

SCHREIBEN – Metanoia, Erinnerung, Zeugnis *Ein brennendes Haus in der Morgendämmerung*

1. Das poetische Wort als Innehalten, Bekennen und Ruf – Dichterworte

Das geschriebene Wort ist wie das gesprochene Wort Ereignis. Es gibt Zeugnis vom Zeugnisgeben-Können, noch bevor oder gerade dann, wenn über die signifikative Ebene hinweggesehen wird, was nur selten geschieht.¹

Wie in diesem Seminar des Öfteren erwähnt, braucht der Satz: „Ich schreibe.“ für den Schriftsteller kein Objekt. Das Schreiben spricht für sich und die Lücke an der Stelle des Objektes scheint zu sagen: Ich schreibe ohne konkretes Vorhaben, das Schreiben überkommt mich, ich schreibe, weil und was ich muss.

Leonard Cohen (1934-2016) reflektiert dieses nicht selbstgewählte poetische Schaffen in *Going Home*.² Sein poetischer Drang blickt darin auf ihn, Leonard, den unfrei Schreibenden, der zugleich Hirte, Bastard und Weiser ist:

Going Home

I'd love to speak with Leonard
He's a sportsman and a shepherd
He's a lazy bastard
Living in a suit

But he does say what I tell him
Even though it isn't welcome
He just doesn't have the freedom
To refuse

He will speak these words of wisdom
Like a sage, a man of vision
Though he knows he's really nothing
But the brief elaboration of a tube [...]

Auch Fernando Pessoa (1888-1935) Dichterfigur Alberto Caeiro denkt über das Schreiben nach:

XLVI³

Auf die eine oder andere Weise,
wie es gelingt oder nicht gelingt,
schreibe ich meine Verse.
Manchmal glückt es mir zu sagen, was ich denke,
ein andermal sag' ich es schlecht und verworren,
so schreibe ich absichtslos meine Verse,

¹ Agamben weist darauf mit Leopardi hin, vgl.: AGAMBEN, *Die Sprache und der Tod* (2007), 123ff.

² <https://genius.com/Leonard-cohen-going-home-lyrics>. Zugriff am 26.4.2025.

³ PESSOA; CAEIRO; REIS, *Dichtungen. Oden* (1989), 75.

als ob das Schreiben nicht aus Gebärden bestünde,
als ob das Schreiben mir zustieße
wie das Sonnenlicht auf mich fällt.

Ich versuche zu sagen, was ich fühle,
ohne an das Gefühltre zu denken.
Ich suche die Worte an die Idee anzuschmiegen
und keinen Korridor
vom Gedanken zum Wort zu benötigen. [...]

Sagen, was nicht willkommen ist, aber gesagt werden muss; Schreiben, obwohl oder gerade weil der Schreibende sich selbst als nichts weiter als ‚the brief elaboration of a tube‘, Kanal des zu Schreibenden weiß; Schreiben als etwas, das den Menschen überkommt und dessen Wert in der nicht von Gedanken verzerrten Weitergabe des Wahrgenommenen liegt. – Wenn das ist, was in ersten groben Zügen das Schreiben ausmacht, verwundert es nicht, dass der Schreibende dabei überaus nackt und verletzlich wird.

Christa Wolf (1929-2011) äußert dies 1993 im Interview mit Günter Gaus sogar explizit als Wunsch. Ob sie eine Vorstellung habe, wie die Christa Wolf der nächsten Etappe beschaffen sein könnte? „*Hautlos*, sehr empfindlich“, antwortet sie. Darauf Gaus, das könne kein Wunsch sein. Doch, es sei so, sagt Wolf. Offen, toleranter und bescheidener wolle sie werden. „Aber härter gegen mich werde ich sein, rücksichtsloser. Ich glaube, mehr weh tun kann nun nichts mehr. Ich muß den Schmerz jetzt nicht mehr vermeiden. Ich habe bemerkt, daß ich in der letzten Zeit nicht besonders gut schreiben konnte, und mit ist jetzt klar, warum. Ich habe diesen Schmerz vermeiden wollen. Und jetzt geht’s wieder.“⁴ Das Schreiben erscheint hier damit auch als ein Sich-Stellen.

Gertrud Kolmar (1894-1943) beschreibt diese notwendige Empfindsamkeit der Dichterin ebenfalls – und das folgende Gedicht⁵ bildet passenderweise den Auftakt zu einem Gedichtbandes von ihr:

Die Dichterin

Du hältst mich in den Händen ganz und gar.

Mein Herz wie eines kleinen Vogels schlägt
In Deiner Faust. Der Du dies liest, gib acht;
Denn sieh, du blätterst einen Menschen um.
Doch ist es dir aus Pappe nur gemacht,

Aus Druckpapier und Leim, so bleibt es stumm
Und trifft dich nicht mit seinem großen Blick,
Der aus den schwarzen Zeichen suchend schaut,
Und ist ein Ding und hat ein Dinggeschick. [...]

⁴ Interview *Zur Person* mit Christa Wolf (1993): <https://www.youtube.com/watch?v=H0hU0EdKe-Q>

⁵ KOLMAR, *Gedichte* (2020), 9.

Und auch Nelly Sachs (1891-1970) reflektiert die Dialektik des Schreibens und Geschrieben-Werdens:⁶

HIER NEHME ICH EUCH GEFANGEN
ihr Worte
wie ihr mich buchstabierend bis aufs Blut
gefangen nehmt
ihr seid meine Herzschläge
zählt meine Zeit
diese mit Namen bezeichnete Leere

Laßt mich den Vogel sehen
der singt
sonst glaube ich die Liebe gleicht dem Tod –

In *Völker der Erde*⁷, einem Aufschrei von einem Appell, tritt Nelly Sachs in die Dimension der Worte als solcher. Das Wort, das zuvor Herzschlag war, der gefangen nimmt, ist auch hier Atem und Leben gebend. Im Bewusstsein der Gefahr, das Wort oder das Gedicht zu zerreden, lässt sich doch sagen: Es deutet sich hier ein Übergang an. Das Gedicht zeugt von jenem Bezeugen, das zu sein erlaubt – dem SCHREIBEN als dem Leben im Wort. Indem sich dieses Zeugnis ereignet, geschieht auch ein Bekennen. Es ist ein Bekennen zum Wort oder ein Bekennen des Wortes, ohne das die Zeit nicht (gezählt) wäre und Liebe und Tod einander gleichen:

VÖLKER DER ERDE
ihr, die ihr euch mit der Kraft der unbekannt
Gestirne umwickelt wie Garnrollen,
die ihr näht und wieder auftrennt das Genähte,
die ihr in die Sprachverwirrung steigt
wie in Bienenkörbe,
um im Süßen zu stechen
und gestochen zu werden –

Völker der Erde,
zerstört nicht das Weltall der Worte,
zerschneidet nicht mit den Messern des Hasses
den Laut, der mit dem Atem zugleich geboren wurde.

Völker der Erde,
O daß nicht Einer Tod meine, wenn er Leben sagt –
und nicht Einer Blut, wenn er Wiege spricht –

Völker der Erde,
lasset die Worte an ihrer Quelle,
denn sie sind es, die die Horizonte

⁶ SACHS, *Gedichte* (2022), 13.

⁷ Ebd., 47.

in die wahren Himmel rücken können
und mit ihrer abgewandten Seite
wie eine Maske dahinter die Nacht gähnt
die Sterne gebären helfen –

Wo liegt die Quelle der Worte? Der Worte, die die Horizonte in die wahren Himmel rücken?
Welches Wort zerschneidet nicht?

Es scheint, als entzöge sich gerade der Appell – das Gedicht in seinem Vokativ⁸ – der Bewegung des Zerschneidens. Das Gedicht erklärt und deutet nicht die Welt, noch steigt es in die Verwirrung der Worte ein, sondern beschränkt sich auf die schlichte, subjektive Dimension, die aus dem Ich des Appells und seinem Leser besteht. Indem diese Beziehung im Gedicht gestiftet wird – allein aus der Beschränkung auf einen Umgang mit dem Wort und den Worten, der nicht die Welt *erklären* will, ergeht ein Ruf aus dem Sich-Ereignen der Sprache an den Leser. – Ein Ruf oder aber, wie für Gertrud Kolmar, ein „großer Blick, der aus den schwarzen Zeichen suchend schaut“.

Was der Blick sucht – oder wonach der Ruf ruft – wozu er *auf*ruft, ist offen. Aber indem er als Ruf ergeht, in einem Zweifel, einer Frage oder Erinnerung, ist er mindestens ein Bekenntnis zum Offenen, i.e. zu der Möglichkeit zu bekennen und zum Widerstehen im Wort. Jedes Wort, das innehalten lässt, ist ein Widerstand gegen das rasche, unbedachte Forttreiben der chronologischen Zeit. Es hält gleichsam den Moment fest und scheint auf die in ihm verborgene Tür zu verweisen, durch die der Messias eintreten – könnte.

Dazu ein Gedicht,⁹ das Paul Celan (1920-1970) 1960 für Nelly Sachs schrieb – den Moment festzuhalten, da er ihr in Zürich zum ersten Mal persönlich begegnete, kurz nach der Verhaftung Adolf Eichmanns:

ZÜRICH, ZUM STORCHEN
Für Nelly Sachs

Vom Zuviel war die Rede, vom
Zuwenig. Von Du
und Aber-Du, von
der Trübung durch Helles, von
Jüdischem, von
deinem Gott.

Da-
von.

Am Tag einer Himmelfahrt, das
Münster stand drüben, es kam
mit einigem Gold übers Wasser.

Von deinem Gott war die Rede, ich sprach
gegen ihn, ich

⁸ Vgl. die Ausführungen zum Vokativ in: AGAMBEN, *La voce umana* (2023).

⁹ CELAN, *Die Gedichte* (2003), 126.

ließ das Herz, das ich hatte,
hoffen:
auf
sein höchstes, umröcheltes, sein
haderndes Wort –

Dein Aug sah mir zu, sah hinweg,
dein Mund
sprach sich dem Aug zu, ich hörte:

Wir
wissen ja nicht, weißt du,
wir
wissen ja nicht,
was
gilt.

Das poetische Wort, das Wort, das Ereignis ist und nicht Signal, das Wort, das das Gespräch sucht und nicht die Kommunikation – es widersteht der chronologischen Zeit, erfordert ein Innehalten. Es zerreißt das Fortlaufen des Geschehens, indem es fragt, ruft, bekennt oder erinnert. In diesem Sinne ist die poetische Geste – z.B. das Gedicht, das dankbar einer Begegnung gewidmet ist – ein „Nicht-Mittun“ und ein Innehalten vor dem, was geschieht oder geschehen, gar vergessen ist. Das poetische Wort verweist, indem es neben der Chronologie steht, auf eben die Lücke im zeitlichen Geschehen, aus der es spricht. Es scheint jene Lücke zu sein, die Hannah Arendt als „Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“ bezeichnet, aus der heraus die Menschen der Résistance lebten. Dieses Bild Arendts greift der junge Agamben begeistert auf – und erkennt darin die Lücke des Zeitgenossen,¹⁰ aus der allein sich denken lässt. – und vielleicht auch in Befreiung vom Gesetz (der Zeit) leben lässt.

In dieser ihrer Geste ist die Poesie so notwendig wie hilflos, worüber Czesław Miłosz (1911-2004) in seinem Gedicht *Vorwort* nachdenkt.¹¹

Vorwort

Du, den ich nicht habe retten können,
Höre mich an.
Begreif diese schlichte Sprache, denn der anderen schäme ich mich.
Ich schwöre, es gibt keinen Zauber der Worte in mir.
ich rede schweigend zu dir, wie die Wolke oder der Baum.

[...]

Was ist Poesie, wenn sie weder Völker
Noch Menschen rettet?
Eine Komplizenschaft amtlicher Lügen,

¹⁰ Mandelstams Gedicht über vor seinem Jahrhundert zerrissenen Dichter hat Agambens Begriff des Zeitgenossen inspiriert.

¹¹ MIŁOSZ, *Gedichte* (2023), 29f.

Ein Singsang von Säufern, denen bald jemand die Kehle aufschlitzt,
Ein Lesestückchen aus einem Mädchenzimmer.

Dass ich die gute Dichtung wollte, ohne zu können,
Und ihren tröstlichen Zweck sehr spät verstanden habe,
Das und nur das ist die Rettung.
Mohn oder Hirse wurde auf Gräber gestreut,
Die niederfliegenden Toten – die Vögel – damit zu füttern.
Ich lege das Buch hier für dich, Verflössener, nieder,
Damit du uns nie wieder heimsuchst.

Krakau, 1945

Das Gedicht ist machtlos und hätte doch nicht geschrieben werden können – auch um willen desjenigen, den „ich“, schreibt Miłosz, nicht habe retten können. Es erinnert an den Vergessenen, weist über die erinnerte Vergangenheit hinaus, ist Zeichen des Verlorenen. Darin liegt seine Rettung.

Doch in den Zeilen von Miłosz, die wohl auch im polnischen Original kein gesetzmäßiges Metrum und kein Rhythmus gliedert, wird noch etwas anderes explizit: Im Anruf des Verlorenen – in Krakau, 1945 – verbietet sich dem Dichter eine andere als eine schlichte Sprache und vermutlich damit einhergehend auch der Rhythmus. (*Wir sprachen darüber im Zusammenhang mit Agambens Kommentar zum Römerbrief, darin er schreibt, der Rhythmus der Poesie, formvollendet im Sonett, sei messianisch und – für uns seit Hölderlins Abkehr von Gott und den Göttern verloren.*)

2. Das brennende Haus des ästhetischen Projekts – Agamben über Kunst

Ist der Rhythmus der Poesie mit dem Glauben verloren gegangen? (Oder gar der Glaube mit dem Rhythmus?) Agamben meint den Moment dieses doppelten Verlustes bei Hölderlin ausmachen zu können.¹² Wäre demnach Hölderlin der letzte Dichter gewesen?

Sehr früh schon (1970) setzt sich Agamben in *Mensch ohne Inhalt* mit dem Niedergang der Kunst auseinander – wobei er die Kunst als Paradigma für den Einzug des Nihilismus überhaupt heranzieht. Dies geschieht nicht ganz ohne einen Hoffnungsschimmer, denn

„wenn es wahr ist, daß der grundlegende architektonische Mangel eines Hauses erst in dem Moment sichtbar wird, in welchem es in Flammen steht, so könnten wir uns heute in einer besonders günstigen Lage befinden, den authentischen Sinn des ästhetischen Projekts des Westens zu begreifen.“¹³

Einen Grund für den Brand sieht Agamben im von Kant eingeführten Kriterium der Objektivität, das einen Bruch zwischen dem Künstler und seinem Gegenstand einführt, der sich dann auf den

¹² „Der Reim [...] ist [...] das messianische Erbe, das Paulus der modernen Dichtung hinterläßt. [...] Als Hölderlin auf der Schwelle zum neuen Jahrhundert seine Lehre vom Abschied der Götter und besonders des letzten Gottes, nämlich des Christus, erarbeitet, zerbricht die metrische Form seiner Lyrik, als sie diese neue Atheologie auf sich nimmt, bis sie in den letzten Hymnen jede erkennbare Identität verliert.“ AGAMBEN, *Die Zeit, die bleibt* (2019), 100.

¹³ AGAMBEN, *Der Mensch ohne Inhalt* (2012), 14., erstmals 1970 erschienen.

Leser oder Betrachter überträgt. Es ist der Moment der Geburt der Ästhetik *und* des Kritikers – der Moment, der den Brand entfacht und folgende Dynamik aufweist:

„Solange der Künstler in intimer Einheit mit seiner Materie lebt, ist das, was der Betrachter im Kunstwerk sieht, nur die rigorose Bewußtmachung seines eigenen Glaubens und die höchste Wahrheit seines eigenen Bewußtseins. Ein die Kunst als solche betreffendes Problem kann nicht aufkommen, denn es ist ja gerade die Kunst, welche den Raum der Gemeinschaftlichkeit entfaltet, in dem der Künstler und Nichtkünstler ihre lebendige Einheit finden. Dieser gemeinsame Raum des Kunstwerks verschwindet [...]“¹⁴

„Der Kritiker führt die Kunst, wo er sie auch vorfindet, auf ihr Gegenteil zurück, indem er sie in Nichtkunst auflöst; wo immer seine Reflexion sich entfaltet, führt sie Nichtsein und Schatten mit sich, so als gebe es, um die Kunst zu verehren, keine andere Weise als die, sie zum Gegenstand einer schwarzen Masse zu Ehren eines *deus inversus* der Kunst zu machen.“¹⁵

Indem „das Kunstwerk sein Fundament nicht mehr in der Einheit von künstlerischer Subjektivität und künstlerischem Inhalt [findet]“, hört es auf, den Betrachter in „die höchste Wahrheit des eigenen Bewußtseins (und das heißt das Göttliche)“¹⁶ hineinfinden zu lassen. Stattdessen lässt es den Betrachter in einem kritischen Bewusstsein oder einem Wohlgefallen, das aber *interesselos* ist, stehen. Auch mit dem Kunstwerk dabei geht eine Veränderung vor sich: Es spricht nicht mehr aus dem Glauben des Künstlers. Vielmehr integriert der Künstler die Kritik und deren nichttenden Charakter in das Werk und, „gleich das Kunstwerk immer mehr dem nichtkünstlerischen Produkt an“¹⁷, wobei es sich selbst zerstört. – Ist dies die theoretische Erklärung (oder ein Aspekt davon) zum Verlust von Rhythmus und Reim in der Dichtung?

Die Selbstzerstörung der Kunst ist nur ein Ausdruck einer Entwicklung der von Agamben immer wieder beschriebenen okzidentalen Maschinerie, die ähnlich infernal wie in der Kunst auch in Politik und Recht daliegt. Wenn Agamben in Bezug darauf – erinnert sei an unseren Seminarauftritt und den Blogbeitrag: *Siamo tutti in inferno...* – wenn Agamben *trotz allem* etwas wie eine Hoffnung auf Widerstand zur Wegbereitung einer kommenden Politik (und Kunst) sieht, dann in einer besonderen Form des Wortes und des Seins in der Sprache:

„Die beliebige Singularität, die sich die Zugehörigkeit selbst, das In-der-Sprache-Sein selbst zu eigen machen will und dafür jede Identität, jede Bedingung von Zugehörigkeit ablehnt, ist der neue Protagonist einer kommenden Politik, weder subjektivisch noch gesellschaftlich konsistent. Wo immer diese Singularitäten friedlich ihr gemeinsames Sein bekunden werden, dort wird ein Tiananmen sein und – früher oder später – werden die Panzer auffahren.“¹⁸

Die Passage, 1996 veröffentlicht, ist eingebettet in eine Analyse der okzidentalen Nationalstaaten und meint nicht die Volksrepublik China im Besonderen. Das Massaker auf dem *Platz des Himmlischen Friedens* 1989 wird nur illustrativ herangezogen mit der Botschaft: Dies wird überall passieren (können), wo die einzelne Stimme sich zu ihrem Stimme-Sein bekennt.

¹⁴ Ebd., 50.

¹⁵ Ebd., 62.

¹⁶ Ebd., 63.

¹⁷ Ebd., 67.

¹⁸ AGAMBEN, *Mittel ohne Zweck* (2006), 79.

Es sei nun, ebenfalls illustrativ, eine jener singulären chinesischen Stimmen herangezogen, die sich damals friedlich erhob und dafür mit vielen Jahren in chinesischen Foltergefängnissen bezahlte – jene von Liao Yiwu (*1958), der erstmals für sein Gedicht *Das Massaker* inhaftiert wurde und dessen dokumentarische Manuskripte über die Zeit im Gefängnis mehrfach beschlagnahmt und vernichtet wurden. Was bedeutet es für Liao Yiwu, sich *sein In-der-Sprache-Sein zu eigen zu machen*?

„Schreiben kann einem Menschen Würde verleihen, Menschen, die Würde haben, haben alle den brennenden Wunsch, ein historisches Leben zu führen (oder wie Václav Havel betonte, auf individuelle Art in die Geschichte einzugehen).“¹⁹

Und in einem Gedicht von 1991 aus *Liebeslieder aus dem Gulag*:²⁰

Meiner Mutter

Meine Verse waren dir immer zu lang
und jetzt zwingt das Schicksal deinen Sohn
in einen kurzen Satz
an dem weiter gestrichen wird
bis nichts mehr ist, nur noch Hülle
ein gesichtsloses, vergewaltigtes Wort

Bis auch das Wort nicht mehr ist
ich nur noch ein Langzeichen bin
falsch geschrieben meist wegen der vielen Striche [...]

3. Dokumentation der Scherben – „Autofiktionale Prosa“ der Gegenwart

Schafft das brennende Haus der Gegenwart – das *Inferno*²¹ – nun eine besonders fruchtbare, da freie oder frei gebrannte Situation für das Sich-Finden in der Sprache und das Bekunden des Seins im Wort?

Wie gravierend sind die bestehenden Brandwunden und ihre Spätfolgen? Erlauben sie noch, einen Rhythmus wiederzufinden oder – für die Prosa – Geschichten zu *er*-finden oder wäre jeder Rhythmus notwendig Lüge und Anlass zur Scham gegenüber den Nicht-Geretteten?

Neben Liao Yiwu und Liu Xiaobo gibt es unzählige Stimmen, die explizit und ohne Übersetzung in ein Romangeschehen von ihrer persönlichen Gegenwart und dem in diese hineinragenden Gewesenen erzählen. Bei Swetlana Alexijewitsch potenzieren sich die Stimmen ihrer Interviews im postsowjetischen Raum zu einem Gewirr aus Erinnerungen, Geständnissen, Bekenntnissen. Bei Christa Wolf und Günter Grass finden sich Bücher, die aus einer spezifisch deutschen Metanoia geschrieben zu sein scheinen. Andere haben schlicht ihr eigenes Leben erzählt – darunter Ocean Vuong, Édouard Louis, Maria Stepanova, Richard Ford, Philip Roth, Annie Ernaux – eine willkürliche Auswahl einiger Autoren, von denen in den letzten Jahren „autofiktionale“ Bücher erschienen, die sich unverschleiert mit der eigenen Herkunft, insb. den Eltern auseinandersetzen. Bei Ernaux (*1940) liest sich das in dem Buch *Eine Frau* so:

¹⁹ LIAO, *Für ein Lied und hundert Lieder* (2012), 100.

²⁰ Ebd., 513.

²¹ <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-allegoria-della-politica>, Zugriff am 12.05.2025.

„Es ist ein schwieriges Unterfangen. Für mich hat meine Mutter keine Geschichte. Sie war immer schon da. Mein erster Impuls beim Schreiben, sie in zeitlosen Bildern festhalten: ‚Sie war wütend‘, sie war eine Frau, die alles verbrannte‘, einzelne Szenen, in denen sie vorkommt, ungeordnet aneinanderreihen. So finde ich aber nur die Frau aus meiner Vorstellung, dieselbe Frau, die ich seit ein paar Tagen in meinen Träumen sehe, wieder lebendig, unbestimmten Alters, in einer Atmosphäre der Spannung, wie in einem Horrorfilm. Ich möchte aber auch die Frau zu fassen bekommen, die außerhalb von mir existiert hat, die Frau, die am ländlichen Rand einer Kleinstadt in der Normandie geboren wurde und auf einer geriatrischen Station eines Krankenhauses in einem Vorort von Paris gestorben ist. Was ich zu schreiben hoffe, um ihr gerecht zu werden, liegt vermutlich an der Nahtstelle von Familie und Gesellschaft, Mythos und Geschichte. Mein Vorhaben ist literarischer Art, denn es geht darum, nach einer Wahrheit über meine Mutter zu suchen, die nur durch Worte gefunden werden kann. [...] Gleichzeitig will ich sozusagen unterhalb dessen bleiben, was gemeinhin als Literatur gilt.“²²

Zum Ende ihrer Geschichte aus dem fernen, dem rauen, ländlichen Frankreich der Arbeiter und der Mutter der Autorin, die ihre Welt wohl nie selbst in Worte hätte fassen können, weil sie nicht weit genug über sie hinaus gelangte, schreibt Ernaux: „Jetzt ist alles miteinander verbunden.“²³ – Damit scheint sie vor allem auf ein ganz intimes Bedürfnis der Trauer und des Gedenkens geantwortet zu haben, faszinierenderweise auf Nobelpreisniveau.

Auch Ocean Vuong (*1988) schreibt über und an seine Mutter seine Geschichte, die zwischen Vietnam und Connecticut spielt und die seine Mutter nie wird lesen können, weil sie nach Eröffnung ihres Nagestudios nie Englisch lesen lernte. Es beginnt:

„Let me begin again.

Dear Ma,

I am writing to reach you – even if each word I put down is one word further from where you are. [...]“²⁴

„Migration can be triggered by the angle of sunlight, indicating a change in season, temperature, plant life, and food supply. Female monarchs lay eggs along the route. Every history has more than one thread, each thread a story of division. [...]“²⁵

„Sometimes, I imagine the monarchs fleeing not winter but the napalm clouds of your childhood in Vietnam. I imagine them flying from the blazed blasts unscathed, their tiny black-and-red wings jittering like debris that kept blowing, for thousands of miles across the sky, so that, looking up, you can no longer fathom the explosion they came from, only a family of butterflies floating in clean, cool air, their wings finally, after so many conflagrations, fireproof.“²⁶

Die autofiktionalen Bücher eint, dass sie ein Zusammensetzen von Splittern einer Zeit, Bruchstücken von Biographien, Episoden des Infernos sind. Die Bruchstücke und Reste von Erinnerungen, die mit dem Erinnernten das Vergessene ins Bewusstsein führen, schreien nach

²² ERNAUX, *Eine Frau* (2019), 19.

²³ Ebd., 86.

²⁴ VUONG, *On earth we're briefly gorgeous* (2019), 3.

²⁵ Ebd., 8.

²⁶ Ebd., 14.

Heilung. In den Büchern finden sie zu einem Ganzen. Ist das Kunst?, scheint trotzdem eine berechnete Frage.

„Was aber ist gemeint“, fragt Agamben, „wenn gesagt wird, die Kunst habe sich selbst überschritten, sei über sich selbst hinausgegangen? Heißt dies wirklich, daß sie für uns eine Sache der Vergangenheit geworden ist, hinabgestiegen in die Schattenwelt einer immerwährenden Dämmerung? Heißt es nicht eher, daß die Kunst, nachdem sie den Kreis ihres metaphysischen Geschicks abgeschrieben hat, erneut in die Morgendämmerung eines Ursprungs eingetreten ist, in der die Frage nach ihrem Schicksal, aber auch nach dem Schicksal der Menschen selbst noch einmal neu aufgeworfen werden kann?“²⁷

Ich glaube, die autofiktionale Literatur, die kaum literarisch oder nach Annie Ernaux auch nur irgend schön sein will, ist eine Spur der Morgendämmerung, indem sie Verbranntes erinnert, Stimmen zerbrochener Länder und Gemeinschaften nebeneinander lesbar werden lässt und allen die gleiche Zuwendung schenkt. Sie führt den Autor in eine ehrliche Subjektivität zurück, in der er nicht durch ästhetische Kriterien von seinem Schreiben abgeschnitten ist. Ernaux:

„Écrire, c'est agir sur le monde, et rien ne m'est plus étranger que l'idée du pur objet esthétique. [...] Je ne voulais absolument pas faire de livres esthétiques. [...] Je ne veux pas qu'on prenne mes livres comme de la littérature. Je ne travaille pas sur des mots, mais sur la réalité ou la vie. Les mots me renvoient à une réalité.“²⁸

Wenn Traumata, wie jene des Vietnamkriegs in Ocean Vuongs *On Earth we're briefly gorgeous*, die den REST der zerstörerischen Wucht der okzidentalen Maschine zeigen bzw. in der Poesie diesen REST ausmachen, Raum erhalten und lesbar werden, so kann das Anlass zur Hoffnung sein, dass Literatur verständiger und menschlich(er) werden lässt.

Was bleibt aber stiften die Dichter, zitiert Agamben jüngst Hölderlin und knüpft an das Bleibende der Poesie den Gedanken einer Anthropogenese.²⁹ Der Mensch verändere sich in und durch seine Sprache kontinuierlich fort; niemand aber wisse, wohin. Es bleibt der REST des Dichters zwischen Vergangenheit und Zukunft, der, indem er davon abhält, in der Chronologie der eigenen Zeit aufzugehen, das Potential zur Veränderung, zum Menschlichen und vielleicht zur kommenden Gemeinschaft birgt.

„Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der ‚Ausnahmestand‘, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht. [...] dadurch wird unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sich verbessern.“³⁰

So hieß es in Benjamins VIII. These zum Begriff der Geschichte. Offen ist, welche Werke und Geschichtsschreibung Benjamins idealem Begriff der Geschichte in der Gegenwart entsprechen. Vielleicht gehört die Literatur der Bruchstücke dazu; wobei nicht etwa der Grad der Unterdrückung ausschlaggebend ist – ob in einem chinesischen Gefängnis oder dem Frankreich der trinkenden Arbeiter – sondern vielmehr die Tatsache, dass Singularitäten als solche ihre

²⁷ AGAMBEN, *Der Mensch ohne Inhalt* (2012), 72.

²⁸ Ernaux, nach: CHARPENTIER, *Les 'ethnotextes' d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire* (2011), 90.

²⁹ Vgl.: AGAMBEN, *La lingua che resta* (2024), 134f.

³⁰ BENJAMIN RAULET (Hg.), *Über den Begriff der Geschichte* (2010), 97.

Stimme erheben, individuelle Menschen und Geschichten, die in der Maschinerie von Industrie, Verwaltung und Biopolitik per se keinen Platz haben.

Von der Möglichkeit, sich in der Sprache zu finden, auch wortlos in Gesten oder der Musik, ist im Grunde niemand ausgeschlossen (mit Ausnahme der *Homines Sacri*, die bis zur Beraubung ihres Wortes und der Möglichkeit zu bezeugen zerstört sind). Wo das Wort ist und ein Mensch seine Stimme findet – nicht irgend Gerede des *Man*, sondern die Stimme, in der er angesprochen ist, dort kann auch das Ewige Wort des Anfangs durch die Sprache erklingen, gar aus dem Sich-Ereignen der Sprache *rufen*, selbst wenn auf der signifikativen Ebene der *Messias* nicht auftaucht. In diesem Sinne wäre alles Schreiben potenziell messianisch und damit vielleicht Zeichen eines dämmernden Morgens.

Literatur

- AGAMBEN, Giorgio: *Mittel ohne Zweck: Noten zur Politik*. Zürich - Berlin: diaphanes, 2006².
——— *Die Sprache und der Tod: Ein Seminar über den Ort der Negativität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
——— *Der Mensch ohne Inhalt*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
——— *Die Zeit, die bleibt: Ein Kommentar zum Römerbrief*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019⁶.
——— *La voce umana*. Macerata: Quodlibet, 2023.
——— *La lingua che resta: Il tempo, la storia, il linguaggio*. Torino: Einaudi, 2024.
BENJAMIN, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
CELAN, Paul: *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
CHARPENTIER, Isabelle: *Les 'ethnotextes' d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire*. In: BAJOMEE, Danielle; DOR, Juliette (Hg.): *Annie Ernaux: Se perdre dans l'écriture de soi*. Paris: Klincksieck, 2011.
ERNAUX, Annie: *Eine Frau*. Berlin: Suhrkamp, 2019.
KOLMAR, Gertrud: *Gedichte: Auswahl und Nachwort von Ulla Hahn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2020.
LIAO, Yiwu: *Für ein Lied und hundert Lieder: Ein Zeugenbericht aus chinesischen Gefängnissen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.
MIŁOSZ, Czesław: *Gedichte: Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Adam Zagajewski*. München: Carl Hanser Verlag, 2023.
PESSOA, Fernando; CAEIRO, Alberto; REIS, Ricardo: *Dichtungen. Oden: Portugiesisch und Deutsch*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.
SACHS, Nelly: *Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2022.
VUONG, Ocean: *On earth we're briefly gorgeous*. New York: Penguin Press, 2019.