Ralf Simon

Oswald Eggers *Die ganze Zeit* lesen?

1 Die Zeit eines Vierzeilers

Eggers *Die ganze Zeit* (DgZ) kennt drei Textformen. Alle zwanzig Seiten eröffnet eine Prosaseite, die einen stark theoretisch-expositorischen Grundzug hat, eine Art von Kapitel, in dem die Texte gleichwohl nicht auf das eröffnende Theorieräsonnement bezogen sind. In diesen Kapiteln finden sich kurze Gedichte – Vierzeiler – und Prosablöcke, die zuweilen nur einen Satz umfassen, manchmal aber bis zu einer mittleren Länge von drei bis vier Sätzen anwachsen können. Ich nenne sie Prosagedichte. Somit besteht *Die ganze Zeit* weit überwiegend aus zwei Lyrikformen – Vierzeilern und Prosagedichten – und 36 theoretisierenden Prosaseiten, gerahmt von einer eröffnenden Sequenz aus Augustins *Confessiones* und einer schließenden Seite aus Boethius' *Consolatio Philosophiae*. Die Textdarbietung hat eine vierspaltige Grundanlage, zu den Texten kommen Zeichnungen hinzu. Offenkundig bildet die jeweilige Seite (vielleicht auch: Doppelseite) eine gestaltete Einheit, es gibt keinen Textfluss von einer Seite zur anderen.

Ich beginne mit zwei Lektüren. Ein Vierzeiler lautet:

Zwei Viertel
sind Viehspuren,
ein Drittel
nur Fußtritte.

(DgZ, 23)

Zwei Viertel plus ein Drittel ergibt nichts Ganzes, rechnerisch und metrisch nicht, auch nicht schriftbildlich. Aber es wäre ein musikalischer Sinn denkbar. Wenn man jeweils einen Vers einem 2/4-Takt zuordnet, so stehen sich mit den Worten Vier/tel und Drit/tel sowie Vieh/spu/ren und Fuß/trit/te die zwei in der Musik möglichen Gliederungen einer Viertel-Einheit gegenüber, die gerade in zwei Teile und die ungerade in drei Teile. Dadurch, dass beide hier im Wechsel erscheinen, entsteht eine Unregelmäßigkeit in der Gliederung der Zeit. Es resultiert ein Rhythmus, der die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung der Zeit selbst lenkt.

Interessanterweise ist die Metrik des Vierzeilers aufschlussreich: Zwei **Vier**-tel / sind **Vieh**spuren, / ein **Drit**tel / nur **Fuß**tritte. Prosodisch werden bei deutschen Worten die etymologischen Stammsilben betont. Nach diesem Prinzip

sind die Verse eins und drei identisch: unbetont/betont/unbetont. Komplizierter wird es bei den wiederum metrisch identischen Versen zwei und vier. Die dreisilbigen Komposita »Viehspuren« und »Fußtritte« würden hinsichtlich der Ausgangsworte mit dem Hebungsprall zweier Betonungen beginnen müssen, was aber in der Aussprache verschliffen wird, sodass vielmehr vorliegt: betont/weniger betont/unbetont. Wahrscheinlich wird eine metrisch bewusste Lesung bei den beiden Komposita ein Stolpern (Fuß-Tritte) einbauen müssen. Die beiden Komposita sind folglich »Drittel«, sie stehen in einer viersilbigen Verszeile (vier Viertel), sodass tatsächlich »zwei Viertel« betont sein sollten, jedoch nur »ein Drittel« betont wird. Es resultiert in der Aussprache ein Rhythmus, der als Zeit das Bauprinzip des Textbildes sprengt.

Auf der Ebene einer vom Text angeregten inneren Visualisierung liegt aber ein gegenteiliger Prozess vor. Die Viehspuren werden nur eine breite Fläche des Weges einnehmen und durch die Vielzahl (ich stelle mir die Spuren vieler Tiere vor) kein erkennbares Muster im Boden hinterlassen, vielmehr nur eine durchwühlte Spur. Die Fußtritte der Verse (Versfüße) geraten dabei ins Hintertreffen (»nur«), aber sie geben noch virtuell die Möglichkeit eines Rhythmus, der sich lyrisch in die Prosatritte des Viehtriebs versenkt. Dieses Bild einer durchwühlten Spur (Prosa) steht gegen die lyrikaffine Präzision, mit der der Text metrisch und musikalisch gearbeitet ist.

Zu solchen temporalen Bestimmungen gesellen sich rein sprachliche. Liest man den Vierzeiler in der ersten Wortspalte von oben nach unten, dann ergibt sich der alte Satz der Mystiker: zwei sind ein(s) nur. Viertel und Viehspuren korrespondieren über die Buchstabenabfolge Vie(h), Drittel entsprechend mit -tritte. Wenn dieser Vierzeiler selbstreferentiell zum Textprinzip steht, dann ist er auch als Kommentar zum danebenstehenden Prosablock aussagekräftig. Dort wird nämlich beschrieben, wie dem Ich brutale Gewalt bis zur Gesichtsdeformation angetan wird, sodass die Artikulationsorgane nachhaltig geschädigt sein müssen. So wird die rechnerisch und architektonisch (räumlich) nicht aufgehende Summation zugleich als Ergebnis einer entstellenden Deformation oder einer grundsätzlichen Abweichung lesbar. Es ist aber, im Blick auf die Textzusammenstellungen des Buches, eher unwahrscheinlich, dass Vierzeiler und Prosagedichte zusätzlich zu ihrer Nachbarschaft auf einer Seite auch ein semantisches Verhältnis unterhalten.

Das kleine Gedicht zeigt eine erstaunliche Komplexität. Mit den Zahlen Zwei und Drei spielen in *Die ganze Zeit* mehrere Vierzeiler. Es ist aber fraglich, ob beides, diese singuläre Komplexität und das mitunter sich zeigende Auftauchen der beiden Zahlen, intentionale Akte sind. Oswald Egger hat etwa 24.000 Vierzeiler geschrieben (so seine gesprächsweise mitgeteilte, vorsichtige Schätzung). Das einzelne Kurzgedicht wird einer andauernden Tätigkeit des Formulierens ent-

springen, einer Geistesbeschäftigung,¹ die Lebensvollzüge permanent versprachlichend begleitet. Die Schreibgeste ist nivelliert und nicht mehr der stark belastete intentionale Akt, der sie für viele Schreibende ist. So wird auch dieser Vierzeiler ein Notat in einer fortlaufenden Produktion sein, ein Moment, in dem sich eine Komplexität ansammelt, die im Bereich des kombinatorisch Möglichen liegt. Bei der Vielzahl der Kurzgedichte wird sich der jeweilige Schreibakt in seinem Ereignischarakter unweigerlich auflösen, zu einer permanenten Tätigkeit mutieren und sich der Mündlichkeit annähern. So entstehen sprachliche Kurzgesten, in Schrift mitnotierte Geistesbeschäftigungen als Momentaufnahmen. Die Frage einer intensiv durchkomponierten und mehrfach selbstbezüglichen Faktur vor allem der Vierzeiler wird zu einem zutiefst irritierenden Problem angesichts der schiereren Menge, deren Serialität Selbstreferenz zurückzudrängen scheint. Der Rätselfarakter von *Die ganze Zeit* besteht in der Erkenntnis, dass dem nicht so ist.

2 Prosagedicht: inverse Bewegungen um die leere Gegenwart herum

Von einer sofort spürbaren, nämlich intentionalen Komplexität sind die Prosagedichte; es sei eines genauer betrachtet, unter Beibehaltung der von Egger gesetzten Zeilenumbrüche (DgZ, 27):

Halb stemmt eine dritte Figur auf ihren himmel-
hin erhobenen Sohlen im Korb eine Maulbeere
herauf, die Frucht vom Strauch der Raupe, in de-
ren Puppe sich kein Leib verhüllt: bis er zur un-
sichtbaren Insassin der Schemen mehr innehat als
ihren Schatten. Der Kirschkernebeißer, ein Un-
holdvogel, als hornbeschnäbelter Zerschrotter
dürrester Samen und durch die heftig ankeifenden
Spuckkerne seines Lockrufs: Zick, zick, zieh!
bringt Ingrim und Stimmen in Syzygie.

¹ Dieser Begriff (Jolles 1958, 34–36), der zusammen mit dem der Sprachgebärde (Jolles 1958, 45f.) im Zentrum von André Jolles Buch *Einfache Formen* steht, benennt die Permanenz einer sprachlichen Verfertigung, die parallel zu Praxisformen läuft und sich solange verdichtet, bis Formen entstehen. Im Falle *Der ganzen Zeit* handelt es sich um die Formen der Vierzeiler und der Prosagedichte, die als fortlaufende Notate der eigenen Zeitwahrnehmung zu lesen sind.

Der Text beginnt mit einem Bild, das Boschs *Garten der Lüste* entsprungen sein könnte. Eine dritte Figur – ich formuliere leichthändig, aber in der Sache folgenreich um: eine Figur des Dritten – liegt auf dem Rücken, die Füße himmelwärts erhoben und stemmt auf den Sohlen einen Korb, in dem eine Maulbeere liegt, nach oben hin gen Himmel.

Abbildungen aus: H. Bosch, *Der Garten der Lüste*.

Diese Frucht jedoch ist keine, stammt sie doch vom Baum der Raupe. Raupe ist nicht der Name einer Baumart, sondern die Bezeichnung für das noch verpuppte Insekt, welches, handelt es sich um eine Gespinstmotte, ganze Bäume oder hier einen Strauch in dichtgewebte Spinnweben verhüllt. Diese Kokons haben keine Insassinnen oder wie der Text sagt: Sie haben unsichtbare Insassinnen, Schemen oder Schatten.² Aus ihnen, also aus Nichtvorhandenem, kommt

² Diese exegetische Wendung nimmt die Eigentümlichkeiten der ikonischen Negation für sich in Anspruch. Wenn man ›Baum‹ negiert (non a), dann liegt bei ›kein Baum‹ ikonisch nicht nichts vor, sondern immer noch ein Baumschema, von dem wir die seinsollende Negation wissen. Ein gleichwohl vorhandenes Nicht lässt sich füglich mit den ontologischen Zwischendingen ›Schatten‹ und ›Schemen‹ bezeichnen. Negationstheoretisch liegt hier die Ersetzung einer Kontradiktion (non a) durch ein konträres Gegenteil (nicht a, sondern ...) vor. Diese Präsenz

diese Maulbeere, die folglich keine sein kann, wie ja auch die dritte Figur als Figur des Dritten nur nicht-seiend ist. Bis hierher folgt der Text, den ich bislang auf der Ebene des Bildprozesses gelesen habe, einer Bewegung des ikonischen Entzuges. Glaubt man am Anfang immerhin etwas zu haben – im Korb eine Maulbeere, eine reale Frucht –, so zeigt sich diese als sich nicht zeigen könnend, nämlich als der nicht vorhandene Inhalt einer Verhüllung um keinen Inhalt. Zu diesem in sich paradoxen Natur-Bild gesellt sich im letzten Satz eine Stimme: die des Kirschkerneißers, einer Finkenart, deren kräftige Schnäbel sogar Kirschkerne aufknacken können. Der Ruf dieses Vogels geht quer durch das Gespinnst der Raupe. Ich lese Syzygie³ als Name für die unendlich enge Verbindung einzelner Spinnfäden, deren Gesamt das Gespinnst für eine nur imaginäre Frucht ergibt.

Zugleich ist Syzygie das Wort, welches zu einer Lektüre führt, die der Materialität der Sprache folgt. Die Buchstabenabfolge von »Syzygie« ist zunächst das Echo des Lockrufes: »Zick, zick, zieh!« Dieser bringt Ingrimm und Stimmen in das Natur-Bild, welches einer Dynamik des ikonischen Entzuges folgt, aber selbst eine Art von Nullsummenmenge ist. Denn die Zeile »bringt Ingrimm und Stimmen in Syzygie« besteht anagrammatisch aus einer aufschlussreichen Permutation des Buchstabenmaterials. Das Wort »bringt« bringt die Buchstaben *r, g, t, in* und *ng*, um aus *imm Ingrimm* oder *Stimmen* zu machen, die sowohl addiert (*und*) als auch enthalten (*in*) sind: Syzygie.

Vom Ende des Textes her zu dessen Anfang zurückgehend, wird deutlich, dass sich der ganze Bildprozess als Metapher für »Stimmen in Syzygie« verstehen lässt – und damit als Bild für die Zeit. Denn jeder dieser Spinnfäden ist eine Zeiteinheit, eine direkte Linie als Zeitstrahl, aber zusammen bilden sie eine Puppe ohne Leib, die freilich so intensiv gewebt ist, dass mehr drin zu sein scheint als nur ein Schatten. Die reale Frucht aber, die der Figur des Dritten aufgegeben ist, auf dem Rücken liegend gen Himmel gestemmt zu werden, ist der Kern der Zeit: eine Gegenwart ohne Realität, aber doch voller Präsenz, umgeben von lauter Zeitgespinnsten, nämlich einem Gewebe von Stimmen im Vor- und Nachhof von Protention und Retention. Das paradox sich entziehende Bild ist stimm-

des Negierten scheint im Gegensatz zur Semantik bei der ikonischen Seite des Negationsvorgangs grundsätzlich vorzuliegen.

3 Syzygie (griech. συζυγία syzygia, Zusammenfügung, Gespann, Paarung): in der Astronomie eine in gerader Linie gruppierte Stellung von Sonne, Mond und Erde, in der antiken Metrik die dipodische Verbindung zweier Versfüße (Doppelfuß), in der Mathematik die Null ergebende Zusammenfügung einer Menge von Polynomen, in der Tiefenpsychologie (C.G. Jung) eine Gegensatzpaarung auf der Ebene der Archetypen. [Aus diversen Lexika zusammengetragene Liste primärer Wortbedeutungen, R.S.]

erzeugt, durch diese lyrische Stimme selbst, die sich als weiterer Vollzugmodus von Zeit entdeckt (entpuppt – wie man umgangssprachlich gesagt haben könnte).

Das Prosagedicht hält einem *close reading* stand, es entwickelt, genau gelesen, eine Dynamik der Inversion, die an die Gedichte des späten Rilke erinnert, dessen Poetik des Vorwandes das Ding zum Bild gewendet, dann aber das Bild in sich gegen sich gestellt hat. So werden hier in sich paradoxer Bildprozess und lyrische Stimme ineinander verschränkt, während zugleich ein Bild der Zeit entsteht: ein Etwas (Gespinnst von Syzygien) um einen nicht vorhandenen Kern (keine leibliche Insassin in der Verpuppung), also Zeitgeschehen um die paradoxe nicht-vorhandene Gegenwart.

3 Konkrete Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins

Die beiden Lektüren haben sich als Zeit-Re-Flexionen entpuppt, zuerst als numerisch basierter Rhythmus, der das Bauprinzip des Vierzeilers zeitlich durchkreuzt, dann als inverses Bild der Zeit aus einer Gegenwart heraus, deren Nichtsein sich durch ihre Vergangenheit und ihre Zukunft zu einem Gespinnst aus Stimmen macht. Das sind komplexe Vollzüge, die nach einer zeittheoretischen Reflexion verlangen. Egger führt eine solche Reflexion jeweils am Beginn dessen, was man als Kapitel bezeichnen könnte, also im Rhythmus von jeweils 20 Seiten. Diese zeittheoretischen Überlegungen bilden keine kohärente Philosophie, aber es lässt sich, so die These, ein Grundgedanke erkennen, der das Gerüst für die Textkonstellationen der ganzen Zeit – *Die ganze Zeit* – abgibt.

Hinsichtlich einer zeichengestützten Repräsentation der ganzen Zeit, also der Zeit in ihrer Gänze, ist es schon vortheoretisch evident, dass kein empirisches Subjekt und auch kein lyrisches Ich diese Repräsentationsleistung erbringen kann. Egger etabliert ein Thema, welches die Synthesisleistung eines lyrischen Subjekts grundsätzlich überfordern muss. So ist es also vor allem der Sog einer thematischen Konstellation – die Frage nach der Zeit –, welcher den lyrischen Bau des Textes nach sich zieht. Man kann das Grundproblem relativ kompakt formulieren. Die Grundparadoxie einer jeden Philosophie der Zeit besteht darin, dass Zeit ein durch und durch problematischer Gegenstand ist. Zunächst spricht alles dafür, dass Zeit nicht ist, ihr Nichtsein lässt sich einfach formulieren: Sofern etwas vergangen ist, ist es nicht mehr; sofern etwas zukünftig ist, ist es noch nicht; sofern etwas gegenwärtig ist, lässt es sich nicht fassen. In allen drei Zeitmodi ist Zeit nicht vorhanden, also ›ist‹ sie gar nicht. In Eggers Worten:

DIE ZEIT OHNE ZEIT war (schon) ein Loch im Loch durch noch (und noch) ein Loch: denn als Vergangenes ist sie nicht mehr, als Zukünftiges noch nicht, und als Gegenwärtiges zerfällt sie, sofern ich sie in Abschnitte abschnitt, wiederum in gestückelten Fitzchen des Jetzt. (DgZ, 441)

Auf dieses so klare und scheinbar unhintergehbare Theorem lautet die berühmte Antwort des Augustinus, dass Zeit nur vom Zeitbewusstsein her begreifbar ist. Augustin übersetzt folglich die Vergangenheit in Erinnerung und die Zukunft in Erwartung und reichert die Gegenwart damit an, dass sie immer mit einem Erinnerungsmoment und einer Zukunftserwartung durchsetzt ist.⁴ So wäre also in einer derart über das bloß Punktuelle hinaus ausgedehnten Gegenwart eine Zeiterfahrung möglich, die mit Erinnerung und Erwartung die beiden Zeitmodi Vergangenheit und Zukunft in sich enthält. Für diese ausgedehntere Gegenwart gibt es viele Modelle; sie durchzuspielen, ist der Grundansatz von Eggers Buch. Am geläufigsten ist dabei wohl der Begriff der Dauer:

VON DAUER SEIN. Existierte, eine Zeitlang, allein die Gegenwart? Und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bildeten nicht drei Zeitmaße; und nur die Gegenwart erfüllt die Zeit, wohingegen Vergangenheit und Zukunft zwei *mit der Zeit* auf die Aufmerksamkeit bezogene Ausmaße annehmen. In bezug auf ihre Ausdehnung oder Dauer waren Kommendes oder Geschehenes Teil eines umfassenderen Vorkommnisses: einer größeren Gegenwart *von Dauer*. (DgZ, 399)

Dass das Buch mit einem ausführlichen Zitat von Augustin beginnt – vorangestellt und ohne Seitenzahlen –, macht deutlich, dass Egger sich vor allem in diese Tradition des Zeit-Denkens stellt. Augustin wird allerdings nicht im lateinischen Originaltext zitiert, sondern in einer sehr eigenwilligen Übersetzung, in der Egger seine eigene poetische Sprache in die Theoriesprache Augustins einpflanzt. Diese Um- und Neuschreibung des philosophischen Klassikers in die Lyriksprache Eggers wäre einer eigenen Analyse wert. Aus den *Confessiones* des Augustin zitiert Egger gerade nicht die Passage, in der die zentrale subjekttheoretische Wende vorgenommen wird, durch die Vergangenheit und Zukunft zu Erinnerung und Erwartung werden. Er zitiert die durchaus rätselhafte Passage vom Haus der Erinnerung. Warum?

In der antiken Rhetorik wird die Erinnerung als Gedächtnistechnik (*memoria*) architektonisch konzeptualisiert.⁵ Wir können unser Gedächtnis trainieren,

⁴ Vgl. zu Augustins Zeitphilosophie die zentrale Passage XI. Buch der *Bekenntnisse*, gut greifbar und intensiv kommentiert bei: Kurt Flasch 2004.

⁵ Die drei klassischen Quellen für das Architekturkonzept der *memoria* finden sich in der *Rhetorica ad Herennium*, in Ciceros *De oratore* und in Quintilians *Institutio oratoria*. Eine konzise

indem wir uns ein Gebäude vorstellen und an den verschiedenen Orten dieses Gebäudes gut memorierbare Erinnerungsbilder aufstellen, die auf das zu Erinnernde verweisen. Es geht also um eine Technik der Erzeugung von Gedächtnisstützen durch aussagekräftige Erinnerungsbilder (*images agentes*) und weiterhin um eine Technik der gegliederten Ordnung dieser Erinnerungsbilder durch die Reihenfolge, in der sie in einer Architektur aufgestellt sind. Letztlich resultiert die Grundidee eines Gedächtnismuseums. Der mittelalterliche Kreuzgang ist ein solches Gedächtnismuseum: Jede Säule eines Kreuzganges ist mit einer bestimmten Figur versehen. Die Mönche, die jeden Tag den Kreuzgang gehen, werden die Reihenfolge dieser Figuren auswendig gelernt haben. Sie können dann ihre Gedächtnisinhalte diesen Figuren zuordnen und somit eine gegliederte Gedächtnisstütze für ihre Memorata erstellen.

Aus diesem Zusammenhang her sind, so die These, die Vierzeiler und die Prosagedichte als die *images agentes* in *Die ganze Zeit* zu verstehen. Im Text wird die Fiktion hervorgerufen, *Die ganze Zeit* sei in der Frist eines Jahres geschrieben, mit einem festgelegten Tagespensum – so geben jedenfalls einige Passagen zu den Vierzeilern zur Auskunft: »Die aufs Jahr ins Stundenbuch gestanzten, vierundzwanzig Einstiftungen zu Liedern pro Tag, flüchtige, wie Sandfiguren Vertraute ihrer unruhständigen Uhr in Mühl- und Göpelform, im Pensum entlang des Kalenders notiert« (DgZ, 179). *Die ganze Zeit* wäre also, folgt man der eröffnenden Augustinpassage, das Gedächtnishaus dieses Jahres, mit lauter *images agentes* derart vollgehängt, dass ein großer, auf Unendlichkeit tendierender Gedächtnisraum angedeutet wird: »Zum Beispiel habe ich mir ein Haus gebaut, aus Sprache, aber ich kann mir das nur so vorstellen, wie wenns auf dem Wasser schwimmt.« (DgZ, 239)

Augustin denkt nun in der Passage, die Egger so eigenwillig übersetzt, über dieses Haus des Gedächtnisses nach. Er verchristlicht die antike *memoria*, indem er als den letzten Grund des Gedächtnisses den unendlichen Gott ansetzt, sodass folglich das Haus des Gedächtnisses, das in der Rhetorik begrenzt bleiben muss, unendlich groß wird und aus unendlich vielen Räumen besteht. Entsprechend finden sich darin unendlich viele Gedächtnisinhalte, nämlich die ganze Ewigkeit Gottes. Das ist zweifelsohne eine Sprengmetaphorik (Blumenberg 1999, 178–192): Man stelle sich ein Haus vor, an jedem Ort dieses Hauses, an jeder Wand, an jeder freien Fläche ein Gedächtnisbild und füge nun die Vorstellung hinzu, dass dieses Haus unendlich groß sei. Durch die zweite Vorstellung wird die erste para-

dox außer Kraft gesetzt, das Bild des Hauses existiert nur noch im Modus der ikonischen Negation (s. o.): »Ich war ein Haus, vor dem die Fassade ohne Rückwand steht, sprachlos« (DgZ, 219).

Interessant ist nun, den zeitlichen Vollzugsmodus dieses paradoxen Außerkraftsetzens als solchen zu beobachten. Wie funktioniert eigentlich diejenige Vorstellung, die damit beschäftigt ist, ein endliches Haus zu einem unendlichen zu extendieren? Welcher dynamische Bildprozess findet in ihrem Inneren statt? Die erste, naheliegende These lautet: Wer es auf sich nimmt, *Die ganze Zeit* zu lesen, vollzieht genau diesen Prozess (so Gilgen 2013). Aber natürlich wird man dabei nicht die Unendlichkeit Gottes erreichen, vielmehr bleibt dieses auf Unendlichkeit zielende Vorstellen jedes Mal ein Stückwerk, eine geradezu groteske Gestalt unserer Endlichkeit.

Deshalb sind Eggers Texte vor allem Grotesken:

Immer war die ewigere Gegenwart – Groteske. Gegenwärtig blieb die Zeit der Mischwesen und Monster, sie war die gelarvte Maskerade selbst. Temperieren und modulieren hieß: eine Menge machen. Etwa: dem Tempus einen Modus überstülpen, das Glasen der Glocke, zum Tauchen und Atmen. Ich vermengte jetzt dem Vergangenen aktionsartige Ursachen, dem Künftigen eine Unmenge von Aspekten, Maßnahmen und Listen zum Ziel: Die Zukunft und die Vergangenheit tun ihr Komplement als das, was ihnen blieb. (DgZ, 399)

Dieses durchaus nicht einfache Zitat ist für die gegenwärtige Lektüre von Eggers monumentalem Buch eine Schlüsselstelle. Egger formuliert hier einen ebenso überraschenden wie grundstürzenden Gedanken. Wenn man Augustins Subjektivierung der Zeitproblematik tatsächlich ernst nimmt, dann ist jede zu einer gewissen Dauer ausgedehnte Gegenwart angefüllt mit Erinnerungen und Erwartungen, wobei diese tatsächlich sehr subjektiv, sehr kontingent ausfallen. In der Dauer einer Gegenwart aktiviert jeder Mensch vorwegnehmende Erwartungen, während gleichzeitig die Gegenwart auf in der Erinnerung rezente Ereignisse bezogen bleibt. Dadurch wird eine jede Gegenwartsdauer höchst subjektiv.

Edmund Husserl hat in seiner Phänomenologie der inneren Zeitwahrnehmung mit den Begriffen Protention und Retention ein ähnliches Phänomen beschrieben (Husserl 2013, 31 f., 57 f., 189–192 u.ö.). Es bildet sich um den Gegenwartspunkt ein Hof von mitgeführten Vergangenheiten und vorweggenommenen Zukünften. Anders wäre nicht zu verstehen, warum wir tatsächlich ein Zeitkontinuum erfahren und nicht aus lauter unzusammenhängenden Gegenwartspunkten bestehen. Was in der Philosophie im Allgemeinen und entsprechend auch bei Husserl nicht bedacht wird, ist, dass diese so plausible formale Beschreibung genau dann eine groteske Verkörperung gewinnt, wenn sie sich inhaltlich und materiell vollzieht. Die je eigenen, der Vergangenheit verhafteten Assoziationen und die je eigenen in die Zukunft ausgreifenden Begierden reichern die Gegenwartsdauer an, de facto aber

ist diese Gegenwartsdauer ein groteskes Theater von unvollständigen Bezügen. Egger spricht ganz präzise von Mischwesen und Monstern. Wenn wir mit uns in genauester Selbstbeobachtung ehrlich sind, dann werden wir uns eingestehen müssen, dass hinter der Fassade der sozial glatten Umgangsformen recht seltsame Begierden und Assoziationen ihre Narreteien und ihr Trollwesen aufführen. Die ganze Zeit einer solchen Gegenwartsdauer ist weithin anarchistisch, ungeregt und konstitutiv unfertig. Denn kaum, dass wir eine solche Gegenwartsdauer für uns realisiert haben, bricht die nächste Sequenz von Gegenwartsdauer an, und erneut produzieren wir dort ein Fragment von assoziativen Vergangenheitsbezügen und lustgesteuerten Zukunftserwartungen. Die Beschreibungen, die die Philosophen von Augustin bis Husserl dem inneren Zeitbewusstsein nur hinsichtlich seiner formalen Struktur widmen, werden dann zum Schauplatz eines höchst grotesken Innenkopftheaters, wenn man sie von ihrem philosophischen Formalismus befreit und konkret, inhaltlich denkt.

So entsteht eine Grundüberlegung für *Die ganze Zeit*: Die subjekttheoretische Wende der Zeitphilosophie wird von Egger wörtlich genommen, also aus der philosophischen Formalisierung befreit. Erinnerung und Erwartung, Retention und Protention werden jeweils konkret, mit den grotesken Zeitdauern ausgefüllt, aus denen menschliches Dasein besteht. Statt geregelt absinkender Retentionen, wie Husserl sie sich in seinen Schaubildern schematisierte,⁶ besteht das innere Zeitbewusstsein aus einer Vielzahl oft rekursiver Zeitdauern, die jeweils unabgeschlossen beendet werden und so groteske Gestalt erhalten. *Die ganze Zeit*, also die Gänge der Zeit besteht aus solchen Grotesken, als Vierzeilern oder Prosagedichten. Sie bilden den memoria-Raum des nach Augustins Sprengmetaphorik unendlichen Hauses, welches durch *Die ganze Zeit* als Haus der Sprache erzeugt wird. Die Unendlichkeit hat dabei keine nur metaphorische Bedeutung, etwa in dem Sinne, dass das große Buch den Leser faktisch überfordert und er das Zuviel als intendierte Unendlichkeit wahrnimmt.⁷ Unendlichkeit wird real erzeugt (s. auch unten), nämlich durch die Rekursionsfiguren, die Egger einerseits zeitpoietisch darstellt, während sie andererseits in einem mehrdimensionalen Raum untereinander Rekursionen zünden, deren exponentielle Dynamik nicht mehr zu verendlichen ist.

⁶ Husserl 2013, 30, 101, 236, 258, 264, 365 f., 400.

⁷ So Gilgens (2013) Überlegung, die nur eine metaphorische Lizenz in Anspruch nimmt.

4 Lektüren

Der erste Textblock einer Gegenwartsdauer lautet so (DgZ, 19):

Es ist wahr: ich bin stark, ich habe Lunge und Arm, und ich atme. Ich bin ein wulstig ungeschlacht possierliches und häßliches Bild (als Schreck für jeden), meine Augen tun größer als der Bauch, ein aufgezümmter, blond propfendick hagerer Kadaver (bald einige Tage alt), mein Kopf ist dicker als der übrige Körper üppig, mit groben Glotzbacken, vielgliedrig zusammengezuzelt, unten zu Stumpen gestutzt, so feist riß ich *ein* Wühltier *gleich*.

Die Frage, wie zu lesen sei, stellt sich radikal auf jeder der 741 Seiten. Zur Abfolge seiner Vierzeiler sagt Egger deutlich genug, dass sie »absolut keine inhaltliche Beziehung zu sich haben« (DgZ, 539). Eine intrikate Formulierung, die ich doppelt auslege: Die jeweiligen Texte – die Prosagedichte und die Vierzeiler – haben erstens untereinander keine inhaltliche Beziehung und zweitens auch keine solche zu sich selbst. Dann nämlich, wenn sich eine Gegenwartsdauer reflexiv zu sich selbst verhält, ist sie beendet und eine neue Gegenwartsdauer hat begonnen. In der Dauer selbst findet eine innere Erfüllung ihrer selbst statt, aber eben kein Beziehungsbewusstsein zu sich selbst. Man kann für den Sachverhalt den Begriff der Aktdifferenz der Selbstreflexion⁸ vorschlagen. Gemeint ist damit, dass wir entweder in einem Akt drinnen sind oder uns diesen Akt in einer neuen Reflexion zum Gegenstand machen, just aber genau damit eben nicht mehr in ihm drinnen sein können. Es handelt sich um ein Entweder-oder zwischen Aktvollzug ohne Reflexion auf ihn oder der Reflexion, die den Akt vergegenständlicht und ihn damit beendet. Das Innesein im Aktvollzug einer jeweiligen Gegenwartsdauer ist also jeweils die Anreicherung einer Gegenwart durch Vergangenheitsbezüge und Zukunftserwartungen.

Im zitierten Prosagedicht – es ist das erste aus *Die ganze Zeit* – ist das Ich zunächst ein starkes und vitales, das sich aber sofort als eine Groteske seiner selbst

⁸ »Ich bemerkte wohl den Zeitfluß, aber ich erlebte ihn nicht« (DgZ, 219). Eine Formulierung wie diese markiert das Wissen um die Aktdifferenz der Selbstreflexion. ›Erleben‹ ist hier der Name für ein reflexives Haben des Zeitflusses, welches aber deshalb nicht möglich ist, weil der Zeitfluss noch vollzogen wird. Das Zitat lässt gleichwohl die Möglichkeit denken, dass Zeitvollzug durchaus ich-imprägniert ist, also, mit Kant zu sprechen, immer schon ein ›Ich denke‹ mitführt, welches dann auch die Bedingung dafür ist, dass ein Erleben rekursiv ins Erlebnis eingeholt und angeeignet werden kann.

wahrnimmt und seine groteske Erscheinung immanent verfolgt und ausmalt. Benutzt werden dabei sprachliche Stereotypen (»meine Augen tun größer als der Bauch«), ebenfalls vorhanden sind ans Pathologische grenzende Selbstbilder (»ein häßliches Bild (als Schreck für jeden)«). Es entsteht daraus eine seltsame Mischform aus Tier und Mensch, die am Ende eher einen animalischen Charakter anzunehmen scheint. Jedenfalls wird das Ich zunehmend einem Wühltier gleich und verhält sich auch so, indem es feist etwas reißt, sich also in eine Beute verbeißt. Da das Haus von *Die ganze Zeit* aus Sprache gebaut ist, wird man das Wühltier als eines deuten können, das in der Sprache wühlt und in ihr feist etwas reißt – die Reimförmigkeit gibt den Fingerzeig auf die sprachliche Selbstreferenz.

Es fällt auf, dass bestimmte Sequenzen dieses Prosagedichtes nicht nur am Leitfaden einer imaginierten Groteske entlang gehen, sondern vor allem sprachlich prozessieren, Wort für Wort als Zug um Zug, wie Egger sagen würde. Hagerer Kadaver, zusammengezuzelt, zu Stumpen gestutzt: Hier liegen phonetische Parallelbildungen vor, insgesamt besitzt der Text eine starke lautliche Äquivalenzbildung, sodass sich die Sprache selbst Wort für Wort hervorbringt. Das in der Gegenwartsdauer befangene Assoziieren wird auch und vor allen Dingen ein sprachliches sein, eines, das an der Lautgestalt der jeweiligen sprachlichen Situation hängt und diese weiterspinn.

Aus der Lektüre dieses Prosagedichtes wird eine Dopplung der Register ablesbar. Es liegt einerseits ein Bildprozess vor, andererseits eine sprachliche Selbsthervorbringung, die aus der Materialität der Worte resultiert. Ikonisches Prozedieren und an der Materialität der Sprache orientiertes Voranschreiten sind aber nicht per se aneinander gekoppelt. Bildprozesse folgen den Verknüpfungen der ikonischen Korrelate und sind oft nicht metonymisch – was einer sprachlich-materialen Verbindung entsprechen würde –, sondern metaphorisch organisiert. Im vorliegenden Prosagedicht ist genau dies der Fall: Indem die Augen größer tun als der Bauch und der Kopf dicker ist als der übrige Körper üppig, findet mit dem zweifachen Größenvergleich zugleich eine Übertragung statt. Die Vorstellung eines dicken Bauches legt sich über groß aufgerissene Augen, der üppige Gesamtkörper über die Vorstellung des Kopfes. Dies ist eine Bildoperation, die man sich im Sinne einer filmischen Metapher als Übereinanderlegung zweier halbtransparenter Bildmodule denken kann. Der Bildprozess ist nicht primär durch sprachliche Äquivalenzen hervorgebracht, sondern genuin ikonischer Natur. Und er ist paradox, da er, als Vergleich, ein größeres Volumen (Bauch, Körper) über das Ausgangsmaterial (Auge, Kopf) legt und dadurch die Priorität vom Verglichenen zum Vergleichenden verschiebt. Diese Disproportion im Vergleichsprozess selbst – wodurch er überhaupt erst zur Metapher wird – wird durch die rätselhafte Sequenz »unten zu Stum-/pen gestutzt« verstärkt. Denn es drängt sich die Vorstellung stumpenhafte

verkürzter Beine auf, während diese aber doch zum vergleichenden Bildmaterial (v. a.: Körper) gehören und am Verglichenen – Auge und Kopf – zunächst nicht befestigt sein können. Oder doch? Kippt hier das Bild, kippt der Vergleich in die Metapher, kippt überhaupt der ganze ikonische Prozess?

Es finden sich zudem grammatische Kippphänomene. Die Schlussformulierung »so feist riß ich *ein* Wühltier *gleich*« muss eine Flexionslizenz in Anspruch nehmen, wenn sie so ausgedeutet wird, dass das Ich einem Wühltier ähnelnd (gleich) feist etwas reißt. Wörtlich gelesen aber lautet die Aussage: Das Ich reißt sogleich in feister Weise ein Wühltier, ist also selbst ein reißendes Raubtier, dessen Opfer ein Wühltier ist. Noch einmal anders gelesen, lässt sich auch paraphrasieren: Derart feist (mit bauchartigen Augen, körperartigem Kopf) riss ich entzwei und wurde sogleich ein Wühltier. Die Einheit des Ich zerreißt angesichts des schon im Zerreißen befindlichen Bildprozesses und findet zum Bild eines Wühltiers, das sich vielleicht schon halb in die Erde (in Eggers poetischem Lexikon: die Sprache) gewühlt hat. Das letzte Wort »*gleich*« kann aber auch einen temporalen Sinn haben, also die Gleichzeitigkeit der gesamten Bildbewegung dieses sich so paradox in sich bewegenden Prosagedichts aussprechen.

Es fällt schwer, diese disparaten exegetischen Beobachtungen zusammenzuführen. Aber genau diese Bewegung-in-sich, dieses immer wieder neue Ansetzen zu einer sich dann doch nicht einstellenden Bildeinheit definiert die Dauer des Prosagedichts. Jorge Luis Borges hat eine seiner Textsammlungen mit dem Titel *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* benannt. So ist auch das Prosagedicht von Egger: ein Bildprozess aus Bildsequenzen, die sich zwar treffen und die Übertragungen eingehen, dann aber wieder auseinanderdriften, sich in Verzweigungen dissoziieren. »Ich bin ein [...] häßliches Bild« steht in lakonisch metasprachlicher Auskunft im Text und tatsächlich verweigert sich dieses Bild einer Lesbarkeit, indem es seine Bildoperationen ambiguiert, gerade dadurch die Textsequenz aufbricht und die Lektüre in lauter rekursive Einholbewegungen schickt, ohne dass dadurch eine Summenformel entstünde. Diese Tätigkeit ist eine Zeitdauer, die Dauer einer Groteske.

Das zweite Prosagedicht in *Die ganze Zeit* treibt das sprachliche Trollwesen weiter voran (DgZ, 19):

In flachem, in die Stirn gedrücktem Hut, dem spitzbärtigen und vergemergelten Gesicht, in Gier versetzt, vor Hunger ganz narr geworden, konnte ich kaum noch Glosen (überhaupt nur eine Spur) zur Ruhe finden. Als ein Vogel *vor zu vor*, der mit zwei Zweigen spielte, die der Wind sich kreuzen ließ: ich vergnügte mich darin, geschwind zwischen ihnen innen im Spiegelblick hindurchzuschlüpfen, *da* sie sich kreuzten:

Die phonetischen Rekurrenzen sind evident. Aber stärker als beim ersten Prosagedicht fällt auf, dass neben der Grammatik auch der Wortbestand entautomatisiert ist. Es gibt ein Verb »glosen«, das die Bedeutung von schwach glühen oder glimmen hat; aber es gibt kein Substantiv. Die Sequenz: »konnte ich kaum noch Glosen zur Ruhe finden« ist grammatikalisch eine Ellipse, die nicht zu vervollständigen ist. Mit dem zweiten Satz scheint aus dem Ich ein Vogel geworden zu sein, sodass die gesamte bildliche und konzeptuelle Struktur dieses Prosagedichtes zu einem Rätsel wird. – Erneut: Wenn die ganze Zeit einer Gegenwartsdauer aus der Hereinnahme subjektivster Erinnerungen und Erwartungen besteht, und wenn zweitens nach einem Ausgangspunkt der Fortgang des Textes aus sich spreizenden und verzweigenden Sprachmutationen einerseits, ikonischen Operationen andererseits resultiert, dann entsteht etwas konstitutiv Unfertiges, Monster und Mischwesen.

Der zweite Satz legt mit dem evozierten Vogel erneut ein Bild über das im ersten Satz präsente Ich, sodass zwei Textvorstellungen übereinander geblendet werden. Filmisch wäre es wieder eine Metapher, die man mit Verfahren des Surrealismus verbinden könnte. Es fällt auf, dass der zweite Satz stärker mit sprachlichen Rekursionen arbeitet: »Vogel *vor zu vor*« (Vo-Alliteration), »zwei Zweigen« (Wiederholung, die eine Pseudofigur (*figura etymologica*) etabliert), der Zischlaut *zw* kommt in »geschwind zwischen« und abgemildert in »schlüpfen« erneut vor, »ihnen innen« wird fast zu einem identischen Reim, zweimal, aber in unterschiedlichen Tempora findet sich das Verb »kreuzen«. Diese sprachliche Sequenz hat somit einen stark iterativen Charakter, die Sprachbewegung kommt auf kürzestem Raum immer wieder auf sich zurück.

Das doppelte Register der meisten der Egger'schen Texte zeigt sich erneut, aber die Gewichtungen sind verschoben. Dieses Prosagesicht ist eher sprachlich, weniger ikonisch orientiert – und wieder wird dies geradezu metasprachlich ausgesagt. Denn tatsächlich macht der Text aus der Kreuzung der Zweige einen Chiasmus. Zwischen den sich kreuzenden Zweigen innen im Spiegelblick hindurch zu schlüpfen: Diese Bewegung ist einerseits kaum vorstellbar, zeigt

sich andererseits aber als konsequente tropologische Steigerung. Das Überkreuz der Zweige wird nochmals gekreuzt, quasi in eine neue Dimension, sodass ein Innenraum erwächst, der aus der Spiegelung des Ausgangsraums der sich kreuzenden Äste besteht. Das Vogel-Ich versucht, der thematischen Ebene seines eigenen Prosagedichts zu entweichen, indem es in dessen innere Falte zurückgeht. Erneut markiert die Schlussformulierung ein temporales Momentum: »da sie sich kreuzten«, also in diesem Moment und wohl nur in diesem entzieht sich das Vogel-Ich durch Kreuzung der Kreuzung der thematischen Vorderseite des Gedichts. Der »Spiegelblick« ist der Chiasmus, die Kehre des thematischen Kreuzens von Ästen in die Kreuzung von Sprachbewegung und ikonischem Prozess, verstanden als zeitliches Jetztereignis. Das Prosagedicht ist ein poetologisches, die Erinnerung an Rilkes spätwerkliche doppelte Wendung – Wendung vom Ding zum Bild, Wendung des Bildes gegen sich selbst – stellt sich zum wiederholten Male ein.

Es würde sich lohnen, in Eggers Texten ganz traditionell Motivreihen zu analysieren. Der Vogel des zweiten Prosagedichts bleibt in der Textur von *Die ganze Zeit* nicht unbeantwortet. Zwei Seiten später findet sich dieser Text (DgZ, 21):

Wie zur Probe schwinde ich die Arme auf und nieder und versuche, mit meinen Einknickbeinen ein Vogel zu sein, doch nichts von Tick, Kiel, und nirgends edle Federn.

Unfertiges Sein bringt sich in Mischwesen von Tier und Mensch zur Anschauung. Der kurze Text stellt die komische Groteske dessen vor, der knickebeinig sich als Vogel versucht. Die Geste selbst – das Schwingen der Arme – ist Beschwörung als fauler Zauber. Genau gelesen versucht das Ich nicht durch den Armschwung, sondern mit seinen Einknickbeinen ein Vogel zu sein. Es wäre also der Gang der knickrigen Beine, der hier den Vogel machen soll, nicht der Flug. Der Gang ist sprachlich immer auch die metrische Gangart, Tick und Kiel wären die Betonungen. Ikonisch hat das Bild seine humoristische Logik, sprachlich aber wird es ein weiteres Mal unterwandert, denn das Voranschreiten des Prosasatzes hat zunächst die Charakteristik eines regelmäßigen Trochäus, der jedoch gerade bei den Einknickbeinen einknickt (**mei/nen Ein/knick/bei/nen**) und dies bei »Tick, Kiel« wiederholt. So wird die Mimesis an den Vogel und damit verbunden an den Flug der Inspiration zur Affirmation einer instabilen Gangart, die, statt fliegen zu können, ständig über ihre eigenen Beine stolpert. Das zumindest wäre eine Definition von Prosa: aufgehaltenes Voranschreiten, engste Selbstreferenz statt lyrikkonformer Metrik. Das Vogel-Ich ist hier also ein

gegenmetrischer Sprachprozess, der sich in seiner Eigenlogik gegen das, was ein Vogel wäre, zur Geltung bringt. Ikonisch entsteht eine Groteske, aber poetologisch wird gegenwärtig eine Sprachbewegung in Szene gesetzt, die das thematische Bild unterwandert. Zurückprojiziert ins vorangegangene Prosagedicht entdeckt sich der Vogel, der »innen im Spiegelblick« durch den Moment der Kreuzung hindurchschlüpft als das Tun einer auf engste Selbstreferenz angelegten Sprache.

Wie aber ist Prosa als Darstellung poetischer Selbstreferenz zu denken?

5 Prosa/Lyrik oder Selbstreferenz/Form

Es sei ein kleiner literaturgeschichtlicher Umweg genommen. Jean Paul hat mit seinem Genre des Streckverses eine interessante Kippfigur zwischen lyrischer Form und prosaischer Rede erfunden. Seine Streckverse sind jeweils ein meist längerer Prosasatz, der wie ein Vers inhaltlich eine Gedankensequenz formuliert und formal eine Tendenz zu metrisch gebundener Rede aufweist.⁹ Da ihm der zweite Satz oder Vers fehlt, verstetigt sich die aufscheinende Formidee allerdings nicht, sodass die Frage, ob ein Streckvers Lyrik oder Prosa sei, offen bleibt. Ein Beispiel:

Die Kinder

Ihr Kleinen steht nahe bei Gott, die kleinste Erde ist ja der Sonne am nächsten.

(JP I/2, 635)

Oft finden sich auch mehrere Sätze, sodass die lyrische Einheit darin besteht, ein Bild oder eine Idee zu kreieren:

Die nächste Sonne

Hinter den Sonnen ruhen Sonnen im letzten Blau, ihr fremder Strahl fliegt seit Jahrtausenden auf dem Wege zur kleinen Erde, aber er kommt nicht an. O du sanfter, naher Gott, kaum tut ja der Menschegeist sein kleines, junges Aug auf, so strahlst du schon hinein, o Sonne der Sonnen und Geister!

(JP I/2, 636)

Jean Pauls Streckverse erfinden für die deutsche Literatur das, was im 19. Jahrhundert als Prosagedicht wirkmächtig geworden ist, dann allerdings als Übernahme aus der französischen Literatur (*poème en prose*); der Bezug zu Jean Paul wurde erst im Nachhinein wieder hergestellt (vgl. Bunzel 2005; Andringa 2003).

⁹ In den *Flegeljahren* findet sich diese Definition: »[...] er machet Gedichte nach einem freien Metrum, so nur einen einzigen, aber reimfreien Vers haben, den er nach Belieben verlängert, seiten-, bogenlang; was er den *Streckvers* nennt, ich einen *Polymeter*« (JP I/2, 634).

Bleibt man noch einen Moment bei Jean Paul, dann ist zu bemerken, dass die Erfindung der Streckverse in den *Flegeljahren* der Romanfigur Walt zugeschrieben wird. Es handelt sich hier um eine dieser seltsamen Konstruktionen Jean Pauls, bei denen einem Charakter lyrische Empfindsamkeit ebenso zugeschrieben wird wie eine weltunerfahrene Naivität, die in der tatsächlichen Kommunikation an Dummheit grenzt. Die Lyrik dieses Walt, seine Streckverse, ist entsprechend ambivalent. Das Romanpersonal ebenso wie die Leserschaft des Romans werden den Verdacht nicht los, dass Walt deshalb Prosagedichte schreibt, weil ihm das poetische Vermögen fehlt, regelgerechte Gedichte verfassen zu können. Seine Streckverse stehen unter dem Verdacht des Dilettantismus, es sind nur halbe Gedichte. Dieser Gedanke ist für Eggers Prosagedichte von Wichtigkeit: Als konstitutiv unfertige Texte sind sie zwar nicht Ergebnis von Dilettantismus, aber textuelle Mischwesen, Gnome, Trolle, Monster.

Vor dem Hintergrund der anfänglichen Definition der Streckverse, dass sie aus einem Satz bestehen, kann man auf der Ebene dieser allgemeinen Formanmutung sagen, dass viele von Eggers Texten aus Streckversen bestehen. In den *Hänggärten* finden sich nur solche, wobei Egger das Kunststück fertig bringt, bei lauter gleichlangen Prosasätzen, die allesamt akkurat bis zum rechten Seitenrand geschrieben sind, die Formschließung zum Vers aufzuschieben. Die Sätze, die aussehen wie Verse, bleiben gleichwohl Sätze, sie etablieren keine Rekurrenz der Form, mithin auch kein daraus entspringendes Formtelos. Im zweiten der Hänggärtentexte lauten die erste Sätze bzw. Verse (Hänggärten, 24):

Diese Spielvogelbeeren hat der Föhntau apern leergefegt seit Tagen.
Triefen Wolken in Escarpen: alle Felder sind verhüllt, ich trockne Obst.
Eschariten im Winterholz-Oleander und Levkojen am Okerdachziegel.
Sparrengräser troffen um Oltbäume Lieschknospen und Schraglatten. [...]

In *Die ganze Zeit* besteht die kleinste der Texteinheiten aus Vierzeilern. Ich zitiere einen davon, aber ohne die Verszäsuren.

Wie meine köchervollen vielen Zisch-Pfeilchen pfauchten.

Durch die Verszäsuren hat sich der Satz gegen den Text in eine neue Form – eine lyrikanaloge, um es vorsichtig zu sagen – eingeschlossen:

Wie meine
köchervollen
vielen Zisch-
Pfeilchen pfauchten.
(DgZ, 187)

Entsprechend ließen sich die Sätze aus den *Hänggärten* in Vierzeiler umschreiben, etwa der erste Satz des anzitierten zweiten Hänggärtentextes:

Diese Spielvogelbeeren
hat der Föhntau
apern leergefegt
seit Tagen.

So geschrieben, würde das Lesen nicht mehr den Satz fixieren und tatsächlich auch nicht mehr den Textzusammenhang auf der jeweiligen Seite, sondern erst einmal den Vierzeiler, der als kleines Gedicht für sich erscheint. Schreibt Egger in den *Hänggärten* und in seinen Vierzeilern dasselbe Satzschema? Die Beobachtung drängt sich auf, dass die Vierzeiler Eggers ihre Herkunft in den streckversähnlichen Prosasätzen der *Hänggärten* haben. Die Neuschreibung des Prosasatzes zur zäsurierten Form des Vierzeilers erzeugt eine Oszillation von Prosa und Lyrik, sie legt gewissermaßen das Prinzip von Jean Pauls Streckversen offen. Schon der Textblock der *Hänggärten*-Texte steht selbst auf der Scheidelinie zwischen Gedicht und Prosatext. Er besteht aus Sätzen bzw. Versen (was denn nun?), die gerade so lang sind, dass sie mit dem rechten Seitenrand abschließen, sodass der Text schriftbildlich wie ein metrisch geregeltes Gedicht mit gleich langen Versen erscheint, während er doch nur mehr oder weniger zufällig aus lauter gleichlangen Prosasätzen aufgebaut ist.

Für seine Vierzeiler nimmt Egger nun diese Prosasätze und macht durch die Setzung von Zäsuren daraus etwas, das wie eine Strophe aussieht, während grammatisch die Form des Prosasatzes erhalten bleibt. Dass er diese Texte in *Die ganze Zeit* in einen Kontext stellt, welcher neben Zeichnungen aus Texteinheiten besteht, die man der Formtradition ›Prosagedicht‹ zuschreiben kann, steigert erneut die Oszillation von Prosa und Lyrik. In diesem Sinne kann man davon reden, dass *Die ganze Zeit* aus 36 Abteilungen¹⁰ besteht, die jeweils mit einer prosaförmigen Theoriesequenz und einer entsprechenden Zeichnung eingeleitet werden und der dann Textkonstellationen folgen, in denen formal die Prosa-Lyrik-Frage durchgespielt wird, indem Prosagedichte und Vierzeiler das Textrepertoire bilden. Diese

¹⁰ Genau genommen sind es 35 Abteilungen, die nach dem Schema einer einleitenden Theorieseite plus dazugehöriger Zeichnung eingeleitet werden. Am Anfang des Buches steht ein längeres Augustinzzitat, auf das ohne eine eigene Einleitung eine Sequenz von Prosa/Lyrik folgt. Zählt man die Seiten 1 bis 35 als weitere Abteilung, dann sind es 36 Abteilungen. Am Ende des Buches befindet sich ein einseitiges Boethiuszitat, auf das aber keine Sequenz von Prosa/Lyrik folgt. Zählt man auch dies als Abteilung hinzu, dann sind es 37.

Gesamtanlage erweckt den Eindruck einer sehr genau konstruierten Textkonstellation, deren kalkulierter Bau sogar den Begriff des lyrischen Zyklus nahelegt, wenn man die Entscheidung trifft, die Prosablöcke als Prosagedichte zu verstehen. Es wäre dies ein lyrischer Zyklus, dessen eines Thema die Oszillation von Gedicht und Prosa ist, während das andere und explizit genannte Thema dasjenige der Zeit ist. Diese beiden Themen jedoch konvergieren, es handelt sich nur um ein Thema. Was ist damit gemeint?

Prosa ist eine Schreibweise, die als solche keine Form kennt, im Gegensatz zu Lyrik, die sich auf der Ebene der Sequenz – also auf der Ebene des Verses – schon allein durch die Zäsur, dann aber auch durch die metrische Gestalt eine Form gibt. Gemeinhin sagt man, dass Form Sprache verdichtet und somit zur Poesie führt. Nun ist aber zu bedenken, dass Form ihrerseits eine gestalthafte Wahrnehmbarkeit haben muss. Sie kann also nicht beliebig komplex, nicht beliebig dicht werden. Um ihrer inneren Anschaulichkeit willen haben Formen jeweils eine Art von Stoppregel, die weitere Selbstreferenzen verhindert. Nun kann man sagen, dass Prosa, eben weil sie keine Form hat, deshalb die Möglichkeit gewinnt, ihre Komplexität zu steigern: Sie kann beliebig viele poetische Selbstreferenzen einbauen, beliebig oft also poetische Rekurrenzen vollziehen. Avancierte Prosa kann deshalb komplexer sein als lyrische Form. Prosa besitzt die Möglichkeit, hinsichtlich ihrer Komplexität sogar die Dichte des lyrischen Gedichtes zu überbieten. Mein Vorschlag lautet also, die Unterscheidung von Lyrik versus Prosa auch als Unterscheidung von Form versus poetischer Selbstreferenz zu denken. Indem nun Egger ein oszillierendes Spiel zwischen Lyrik und Prosa anzettelt, geht es ihm offenkundig um poetische Selbstreferenzen.

Zeittheoretisch sind poetische Selbstreferenzen hochinteressant. Anstelle eines Vorangehens tritt ein Rückbezug ein. Die Form der Erzählung ist ein Vorangehen. Das Metrum eines Gedichtes ist ein Gang. Die Selbstreferenz der Prosa ist aber ein Aufspalten, ein Zerfasern oder aber eine Zerteilung, jedoch so, dass die Teile wiederum benutzt werden, um neue Selbstbezüglichkeiten aufzubauen. So gesehen tritt die Prosa die ganze Zeit auf derselben Stelle, sie verbreitert sich gewissermaßen, sie expandiert ihre Dauer, statt voranzugehen. Die ganze Zeit verweigert sie das zeitliche *Procedere* und erzeugt vielleicht auf diese Weise ihre ganze Zeit. Egger sagt in diesem Sinne: »[...] die Zeit sei wie Heu« (DgZ, 319).

Poetische Zeittheorie im Sinne von Egger und das Thema der Oszillation von Lyrik und Prosa sind dasselbe. Beide arbeiten sie an der Rekursionsform von Dauer, indem sie die Unterscheidung von Lyrik versus Prosa, also die Unterscheidung von relativer, weil formkompatibler Dichte und virtuell unendlicher Rekursion selbst in ein Verhältnis der Rekursion versetzen. Die Unterscheidung Form versus Selbstreferenz wird also in sich selbst einkopiert und auf die Seite der

Selbstreferenz gesetzt. Dabei sind aber bei Egger schon die beiden Ausgangskorrelata in sich selbstreferentiell in Bezug auf ihre Grundunterscheidung: Die lyrische Form des Vierzeilers basiert auf dem Prosasatz, die Prosatextblöcke hingegen sind als Prosagedichte lesbar. Somit wird zugleich unterschieden und nicht unterschieden und genau dies führt zu der eigentümlichen Zeiterfahrung, die in den hier versuchten Lektüren beobachtet werden konnte: dass die Texte invers in sich sind und dadurch dem Jetztmoment der dies vollziehenden Lektüre die Dauer einer Oszillation verleihen.

6 Vierzeiler

Lassen sich die Beobachtungen komplexer Rekursivität, die Eggers Prosagedichten innewohnt, auch an den Vierzeilern bestätigen? Die Mehrzahl der Vierzeiler, Egger benutzt dafür das ungebräuchlichere Wort Quatrains, sind durchaus anders gelagert. Quatrains werden bei der Arbeit gesungen, man kaut ihr sprachliches Material in einer Art von ruminierender Geistesbeschäftigung gleichsam durch (DgZ, 679, 539). Oft sind es auch Spottreime oder Schnadahüpfel (DgZ, 659), also Sprachformen, die wiederum an Prosa anknüpfen.¹¹ Sie entstehen aus einer Verfungung von sprachlich-tagträumendem Vorsichhinreden, rhythmisch gestalteter Arbeitswelt und der Eigenlogik des sprachlichen Materials.

Es gibt in *Die ganze Zeit* drei Abschnitte, in denen Prosagedichte fehlen und, abgesehen von einigen sehr knappen gestischen Zeichnungen, nur solche Quatrains stehen. Offenkundig hat sich Egger, folgt man den Bemerkungen in *Die ganze Zeit*, ein intensives Programm verordnet. Für die Dauer eines Jahres schreibt er jede Stunde ein Quatrain. Er nimmt sich freie Wochenenden und Feiertage, sodass etwa 300 Arbeitstage resultieren, freilich sind die übrig bleibenden 65 Tage mit anderen Produktionen ausgefüllt (vgl. DgZ, 179, 539). Noch stärker als für die Prosagedichte gilt hier: Diese Texte entziehen sich weithin einer inhaltlichen Lektüre, sie sind so etwas wie eine permanent mitlaufende sprachliche Notation

¹¹ Wie ein Blick in den aufschlussreichen Artikel ›Prosa‹ im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* (Weissenberger 2005) zeigt, gibt es durchaus auch gereimte Prosa, nämlich als Merkvers, als sprachlich verdichtete Sachaussage in der Sphäre vorschriftlicher Sprache. Gesetzestexte konnten um der besseren Memorierbarkeit willen durchaus gereimt sein, ohne dabei eine Intention auf Poesie haben zu müssen. Die Quatrains stehen auch in diesem Sinne auf der Grenzlinie von Prosa und Lyrik: Sie sind als Geistesbeschäftigungen, die Alltagsvollzüge sprachlich mitvollziehen, deren prosaisches Notat, ebenso aber finden sie zu lyrikaffiner Form.

der stündlich wechselnden Befindlichkeiten, Wahrnehmungen, Gedankenbewegungen. Eben deshalb, weil sie unwillkürlich erzeugt worden sind – entfernt klingt die *écriture automatique* der Surrealisten an, aber Egger ist viel zu entspannt dafür –, haben sie eine eigentümliche Ordnung. Man denke an den Strick der Rede – »Redeschnur« (DgZ, 599) – und stelle sich ein aus vielen Fäden gewundenes Seil vor, dessen Gesamtverlauf der Verlauf der Zeit ist. Jeder dieser vielen Fäden wird irgendwann einmal der vorderste sein und sich dann wieder in das Gesamt der Zeit einfädeln. Genauso wäre die Abfolge der Quatrains zu denken: Es gibt wiederkehrende Themen, es gibt eine gewisse Konstanz landschaftlicher Situationen, es gibt eine gewisse innere Form sprachlicher Mutationen. Angesichts des radikalen Experiments, das Egger mit sich selbst anstellt, indem er über eine lange Zeit hinweg Quatrains notiert, entsteht »automatisch« eine rhythmische Abfolge sprachlich-körperlicher Art, eine rhythmische Ordnung des Materials, die unterhalb des ästhetischen Kalküls verbleibt und tatsächlich die ganze Zeit die ganze Zeit zum Ausdruck bringt. Wunderbar ist es in einer der theoretischen Einleitungen formuliert:

Völlig dissoziierende Motive, in überschneidungsloser Parallelität gestaffelt, werden durch einen äußerlichen Kniff (in Inversionen versiert) zu spruchlosen Liaisons und Kaskaden von Priameln in ahnungsloser Assoziation verflochten – wobei die Fäden wie im Innerern des Seils verschwinden, um erst nach ihrem Dreh gedreht wieder hervorzutreten.

(DgZ, 459)

Indem Egger diese Quatrains (DgZ, 179) auf vielen Seiten gleichmäßig als Versblöcke verteilt, wird die Leserichtung fraglich. Man kann von links nach rechts lesen, also statt zeilenweisem Fortgang einen strophenförmigen unterstellen oder man kann zuerst von oben nach unten lesen und dies dann mit der nächsten Spalte wiederholen (unsere Schriftroutinen verlassend, wären auch noch andere Richtungen auszuprobieren). Statt eines Textes, mit dessen Begriff gemeinhin eine gewisse Linearität verbunden ist, entsteht ein Textraum und damit eine multiple Verknüpfbarkeit (s. das unendliche Haus der *memoria*) – wiederum also eine Kippfigur zwischen Lyrik und Prosa.

Auf Seite 181, der ersten Seite, die die erste Passage ausschließlich mit Quatrains eröffnet, lauten links oben die ersten Vierzeiler:

Acht falbe Pferde habe ich, ältere Gäule.	Die Stute pißt, ihr Füllen verströmt Milch.	Ich soff vom Rotz-Docht und verbrannte Kohle, die noch lodert.	Das im voraus Erzählte wird und wird nicht wirklich.
Neun gelbe, braune Schimmel (Klepper sind's).	Die wenigen, mit keinen Augen- mustern bedeckten Federpüntchen.	Von wo habe ich denn doch den Gras-Wasserbaum herbeigeschleppt?	Ich bin die ganze Zeit ein Ei aus Staub.
Aber das Schlimmste von allem ist und sind lauter Stimmen aus einer Spalte.	Die Wanze stinkt und sticht mich, Wundstumpf- sirrende Insekten.	Die vier fünf Knöpfe mache ich alle zusammen auf.	Ich habe Waden- knackende Knochen am Bein.
Die vielen, viele Kinder versammeln sich zu ganzen Dörfern.	Ein Bär bemerkt auf seiner Wanderung den Hasen.	So groß wie ein Hermelin- Männchen bin ich geworden.	Ich habe eine hand- breitdicke Fettschicht.
Über die Land- zunge schlug der Schnalzstiel ihres Ruders.	In einer für Maus- schnauzen undurch- dringbar dichten Waldinsel bin ich.	Man zer- haut mich mit diesem Beil zu Matsch.	Wie der klirrende Ton in Schellen schelpert erbst mich so.
In das Bucht- winkelchen sprudelt mein Ruderboot.	Es ist mein Herumgehen im Inneren der Stuben zu hören.	Die Häsin hat viele Pfade der Schneewehe geschwänzt.	Da ich die Binsen- Garbe binde bin ich Birkenrind erblindet.
Mit Beinlings- stiefeln bin ich die Steinchen glatt abgehüpft.	Hinten in den Schlitten eines Springbocks werde ich gesetzt.	So, wie ein Hut bezopfter Mädchen werde ich fast behütet.	Ich bin so, und so verflucht: ich habe nichts zu suchen.
In eine vier- leistige Leisten- Wiege gedritt bin ich gelegt.	Mein Pelzchen biß eine schmerz- schnäuzige Bremse.	Meine von Wolle genährte, Werg- beschwänzte, am Hals abgeschnittene Decke.	Ich verbrachte die Nacht, und ich verbrachte den Tag.

Sofort springt bei der Lektüre der Mechanismus des hermeneutischen Beziehungssinns an: Auf einer solchen Seite stehen blockartig angeordnet vier Spalten, die jeweils aus acht Vierzeilern bestehen. Mit dem Wort »Acht« fängt diese Sequenz an. Hat es etwas zu bedeuten? Handelt es sich um einen Hinweis auf die Leserichtung? Liest man nicht unwillkürlich »falbe Pferde« als »halbe« Pferde, quasi schon gefangen in der Logik des Numerischen? Es scheint zumindest so, als würde das Wort »Acht« darauf hinweisen, statt von links nach rechts zu lesen, von oben nach unten gehen zu sollen, um in der Logik der Zahl Acht zu bleiben. Der darunter stehende Vierzeiler bleibt immerhin thematisch bei Pferden, bringt aber mit der Zahl Neun alles durcheinander. Und der darunter stehende Vierzeiler klingt wie ein Hohn auf die Systematisierungsbedürfnisse der Lektüre. Spätestens mit dem vierten Quatrain in dieser Spalte hat sich dann schon die anfängliche Anmutung von Kohärenz aufgelöst.

Also geht man besser nicht von oben nach unten, sondern von links nach rechts. Auch hier folgt der Anschluss, indem thematisch die Pferde wieder aufgenommen werden. Aber schon das dritte Quatrain wechselt den thematischen Fokus und lässt auch diese Spur ins Leere laufen.

Was nun? Einfach weiterlesen? Aber in welcher Ordnung? Zurückgehen zum ersten Quatrain? Gar keine Ordnung einhalten und einfach mit schweifendem Blick über die Seite laufen und hier und da verweilen? – Egal, wie die Antworten sein werden, egal also, wie gelesen werden wird: Jede dieser Optionen ist eine Verzweigung der Zeit, erneut: »[...] die Zeit sei wie Heu« (DgZ, 319). Es geht offenkundig um eine performative Erfahrung, um Zeit, die in diesen Text eingeflossen ist und die im Leseakt vielleicht wiederholt, in jedem Fall aber als eine eigene Zeiterfahrung vollzogen wird.

Die Vierzeiler scheinen gegenüber der stark skripturalen Verfasstheit der Prosagedichte sehr viel näher an der Mündlichkeit zu liegen. Vielleicht verschließen sie sich deshalb tendenziell einer Exegese, die einer komplexen Semantik folgt und starke Selbstbezüglichkeiten aufspürt. In der Interpretation der Prosagedichte konnten metasprachliche Register, also immanente Poetologien identifiziert werden. Sind die Vierzeiler hingegen weithin nur objektsprachlich? Die Frage, ob es eine Poesie reiner Objektsprachlichkeit geben könne, führt in Abgründe theoretischer Art. In der Normalsprache lässt sich keine andauernde und vollständige Abwesenheit metasprachlicher Register denken. Schon Deiktika wie Demonstrativpronomen (>dieses<) oder Relativsätze vollziehen eine rückwendende Sprachbewegung, die immer auch metasprachlich-explizierenden Charakter hat. Versucht Egger seine Vierzeiler so zu schreiben, dass sie ohne Rückkopplungen auskom-

men (müssen)? Basiert die Lektüre des Vierzeilers, mit dem dieser Aufsatz begonnen hat, auf einem untypischen Zufallsfund?

Es wäre eine weitere Wendung in der Prosa/Lyrik-Frage, wenn meine Vermutungen zuträfen. Denn Egger würde Prosa als voranschreitende Rede tatsächlich ›sagen‹: Immer nur einen Satz, rein nach vorne gerichtet, ohne zweiten Satz, ohne innere Wendung. Das wäre ein schlackenloses Sagen, die Grenzform einer Mündlichkeit, die sich mit jedem Satz verausgabt und beim nächsten Satz schon keine Erinnerung mehr an das Vorangehende hat – im Gegensatz zur Schrift, die diese Erinnerung materialisiert. Der Preis für ein solches Sagen besteht in reiner Zeitlosigkeit. Die Dauer eines Prosasatzes wird durch drei Zeilenbrüche zwar als Dauer zäsuriert, aber sie bleibt semantisch spurlos, sodass die Dauer, so rein sie ist, auch rein verschwindet. Das ist ein Grenzfall des Sprechens, bei dem Prosa als Voranschreiten zur Lyrik reines Sagen wird.

Die alte rhetorische Definition der Prosa als *oratio provorsa* (voranschreitende Rede, Lausberg 1990, 789) hat in der Grundbestimmung des geradeaus Gerichteten den Gegenschlag in sich aufgenommen, insofern *vorsa* sich von *vertere* (wenden) ableitet und folglich die Nichtwendung der Prosa immer schon die ins Gerade berichtigte Wendung ist. Das Vorangehen ist ein Zweites, eine Bewältigung der Wendung. Insofern ist Prosa doppeldeutig auch das Votum für (*pro*) die Wendung. Eggers reines Sagen unterläuft diese Komplexität des rhetorischen Prosabegriffs, indem seine Quatrains tatsächlich auf ein spurloses Sichsagen zielen, jenseits vorangehender und zu bewältigender Wendungen. So gesehen, ist diese Lyrik: Prosa.

Es fällt schwer, diesen Grenzfall theoretisch anspruchsvoll zu deuten. Der Terminus des reinen Sagens (s. o.) verweist erneut auf Rilke, aber vollkommen anders, geradezu in Verkehrung. Bei Rilke ist eine Inversion von Lyrik und Prosa durchaus auch denkbar, aber Egger findet doch zu ganz eigenen Figuren. Vielleicht kann eine der rätselhaftesten Bemerkungen, die sich in Benjamins *Passagenwerk* finden, Aufschluss geben:

Die messianische Welt ist die Welt allseitiger integraler Aktualität. Erst in ihr gibt es eine Universalgeschichte. Aber nicht als geschriebene, sondern als die festlich begangene. Dieses Fest ist gereinigt von aller Feier. Es kennt keinerlei Festgesänge. Seine Sprache ist integrale Prosa, die die Fesseln der Schrift gesprengt hat und von allen Menschen verstanden wird (wie die Sprache der Vögel von Sonntagkindern). – Die Idee der Prosa fällt mit der messianischen Idee der Universalgeschichte zusammen (Benjamin I.1, 1238)

Kann man Eggers reines Sagen in Prosa mit Benjamins Idee einer messianisch befreiten Sprache zusammenbringen? Jenseits des theologischen Kontextes sind die Parallelen frappierend: Egger schreibt mit seinen Vierzeilern eine Prosa, die die

Fesseln der Schrift gesprengt hat und die so elementar geworden ist, dass sie in einem Akt reinen Sichveräußerns einfach nur sagt, was ist. Weil diese Prosa so rein ist, erscheint sie in der Schrift (welche nur ihr sekundäres Medium ist) so, als wäre sie Lyrik. Aber die Zäsuren, die die Versförmigkeit erzeugen, dienen wohl zuvörderst dem *nunc stans* der Dauer; sie als poetische Verfahren zu lesen, wäre zu kurz gegriffen. Egger unterwandert das im Prosabegriff immer schon angelegten Momentum der Wende (s. o.), um das Versprechen, das in der *oratio provorsa* liegt – nur und einfachhin geradeaus gehende Rede zu sein – ohne die darin implizierte Begrädigung einer vorausgesetzten Wende einzulösen. Deshalb unterwandert Eggers Vierzeiler die Unterscheidung von Schrift und Rede, die Unterscheidung von Prosa und Lyrik im herkömmlichen Sinn, wohl auch die Unterscheidung von reflexiver Intentionalität und reiner Äußerung. Angestrebt ist ein Grenzwert, der Stand einer Sprache, in der die Differenz von Prosa und Lyrik gleichsam nur noch eine leichte Pendelbewegung darstellt, so wie Eggers Satz und Eggers Vierzeiler fast dasselbe sind. Fast.

Literaturverzeichnis

- Andringa, Els: Prosagedicht. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller. Band 3. Berlin, New York, 2003, 172–174.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bände I–VII, Suppl. I–III (in 17 Bänden gebunden). 1. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972–1999. Revidierte Taschenbuch-Ausgabe: Bände I–VII (in 14 Bänden gebunden), Frankfurt am Main 1991.
- Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt am Main 1999.
- Bunzel, Wolfgang: Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne. München 2005.
- Egger, Oswald: Hänggärten. In: ders.: Prosa, Proserpina, Prosa. Frankfurt am Main 2004, 22–34. [Sigle: Hänggärten]
- Egger, Oswald: *Die ganze Zeit*. Berlin 2010. [Sigle: DgZ]
- Flasch, Kurt: Was ist Zeit? Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie. Text – Übersetzung – Kommentar. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2004.
- Gilgen, Peter: Reading Time: Oswald Egger's *Die ganze Zeit*. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory 88.3 (2013), 286–304 (DOI: 10.1080/00168890.2013.820636).
- Husserl, Edmund: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Hamburg 2013.
- Jean Paul: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Norbert Miller. Darmstadt 2000. [Sigle: JP, mit Angabe von Abteilung, Band, Seitenzahl]

Jolles, André: Einfache Formen. 2. Aufl. Tübingen 1958 (zuerst 1930).

Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. 3. Aufl. Stuttgart 1990.

Weissenberger, Klaus: Prosa. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 7. Hrsg. v. Gert Ueding. Tübingen 2005, 321–348.

Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. 6. Aufl. Berlin 2001.