102); sind „gestreift und geschunden“ (*M2*, 125); „die Spitzen der Zapfen“ sehen aus „wie Keile“ (*M2*,

20 Verdeutlicht wird dies beispielsweise in sprachlichen Flut-Bildern, von denen unsere Alltagssprache durchsetzt ist: „Wasser bis zum Hals“, „nasse Füße bekommen“, „überflutet werden/darin untergehen“ usw. „In der Summe konturieren sie ein verunsichertes, überfordertes, erschöpftes Subjekt.“ (Heike Brandstätter/Katharina Jeorgapoulos: „Überfluten. Versuchungen eines Themas“. In: *Überfluten*. Hrsg. von Heike Brandstätter/Katharina Jeorgapoulos. Hamburg 2004, S. 7-19, hier: S. 18).

21 Ebd., S. 12.

22 Ebd.

108) und das Brechen des Eises klingt, „als ob ein starkes Heer oder eine geschrei-lose Schlacht im Anzug wäre“ (M2, 115).

Die mehrdeutige Darstellung von Wasser und Eis, die aus ihrer vom Menschen bestimmten Funktion ausbrechen und ein Eigenleben entwickeln, das sich einer Reglementierung von außen entzieht, wird in beiden Situationen in Bezug zum Schreiben gesetzt. Die ambivalenten Heilmittel Wasser und Eis stellen dem autobiographischen Diskurs „als eines Diskurses der Selbstheilung, des Sich-selbst-Wiederherstellens“²³ die „obsessive Beschäftigung mit Verstümmelung, [...] Verkrüppelung“²⁴ und Krankheit gegenüber. In der Verbindung des heilenden Schreibens mit dem Tod durch Gefrieren – der „Verwundung des Winters“ (M2, 130) – und einer bedrohlichen Flut werden die Bedingungen und ‚Nebenwirkungen‘ einer heilenden autobiographischen Schrift sichtbar. Nach Paul de Man liegt die Aufgabe der Autobiographie weder in der Wiederherstellung des Schreibenden, noch darin, „eine verlässliche Selbsterkenntnis“²⁵ zu liefern, vielmehr in der Demonstration der „Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus tropologischen Substitutionen bestehenden textuellen Systeme“.²⁶

Auch in der *Mappe* trifft das Bemühen des Schreibenden um Kontinuität und Geschlossenheit auf den Widerstand des Textes. Denn im Unterschied zum Streben nach Wiederherstellung zeigt dieser verschiedene ‚Verstümmelungen‘, äußere und innere ‚Verletzungen‘ auf, die ihn nicht als ‚heiles‘ Ganzes präsentieren. Zu dieser Lesart lässt sich der Umstand heranziehen, dass sich die verschiedenen Fassungen von Stifters *Mappe* ebenfalls in einem fragmentarischen Zustand befinden. Gemeint sind damit nicht nur die letzten beiden Fassungen, sondern ebenso die zwei zu Stifters Lebzeiten publizierten *Mappen*, die durch ihre Nachfolger als veränderungs- und erweiterungsbedürftig ausgewiesen werden. Das abrupte Ende der letzten Fassung markiert Stifters Nachlassverwalter Johannes Aprent mit dem Satz: „Hier ist der Dichter gestorben.“²⁷ Das Fragment weist eine Verletzung auf, „eine Verletzung durch einen Bruch, die in allen Texten verborgen ist und die in diesem durch seine besondere Art der gewaltsamen Beschneidung nur besonders auffällig ist“.²⁸

Stifters *Mappe* ist Fragment und weist im Inneren einen weiteren Bruch auf – jenen zwischen dem Streben nach Geschlossenheit und Kontinuität in der Lebensmappe der Binnenhandlung und der Herausgeberpraxis der Rahmenhandlung. Statt die Autobiographie zu legitimieren, unterläuft die Rahmenhandlung deren ursprünglich

23 Paul de Man: „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Paul de Man: *Die Ideologie der Ästhetik*. Frankfurt/M. 1993, S. 131–145, hier: S. 138.

24 Ebd., S. 137.

25 Ebd., S. 134.

26 Ebd., S. 135.

27 Zit. nach: Wolfgang Frühwald: „Gegenbild der Gewalt. Zu Peter Suhrkamps Edition von Adalbert Stifters ‚Mappe meines Urgroßvaters‘“. In: Adalbert Stifter: *Die Mappe meines Urgroßvaters*, Frankfurt/M. 1989, Einleitung u. Anmerkungen v. Peter Suhrkamp, Nachwort v. Wolfgang Frühwald, S. 449–456, hier: S. 450.

28 Paul de Man: „Shelleys Entstellung“. In: Paul de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt/M. 1993, S. 147–182, hier: S. 174. Vor allem Peter Suhrkamps gescheiterter Versuch, aus den letzten drei Fassungen einen Text zu rekonstruieren, stellt die fragmentarischen *Mappen* als „verstümmelte Texte“ (ebd.) aus. Seine 1939 herausgegebene *Mappe*, die sich an Aprents Bericht, wie Stifter seine letzte *Mappe* anlegen wollte, orientiert, verbindet einzelne Versatzstücke verschiedener Fassungen zu einem Text. Dieser erweckt allerdings nicht den Eindruck von Geschlossenheit, sondern stellt im Gegenteil die Unterschiede – die jeweiligen Änderungen und Entwicklungen – besonders deutlich aus. Die verschiedenen Fassungen lassen sich zu keinem geschlossenen Ganzen zusammenfassen, verwehren sich vielmehr der von außen aufgezwungenen Totalität.

entfragmentisierendes Prinzip: Der Urenkel zerteilt und zergliedert das Aufgeschriebene, gibt einen selektierten und zurechtgestutzten Text heraus und begründet sein Verfahren mit der schweren Lesbarkeit der Vorlage. „Es ist noch recht viel übrig“, lässt er den Leser wissen, „aber das Lesen ist schwer“ (M2, 232). Die Mappe ist „mit alter, breiter verworrener Schrift besetzt“, „die Lesung dieser Worte war gleichsam verwehrt; denn immer je mehrere der so beschriebenen Blätter waren an den Gegenrändern mit einem Messer durchstoichen“ (M2, 25). Nur ein ‚verletzter‘, ‚durchstochener‘ Text, ein *Ausschnitt*, liegt dem Leser vor. Zusätzlich setzt der Herausgeber die Mappe in eine Rahmenhandlung, die diese um mündliche Überlieferungen und Erinnerungen aus der Kindheit ergänzt. Der Leser verfügt somit über viel weniger und gleichzeitig viel mehr Lektürematerial als jene ‚ursprüngliche‘ Mappe bietet, auch wenn ihm deren Originalität durch die langwierige Einleitung und die genaue Beschreibung des Fundes suggeriert wird.

Der Bruch zwischen Rahmen- und Binnenhandlung gibt eine Leseanweisung für die Erzählung, die gerade auf die Resistenz und auf die Materialität der Schrift aufmerksam macht. Denn nicht nur der Herausgeber der Rahmenhandlung soll die Authentizität der Autobiographie bezeugen, im Text verfehlen noch weitere erklärende und legitimierende Zusätze dieser Art ihr Ziel. Letztendlich verweisen sie vor allem auf die literarische Verfasstheit des Textes und thematisieren damit den Erzählvorgang selbst. Die *Mappe* täuscht weder Kontinuität noch Geschlossenheit vor, sondern zeigt ihre Lücken, Brüche und Verletzungen.

In der *Mappe* soll das autobiographische Schreiben aber nicht nur der Geschlossenheit herstellen, sondern fungiert zudem als ein System der Lebensbewältigung und Selbsterziehung. Die „Reinigung des Ausdrucks vom Subjektiven“²⁹, die als innerbiographisches Korrektiv angestrebt wird, ist allerdings nicht die Folge, sondern die notwendige Voraussetzung der Fixierung in der Schrift. „Sich schreiben kann man nur, indem man sich dem verschreibt, was gerade nicht das Selbst ist: ‚ich‘ werde geschrieben“³⁰, vermerkt dazu Eva Geulen. Als Korrektiv dient das autobiographische Schreiben, „weil das leidenschaftliche Leben durch die Sprache und die Schrift stillgelegt [...] und zur Form, zur Formalität ausgebleicht“³¹ werden.

Somit kann die autobiographische Korrektur nicht, wie in der *Mappe* suggeriert, aufgrund der zeitlichen Distanz zwischen dem schreibenden und lesenden Subjekt stattfinden. Das schreibende Subjekt wird in der Schrift nicht archiviert, sondern im Moment der Einschreibung entstellt und ‚korrigiert‘. Entgegen dem, was die Mappe bzw. ihr Urheber behauptet, ist das autobiographische Schreiben kein Mittel, das das zerteilte Ich wieder zusammenfügt und den Heilungsprozess zugleich dokumentiert. Das Lebensbuch des Doktors ist vielmehr eine Fallstudie, in der sich statt der Genesung die Auflösung des Patienten in Schrift und die Genese des Textes abzeichnen.

Bezeichnender Weise bleiben zu Beginn des Textes, der zugleich den Beginn von Augustinus' medizinischer Karriere markiert, die Krankenakten unbeschrieben und erst ihr allmähliches Beschreiben bringt auch die Erzählung in der *Mappe* voran. Die nicht leer

29 Helmut Pfotenhauer: „Einfach ... wie ein Halm‘. Stifters komplizierte kleine Selbstbiographie“. In: *DVjs* 64 (1990), S. 134-148, hier: S. 148.

30 Geulen: *Worthörig wider Willen*, S. 13.

31 Pfotenhauer: „Einfach ... wie ein Halm“, S. 143.

bleibenden Krankenakten verzeichnen den medizinischen Erfolg, bilden aber zudem die Fläche für Augustinus' „ästhetische Aktivität, durch die das Arzt-Genie den Zeichen zu ihrer Sichtbarkeit und Lesbarkeit verhilft und damit in eine spezifische Konkurrenz zum Dichter tritt“.³² In seinem Krankenbuch vermerkt Augustinus insbesondere „die Beschaffenheit des Wetters und der Wohnung“ (M4, 197) des Patienten und stellt damit eine direkte Verbindung zum eigenen Lebensbuch her, in dem er den Wechsel der Jahreszeiten und das Vorankommen des Hausbaus beschreibt. Vor allem die letzten beiden *Mappen* markieren diesen Zusammenhang und betonen die zwei parallel geführten *Mappen*, die den Heilungsprozess der Patienten und zudem die Wiederherstellung des Doktors dokumentieren.

Im Krankenbuch notiert der Arzt, was sein klinischer Blick einfängt, wie er Symptome als solche erkennt und in einen Sinnzusammenhang stellt. Auf diese Weise werden Augustinus' Beobachtungen über den Zustand des Patienten, seine Umgebung sowie das Wetter zum potentiellen (An-)Zeichen einer Krankheit als auch zum Textzeichen. Die medizinische Semiotik besetzt im 18. Jahrhundert den diskursiven Raum und verdrängt weitgehend andere semiotische Basistheorien. Johann Georg Zimmermann warnt allerdings vor der Gefahr einer zu aufmerksamen ‚Lektüre‘ durch den Arzt: „Ein allzufeines Gefühl führt zu Beobachtungen, die wie die Spinnweben fein und unnützlich sind. Diese ausserordentliche Empfindlichkeit stürzt aus dem Reiche der Sachen in das Reich der Wörter.“³³ Zimmermann führt aus, dass,

[w]er im Beobachten allzuspitzfuendig seyn will, [...] freylich Sachen [sieht], die andere nicht sehen; aber indem er diese Sachen weiter zerlegt, und jeden zerlegten Theil in tausend andere aufloest, faellt er von dem, was ist, auf das, was nicht ist. Seine Blicke dringen tiefer, als die Sachen selbst sind, auf die er sieht.³⁴

Mit dem Ausrufen eines „Reichs der Wörter“ stellt Zimmermann der faktischen Wirklichkeit ein Reich dessen, „was nicht ist“ gegenüber. Gleichzeitig schafft er darin die Möglichkeit eines Zeichens ohne Repräsentationsfunktion, eines Zeichens, das gerade nicht auf eine außersprachliche ‚Wirklichkeit‘ referiert.

Indem Augustinus das Krankenbuch in der eigenen Lebensmappe erwähnt, verdoppelt er es nicht – er wiederholt nicht, was dieses bereits erfasst, sondern schreibt lediglich über das Schreiben an sich. Zudem richtet sich sein klinischer Blick, der den Zeichen Krankheiten zuordnet, auf sich selbst und vermerkt die Veränderungen des eigenen Zustands, des Wetters und der Lebensbedingungen. Doch die Mappe, von der es heißt, „[e]s müsse des Doctors Leben darin sein“ (M2, 29), lässt sich in der Lektüre nicht zu neuem Leben erwecken – Augustinus bleibt im „Reich der Wörter“. Statt zum Mittel der Wiederherstellung und Aufbewahrung wird die Mappe zum „seltsamen Ding“. Der Urenkel und Erzähler der Rahmenhandlung, der diese findet, schreibt: „Mir war das Ding sehr seltsam und räthselhaft [...]“ (M2, 25). Im selbstreferentiellen

32 Wolfgang Schäffner: „Die Zeichen des Unsichtbaren. Der ärztliche Blick und die Semiotik im 18. und frühen 19. Jahrhundert“. In: *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner. Berlin 2000, S. 480-510, hier: S. 483.

33 Johann Georg Zimmermann: *Von der Erfahrung in der Arzneykunst*. Zürich 1787, S. 81.

34 Ebd.

Rekurs erzählt die Mappe also vielmehr vom Zerfall des Erzählens und somit auch vom Zerfall des Erzählten, vom Rückzug ins „Reich der Wörter“ und der Genese der Schrift.

IV. Die „Semiotik des Herzens“

Die Funktion der innerbiographischen Korrektur des Lebens durch Selbstaufschreibung und anschließende Lektüre lässt Augustinus in die Fußstapfen seines prominenten Namensgebers treten: In den *Confessiones*³⁵ legt Aurelius Augustinus eine Beichte vor Gott und den Lesern ab und schildert seinen Lebensweg bis zur eigenen Bekehrung. In der Studienfassung der *Mappe* geht mit dem Selbstmordversuch auch dem Schreiben des Doktors eine „sündhafte Begebenheit“ (M2, 31) voran. Das heilende Schreiben zielt demnach nicht nur auf die Wiederherstellung der eigenen Person, sondern ebenso auf eine gesellschaftliche Rehabilitierung ab. Das abweichende Subjekt bekennt schreibend seine Sünden und dokumentiert auf diesem Weg den Lebenswandel. Dabei genügt es nicht, dass der Sünder sein Herz aufschreibt, er muss auch andere darin lesen lassen.

Auf den Zusammenhang zwischen dem Geschriebenen, vor allem jedoch dem Gelesenen und dem Herzen verweist Augustinus in der *Mappe* verschiedentlich: Er findet „eine Ruhe des Herzens in den Einschreibungen“ (M4, 192) des Obristen; „las mit erhobem Herzen“ (M3, 222) oder zur „Beruhigung [s]eines Hauptes und [s]eines Herzens“ (M3, 229). Manches, das er „bei dem Obrist lesen gehört ha[t], sind es nun Worte eines Dichters gewesen oder andere Dinge“, sind ihm „tief in das Herz gegangen“ (M4, 188). Die Geste des im Herzen Lesens und lesen Lassens verweist wiederum auf den *topos* der Herzensschrift, „[d]as Signet, [...] das über Jahrhunderte hinweg die literarischen Akte des Bekennens [...] gesteuert hat“.³⁶ Der Begriff der ‚Herzensschrift‘ geht zurück auf Paulus, der seine Gemeinde im Brief an die Korinther einen „Brief“ Christi nennt, „geschrieben nicht mit Tinte, sondern mit dem Geist des lebendigen Gottes, nicht in steinerne Tafeln, sondern in die fleischernen Tafeln des Herzens“.³⁷

Die Opposition des ‚lebendigen‘ Sinns und des ‚toten‘ bzw. ‚tötenden‘ Buchstabens bezieht sich zunächst auf die Gefahr, das in Stein geschlagene mosaische Gesetz allzu wörtlich zu nehmen. Der Buchstabe repräsentiert metonymisch das Gesetz und steht dem Geist gegenüber, der auf Gottes Gnade verweist. Gott ist nicht nur der ‚lebendige‘ Sinn, sondern auch der Ursprung der von ihm ausströmenden Gnade, die den Tod abwendet.³⁸ Die Paulinische Gegenüberstellung von Geist und Buchstabe wird zur traditionellen Figur der Schriftkritik, um das Verhältnis zwischen Referent und Zeichen zu verhandeln. Die ‚Herzensschrift‘ steht dabei konträr zur ‚kalten‘ Schrift, deren ‚Kälte‘ sich nicht etwa auf einen ‚gefrorenen‘ Zustand bezieht, vielmehr auf die ‚Verstandeskälte‘ der antiken Humoralpathologie sowie auf die Übertragung der „winterkälte“ „auf seele und gemüt“³⁹ abzielt, die im 18. Jahrhundert ohne organischen Referenten

35 Aurelius Augustinus: *Bekennnisse*. Lat./dt. Eingel. u. übers. v. Joseph Bernhart, Vorwort v. Ernst Ludwig Grasmück. Frankfurt/M. [u.a.] 2004 (Repr.).

36 Manfred Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift: der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München 1986, S. 9.

37 2. Kor. 3, 2.

38 Psalm 35; Jer. 2.13; Joh. 4, 13f.

39 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Stuttgart 2007, Bd. 11, Sp. 87.

auskommt. Erst in der Überlagerung beider Metaphern, indem sich zum Phlegmatismus der ‚kalten‘ Säfte der ‚frostige Charakter‘ als „kälte, kaltsinn, theilnahmlosigkeit, gleichgültigkeit“⁴⁰ gesellt, lassen sich das ‚gefrorene‘ Wort und die ‚kalte‘ Schrift miteinander in Beziehung setzen.

Die Zuweisung der ‚Kälte‘ an die Schrift erfolgt letztendlich in mehrfacher Weise: Zunächst wird die Schrift dem Verstand zugeordnet, indem das Schriftzeichen als kulturell hervorgebrachtes Zeichen gilt und somit in Opposition zur ‚warmen‘ Natürlichkeit des Menschen tritt. In der Zivilisationskritik des 18. Jahrhunderts gilt Schrift als Ausdruck einer „kalte[n] Buchgelehrsamkeit, die sich mit kaltem zeichen ins Gehirn drückt“.⁴¹ Vor allem Rousseau unterscheidet zwischen ‚kalter‘ Kultur und ‚warmer‘ Natürlichkeit. In seiner Kultur- und insbesondere Schriftkritik mahnt er die Entfremdung vom natürlichen Zustand des Menschen an und hält dem ‚kalten‘ Schriftzeichen die ‚warme‘ „Semiotik des Herzens“⁴² entgegen.⁴³ Ausschließlich die mündliche Rede als ‚warme Sprache des Herzens‘ eignet sich demnach zur authentischen Artikulation des Gefühls.

Herzlose ‚Kälte‘ bezieht sich ursprünglich jedoch auf mündliche und schriftliche Sprache gleichermaßen, worauf die Wendung der „kalten Antwort“ oder „kalten Rede“ verweist. Gemeint ist ein „läppisches geschwätz“, das „fade, platt, ‚frostig‘“ ist oder schlichtweg von einem „mangel der empfindung, leidenschaft oder bloß wärme“ zeugt.⁴⁴ Die ‚Kälte‘, die Rousseau dem gesprochenen Wort gegenüberstellt, bezieht sich aber explizit auf die Kälte der Schrift, also auf das zwischengeschaltete, sichtbare Medium selbst und nicht auf dessen Inhalt. Die ‚Kälte‘ der Schrift resultiert weniger aus deren Medialität als vielmehr dem Umstand, dass die mündliche Rede als amedial angesehen wird. Den ‚kalten‘ Buchstaben, „Semiotik des Unwahren“, setzt Rousseau die ‚warme‘, da bekennende Herzensschrift entgegen. Der ‚kalten‘ Schrift bleiben die „fleischerne Urschriften gegenüber äußerlich. Wer [...] durch das Dickicht der zivilisatorischen Markierungen hindurch sich selbst erkennen will, der muß zunächst ‚im Herzen eines anderen lesen“.⁴⁵ Doch um die „Semiotik des Herzens“ lesbar zu machen, muss diese in ein konventionelles Zeichensystem – in Schrift – übertragen werden. Die Leistung dieser übertragenen Herzensschrift ist es, die ‚kalte‘ Medialität über den ‚warmen‘ Inhalt vergessen zu machen.

Wie die ‚fleischerne‘ Herzensschrift zu einer papierenen, aus kulturellen Zeichen bestehenden, werden kann, demonstriert in der *Mappe* insbesondere Augustinus‘ Studienfreund Eustachius, der „Manches auf[schrieb], das [ihm] in [s]ein Herz gekommen war“ (M4, 37). Doch was er „wunden Herzens“ (M3, 44) schrieb, gibt er seinem Freund nicht zu lesen. Den ‚Wert‘ der Schriften veranschlagt Augustinus lediglich über die vermeintliche Kenntnis des Herzens seines Gefährten: „[D]ein Herz ist etwas werth, und wenn du dein Herz aufgeschrieben hast, so sind [...] die Schriften auch etwas werth“

40 Ebd., Bd. 4, Sp. 255.

41 Gotthold E. Lessing; zit. nach: Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, Sp. 80.

42 Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 9.

43 Vgl. Jean Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues*, Paris 1974, 108.

44 Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 25, Sp. 1558.

45 Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, 11. „Anstatt die anderen nach sich selbst zu beurteilen, sollte man vielleicht sich selbst nach den anderen beurteilen, ohne sich allerdings mit dem Augenscheinlichen zu begnügen, sondern indem man in ihren Herzen liest wie im eigenen“, heißt es bei Rousseau (Jean-Jacques Rousseau: *Ébauches des Confessions*. In: *Œuvres complètes*. Paris 1959, S. 1158; zit. nach: Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 258, Fn. 7).

(M4, 37). Erst nachdem Eustachius spurlos verschwindet, liest Augustinus dessen Aufzeichnungen. In einem Brief an die Geliebte, die ihn auffordert: „Theurer Freund! [...] Du mußt Dich aufschreiben.“⁴⁶ (M3, 55), entwickelt Eustachius' Herzensschrift sogar unglaubliche Temperaturen: Über den Inhalt verwandelt sich der Brief mit den ‚kalten‘ Lettern im Schrein der Geliebten in „eine glühende Kohle“ (M3, 53).

Manfred Schneider sieht in der Herzensschrift die absolute und individuelle Schrift „zusammengeführt und gekreuzt. Diese Doppel-Schrift ist lesbar und wird doch von niemandem entziffert [...]“.⁴⁶ Was Schneider auf autobiographische Texte der Moderne bezieht, lässt sich im zeitlichen Vorgriff ebenso auf die *Mappe* als fiktive Autobiographie des Doktor Augustinus anwenden, denn auch diese „vollzieht die Epiphanie der Textualität selbst“.⁴⁷ Der „autobiographische Pakt“⁴⁸, den Augustinus mit einem Gelöbnis besiegelt, das die Authentizität der Mitteilungen garantiert, wird mit der Einschreibung des Subjekts in den Text gelöscht. Die Autobiographie dient nicht der „Rekonstruktion einer mythischen Einheit, Leben, Bildung, Seele, Erkenntnis“⁴⁹, sondern ist die „Produktion eines Textes, dessen einziger Referent die Autorschaft seines Autors ist“.⁵⁰

V. Eiskammer des Herzens

Zu den verschiedenen medialen Metaphern in der *Mappe* zählt auch jene des Textes als Bauwerk und Gefüge.⁵¹ Bereits die erste Begegnung zwischen Augustinus und dem Obrist verweist auf eine Verbindung zwischen dem Bauen und dem Schreiben. Das Treffen findet nämlich auf einer Baustelle statt: Der Doktor und der Obrist besuchen sich zunächst gegenseitig in den Baugruben ihrer zukünftigen Häuser und tauschen Arbeiter, Gerätschaften und praktische Erfahrungen aus, bevor sie einander im Herzen lesen lassen und sich ihre autobiographischen Schriften anvertrauen.

In der eigenen *Mappe* beschreibt Augustinus zwei verschiedene Bauvorgänge ausführlich, die sich auf das Projekt der Lebensaufschreibung beziehen lassen: zum einen den kontinuierlichen Um- und Ausbau des Familienhauses und zum anderen das Anlegen einer Eiskammer. Inwiefern der Hausbau als Möglichkeit materieller Überdauerung betrachtet wird, verdeutlicht etwa die Szene der Grundsteinlegung des Obristen, der im Fundament einen hohlen Raum einlässt, „der bestimmt war, die Gedenksachen, die man hinein thun wollte, aufzunehmen“ (M2, 160). Die Marmorplatte, die den Raum abschließt, gleicht allerdings dem Marmorstein, den der Obrist auf das Grab seiner Frau legen lässt (M1, 62). Lediglich als Gruft vermag der eigens dazu errichtete Raum die „Gedenksachen“ aufzubewahren und eignet sich nicht als Monument des Bauherren für die Nachwelt.

46 Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 32.

47 Ebd., S. 46.

48 Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/M. 1994.

49 Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 45.

50 Ebd.

51 Quintilian zum Beispiel vergleicht die Arbeit des Redners mit der des Baumeisters, der die unbehauenen Steine passend zusammenfügt. Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Institutio oratoria*, VIII, 6, 63: „differenda igitur quaedam et praesumenda, atque ut in structuris lapidum impoli torum loco quo convenit quodque pomendum“. Dort ebenso die *structura* als ordentliche Zusammenfügung der Gedanken oder Worte in der Rede (VIII, 5, 27) und das *fundamentum* als Grundlage der Rede (I, 4, 5). Vgl. auch: Gerhard Assfahl: *Vergleich und Metapher bei Quintilian*. Stuttgart 1932.

Doch auch der zum Zeitpunkt des Schreibens kinderlose Doktor glaubt, das von ihm errichtete Haus und die parallel dazu verfasste Mappe werden „Ekstein[e] [s]einer Zukunft“ (M4, 26) sein. Beide Projekte dienen der Konservierung des Ichs und werden dadurch zu einander in Beziehung gesetzt. Tatsächlich findet der Urenkel die Mappe des Doktors auf dem Dachboden des inzwischen alten und maroden Hauses, inmitten der anderen „steifen, eckigen Dinge“ (M2, 15). Der Erzähler benennt beides – das „hastige Bauen des Greises“ (M1, 11) als auch die Erbstücke des Doktors – als „Gierde auf den Nachruhm“ (M2, 11) und als den verzweifelten Versuch, „das so süße Leben noch über das Grab hinaus zu verlängern“ (M2, 11f.).

Eindringlicher als der Verfall des Familienhauses, das Augustinus während des Schreibens an der Mappe erbaut und durch diese Parallelsetzung die Konservierung des Lebens in der Schrift verneint, ist allerdings der Bezug zwischen dem autobiographischen Schreiben und der vom Doktor errichteten Eiskammer. Seneca bezeichnet jene Kammern als „unterirdische Orte für ewigen Winter“, in denen „Schnee oder Eis eingelagert, sich gut hielt“.⁵² Für gewöhnlich dienen sie der Kühlung von Getränken und der längeren Aufbewahrung von Lebensmitteln.⁵³ Bezeichnenderweise ist die Eiskammer des Doktors aber leer: Das Eis kühlt nichts als Eis und wird um seiner selbst willen, für den medizinischen Zweck, eingelagert. Das fiktive Lebensbuch des Doktors liest sich in diesem Sinne ebenfalls als Eiskammer – nicht als konservierende Gruft, sondern als leere Einrichtung zum literarischen Selbstzweck.

Als Eiskammer ist die Autobiographie nicht die Erstarrung autobiographisch erscribenen Lebens in der steinernen und eisigen Fixierung: Erst im Gefüge der Textbausteine und der Eisschichten, die der Biograph aufeinanderschichtet, wird das Ich als Eiskammer errichtet. Beim vermeintlich zu Stein und Schrift erstarrten Augustinus handelt es sich von Anfang an um ein solches Textmonument. Der erstarrte Wald der Eisgeschichte nimmt allerdings vorweg, dass es sich bei dieser Fixierung keineswegs um eine mortifizierende Stillstellung handelt. In seiner Erstarrung erscheint der Winterwald lebendig, verwandelt sich in eine klingende und tosende Unterwasserlandschaft und setzt sich in Bewegung. Die Eiskammer ist trotz ihrer konservierenden Funktion nicht dauerhaft angelegt, sondern muss regelmäßig erneuert und die Eisschichten ausgetauscht werden. Ebenso wie der vereiste Winterwald verwehrt sich das kultivierte Eis der Eiskammer der endgültigen Fixierung, ist erstarrt *und* beweglich. Lediglich das steinerne Gerüst bleibt erhalten, das immer wieder mit neuem Eis und Schnee gefüllt werden muss.

Augustinus' Eiskammer und das durch sie vorgeführte Schriftmodell lässt sich wiederum mit dem Prozess der Vergletscherung in Beziehung setzen, das die verschiedenen medialen Metaphern der *Mappe* verbindet. Gletscher – eine schweizerdeutsche Formulierung, die ihrerseits auf romanische Einflüsse, etwa auf das französische „glacier“ oder lateinische „glacia“ für „Eis“ zurückgreift⁵⁴ – heißt zunächst nichts anderes als „Eisbehältnis“. In den vergangenen zwei Jahrhunderten entstand jedoch eine Vielzahl

52 Thomas Bartholinus: *De nivis usu medico*. Kopenhagen 1661, S. 165; mit Bezug auf Seneca, 1.4 *Nat. Quaest.* c.13: „Nempe in subterraneis locis perpetuum hyemem formabant, quibus illata nix vel glacies conservaretur.“

53 Vgl. „Med faa Omkostninger paa en bequem Maade at anlægge en Iisgrube“. In: *Undervisning for unge Fruentimere*. Kopenhagen 1799, Bd. IV, 307-310 (vollständig wiedergegeben in: Morten Lundbæk: *Ishuse. Om isning, opbevaring og brug af is i ældre tid, især på danske herregårde*. Brede 1970).

54 Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 7, Sp. 8336.

von Theorien sowohl zur Bewegung *des* Gletschers als auch zur Bewegung *im* Gletscher, die verdeutlichen, dass es sich dabei nicht lediglich um ein ‚Behältnis‘ handelt, sondern vielmehr um ein Gefüge aus sich ständig verändernden Eisschichten. In diesem Sinne ist der Gletscher ein ‚Behältnis‘, dessen Inhalt und äußere Form sich wechselseitig bedingen.⁵⁵

Bedeutsam für eine Übertragung auf die Schrift im Allgemeinen und das literarische Schreiben im Besonderen ist bei der Metapher der Vergletscherung die Gleichzeitigkeit von Erstarrung und Bewegung: Die Eis- und Schneemassen des Gletschers sind zum einen derart verfestigt, dass sie als zusammenhängendes Gebilde wahrgenommen werden können. Der Gletscher dient in dieser Hinsicht mitunter sogar als Archiv, dessen eisige Bestände Auskunft über die Klimaverhältnisse früherer Jahrhunderte geben. Zum anderen waren Gletscher „weder in der geologischen Vergangenheit [...] noch heute stabile Gebilde“⁵⁶, vielmehr erfahren sie „durch abwechselndes Auftauen und Wiedergefrieren bald eine Änderung [d]es Gefüges“⁵⁷. Auf das literarische Schreiben bezogen bedeutet dies, dass Texte sich in keinem rein ‚fließenden‘ Zustand, sondern in einer Form der Verfestigung befinden, die ihre Lesbarkeit und die Zuweisung von Bedeutungen zulässt. Dennoch sind sie beweglich und veränderlich, lassen sich durch neue Bezüge ‚verflüssigen‘ und ‚umschreiben‘.

Dieses Schriftmodell, das im Gegensatz zur Metapher der Vereisung der Schrift die Möglichkeit einer mimetischen Abbildung einer außersprachlichen ‚Wirklichkeit‘ und deren Konservierung abspricht, beruht zudem auf der metaphorischen Verbindung zwischen der Kristallisation und dem Kristall. Ausgehend von der antiken Annahme, der Bergkristall sei „gehärtetes, gesteigertes Eis“⁵⁸, das den natürlichen Kreislauf von Gefrieren und Schmelzen unterbricht, repräsentiert die Kristallmetapher traditionell den Übergang vom Materiellen ins Geistige bzw. in einer texttheoretischen Ausdeutung das Verhältnis zwischen dem Referenten und seinem Zeichen. Als Verbindung zweier disparater Zustände veranschaulicht der Kristall die Grenzüberschreitung des ontologisch Geschiedenen und markiert die dazwischen liegende Kluft.

Vor dem Hintergrund der romantischen Naturlehre, die den Prozess der Kristallisation statt als gesteigerte Form der Vereisung zu betrachten, dem organischen Wachstum vergleicht, erfährt auch die Kristallisationsmetapher um 1800 eine Umwandlung. Die metaphorische Neubestimmung des Kristalls wird unter anderem von dem Wissen beeinflusst, dass sich die Vorgänge in dessen Innerem nicht mit dem bloßen Auge beobachten lassen, sondern erst in der chemischen Analyse erschließen. Ein Prozess aber, der sich der Sicht des Betrachters entzieht, stört das von der antiken Metapher repräsentierte Verhältnis zwischen Materie und Geist bzw. zwischen einer außersprachlichen ‚Wirklichkeit‘ und ihren (Schrift-)Zeichen erheblich. Die Romantiker schlussfolgern in ihrer Bezugnahme auf die Mineralogie, dass die Literatur – wie die Kristalle selbst – ihre

55 Vgl. Friedrich Wilhelm: *Schnee- und Gletscherkunde*. Berlin 1975, S. 138.

56 Holger Riedl: Art. „Gletscher“. In: *Lexikon der Geowissenschaften*. Bd. 2, Heidelberg/Berlin 2000, S. 331-33, hier: S. 332.

57 Ebd.

58 Ulrich Johannes Beil: *Die Wiederkehr des Absoluten: Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der Literatur der Jahrhundertwende*. Frankfurt/M. [u.a.] 1988, S. 13.

eigenen Figuren ausbildet statt lediglich die natürliche ‚Wirklichkeit‘ nachzuahmen und zeichenhaft abzubilden.⁵⁹

Wenn Stifter sich in der Mappe auf die medialen Metaphern von Kristallisation und Vereisung bezieht, erweist sich die fiktive Autobiographie damit als „Stadium des Fixierten, das in Bewegung bleibt als ein flottierendes Feld der Figurationen und Defigurationen durch Schrift“, als „Kippfigur aus Sistierung und Verschwinden“.⁶⁰ Dadurch werden der beschriebene Zerfall, die Krankheiten, Verstümmelungen und insbesondere die Auflösung des Subjekts in ein neues Licht gerückt. Verweisen diese nämlich auf die Unmöglichkeit, das Subjekt im Text wiederherzustellen und aufzubewahren, so zeigen sie darin zugleich, dass eine solche Festschreibung einer Gruft gleichkäme. In der textuellen Eiskammer hingegen liegt das Leben des Doktors nicht begraben, sondern geht erst aus ihr hervor. Literarisches Schreiben als Vergletscherung ist keine Fixierung und kein Ausstellen des im Eis Mortifizierten, sondern die Erschaffung einer Wirklichkeit, die nur *im* und *durch* das Eis Bestand hat.

59 Im Rückgriff auf die deutschen Frühromantiker bestimmt Gottfried Semper 1860 die Kristalle aufgrund ihrer „strenge[n] Regelmäßigkeit und allseitige[n] Abgeschlossenheit“ zu „Symbole[n] des Absoluten und in sich vollkommenen“. (Gottfried Semper: *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst* [1860], München 1878, XXIV). Im Anschluss an Semper erklärt Alois Riegl die Kristallisation zum zentralen Prinzip des Kunstschaffens (Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste*, 1897). Diente der Schneekristall bei Semper noch als Beispiel für die physikalischen Gesetzmäßigkeiten, die sich auch auf die Kunst beziehen lassen, wird der Kristall bei Riegl zum allgemeinen Formgesetz erhoben. An diese Überlegungen schließt auch Wilhelm Worringers an, der den Paradigmenwechsel von der mimetischen zur abstrakten Kunst anhand des Kristallisationsprozesses bzw. anhand der „Organisierung des Anorganischen“ bestimmt (Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. München 1908).

60 Strätting: „Mobile Monumente“, S. 181.

The Untamed Earth: The Labor of Rivers in Hölderlin's *Der Ister*

What would move a river to leave its hiding place? What could compel it to abandon its source? Why would it venture into a valley where it would be exposed to the heat of the sun, when it could still enjoy the protection of trees and rock? These are familiar questions in Hölderlin's late poetry, which returns again and again to the theme of the rivers that at once connect mortals and immortals, while at the same time holding them apart so that each may relate to the other as "harmonically opposing" terms, to borrow a phrase from Hölderlin's poetic theory.¹ Rivers make music, or better yet, they establish harmony. It is, however, a harmony that can be disrupted at any point owing to an excess of matter or spirit. Rivers can overflow, or alternatively they can dry up; they can resist the banks that surround them, or these same banks can resist and impede their progress. Either event exposes the uneasy relationship between spirit and matter that is in fact the basis of life for Hölderlin.

Life emerges out of a conflict, a contest between organic and aorgic tendencies, which can be quelled but never overcome or resolved permanently.² When these two tendencies are reconciled, song arises. It flows like the rivers that turn deserts into luxuriant fields, as Hölderlin notes in more than one poem. In *Der Ister*, for instance, he writes with uncharacteristic bluntness, "Denn Ströme machen urbar / Das Land" (*StA* II: 190, ll. 16-17) and in *Der Rhein* he likewise underscores,

Und schön ists, wie er drauf,
Nachdem er die Berge verlassen,
Stillwandelnd sich im deutschen Lande
Begnüget und das Sehnen stillt
Im guten Geschäfte, wenn er das Land baut
Der Vater Rhein und liebe Kinder nährt
In Städten, die er gegründet. (*StA* II: 144, ll. 84-89)

Finally in *Wie wenn am Feiertage* he compares the rivers that irrigate fields to the grapevine, which unites the fire of heaven (i.e., lightning) and elements from the deep in its fruit and in so doing tames both impulses. Indeed the synthesis of these two harmonically opposing forces produces wine, which is as much a symbol of culture as of

1 The term plays a central role in Hölderlin's theory of the alternation of tones in poetry. See Friedrich Hölderlin: *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*. In: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Ed. Friedrich Beissner. 8 vols. Stuttgart: W. Kohlhammer 1946-74, IV: 241-265 (hereafter cited parenthetically in the text and in the notes as *StA*). The same text appears under the title *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist*, in Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*. Vol. 14. Ed. Wolfram Groddeck and D. E. Sattler. Frankfurt/M.: Roter Stern 1979, p. 303-322.

2 Ernst Mörgel speculates that the term "aorgic" is Hölderlin's own coinage. It resembles Schelling's term "anorgic" but differs from this concept in important ways. For Schelling the organic and anorgic refer to opposing dimensions of nature. For Hölderlin the pair refers to the difference between humans equipped with the capacity for art and the forces of nature, which stand opposed to all human constructions. See Ernst Mörgel: *Natur als Revolution: Hölderlins Empedokles-Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1992, p. 15.

agriculture, of poetry as of collective life: "Und daher trinken himmlischen Feuer jetzt / Die Erdensöhne ohne Gefahr" (StA II: 119, ll.54-55).

Yet the achievements of culture are short-lived, and no poem demonstrates this more forcefully than *Wie wenn am Feiertage*, which breaks off as soon as the poet attempts to assume the role of mediator between mortals and immortals and is rejected as a false prophet:

Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen,
Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden,
Den falschen Priester, ins Dunkel, daß ich
Das warnende Lied den Gelehrigen singe.
Dort (StA II:120, ll.70-74)

"Dort" is the last word of the poem, and it is as much a beginning as an end: the beginning of a sentence that was never to be written and a caesura that punctuates the text, although the text does not resume after the interruption, as the poet turns out to be the tragic sacrifice of his own work. That is, he dies as the figure he claimed to be—a heroic poet who could withstand God's presence and grasp "Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigener Hand" (StA II:119, l.58)—and what remains in his absence is merely a place, "Dort," which refers as much to the text as to the now vacant position of the poet. *Wie wenn am Feiertage* ends abruptly, or more precisely it stops *in medias res* because the consciousness that motivated it disappears, consumed by the divine fire it had struggled to grasp.

In his *Anmerkungen zur Antigone*, Hölderlin observes that in tragedy God comes to the foreground in the tragic hero's death, and this comment would seem particularly apt with respect to *Wie wenn am Feiertage*, even if it is not a dramatic work. As Hölderlin indicates elsewhere, what distinguishes genres is not their external form—say, whether they are written in epic hexameters or elegiac distiches—but the relation of their underlying tone (i.e., *Grundton, Bedeutung*) to their mode of presentation (i.e., *Darstellung, Kunstcharakter, Ausdruck*), a relation that can vary from work to work and which allows for such hybrid genres as a lyric tragedy and a tragic lyric.³ *Wie wenn am Feiertage* belongs to the latter category insofar as its underlying tone or meaning is ideal (pertaining to the *conception* of the poet as mediator) whereas its representation is heroic (pertaining to the *adventures* of an individual), which constitute the basic criteria for tragedy. (Tone and representation or artistic character are always opposing and their alternating relation is consequently dialectical.) That Hölderlin considers *Antigone* to be a lyric tragedy provides support for the claim that the two works are comparable in spite of their manifest differences.⁴ Yet the ultimate basis for their comparison is not their genre. If anything, this is merely an expression of the form that death takes in each—a form that determines their underlying tone and artistic character or representation.

³ Hölderlin discusses the differences in poetic genres in *Über den Unterschied der Dichtarten*, StA IV:266-272.

⁴ Hölderlin states that the style of *Antigone* is lyrical in contrast to *Oedipus*, which is tragic, in *Über den Unterschied der Dichtarten*: "Ist die intellectuelle Anschauung subjectiver, und gehet die Trennung vorzüglich von den concentrirten Theilen aus, wie bei der Antigone, so ist der Stil lyrisch, gehet sie mehr von den Nebentheilen aus und ist objective, so ist er episch, geht sie von dem höchsten Trennbaren, von Zeus aus wie bei Oedipus, so ist er tragisch" (StA IV:270).

What constitutes the caesura in both texts is a spiritual death. In *Wie wenn am Feiertage* it occurs in the word "Dort," which marks the point of the poet's retreat, the place where he disappears from his work, which functions henceforth as his epitaph, if not his tomb. In *Antigone*, it occurs in the third act as the protagonist considers the fate of Niobe, whose transformation into stone prefigures her own death in a sealed cave. Regarding this scene, Hölderlin writes:

Es ist ein großer Behelf der geheimarbeitenden Seele, daß sie auf dem höchsten Bewußtseyn dem Bewußtseyn ausweicht und, ehe sie wirklich der gegenwärtige Gott ergreift, mit kühnem, oft sogar blasphemischem Worte diesem begegnet, und so die heilige lebende Möglichkeit des Geistes erhält.

In hohem Bewußtseyn vergleicht sie sich dann immer mit Gegenständen, die kein Bewußtseyn haben, aber in ihrem Schicksaal des Bewußtseyns Form annehmen. So einer ist ein wüst gewordenes Land, das in ursprünglicher üppiger Fruchtbarkeit die Wirkungen des Sonnenlichts zu sehr verstärkt und darum dürrer wird. Schicksaal der phrygischen Niobe; wie überall Schicksaal der unschuldigen Natur, die überall in ihrer Virtuosität in eben dem grade ins Allzuorganische gehet, wie der Mensch sich dem Aorgischen nähert. (StA V:267-268)

It is beyond the scope of the present article to analyze this passage in depth, but it is important to point out that it expands upon the idea of infidelity (*Untreue*) introduced in the *Anmerkungen zum Oedipus* where gods and humans are said to turn away from each other as part of a process of purification after having tread too close to each other in an act that violated the separation of realms.⁵ There Hölderlin emphasized the infidelity of the gods who abandon humanity for humanity's sake, as epitomized in the line, "[D]enn göttliche Untreue ist am besten zu behalten," which is among the most frequently quoted lines from the text.⁶ Here, however, the soul would seem to abandon God for God's sake. Or rather: it abandons consciousness at the precise moment when the latter reaches its summit ("das höchste Bewußtseyn") and is all but indistinguishable from God insofar as both are manifestations of Spirit.⁷ At such moments Spirit is tempted to assert itself, that is, to seize or grasp ("ergreifen") everything it can incorporate into itself. Accordingly in the above-cited passage "der gegenwärtige Gott" stands poised to grasp "sie" ("die geheimarbeitende Seele"), which functions as the object of the verb, though the syntax somewhat obscures this point. In attempting to appropriate everything, however, Spirit runs the risk of devouring itself. As Hölderlin demonstrated in a brief text from 1794 with the sweeping title "Urtheil und Seyn," Spirit can affirm or verify itself only to the extent that it remains divided from itself. Every "Urtheil" is predicated on an "Ur-Theilung," a division of what is otherwise inaccessible to thought.⁸ The soul in retreating from consciousness and then blaspheming God provides the distance necessary for Spirit to relate to itself in the one form it can: as the opposing pair of God and human or immortal and mortal.

To create this space, however, the soul must sacrifice itself. This is the significance of the story of Niobe in the above-cited passage. In the *Iliad* Niobe is forced to see her children slaughtered and is turned to stone herself after boasting of her incomparable beauty in an unbridled act of hubris. Hölderlin would say she invites the divine fire with

⁵ Cf. StA V:202.

⁶ StA V:202.

⁷ Françoise Dastur argues in this vein that as soon as consciousness opens itself up to the divine, it runs the risk of being eradicated. See Françoise Dastur: *Hölderlin: Le retournement natal*. Paris: encre Marine 1997, p. 91-93.

⁸ Cf. StA IV:216.

these boasts, much like a bountiful land that attracts the rays of the sun and becomes a lifeless desert. Yet what links these two stories is not so much the transformation of a once fertile land or womb into a barren space. It is the power that the inorganic world acquires as the soul comes increasingly to identify with it and not with the mind or consciousness. The soul as the *locus classicus* of interiority is turned inside out; it becomes an exteriority and in this capacity stands opposite Spirit not just as a vehicle for Spirit's impress but as a force in its own right. Exteriorized, the soul functions as "[der] Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildniß und der Todtenwelt" (StA V:266), which is how Hölderlin refers to "das Aorgische" elsewhere in the "Anmerkungen zur Antigonae."

This is the terrain into which rivers wander. It is a terrain that is hostile to all form and which as such makes the same claim to totality as the world of Spirit. Neither brooks any differentiation. What would lead a river to enter this space is a genuine question for Hölderlin and not merely a metaphorical one. How the wet interacts with the dry, water with earth, and finally water with fire and air is central to his cosmology. The lines "Umsonst nicht gehn / Im Troknen die Ströme" from *Der Ister* are consistent with this concern.⁹ What purpose the flowing of rivers serves in this poem and elsewhere in Hölderlin's writing is the subject of this essay.

I. *Jetzt komme, Feuer!*

The opening lines of *Der Ister* are among the most exultant Hölderlin wrote.¹⁰ In them, the poet calls on the sun to appear after what has presumably been a prolonged period of darkness:

Jetzt komme, Feuer!
Begierig sind wir
Zu schauen den Tag,
Und wenn die Prüfung
Ist durch die Knie gegangen,
Mag einer spüren das Waldgeschrei. (StA II:190, II.1-6)

However simple these lines may seem, they represent as speech acts a kind of self-fulfilling prophecy. As soon as the word "Jetzt" is uttered, the moment for the sun's arrival has already come. The term marks a decisive break with whatever has happened heretofore. It signals that the moment has come in which we can now speak of the coming of the sun; it indicates that we can now say the word, "Now," without hesitation, since what unleashes the poem is nothing other than this moment, this day, this now which it struggles to catch up with or to meet ahead of its occurrence. In this respect the poem resembles the river after which it takes its name: the "Ister" which is Hölderlin's variation on the Greek *Istros*, the name for the lower portion of the Danube where the latter feeds into the Black Sea.

⁹ StA II: p. 192, II.49-50.

¹⁰ It should be noted that *Der Ister* is the title that Friedrich Beissner gave to the work. It is frequently referred to by its first line, "Jetzt, komme Feuer," in the secondary literature. While there are legitimate arguments for using the first line as a title, *Der Ister* strikes me as more fitting to the extent that it emphasizes the river, which is the explicit theme of the poem, rather than the fire which is important but secondary.

The Danube is a river that runs west to east rather than east to west, as the poem does not hesitate to point out. Indeed the speaker draws attention to this exact feature at the outset of the third stanza:

Der scheint aber fast
Rückwärts zu gehen und
Ich mein, er müsse kommen
Von Osten. (StA II:191, ll.41-44)

This is the first of two occasions in which the speaker reflects on how the river appears to him. The second occurs at the end of the same stanza when he comments on the river's lackluster pace at its beginning: "Aber allzuredultig / Scheint der mir" (StA II:191, ll.58-59). What is significant about these remarks, however, is not their personification of the river, nor even their emphasis on the speaker's subjective experience. (Neither gesture is unique to the poem.) Rather it is the parallel they establish between the river Ister and the poem Ister, both of which are loath to leave their source. Both hesitate to move forward when the future that awaits them seems to lie in their past—specifically in the East where Indo-European culture is born and the sun also rises.

The poem *The Ister* like the river Ister turns back as soon as it starts. No sooner does it announce the coming of the day, then it directs its attention toward the path the poet must have traveled to greet this day, to make this pronouncement—in short, to write this poem:

Wir singen aber vom Indus her
Fernangekommen und
Vom Alpheus. (StA II:190, ll.7-9)

In one of the most conspicuous instances of enjambment in the poem, the poet conflates what would seem to be the subject of his song—"Wir singen aber vom Indus her"—with the story of his origins, as in the statement, "Wir sind vom Indus her fernangekommen." This is hardly a surprising gesture given that we have come to expect poets to recount their past and to reflect on their adventures. But the overlap in these lines is more complicated than this. It is not merely that the poet sings of the place from which he and his fellow poets come. It is that his history is simultaneously the history of song. In other words, his story is simultaneously the story of culture as it moves from east to west, from the Indus Valley to Northern Europe via ancient Greece. This is the third meaning of the lines that the enjambment brings to the fore. The poet sings not only *of* the Indus river but also *from* this very place ("vom Indus her). His song is "[f]ernangekommen" in that it carries within it its past, its ancient origin in itself.

In the so-called Böhlendorff letter—the letter Hölderlin wrote to his friend Casimir Ulrich Böhlendorff in December 1801 on the eve of his departure to Bordeaux—he underscores the reversal of ancient and modern as well as eastern and western cultures outlined above.¹¹ The premise of the letter is that the most difficult skills to learn are

¹¹ Eric Santner points out that the letter is as much about reversal as it is about integration. Drawing on Peter Szondi's reading, he stresses that the challenge for the moderns is to absorb antiquity, albeit in a peculiarly modern way. See Eric L. Santner: *Friedrich Hölderlin: Narrative Vigilance and the Poetic Imagination*. New Brunswick: Rutgers University Press 1986, p. 56-60. Peter Szondi's remarkably elegant meditation on the letter can be found in Peter Szondi: "Überwindung des Klassizismus: Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801." In: Peter Szondi: *Hölderlin-Studien: Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, p. 95-118.

those that are innate. The terms Hölderlin uses are “das Eigene” and “das Nationale,” as in “Wir lernen nichts schwere als das Nationale freigebräuchen” (*StA* VI:426). He points to the ancient Greeks to argue that because the Hellenes were given to “sacred pathos,” their art remains composed, sober, and sedate; we by contrast are given to measure and thus tend to be exuberant in our art to overcome the distinctions between individual phenomena and events.¹² The chiasmic relation between innate character and artistic expression, however, is not limited to a single culture. It operates across cultures as well, and this is where Hölderlin’s anthropological theory of art becomes an aesthetic model of history. In what is perhaps the most revealing statement in the letter he recommends, “Aber das Eigene muß so gut gelernt seyn wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich” (*StA* VI:426). The matter-of-factness of this statement should not belie its radicality. If the Greeks are indispensable to the modern Europeans, it is because they bring to the fore something that is otherwise hidden from the moderns: their essential character, their innate gifts. For Hölderlin, classical Greek art is quintessentially modern in that it expresses the restraint typical of European culture, even if the moderns are unaware of it. The case in point for this theory is Homer, whom he praises for his unrivalled “Geistesgegenwart und Darstellungsgaabe” (*StA* VI:426). Conversely modern art displays the passion that the ancient Greeks had to struggle to contain given their unique closeness to the gods or what Hölderlin calls “das Feuer vom Himmel” (*StA* VI:426). This fire, which is native to the Greeks, can only safely manifest itself abroad in Hesperia, the western land, the Occident.

Read against this backdrop the speaker’s appeal, “Jetzt komme, Feuer,” is an affirmation of the presence of fire at once in this work and in the river Ister. Fire is the inspiration that gives rise to the poem, even if the speaker claims it has yet to come pass or, as one might pun in German, it constitutes *das Zu-Kommende*. The same, however, holds true for the river Ister, which runs geographically from west to east, but which is nourished by rivers running east to west, including the Alpheus. Indeed in the *Aeneid* the Alpheus is said to pass under the Ionian Sea only to resurface in the island of Ortygia, modern day Sicily, where it feeds into the Arethusa River:

Alpheum fama est huc Elidis amnem
occultas egisse vias subter mare, qui nunc
ore, Arethusa, tuo Siculis confunditur undis.

[The tale runs that the Elean stream, Alpheus,
Took hidden channels there under the sea,
And through your fountain, Arethusa, now
Infuses the salt waves.]¹³

Of note is that in the *Aeneid* the island of Ortygia is located in Hesperia and as such provides a bridge between the rivers of the Orient and the Occident otherwise divided by the sea.

12 Cf. *StA* VI: 426. Peter Fenves argues that in the eighteenth century Plato’s notion of *enthousiazsein* was often translated into German as *Schwärmerei*, which because of its etymological link to *Schwarm*, swarm, implies a blurring of boundaries in *Arresting Language: From Leibniz to Benjamin*. Stanford: Stanford University Press 2001, p. 98-102.

13 Virgil: *The Aeneid*. Tr. Robert Fitzgerald. New York: Vintage 1984, p. 90. The book and verse references are as follows: Book III, ll. 919-922 (Latin ll. 694-96).

Der Ister alludes to this geography when it describes the gulf separating the speaker from his projected home in the north:

... lange haben
 Das Schikliche wir gesucht,
 Nicht ohne Schwingen mag
 Zum Nächsten einer greifen
 Geradezu
 Und kommen auf die andere Seite. (StA II:190, II.9-14)

Although the distance the speaker refers to may not be great, it requires extraordinary means to reach the “other side” of what could be a mountain range or a sea. Given that the poem is devoted to a river and one moreover named in Greek, the latter hypothesis would seem more likely. Oceans are unbridgeable for human beings without the aid of wings; rivers by contrast can navigate large bodies of water subterraneously according to the ancient geological theory presented in the *Aeneid*. What is more significant, however, than the precise geography is the pursuit that sends the speaker on his way, and here the letter to Böhlendorff proves to be particularly illuminating with respect to his aim. To reach “das Schikliche,” which is not only what is fitting for the poet but also what has been cut for him as his fate (*Geschick*), he must venture overseas. Only in a foreign land does he discover what is “nearest” to him (“das Nächste”), as only in Greek art does the modern subject discover what is native to him. “[L]ange haben / Das Schikliche wir gesucht,” the speaker tells us, as if he has been underway for centuries, if not since the time of the ancient Greeks. And to the degree that his history is simultaneously the history of culture, it is not improbable to say that he is an incarnation of Greek culture that finds its proper home abroad, in a foreign place.

II. *Hier aber wollen wir bauen*

In lines so simple they are almost gnomic, the poet declares:

Hier aber wollen wir bauen.
 Denn Ströme machen urbar
 Das Land. Wenn nemlich Kräuter wachsen
 Und an denselben gehn
 Im Sommer zu trinken die Thiere,
 So gehn auch Menschen daran. (StA II:190, II.15-20)

According to these lines, the “we” of the poem follows a river that has already made a place for it, which is in one sense a banal observation: Civilizations tend to grow up around rivers where they find ample sustenance. On the other hand this place owes its being to a river that arguably comes from abroad insofar as it bears within itself the “fire of heaven.” What the speaker calls “here,” then, arises by virtue of a “there” which may account for the Ister’s sluggishness at its ostensible beginning in the Black Forest. In the poem *Die Wanderung*, which likewise traces the course of the Danube River, albeit in its path to the Black Sea, Hölderlin writes, “Schwer verläßt, / Was nahe dem Ursprung wohnt, den Ort” (StA II:138, II.18-19). Yet it remains unclear how to identify this origin or to locate this “Ort” given that every “here” carries within it a “there” and is as such a divided site. The Ister begins here where we build our homes but also there where the “fire of heaven,” i.e., the sun, first dawns, and this double origin makes it all

but impossible for the river to come or go, as reflected in the oscillation between these two verbs in the text.¹⁴

If anything, the Ister would seem to linger in the environment it creates for itself at its source, which is simultaneously its mouth, to the extent that it is a continuation of the Indus and the Alpheus. Hence in the first explicit reference to the river, the poem underscores its placidness, as if it were a pool instead of a stream of rushing water:

Man nennet aber diesen den Ister,
Schön wohnt er. Es brennet der Säulen Laub,
Und reget sich. Wild stehn
Sie aufgerichtet, untereinander; darob
Ein zweites Maas, springt vor
Von Felsen das Dach. (StA II:190, II.21-26)

The unmistakable metaphor in these lines is that of a house. The river inhabits—“Schön *wohnt* er”—what would seem like an interior space with arboreal columns (“*Säulen*”) surrounding it and a stone roof that juts out over its head (“*Von Felsen das Dach*”). It is even conceivable that this setting is a temple given the columns and other architectural features the poem names, all of which serve to protect the Ister from the elements. As a result of this protection, it can rest while everything around it stirs. The foliage burns in the sun and quakes in the wind; and the trees press against each other as they compete for light to nourish their roots. The vertical axis formed by the trees and the horizontal axis formed by the roof satisfy the basic requirements for a temple.

The poem, however, establishes the sacred dimensions of this site in another way, which goes to the heart of the question regarding what distinguishes “here” from “there” and whether the river originates in the Orient or Occident. The tranquility of the grove reminds the speaker of Hercules’ trip to the source of the Ister where he finds respite from the heat:

... So wundert
Mich nicht, daß er [der Ister]
Den Herkules zu Gaste geladen,
Fernglänzend, am Olympos drunten,
Da der, sich Schatten zu suchen
Vom heißen Isthmos kam. (StA II:190-191, II.26-31)

It is unclear whether the adjective “fernglänzend” refers to Hercules, whose fame would have spread far and wide in the mythological world, or to the Ister, whose reflection, even if filtered through trees, would have lured the hero north. The fact that this “Glanz” issues equally plausibly from the two places attests to the difficulty of keeping them apart. The difficulty only increases, when one considers the classical intertext for these verses, which themselves represent an amalgam of ancient and modern culture. The allusion is to Pindar’s Third Olympian Ode, for which Hölderlin produced a partial

14 A particularly notable example of the convergence of “coming” and “going” can be found at the outset of the third strophe: “Der scheint aber fast / Rückwärts zu *gehen* und / Ich mein, er müsse *kommen* / von Osten” (emphasis added, StA II:191, II.41-44). Other examples include: “durch die Knie gegangen” (I.5), “Fernangekommen (I.8), “Und kommen auf die andere Seite” (I.14), “Und an denselben gehn” (I.18), “Der Rhein ist seitwärts / Hinweggegangen. Umsonst nicht gehn / Im Troknen die Ströme” (II.48), “Denn wie käm er / Herunter” (II.56-57), etc. Curiously the one strophe that does not play with variations of the verbs to go and to come is the second one concerning Hercules’ visit to the Ister.

translation. The ode recounts in some detail how Hercules came to the north and discovered the olive tree on the banks of the Ister. He convinces the Hyperboreans to let him take the tree “[v]on des Isters schattigen Quelle” (*StA* V:51, l.25) back to Olympia “für den erlauchten / Hain das schattige Gewächs” (*StA* V:51, ll.30-31). Henceforth the olive branch is used for garlands to crown victors at the Olympic games. Additionally it serves as an offering to Zeus at the temple dedicated to him in Olympia on the banks of the Alpheus.

The story of the olive tree is at heart the story of the transplanting culture, which explains in part why Hercules must return from the north with a plant, rather than, say, a stone, which can flourish in foreign soil. In fact the tree comes to dominate the southern landscape, turning the parched valley alongside the Alpheus into an “illustrious grove” [“erlauchten / Hain”] according to Pindar in Hölderlin’s translation. The Peloponnesian Peninsula thus comes to resemble the thickly wooded hills surrounding the Ister in a remarkable instance of cultural reversal and exchange.

As Hölderlin was well aware, however, this dynamic works in the opposite direction as well, and the second strophe of *Der Ister* acknowledges this movement through another allusion, this time to Hölderlin’s own work. In the previously mentioned hymn *Die Wanderung*, composed shortly before the Böhlendorff letter in 1801, the poet tells of another ancient people who traveled far to find relief from the piercing rays of the sun. But the people in this case are Germans and their destination is not the Black Forest but the Black Sea:

Es seien vor alter Zeit
Die Eltern einst, das deutsche Geschlecht,
Still fortgezogen von Wellen der Donau,
Am Sommertage, da diese
Sich Schatten suchten, zusammen
Mit Kindern der Sonn'
Am Schwarzen Meere gekommen;
Und nicht umsonst sei diß
Das gastfreundliche genennet. (*StA* II:139, ll.31-39)

The parallels between these verses and the second strophe of *Der Ister* are striking. Just as Hercules travels north (and west) “sich Schatten zu suchen,” so too this supposed race of Ur-Germans travels south (and east), “da diese / Sich Schatten suchten.” And just as Hercules is lured to the banks of the Ister and is received as a guest (“zu Gaste geladen”), so too this race is welcomed by the Black Sea, known as the Hospitable Sea (“Das Gastfreundliche”) not only in this poem but in much of Greek and Roman antiquity.¹⁵ Whether in Hölderlin’s mythical universe the Ur-German’s trip to the south precedes Hercules’ trip to the north is impossible to determine. A case could be made for either itinerary. What we do know is that they along with the “Kindern der Sonn’” sire a new race of men who disappear but would seem to be the forefathers of the poets in their ability to live in harmony with each other and with nature. Whether Hercules precedes or succeeds this race matters little. More important is that the two-fold movement north and south allows for a two-fold process of cultural appropriation. A northern people heads southeast for the shade of trees; perhaps it brings these trees

¹⁵ Hölderlin also describes Patmos as “gastfreundlich” in the poem by the same name, although the island is located in the Aegean Sea, not the Black Sea. See *Patmos* *StA* II:167, l.61.

back to the once parched north to form a grove around the Ister. In similar fashion a southern people leaves their now parched homeland for the northeast and discovers trees which they take home with them, possibly leaving the sun behind as a gift. As this brief sketch indicates, cool and hot, wet and dry, passion and restraint are reversible terms, as are beginning and end, southern and northern, past and future, and the Alpheus and the Ister. The Ister is a divided river in that it points in two directions at once, and this division, which seems to impede its flow, raises the question, what would prompt a river to move, a stream to flow?

III. *Ein Zeichen braucht es*

The sluggishness of the Danube at its beginning, which is simultaneously its terminus, is the source of some consternation for the poet. Throughout the third stanza he returns to this point again and again, each time acknowledging that this is merely his opinion, though he is unable or unwilling to dismiss it. In rapid succession he tells us, “Der scheint aber fast / Rückwärts zu gehen” (ll.41-42), “Ich mein, er müsse kommen / Von Osten” (ll.43-44), “[W]arum hängt er / An den Bergen gerad” (ll.46-47), and finally “[A]llzuedultig / Scheint der mir, nicht / Freier, und fast zu spotten” (ll.58-60). In foregrounding the subjective nature of his objections, he implicitly reveals their cause. The course of the Ister disobeys logic for him. The river does not comport itself as it should, and to bolster this view he compares it to the Rhine, first noting the different directions of their flow and then commenting on their opposing characters. Unlike the Ister, which for the speaker is disturbingly self-contented, the Rhine is bustling with energy, like a colt champing on the bit (“Und Füllen gleich / In den Zaum knirscht er”). The metaphor of a river as a colt is not unusual, but it has a special resonance for Hölderlin. For if the Rhine is like a colt, it is not because it refuses to accept constraints. The situation is, if anything, reversed. It refuses to accept constraints, because it is at heart a colt, a centaur, which is the god or spirit of rivers for Hölderlin. He develops this figure most explicitly in his translations of Pindar’s fragments.¹⁶

In the note appended to his translation of the fragment *Das Belebende*, he writes, “Der Begriff von den Centauren ist wohl der vom Geiste eines Stromes, sofern der Bahn und Gränze macht, mit Gewalt, auf der ursprünglich pfadlosen aufwärtswachsenden Erde” (StA V:289). The Centaur, as presented here, tames an otherwise unruly earth—unruly not because it rebels against any authority but because in its continuous expansion and growth, it undoes all distinctions. If left to its own devices, the earth would become an undifferentiated mass. The same, however, could be said of rivers, which is why Hölderlin eventually suggests that the two mutually constrain each other and in so doing mutually protect themselves.

While Hölderlin begins with the violence of rivers, he quickly switches to the violence of dry land, and this shift calls into question what is more originary: the force exerted

16 Heike Bartel explores the connection between Hölderlin’s translation *Das Belebende* and *Der Ister*, though her interest is somewhat different than mine. She focuses on the function of rivers for the establishment of culture in both texts. In what follows I place more emphasis on a theory of elements as exemplified in the relation of rivers to *terra firma*. See Heike Bartel: *Centaugesänge: Friedrich Hölderlins Pindarfragmente*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, p. 166-172.

by water or earth, the power of the wet or the dry. According to Hölderlin's mythopoetic vision, at their origin rivers do not flow in any direction. When they surface, they spread in multiple directions at once, creating ponds, wetlands, and grottos where wildlife can feed and drink.¹⁷ Shades of this theory can be heard in the second strophe of *Der Ister* where the river is said to rest—"Schön wohnt er"—in the domestic setting it has created for itself. It is a place where "Kräuter wachsen" (l.17) and "an denselben gehn / Im Sommer zu trinken die Thiere" (ll.18-19), like the landscape Hölderlin describes in *Das Belebende*, which is lush at the river's source in spite of the lack of any movement. Yet this state in which everything would seem to stand still cannot endure. What sets the water and possibly the process of history in motion is the dry land. This is Hölderlin's most stunning contribution to the theory of elements, not to speak of the interpretation of Pindar's fragment. It is the earth that compels water to move, long before water has an occasion to cut paths. Hölderlin reiterates this point twice, as if to underscore that it is not spirit, but inert matter that moves water, even if water is usually considered "das Belebende," the life-giving force.¹⁸

In the first instance he proposes,

Jemehr sich aber von seinen beiden Ufern das trocknere fester bildete, und Richtung gewann durch festwurzelnde Bäume und Gesträuche und den Weinstock, destomehr mußte auch *der Strom, der seine Bewegung von der Gestalt des Ufers annahm*, Richtung gewinnen, bis er, von seinem Ursprung an gedrängt, an eine Stelle durchbrach, wo die Berge ... am leichtesten zusammenhiengen. (V:289, emphasis added)

Thanks to the "Gestalt" provided by the earth, the river can flow. Hölderlin elevates the immobile to the status of a prime mover in what would seem like a contradiction in terms. In a curious side-note, he singles out the grape vine as one of the plants that contributes to the solidity of the earth. The observation is motivated in part by the Pindar fragment in which the centaurs are said to learn "Die Gewalt / Des honigsüßen Weines" (*StA* V:289) before springing into action themselves. But the presence of this one plant on banks that constrain the centaurs would suggest that the potency of wine comes not from rivers but from the fire that rains upon it from above and the elements that feed it from below.

Thus in elaborating on the wine motif in the fragment, Hölderlin stresses again that the violence of rivers is merely a reflection of the violence that the solid earth brings to bear on them. To convert bodies of water into flowing streams, the earth must impress upon it a form that not only determines its direction but also gives it its tempo, energy, vitality:

So lernten die Centauren die Gewalt des honigsüßen Weins, sie nahmen von dem festgebildeten, bäume-reichen Ufer Bewegung und Richtung an ... [D]ie gestaltete Welle verdrängte die Ruhe des Teichs, auch die Lebensart am Ufer veränderte sich, der Überfall des Waldes mit den Stürmen und den sicheren Fürsten des Forsts regte das müßige Leben der Haide auf, das stagnierende Gewässer ward so lange zurückgestoßen vom jähren Ufer, *bis es Arme gewann* und so mit eigener Richtung ... sich Bahn machte, eine Bestimmung annahm. (*StA* V:288-89, emphasis in the original)

-
- 17 Maria Behre argues that rivers in Hölderlin's poetry are neither allegories nor metaphors but myths in that they represent the intersection of *poesis* and *aesthesis*, artistic production and perception. See Maria Behre: "Hölderlins Stromdichtung: Zum Spannungsfeld von Naturwahrnehmung und Kunstauffassung." In: *Neue Wege zu Hölderlin*. Ed. Uwe Beyer. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, p. 17-40, esp. p. 20-25.
- 18 Martin Heidegger draws attention to the role of rivers in breaking paths but ignores the role that the land plays in this process in his brief reflection on *Das Belebende*. See Martin Heidegger: *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*. Ed. Susanne Ziegler. 3rd ed. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 1999, p. 93.

No sooner does Hölderlin draw attention to the fact that the river's direction and pace do not originate within but rather from without, then he suddenly changes tack and enumerates the ways that rivers transform life on firm land. "Die gestaltete Welle," "der Überfall des Waldes," "die Stürmen," and "die sicheren Fürsten des Forsts" are all manifestations of the river as a sovereign force, which carves the surface of the earth and in so doing dictates forms of life. However it achieves this sovereignty only in a paradoxical manner, namely by submitting to the pressure of solid land, which recasts its power as an orchestrated phenomenon, a display of something secret. Hölderlin's commentary culminates in the paradox that rivers are determined to be a determining force; they are shaped to shape the earth. Their form and tempo come from the entity they are charged with engraving or sculpting in a circular process not unlike the exchange between the ancients and the moderns developed in the Böhlendorff letter. Still the commentary on Pindar leaves open the question of why the earth would set something in motion that etches and carves it. Why does the earth compel water to move across it and to write on its surface? *Der Ister* may be the only work in which Hölderlin tackles this question directly. While comparing the Ister and the Rhine, he launches into a meditation on the relation of rivers to the banks surrounding them that constitutes the poem's most philosophical moment:

... Umsonst nicht gehn
 Im Troknen die Ströme. Aber wie? Ein Zeichen braucht es
 Nichts anderes, schlecht und recht, damit es Sonn
 Und Mond trag' im Gemüth', untrennbar,
 Und fortgeh, Tag und Nacht auch, und
 Die Himmlischen warm sich fühlen aneinander.
 Darum sind jene auch
 Die Freude des Höchsten. (StA II:191, ll.49-56)

Few lines have been more misread than the ones quoted above. Critics all but unanimously agree that the poet speaks of rivers when he states, "Ein Zeichen braucht es / Nichts anderes."¹⁹ But in the context of the poetry of Hölderlin, whose syntax is notoriously difficult and stretches the bounds of German grammar to its limit, the statement is relatively direct. The pronoun "es" cannot refer to the river, nor can it be an impersonal "es" given its recurrence two lines later as a personal pronoun. Rather it refers to "das Trokene," which requires a sign for reasons the poet then enumerates. *Der Ister* is consistent with the commentary on the Pindar fragment in that it is the dry land that compels the river to flow, to cut a path, to be a sign on an otherwise unmarked surface. Hence in *Das Belebende* he observes that the centaur brings its might to bear on "[die] ursprünglich *pfadlose* aufwärtswachsende Erde."

According to Grimm's Dictionary, the first signs were boundary markers on fields, and the association of agriculture with signs has a long history, as evidenced in the etymological link between the Latin *signum* and the German *sägen* and *sagen*, all of which derive from the Latin verb *secare*, to cut. The poet acknowledges this tradition when in the closing lines of *Der Ister* he states, "Es brauchet aber Stiche der Fels / Und Furchen die Erd'" (StA II:192, ll.69-70), in a formulation reminiscent of the earlier

19 See, for instance, Wolfgang Janke: *Archaischer Gesang: Pindar—Hölderlin—Rilke: Werke und Wahrheit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, p. 162 or Herta Schwarz: *Vom Strom der Sprache: Schreibeart und 'Tonart' in Hölderlins Donau-Hymnen*. Stuttgart: Metzler 1994, p. 121.

meditation on why rivers venture from their origin. Yet the explanation does not clarify what makes rivers flow. If anything it avoids this question by focusing instead on what rivers do to make the earth inhabitable and traversable for us. Why the earth would need signs, however, is a question that has little to do with us. It concerns the earth's relation to itself, and any answer to this question is necessarily mythical, as it involves a matter that does not refer to us and which cannot be assumed to conform to our faculties.

Time is a river. Whether Heraclitus ever intended to propose this metaphor, it has become bound up with his name thanks to the position attributed to him in Plato's *Cratylus*: "Heraclitus is supposed to say that all things are in motion and nothing at rest; he compares them to the stream of a river and says that you cannot go into the same river twice."²⁰ *Der Ister* takes this quote, which has become a virtual truism, and converts it into something new and strange by treating the central figure as a literal phenomenon. According to this procedure, time is not only a river; rivers are also time and to make a river move is to set time in motion, to launch history, to establish day and night. If the dry land ("[das] Trockne") needs rivers, consequently, it is because it needs time, and to usher in the latter it must rely on a body that moves and reflects divine fire:

Ein Zeichen braucht es
Nichts anderes, schlecht und recht, damit es Sonn
Und Mond trag' im Gemüth, untrennbar,
Und fortgeh, Tag und Nacht auch, und
Die Himmlichen warm sich fühlen aneinander. (StA II:191, II.50-54)

Sun and moon, day and night gain a place on earth through rivers that mirror the stars. As a result of this reflection, the earth can have a history. It can move in time even if it is consigned to the same place, or rather even if it is nothing but place. For, as Hölderlin would have it, space would lack all distinctions, were it not for time, which separates what is from what is no longer and in so doing generates the first division. Without the labor of rivers, the earth would be what he calls in the *Anmerkungen zur Antigonae* "die ewig lebende ungeschriebene Wildniß und die Todtenwelt" (StA V:266), that is an endlessly expanding but also spiritless force. What the river gives the earth, then, is a "Gemüth," a mind in which the suns and moons it has witnessed can reside. Gods consigned to different hemispheres and which normally appear on the horizon at different times converge in the river which carries their reflection forward. But, and this is crucial, it also carries their reflection back ensuring that the past meets the future, the Orient the Occident, and antiquity modernity in a never-ending cycle. These are the lines that *Der Ister*, the river and the poem, trace. As a tribute to the mystery of the Ister the poem ends with an oracular pronouncement: "Was aber jener thuet der Strom, / Weis niemand" (StA II:192, II.70-71).

20 Plato: *Cratylus*. Tr. Benjamin Jowett. In: *The Collected Dialogues of Plato, Including the Letters*. Ed. Edith Hamilton/Huntington Cairns. Princeton: Princeton University Press 1961, p. 439 (402a).

A Mineral Biography of the City

For years, the skyscrapers in New York were firmly planted in Mid-town and down at the end of the island not by choice, but because there the dense Pegmatite-rich rock was exposed at the surface—Mica Schist strong enough to hold the weight of towers. This same type of rock inhabits the coast of Maine, vast areas of Scotland and Riverside Park along the Hudson. As a kid, I knew Mica from streets that glistened in the sun, playgrounds peopled by boulders that seemed made of silver and gold, rocks on the beach with layers you could peel open like pages in a book. A Mineralogy curator named Peter told me mineral samples of Mica are sometimes termed “books.” My mother remembers finding books of Mica in the alley next to the building where she grew up in Brooklyn. Edgar Allan Poe lived across from Riverside Park when he is rumored to have written *The Raven*. If you find a shimmering stone in the area and leave it on the granite plaque on West 83rd street, your book of Mica becomes part of a memorial to the Warsaw Ghetto Uprising. I imagine all these volumes together. A library composed of only rocks and minerals, every layer another narrative.

There is a cabinet in the stores of the American Museum of Natural History filled with minerals from New York. In it, I saw: Garnetiferous Gneiss found 150 feet below the street where I grew up; Green Muscovite located a few blocks from where our teacher lost us while we were hunting for worms; Galena Crystals from near Mount Sinai, where my father died high above 100th Street. Personal mineral memories.

The idea of minerals formed below the streets of New York seems somehow unlikely. That anything of the natural world, of caves and volcanoes, could ever occur there. But, it does.

The Subway Garnet, in the garment district where my mother worked; Almandine cousins from Lincoln Center; weathered gems from Grant’s Tomb; Black Tourmaline from Amsterdam Avenue; Bornite from the Bridal Path; Menaccanite from underneath El Museo Del Barrio; Microcline Crystal from White Plains; ice blue Chrysotile from Staten Island, listed as “location unknown,” though most likely it came from the Asbestos quarry at Ward’s Hill only just across the island from Snug Harbor, the first home for sailors too tired to return to sea.

A sparkling arterial system that connects one island to another. Under bodies of water; rivers of Stilbite, tunnels of steam. Resplendent mineral residents. New growth in older rock. A daily core sample of the city.

The rocks in Central Park are not smooth from years of kids sliding down them, like the polished fingertips and toes of certain statues, but from the slow movement of glaciers heaving themselves along, leaving a fine grain surface 18,000 years ago. Manhattan Schist forever tilting to the south. Imagine the Flatiron Building as Half Dome. Our hands enact the geological process.

And I know, we are humans, we are bones and muscle and brains and blood, but the iron in the Subway Garnet is the same iron that is in my body, and the marble floor of the Metropolitan is as carbonate as my bones. We are also mineral residents.

There is a photograph taken in 1942 on 207th Street in Inwood towards the northern tip of Manhattan on one of the only exposures of naturally occurring marble in New York City. It was taken during a field session with the Pick and Hammer Club, a mineral collecting club for young adults run by the Brooklyn Children's Museum in Crown Heights. My parents grew up in the neighborhood down Eastern Parkway; drawing in Saturday morning classes with Ms. Randall and planting seeds in the Botanic Garden.

At home, I have a Subway Garnet found in the jetties of Far Rockaway by an early member of the Pick and Hammer Club. My great grandmother worked in a house off the boardwalk. The Pick and Hammer Club wound down by the mid 1950s. My mother was just a teenager then. This was many years before the hurricane washed the garnets away.