Till Dembeck

Lieder verwerfen. Annäherungen an Oswald Eggers *nihilum album*

Zunächst einige Zahlen.

Es sind viele Lieder/Gedichte, die Oswald Egger mit seinem 2007 erschienenen Band *nihilum album. Lieder & Gedichte* in den Druck gegeben hat – an der Zahl 3650, zehn pro Tag (wenn kein Schaltjahr ist). Sie sind in Spalten nach dem Kalender angeordnet, und die Daten lassen sich dank des numerischen Codes der Kolumnentitel zuordnen, nach dem im Folgenden auch zitiert wird (Monat.Tag.Nummer des Lieds/Gedichts am Tag). Vier senkrecht auf der quadratischen Seite angeordnete Spalten bieten jeweils Platz für sieben Vierzeiler, wobei jeder Tageswechsel markiert ist durch eine Zeichnung, die den Platz eines Vierzeilers einnimmt. Auf diese Weise füllt das Jahr $365 \cdot 11 + 1 = 4016$ Plätze (+1, weil sowohl am Anfang als auch am Ende eine Zeichnung eingefügt ist) in $(365 \cdot 11 + 1) / 7 = 573,71$ Spalten und also $(365 \cdot 11 - 1) / (7 \cdot 4) = 143,43$ Seiten (143 Seiten plus eine volle Spalte plus eine Spalte mit vier Vierzeilern und einer Zeichnung).

Von Zahlen und vom Zählen ist immer wieder die Rede in *nihilum album* – was im Folgenden zum Anlass genommen wird, ebenfalls das ein oder andere im Buch zu zählen¹ (auch wenn der tiefere Grund für dieses Vorgehen ein anderer ist, auf den zurückzukommen ist). Formen und Derivate der Worte »Zahl« oder »zählen« kommen insgesamt 17-mal vor. Oft sind es besonders viele, unzählige Dinge, die gezählt werden (»Diesteln und / auf der Diele Wieseln«, 5.22.6; die »Zapfrechen der Kiefer«, 5.29.2; »Ich zählte / sieben und siebzig / Äste«, 6.1.3; »Ich konnte / die Haare zählen / wie entsetzte / Schwestern«, 8.19.10; »Hunderzählig / Ähren vom Kriebesel- / Gras«, 9.5.5; »Ich zählte / die Füße / der Pflüger / zu viel«, 9.12.7; »Zahllos / Watende vom Fluß / zum Berg / zu Fuß«, 10.12.9). Auch das Ich, das in vielen der Lieder/Gedichte vorkommt, wird einer Zählung unterworfen: »Auf Tausend / wurde ich geschätzt / auf Tausend mal / Tausend gezählt.« (8.27.1) Schließlich finden sich immer wieder Lieder/Gedichte, die Dinge abzählen, etwa: »Zwei, drei Wägen, / zwei drei Pferde, / fünf, sechs Zwirne, / fünf sechs Werge.« Oder: »Drei, drei / Schritte springe ich, / vier und vier / Füße hüpfte ich.« (8.1.7) Die Tendenz, Dinge mit natürlichen Zahlen in Verbindung zu bringen, betrifft auch die Lieder/Gedichte, die von Liedern handeln, deren Zahl verschiedentlich

¹ Hana Reichert hat alles nachgezählt. Dafür danke ich ihr sehr.

diskutiert wird: »Ich wart auf / dich im Wind gekrümmt / und sing fast / fünfzig Lieder« (6.15.3), heißt es etwa, oder: »Ich warte, wartete, / und warte, / da ich vierzig Lieder / summt (fast fünfzig).« (4.20.3) Und schließlich: »Ich sing'e / Lied um Lied / und verwarf / fast alle vielen.« (6.1.9) Die zahllosen Lieder werden also im Wesentlichen beim Warten gemacht, und zwar, um verworfen zu werden.

Damit sind wir beim Thema.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die 3650 Lieder/Gedichte – so muss man, wie sich zeigen wird, nicht nur angesichts des Untertitels von *nihilum album* formulieren, auch wenn im Buch selbst von Gedichten kaum (nur einmal) die Rede ist, von Liedern aber dauernd (39-mal) – als verworfene zu lesen. Zum Ersten sind die Lieder/Gedichte verworfen im Sinne der heute wohl gängigsten Wortbedeutung, nach der ›verwerfen‹ so viel wie ›wegwerfen‹ heißt; sie erscheinen als Abfall, aussortiert, unbedeutendes Fastnichts. Zum Zweiten ist auf eine Wortbedeutung zu rekurrieren, die Adellung dem Verb ›verwerfen‹ zumisst. Hier heißt es, im Anschluss an die Definition von ›verwerfen‹ als »[a]n einen unrechten und zugleich unbekannten Ort werfen«: »Ohne den Nebenbegriff des unbekannten Ortes verwirft man etwas, wenn man es auf eine nachlässige Art aus der gehörigen Ordnung bringt. Besonders von Wörtern. Die Wörter einer Rede verwerfen, sie unter einander werfen. Verworfene Buchstaben, versetzte.« (Adellung, »Verwêrfen«, II.3/4)² Die Lieder/Gedichte sind in diesem Sinne verworfen als durcheinander- oder umhergeworfene Buchstabenbündel. Zum dritten deutet dies darauf hin, dass die Lieder/Gedichte womöglich grundsätzlich nicht passen, sich Ordnungsvorgaben entziehen und sich in diesem Sinne nicht nur als verworfen, sondern nachgerade als verwirrt, verworren, ja, verrückt, zu lesen geben.

Aus diesen drei Aspekten des Verwerfens ergibt sich im Folgenden eine Art Gliederung. Betrachtet werden die Lieder/Gedichte von *nihilum album* der Reihe nach als weggeworfene, umhergeworfene und verwirrte. Im Anschluss an den zweiten dieser Abschnitte wird ein methodischer Exkurs eingeschaltet, der die Möglichkeit und Unmöglichkeit eines Close Readings des Buchs diskutiert. Die These lautet, dass die Struktur des Textes paradoxerweise eine Art Distant Reading zur unabdingbaren Voraussetzung jeder Annäherung macht. Zum Abschluss versuche ich, eine Art Interpretation von *nihilum album* vorzulegen und zu spezifizieren, inwiefern sich in der scheinbar lyrischen Form gleichwohl eine Art Prosatextur entfaltet.

² Der überwiegende Teil der Worterklärungen ist Online-Datenbanken (größtenteils den auf der von der Universität Trier betriebenen Plattform woerterbuchnetz.de versammelten Werken) sowie digitalen Faksimiles von einschlägigen Wörterbüchern entnommen. Alle Wörterbücher sind im Literaturverzeichnis mit der Sigle aufgeführt, nach der im Folgenden (in der Regel unter der Angabe des Lemmas) zitiert wird.

1 Wegwerfen

Inwiefern ist *nihilum album* als Sammlung von Weggeworfenem zu lesen?

Der Klappentext zum Buch – zugegeben: das ihm am losesten anhängende Element des Peritexts – erläutert den Titel des Buchs folgendermaßen:

Zinkblumen (»nihilum album«) aus Erde und Rede, Zink, in Fitzchen, das sich im Glosen und Focus des Ungegenständlichen verliert und wie lichtflüchtige Wollflocken in Luft aufgeht: als »*lana philosophica*« den Alchemisten und Hermetikern bekannt, woraus »*nihilum album*«, das »Weißnicht«, »Nichts« und »nicht« entstanden.

(Egger 2007, Klappentext)

Diese Bestimmung vermischt (mindestens) zwei Dinge. Als »*nihilum album*« bzw. »*lana philosophica*«, also »weißes Nichts« bzw. »philosophische Wolle«, bezeichnet man Zinkoxid, also das Verbrennungsprodukt von Zink. Zinkoxid ist ein lockeres weißes Pulver, fast wolkenartig (*nihilum album*), das auch fadenförmig vorliegen kann (*lana philosophica*), und es ist in der Tat auch unter dem Namen »Zinkblumen« bekannt (Meyers, »Zinkoxyd«). Es ist allerdings auch üblich, wenn auch in den einschlägigen Wörterbüchern nicht belegt, unter »Zinkblumen« die Kristallstruktur von Zink selbst zu verstehen, wie sie als Oberflächenstruktur nach dem Feuerverzinken von Metalloberflächen sichtbar wird. Beim Abkühlen kristallisiert das flüssige Zink und bildet von unzähligen Punkten aus hexagonal sich ausbreitende Dendriten, oder eben »Blumen«, die dann als aneinanderstoßende Flächen ein Muster bilden (Kim et al. 2019; zum Wortgebrauch siehe Stahl-Lexikon, »Zinkblumen«). Das auf den Vorsatzblättern von *nihilum album* abgebildete Muster (siehe Abb. 1) erinnert in seiner unruhigen Regelmäßigkeit an diese Struktur – auch wenn es nicht hexagonal gestaltet ist.³

Damit ist schon angedeutet, dass *nihilum album* zwar auch, aber nicht nur Weggeworfenes zu lesen gibt. Zwar verweist der Titel des Buchs auf das Fastnichts des Zinkoxids, auf ein Verbrennungs- und damit Abfallprodukt; doch machen die Doppeldeutigkeit des Worts »Zinkblumen« und die Rede von »Zink, in Fitzchen« deutlich, dass zugleich auch jenes Etwas gemeint ist, das verbrannt ist und dem das Fastnichts als Spur (wieder) eine Existenz schenkt. Auch im Buch selbst ist von Zink mehrfach die Rede (genau achtmal). Einmal werden auch »Wollgras- / Zinknichtblüten« (9.26.5) erwähnt – was, insofern als »Zinkblüte«

³ Beschreiben könnte man das Muster z. B. als dynamische Verzerrung einer ebenen kristallographischen Gruppe mit zwei Klassen vierzähliger Rotationszentren. Die Zentren der einen dieser Klassen stehen still und bilden ein festes Raster, während sich die Zentren der anderen leicht verschieben und die von ihnen ausgehenden Kanten mitziehen. Zur Terminologie siehe Schattschneider 1978.

Abb. 1: Egger 2007, Vorsatzblätter.

eine weitere Zinkverbindung, Hydrozinkit, bezeichnet wird, das chemische Assoziationsspektrum des Titels noch einmal erweitert (Brockhaus, »Hydrozinkit«).

Geht man also vom Rahmen des Buchs aus, so stellt sich *nihilum album* als ein merkwürdiges Zwischending dar, als Ergebnis einer Negation, das als solche auf das dasjenige verweist, was es gewesen ist – und womöglich auch auf dasjenige, was es auch hätte werden können (z. B. Hydrozinkit). Man kann dabei an jenes *Nichts*, das ist denken, von dem ein früherer Gedichtband Eggers von 2001 handelt. Auch dieser Zusammenhang wird vom Klappentext aufgerufen und in Verbindung mit der Fähigkeit von Sprache wie Erinnerung verknüpft, ein solches Nichts, das ist, zu erzeugen. So wird im Anschluss an ein Rilke-Zitat gefragt, »wo, wenn nicht im Wort selbst [...] diese Gegend ohne Gegenstand« sei, und es

heißt mit oder gegen Eichendorff (1987): »Schläft ein Lied in *allen* Dingen? Unvordenklich, das heißt, irgendwie erinnert im Gedicht?« (Egger 2007, Klappentext)⁴ Verhandelt wird hier der »lichtflüchtige« Status fragiler Existenzen, die durch Sprache erzeugt sind und deren Konnex zu den (allen?) Dingen und auch zu den Menschen in Frage steht. »Es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen«, zitiert der Klappentext (Egger 2007) Paul Celan, und fragt dann: »aber auch [jenseits] ihrer Sperenzchen?«⁵ Jenseits der Menschen und jenseits der Sperenzchen, welche sie unentwegt machen, können – so mag man folgern – verworfene, weggeworfene Lieder/Gedichte womöglich ungegenständliche Räume von Signifikanz erschließen, die als Nichts dennoch nicht nicht/nichts sind und Wirkung zeitigen.

In der Spannung zwischen dem vorliegenden »lichtflüchtigen« Verbrennungsprodukt des *nihilum album* (bzw. *nihilum album*) und seinem Ausgangsstoff bzw. dem Potential für Alternativen, das er einst barg, artikuliert sich die Öffnung des Ver- und Weggeworfenen auf die Zukunft: »Doch kommt im alten Lied das verhaltene, was sich versagt und bleibt im Gedicht, zu Tage, albern oder – Alba – als Tagelied ans Licht«, so wieder der Klappentext (Egger 2007). Das »alte Lied« ist nicht nur das unaufhörlich wiederholte Einerlei einer funktionslos gewordenen, vormaligen Poesie, also nicht nur das Verworfene, Weggeworfene der Poesie; es kann vielmehr auch jetzt noch ein »unvordenkliches« Etwas ans Licht bringen, selbst wenn dieses dann wiederum »lichtflüchtig« ist. Diese Vergegenständlichung findet im Erwachen statt, also in dem Moment, von dem Tagelieder handeln, nur dass der von Eichendorff ins Auge gefasste Prozess umgekehrt wird: In *nihilum album* geht es nicht um Lieder, die in (allen?) Dingen schlafen, sondern umgekehrt um die Dinge, die in (allen? alten?) Liedern schlafen.

Wenn in und mit *nihilum album* negierte Potentiale von Tradition erweckt werden (sollen), dann äußert sich »Verhaltenes«, vormals Zurückgehaltenes, aber

4 Die Passage im Klappentext (Egger 2007) lautet wie folgt: »Denn wo, wenn nicht im Wort selbst ist diese Gegend ohne Gegenstand, wie Rilkes »reiner Raum«, in dem Worte, wie Blumen, »unendlich aufgehen?« Zitiert wird hier ein Abschnitt aus der achten der *Duineser Elegien*: »Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag, / den reinen Raum vor uns, in den die Blumen / unendlich aufgehen. Immer ist es Welt / und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine, / Unüberwachte, das man atmet und / unendlich weiß und nicht begehrt.« (Rilke 1996, 224) Mit dem »wir« sind hier »wir Menschen« gemeint (im Gegensatz zu den Tieren), und womöglich ist das poetische Fastnichts, das hier angepeilt wird, ein solches »Nirgends ohne Nicht«, also eine verneinungslose Ortlosigkeit, vielleicht auch ein nicht negierbares Nichts.

5 Zitiert wird Celans Gedicht »Fadensonnen« von 1965 (hier wiedergegeben nach der Fassung aus *Atemwende* von 1967): »Fadensonnen / über der grauschwarzen Ödnis. / Ein baum- / hoher Gedanke / greift sich den Lichtton: es sind / noch Lieder zu singen jenseits der Menschen.« (Celan 2000)

doch Erinnerteres – so lässt sich im Verweis auf eine dialektale Nebenbedeutung des Verbs ›verhalten‹ schließen: ›Verhalten‹ heißt laut dem *Rheinischen Wörterbuch* an der Saar, in Trier, Bitburg und Prüm ›im Gedächtnis behalten‹ (RhWb, »halten«, dort: »ver-halten«, 1.d.α; siehe auch LWB, »verhalen«). Die Mehrdeutigkeit des Worts deutet darauf hin, dass dasjenige, was »irgendwie erinnert« ist »im Gedicht«, doch immer auch unausgesprochen war oder sich vormals wie heute allenfalls unmerklich, unverständlich, als Flüstern äußern kann: »Ein Gedicht / ist im Flüstern / der Zeder und / durchdringt die Redenden.« (8.9.5) So lautet die einzige Stelle im Buch, die (wenn man vom Paratext absieht) von einem Gedicht spricht. Ist es auch ein Baum, dessen Flüstern sich hier als Gedicht erweist, so ist doch wichtig, dass die Wirkung des nur verhalten Geäußerten doch durchdringend ist. Diesen Zusammenhang vertieft die folgende Passage von Vierzeilern über das Liedermachen und -verwerfen: »Du singst dieses Lied / und verwirfst dieses Lied / und beginnst ein anderes. // Ich verwarf das / zweite Lied / und begann / ein drittes. // Mit dem / nächsten Lied / wiegten sich die / Wipfelkieferzirbeln.« (8.28.4–8.28.6) Das hier beschriebene Hin und Her einer traulich-plaudernden Liedproduktion von Ich und Du hat, auch wenn (oder weil?) mindestens drei Lieder in Folge verworfen werden, einen Effekt auf die Natur. Lieder zu verwerfen bedeutet hier, das Produzierte sorglos hinter sich, dem Vergessen zu überlassen und darauf zu setzen, dass der Austausch doch eine Art wiegender Bewegung erzeugt, in der man sich wohlfühlen kann oder in der zumindest die hier offenbar zugegeben Zapfen sich wohlfühlen können.

Bezieht man dies auf *nihilum album*, so ist damit zu rechnen, dass die hier versammelten Lieder/Gedichte, wenn sie Potentiale alter, längst verbrannter Lieder wecken wollen, dabei keinesfalls nachhaltig sein werden. Der erste Lektüreindruck bestätigt dies sofort, denn die Vierzeiler können selbst ausgesprochen schlecht verhalten, also memoriert werden – jedenfalls dann, wenn man solche Texte als gut memorierbar bezeichnet, deren Inhalt und teils auch Formulierungen man beim Lesen gut im Kopf behält, so dass auch die Orientierung im Text leichtfällt. Das hat auch damit zu tun, wie sie zusammengefügt sind.

2 Umherwerfen

Inwiefern also handelt es sich um umhergeworfene Lieder/Gedichte?

Es heißt im Klappentext (Egger 2007) zum Buch, den Liedern/Gedichten seien »die Fäden zwischen Rede und Gegenwart gezogen«. Das lässt sich unter anderem darauf beziehen, dass es zumindest keine offenkundige Korrelation gibt zwischen dem Datum, dem sie zugeordnet sind, ihrem Gegenstand und der

Zeit, zu der sie gesungen bzw. gegeben werden (können oder sollten). So kommt etwa das Wort »Winter«, inklusive seiner Derivate (wie z. B. »wintern«) 43-mal vor in *nihilum album*. Diese Vorkommen sind aber recht gleichmäßig über den Text verteilt, wobei die längsten Pausen (also »Zeiträume«, in denen nicht vom Winter gesprochen wird), die folgenden sind (genannt sind jeweils die Randdaten, also diejenigen, an denen zum letzten bzw. zum ersten Mal das Wort benutzt wird): 17.5. bis 7.6.; 7.7. bis 31.7.; 20.10. bis 10.11.; 14.11. bis 8.12.; 20.12. bis 15.1. Mit dem »Sommer« verhält es sich ähnlich, von ihm ist 26-mal die Rede und am längsten geschwiegen wird von ihm zu diesen Zeiten: 7.1. bis 1.2.; 18.2. bis 13.3.; 15.5. bis 22.6.; 7.7. bis 31.7.; 5.8. bis 23.8.; 14.9. bis 6.10.; 20.10. bis 6.12.; 20.12. bis 7.1. Wie man hier sieht, gibt es gewisse Korrelationen zwischen »Sommer« und »Winter«, was daran liegt, dass sie häufig im Zusammenhang auftreten. Mit 13 Vorkommen ist vom Herbst deutlich weniger die Rede, geschwiegen wird von ihm zwischen dem 5.3. und dem 4.6. sowie zwischen dem 5.11. und dem 11.1. Die vierte Jahreszeit schließlich zeigt sich noch seltener, sechsmal wird der »Frühling«, zweimal das »Frühjahr«, fünfmal der »Lenz« genannt, und zwar in allen Monaten außer in Januar, Juli, August und Oktober, mit einer Häufung im Juni (vier Vorkommen). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt man, wenn man den Text auf Monatsangaben absucht. Vom April ist in Mai und November je einmal die Rede, vom Mai dreimal im Januar und zweimal tatsächlich im Mai, vom Juni einmal im März und zweimal im Mai und im Juni, vom Juli einmal im Mai, vom September im Dezember (»Septembermond«, 12.13.5), vom November im April (»Novemberbäume«, 4.20.8). Auch die Witterungsverhältnisse, von denen gesprochen wird, sind offenbar nicht an die Jahreszeit der Daten gebunden, denen die Lieder/Gedichte zugeordnet sind. So findet sich das Wort »Schnee« 59-mal recht gleichmäßig durch das Jahr verteilt. Ähnliches gilt für rurale Tätigkeiten, die an den Jahresrhythmus gebunden sind, was sich zeigen lässt, wenn man die Worte »Saat« (20 Vorkommen) oder »Ernte«/»ernten« durchzählt (von letzterer ist im Januar, April, Juni, Juli und November einmal die Rede, im August und Dezember zweimal und im Mai ganze viermal; insgesamt also 13 Vorkommen).

Alles in allem fällt eine gewisse Vorliebe für eher winterliche Verhältnisse auf, von denen im gesamten Jahresverlauf die Rede ist. Zudem ist aber mit der vorgenommenen Auszählung ein erster Hinweis darauf gewonnen, dass grundsätzlich die Reihenfolge, in der die Vierzeiler dargeboten sind, einer ostentativen Willkür unterliegt. Das ist gewiss kein Zufall bei einem Autor, der gerne mit Techniken der Permutation arbeitet und der dem *nihilum album* eine (übrigens eher geflüsterte oder geraunte) Lesung auf CD beigegeben hat, die eine ebenso zufällig wirkende Auswahl von 365 der Lieder/Gedichte darbietet – in einer Reihenfolge, die zwar einigen Grundregeln gehorcht, aber gleichfalls recht kontingent zu sein scheint.

2.8.2			2.10.7
Kehr Dörrobst, Pfirsichmandeln, alle Aprikosen um und um (von Hand).	Über Till, die Wiese, ging ich, die wilden Kicherblumen sind grün gemacht.	Koch ich und pfiff Puppen-ich mein kleines Leben?	Garn wie Horn, mit Webtuchscheren ledernen Schuhen.
Und ich werf Bollen Fuß vor Fuß, so daß im Gras die Äpfel rollen.	Wie Silberbecher sind meine Füße Schädel-Münder, Aug-loses Zungen.	Schneidern vernähte Naht, die lag untuchend Zwirn- linnen da, so Laken-Garn.	Spindel, Strähne, Schlitten will ich meine Zeit hecheln und verbringen.
Wer bog das Klettholz gelber Lärche mit Daunen auf den Ästen krumm?		Ich ging über die Erde, lief über Wald und Spring-Bülden, Land.	Ich bin zu Kienglut verkohlt, und kascheln dürres Sandblatt im Schotter-Teich.
Im Hangwald spelchern Ulme und Rüster, und die Birke ist entzwei.	Ich ging und ging zu auf die Birke, Trink- Queller't-Linsen.	Wie Vögel auf den Pfosten Drahtpfahl-Linien hocken und sicher sind.	Ein Dreschbrett knarzt und überfloß alles Wasser, wie diese Nußmuscheln näseln und verklafft sind.
Jenseits der Stimmen Meer-grau, wie die Schwimmkastanien braune Tiere tauchen auf.	Diese Nester der fliegenden Sommervögel im Baumgarten.	Welcher Vogel fliegt flügellos, welches Tier lief ohne Füße?	Auf der Blässe Sumpfgumpen der Wiese trieb ich mich zu Vieh.
Auf brachem Feld, jetzt göpel'n überdornt, die Pflugtorkel vogelt fast Tölpelchen.	Kleine Töpflab- Kannen, sag – Liedern oder plaudern wir?	Wimpernkraut, das ohne Wurzeln aufging, im Zirbelschlaf.	Wirf die Kämme durchs Fenster, gelbes, krauses Haar zu kämmen.
Sei nicht betrübt, nächst-ältere Schwester, wir sind Schwäne, Schwalben, Ungeschwister.	Was für einen Regen wird es nicht geben.		Kuckucke schaukeln und singen, ihr Rufen überstimmte den Flußast.
22			

Abb. 2: Egger 2007, 22.

Der Eindruck des Umhergeworfenseins hat aber auch mit der Machart der Vierzeiler selbst zu tun bzw. damit, wie der Text von einem zum nächsten fortschreitet.

Demonstriert werden kann dies durch das Close Reading der Lieder/Gedichte zu einem mehr oder weniger beliebig ausgewählten Tag, der mich persönlich anspricht – wobei diese leserseitige Zufälligkeit eine Entsprechung findet in einer autorseitigen Willkür, auf die noch zu sprechen zu kommen ist und die sie rechtfertigen mag. Die Lieder/Gedichte vom 8. Februar finden sich größtenteils auf Seite 22 von *nihilum album* (siehe Abb. 2; alternativ hätte ich übrigens auch den 9. April auswählen können).

Der schon auf Seite 21 stehende erste Vierzeiler lautet wie folgt: »Dicht-an-dicht: / Kiefern, ein / Hainkamm Flammen / mit Espen-Brechbirken.« Die Bindestriche im ersten Vers signalisieren vielleicht, dass die drei Worte zusammengenommen ein Konzept bezeichnen – es wird nach dem Doppelpunkt ›ein‹ »Dicht-an-dicht« beschrieben. In diesem wären dann also unterschiedliche Baumarten zu sehen, Kiefern und eine Synthese aus Espe und Brechbirke sowie »ein Hainkamm Flammen« – was entweder andeutet, wo diese Bäume dicht an dicht stehen (in einem Hain auf einem Bergkamm), oder elliptisch auf ein Feuer hinweist (›ein Hainkamm von/voll Flammen‹). Das zweite Lied/Gedicht spricht eine Aufforderung aus (an wen sie sich richtet, bleibt auch unklar, wenn man die vorangehende Seite konsultiert, immerhin kommen dort aber ein Du und ein Wir vor) – es geht um Handarbeit mit Obst (»Pfirsichmandeln« gibt es wirklich – als Wort im *Deutschen Wörterbuch* und als Mandelsorte; DWB, »Pfirsichmandel«). Das dritte Lied/Gedicht ist schwieriger zu verstehen. Man mag aber vermuten, dass die »Bollen«, die geworfen (verworfen?) werden, mit den Äpfeln, die als Resultat dieser Tätigkeit durchs Gras rollen, identisch sind – wobei aber Bedeutung und syntaktischer Status der (wohl adverbialen) Wendung »Fuß vor Fuß« unklar bleiben. Dieses Lied/Gedicht ist eines der ganz wenigen in *nihilum album*, die einen Reim enthalten. Das vierte Lied/Gedicht wiederum ist eine der ebenfalls relativ seltenen Fragen (in den 3650 Liedern/Gedichten finden sich 148 Fragezeichen). Es provoziert das recht merkwürdige Bild eines an Ästen krummgebogenen, aus Lärchenholz gefertigten Klettholzes, also eines der zum ›kletten‹, zum Reinigen von Wolle, benutzten »bretchen mit eisernen zähnen« (DWB, »Kletten«, 1). Das fünfte Lied/Gedicht spricht von einer »Ulme« und einem »Rüster« (was ebenfalls eine Ulme bezeichnet, DWB, »Ulme«), womöglich aber auch von Molchen (›Ulm‹ ist laut *Deutschem Wörterbuch* eine Nebenform von ›Olm‹, DWB, »Olm«), die in einem Wald »spelchern«. Letzteres Verb könnte mit dem im *Schweizerischen Idiotikon* erwähnten intransitiven Verb ›spelchen‹, »sich übermütig gebärden« (Schw. Idiotikon, »spelchen«, 1), identisch sein, was eher auf Molche als auf Bäume passt, aber doch eine Tätigkeit ist, die erklären mag, warum am Ende die Birke »entzwei« ist. Im sechsten Lied/Gedicht ist von einem »Jenseits der Stimmen« die Rede, in dem »Meer-grau« zu finden ist – wobei die Kleinschreibung von »grau« signalisiert, dass es hier nicht um eine substanzialisierte (Un-)Farbe geht, sondern wirklich nur um einen (ephemerer) Farbeindruck. Hier (oder da) tauchen Tiere auf, die »wie die Schwimmkastanien braun« sind (Kastanien, die im Wasser schwimmen, gelten als wurmbefallen).⁶ Wohl am schwierigsten zu ver-

⁶ Diese Information findet sich zumindest auf den Internetseiten einschlägig interessierter Zeitschriften – siehe etwa [Bild der Frau, Redaktion]: Maronen und Esskastanien: Wo ist eigentlich der Unterschied?

stehen ist in der Reihe der Vierzeiler zum 8. Februar das siebte Lied/Gedicht. ›Torkel‹ bedeutet hier, da feminin, wohl ›Kelter‹ (DWB, »Torkel, *m. und f.*«) – und man darf sich fragen, wie sie mit dem Pflug zusammenhängen mag. Bei den »Tölpelchen«, die sie fast fängt (»vogeln« als Vögel fangen, DWB, »Vogeln«, 1) oder begattet, kann es sich entweder um Seevögel handeln oder um tölpelhafte Menschen. Rätselhaft bleibt aber das Wort »göpeln«, das laut *Deutschem Wörterbuch* auf zwei Substantive zurückgeführt werden kann, die einen Lastenaufzug oder eine närrische Person bezeichnen (DWB, »Göpel, *m.*« und »Göpel, *m.*, *nomen agentis zu dem alem. Vb. gopen*«). Insofern das Wort seiner Stellung im Satz nach ein Adverb sein sollte, das die Art der Überdornung der Brachfläche näher bestimmt, ist immerhin vorstellbar, dass es mit »närrisch« übersetzt werden kann. Also eine närrische Dornenfläche als Schauplatz von Vogelfangen oder Fast-Begattung. Demgegenüber ist der achte, an eine Schwester gerichtete Vierzeiler auf Anhieb eingängiger, wenn auch unklar ist, warum die Einsicht, »Schwäne, / Schwalben, Ungeschwister« zu sein, deren Betrübnis wird Abhilfe schaffen können – ganz zu schweigen davon, dass die Existenz als Ungeschwister-Schwester aporetisch ist. Der neunte Vierzeiler liefert mir den subjektiven Einsatzpunkt für diese Lektüre, wobei mit »Till« hier höchstwahrscheinlich auch »Geschiebelehm« gemeint ist (Meyers, »Till«, siehe auch Brockhaus, »Tillit«; »Kicherblumen« sind wohl ›Kichererbsen‹?). Der zehnte und letzte Vierzeiler zum 8. Februar schließlich ruft Körperteile auf, die (teils?) dem Ich zugehörig sind und deren Verhältnis zueinander unklar ist: Was haben »Schädel-Münder« mit Füßen zu tun, die »[w]ie Silberbecher« sind? Bei »Zungen« schließlich kann es sich nicht um den Plural des Substantivs »Zunge« handeln, denn die Endung des Adjektivs »Augen-loses« verheißt einen Singular. Denkbar ist hier also allenfalls, dass es sich um eine mit der Zunge verbundene Tätigkeit handelt (wie ›züngeln‹).

Man kann nun die Probe aufs Exempel machen und sich fragen, ob nach all diesen Erläuterungen noch im Gedächtnis ist, wovon das erste der zehn Lieder/Gedichte handelt. Meine Vermutung ist, dass man in dem einen Text (*nihilum album*) oder in dem anderen (diesem) zurückgehen muss, um nachzulesen. Der Grund dafür liegt darin, dass die Vierzeiler die Verbindungen, die es zwischen ihnen womöglich gibt, gezielt *nicht* durch diejenigen rhetorischen (oder ›textgrammatischen‹) Mittel hervorheben, die gemeinhin der Kohärenzerzeugung dienen: Konjunktionen führen (zunächst) meist eher in die Irre, als dass sie verbinden, es gibt nur wenig Rekurrenzen in Form von Pronomina, keine Thema/Rhema-Struktur vereinfacht die Zuordnung der unterschiedlichen aufgerufenen Zusammenhänge. Man hat es, so gesehen, mit einer extremen Parataxe zu tun, zumindest mit Blick auf die Abfolge der Vierzeiler.

Dennoch stellen sich auf den zweiten Blick durchaus Zusammenhänge her. Das betrifft zum einen die semantischen Felder, die erschlossen werden und die

Identitäten oder zumindest Verwandtschaften andeuten. Womöglich hat man es bei dem »Hainkamm« aus dem ersten Vierzeiler und dem »Hangwald« des fünften mit demselben Gehölz zu tun, und vielleicht fügen sich die »Äste« und das aus »Lärche« gefertigte »Klettholz« des vierten sowie die »Schwimmkastanien« der sechsten hier ein. »Gras« (dritter Vierzeiler), »brache[s] Feld« (siebter) und »Wiese« (neunter) bilden eine weitere Szene. Verweise auf Körperteile oder -funktionen durchziehen die Vierzeiler (»Mund«, »Fuß«, »Stimmen«, abermals »Füße«, »Schädel-Münder«, »Augen« / indirekt »Zungen«). Der vierte (»Daunen«), siebte (»Tölpelchen«) und achte Vierzeiler (»Schwäne, / Schwalben«) bezeichnen Vögel. Schließlich sind Spuren eines Unheils zu finden, von den »Flammen« im ersten Vierzeiler über das Entzwei-Gehen der Birke im fünften bis womöglich zum »Züngeln« (der Flammen?) im letzten. Zum anderen finden sich jenseits dieser semantischen Verbindungen auch Ansätze von Handlungszusammenhängen – die Unheils- und Feuersemantik deutet dies schon an. Vielleicht bereitet der erste Vierzeiler den Hintergrund für die obstbezogenen Tätigkeiten von Du und Ich, von denen im zweiten und dritten die Rede ist. Womöglich ist die Aufforderung, die im zweiten Vierzeiler ergeht, an die Schwester gerichtet, die im achten angesprochen wird. Und es mag sein, dass die brauen Tiere (unheilvoll, insofern sie mit potentiell wurmbefallenen Kastanien verglichen werden) mit den vor dem »Meer-grau« dunkel wirkenden »Tölpelchen« oder »Schwäne[n], / »Schwalben« identisch sind.

Zugegeben, die Zusammenhänge sind und bleiben undeutlich. Sie gewinnen aber mehr Kontur, wenn man beginnt, die Bezugnahmen auf entferntere Textstellen auszuweiten. Auf Seite 22 fällt beispielsweise ins Auge, dass erneut eine Birke sowie andere Bäume und Hölzer auftauchen (2.9.1, 2.9.2, 2.9.7, 2.9.10, 2.10.3, 2.10.4, womöglich 2.10.7); dasselbe gilt für Vögel (2.9.2, 2.9.8, 2.9.9, 2.10.7). Kurz darauf kommen die Lieder/Gedichte auf Wiesen/Gras, Feuer und Füße zu sprechen (2.10.3, 2.10.5, 2.9.9 sowie »Schuhe« in 2.10.1), die im Wort »Klettbrett« womöglich enthaltene Anspielung auf Textilverarbeitung wird deutlich ausgebaut und mit einer Zeit beanspruchenden Tätigkeit des Ich verbunden (2.9.6, 2.10.1, 2.10.2) und das Wir (von Schwester und Ich?) wird konkretisiert: »sag / – Liedern oder plaudern wir?« (2.9.3) Und wiederum ein paar Seiten weiter sind wir an der bereits zitierten Stelle, die das gemeinsame Liedermachen als fröhliches Verwerfen beschreibt (2.28.4–2.28.6).

Dieser Zusammenhang zwischen dem in den Vierzeilern des 8. Februar angedeuteten geschwisterlichen Verhältnis zu der zum 28. Februar vorgetragenen Sympoetik stellt sich aber nur dann ein, wenn man sich darauf einlässt, weiterzulesen, obgleich auf Anhieb kein Zusammenhang entsteht; wenn man also, wie ja auch die Lieder/Gedichte fortwährend gemacht und verworfen werden, schlicht

weitergeht, ohne sich über den zurückgelegten Weg Rechenschaft abzulegen.⁷ Man liest dann mal langsamer und mal schneller, je nachdem, welcher der in *nihilum album* beschriebenen Arten der Fortbewegung man entsprechen will (Gehen/Wandern, Reiten, Fliegen, Schwimmen).

Betreibt man die Sache ausdauernd, so stellen sich irgendwann reflexartige Assoziationen ein. Man liest zum Beispiel »Rauch-Haar« (7.1.7), weiß, dass man so etwas schon einmal gelesen hat, muss dann aber lange suchen, bis man gefunden hat, was im Gedächtnis blieb (»Haarrauch«, 4.9.2). Man beginnt dann, die clusterartigen Verdichtungen einzelner semantischer Felder über eine bestimmte Wegstrecke hinweg wahrzunehmen sowie ab und zu Ansätze zu einer Art Handlung (wie etwa das gemeinsame Liedersingen). Wahrnehmbar wird auch eine Reihe von über das Buch verstreuten Liedern/Gedichten, die bestimmte Formulierungen variieren, wenn auch nie wiederholen (etwa zwei Passagen mit Variationen über Wiesen und die Zahl Sieben, 1.20.7–10, 10.10.6/7). Alles in allem kann man sich so ein Arsenal von Themen, Zusammenhängen und Sinn-»Fetzchen« erschließen, die aber über den Text verstreut sind. Sie sind womöglich dasjenige, was, um noch einmal auf den Klappentext (Egger 2007) zurückzukommen, »irgendwie erinnert« ist »im Gedicht«.

Ist es nun einerseits so, dass das wegwerfende Fortschreiten durch die Sammlung den Eindruck von Durcheinander erzeugt, so mag man diesen Eindruck andererseits darauf zurückführen, dass die Lieder/Gedichte schlicht umhergeworfen, mit leichter Hand permutiert worden sind. Im Kehricht ist durcheinandergeworfen, was vielleicht doch einst oder einmal einen Zusammenhang bilden oder gebildet haben könnte.

3 Fernnähe

Dieser Befund lässt sich methodisch wenden.

Es ist klar, dass der philologisch abgesicherte Umgang mit einem Buch wie *nihilum album* die gängigen Instrumente des Fachs auf die Probe stellt.⁸ Das

⁷ De Felip (2013, 59) beschreibt den Effekt einer solchen Lektüre recht treffend (allerdings mit Blick auf *Herde der Rede*): »Die Verwirrung verstärkt sich von Strophe zu Strophe, bis sie schließlich in einer neuen Leichtigkeit des Lesens mündet.«

⁸ Die Auseinandersetzung mit Methodenfragen (»Wie kann man solche Texte lesen?«) ist eine Konstante der wenig umfangreichen Egger-Forschung. Zu konstatieren ist dabei eine gewisse Vorliebe dafür, die Texte zur Bestätigung theoretischer Positionen zu benutzen. Hier reicht es, auf die beiden Eckpositionen zu verweisen. So formuliert De Felip (2013, 68) in einer in der konkreten Textarbeit in vielerlei Hinsicht verdienstvollen Arbeit, Eggers Schreiben sperre sich

sollte dazu führen, dass man sich umso strenger an sie hält, also so genau wie möglich arbeitet und sich über den Weg, auf dem man dem Text nachgeht, also den μέθοδος, so durchgehend wie möglich Rechenschaft ablegt.

Die philologische Genauigkeit impliziert, den Wortlaut des Textes so ernst wie möglich zu nehmen. Es hat sich gezeigt, dass man sich dabei keinesfalls auf die eigene Kompetenz als Sprecher (des sogenannten Deutschen und/oder anderer Sprachen) verlassen darf. Der Text selbst führt einem vor Augen, was man angesichts anderer, sogenannter »zugänglicher« Texte zuweilen vergessen mag: dass nämlich Sprache nie beherrscht wird, sondern in den Verzweigungen ihrer ehemaligen Verwendungsweisen immer neu zu entdecken ist, aus denen *nihilum album* recht systematisch Potential zieht. Wörterbücher und andere Quellen, die über mögliche Verwendungsweisen von Wörtern Auskunft geben, sind also unverzichtbar.

Doch stellt sich die Frage, wie nahe man dem Text kommt mit einem Close Reading, das versucht, an jeder Stelle den Wortlaut kontrolliert zu erschließen. Es sollte eigentlich müßig sein darauf hinzuweisen, dass sich Sinnkonstitution am Text nie stillstellen lässt, an keinem Text. Doch *nihilum album* führt konkret vor Augen, was passiert, wenn man unter der ansonsten gerne vernachlässigten Prämisse arbeitet, dass potentiell jede Stelle des Textes über jede andere Stelle

»gegen eine hermeneutische Lektüre« und fordere daher (aber wäre das nicht hermeneutisch?) eine »Zirkularität der Lektüre« ein. Konkret orientiert sich De Felip an Roland Barthes. In einem anderen Text schließt sie, bei Egger gebe es »keinen absoluten Sinn mehr« (De Felip 2011, 60) – was auch immer das je gewesen sein sollte. Bei Albrecht (2017, 219) vollzieht sich die (im Detail ebenso verdienstvolle) Auseinandersetzung mit dem »Spezifische[n] der Egger'schen Unverständlichkeit« demgegenüber letztlich im Namen einer »neohermeneutisch-analytischen Perspektive«, die dann zu m. E. schwer haltbaren Thesen über Eggers Verhältnis zur Wissenschaft und insbesondere zur Mathematik führt. – Genauer: Albrecht unterstellt Egger, er käme, anders als der von ihm viel zitierte Hamann, »ganz ohne wissenschaftskritische Töne aus« (ebd., 234). Dies bezieht sich auf die zuvor rekonstruierte Kritik Hamanns an der Tendenz der (nachmals sich analytisch nennenden) Philosophie, »die natürliche Sprache zu reinigen und das Denken durch eine Orientierung an Mathematik und Logik zu vervollkommen« (ebd., 232). Nun ist es sicher so, dass Egger sich, anders als Hamann, von mathematischer Beweisführung inspirieren lässt, aber dies liegt gerade an deren Unanschaulichkeit – das von Albrecht angeführte Beispiel bezieht sich nicht zufällig auf ein »erstaunliche[s] mathematische[s] Theore[m]« (ebd., 220). Somit ist für Egger m. E. die Mathematik gerade, und zwar in Hamanns Sinne, als »ein nicht-generalisierbarer Sonderfall der Rede« (ebd., 233) von Interesse, von dem aus eine poetische Bewegung in Gang gesetzt werden kann, der sich dann *als solcher* der mathematische Beweis aber gerade *nicht* mehr entnehmen lässt (es sei denn, so auch Albrecht, man kennt ihn schon vorher). Kurzum: Eggers Texte sperren sich gewiss *jedem* Bestreben einer analytischen Sprachreinigung, wie es Albrechts »neohermeneutisch-analytische Perspektive« präferiert. Zur abschließenden Kritik an der analytischen Philosophie siehe Latour 2013, 124–149.

Auskunft erteilt – und wenn darüber hinaus klar ist, dass diese Verweisstrukturen an den Textgrenzen nicht haltmachen. Denn die ostentative Darbietung von durcheinandergeworfenem Fastnichts zwingt dazu, diesen Verweisstrukturen nachzugehen, will man nicht mit weniger als Fastnichts dastehen. Die säuberliche Abteilung des Textes in Stellen leistet dem weiteren Vorschub – sie bietet in Form der Vierzeiler und des Kalenderjahrs immerhin ein Raster an, innerhalb dessen die Verweise erfolgen, so dass man zumindest nicht auf Anhieb mit dem Problem konfrontiert ist, auch die Abgrenzung der Stellen ständig in Frage zu stellen. So gesehen ist *nihilum album* eine Art Experimentalinstallation, die dazu zwingt, in der Verarbeitung von Diskontinuität bewusst nach Kontinuität zu suchen.

Nun setzt die alte Forderung nach Close Reading, wie sie paradigmatisch in Cleanth Brooks' »The Heresy of Paraphrase« erhoben wird, zwar einerseits auf Kontinuität – die Paraphrase versündigt sich ja gerade darin am Text, dass sie zu schnell über ihn hinweg und gleich zum Sinn geht, sich also diskontinuierlich vollzieht (Brooks 1968). Andererseits aber ist schon lange klar, dass die bei Brooks und seinen Erben ebenfalls auf dem Programm stehende Schließungsbewegung der Lektüre, also die Erfassung eines Textganzen, eben nichts anderes ist als eine so weit wie möglich aufgeschobene Ablösung vom Wortlaut.⁹ Die einzige Alternative dazu ist bisher das Verharren im Nahmodus, der aus dem Text einen »texte scriptible« macht (Barthes 1970, 10), ihn sozusagen nie schließt und nie als Ganzen zu erinnern, zu verhalten lernt. Es verwundert insofern keinesfalls, dass Eggers Texte von der Forschung mit Positionen wie derjenigen von Barthes in Verbindung gebracht worden sind.¹⁰

Dennoch darf die methodische Selbstbefragung angesichts von *nihilum album* bei diesem Befund nicht stehenbleiben. Denn es muss auch gefragt werden, inwiefern die ostentative Machart des Textes es überhaupt erlaubt, Nähe zu präferieren. Womöglich bezieht das Buch auch Stellung zu der philologischen Methodendebatte, die in den vergangenen 20 Jahren zum Distant Reading geführt worden ist (der Auslöser: Moretti 2000). Dabei muss man gar nicht die Argumente aufgreifen, die im Mittelpunkt dieser Diskussion stehen und in erster Linie Fragen der literaturhistorischen und -soziologischen Validität betreffen, und man muss auch nicht auf die Arbeit mit vielen Texten (mit Big Data) abzielen. Vielmehr gibt *nihilum album* ja schon als *ein* Buch betont viele Texte zu lesen und problematisiert die Differenz von Nähe und Distanz der Lektüre schon innerhalb dieses klar umrisse-

⁹ Nicht zuletzt um diesen Punkt drehte sich die berühmte Debatte zwischen Hans-Georg Gadamer und Jacques Derrida von 1981. Derridas Überlegungen heben darauf ab, dass die vermeintlich kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Text im Verstehen einen Bruch erfährt (Derrida 1984, 57 f.).

¹⁰ Wie gesagt: bei De Felip 2013; darüber ärgert sich Albrecht 2017, 216–218.

nen Rahmens. Es erzeugt Distanz, insofern die Diskontinuität im Text den Eindruck von Kontinuität im Verhältnis zum Text gezielt stört. Zugleich bietet sich *nihilum album* als ein Text an, in dem man gut zählen kann – darauf habe ich eingangs hingewiesen. Die Rasterung in Vierzeiler erlaubt beispielsweise, im Text Verteilungsmuster sichtbar zu machen, ohne vorher die Grundeinheiten, auf die gerechnet werden soll, festlegen zu müssen (Kapitel? Seiten? Sätze?). Wenn Distant Reading darin besteht, Sinnerschließung nicht (nur) mit der statarischen Lektüre einzelner Stellen zu beginnen, sondern (auch) mit der letztlich statistischen Erschließung von Rekurrenzstrukturen, dann erweist sich angesichts von *nihilum album*, dass beide Arten und Weisen anzufangen nicht nur einander bedingen, sondern auch ineinander übergehen.

Natürlich kann man das Buch zyklisch und statarisch lesen, also im bevorzugten Modus philologischer Nähe. Das legt ja schon der Aufbau nach dem Kalenderjahr nahe. Dennoch hat sich gezeigt, dass der Text auch viele andere Passagen eröffnet. Man muss die Lieder/Gedichte in vielen unterschiedlichen Reihenfolgen lesen¹¹ und wohl auch mehr oder weniger schnell, mit mehr oder weniger großer Distanz, wenn man die clusterartigen Verweisstrukturen, die ihr Potential ausmachen, aufdecken will. Anhaltspunkte sind dabei, dafür habe ich Beispiele gegeben, Rekurrenzen, die bei der Lektüre immer wieder ins Auge springen – die man aber auch systematisch zu suchen aufgefordert ist. Das Umschalten auf die systematische Suche nach Rekurrenzen ist aber ein Umschalten auf Distant Reading. Es bringt die Notwendigkeit mit sich, innerhalb der 3650 Vierzeiler Data Mining zu betreiben, also z. B. Worte zu suchen und zu zählen. Dies ermöglicht es dann, gewissermaßen Schneisen durch das Dickicht des Buchs zu schlagen, neue Lektüre- und Erinnerungswege zu bahnen und so überhaupt erst das in den verworfenen und umhergeworfenen Liedern geborgene Potential, auf das es ja recht eigentlich ankommt, aus der Nähe zu erschließen.

Angesichts von *nihilum album* bietet sich also, will man philologisch solide arbeiten, eine Art Hin- und Herschalten zwischen Close und Distant Reading an, also die Suche nach Nähe in der und über die Ferne. Man kann dann in einem mehr oder weniger willkürlichen ersten Zugriff, wie es hier geschehen ist, Textstellen zu Schlüsselstellen machen – und im Anschluss überlegen, welches Licht sie auf andere Stellen werfen. Einzuräumen ist allerdings, dass *nihilum album* natürlich trotz allem konkret einen Einstieg anbietet, dem man als Philologe nur allzu gerne folgt: Das Buch hat einen Rahmen, der zudem noch eine Poetik artikuliert. Zumindest theoretisch müsste man aber auch unter Absehen von diesem Rahmen (er ist, wie gesagt, dem Buch nur sehr lose angehängt) zu einem

11 »Nicht gemacht für lineares Lesen«, titelt Weiss 2007.

ähnlichen Lektürevorgängen kommen. Ja, das Umschalten zwischen Close und Distant Reading ist vielleicht eine Möglichkeit, ganz allgemein das Problem zu umgehen, dass die Aufforderung zu philologischer Nähe angesichts von zu viel Text immer schon eine Präferenz für durch die Rekurrenz der Lektüren sich herauskristallisierende vermeintliche Zentralstellen erzeugt.¹² Distant Reading im hier vorgeschlagenen Sinne ist ein Werkzeug, alternative Zentralstellen gezielt anzusteuern.

Könnte und wollte man sich damit die ganze Zeit befassen, ließe sich an *nihilum album* noch einiges erproben. Um den traditionellen Einstieg über die Suche nach einer Poetik (im Rahmen oder im Text) zu umgehen, ließen sich beispielsweise Wortverteilungen und darüber dann die Ausbreitung semantischer Cluster im Text auch von vornherein automatisch erschließen – und erst dann aus der Nähe betrachten. Der zählfreudige Text und sein Autor müssten damit eigentlich einverstanden sein.

4 Verwirren

Zurück zum Text.

Auch wenn die Leseweise, zu der *nihilum album* anregt, womöglich modellbildend sein könnte, bleibt doch festzuhalten, dass sich die in *nihilum album* zusammengekehrten, umher- und weggeworfenen Texte gegen die meisten gängigen Formen textueller Ordnung sperren. Wie genau sie daher auch verworfen sind im Sinne von ›gegen die Ordnung‹, verwirrt, verworren, gar verrückt, gilt es noch zu erschließen, im Hin und Her zwischen Nähe und Distanz.

Verworren oder verwirrend sind die Vierzeiler von *nihilum album* zunächst mit Blick auf die Sprachverwendung.¹³ Die textgrammatische Verworfenheit von *nihilum album* ist bereits herausgestellt worden – die parataktische Reihung der Vierzeiler verweigert sich über weite Strecken der Einordnung in eine z. B. narrative Struktur. Solche Ordnung stellt sich allenfalls passagenweise ein – Beispiele hierfür sind die eingangs zitierte Abfolge von Vierzeilern über die Liedproduktion, eine Art Landschaftsbeschreibung im Oktober (10.21.4–10) sowie Passagen über die Geliebte (4.29, vorbereitet in 4.19.8 und 4.20) und (vielleicht) einen nächtlichen Spaziergang mit der Mutter des Ichs (7.21). Auf der Ebene der Syntax stößt man ebenfalls zuweilen auf Unregelmäßigkeiten – auch wenn festzu-

¹² Siehe zu diesem Problem die Einleitung zu diesem Band.

¹³ Hierzu finden sich, auch wenn sowohl der theoretische Rahmen als auch eine Reihe von Formulierungen zur Relevanz des Klanglichen bei Egger (darauf ist zurückzukommen) nicht wirklich plausibel sind, die bislang treffendsten Beobachtungen bei De Felip 2013 (Bezugstext ist hier

halten ist, dass der Großteil der Vierzeiler wohlgeformte Sätze enthält. Oft ist es nicht ganz einfach, die Satzform auf Anhieb zu erkennen. In den oben ausführlich betrachteten Vierzeilern für den 8. Februar muss dazu beispielsweise die Wendung »ein Hainkamm Flammen« als Ellipse für »ein Hainkamm von/voll Flammen« interpretiert werden und im sechsten wie siebten Vierzeiler liegen jeweils Inversionen vor, die aber durchaus im Rahmen poetischer Lizenzen bleiben. Häufig kommen Sätze ohne finites Verb vor, die meist Eindrücke schildern (so schwer diese manchmal nachzuvollziehen sind). Ein Beispiel dafür ist das allererste Lied/Gedicht der Sammlung – oder etwa dieses: »Das 'glnack'-sen / der Stimm-Knöchelchen / beim Stimmklang / vom Amboß.« (8.29.1) Oft finden sich in diesem Zusammenhang Nominalcluster, wobei die einzelnen Wörter manchmal durch Kommata oder andere Interpunktionszeichen voneinander abgetrennt, manchmal durch Bindestriche verbunden und manchmal durch Leerzeichen oder Zeilenwechsel voneinander abgesetzt werden. Alle diese Verfahren kombiniert dieser Vierzeiler auf der ersten Seite des Buchs: »Zopfwolf, / Tropf-Schlitt / Balg-Kokon- / garbe Kobolde.« (1.2.6) Eher in die Richtung eines Anakoluths geht die Verwendung semantisch zumindest auf den ersten Blick unpassender Konjunktionen. Ein Beispiel dafür ist das »so daß« im dritten Lied/Gedicht vom 8. Februar. Ähnlich gelagert ist der Umgang mit dem vergleichenden

»Im Anger des Achilles«). Ich trage die wesentlichen Punkte hier einmal zusammen. Zur Wortbildung sowie zur syntaktischen Einbindung der Wörter schreibt De Felip: »Eggers poetische Sprache entgrenzt die Wörter, sie kontaminiert Wörter verschiedener Herkunft (Gnickt'schritte, Zwerchwellen, Priel-Püttel, Tarnmanteltaschen), sie öffnet die Grenzen zwischen den Wortarten, zwischen Verben und Substantiven [...], zwischen Substantiven, Adjektiven und Adverbien« (ebd., 73). Beispiele für solche Verfahren in *nihilum album* werden im Folgenden gegeben – auch für die Verwendung von »Konjunktionen in einer anderen als der Lexikonbedeutung« (ebd., 72). Ebenfalls zur Wortbildung generalisiert De Felip (die enorme Zahl von ganz regulär verwendeten Wörtern unterschlagend): »[D]ie Wörter nehmen eine scheinbar wirkliche Form an, ihre Form ist der Erscheinungsform ›wirklicher‹ Wörter (Lexikonwörter) angenähert. Es sind scheinbar Begriffe aus der Botanik oder Geologie, scheinbare Verben; doch sie sind, im wörtlichen Sinne, ›mehr‹ als Wörter, sie tragen in aller Regel ›zu viele‹ Konsonanten, zu viele Präfixe, Suffixe, sind Komposita aus zu vielen Elementen (Z'nummen, jetzt-Gwirrt'sel, Blauregentrauben, Weichneisstrudel, Tränweizen, Schwelmond, Strand-anprallmauerwannen-Hang, Gart'nachtkerzen, Sandschwallberge, Zeisel-t'gras, unzittig't). [...] Eggers Sprache rettet alte, vom Vergessen bedrohte Wörter aus dem ruralen Sprachbereich in die poetische Existenz und kombiniert sie mit noch-nicht-existenten Wörtern. Die ›aktuelle‹ deutsche Sprache wird um historische und virtuelle Dimensionen erweitert.« (Ebd., 73f.) Solche Verfahren finden sich, wie noch zu zeigen ist, auch in *nihilum album*, ebenso viele »Spuren« aus dem Begriffsinventarium von Botanik (Balgfrüchte, Puppe), Zoologie (Proserpinus Proserpina, Imago), Mythologie und Geologie (Augit)« (ebd., 76). Treffend ist schließlich auch De Felips Hinweis auf »erfundene und gleich apostrophierte Präfixe« und »Konsonanten-Dämme innerhalb von Wörtern« (ebd., 79).

»als« in folgendem Vierzeiler (der übrigens die eingangs zitierte Sequenz vom Liedermachen fortsetzt): »Kann die Springmaus / durch dichter Wald / dringen / als mit der Schnauze?« (8.28.7) Auf das »als« sollte etwas folgen, was sich dem »dichter Wald« vergleichen lässt. Oft finden sich zeugmatische Formulierungen wie diese: »Da gackern die / Fasane / *d'lipp-lipp* / ihre Augen zu.« (10.15.5) »Die Augen zugackern« ist sicherlich keine gängige Kollokation.

Auf der Ebene der Wortbildung etablieren sich Verfahren, einzelne Wörter morphosyntaktisch einer anderen Wortart zuzuordnen. Ein Beispiel dafür könnte in den Vierzeilern zum 8. Februar mit dem Wort »göpel« gegeben sein, ein anderes findet sich hier: »Stare jagen / ungangbar / in ab- / abender Nacht.« (9.14.10) Hier wurde vermutlich auf der Grundlage des Substantivs »Abend« und mittels des Präfixes »ab« ein (hier als Partizip präsentiertes) Verb gebildet, das so viel heißen könnte wie »den Abend beenden«. Ein schönes Beispiel für dieses Verfahren, das überdies das durchgängig betriebene Spiel mit Textilmetaphern vor Augen führt, ist das Folgende: »Schneidern vernähte / Naht, die lag / untuchend Zwirn- / linnen da, so Laken-Garn.« (2.9.6) Das Substantiv »Schneider« wird hier offenkundig adjektivisch verwendet. Mit Blick auf »untuchend« könnte man auf den ersten Blick denken, es handele sich um die Verwendung des Substantivs »Tuch« als Verb (hier als Partizip), doch ist »tuchen« laut *Deutschem Wörterbuch* als Verb durchaus belegt (wie zum Beispiel auch das bereits zitierte »liedern«; DWB, »Tuchen«, 2.b; »Liedern«). In diesen Fällen suggeriert der Text eine sprachschöpferische Dimension, ist aber eigentlich eher archaisierend. In einem konkreteren Sinne sprachschöpferisch sind demgegenüber viele der zusammengesetzten Substantive, etwa in diesem Vierzeiler: »Auf was für / Saumseligkeitsfelder / bin ich, Wollpflückheide, / da wie dort geraten.« (4.17.2) Die Kombination unüblicher semantischer Felder suggeriert hier neuartige Bedeutungen (Fastnichte). Dabei gehen die Kombinationen (ähnlich wie bei den oben betrachteten Nominalclustern) zuweilen an die Grenze des (mir) Nachvollziehbaren, so etwa »Kirschsoppolder« (5.21.9).

Ein tendenziell sprachliche Ordnungsvorgaben sprengendes Verfahren, das die Ebenen von Wortbildung und Orthographie miteinander verbindet, ist die auffällige Verwendung von Apostrophen (und teils auch schließenden einfachen Anführungszeichen). Einige Beispiele dafür wurden bereits gegeben: »sing'e« (6.1.9), »'glnack'sen« (8.29.1) und »*d'lipp-lipp*« (10.15.5). Es ist zumindest nicht auf Anhieb klar, welche Funktion diese Zeichen besitzen. Es mag sich zum Beispiel um Artikulationszeichen handeln, die ein leichtes Absetzen markieren. Das hätte sogar womöglich einen konkret wortbildenden Effekt, denn wenn man beispielsweise nach »sing« absetzt, wird man geneigt sein, aufgrund der im Deutschen üblichen Auslautverhärtung »sink« zu sagen. Als Artikulationszeichen könnte der Apostroph auch in den vielen Fällen gelten, in denen ein Flexionssuffix abgetrennt wird, etwa hier: »Ich will singen, / daß ich rasend werde, / die umarm'te Sonne ver- /

narrte mich Garn-Nacht.« (10.5.1) An anderen Stellen erscheint der Apostroph, den Regeln gemäß, als Auslassungszeichen, vielleicht etwa in »d'lipp-lipp« oder hier: »Wie eschene Wieg / Rinnen Luft-irr / d'Lappen, g'lurkten / und Schwimmboote.« (1.11.7) Gerade im Falle von (zumindest mir und den meisten Wörterbüchern) unbekannten Wortbildungen scheinen die Apostrophe bzw. schließenden Anführungszeichen eine (wenn auch unklare) semantische Funktion zu haben, etwa in »glnack'sen« oder auch in »Schaufel'nradschiff« (2.18.1) und in »drill'gt'g'trieiben« (12.26.4).

Andere Auffälligkeiten in der Orthographie markieren oder gehen einher mit einer Vervielfältigung der ›Sprachigkeit‹ des Texts, d. h., es wird auf unterschiedliche Idiome (Dialekte, historische Sprachstufen, ›Sprachen‹ im herkömmlichen Sinne dieses schwierigen Wortes) zurückgegriffen. Das *nihilum album* verwendet beispielsweise gerne die im *Deutschen Wörterbuch*, aber eben auch in vielen mittelhochdeutschen Texten übliche Buchstabenfolge »sz«, etwa in »beisze« (4.26.2), »Flösz« (7.12.4), »Filzkrauszaub'nen« (8.10.1), »Kruszel- / teig« (8.12.9), »Weizenweisz'« (9.19.7), »paszeln« (11.13.3) (zugegeben: »Kruszelteig« und »Filzkrauszaub'nen« sind nicht leicht einzuordnen). Eine im Mittelhochdeutschen belegte (lautmalerische) Schreibung bringt dieser Satz: »Ins Todwasser / klunct ein Stein« (7.24.4; BMZ, »klunc«). »Wype« (7.4.3) mag eine alternative Schreibung von ›Wippe‹ sein, die auf (historische) Schreibweisen für hochdeutsche Dialekte hinwiese, deren eine etwa in »Yhrnen« (6.30.2) vorliegt (historische Schreibart für ›Urne‹ im Tiroler Raum, bezeichnete ein Maß; Tir. Idiotikon, »fueder«, »ürn«). Oft findet sich auch eine (ebenfalls in hochdeutschen, alpenländischen Dialekten übliche) Anlautverschärfung verschriftlicht, etwa in dem mehrfach verwendeten Wort »Tschuppen« (Büschel, DWB, »Tschuppen«; 1.20.4, 4.5.8, 8.5.3, 12.31.2).

Betrachtet man den Wortschatz genauer, so findet sich recht durchgängig archaisches und dialektales Nicht-Standard-Vokabular. Die folgenden zwei Vierzeiler kombinieren unterschiedliche Dialekte und Sprachstufen: »Wolsch-Frucht / wurzeln graffen / Schlier-Trucht / aber Ychtratz. // Kribus-Krabus / Griewel'nzwirm, / die Leute pflügen / und rüstert'n Egge.« (1.21.2/3) Das Wort »graffen« findet sich im *Rheinischen Wörterbuch* (RhWb, »graffen«), »Schlier« z. B. im *Schweizerischen Idiotikon* (Schw. Idiotikon, »Schlier«), »Kribus-Krabus« ist Teil eines südtiroler Kinderreims (Siller 2007, 73, vgl. DWB, »Kribbes«, hier wird »kribbeskrabbes« als Wort für »durcheinander« gelistet), »Trucht« ist eine mittelhochdeutsche Variante für ›Trichter‹ (Lexer, »truht«, »trahter«), »Griewel« wird mit einem Beleg aus der Gegend von Iserlohn als Wort für ›Dachs‹ in Wanders *Sprichwörter-Lexicon* geführt (Wander, »Griewel«), das Verb »rüstern« findet sich in der Bedeutung »Anstalten treffen (sich einer Sache zu entäußern)« im *Deutschen Rechtswörterbuch* (DRW, »rüstern«) – das Wort »Ychtratz« bleibt mir allerdings verschlossen. Neben den alpenländischen und rheinischen Dialekten findet sich aber auch Niederdeutsch

(z. B. »Putscheneller«, 5.19.1, siehe Wander, »Piepmeier«) oder Material, das zumindest von der Schreibung her Niederdeutsch / Niederländisch sein könnte (»bloo'bt«, 8.10.4). Die Verwendung von Sprachvielfalt beschränkt sich nicht auf die deutschen Dialekte. Es finden sich viel fachsprachliche oder andere Wörter, die den klassischen Sprachen entnommen sind, etwa »Salix«, »Weide« (5.25.3, 6.30.3) und »Radix« (12.9.5) oder auch *νύξις*, »Stich« (in: »Nyxis-Apfel sticht fast«, 8.2.6). Auch an anderer Stelle sind die verwendeten Fremdsprachen tendenziell tautologisch verwendet, d. h., sie bringen allenfalls andere Nuancen des im deutschen Text ohnehin schon Bezeichneten zum Ausdruck. Das gilt etwa für das Mohnrot in diesem Vierzeiler: »Ponceau-rot, so / toll-Mohnflockene / *coquelicot*-Pollen, / Klatsch-Blatt.« (10.24.6) An anderer Stelle wird ein an das italienische »Paglia«, »Stroh« angelehntes Wort (es bezeichnet sonst auch eine toskanische Stadt) zusammen mit dem deutschen Wort »Stroh« verwendet: »Meeröhrchen, / geknobbelte Pagliaja / in Strohform- / Formen.« (12.8.10) Mit Blick auf die Verwendung von anderen Sprachen (die im Übrigen nicht sehr häufig ist, der Großteil der Belege wird im Folgenden genannt) fällt schließlich auf, dass sie auf unterschiedliche Art und Weise in ihre deutsche Textumgebung integriert werden, beispielsweise mit Blick auf die Großschreibung von Substantiven oder auf Kursivierung. Es finden sich: »*çaça*« (1.26.10; unklar – laut türkischer Wikipedia der Name eines georgischen Tresterbrands¹⁴), aus dem Französischen »Tricotage« (3.14.4, 9.6.2), »camouflage« (2.7.6), »*cabotage*« (9.1.10) und »Pom-pon-Galette« (11.2.3), aus dem Italienischen »Zoccoli« (4.21.8, »Holzschuhe«) sowie (vielleicht) »*Milimale*« (12.15.1), Spanisch »*par impar*« (10.30.8), Lettisch »Kleete« bzw. »Klete« (1.20.6, 1.28.6; bezeichnet einen Getreidespeicher; der Begriff ist in der sechsten Auflage von *Meyers Großes Konversationslexikon* von 1905–1909 verzeichnet und insofern eingedeutscht; Meyers, »Klete«) und schließlich (schwerpunktmäßig in den Wintermonaten) viel Englisch: »Plushgarn« (6.29.10, »Plüschgarn«?), »Shawl« (8.14.4), »*bluffs*« (9.8.8), »*creeks*« (11.5.4), »*drap*« (12.30.9; könnte auch Französisch sein). Schließlich wird viermal das Wort »krawlen« verwendet, das zwischen dem englischen »to crawl« und dem deutschen »krauln« changiert. Für den Januar findet sich folgender Vierzeiler: »Habicht, / kam ich zum Brunnen / und bin, wie ein Berglöwe / krawlt, noch trauriger.« (1.31.2) Für den November: »Vom Bauch / krawlte ich / mit Hüpf sack-/ Füßen (nur zu fast).« (11.24.5) Als das Wort dann im Dezember wieder auftaucht, ist es plötzlich kursiviert: »Die Maus treibt Zinn im / Kahn, aus dem Brustschuh / der Elster zwei Rund / schaufelrunder *krawlen*.« (12.19.9) Und am Ende des Jahres wird dies wieder rückgängig gemacht: »Tief, hoch, tief / jappt und krawlt / der Ruderschlag / nach Atem.«

14 Siehe [Wikipedia]: Çaçā (ıçki) und [Wikipedia:] Tschatscha.

(12.28.9) Schließlich kann man, wenn man will, in dem im folgenden Vierzeiler verwendeten niederdeutschen Wort »Wohld« (DWB, »Wohld« für »Wald«) gerne auch englisch »world« hören – Sinn macht es: »Zwei Stunden / hin und her / so groß ist / die Wohld.« (7.30.1)

Unabhängig von der Sprachigkeit der verwendeten Lexik, die eine gewisse Offenheit des Textes signalisiert, ist mit Blick auf die Bezugsbereiche des Vokabulars zugleich eine gewichtige Einschränkung zu konstatieren. Fast alle Vierzeiler beziehen sich auf Natur bzw. auf eine eher rurale Umwelt, in jedem Falle aber ist das Geschilderte durchgehend vorindustriellen Zivilisationsformen zuzuordnen. Es gibt zwar Dorf und Stadt sowie Schiffe, Wege, Haushaltsgegenstände und Werkzeuge, handwerkliche oder agrarische Erzeugnisse, aber keine Spuren der Technik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Zwar mag die Verwendung von z. B. botanischen oder geologischen Fachbegriffen modern anmuten, aber auch hier werden, soweit ich sehe, durchgängig Begriffe verwendet, die spätestens im achtzehnten Jahrhundert geprägt wurden (z. B. »Porphyr«, 2.1.5, DWB, »Porphyr«; »Till«; »Adular«, 8.3.6, Pini 1781, 308, aus dem Bereich von Geologie/Mineralogie oder »*Achillea*«, 12.25.5, Linné 1753, 896; »Asphodill«, 10.27.6, Meyers, »Asphodēlus«, aus dem Bereich der Botanik). Ergänzt wird dieses Vokabular um Lautmalereien, die oft Naturgeräusche betreffen, insbesondere Vogelgesang. So heißt es etwa: »Taucher – kwiukwui'k – / singen, das Meer antwortet / – iuiui'kw – / in vielen Stimmen« (2.3.7), oder: »Tschsik, tschsik / singt ein Vogel« (5.13.8); mit »*d'lipp-lipp*« (10.15.5) wird, wie gesehen, das »Gackern« von Fa-sanen wiedergegeben. Die folgenden Vierzeiler bringen eine Imitation von Wolfsgeheul (sowie weitere, womöglich lautmalerische Worte, die sich mir nicht erschließen): »Der Wolf, der Wolf / *hëü hëü-õ-õ* / durch Waldtäler / (und Dämmerungen). // *Jurrlak, jurrlak, bithi*, / Kindern die Regenflügel / *Jurrlak*, ach, *jurrlak*- / lustige Felsentier-Nester.« (4.4.2/3) Weitere Lautmalereien beziehen sich auf Geräusche von Dingen oder Tätigkeiten, die aber alle im Bereich der vorindustriellen Zivilisation bleiben, auf die sich das restliche Vokabular bezieht (3.13.7, 3.26.1, 12.24.1). Selbst die wenigen Ausdrücke, die auf den ersten Blick eine eher zeitgenössische Welt betreffen, benennen doch Dinge, die nicht erst im Industriezeitalter aufgekomen, sondern schon deutlich älter sind, etwa »Email« (2.16.5; Emaile), »Asphalt« (1.24.10, 7.23.7), »Bitumen« (10.15.2), »Pistolen« (2.15.1), »Ski« (3.21.6, 7.5.3, 7.11.1, 7.19.2, auch »Schier«, z. B. 7.9.10), »Posthof« (12.16.7), »Jalousie« (10.10.5 – hier ist unklar, ob das Wort die Eifersucht oder eine Fensterblende bezeichnet) und »Schellack« (2.13.9). Noch das bereits aufgeführte Wort »Schaufel'nradschiff«, das man auf Anhieb eher mit dem Dampfmaschinenzeitalter in Verbindung bringen würde, bezieht sich eher auf ein traditionelles chinesisches Fortbewegungsmittel (Temple

2000 [1986], 192–195), denn es ist in der näheren Umgebung (und auch sonst an einigen Stellen) von »Dschunken« die Rede (3.7.6 und 3.8.8).

Alles in allem signalisiert das verwendete Vokabular so eine gewisse Zeitlosigkeit oder zumindest zeitliche Ungebundenheit des Dargestellten – als bezögen sich die Lieder/Gedichte auf Dinge, die, wenn auch vielleicht nicht aus der Ordnung, so doch gewissermaßen aus der Zeit gefallen sind.

Man kann sich fragen, ob diese Diagnose auch für andere Aspekte dessen gilt, was in *nihilum album* dargestellt wird, vor allem mit Blick auf Individualität, Sozialstrukturen und/oder Kultur, also Bereiche, in denen Verworrenheit und Verrücktheit ebenfalls gerne vorkommen.

In vielen der Lieder/Gedichte artikuliert sich ein Ich, das nur punktuell in ein Verhältnis zu anderen (menschlichen) Personen tritt und solche auch eher selten erwähnt. Auch dies lässt sich statistisch belegen. Das Wort »ich« wird 1.067-mal verwendet im Text, rechnet man weitere Pronominalformen der ersten Person Singular hinzu (inklusive der Possessivpronomen), gibt es mehr als 1.500 Vorkommen. (Genauer: »mich« findet sich 133-mal, »mir« 75-mal, »mein« mit Flexionsformen 300-mal.) Man erinnere sich: »Auf Tausend / wurde ich geschätzt / auf Tausend mal / Tausend gezählt.« Demgegenüber kommen Pronomen der zweiten Person Singular sehr viel seltener vor, »du« genau 44-mal (oder 45-mal, wenn man »Du-Duschen« von 28. November hinzurechnet), und nimmt man alle Pronominalformen der zweiten Person Singular zusammen, kommt man auf 70 Vorkommen. Dabei finden sich, auch wenn die Verteilung über das Buch recht gleichmäßig ist, gewisse Häufungen, beispielsweise im Zeitraum vom 10. bis 14. November (sieben Vorkommen von »du« auf fünf Tage), vom 19. bis zum 22. Mai (drei Vorkommen auf vier Tage) und vom 16. bis zum 22. April (drei Vorkommen auf sieben Tage). Das passt zu dem Befund, dass der Text zur semantischen Clusterbildung tendiert. Im Plural verhält es sich ähnlich, Pronominalformen der ersten Person finden sich 69-mal (»wir« 60-mal, »uns« siebenmal, »unser« zweimal), solche der zweiten Person nur siebenmal (wenn man auch einen Fall mitzählt, bei dem die Sache nicht eindeutig ist). Ein wenig relativiert wird dieser Befund zwar dadurch, dass es auch viele Imperativformen gibt, die ja ebenfalls eine zweite Person voraussetzen. Dennoch ist klar, dass mit Blick auf die menschliche Welt das Ich klar der Hauptgegenstand der Darstellung ist, die ein Du oder Ihr nur recht selten interferieren lässt. Noch klarer fällt der Befund mit Blick auf alle anderen menschlichen Wesen aus. Von ihnen ist, wenn denn die bloße Zählung von Pronomen diesen Rückschluss zulässt, im Vergleich zu Du und Ihr noch seltener die Rede. (Der Rückschluss ist insofern zweifelhaft, als die Seltenheit von Pronominalformen der dritten Person generell mit dem Mangel an Rekurrenzstrukturen im

Text einhergeht.) Pronominalformen der dritten Person Singular kommen zur Bezeichnung männlicher Personen nur zweimal vor – und dabei ist noch bei der folgenden Stelle äußerst unklar, ob es wirklich um einen Menschen geht: »Er steckt / die Schnauze in den / Hintern, schrie nicht / und schlief.« (1.23.3) Weibliche Personen werden häufiger durch Pronominalformen der dritten Person Singular bezeichnet, nämlich 16-mal (»sie« sechsmal, »ihr« als Possessivpronomen auf eine weibliche Person bezogen mit Flexionsformen zehnmal). Pronominalformen der dritten Person Plural, die sich auf menschliche Personen beziehen, begegnen noch seltener, dreimal mit dem Possessivpronomen »ihre«, zweimal mit »sie« – wobei auch hier ein Fall unklar ist: »Sie nennen mich, Kiesel, / Füße, sie nennen mich / Felsen, das zweigelt, / schöne Ros.« (1.3.5) Hier könnten es womöglich auch die Kiesel, Füße oder Felsen sein, die das Ich nennen. Alles in allem handelt mindestens ein Viertel der Vierzeiler unmittelbar von einem Ich, und zwar meist von einem Ich, dessen Tätigkeiten, dessen Umgang mit der Flora und Fauna und dessen Wege beschrieben werden. Vor allem als Du (seltener als Ihr, Wir oder Sie) treten passagenweise andere Menschen hinzu – darauf ist zurückzukommen.

Zunächst aber gilt es, das Ich näher zu charakterisieren – soweit das überhaupt zulässig ist, denn nichts garantiert ja, dass es sich durchgängig um dasselbe Ich handelt. Immerhin aber halten die Lieder/Gedichte in vielerlei Hinsicht einen sprachlichen Duktus durch, den man Individualstil nennen und auf ein einzelnes Ich zurückrechnen könnte.¹⁵ Die Aussagen zum Ich finden sich immer wieder clusterhaft gebündelt, sozusagen in Ich-Sequenzen, die oft Tätigkeits- und Erlebnisabfolgen beinhalten und gerne nach dem Muster »ich« + Verb im Präteritum gestrickt sind (siehe z. B. 2.18.6 bis 2.19.2). Das Ich gibt sich in seinen Tätigkeiten einigermaßen eigen, ja, verworren und bezeichnet sich auch selbst als »Narr« (9.1.1, 12.18.1), wobei die Narrheit oder das Verrückte gerne in eine gewisse Nähe zur dichterischen Produktion gerückt werden. Im bislang Zitierten wurde das teils schon deutlich: »Ich will singen, / daß ich rasend werde«, heißt es an einer Stelle, und anderswo: »Ich habe Wirrwar / getrieben / und Lieder- / Stimmen in den Winter« (8.2.1), oder: »Ich machte Wachtel- / Faxen / und schwatzte / närrisches Zeug.« (7.28.5) Das Selbstverhältnis des Ich scheint an vielen Stellen auch körperlich gestört, etwa wenn es sich als »irgendeiner [...] zu / mir ans Bett / gesetzt« (9.4.9) haben will oder wenn es heißt: »Auf meinen / Schultern, mir / auf der Hüfte, / sitz ich selber.« (10.2.8) Kein Wunder also, dass die Frage auftaucht: »Bin ich [...] nicht / bei Verstand?« (9.5.2)

15 De Felip (2013, 71) resümiert mit Blick auf »Im Anger des Achilles«: »Das lyrische Ich besteht aus mehrfachen Identitäten«.

Erst recht kann man diese Frage angesichts der vielen Stellen aufwerfen, an denen das Ich augenscheinlich als Tier, Pflanze oder anderes Ding spricht. Die Rede ist etwa von tierischen Körperteilen, die das Ich (womöglich) hat, von seinen »Hufe[n]« (11.11.2), seinen »nach hinten / horchende[n] Öhrchen« (4.24.7), von »[m]eine[n] Flügel[n]« (8.19.5) und »Krallen« (11.28.8). Auch Verhalten und Verlangen des Ich sind zuweilen dem Tierischen zumindest nahe: »Ich möchte / Heu fressen, / daß mich / die Teufel bissen.« (7.19.5) Schließlich finden sich dann auch Stellen, an denen das Ich als Tier spricht: »Im Tamarisken- / Gebüsch zwischen / Häusern wachte ich / und lebte als Löwe.« (10.24.1) Oder: »Ich bot / als Wolf / Waren feil / und Seile.« (5.15.2) (Mindestens) einmal wird sogar innerhalb eines einzelnen Vierzeilers eine Metamorphose geschildert: »Ich wurde / zum Sperling / und weggejagt / als schwarzer Hund.« (9.29.5) Oder eine solche Metamorphose ist vielleicht nur eingebildet, in Form eines Vergleichs – diese Stelle wurde bereits zitiert: »Habicht / kam ich zum Brunnen / und bin, wie ein Berglöwe / krawlt, noch trauriger.« (1.31.2) Mit Blick auf die Fauna überwiegt die Identifikation mit Vögeln (oder zumindest mit fliegenden Insekten, z. B. mit einer »Klang-Libelle«, 9.16.8). Im unmittelbaren Umfeld des Vierzeilers, in dem sich das Ich als »Sperling« zu erkennen gibt, heißt es auch: »Ich wurde [...] gefüttert« (9.29.1) und »Ich flog umher« (9.29.2). Die Vorliebe für Vögel und hier vor allem für den Kuckuck ist vielleicht aber auch insofern konsequent, als sie die Nähe zur Verrücktheit unterstreicht: »Ich bin ein Frühlingskuckuck« (5.14.10) – darauf ist zurückzukommen. Seltener sind demgegenüber Identifikationen mit Pflanzen: »Ich sitz / im Gartenbeet / geflickten Kleid / als Zwiebel« (7.16.3) oder eher indirekt: »Ich selbst bin / die Schwester der / Herbstfrucht / sommern ohne Blüte« (8.30.8) oder wieder in Verbindung mit Poesie und alles in allem im Rahmen einer recht komplexen Bildlichkeit: »Blüte der Flamme / bin ich / und Blumen selbst / der Lieder.« (10.25.1) An die Grenze zum Dinglichen führt das Ich die zweimalige Aufforderung »in Nadeln« verwandelt zu werden (5.18.10 und 10.17.9). Vollends Ding ist das Ich dann »als Wadenboot« (9.5.3) geworden und vor allem in der insgesamt fünfmal auftauchenden Identifikation mit einem Kienspan, der entweder als verdorrt (also verbrennungsbereit) oder als bereits brennend vorgestellt wird – teils ins sehr geringfügig variierten Formulierungen: »Ich bin zu Kien verdorrt« (1.27.9) und: »Ich bin zum Kienspan ver- / dorrt« (3.1.7) sowie: »Ich bin / zu Kienspan / eingedorrt / und unverwelktem Tang.« (8.11.4) Der spätere Zustand ist dieser: »Ich bin zu Kienglut / verkohlt« (2.10.3) und auch der Verbrennungsprozess selbst wird thematisiert – als Verdauung: »Ich aß / Weißes und schied / Schwarzes aus, das / Brennen des Kienspans.« (3.13.2) Es ist sicherlich nicht überflüssig, an dieser Stelle daran zu erinnern, dass *nihilum album* und *nihilum album* auch Verbrennungsprodukte sind.

Wendet man sich nun dem Ich oder den Ichs des Buchs als sozialen Wesen zu, so fallen zum einen zahlreiche Passagen ins Auge, in denen sich das/ein Ich als Außenseiterfigur zu erkennen gibt, etwa in einer Reihe von Vierzeilern vom 12. und 13. April: »Ihr drängt mich hierher / und ich falle hierher, / drängt mich dorthin / und ich falle dorthin. [...] // Freude, / die ich hatte, / wurde mir / genommen. // Zu welchem Land / werde ich geflohen sein? / Wo beugen sie / Füße und Knie?« (4.12.5/9/10) Und: »Ich habe weder Gunst / vom Dorf, / zu dem ich gehöre, / noch vom Umland. // Mein Vieh ist wenig / und ich habe / wenig Herde / für meinen Hund.« (4.13.2/3) Ähnliche Hinweise auf ein von seiner Umwelt verstoßenes Ich finden sich auch an anderen Stellen – »Ich wurde verlacht« (7.19.10), heißt es etwa oder: »Ich war ein Diebs- / Biest« (5.30.8) oder: »Die vielen, / vielen Hunde des / ganzen Dorfes / bellten mich« (8.26.4) oder: »Wer nach mir / spuckt, wer / Rotz wirft auf mich / inmitten der Bäche.« (9.27.2) Zum anderen aber ist das Ich durchaus in Sozialbeziehungen integriert, vor allem lassen sich dabei Frauen als Bezugspersonen ausmachen. Das Ich gibt sich als tendenziell kontaktfreudig zu erkennen – »Ich liebe Feste« (2.24.1) – und als gefällig: »Ich muß / allen gefallen / im Stanzen / das lustige Fest.« (8.29.7) (Hier wird nebenbei über das bei Egger sehr wichtige Wort ›Stanzen‹ die poetische Produktion als Handwerkskunst aufgerufen; Weiss 2007, 278.) Ein Vater des Ich wird dreimal erwähnt (4.3.3, 4.9.6, 10.4.1), an einigen Stellen auch Brüder (unter anderem gemeinsam mit dem »Väterchen«, 4.9.6). Es ist von einem Kind die Rede (2.20.9) und von Eltern (11.24.2/3). Die Mutter des/eines Ich wird sechsmal erwähnt – teils, wie schon erwähnt, mit Ansätzen zu einer Art basalen Erzählung (2.16.7, 4.11.4, 7.21.1, 8.17.2, 10.4.1, 10.6.6). Auch Schwestern des/eines Ichs kommen vor (davon war bereits die Rede). Hervorzuheben sind allerdings vor allem die Passagen, die eine Geliebte des/eines Ich thematisieren – nicht nur deswegen, weil sie ebenfalls Ansätze zu einem narrativen Zusammenhang erkennen lassen, sondern weil es sich hier um Liebeslyrik handelt, die eine intensivere Behandlung verdient hätte (vor allem ist zu denken an 4.19.8 sowie dann 4.20 insgesamt und 4.29).

Schließlich ordnet sich das Ich in Zusammenhänge ein, die der Tendenz nach mythisch oder religiös zu nennen sind. Das Ich identifiziert sich mit »Regen, nirgendshin. / Ich fli-fli-fließe über- / bunt in den Rauschbeer- / Brunnen-Trog.« (1.28.10) Es attestiert sich klar übermenschliche Eigenschaften: »Ich rang / heftig mit dem Vieh / und schlug ihm / die Köpfe ab (fast fünfzig)« (3.16.1) oder: »Ich zimmere ein Dorf« (3.14.6) und: »Ich gebar [...] eidernen Fels.« (5.21.5) An einer Stelle scheint sich das Ich in eine Art magischen Vogel verwandelt zu haben – jedenfalls lassen sich die Vierzeiler vom 7. Dezember so lesen, in denen über »Meine Nester« (12.7.2) gesprochen wird und darüber, dass das Ich »nach Augen- / Brenn und Grannen« gepickt habe (12.7.4). Dieses Vogel-Ich ist einerseits über-

mächtig – »Mir war es / ein Geringes, ganze Heere / aus der Erde / hervorzuspucken« (12.7.1) – andererseits aber hilflos: »Woher nehme ich / die köstlichen Frost- / Happen zum Füttern / der Töchter?« (12.7.8) Allmachtsphantasien finden sich auch an anderer Stelle, etwa in der Ich-Sequenz vom 3. September: »Ich schuf drei Welten / mit großer Leichtigkeit« (9.3.1), heißt es hier zu Beginn, und der Tag schließt: »Ich weiß / keinen Unterschied / zwischen meinem Leben / und meinem Tod.« (9.3.10) Die Allmacht des Ich bezieht sich an einer Stelle sogar auf die Zeit an sich: »Ich zog die ganze / Zeit als Haut / wie einen Sack / ab ohne Messer.« (11.15.1)

Angesichts der Spannungen, die sich zwischen All- und Ohnmachtsgefühlen abzeichnen, verwundert es nicht, dass auch das Verhältnis der Lieder/Gedichte zu Gott und dem Teufel spannungsvoll ist. Das Wort »Gott« kommt insgesamt 19-mal vor (teils eingebaut in unterschiedliche Komposita und auch im Plural), vom Teufel ist sechsmal die Rede. »Laß uns, Bruder, / Fischboote / warten / bis es Gott gibt« (9.10.7), heißt es in Anspielung auf Mk 1,16 (die Fischernetze sind durch »Fischboote« ersetzt – hier muss daran erinnert werden, dass das Ich von anderen als Fels, Petrus, bezeichnet wird) und in einem anderen Vierzeiler mag man eine Anspielung auf das letzte Abendmahl sehen: »Was für ein Mißgeschick / (ich habe meinen / König gegessen / und bin verkümmert).« (9.4.6) Gott und Teufel erscheinen einerseits als nahbar, etwa wenn es heißt, »Gott« sei »alt geworden« und verjünge sich »in den Karstseen / der Berge« (3.21.4), wenn das Ich behauptet, »kein anderes Tier / als den Teufel« (2.18.8) geritten zu haben oder wenn es behauptet, es sei »[d]ie Strecke / zwischen den Göttern / [...] gelaufen / als Schneehuhn.« (8.24.7) Andererseits sieht sich das/ein Ich auch klar als Gottes Geschöpf, etwa als »Gottes Ochse« (9.9.2) oder – um zum närrischen Charakter des Ich zurückzukommen – als sein Kuckuck: »Ich bin / ein Kuckuck / Gottes, und wo ist / mein Spechtgott.« (8.30.7)

Es dürfte schwierig sein, aus diesen verstreuten Hinweisen auf Gott und den Teufel sowie den biblischen Anspielungen so etwas wie ein theologisches System von *nihilum album* abzuleiten. Es gibt aber ein Motiv aus dem Umkreis des Nachdenkens über letzte Dinge, das durchaus mit einer gewissen Systematik in die Interpretation des Buchs einbezogen werden kann, und das sind die wiederkehrenden Eigentodvorstellungen: »Der Tod / zog die Schuhe an / und wollte Polka / mit mir tanzen« (1.6.1), heißt es gleich zu Beginn. Weitere Stellen lauten: »Ich bin / ertrunken / ohne Nachen / im Ach.« (2.22.10) »Ich bin gestorben, / da verschwand / mein Glück / zur Jagd (deshalb).« (10.5.3) Die Todesvorstellungen gehen bis ins Suizidale: »Ich zerschnitt mich / lebend, was für ein / pochier-Herz / aus Steineiern habe ich denn?« (11.24.8) Und sie münden in Vorstellungen davon, was »[n]ach meinem Tod« geschehen wird (11.6.5). Vor allem aber springt, wie schon am Beispiel des Kienspans gesehen, die Vorstellung ins Auge, das Ich könnte verbrennen: »Ich bin lange / oder kurze Zeit / spurlos /

verbrannt« (12.11.8) – wobei die Spurlosigkeit des Verbrennens womöglich nicht wörtlich genommen werden darf, ist doch *nihilum album* selbst ebenso wie *nihilum album* ein Verbrennungsprodukt, das gleichwohl als solches auf den Stoff, aus dem es kraft des Feuers entstanden ist, zurückverweist.

5 Wesen des Lieds?

Man mag sich angesichts der Verworrenheit oder Verrücktheit, auf die man stößt, wenn man versucht, die Umrisse des/der Ichs von *nihilum album* nachzuzeichnen, darüber wundern, dass der Text an mindestens einer Stelle dieses Ich mit dem Autor in einen engen Zusammenhang bringt. »In alles, was fließt / (zwischen Etsch und Erft) / warf ich Murmeln / und Kiesel« (1.31.4), heißt es und später: »Zwischen / Erft und Etsch / liegt ein Hirschkalb / im Gras, es dampft.« (3.11.3) Damit sind die Flüsse bezeichnet, an denen der Geburtsort des Autors, Lana in Südtirol, und sein jetziger Wohnort, Neuss, liegen. Auch an der Vorliebe für *lania philosophica* mag man eine stille Referenz auf den Autor sehen. Auf die Relevanz dieser Stellen für die Interpretation von *nihilum album* ist zurückzukommen. Ich möchte hier im Vorübergehen nur anmerken, dass ich aus ihnen die Legitimation abgeleitet habe, meine Lektüre mit der im Text befindlichen Referenz auf mich als Leser zu beginnen.

Also: Wie kann man interpretieren, was bislang nur in Form einer Annäherung, im Modus des Zusammenlesens im Hin und Her zwischen Nähe und Distanz, analysiert worden ist? Aus dem Methodenarsenal ausgeschlossen habe ich bisher weitgehend die Suche nach Intertexten, die in der Egger-Forschung einigermaßen beliebt ist und die sicherlich auch in diesem Falle fruchtbar hätte sein können.¹⁶ Genauer: Nachgegangen bin ich nur ausgewiesenen, wörtlichen Zitaten (mit Ausnahme der Anspielung auf das Markusevangelium). Es ging mir aber letztlich auch um die Frage, wie weit man mit der Textarbeit kommt, ohne sich an einen rettenden Anker in Form anderer Texte zu klammern. Dann zeigt sich, dass die Entschlüsselungsarbeit mit Wörterbüchern und die Vernetzung wechselseitig aufeinander beziehbarer Textstellen eine Vielzahl von thematischen Verdichtungen erkennen lässt sowie Ansätze zur Narration und zum Aufbau einer Art textuellem Eigengedächtnis. Dennoch: Wenn man interpretieren will, braucht man am Ende konkretere Kontexte, in Bezug auf die der Text Signifikanz gewinnt. Dazu abschließend zwei Vorschläge.

¹⁶ Siehe etwa De Felip (2011, 59) über das »poetische Verfahren des permutierenden Zitierens« bei Egger sowie vor allem Gilgen 2013 über *Die ganze Zeit*.

Der erste Vorschlag ist nicht originell, denn *nihilum album* macht ihn selbst, auch wenn es ihn dann sogleich relativiert. »Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde, aber wer so redet [...], spricht – vom Volkslied«. So zitiert der Klappentext (Egger 2007) Herders Einleitung zum zweiten Teil der *Volkslieder* (siehe Herder 1990, 246). Trotz oder gerade wegen der Relativierung durch das »aber« lässt sich *nihilum album* also als Auseinandersetzung mit der Gattungstradition des Volkslieds lesen.

Man kann das »aber« zunächst darauf beziehen, dass es den Liedern/Gedichten in *nihilum album* eben nicht nur auf den Gesang ankommt, sondern auch auf das Gemälde. Gleich das erste Lied/Gedicht bietet denn auch ein solches, wenn auch der in ihm enthaltene Vergleich unser Verbildlichungsvermögen auf die Probe stellt: »Tisch / aufgeblühte Rose / in Strudeln / wie Büffel.« (1.1.1) Sodann präzisiert das zweite Lied: »Singen, tönern / ist es gut, / Pfoten-Mond / lebendere Blitze.« (1.1.2) Wenn das Singen »töner« ist, dann gewinnt es plastische Qualität, es nimmt eine Gestalt an und lässt sich (deshalb?) mit dem etwas phantastisch wirkenden »Pfoten-Mond« in einem Atemzug nennen (Mond mit Pfoten, Mond in der Form von Pfoten, Mond, der andere Eigenschaften von Pfoten teilt?) sowie mit Blitzen, die mehr als »lebend« sind, nämlich »lebender« (nicht bloß »lebendiger«). Es ist charakteristisch für das gesamte Buch, dass das Wort »Ton« in seinen beiden Grundbedeutungen verwendet wird – es bezeichnet ein Klangphänomen *und* eine plastisch formbare Substanz. Teils ist es auch schwer, sich für eine der beiden Bedeutungen zu entscheiden, weil sie gleichermaßen sinnwidrig scheinen: »Quirl / aus Holz, Tuch / aus Ton, diese / Spindeln Wirtel.« (5.13.7) Es ist also konsequent, wenn an anderer Stelle darauf Wert gelegt wird, dass ein Lied Gesichtsqualität haben kann: »Du verlierst / meine Namen und / vergißt / die Gesichter im Lied.« (1.9.6)¹⁷ Anders, als es in der Forschung behauptet wird¹⁸ und als es selbst der Klappentext an einer Stelle suggeriert (von »grotesk tänzelnde[n] Wortlaut-Arabesken und Klang-Girlanden Ton in Ton« (Egger 2007) ist dort die Rede), konstituiert den Zusammenhang der Lieder/Gedichte eben nicht der Klang (oder: nicht »nur« der Klang), sondern, wie in jedem anderen Text auch, das Gefüge der unterschiedlichen Ebenen der Sprachstruktur, das zum Beispiel auch den Satzbau einbezieht: »Sing-Silben- / syntaktisch / wie-

¹⁷ Dazu passt, dass in Celans »Fadensonnen«, wie gesehen, unmittelbar vor der im Klappentext (Egger 2007) zitierten Stelle von einem »Lichtton« die Rede ist, den sich »[e]in baum- / hoher Gedanke / greift« (Celan 2000).

¹⁸ Siehe paradigmatisch De Felip 2013, die »Im Anger des Achilles« als »polyphones Geflecht« beschreibt, in dem ein »Generalbass« erklinge (ebd., 65). Sie spricht zudem von einer »tönende[n] Landschaft«, »die sich [...] im Ohr und vor den Augen des Lesenden eröffnet«, und behauptet, die Gedichte evozierten »Lautwesen ohne beständige Substanz« (ebd., 67). Die »Landschaften, die das

gendes / Kling-Lied.« (9.13.8) Gegen die Priorisierung der Klanglichkeit des Volkslieds, wie sie sich bei Herder zumindest in diesem Zitat artikuliert, richtet der Text eine überbordende, gerade daher aber oft abstrakte bzw. unanschauliche Bildlichkeit. Nicht zuletzt darin liegt der Grund, warum man die Vierzeiler eben nicht schlicht als Lieder bezeichnen kann – und weshalb der Untertitel des Bandes so lautet, wie er eben lautet.

Ein zweites Moment, in dem sich die Lieder/Gedichte aus *nihilum album* gegen ein traditionelles Verständnis von Volksliedern stellen, liegt darin, dass sie radikal situationsentbunden erscheinen. Bei ihnen seien »die Fäden zwischen Rede und Gegenwart gezogen«, heißt es, wie gesehen, im Klappentext und es wird hinzugefügt, sie seien »quasi heimatlos« (Egger 2007). Wenn es nun aber eine literarische Gattung gibt, die man gemeinhin mit Heimat assoziiert, dann ist es das Volkslied – und gerne wird bei der Präsentation von Volksliedern in Anthologien eine Anordnung gewählt, die sich in irgendeiner Weise am Lebensrhythmus des Volks orientiert (Hochzeitslieder, Totenklagen, Frühlingslieder etc.) oder an den Gegenden, aus denen sie stammen (so geht etwa die von Herder nicht mehr selbst verantwortete zweite Auflage der *Volkslieder* vor). In *nihilum album* ist nun nicht nur die zeitliche Bindung der Texte ostentativ aufgelöst – sie handeln gerade nicht systematisch von dem, was man mit Blick auf das Datum, dem sie im Jahreslauf zugeordnet sind, erwarten würde –, sondern ein analoges Argument lässt sich auch für die Gegenden machen, von denen sie handeln. Das gilt nicht nur für die Landschaftsformen – es geht um Gletscher, das Meer, die Ebene, die Berge –, sondern auch, wenn man so will, für die unterschiedlichen Weltgegenden. Die Bezugnahmen auf China wurden bereits erwähnt, es ist aber auch von exotischen Tieren die Rede (neben den bereits genannten Löwen finden sich eine »Gazelle«, 3.6.6, und ein »Kamel«, 11.29.9) und an einer Stelle (nicht weit von der Gazelle) wird auch ein »Magrebiner« (3.6.4) erwähnt.

Was schließlich drittens *nihilum album* von gängigen Vorstellungen vom Volkslied entfernt, ist die bereits erwähnte schwierige Memorierbarkeit der Lieder/Gedichte – auch wenn dies, wie gesehen, ein Merkmal ist, über das man streiten könnte. Um »3650 gnomische Nichtstandard-Lieder in Vierzeilern (Priamel und Schnaderhüpfeln)« handelt es sich laut Klappentext (Egger 2007), also um Gedichte, die Spruchqualitäten (gnomisch) mit volkstümlichen, eher pointiert-satirischen Liedformen verbinden. Dass sie dies alles in mehrfacher

Ich durchheilt«, seien »aus Lauten, Silben, Vokalen und Konsonanten gemacht« (ebd., 67). Kurzum: »In Eggers Gedicht zeigen sich die Wörter als das, was sie zuallererst sind: als klingende Folgen von Buchstaben.« (Ebd., 72) Das ist gewiss in dieser Einseitigkeit nicht korrekt – und widerspricht auch De Felips Beobachtungen zu anderen Strukturmomenten des Egger'schen Sprachgebrauchs.

Hinsicht jenseits der Standards sind, dürfte deutlich geworden sein. Darüber hinaus ist aber auch festzuhalten, dass bei diesen Sprüchen in der weit überwiegenden Zahl der Fälle die Pointen zumindest nicht ins Auge springen. Typische Bauformen des Volkslieds, die das Memorieren wie die Pointenbildung erleichtern, wie etwa der Parallelismus, werden eher vermieden.

Inwiefern erzeugen die Lieder/Gedichte dennoch den Eindruck von Volksliedhaftigkeit? Sie scheinen dies ja zumindest zu wollen. Wer sie *als Volkslieder* verwirft, muss sich von ihnen fragen lassen: »Wer kann / Juwalleri / nicht singen, / was wir erfinden?« (8.29.9) Das entscheidende Moment einer Interpretation von *nihilum album* als einer Auseinandersetzung mit dem Volkslied muss also sein, herauszustellen, was der Text in der willentlichen (wenn auch womöglich mutwilligen) Anverwandlung an den Gattungszusammenhang entstehen, was sich also aus der Asche der im Buch verbrannten Volksliedtradition, der zu Weißnicht verwandelten Zinkblumen, herauslesen lässt.

Ganz offensichtlich volksliedhaft ist an *nihilum album* die Orientierung an vorindustriellen Erlebnisräumen, an Natur, Handwerk, Landwirtschaft usw. Wichtiger aber scheint mir noch die Art und Weise, wie die Lieder/Gedichte uns eine Vielfalt von Rollen vor Augen führen, wie in der Hybridität des Ich eine Vielzahl von Stimmen evoziert wird, mittels derer man sich in eine Vielzahl unvordenklicher Zusammenhänge hineindenken kann. Der Text fragt selbst: »Wer jodelt / stumm laut / im Languido / [diese] Trill-Lieder?« (9.7.5) In Antwort darauf kann man annehmen, dass hier typisch volksliedhafte Rollen-Ichs singen – wie übrigens an einem dann doch eher traditionell, fast als Parallelismus gestalteten Vierzeiler deutlich wird, der einen Sprecherwechsel beinhaltet und damit das sprechende Ich klar als Rollen-Ich ausweist: »Falter, Falterchen, / wo warst du? / Im Keller, unter Tage / bin ich gesessen.« (4.2.4) Darin mag die Verworrenheit oder Verrücktheit des Ichs ihre Rechtfertigung finden. Wenn diese Stimmen aber aus der Verbrennung der Volksliedtradition heraus erklingen, wenn sie nur als Fastnichts in Erscheinung treten, so bedarf es offenkundig einer Instanz, die aus dem Nichts doch etwas erstehen lassen kann, die im Verworfenen den Verweis auf Fülle des Sinns sieht. Mit anderen Worten: Es ist Humor gefragt – und darin mag der Grund dafür liegen, dass *nihilum album* qua Individualstil und auktorialer Einschreibung eine Autorpersona erzeugt, die sich alle Perspektiven, die von den Rollen-Ichs ins Spiel gebracht werden, aneignet – auch wenn sie sich selbst dabei verausgabt und wie ein Kienspan zu verbrennen droht.

Von hier aus lassen sich vielleicht auch die anderen Aspekte des Liederverwerfens, die zuvor ausgemacht wurden, als quasi-volksliedhaft ausweisen. So ist die Umhergeworfenheit der Lieder/Gedichte, ihre Zeit- und Heimatlosigkeit, vielleicht zumindest potentiell ein Merkmal von Volksliedtraditionen, die vor die spezifisch moderne Heimatbindung datieren. Die gängige Festschreibung

des Zusammenhangs von Volkslied und Heimat wäre dann nichts anderes als der Ausdruck nostalgischer Voreingenommenheit – und wahrscheinlich muss man sich die Produktion, Reproduktion und Fortentwicklung von Volksliedern sehr viel anarchischer und also ungebundener vorstellen, als es moderne Anthologien seit Herder glauben machen. Vormoderne Volksliedtraditionen bestehen in nichts als dem fortlaufenden Verwerfen und Neuproduzieren und die Festschreibung in Sammlungen ist immer eine artfremde Stillstellung. Gerade in seiner Verworrenheit arbeitet *nihilum album* so vielleicht einen grundlegenden Wesenszug von Volksliedern heraus, nämlich, dass sie uns grundlegend fremd sind: »tautas dfeefmas [...] uf mums runà it kà fwefchadu walodu«, schreibt Krišjānis Barons in der Vorrede zu seiner bahnbrechenden Sammlung lettischer Volkslieder, die dieser Einsicht zum Trotz dann allerdings eine ausgesprochen heimat- und situationsgebundene Struktur aufweist: »die Volkslieder sprechen zu uns eine Art fremdartige Sprache« (Barons 1894, xix).¹⁹ Eggers *nihilum album* arbeitet als Verbrennungsprodukt der europäischen Volksliedtradition (die Lieder/Gedichte sind als »gnomische Schnaderhüpfel« ja gewissermaßen mindestens griechisch-bairischen Ursprungs) nicht zuletzt diese Fremdartigkeit heraus, eröffnet aber auch die Möglichkeit, im Lesen das fremdartige Material als solches zu verhalten.

Damit komme ich zu meinem zweiten Vorschlag. Er ist ebenfalls nicht originell, denn er lehnt sich an den Rahmen an, der diesem Beitrag durch den Band gegeben ist, in dem er erscheint – und er ließe sich zudem auch aus autorseitigen Selbstauskünften gewinnen, etwas aus der Benennung des 2004 erschienenen Bands *Prosa, Proserpina, Prosa*, den man auf den ersten Blick eher der Lyrik zuordnen würde. Kurzum: Der zweite Vorschlag lautet, *nihilum album* als Auseinandersetzung mit Prosa zu lesen.

Spezifischer lässt sich behaupten, das Potential, das *nihilum album*, das Verbrennungsprodukt alter Lieder, wie auch immer »lichtflüchtig« ans Tageslicht bringen möchte, sei die spezifisch prosaische Komponente der Volksliedtradition. Dies lässt sich in einem ersten Schritt darauf beziehen, dass der Text eine Art »wilde[] Semiose« entfesselt, wie sie als Merkmal von Prosa gehandelt worden ist (Simon 2018, 417; siehe auch Assmann 1988). Das improvisatorische Moment des Liedermachens, wie es *nihilum album* als unausgesetztes Weg- und Umherwerfen hervorkehrt und wie man es auch Volksliedern zuschreiben mag, provoziert, weil es Isotopiebrüche, Verwirrung, mit sich bringt, die fortgesetzte Erzeugung neuer Bedeutsamkeit – »texte scriptible«. Dieser Effekt ist insofern

¹⁹ Meine Übersetzung. Die Zitierweise entspricht nicht den Gebräuchen der Lettonistik, die in der Regel stillschweigend standardisiert, sondern versucht, die von Barons in Fraktur verwendete Orthographie nach Möglichkeit zeichengenau nachzubilden.

womöglich prosaisch, als er den Rekurs auf die je spezifische Sprachverwendung der Lieder/Gedichte erzwingt, also eine Art basale Selbstbezüglichkeit freisetzt. Damit aber rücken die Vierzeiler in die Nähe einer Schreibweise, die jenseits gattungsgebundener Darstellungsformen, insbesondere jenseits von lyrischer Form und Erzählen, selbstbezügliche Poetizität auf Dauer stellt und die man mit Simon als eine Art Prosa höherer Ordnung bezeichnen könnte. Prosa sei ein Sprechen/Schreiben, das alle »sprachlichen Register im Modus ihrer selbstbezüglichen Poetizität« aktiviert und so »alle austarierende Form sprengt« (Simon 2018, 422). Es hat sich gezeigt, dass die »wilde Semiose« von *nihilum album*, wenn auch gewiss nicht alle Register gezogen werden, so doch immerhin auf allen Strukturebenen der Sprache ansetzt.

Natürlich ist die Sammlung zugleich von einem massiven Bemühen gerade um Form getragen. Dennoch ist die Geste des Liedermachens nicht anders denn als exzessiv zu charakterisieren. Das Wegwerfen und Weitermachen scheint keine Stoppregel zu kennen. Zwar hat Egger mit *nihilum album* eine bündige und wohlkonturierte Sammlung vorgelegt, aber die Vierzeiler proliferieren weiterhin munter durch sein Werk. Das ist auch insofern wenig verwunderlich, als die einfache Grundform eine enorme Variationsbreite ermöglicht. So wie die Muster auf den Vorsatzblättern eine potentiell unendlich fortsetzbare Bewegung innerhalb eines starren Rahmens sichtbar machen, lassen die typographischen Einschränkungen, denen die Vierzeiler unterliegen, sehr viel Freiheit, sowohl mit Blick auf die Gesamtlänge der Vierzeiler als auch mit Blick auf die Aufteilung auf die vier Zeilen. Es wäre eine interessante Aufgabe für ein Distant Reading auszurechnen, wie genau von dieser potentiellen Vielfalt Gebrauch gemacht wird, d. h., welche Rekurrenzen sich finden und wie sie womöglich über den Text verteilt sind. Die Vermutung ist, dass man es mit einem recht hohen Grad an Unregelmäßigkeit zu tun hat.

Damit ist noch nicht gesagt, dass *nihilum album* nichts anderes als Prosa ist. Zu ermessen ist wohl auch noch der Kontrast zwischen der formsprengenden Form der Vierzeiler und den Schreibweisen, mit denen sie sich in anderen Texten Eggers verbinden. Dennoch leistet die Sammlung immerhin einen Beitrag zur Prosaisierung von Lied und Gedicht. Sie tut dies letztlich auch als proto-humoristischer Text. Die Autorpersona, die sich im Text als Nomade zwischen Etsch und Erft zu erkennen gibt, übernimmt, insofern sie bereit ist, alle Stimmen zu verkörpern und alle Rollen einzunehmen, die in den Liedern/Gedichten vorkommen, letztlich auch den Part des (wenn auch verblassten oder eher: als Kienspan sich verzehrenden) humoristischen Autor-Ichs, wie es beispielsweise in der Prosa Jean Pauls den im Bedingten steckenden Verweis auf das Unbedingte beglaubigt und zugleich dekonstruiert – und so weiter. Hier ist zwar nicht von Bedingtem und Unbedingtem die Rede, sondern nur von Nichts und Etwas, aber die Strukturanalogie bleibt.

Was auch bleibt, ist die Frage, wie man das findet. Auch wenn *nihilum album* zweimal über mich hinweggeht, habe ich unter meinem Geburtsdatum nachgeschaut und mir mit dem Text die folgende Antwort gegeben: »Nicht mir / zum Schlimmen / erhoben sich / die Stimmen.«

Literaturverzeichnis

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig 1793–1801. Online-Datenbank. 25. Oktober 2020: woerterbuchnetz.de [= Adelung: <https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung>].
- Albrecht, Andrea: »Auszug aus selbstverschuldeter Verständlichkeit«. Hermeneutisches und Hermetisches zur Poesie Oswald Eggers. In: *Scientia poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und Wissenschaften* 21.1 (2017), 210–235.
- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1988, 237–251.
- Barons, Kr[īšjānis]: Eewads. In: Latwju Dainas. Hrsg. v. Krīšjānis Barons und H. Wissendorff. Jelgava 1894, iii–xxvi.
- Barthes, Roland: *S/Z*. Paris 1970.
- [Bild der Frau, Redaktion:] Maronen und Esskastanien: Wo ist eigentlich der Unterschied? 9. Oktober 2020: <https://www.bildderfrau.de/diaet-ernaehrung/diaet-ernaehrung/article206463785/Maronen-und-Esskastanien-ein-Unterschied.html>.
- Brockhaus Enzyklopädie. Online-Datenbank. 25. Oktober 2020: brockhaus.de [= Brockhaus].
- Brooks, Cleanth: The Heresy of Paraphrase. In: ders.: *The Well Wrought Urn*. London 1968, 192–214.
- Celan, Paul: Fadensonnen. In: ders.: *Atemwende. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Bearb. v. Heino Schmuil und Christiane Wittkop. Frankfurt a. M. 2000.
- De Felip, Eleonore: »Der Rede interieur«. Zur Frage der Intra- und Intertextualität in Oswald Eggers Poem »Herde der Rede«. In: *Concordia Discors vs. Discordia Concors. Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies* 3 (2011), 57–82.
- De Felip, Eleonore: Inwendige Landschaften oder Die leeren Räume der Sprache. Peter Waterhouse' »Spaziergang als Himmelskunst« und Oswald Eggers »Im Anger des Achilles«. Möglichkeiten und Grenzen einer wissenschaftlichen Lektüre. In: *Studia austriaca* XXI (2013), 51–80.
- Derrida, Jacques: Guter Wille zur Macht (I). Drei Fragen ans Hans-Georg Gadamer. Übers. v. Friedrich Kittler. In: *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte*. Hrsg. v. Philippe Forget. München 1984, 56–58.
- Deutsches Rechtswörterbuch. Hrsg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften (bis 1945), der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (bis 1959) und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (bis heute). Weimar 1912–. Online-

- Datenbank. 25. Oktober 2020: <https://drw-www.adw.uni-heidelberg.de/drw-cgi/zeige> [= DRW].
- Deutsches Sprichwörter-Lexicon von Karl Friedrich Wilhelm Wander. Leipzig 1866–1880. Online-Datenbank. 25. Oktober 2020: <https://woerterbuchnetz.de> [= Wander: <https://www.woerterbuchnetz.de/Wander>].
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online-Datenbank. 25. Oktober 2020: <https://woerterbuchnetz.de> [= DWB: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>].
- Eichendorff, Joseph von: Wünschelrute. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 1: Gedichte. Versepen. Hrsg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 1987, 328.
- Egger, Oswald: nihilum album. Lieder und Gedichte. Frankfurt a. M. 2007.
- Feurer, Manfred, Joachim Lueg und Heinz Schürmann: Stahl-Lexikon. Ein material-, produkt- und anarbeitungskundliches Nachschlagewerk für den Stahlhandel. 27. Aufl. Düsseldorf 2009 [= Stahl-Lexikon].
- Gilgen, Peter: Reading Time. Oswald Egger's *Die ganze Zeit*. In: *The Germanic Review* 88.3 (2013), 286–304.
- Herder, Johann Gottfried: Volkslieder. In: ders.: Werke in zehn Bänden. Bd. 1.3: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen. Hrsg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt a. M. 1990, 69–428.
- Kim, Seong Gyoön, Joo-Youl Huh, Gu-Jin Chung, Hyeon-Seok Hwang und Sang-Heon Kim: Dendritic Morphologies of Hot-Dip Galvanized Zn-0.2 Wt Pct Al Coatings on Steel Sheets. In: *Metallurgical and Materials Transactions A* 50 (2019), 3186–3200. 25. Oktober 2020: doi.org/10.1007/s11661-019-05263-4.
- Latour, Bruno: An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns. Übers. v. Catherine Porter. Cambridge, Mass., London 2013.
- Linné, Carl von: Caroli Linnaei ... Species plantarum: exhibentes plantas rite cognitatas, ad genera relatas, cum differentiis specificis, nominibus trivialibus, synonymis selectis, locis natalibus, secundum systema sexuale digestas. Bd. 1. Stockholm 1753.
- Luxemburger Wörterbuch. Im Auftrage der Großherzoglich Luxemburgischen Regierung herausgegeben von der Wörterbuchkommission. Luxemburg 1950–1977. Online-Datenbank. 25. Oktober 2020: engelm.uni.lu [= LWB].
- Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, Wien 1905–1909. Online-Datenbank. 25. Oktober 2020: <https://www.woerterbuchnetz.de/Meyers> [= Meyers].
- Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. 3 Bde. Leipzig 1854–1866. Online-Datenbank. 25. Oktober 2020: <https://www.woerterbuchnetz.de/BMZ> [= BMZ].
- Moretti, Franco: Conjectures on World Literature. In: *New Left Review* 1 (2000), 54–67.
- Pini, Ermenegildo: Osservazioni mineralogiche sulla montagna di S. Gottardo. In: *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti* 4 (1781), 289–315.
- Rheinisches Wörterbuch. Bearb. u. hrsg. v. Josef Müller, ab Bd. VII von Karl Meisen, Heinrich Dittmaier u. Matthias Zender. 9 Bde. Bonn, Berlin 1928–1971. Online-Datenbank. 25. Oktober: <https://www.woerterbuchnetz.de/RhWB> [= RhWB].
- Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. In: ders.: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 2: Gedichte 1910 bis 1926. Hrsg. v. Manfred Engel u. Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. 1996, 199–234.
- Schattschneider, Doris: The Plane Symmetry Groups: Their Recognition and Notation. In: *The American Mathematical Monthly* 85.6 (1978), 439–450.

- Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Begonnen von Friedrich Staub und Ludwig Tobler und fortgesetzt unter der Leitung von Albert Bachmann, Otto Gröger, Hans Wanner, Peter Dalcher, Peter Ott, Hans-Peter Schifferle sowie Hans Bickel und Christoph Landolt. Bände I–XVI: Frauenfeld 1881–2012, Band XVII: Basel 2015–. Online-Datenbank. 25. Oktober 2020: idiotikon.ch [= Schw. Idiotikon].
- Siller, Max: *Olte Waiber, Houblschoatn*. Vinschgauer Kinderreime zwischen Wortspielerei und Tiefsinn, zwischen Naivität und Grauen. In: Grafschaft Tirol – Terra Venusta. Studien zur Geschichte Tirols, insbesondere des Vinschgaus. In Würdigung der Kulturarbeit von Marjan Cescutti. Hrsg. v. Georg Mühlberger und Mercedes Blaas. Innsbruck 2007, 71–82.
- Simon, Ralf: Theorie der Prosa. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston 2018, 415–429.
- Temple, Robert: *La génie de la Chine. 3000 ans de découvertes et d'inventions*. Arles 2000 [1986].
- Tirolisches Idiotikon von J[ohann] B[aptist] Schöpf. [...] Nach dessen Tode vollendet von Anton J. Hofer. Innsbruck 1866 [= Tir. Idiotikon].
- Weiss, Christina: Nicht gemacht für lineares Lesen. Über Oswald Egger. In: *Sinn und Form* 59.2 (2007), 277–281.
- [Wikipedia:] Çaçā (ıçki). 25. Oktober 2020: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Çaçā_\(ıçki\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Çaçā_(ıçki)).
- [Wikipedia:] Tschatscha. 25. Oktober 2020: <https://de.wikipedia.org/wiki/Tschatscha>.