Alisha Stöcklin

Das Gedicht als »stetige Deformation«

Zum Verhältnis von Begriff und Bild in Oswald Eggers

Diskrete Stetigkeit

**Da war Wald und
Wald und Wald.** (Egger 2008, 45)

Auf dem Vorsatzblatt von *Diskrete Stetigkeit* (Egger 2008) heißt es: »Das Denken des Gedichts und das Gedicht des Denkens überlagern einander.« Wie denkt sich das Gedicht und wie ist dieses Dichten ein Denken? Nehmen wir eine »neohermeneutisch-analytische Perspektive« ein, wie sie Andrea Albrecht (2017, 219) vorschlägt, in der sich der exegetische Fokus auf eine »Erhellung der thematischen Bezüge« sowie auf »Analogiebildungen und Exemplifikationen« (Albrecht 2017, 223) richtet, stehen wir vor der Herkulesaufgabe, eine Unmenge fachübergreifender Kontexte zu referentialisieren. In der Aneignung dieser Kenntnisse, die sich zu einem nicht geringen Teil aus dem Gebiet der Naturwissenschaften rekrutieren, werden wir uns damit abfinden müssen, dass sich das poetische Material unter der Hand in verschiedene Unendlichkeiten auseinanderdividiert, deren Expansion nicht leicht wieder einzudämmen ist. Teilen wir die poststrukturalistisch orientierte Sichtweise, die Eggers Lyrik zu einem »Paradigma antihermeneutischer Literatur« (Albrecht 2017, 216) erhebt und sich auf die Ermittlung und Analyse ebenjener Textstrategien konzentriert, an denen die Intention, Sinn zu negieren, ablesbar wird, sehen wir uns vor die Aufgabe gestellt, ihre »Besonderheit der Subversivität« erfassen zu sollen (De Felip 2013, 54). Wenn in Bezug auf Eggers Texte mehrfach die eingängige Charakterisierung experimenteller Lyrik von Ulf Stolterfoht bemüht wird (Albrecht 2017, 215; De Felip 2013, 52f.), dass es dieser Art von Dichtung darum zu tun sei, »das Verstehen ein bisschen besser zu verstehen« (Stolterfoht 2007, 194), scheint dem doch immer wieder die Feststellung gegenüberzustehen, dass Verstehen »nicht die richtige Kategorie« (Weiss 2007, 281) im Umgang mit diesen Texten sei. Die Frage wäre, welche Art von ›Verstehen‹ diese Dichtung negiert und welche sie stattdessen implementiert. Egger »rückt das abstrakte Wissen selbst ins Zentrum, gemeindet es förmlich in seinen poetischen Kosmos ein« (Albrecht 2017, 234) und dabei wird das abstrakte Wissen, in dem hier

diskutierten Band *Diskrete Stetigkeit* vorwiegend aus dem Gebiet der Mathematik, keineswegs von der Poesie für ihre Zwecke in Dienst genommen, sondern rundweg in einen nicht-instrumentellen Dialog mit ihr gebracht. Hinter der Fülle an zu entbergendem Material macht die »Allianz von Wissenschaft und Poesie« (Albrecht 2017, 234) den Text lesbar als Exemplifikation allgemeiner (naturwissenschaftlicher) Modelle,¹ aber nicht nur einseitig: Die »explizit *hermeneutischen* Reflexionen« (Albrecht 2017, 214) lassen beide, Poesie und Wissenschaft, je sowohl zum Explikandum wie zum Explikat werden, und zwar so vage wie exakt. Sie werden zu aufeinander bezogenen kritischen Polen und somit aneinander gegenseitig zu Modellen füreinander, valent in erkenntnistheoretischer wie in poetologischer Hinsicht. Die Logik des Textes ist dabei keine diskursive, sie ist aber auch nicht das Gegenteil. Es ist kein alogisches und auch kein chronologisches, es ist vielmehr ein analogisches *Gebilde*, ein Denken in und mit Modellen, ein kreisendes Denken, das in seinem Tun und Fortschreiten immer wieder auf sich zurückkommt und sich in seinem Ausgriff und Begriff nur einzuholen vermag, weil es die eigene Identität nicht vorbehaltlos voraussetzt, sondern diese als immer ausstehendes Resultat seiner eigenen Bewegung hin zur Integration dessen setzt, was es nicht ist. Den Text ernst nehmen in seinem Tun, könnte demnach heißen, es ihm methodisch gleich zu tun: Modelle zu finden für seine Arbeit an und mit Modellen und für die Modellierung seiner selbst darin. Die Exegese kann dann die skizzierten Forschungsperspektiven zusammenführen und zum einen ein Verständnis des spezifisch subversiven Verstehens zutage fördern, das tatsächlich das Verstehen besser versteht, indem die interpretative Arbeit den Text als einen herausstellen und entwickeln wird, der im Denken des Denkens seinen Horizont hat. Andererseits darf die übergreifende Modellbildung nur in Auseinandersetzung mit dem Material erfolgen, in zweiter Reflexion auf seine Bewegungsprinzipien in ihrem Zusammenspiel mit dem artikulierten Gehalt. Die dezidierte Nicht-Diskursivität ist eine Leseanweisung, wie sie der Titel des zuvor zitierten Essays von Christina Weiss (2007) angibt: »Nicht gemacht für lineares Lesen«. Dem Text auch in dieser Hinsicht zu entsprechen, könnte also bedeuten, ihm begrifflich insofern auf Augenhöhe zu begegnen, als dass die Begriffe zu seiner Beschreibung von seinem eigenen Umgang mit ihnen angeleitet werden. Wichtige Hinweise, die beispielsweise »die Zirkularität der Lektüre als Bedingung für die Erfassung des Textes als Ganzem« (De Felip 2013, 68)² nahelegen, gibt uns Egger an verschiedenen Stellen

1 Vgl. Endres und Simon in der Einleitung zu diesem Band.

2 De Felip bezieht sich hier auf das Vorsatzblatt von Eggers *Prosa, Proserpina, Prosa* (2014).

seines Schaffens. Allein schon die oft wiederkehrende Wendung des ›Wort für Wort‹ legt eine Lektüremaxime nahe, die sich poststrukturalistischen Idealen wie dem »Schritt für Schritt« (Barthes 1976, 17) verpflichtet: Gemäß Barthes ist die Suche nach der »Strukturation der Struktur« und nach dem »Ineinandergreifen der Codes« derjenigen nach dem »Aufbauplan des Werkes« vorzuziehen (Barthes 1976, 255). Der Hinweis auf Roland Barthes' *S/Z* setzt ein Ausrufezeichen hinter jedweden Versuch der Letztbegründung, die den Text auf eine Gesamtstruktur festnageln würde (vgl. De Felip 2013, 68). Die methodische Anlage, Modelle finden zu wollen dafür, wie sich der Text selbst modelliert im Zuge seiner analogischen Verschachtelung in sich hinein, zielt jedoch freilich auf strukturelles Denken. Die Strukturen, die ausgemacht werden können, unterlaufen allerdings ihre Verfestigung und Fixierung. Was ihre Subversivität auszeichnet, kann nicht attestiert, sondern nur an der subjektiven Schnittstelle mit dem Text wahrgenommen werden: in einem Denken, das, indem es sich untergraben lässt, eine Erfahrung mit sich macht. Es ist demnach ein strukturelles Denken, das nicht von außen angelegt wird, sondern das einem mimetischen Mitgehen erwächst und das selbst zur Projektionsfläche der Bewegung wird, die im Inneren des Textes durchlebt wurde. Dies wäre ein Versuch, »multiple Strukturen in ihrer Fluchtlinie« in den Blick zu bekommen (Barthes 1976, 255) und aber konsequenterweise die Beobachtung ihrer Umkehrbarkeit auch danach noch zuzulassen (vgl. Barthes 1976, 17). Den Wald vor lauter Bäumen erst einmal nicht zu sehen, kann bedeuten: tief in ihn hineingegangen zu sein. Und das ist ein guter Anfang.

»Mitten im Leben fand ich mich wieder wie in einem Wald (ohne Weg).« (Egger 2008, 9) Der Beginn von *Diskrete Stetigkeit* stellt, Dantes erste Verse der *Divina Commedia* zitierend, ein Abstraktum vor. Der Wald erscheint in zweierlei Hinsichten als solches: Als bloß Vorgestelltes, als erdachter Vergleich (wie in einem Wald), und als philosophisches, als ein dem Verstehen Aufgegebenes, als ein Begriff, der noch ohne Netzwerk ist, in das er sich einfügt und der sich im weiteren Lauf des Textes zu entfalten und damit zu konkretisieren hat (lat. *concretus*; dicht, fest und lat. *concrecere*; zusammenwachsen, sich verdichten). Wir sind »ohne Weg« unterwegs, noch? Die Methode (gr. *μέθοδος*, Nachgehen, Verfolgen) ist nichts, das im Voraus schon gegeben wäre, sondern das, was sich im Gang erst entwickeln wird, bzw. das, was sich möglicherweise erst von der Ankunft her rekonstruieren oder besser in einer passiveren Formulierung: *überblicken* lässt.

Es schwingt ein philosophisches Fragen in diesem Anfang: Was ist das, der Wald? Was in dieser Passage für den Begriff des Waldes durchgespielt wird, könnte ebenso nachvollzogen werden für den Begriff des Begriffs wie auch für jenen der Zahl bzw. des Buchstabens oder Wortes (Bäume) im Verhältnis zu ihrem Begriff (Wald) in Mathematik und Poesie.³ Anstoß zur und Legitimierung der Reflexion auf das, was ein Begriff ist, gibt die Thematisierung der Relation von Einheit und Vielheit, die vom Nachdenken darüber, was ein Wald ist, eingeleitet wird. ›Wort für Wort‹ findet das eine im anderen eine Entsprechung, ohne damit identisch zu werden: Der Wald wird im Gedicht mehr und mehr – nicht exklusiv, aber paradigmatisch – zum Bild des Begriffs. Das Bild in der Passage (Abb. 1) illustriert diese analogische Schlussfolge, indem es sehr genau lesbar wird als Abbildung der Gedankenbewegung, die es verursacht: Es ist selbst die Darstellung der Addition zweier Spiegelungen (die beiden addierten Elemente stehen als Summanden spiegelverkehrt zueinander und sind in sich selbst Zusammensetzungen aus zwei gleichen Stücken, jeweils gespiegelt sowohl an der vertikalen wie an der horizontalen Achse) zu der ineinander verschränkten an der vertikalen *und* der horizontalen Achse spiegelsymmetrischen Einheit einer Figur,

Konnten mir die (infolge) vorgestellten Bäume einen ganzen Wald von Gegenwarten ausmalen oder vergegenwärten? Wenn ich meinte, daß die Vorstellung eines *Wäldchens* dadurch zustande kam, daß ich mir Bäume gleichzeitig, aber nicht als gleichzeitige vorgestellt hatte, bedachte ich, daß ein Wald vielleicht mehr sein mochte als die Summe meiner Wanderungen, Durchforstung und Durchlichtung, ein komplexes Ganzes, das dadurch hervorgegangen sein wird, daß ich im Wald *und* in Vorgängen vorgehe, daß aber diese noch nicht der Wald selbst sind. Denn nicht jede beliebige Abfolge oder Menge von Bäumen in meinen Quer-durch-Gängen habe ich bis anhin als Wald erlebt oder geschildert: Ich sah wie zwischen zwei Spiegeln das Unendliche Baum um Baum, gespiegelt und einander vorgestellt. Der Inbegriff von Vielem, und das Häufige des Often, wie unbewandert eine Wand zwei Seiten zeigt *und* orientiert.

Abb. 1: Egger 2008, 43.

Abb. 2: Detail aus Egger 2008, 43.⁴

³ Ähnlich anzutreffen ist die Formulierung bei Fechner-Smarsly (2014, 92), der ebenfalls das Einzelwort dem Baum zuordnet und dem Wald dann die »Struktur eines Textes«.

⁴ Das Bild wird später im Text wieder aufgenommen bzw. erweitert, vgl. Egger 2008, 153.

welche die anderen in sich birgt und diese aber in einer neuen Art hervorbringt. Wollten wir einen Ausdruck finden für jene Denkstrukturen, die sie verkörpert, könnten wir aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Buchstaben X (gr. Chi) einerseits den Chiasmus assoziieren und andererseits die Variable x , bestimmbar durch eine Funktion $F(x)$. Das Beziehungsgeflecht zwischen Bild und Begriff erschließt sich in der Entfaltung beider Konfigurationen.

I zwei und zwei gleich vier

Die X-Form, die dem Chiasmus den Namen gibt, zeigt eine *Überkreuzstellung* an, im Gebiet der Rhetorik als »syntaktische Einfassung der Antithese« (Fauser 1994, 171). Eine Erweiterung im Feld der Phänomenologie erfährt er bei Merleau-Ponty als Markierung der innerleiblichen »Verflechtung«⁵ mit der Welt.

1.1. Das Leibliche zeichnet sich nach Merleau-Ponty dadurch aus, dass es selbst zugleich zu der Menge des berührbaren/sichtbaren und des zur Berührung/zum Sehen fähigen Seienden gehört; die Existenz mit und in Körper und Geist wird also von einem chiasmatischen Verhältnis getragen, das zwischen den »2 Blattseiten [feuilletts] meines Leibes und [...] der sichtbaren Welt« (Merleau-Ponty 1986, 173) spielt. Das Leibliche ist Prozess, Vollzug, Empfängnis, Offenheit; Entscheidung und Ereignis, zwischen Aktivität und Passivität, zwischen der Sichtbarkeit und Berührbarkeit sowie des Sehens und Berührens und darin zwischen der Projektion des Subjektiven und der Impression des Objektiven.⁶ Damit ist das Sehen zu gleichen Teilen »Frage und Antwort« (ebd.):

Sobald ich sehe, muß das Sehen [vision] (wie der Doppelsinn des Wortes so trefflich andeutet) mit einer komplementären oder anderen Sicht synchronisiert sein: mit der Sicht meiner selbst von außen, so wie ein Anderer mich sehen würde, der sich inmitten des Sichtbaren eingerichtet hat und dieses von einem bestimmten Orte aus sieht.

(Merleau-Ponty 1986, 177)

⁵ Vgl. Merleau-Ponty 1986, Kap. 4: *Die Verflechtung – der Chiasmus*.

⁶ »Es gibt eine doppelte und überkreuzte Eintragung des Sichtbaren in das Berührbare und des Berührbaren in das Sichtbare, beide Karten sind vollständig und vermengen sich dennoch nicht. Beide Teile sind Teilganze, aber dennoch nicht deckungsgleich.« (Merleau-Ponty 1986, 177) In uns wird sie zugänglich als »wahrhaftiges Berühren des Berührens, wenn meine rechte Hand meine linke berührt, während sie die Dinge abtastet, wodurch das ›berührende Subjekt‹ zum berührten wird und sich unter die Dinge begibt, sodaß das Berühren sich inmitten der Welt und wie zwischen den Dingen abspielt.« (Merleau-Ponty 1986, 176)

Die Rede von ›zwei (mal zwei) Blattseiten‹ ist uns aus den Texten Eggers vertraut, in *Diskrete Stetigkeit* beginnt das Blatt bzw. die Mehrblättrigkeit, wie sich zeigen wird, noch in seiner mathematischen Bedeutung zu schillern. Auch tauchen die Zahlen Eins bis Vier⁷ in Eggers Werk immer wieder auf. Hier sollen sie in den Blick genommen werden insbesondere in der allegorischen Bedeutung, die sie in Bezug auf Denkstrukturen erhalten: Die Explikation des Chiasmus beinhaltet die Vier und die Zwei, die Eins mag für die Einheit des Begriffs stehen (für den ganzen Komplex rund um Identität), die drei für die dialektische Denkbewegung.

Eine frühe poetologische Äußerung Eggers kann in Verbindung gebracht werden mit den phänomenologischen Überlegungen zur Verflechtung von Ich und Welt und ist auch aufschlussreich, wenn es darum geht, die Art des Verstehens, an der das Gedicht interessiert ist, näher zu bestimmen: »Der Auszug aus selbstverschuldeter Verständlichkeit, denke ich, hat mit der Rückseite von vier Wänden zu tun, die den Dialog verkleben« (Egger 1991, 132f.). Der Chiasmus ist in bestimmter Hinsicht eine Reflexion (»Rückseite«) auf vier Wände bzw. auf zwei und ihre jeweiligen Vorder- und Rückseiten. Was in der poetischen Sprache Eggers (und in poetischer Sprache überhaupt) zum Tragen kommt, ist die subjektive Realität, in der Begriffe stehen. Es geht dabei um ihre Vorprägung in partikularen Verhältnissen, in die sie durch das Subjekt eingebunden sind, das sich ihnen zugrunde legt und in ihnen gründet. Poetisches Sprechen, so drückt es der Lyriker Steffen Popp (2014, 23) aus, entwickelt »individuelle Begriffe, die Gegenstände in Bezug auf ihre Wirklichkeit für Subjekte darstellen«. Vor diesem Hintergrund findet sich ein konzeptueller Anschluss im Denken Adornos, demgemäß das Festhalten an Aufklärung im emphatischen Sinn umschlagen muss in Kritik am aufgeklärten Denken: Um der »Fähigkeit zur Abstraktion« willen, wäre die »Entfremdung der Schemata und Klassifikationen von den darunter befaßten Daten« aufzuheben in ein Netz von konkreten Beziehungen »der Menschen untereinander und zu den Sachen« (Adorno 2003a, 159). Abstraktion bedarf eines Inhalts, eines Konkreten, von dem abstrahiert wird und das darum negativ in den Prozess eingeht, in ihm aber aufgehoben bleibt. Dichtung, die sich mit Abstraktion auseinandersetzt, muss diesen dialektischen Prozess unweigerlich zur Erscheinung bringen: Abstraktion zur poetischen Handlungsmaxime zu erheben, veranschaulicht die Dynamik, die im Abstraktionsbegriff selbst angelegt ist, da er angewiesen bleibt auf seine Kehrseite. Es gibt keine Objektivität, die unabhängig von subjektiver Prägung denkbar wäre.⁸ Egger stellt sich in einem sei-

7 Ebenso ist die Fünf von Bedeutung, insbesondere in ihrer Konfiguration auf einem Würfel, vgl. dazu später die Ausführungen zu Abb. 4.

8 Denkende Subjektivität ist nach Adorno »die Voraussetzung einer jeglichen objektiv verbindlichen Wahrheit« (Adorno 2003a, 143).

ner poetologisch-lyrischen Essays eingangs die in Variationen und Konkretionen wiederkehrende Frage: »Aber wie konnte ich mir das vorstellen und wie sollte sich diese Vorstellung: verkörpern? und wodurch?« (Egger 2014b, 95) Immer wieder und grundsätzlich geht es in dieser Dichtung darum, darüber nachzudenken und Möglichkeiten zu suchen dafür, wie sich Vorstellungen »verkörpern« ließen. Abstraktion öffnet sich in *Diskrete Stetigkeit* als Option dafür, weil der mathematische Raum auch eine Projektions- und Transformationsfläche von Körpern ist und damit zu einem Spiegel einerseits des Geschehens im Gedicht und andererseits des Gedichts im Ganzen werden kann. Die Antwort, die im Text auf die gestellte Frage folgt und die zugleich als Selbstexplikation, Handlungs- und Leseanweisung fungiert, lautet: »(Durch Drehen und Wenden.)« (ebd.) Die mathematischen Körper werden topologisch⁹ gedreht und gewendet und werden darin zum Analogon für den poetischen Text, aus dem sie bestehen und in den sie eingelassen sind, zum Analogon für den ›Dreh der Rede‹. Das Prozedieren im Produzieren interner Unterscheidungen, die gleichwohl einheitsbildend sind, die Thematisierung von Sehen/Sichtbarkeit und Berührungspunkten zwischen dem vom und im Text Gesehenen und Sichtbargemachten, weist mit der Doppelung im Gedicht aber auch auf den konstitutiven Chiasmus, der die Weise unseres subjektiven Weltbezugs prägt. Der Text synchronisiert (seine) Sichtungen, er unterscheidet in sich Sehen und Gesehenwerden.

Die X-Form erscheint in Abb. 2 nicht nur abstrakt, als mathematische Summe von Spiegelungsakten und Linienmanipulationen, sondern, ebenso konkret, als *Gestalt*¹⁰ (wir könnten sagen, der Text nimmt den Chiasmus beim Wort: gr. χῆσμα, *chiasma* bedeutet die *Gestalt* des *Chi*). Der Chiasmus steht für die Strukturformel einer überkreuz bezogenen gegenwendigen Beziehung, aber er wird ebenso an konkreten Verhältnissen ablesbar, wie er selbst wiederholt figural in Erscheinung tritt. Das Gedicht hält die Dialektik des Abstraktionsbegriffs aus und setzt sie konsequent um in einer doppelten Beweglichkeit und Performanz der Begriffe zwischen ihren abstrakten und konkreten Erscheinungsweisen. Zwischen diesen

⁹ Die Topologie entstand Ende des neunzehnten Jahrhunderts als Untergattung der Geometrie. Basierend auf den Arbeiten von Henri Poincaré, führte Bernhard Riemann im Zuge seiner Beschäftigung mit den algebraischen Funktionen einer Variablen die ersten Begriffe der neuen Disziplin ein. »In der Topologie gelten zwei geometrische Objekte als äquivalent, wenn man eine bijektive Zuordnung zwischen ihnen herstellen kann, die außerdem benachbarte Punkte miteinander verknüpft. So sind ein Kubus und eine Kugel äquivalent (man sagt auch ›homöomorph‹), aber ein Torus ist nicht mit einer Kugel äquivalent.« (Serres und Farouki 2001, 333)

¹⁰ Dass in Abb. 2 die Summe zuerst genannt wird, lässt an eine Grundannahme der Gestaltpsychologie denken, derzufolge Gestalten nicht primär aus Einzeleindrücken konstruiert werden, sondern »als Ganzbezogenheit qua Sinnesprozess« zu begreifen sind, die aus einer »innere[n] Notwendigkeit von Ganzstrukturen« resultiert (Scheerer 1931, 27 und 42).

Polen in der Schwebelage gehalten wird die Thematisierung chiasmatischer Verflechtung darüber hinaus darin, dass ich lesend beständig inersive Vollzüge leisten muss. Der Text hält mich in einer Bewegung zwischen Sehen und Denken, die er mir bewusst macht, indem er sie mir vor Augen führt. Das »Drehen und Wenden« ist zugleich Prinzip und Resultat, performative Initiation und Ergebnis des poetischen Tuns, das auf den empfangenden Geist überspringt. Inversion,¹¹ im Gedicht in Aktion übersetzt, bringt den wahrnehmungsfundierenden Chiasmus also auch expressiv hervor, indem es die zur Reflexion nötige Distanzierung von der persönlichen Involviertheit in die Denkstruktur zuerst freilegt und dann wieder einzieht.

1.2. Nicht nur die phänomenologische Einlassung mit dem Chiasmus findet ein Echo in dieser Dichtung, sondern er lässt sich darin auch als rhetorische bzw. logische Struktur einholen. Es gibt im Werk Eggers ein besonders prägnant hervortretendes formales Schema, das mit der viergliedrigen chiasmatischen Matrix korrespondiert: der Vierzeiler. Er formiert in *Nichts das ist* (2001) die »paratextuell angekündigten ›Gedichte« im Gedicht, die, »durch Zeilenbruch als solche herausgestellt« (Albrecht 2017, 212), in zwei vierzeiligen Strophen pro Seite erscheinen (abgesehen von einigen Ausnahmen – nichts ist hier ohne Abweichung). In *Die ganze Zeit* (2010) kann er gar als »durchlaufender Form-Faden« bezeichnet werden (Fechner-Smarsly 2014, 91). In *Diskrete Stetigkeit* (2008) sind neben den geometrischen und diagrammatischen Zeichnungen/Abbildungen ebenfalls immer wieder über die Textformatierung (**bold**) hervorgehobene Wörter und in Zeilen unterteilte (Halb-)Sätze in den prosaischeren Textblock integriert. Sie lesen sich teils wie Gedichte, teils wie Aphorismen, teils wie Zwischentitel, die den Text in distinkte Einheiten gruppieren und einen Punkt herausheben, der im nebenstehenden, vorhergehenden oder nachfolgenden Abschnitt thematisch wird. Diese einzelnen Verse bzw. Sätze sind zweigesichtig, sie weisen an sich selbst poetische Qualität auf, die noch zusätzlich ›geschliffen‹ wird in der Interaktion mit dem sie umgebenden Text, nehmen aber gleichzeitig auch eine Kommentarfunktion wahr, die sie, zusätzlich zum schriftbildlichen Eindruck, den sie hinterlassen, funktional den piktoralen Elementen annähert.

¹¹ Der Begriff hat ein enorm großes Bedeutungsspektrum in verschiedensten Fachgebieten sowohl der Natur- wie auch der Geisteswissenschaften. Er kann hier, in seiner allgemeinsten Bedeutung genommen und von seiner lateinischen Abstammung (*inversio*) her, verstanden werden im Sinne von ›Umkehrung‹, ›Wendung‹ oder, wie sich erweisen wird, auch als ›Umstellung‹. Selbstverständlich würde sich sowohl die mathematische als auch die philologische bzw. philosophische Wortbedeutung in den hier entfalteten Kontexten als passend erweisen.

<p>Wie mit zunehmender Konvergenz Bilder die- ser Doppellinien lang- sam in zwei und zwei Halbbilder zerfallen.</p> <p>Ich steche durch ein Blatt Papier mit einer Nadel zwei Löcher nah beieinan- der und blicke nun durch die beiden Löcher nach einem feinen Gegenstand hin, der sich dunkel auf hellem Grund oder hell auf dunklem Grund scharf abzeichnet, z.B. nach einer Nadel, die ich vor hellem Hinter- grund ins lichte Maß gesetzt halte. Und zwar vertikal, wenn die Ösen horizontal nebeneinander liegen, horizontal dagegen, wenn sie vertikal übereinander stehen. Fixiere ich die Nadel selbst, so sehe ich sie einfach, focussiere ich dagegen einen nahe- liegenden oder ferneren Gegenstand, so erscheint sie doppelt. Manchmal schob ich von der Seite her einen Finger über das Blatt, so daß er eines der Öffnungen verdeckte, und es fand in dem Fall, wenn das Bild der Nadel einfach ist, keine andere Ver- änderung statt, als daß das Gesichtsfeld verdunkelte. Sah ich dagegen die Nadel doppelt, so verschwand beim Verdecken der Öffnung <i>eines</i> der Doppelbilder, während das andere unverän- dert stehen blieb, und zwar verschwand, da man einen Gegen- stand focussiert, der entfernter als die Nadel ist, das eine Bild der Nadel beim Überdecken der anderen Öffnung; wenn sich aber das Auge für einen nächsten</p>	<p>Machte ich drei Löcher ins Blatt, welche nahe genug zusammenstanden, um gleich- zeitig vor Augen und Pupille gebracht zu werden, so erschienen drei Bilder der Nadel. Haben die Löcher die Stellung im Gedrütt <i>a</i>, so erscheinen bei der Akkommodation für einen näheren Ge- genstand drei Nadeln in der Stellung wie in <i>b</i>, so daß ihre Köpfe die Stellung der Löcher in gleichem Sinne wiedergeben. Bei der Akkommodation für einen ferneren Gegenstand (auch so weit entfernten, daß er nicht mehr zu sehen ist), erscheinen diese drei Nadeln in der Stellung <i>c</i>, so daß ihre Köpfe ein umge- kehrtes Bild von der Konfiguration der Löcher geben. Ganz die- selben Doppelbilder zeigen sich, wenn ich einen hellen Gegen- stand auf dunklem Grund, eine Öffnung eines dunklen Schirms, durch welche Licht fällt, oder ein Nadelköpfchen, das im Son- nenlicht blinkt, betrachte.</p>	<p>Was ist ein Loch?</p> <p>Identisch ist das eine, gleich sind zumindest zwei oder mehrere als anderes.</p> <p>Jetzt nagelte ich auf einem waagrechten Brett in verschiedenen Entfernungen Nähnadeln auf, welche, die Spitzen frei nach oben kehrend, in kleinen Wachs- klötzchen staken. Sah ich durch die Lö- chelchen des Kartenblattes auf die in gerader Linie hintereinan- der stehenden Nadeln parallel, so sah ich dieselben je nach ihrer Entfernung und je nach Focussierung in bekannter Weise ein- fach oder doppelt. Wenn man zwei parallele Nadeln durch an- dere sich kreuzende Nadeln schneidet, so erscheinen die Paralle- len zwischen den kreuzenden Linien ausgetauscht, ihr Abstand voneinander erscheint hier größer als ermassen, da er sein Bild auf nicht identische Stellen des Auges wirft, wo er doppelt und dreifach erscheinen wird als ein und derselbe Gesichtspunkt.</p>
---	--	--

Abb. 3: Egger 2008, 108f.

Wenn auch nur einige davon Vierzeiler sind,¹² weisen viele, semantisch oder formal, ein viergliedriges syntaktisches Arrangement auf. Hier wird ein rhetorischer Chiasmus durch die Umklammerung der »gleichen« durch beide »beide(n)« zumindest angedeutet:

**Zwischen zwei beiden
gleichen gleichen beide
einander ununterscheidend.**
(Egger 2008, 108)

Die Wortanordnung unterstützt die Aufhebung der durch die Ansprache als *zwei* Gleiche vorgenommenen Unterscheidung in eine »Ununterscheidung«.¹³ Auf der gegenüberliegenden Textseite ist ein Parallelismus platziert, das stilistische Gegenstück zum Chiasmus:

**Identisch ist das
eine, gleich sind
zumindest zwei oder
mehrere als anderes.**
(Egger 2008, 109)

Die Identifizierung der beiden »gleichen« als Gleiche gelang, weil sie eben nicht gleiche, sondern als Worte unterscheidbare Einheiten sind. Die Frage nach der Identität von einem unter Gleichnamigen (z. B. Baum, Zahl) beinhaltet die Reflexion sowohl auf die Einheit eines Begriffs (wie stiftet der Wald, die Menge, die Identität von Baum und Zahl), wie auch auf die Einheit eines Ich (wie kann ich ein mit mir selbst Identisches sein?). Die Denkbewegung erweitert sich medial: Wie kann Sprache ihrer Identität innwerden? Heißt »eins« sein, eins geworden

12 Wenn es diesem Buch schon beständig ums Zählen geht, habe ich das als Aufforderung genommen: Es gibt 17 Einzeiler, 15 Zweizeiler, 22 Dreizeiler, 14 Vierzeiler, 10 Fünfeiler, 5 Sechseiler, 2 Siebenzeiler, 4 Achteiler, keinen Neunzeiler und jeweils einen Zehn-, Elf- und Zwölfeiler. Die Quersumme der Summe aller hervorgehobenen Einzelzeilen (= 92) ergibt 11, also $1 + 1 = \text{zwei}$. Die (analogische) Verhältnisbestimmung von einem und (s)einem anderen und die Frage nach seiner jeweiligen Identität durchzieht den gesamten Text auf verschiedensten Ebenen. (Vgl. u. a. und z. B. Egger 2008, 47–49: »**Wie kann in dieser/unübersehbaren/Mannigfaltigkeit/gezählt werden?**« [...] »Wie kann ich überhaupt die Bäume zählen« [...] »Und trotzdem: ich werde sie gezählt haben?« [...] »**Was an der Zahl ist?**«). Zwischen Seite 49, wo dieser letzte fett gedruckte Einzeiler mit der Frage nach der Zahl steht, und Seite 91 gibt es keine Zwischentitelgedichte mehr, an ihre Stelle treten in diesem Teil des Buches die Darstellungen verschiedener topologischer Modifikationen von geometrischen Figuren.

13 Diese Formulierung – »Ununterscheidung« – gehört ebenfalls zu den wiederkehrenden: »Unterschieden sich das Reale (der Sache nach) und das Wirkliche (nach seiner Aktualität) von sich: ununterschieden?« (Egger 2008, 16)

sein durch das andere? Die Oszillation zwischen Chiasmus und Parallelismus deutet strukturell auf das »Zwischen Zwei«, dem inhaltlich die Frage nach der Identität als Akquirierung von Bestimmtheit am anderen entspricht, was insgesamt auch die chiasmatische Fundamentalstruktur zwischen Sehen und Denken, Bild und Sprache betrifft.

Der folgende Fünfzeiler führt indes beides zusammen, indem er die 2x2-Musterbildungen selbst zur Sprache bringt und damit eine entscheidende Dimension von Selbstreferenz dieser Dichtung artikuliert:

**Wie mit zunehmender
Konvergenz Bilder die-
ser Doppellinien lang-
sam in zwei und zwei
Halbbilder zerfallen.**

(Egger 2008, 108)

Platziert ist er auf der Doppelseite links oben, während der Drei- und der Vierzeiler im unteren Drittel, einer auf der linken und einer auf der rechten Seite, beide aber rechts innerhalb der umgebenden Textblöcke positioniert sind. Auf der Doppelseite rechts oben steht ein Einzeiler mit der Frage »**Was ist ein Loch?**«. Das Loch ist der Durchbruch des Blicks, der vom einen zum anderen und wieder zurück reicht (die Rede ist von einem »Gedritt« in der skizzierten Anordnung), welches jene Synchronisierung der Sicht ermöglicht (beschrieben wird ein optisches Experiment, in welchem »derselbe Gesichtspunkt« »doppelt und dreifach erscheinen wird«), auf die Merleau-Ponty zielte (s. o.).

Die fett gedruckten Textkästchen im Textkasten sind selbst kleine Gucklöcher, die einen Blick auf das Gewebe des Textes freigeben. Sie funktionieren als eigener Sinnzusammenhang innerhalb des Sinnzusammenhangs, den sie mitbedingen und -erzeugen; sie ermöglichen eine interne Differenzierung der Gesamtmenge des Textes und kompletieren diese zugleich. Der Rahmentext entfaltet, wie wenn die von Weißraum umkreisten Textkästchen Lupen oder Linsen wären, die das darunterliegende vergrößern und schärfen, einen paradigmatischen Zusammenhang zu dem von ihnen fokussierten, sie umgebenden Text. Paradigmatisch bleibt dieses Sprechen auf jeder Ebene – die Nadeln mit den Köpfchen und die darauffolgende Rede von einem Stäbchen, das als Träger der Nadeln eingesetzt wird (es wird zum Bildträger gemacht), wecken die Assoziation der auf der Netzhaut angesiedelten Stäbchen und Zapfen und die denkende Aneignung des Textes wird über die rezeptorische mitthematisiert. Was der Text als Versuchsanordnung bespricht, ist das, was durch ihn im Ganzen angeregt wird, was ihn also durch die inneren Reflexe auch nach außen zu einer spiegelnden Oberfläche werden lässt. Der Wechsel von Zoom und Totale *gewahrt* »das Doppeltsehen einfacher Gegenstände«:

<p>Auf fortgleitenden Schiffen, an dem die Berge in Schritten vorüberziehen, bin ich bis auf den Kopf in die spiegelnde Luftschicht untertaucht, und man hätte mich, so verjüngt nach hinten, eher für einen Hund als für einen Menschen gehalten. Das Schiff durchschneidet die spiegelglatte See im raschen Lauf, die Bergreihen fliegen vorüber; die Sonne schien unwandelbar, unbeweglich an einer und derselben Stelle zu kleben, sie konnte nicht untergehen, konnte nicht aufgehen. Angeschlämmte Baumstämme, die Böden, die sie trugen, überragend: Diese girigen Gerüste erschienen zunächst am Horizont in Spielen der Kimmung, durch und durch ihr Spiegelbild verlängert und zu Mirabilien wundersam verändert. Ich hatte die Ansicht von zerförenden Flotten einer stummen Seeschlacht, von einem Wald von Masten, Segeln, die sich ineinanderlegten, Meerarme und Barren die versperrten Flüsse und Inseln, wo das niedrigere Ufer sich aus der Sicht faserte und verlor.</p>	<p>Wenn ich ein Auge schließe, verschwinden den sogleich zwei Bilder, und zwar in der Art, daß wenn ich eins abdecke, unter den zwei Bildern, gleich und gleich. Doppelbildern der nächsten Nadel das entgegengesetzte, und unter denen der ferneren das gleichseitige verkehrtseitig ausfällt. Die verkehrseitigen bilden sich immer nach außen vom Focus des direkten Sehens, die umseitigen nach innen von demselben ab auf die Retina, indirekt, oblique, wie wenn einer beide Augen zumachte, aber mit einem zwinkert und mit dem anderen blinzelt. Eine genaue Deckung zweier Punkte war anzunehmen, wenn nur einer sichtbar war. Linien, welche durch zwei sich deckende Punkte gedacht sind, haben beide im Visier.</p> <p>Um das Doppeltsehen einfacher Gegenstände zu gewahren, stecke ich auf ein Stäbchen in gerader Linie drei Nadeln in gegenseitigen Abständen, handbreit, und halte dasselbe innerhalb der Sichtweite in die Mitte zwischen beide Augen waagrecht und unter rechtem Winkel gegen die Verbindungslinie beider Augenmittelpunkte. Stelle ich nun die beiden Augenachsen so, daß sie sich auf der mittleren von den drei Nadeln gerade schneiden, und halte die Augen in dieser Stellung unverrückbar fest, während ich meine Aufmerksamkeit ebenso auf die Bilder der anderen Nadeln richte, so werde ich diese augenblicklich in Doppelbildern erkennen und empfinden: Drei Nadeln ergeben fünf Bilder, welche sich wie $\begin{smallmatrix} \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{smallmatrix}$ Punkte gruppieren. Das mittlere dieser Bilder, von der Nadel erzeugt, die im Schnittpunkt beider Sehachsen liegt, ist beiden Augen assoziiert. Von den Doppelbildern der nahen Nadel ist das rechte dem linken und das linke dem rechten Auge zugeeilt, und umgekehrt, von den Doppelbildern der entferntesten Nadel gehört das rechte zum rechten wie das linke zum linken Auge.</p>
---	--

Abb. 4: Egger 2008, 112f.

Das Gedicht, so kann nun rückblickend mit Merleau-Ponty (1986, 177) formuliert werden, »synchronisiert« den Text mit seiner »komplementären« Sicht und mir damit ebenfalls mein Sehen »mit der Sicht meiner selbst von außen«. Er ruft mir mit diesen textimmanenten Doppelungen die Notwendigkeit der »anderen Sicht« in Erinnerung (ebd.). Er führt seinen und damit auch meinen Blick als einen, der zwischen Ich und anderem hin und her springt und spielt darin mit unseren (zweimal) *zwei* Augen. Das Mittlere der *fünf* Bilder, die im Experiment von den drei Nadeln hervorgebracht werden, »ist beiden Augen assoziiert« – es ist der »Schnittpunkt beider Sehachsen« (Egger 2008, 113), der Brennpunkt des Chiasmus, das Zentrum des abgesteckten Vierecks, das auch von jeder Seite als »Gedritt« (Egger 2008, 108) aus drei Punkten gesehen werden kann, mit dem geteilten Mittelpunkt als Spitze des Dreiecks. Die viergliedrige Relation besteht wahrnehmungstheoretisch in uns, poetologisch im Text und zwischen den jeweiligen Sehachsen beider auch, in der Überkreuzung von Ich und Gedicht.

Das Überlaufen von Ich und Gedicht findet wiederum nicht nur in meinem Denken (als Abstraktion vom Text) statt, sondern wurde diesem zugeführt aus der Konkretion einer Wanderung des lyrischen Ich durch buchstäblich dichte Landstriche. Das Buch nimmt mit diesem Erzählstrang seinen Anfang und setzt ihn zwischen seinen phänomenologischen Einlassungen fort, nachdem die erste Szenerie des Waldes und der Sprache, die ihn durchdringt und mehr und mehr in sich hineinzieht (oder zieht der Wald der Sprache diese in sich selbst hinein?), übergegangen ist in die abstrakten Gefilde topologischer Räume. Deren grundlegende Eigenschaft – die Erhaltung derselben mathematischen Struktur bei gleichzeitiger Stetigkeit ihrer Verformung (eine Weise, Identität zu denken) – wird nun in einer auf sie folgenden Textformation erneut abgebildet im realen (und doch ideellen) Raum der Welt (in der Welt):

In dieser Textpassage verschwimmt das Ich mit der evozierten, surrealen und sich unstet wandelnden Umgebung, die aus Naturelementen und durcheinander laufenden Bildern, aus Mustern (»Moiré«) besteht, in denen die Unterscheidung, was Vorder- und Hintergrund ist, nicht konstant bleibt. Das Ich dämmert weg, wird »von Bildern wach«, es gleitet, rutscht, taucht unter und wieder auf aus einer »spiegelnde[n] Luftschicht«, es erscheint sich als Verlängerung seiner selbst, paradoxerweise größer und kleiner zugleich (»riesig« und »schmächtig«). Analog zu den topologischen Manipulationen wird auch die Landschaft moduliert, »quasi ein neuer Himmel« und eine »dieser fast entzweite Erde« erscheint; dem Gebirge wird ein *Umriss übergestülpt*, der ihm »völlig ähnlich und parallel gelagert ist«. Was der Berg aus der Spiegelung seiner Umrisslinie »gebiert«, erscheint – siehe die Zeichnung auf der rechten Seite – wieder als X-ähnliche Form, ein Chiasmus ohne durchgehende Verbindung über den Mittelpunkt, die stattdessen ein zweiseitiges Zeigen installiert (von oben und von unten zeigen die beiden Formteile wie

<p>Steil vom See ansteigend auf der Waldseite und, Fluß-auf, den Fuß von einer angeschlammten Niederung umfufert, tiefhängend überragt der Berg das größere Maß. Inseln gleich scheint er sonst vor der Sonne auf der Dunstschrift zu schwimmen, doch jetzt stand eine Gebirgswand da, höher als die Berge sonst erscheinen: So sah ich neben dem Gipfel, hinter welchem die Sonne verborgen schien, ein schwaches, aber doch deutliches Bild von den Rändern des Grats. Selbst bis tief in den Umsaum vergoldet setzten sich diese Vorhänge fort, und die am Horizont kaum vermerkten Inseln wurden bald zu flachen Bändern aus blauem Wald, bald bauten sie sich zu himmelhohen Felsen auf, in denen sich immer wechselnd Löcher, Risse und Brekzien in der Luft hängend abtrennten und breschten zu Tal. Als die Senke zwischen Töbel, Gletscher und Geröll sich über die Schemengrauen Halden wie in Bänder verfolgten erhob, schien eine Ebene aus Nebel, ein Seegesicht aus Geest, stiebend sich-von-sich zu lösen und unendlich auszudehnen, in sich nichtberührend-berührenden Linien, Linien, wie die</p>	<p>Minutenlang war es so hell, daß ich, so unglaublich es scheinen mag, nicht nur das aus kurzen Grassprossen und Moos bestehende Gelände, womit die Gegend überzogen ist, unterscheiden, sondern auch sogar wahrnehmen konnte. Sonderbar kontrastieren mit der Lichtzone um diese Berge her die zur Seite noch stehengebliebenen schwarzen Gewitterwolken. Sowie die Sonne sank, fielen die von derselben abgekehrten Flächen in Schemen, Bildern und Gestalten aus irrwischen Schatten. Von verkehrten, doppelten, in der Luft hängenden, durch vertikale oder horizontale Lichtstreifen getrennten Bildern wurde ich wach. Ich sah, bei steigender Flut, landeinwärts eine Wasserfläche vor mir, in der sich niedrige Hügel spiegelten, die sich längs des jenseitigen Ufers hinrückten. Ich ging auf diese Wässerungen zu; sie verschwanden vor mir im Moiré, und ich erreichte trocknen Fußes den Hügel. Ich war von Kopf bis Fuß in die spiegelnde Luftschicht geflütscht, untergetaucht, und ich werde mehr und mehr auftauchen und waten aus der</p>	<p>Flut derselben, immergleichen Vließ-Schicht hervor, wogend, und ich erschien mir, die Waden verlängert durch mein Spiegelbild, länger und länger, risig, schmächtig, siebenmeilenmal verstieft zum Kar auratischer Mirage um den</p>		<p>Grat-Karst goldverbämter Bergketten (keine Schatten!), die das Land über den Wolken-Horizont verzogen. Quasi ein neuer Himmel und eine zweite, dieser fast entzweite Erde rissen sich auf-sich, der überstülpte Umriß war dem Gebirge wirklich, völlig ähnlich und parallel gelagert. Das Phantom der Kimmung birgt der Berg und gebiert es («durchs Gebirg»), und das einzige Sonderbare dabei bleibt der Grund des Bildes, welcher, statt den Gegenstand zu spiegeln, die Gegenwart aus seiner Lage heraus verdoppelt wiederholt.</p>	<p>111</p>
<p>Weiter vorschreitend, dem Hügel zu, tauchte ich mehr und mehr aus derselben Schicht hervor, und ich erschien ihm, verlängert durch mein Spiegelbild, länger und länger, risig, schmächtig, zu schmalen lotrechten Baumlodern, in phantastischen fast Bewegungen vor mir, spiegelten; jagten sich, stracks aufgewalzt, auf schmalen flachen Inseln umringte Ufer »mirage« diese die Kimmung, weich und weit weit zurückweichend.</p>				<p>110</p>	

Abb. 5: Egger 2008, 110f.

Pfeile auf den Mittelpunkt und gleichzeitig zeigen die beiden Formteile zusammengesehen sowohl auf den Chiasmus als auch auf sein Loch in der Mitte). Die Leerstelle im Zentrum spart die Horizontlinie aus, die »Kimmung« ist nur mehr ein »Phantom«. Das ist sie semantisch ohnehin: Unter einer Kimmung wird in der Sprache der Seeleute eine Luftspiegelung verstanden, die in Schichten höherer Lage mit geringerer Dichte entstehen kann und den Schein erzeugt, wahrgenommene Objekte über den Horizont zu heben (vgl. DWDS, »Kimmung«), während der Begriff der Kimm die Grenzlinie entweder zwischen dem Schiffsboden und den Seitenwänden seines Rumpfes bezeichnet oder jene zwischen Himmel und Meer (vgl. DWDS, »Kimm«). Der Horizont als Ort ihrer scheinbaren Berührung bleibt eine Illusion, eine Hilfskonstruktion, er entwischt der Festschreibung, obwohl er immer da ist. Aber er ist als Rasterlinie, die den Raum überhaupt als erfahrbaren mitkonstruiert, Teil der Form der Anschauung und ein je und je für die Einnahme einer partikularen Perspektive herangezogenes Substrat dessen, was vor und an ihm gesehen wird. Er ist ein »Grund des Bildes« im doppelten Sinn (*causa* und Hintergrund). Dieser wird dann jedoch hervorgehoben als das »einzig Sonderbare« und als das, was, »statt den Gegenstand zu spiegeln, die Gegenwart aus seiner Lage heraus verdoppelt wiederholt.« Die Mehrdeutigkeit von Grund als Hintergrund, als Standpunkt (fester Boden) und als Wirkursache lässt hier eine Deutung zu, die wiederum anknüpft an die Ausführungen Merleau-Pontys zur chiasmatischen Verflechtung von Subjekt und Welt: Die Sichtbarkeit ist das, was sich zwischen den zwei (mal zwei) »Blattseiten« von Welt und Leib ereignet, sie sind vielseitig beschrieben, weshalb wir sie »niemals ›ganz nackt‹ zu sehen vermöchten, weil der Blick selbst sie umhüllt und sie mit seinem Fleisch bekleidet.« (Merleau-Ponty 1986, 173) Der Leib und die Dinge der Welt bleiben durch alle Teile verbunden gegen- und miteinander, sie sind für sich allein nichts Festgestelltes, sondern sie stehen nur auf dem Grund des anderen, in dem sie jeweils ihr Modell finden (vgl. ebd., Fn.). Sie sind der »Ort einer Einschreibung von Wahrheit« und keine »Summe von Tatsachen« (ebd.). Die Spiegelung des Bergs in meinem Blick bringt die Horizontlinie im Text erst hervor. Die Sprache hebt die Linie, die im Bild ausgespart ist, gemeinsam mit dem Auge in die Sichtbarkeit. Die beiden indexikalischen Pfeilspitzen im Bild könnten entsprechend auch Gänsefüßchen (Chevrons/Guillemets) assoziieren, wenn wir weitere Operationen der Verformung im Raum anwenden, nämlich Drehungen nach links und rechts sowie je eine Verdopplung (diese Handlungsanweisungen lassen sich implizit dem Text entnehmen, der wiederholt und verschiedentlich von Seitenorientierungen und Doppelungen spricht). Als Synonyme für »Kimmung« nennt der Duden »Sichtgrenze« und »Gesichtskreis« (Dudenredaktion, »Kimmung«) – phänomenologisch lässt sich hier ein Anschluss finden mit der Unumgänglichkeit einer subjektiven Vorprägung, in deren Licht die Dinge gesehen werden, sowie der Möglichkeit eines wahrzunehmenden Wider-

scheins oder Abdrucks anderer subjektiver Einlassungen bzw. der Öffnung und Offenheit der Dinge und Wörter für diese. Wir »bekleiden« die immer auch schon mit anderen Blicken »umhüllten« Dinge mit unserem Blick. Das Gedicht spiegelt dieses »Bekleiden«, ganz konkret, indem es uns tatsächlich mit unserem Blick etwas in die Gegenstände im Gedicht einschreiben lässt, und aber auch ganz abstrakt, indem es uns in reflexive Distanz zu einem Geschehen überkreuzter Blicke bringt, wenn es uns ein Bild davon zeigt. »Ich« bin der Punkt, in dem Figur und Grund verschmelzen, wenn mein innerer Horizont zum Hintergrund der Figurenreihen wird, die ich wahrnehme und bilde, und wenn ich zugleich Figur bin neben anderen vor dem Hintergrund anderer. Das Subjekt sieht sich mit in jedem Ding, alles Gesehene wird individuell perspektiviert und derart verhält es sich auch mit den Wörtern im Gedicht und mit dem Begriff, der sich aus ihnen bildet.

Im Text »birgt« der Berg das »Phantom der Kimmung«, nämlich in seiner Umrisslinie, ihrer Verdopplung und Spiegelprojektion im Raum, und er »gebiert« es, denn dieses Verfahren transformiert die abgezogenen Geraden (bzw. 90°-Winkel) zu einem Index. Die Operation selbst macht die Horizontlinie bereits sichtbar als Symmetrieachse. »Durchs Gebirg« – die Anspielung auf Büchners *Lenz* und Celans *Gespräch im Gebirg*¹⁴ holt die abstrakte Geste aber wieder ins Existenzial zurück: Das lyrische Ich nimmt einen Lenz'schen Gang durchs Gebirge vor, während und durch den ihm die inneren Scheidelinien zur Außenwelt verwischt und in seinem Denken die festen Grund versprechenden Kategorien erschüttert werden. »Sonderbar« ist der »Grund des Bildes« also wahrhaftig: Er ist zu sondern in verschiedene, die ihn, zusammengenommen, nicht zu *einem* Bildgrund machen, sondern ihn auffächern in eine Pluralität instabiler Musterungen, die permanent Aspektwechsel provozieren. Der Hintergrund, *vor* bzw. das Trägermedium, *auf* dem hier *etwas als etwas* erscheint, ist einerseits tief im Subjekt und seiner persönlichen Geschichte verortet, andererseits wird diese Erfahrung aber

14 *Diskrete Stetigkeit* ist in erster Instanz ein *Gespräch über Bäume* und es zieht diesbezüglich von der anderen Seite eine intertextuelle Verbindungslinie zu Celan und seiner poetischen Replik auf Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*. Celan setzte Brechts (1967, 722–725) Zeilen »Was sind das für Zeiten, wo/Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!« im diesem zugeeigneten Gedicht *EIN BLATT* seine eigenen entgegen: »Was sind das für Zeiten,/wo ein Gespräch/beinah ein Verbrechen ist,/weil es soviel Gesagtes/mit einschließt?« (Celan 2018, 502) Und Egger schreibt: »*Ein Gespräch über Bäume* ist hier wie dort gleichmöglich, wenn es sich nicht versagt, das Gespräch *unter den Bäumen*, ununterredend und ununterbrochen mit einzuschließen und dementsprechend, stetig, wie es heißt, diskret, *darüber* zu schweigen, wovon es nicht spricht.« (Egger 2008, 105) Beide, Celan und Brecht, schlossen in ihrer Dichtung das Gespräch über das Gespräch ein und integrierten dadurch in sie auch ein *sprechendes Schweigen* darüber, wovon das Gespräch nicht sprechen konnte. Der *Nachgeborene* schließt ihr gemeinsames Gespräch in seines ein. *Darüber* wäre im Gespräch zu bleiben.

auch in eine objektive Dimension gehoben durch die Konfrontation und den Austausch mit anderen. So werden auch Lenzens Gebirge und jenes, in dem die beiden jüdischen Menschen, die vielleicht doch nur einer sind, in Celans Erzählung ihr prekäres, monolithisches Gespräch aufnehmen (das die Möglichkeit eines Gesprächs in seinem Vollzug überhaupt in Frage stellt), zu einer Schicht in der Grundierung des Bildes. Eine Ebene höher gesprochen: Das Gedicht selbst ist ein idiosynkratischer Ausdruck auf der Folie eines individuellen Bildgrundes, in den wieder andere eingegangen sind (z. B. die Tradition einer bestimmten Art und Weise, der Ich-Rede Ausdruck zu verschaffen), und dieser Grund wird für uns, die wir lesen, neuerlich zu einem Medium, das uns Bildgegenstände gibt und zu einer Projektionsfläche, die unsere eigenen Bildinhalte empfängt. Der »Grund des Bildes« liegt in der Identität eines Ich, sowohl produktions- wie rezeptionsästhetisch gedacht. Deshalb wird »die Gegenwart aus seiner Lage heraus verdoppelt wiederholt«: Der Ort, in dem die Bilder gründen, besteht auf beiden Seiten aus einem Wechselspiel zwischen Vorder- und Hintergrund. Subjekt-Objekt und Objekt-Subjekt durchwachsen sich im Gedicht doppelt, als Verhältnisse, die von mindestens zwei Seiten eingebracht werden und sich darin als osmotische Schichtungen überlagern. Die innen-außen Unterscheidung wird bei Egger aber nochmals pluralisiert, wodurch der Beziehungskomplex zwischen Ich und Gedicht in keine stabile begriffliche Form gegossen werden kann. Er besteht in einer endlosen Dynamik des Atemaustauschs und der gekreuzten Blicke, die punktuell verschmelzen. Der Text entlässt ein Cluster ebener Räume aus sich, die sich in die Tiefe entfalten, weil sie beständig durchweht werden von verschiedenen Gegenwarten, von gegenstehenden Warten aus, aber auch vom geteilten Standpunkt der Vergegenwärtigung des Textes in einer gemeinsam durchlebten historischen Zeit wie ebenso in einer allein durchlebten subjektiven Zeit. Die zeitgeschichtliche Wirklichkeit ist ein Bildgrund, auf deren Folie sich die Wahrnehmung ereignet, jedoch wird sie von der textuell erschaffenen Realität überblendet, die sich halbtransparent darüberlegt und den Text zu einem Palimpsest macht. Das Gedicht löst die Wahrnehmung aber auch ab von der stabilen Wirklichkeit (erinnere: wie es Lenz im Gebirg erging) und schafft innere Gegenwarten, die sich entgegen warten und sich immer wieder neu voneinander abstoßen und aufeinander beziehen lassen. An dieser Stelle klingt die eingangs zitierte Frage nach: »Konnten mir die (infolge) vorgestellten Bäume einen ganzen Wald von Gegenwarten ausmalen oder vergegenwärtigen?« (Egger 2008, 43) Sie ist jetzt zu beantworten mit: Ja, beides. Die verschiedenen Gegenwarten, die in meiner Vorstellung zusammengekommen sind, haben ihn weich- und scharfgezeichnet, koloriert und schattiert. Die Vergegenwärtigung eines ganzen Waldes von Gegenwarten erfolgte über den aktivierenden Nachvollzug der Text-Bild Interaktion, im

Nahlesen sowohl von Bildern und Text sowie in der formalen Reflexion auf den Inhalt seiner Aussagen.

Aus der gemeinsamen Gegenwärtigkeit von Poesie und Mathematik im Gedicht wächst auch eine doppelte Gegenwart von Morphemen. Im linguistischen Sinn verstanden als kleinste bedeutungs- oder funktionstragende sprachliche Einheiten, gelangen sie zur Präsenz u. a. über Kompositabildungen und Derivationen, Letzteres prägnant beispielsweise mit dem Negationspräfix *un*¹⁵ oder mittels anagrammatischer Verfahrensweisen, die nicht primär Umstellungen auf Buchstabenebene, sondern Silbenschnitte vornehmen. Eine dieser anagrammatischen Transpositionen wird zur paradigmatischen Wendung des Bandes schlechthin, wenn sie, in ihrer Durchführung, diesen Akt selbst als Bewegungsprinzip des poetischen *und* mathematischen Tuns und des poetisch geformten Gedankens ausweist:

**Ein Wald aus Palisaden
erblickt blickdicht als
opake Wand – BAUM-
BAUMBAUM den Um-
bau, Baum um Baum.**

(Egger 2008, 136)

Zunächst war da im Gang durch den Wald eine lockere Reihung von Bäumen, die Stämme rücken nun aber enger zusammen, werden zu Palisaden, die keine Ausblicke ins Dahinterliegende mehr freigeben. Eine Wand aus *Stäben*, eine Wand aus *Buchstaben*: BAUMBAUMBAUM, das Material wird, zumindest kurzzeitig, komplett blickdicht und erscheint dadurch in seiner Materialität, die sonst im pragmatischen Sprachgebrauch zugunsten der Bedeutung in den Hintergrund rückt. Diese lückenlose Festigkeit eröffnet die Möglichkeit, die Buchstabenwand in verschiedenen Einstellungen zu betrachten und so einmal *Baum*, *Baum*, *Baum* zu lesen und einmal *Umbau* als Wort, das in der Dreierreihe von Baum zweimal auftaucht, da es sich von der Mitte her bilden lässt, wenn das »u« in »Baum« zweimal mitgelesen wird, [Ba]um/bau[m]. Der Text gibt mit dem darauffolgenden Zeilenumbruch zwischen [Um-] und [-bau] noch den Hinweis darauf, wo der Schnitt im Wort anzusetzen ist. Der Umbau erfolgt »Baum um Baum«, so wird *Baum um Baum* metasemantisch (der Baum wird zum Stellvertreter, zur Variable im poetischen Funktionszusammenhang) wie performativ (die Wörter zeigen, indem sie tun und sagen, was sie zeigen) umgebaut zum »Wort für Wort«, bis es übergeht ins Wort *für* das Wort – in den *Begriff*, in die Konzeptualisierung

¹⁵ Zu nennen ist das oben zitierte Beispiel »ununterscheidend« oder auch »Unvergangenheit«, »ununterredend« usf. (Egger 2008, 108, 115, 105).

des Umbauens, als Einsicht in seine poetologische Zweckmäßigkeit und Funktionalität: Der Wechsel zwischen Formation und Deformation tritt mithin als Agens und Ausdruck hervor.

II zwei mal zwei gleich vier

Der poetische Text stellt eine Funktion dar (er bildet sprachliche Mengen aufeinander ab) und er bildet sich in *Diskrete Stetigkeit* nochmals als diese Funktion ab (sein Sprechen auf sich selbst), indem er erläutert und in sich nachvollzieht, was eine Riemann'sche Fläche ist.

Der Mathematiker Bernhard Riemann (1826–1866) entwickelte mit der nach ihm benannten Riemann'schen Fläche ein Verfahren, die Mehrdeutigkeit komplexer Funktionen mittels einer Erweiterung des Definitionsbereichs, die es ermöglicht, eine Vielzahl von Duplikaten der komplexen Ausgangsebene in sich aufzunehmen, wieder in die Eindeutigkeit zu überführen und damit »störende Unstetigkeiten« (Arens et al. 2017, 181) zu beseitigen. Sehr vereinfacht gesagt, ist das Vorgehen folgendes: Um den Definitionsbereich zu erweitern, werden die rechte und die linke Halbebene der komplexen Ebene $\mathbb{C}$ nach ganz $\mathbb{C}$ abgebildet, um dadurch zwei Umkehrfunktionen zu erhalten, welche dann jeweils definiert werden auf einer eigenen komplexen Ebene $\mathbb{C}_a$ und $\mathbb{C}_b$, die schließlich entlang einer negativen reellen Achse $\mathbb{R}^-$ aufgeschnitten und wieder verklebt werden. Die Werte ober- und unterhalb des Schnittes gehen dann nahtlos und stetig ineinander über, wodurch der maßgebliche Akt der Identifikation des unteren/oberen Ufers von $\mathbb{C}_a$ mit dem oberen/unteren von $\mathbb{C}_b$ vollzogen werden kann. Die Schnittachse zu passieren, kann bedeuten, die Reise, welche auf einer der Ebenen begann, plötzlich auf der anderen fortzusetzen, um erst bei erneuter Querung wieder zurückzukehren: $\mathbb{R}^-$ wird zum *rabbit hole*. Wird ein eindeutiger Verzweigungspunkt ($w = 0$ und $w = \infty$) in einer genügend kleinen Umgebung umrundet, verlässt man das Blatt, auf dem man sich aktuell befindet (vgl. für diesen Abschnitt und die Abbildungen: Arens et al. 2017, 181).¹⁶

¹⁶ Arens et al. (2017) benutzen in ihrer Darstellung tatsächlich die wohl auf Riemann selbst zurückgehenden metaphorischen Ausdrücke »Ufer«, »aufschneiden«, »verkleben« (und »Reise«) – um den uneigentlichen Wortgebrauch zu markieren, stehen sie teilweise in Anführungszeichen. Dieser Begriffsgebrauch ist kein Sonderfall, er ist auch in anderen Beschreibungen der Riemann'schen Geometrie anzutreffen.

Abb. 6: zweiblättrige Riemannsche Fläche.¹⁷

Auch für eine Logarithmusfunktion lässt sich eine Riemann'sche Fläche konstruieren (Abb. 7). Um nicht zu Funktionswerten auf verschiedenen Blättern zu kommen, wenn man auf der komplexen Zahlenebene von einem Punkt ausgehend auf unterschiedlichen Wegen zu diesem zurückkehrt, legt man die benötigte Anzahl komplexer Zahlenebenen¹⁸ übereinander und klebt diese entlang zweckmäßiger Schnitte zusammen (vgl. Strick 2012).

Abb. 7: Wertebereich der laufenden Kurve mögl. von $w = 0$ bis $w = \infty$.

Der Gedichttext überführt verschiedene Darstellungen von Riemann'schen Flächen vielfältig in sein Geschehen und *in-formiert* es damit. Unterscheiden lassen sich: Die rein deskriptive Wiedergabe (z. B. Egger 2008, 54f., 78f.); »die Umformung jeder beliebig gestalteten, aber unbegrenzten Fläche in eine Riemann'sche zweiblättrige Fläche durch stetige Verzerrung« (Egger 2008, 84) im topologischen Raum mittels »fortwährend« vorzunehmender »Umstülpungen« (Egger 2008, 59; vgl. 58–89); die Übertragung des Prinzips auf andere mathematische, poetologische und philosophische Fragestellungen (v. a. hinsichtlich des Begriffs der Identität und der komplexen Einheit von Begriffen überhaupt) sowie die metaschematische Bedeutung der Riemann'schen Fläche für das poetische Tun. Eine der deskriptiven Wiedergaben dessen, was eine Riemann'sche

¹⁷ Wurzelabbildung: $\sqrt{w} \mid w = z^2 \mid f(z) = z^2$.

¹⁸ Der Anzahl möglicher Fortführungen einer komplexen Funktion entspricht die Anzahl Blätter, um die der Definitionsbereich erweitert werden muss.

Abb. 8: © Leonid 2. Riemann'sche Fläche / CC BY-SA 3.0 / Ausschnitt (Strick 2012).

Fläche ist, gibt den Grund an, weshalb die Übertragung ins Gedicht poetisch produktiv ist (und indes weitere Übertragungen nach sich zieht): Was man mit einer Riemann'schen Fläche erhält, ist nämlich »eine geschlossene Fläche, auf der man mehrdeutige Ausdrücke (in Worten: Metaphern) eindeutig erklären kann, in stetiger Weise.« (Egger 2008, 54)

Im Folgenden interessiert die metaschematische bzw. metapoetische Bedeutung. Sie soll anhand einer eingehenden Betrachtung zunächst des Bildes auf einer Seite erfolgen, die zusammen mit zwei anderen aufgrund ihrer übereinstimmenden Gestaltung eine Einheit bilden (Abb. 10, 11, 12). Die Seiten enthalten jeweils oben eine Zeichnung bzw. eine Grafik, die Merkmale einer Landkarte trägt und unten einen Textblock, der im Vergleich mit dem restlichen Fließtext eine kleinere Schriftformatierung aufweist. Diese ›Auftaktseiten‹¹⁹ gliedern den Text

¹⁹ Die dritte dieser Auftaktseiten ist zwar die letzte Seite des Buches und damit mehr Abschluss denn Auftakt. Allerdings endet der Text mit den Worten »die ganze Zeit« (Egger 2008, 160) und nimmt damit den Titel des Bandes vorweg, der zwei Jahre später auf *Diskrete Stetigkeit* folgte.

im Ganzen in drei Teile. Die ersten beiden klammern den Teil ein, in welchem eine zweiblättrige Riemann'sche Fläche in den topologischen Raum projiziert wird und die Operationen ihrer Verformung mit der Frage verbunden wird, was Vorstellungen sind und was sie verwandeln/verwandelt (vgl. Egger 2008, 53), die damit, im poetischen Agieren sprachlicher Verwandlung eines vorgestellten, »ausgemalten« (vgl. das Eingangszitat: Egger 2008, 43) Gebildes, unmittelbar die Evidenz einer möglichen Antwort schafft. Die dritte Seite umschließt das Ganze dieser Einklammerung nochmals vom Ende her, auch visuell.²⁰

Abb. 9: Detail aus Egger 2008, 52.

In Abb. 9 sehen wir eine Schichtung rechteckiger Karten. Karten? Vielleicht auch Blätter aus Papier oder Pergament oder Ebenen. Blätter, Ebenen und Karten sind in den Gebieten der Poesie und Mathematik gleichermaßen bedeutsam. Die Karten-Assoziation passt insofern auch in einer übergeordneten Bedeutung zu diesem Zusammenschluss von Ähnlichkeit und Differenz der geteilten Begriffe, als dass sie das Bild der gemeinsamen Orientierung der beiden Felder spendet, durch- und aneinander.²¹ Schichtung? Sie liegen nicht unverbunden

²⁰ Nach dem Durchlaufen und Durchleben konkretisierender Abstraktionsakte und abstrahieren der Konkretionsakte gibt das letzte Bild eine schematische Überblendung beider (eine letzte Abstraktion, die zugleich eine neuerliche, aber niemals finalisierende Konkretion der Textgestalt ist).

²¹ Es ist niemals nur eins, sondern immer eins zum anderen: »Ebene« oder »Fläche« lässt sich neben ihrer engeren Bedeutung im Gebiet der Geometrie auch in einem geographischen bzw. (text-)landschaftlichen Sinn verstehen. Von »Ebene« ist auch in einem unspezifischen Sinn die Rede, dann verstanden als »Abstufung«. Die »Mehrblättrigkeit« ist eine Eigenschaft von *Riemann'schen Flächen* (das thematisiert Egger an späterer Stelle im Buch explizit, vgl. Egger 2008, 151) und ebenfalls spricht man im Zusammenhang mit *Riemann'schen Mannigfaltigkeiten* von »Kartenabbildungen« als Bezeichnung für den Entwurf eines Bildes (Umkehrabbildung)

übereinander, das Bild erweist sich vielmehr bei eingehender Betrachtung als unmögliches, als eine Art optische Täuschung, denn die Außenkante der mittleren verbindet sich mit der Außenkante der darunterliegenden Ebene. Sie bleiben ausgewiesen als unterschiedene und werden durch die Linienführung dennoch in eine instabile Einheit geführt. Ihre Erscheinung als einander durchdringende Flächen nimmt die Schattierung in der rechten Bildhälfte zwischen der untersten/äußersten (3)²² und der mittleren Ebene (2) zurück, wohingegen diese Ansicht an der entsprechenden Stelle in der linken Bildhälfte gerade provoziert wird von der auffälligen Hervorhebung der Umgebung rund um die ineinanderlaufenden Umrisslinien. Der Wechsel zwischen stärker und wenig bis kaum schraffierten Stellen in der linken Bildhälfte suggeriert Zusammengehörigkeit nach Helligkeit bzw. Schwärzung jeweils über Kreuz (die Fläche links unten von Ebene 3 hängt gemäß Einfärbung mit der Fläche links oben von Ebene 2 zusammen) und generiert dadurch auch eigens Aufmerksamkeit für den einzelnen Schnittpunkt und die X-Form, die mit ihm hier wieder auftaucht. Dasselbe wiederholt sich nun aber auch auf der rechten Seite eine Ebene höher (die Spiegelung oder das Abbildverhältnis wird angezeigt durch das Paar A und A'): Die oberste/innerste Ebene (1) teilt ihre rechte Begrenzungslinie mit Ebene 2, während dies für die beiden betrachteten Ebenen (2 und 3) auf der linken Seite im Bild nicht gilt. Auf der rechten Seite liegt der Schnittpunkt im wörtlichen wie im übertragenen Sinn *im Dunkeln*, da aufgrund der Schattierung sogar eine zweifache Interpretation möglich ist. Einerseits lässt sich auf dieser Bildseite das Ebenenverhältnis zwischen 1 und 2 als kongruent zu jenem zwischen 2 und 3 auf der anderen lesen, als halbseitige Ebenendurchdringung. Andererseits ist es auch möglich, Ebene 1 als gefaltet zu sehen, dann würden 1 und 2 sich nicht *durchdringen*, sondern sie würden sich nur entlang der Linie *berühren*, die vom Außenkantenschnittpunkt bis in den Kreismittelpunkt (zu A') führt. Im Vergleich der linken mit der rechten Bildseite ergibt sich jedoch eine Ähnlichkeitsbeziehung, die über die Kontrastierung stark hervortritt und den Schluss plausibel erscheinen lässt, die stark gezogenen Linien als Schnitt-

der Bildmenge $f(U)$, der dazu dient, das Rechnen im Parameterbereich U zu erleichtern (vgl. Kühnel 2013, 141f.). *Riemannsche Mannigfaltigkeiten* dienen dazu, »innere« Geometrien, d. h. Messungen, die ungeachtet der Einbettung einer Fläche in den umliegenden Raum an ihr vorgenommen werden, nicht nur lokal, sondern auch global zu erklären und zu beschreiben (vgl. ebd. und Serres und Farouki 2001, 331f.).

22 Das Ergebnis der Bildlese macht diese Benennung natürlich obsolet – offensichtlich sind die Ebenen gerade nicht eindeutig zu identifizieren; Ebene 3 ist gleichermaßen Ebene 2 wie Ebene 2 auch Ebene 1 ist. Die Nummerierung ist eine Leiter, die am Ende des Ganges der Betrachtung wegzuwerfen ist.

kanten der Halbebenen zu verstehen, zumal erstens die Schattierung, wie bereits bemerkt, die Wahrnehmung der überkreuzten Ebenenzugehörigkeit unterstützt; zumal zweitens die korrespondierende Linie, die in Ebene 1 von der Außenkante in den Kreismittelpunkt (zu A) führt, als gestrichelte Linie die durchgezogene auf der anderen Seite kontrastiert, womit ihre unterschiedliche Funktion im Bild markiert wird; zumal drittens die eingezeichneten Pfeile nur dann als zusammenhängend und nicht zerstückelt vorgestellt werden können, wenn man sich dazu entscheidet, die Ebenen 3 und 2 sowie 2 und 1 als einander durchdringend anzusehen. An den letzten Punkt schließen zwei weitere Beobachtungen an. Im mathematischen Sinn ist ein Pfeil ein Vektor. Und wieder öffnet sich in der Oszillationsbewegung zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung eine Deutungsmöglichkeit: Vektoren werden als gebrauchsfertige Pfeile (mit Spitze und rückseitiger Befiederung) realistisch ins Bild übertragen. Die mathematischen Pfeile werden also konkretisiert, während im Bild wiederum die Realität in die Idealität und die Idealität nochmals in die Realität rückübersetzt wird, wenn die Pfeile, als Vektoren (lat. *vector*; Träger, Fahrer) richtungsweisend und bildtheoretisch gar ganz wörtlich, zum *Träger* des Bildinhalts werden. Die Vektoren zeigen innerhalb des Bildes auf seine Zusammenhänge und als Hinweisgeber für die Analyse des Ebenenverbunds sind sie durchaus nützlich. Sie täuschen aber, lässt man die Augenbewegung von ihnen anleiten, in der Betonung der vertikalen Bildachse auch darüber hinweg, dass die paradoxe Schnittstelle in der Kombination dessen liegt, was auf der vertikalen *und* auf der horizontalen Achse an Bildinformation gesammelt wurde – die rechte und die linke Bildseite können nämlich nicht zu einer widerspruchsfreien Einheit synthetisiert werden, das Bild kippt.²³ Der Pfeil ganz rechts im Bild ist für die Beförderung dieser Einsicht entscheidend (er wirkt darin der direktiven Täuschung wieder entgegen), weil er, interpretiert als Pendant zum einzigen Pfeil, der ununterbrochen auf Ebene 1 erscheint (3. v. l.), Ebene 3 rechtsseitig zum Bildgrund macht. Im Bild zeigen die Vektoren zudem auf ihr Zeigen selbst, sie werden damit auch zu einem Bild des Bildes. Sie zeigen aber als Vektoren, vermittelt über die mathematische Definition ihrer Funktionalität, ebenso auf die Zeigefunktion der poetischen Sprache, die sie umgibt: Vektoren geben den Weg an,

²³ Die Augen- und Denkbewegung wird von den links-rechts Konstellationen auf der Gegenseite (Abb. 11, rechts unten) kommentiert und durch die Performanz ihres Ausdrucks ins Bewusstsein gehoben. Die links-rechts-Folgen lassen mich meine Augenbewegung und meine Raumorientierung erfahrbar machen (die Worte erfüllen im Zusammenhang der Zeilen auch noch, was sie sagen, alle in unterschiedlicher Hinsicht). Sie lassen mich direkt im Anschluss an die Bildbetrachtung die vergleichende Bewegung zwischen der linken und der rechten Bildhälfte rückwirkend bedenken.

Was sind und was verwandeln Vorstellungen? Die Gegenstände ihrer Ungegenständlichkeit zeigten (»topologische«) Beziehungen von »Ebenen« zueinander, punktuell von zweidimensionalen Punktkontinua auf. Solche Ebenen dachte ich mir als nach allen Richtungen dehnbar, so daß ich beispielsweise eine Kreisfläche überführen konnte in ein Rechteck (»rundes Viereck«) oder auch in eine Ebene oder Sphären-Oberfläche mit einer Randöffnung; sie sollten nicht zerreißbar sein, so daß ich ein Faß ohne Boden etwa – als Fläche mit zwei Grenzkurven – nicht ohne weiteres, d. h. nicht ohne (jetzt ausdrücklich zu erwähnende) Zerschneidung, Zergliederung und Zerlegung in ein Rechteck überführen konnte (auch weil solche Ebenen als Flächen ihre ursprüngliche Anzahl von Randkurven bei jeder Verzerrung beibehalten); sie sollten aber die den *ungedachten* Ebenen innewohnende Eigenschaft der Undurchdringbarkeit nicht besitzen, derart, daß ich den Flächen Selbstdurchdringungs-Kurven zu teilen (und wegnehmen) kann; und nach der Herstellung einer solchen Selbstdurchdringungskurve sollen aber die auf dieser Kurve gelegenen Punkte der Fläche genau so wieder mit ihren Nachbarpunkten zusammenhängen, wie sie es vor der Herstellung jener Kurven getan hatten. Diese Flächen konnten unbegrenzt (Kugel, Ring, Kringel) oder begrenzt gedacht werden (Viereck, Felder); es sei gleich bemerkt, daß alle unbegrenzten Flächen, d. h. Flächen ohne Randkurven, nicht immer verschiedene Seiten besitzen (die durch verschiedene Färbung unterschieden werden könnten), aber doch immer die Eigenschaft aufweisen, den Raum in zwei Teile zu teilen dergestalt, daß ein (außerhalb gelegener) Punkt der einen Hälfte mit einem (inneren) Punkt der zweiten Hälfte nicht verbunden werden kann, wenn das Überschreiten der Fläche nirgendwo gestattet ist. Die Bezeichnungen »außerhalb« und »innerhalb« sind willkürlich.

53

Metaschematismus zum poetischen Tun (in Parenthese). – Ich schwanke, ob ich in der unendlichen Wiederholung der Verdoppelung des A geradezu das *Unwesen des Denkens des Gedichts* setzen werde können oder ob ich zwischen A und A' eben doch nur »auf dem Papier« und durch die Unzulänglichkeit des jeweiligen Worts für Wort unterscheiden möchte. Leibniz wird von dem Kuckuckruf (= *coccyzus inutilis*) sprechen, mit welchem ich das Identitätsprinzip nicht verwechseln sollte. Das *doppelte Spiel* zwischen *keinem Boden* und *offener Softie* (zwischen Andeutung und Deutlichkeit konform geformten Zwillingswörtern und einander infolge noch geminerenden *figureae aynologae*) machen, daß ich dachte, daß ich *ich* war (an beiden Enden der Veränderung): »Ich wars nicht«, sagte ich Ton in Ton, insistierend, aber stimmig? *Überstimmt* nicht ein Ich, das spricht, sein anderes, das nicht spricht, das ihm *verzag* bleibt (und so weiter)? Die etymologische Figur reduziert: nichts, das ist, in nichts, das ich wüßte. Sie *entnimmt* sich aber in den Sprachformen der Frage, die auch ohne Bedeutung sein kann. Und manches *klings* auch nur Tautologie-leer. Sätze wie: »Kinder sind Kinder« sind nicht unverständlich oder gegenstandslos, obwohl der Satz von Grund auf nur mit sich selbst herumspringt, ohne der Wiederholung eine andere Funktion zuzuwiesen, als in Relation zu stehen. Im Gleichnis führt gleichsam die oft und oft undurchsichtige Wendung formularumrissene, inhaltsvolle und reichlich gegliederte Vorstellungen davon vor. Ich konnte und konnte beispielsweise nicht verstehen, warum eine Rose eine Rose eine Rose sein wird, da schon kein Baum einem vorgestellten glied: eine Rose ist keine Rose, deshalb ist sie eine Rose, usw.

52

Abb. 10: Egger 2008, 52f.

Obleich ich nicht auf den Gedanken kam, daß man Gegensätze benötigt zur Erklärung der Dinge, zerlegte ich doch Welt und Wald, so, wie sie mir erschienen, in zwei Halbkugel-Kühlen, Kappen und Kalotten. Die Ebene, welche beide trennte, war die Oberfläche der Wälder und Berge, die ich sah. Die Erde reichte unterhalb ins Bodenlose und ebenso der Luftraum oberhalb nach oben. Da der Wald nach unten mit seinen Wurzeltellern in der Erde ankert, kann der Äther sich um ihn nicht drehen. Ich zeredete mir die Kreisbewegungen des Himmels (so wie man ein Lied zersingt) und nahm vielmehr an, die Sonne bewege sich geradeweg von dort nach – dort: Aufgehen und Untertauchen derselben sei eine List, die darüber hinwegtäuschen soll, daß der Morgenstern kein Abendstern sei (wie wenn einer zu innig »in seiner Sphäre« lebt). Ich habe den Parallelismus aber erklärt, anhand von Baumreihen einer Allee, die nach beiden Enden unendlich zusammenzulaufen, um sich da wie dort endlich zu verschränken. Ich konnte genauer beschreiben, von jeweils welchem dieser Punkte ich redete, brauchte nur die nach ihm zwischen Kimme und Zenit visitierte Orientierung notieren; ich wollte sogar diese Genealogie der Linie denken, auf welcher sämtliche entfernten und offenen Punkte noch liegen mochten: ihr Zentrum war überall, und was sie umrundete und einschloß: nirgendwo. Ganz ohne Umfang spiegelte sie von Angesicht zu den Facetten des *vis-à-vis* unverdächtig sich in sich. Unmöglich war, wenn etwas ist, daß es entstanden sei, denn notwendig mußte Entstehendes entweder einem Gleichen ähnlich sehen, oder aus einem Unähnlichen entstandenen gedacht werden: beides erschien – gleichmaßen aber – unmöglich.

Dunkelheit und Tiefe: sie fehlen dem Wald gewiß nicht. Das Denken, das sich darin verliert, verzweigt doppelt: durch seine Undinglichkeit, durch und durch seine Gegenstände, diskurrierende, auseinanderlaufend, wie ein gepeitschter Kreis im seltsamen Seh- und Hörraum von Vorgängen, Jagden und Fugen. Es handelt sich um das Versuchen von Handlungen, die zwischen den Ereignispunkten ergattert sind: und die Genealogie der Linie inzwischen. Am Saum, wo der Wald beginnt, steht er eindringlicher vor mir, als wenn ich mich schon inmitten der Bäume befand. Es ist das Denken unentwegt ein fragender Vorgang, der die Elemente wie Dinge im Sinn behält und sachte wie mit verspielten Schnüren zwischen Fingern wechselständig beantwortet: Der Wald steht an seinem Saum gleichsam auf, und er stellt sich mir vor. Jemand könnte sagen: »Der Saum säumt«, und ich spüre deutlich, daß mir die Sage davon selbstredend, nicht fremd ist. Die Dinge sind, wie sie sind, sie existieren schon, noch: so war es immer. Ich war an den Wald gewöhnt, er war für mich nicht neu, nicht überraschend. Ich wußte viel davon, wie eins ums andere weitergeht, weil ich selbst Baum um Baum abschritt.

(links, links, rechts, rechts),
(links, rechts, links, rechts),
(links, rechts, rechts, links),
(rechts, links, links, rechts),
(rechts, links, rechts, links),
(rechts, rechts, links, links).

Was ist ein Ding, das Eins ist? Und noch eins. Woran erkennt man das Zetichen des Einen an den Dingen? Woran erkennt man das Eine an den Dingen, die keines sind?

Abb. 11: Egger 2008, 90f.

*Ich erinnere mich: ein Rätsel fragt, wie weit es möglich sei, in den Wald hineinzulaufen. Soweit ich sehen kann, gibt es eine unscheinbare Linie, die mir den Gesichtskreis angibt, wie weit ich – »im Walde her und hin« – schauen kann. Ich erkenne und empfinde nur im beständigen Horizont von Bäumen, dicht-an-dicht. Selbst wenn ich weiter in den Wald laufe – der Gesichtskreis rückt mit, und Schritt für Schritt bin ich – immer inmitten. Ich sehe den Wald hinter den Bäumen nicht und sehe nur den Wald vor lauter Bäumen. Daß man auf halbem Weg, wenn nicht umkehren, so doch weiter gehen wird, um wieder aus dem Wald zu gelangen, bleibt die offene Antwort aufs Rätsel. Exempel, die ich angedeutet habe, sind elementar, ja trivial; selbstexemplifizierende Anwendungen gibt es. In Metriken, die seit Jean Paul und Celans *Quincunx* »existieren« und welche es ermöglichen, Wort für Wort aus der Umklammerung geläufiger Zusammenhänge herauszulösen und beständig Umzuklammern, »gibt« es (diskret) Gedichte. Dessen ungeachtet verstehe ich, daß viele skeptisch bleiben werden in bezug auf Sinn und Bedeutung der Methode: bis anhin kann, was (etwa mit der *Nichtkommutativität* von Doppelwortbildungen in Nichtstandardverfahren) erreicht werden kann, im Prinzip auch ohne sie *errechnet* sein. Wie bei anderen *Mutmaßungen zu Bedingungen des Gedichts* kann erst das *poetische Tun* selbst, welches noch nicht zu tief in die verschwiegene Über Einkünfte von Standardvorstellungen darüber, was Gedichte sind, verstrickt ist, *lustrieren*, wozu und ob die darin offenbare Kontingenz gut sein wird: sofern sie *ist*, was sie sein *kann*. Ich danke Ralph Kaufmann für das Gespräch in Fragen der Mathematik, die ganze Zeit.

Abb. 12: Egger 2008, 160.

der zu A' als dem »Bild des Punktes A auf Grund der Translation« um den Vektor $\vec{v} = AA'$ führt (Serres und Farouki 2001, 1024). Die Übertragung (lat. *translatio*) gibt das Bild. Der Schlüssel zu dem, was dieses Gedicht zeigen kann, läge demnach darin, die in ihm gezeigten Abbildverhältnisse einer Rückübertragung auf sich selbst zu unterziehen und damit im eigenen Tun das seinige wiederum abzubilden und nachzuvollziehen. Damit spränge die Selbstdurchdringung des Gedichts vom lyrischen Ich über auf das lesende Ich, womit wir im Zentrum des Bildes angelangt sind. Dort stehen A und A' in der Mitte von schematisch angedeuteten Riemann'schen Flächen. Sie sind das Bild im Bild,

denn sie geben exakt wieder, was für die linke (A) und die rechte Bildseite (A') soeben beobachtet wurde.

Als »metapoetisch« können die Auftaktseiten bezeichnet werden, weil das lyrische Ich in diesen Abschnitten eine Reflexion auf sein Tun artikuliert; es bleibt nicht einfach dabei, zu tun, was es tut, sondern übersetzt dieses Tun, das vorher schon selbstbeschreibend verfuhr, in eine Beschreibung seines sich vernehmenden Tuns, welches es darin gleichwohl nicht unterbricht. Ist das lyrische Ich gemäß einer mehrfach gegebenen Selbstauskunft »unorientiert rotierend« (z. B. Egger 2008, 93) unterwegs, rotiert es hier zwar weiter, aber jeweils kurzzeitig in einem Zustand versuchter Selbstlokalisierung. Es thematisiert seine Orientierung »zwischen Kimme und Zenit«, die es nur zu »notieren«²⁴ braucht (die Pfeile, die wir in Abb. 5 gesehen haben, kehren in diesen Bildern wieder), doch das Unterfangen, »Welt und Wald« (Poesie und Mathematik) zu zerlegen in »zwei Halbkugel-Kuhlen« und die »Kreisbewegungen des Himmels« und/oder der Sonne und Sterne am Himmel zu zerreden (»so wie man ein Lied zersingt«),²⁵ zieht stattdessen einen Verlust der Zentrierung nach sich, weil das Zentrum der »offenen Punkte« und/oder der »Genealogie der Linie« (beide Bezüge sind möglich) nun *überall* ist und, was sie »umrundete und einschloß«, *nirgendwo* (Egger 2008, 90). Die Übertragung des Übertragungsgeschehens verselbständigt sich und kann durch weitere Identifizierungsakte nicht mehr eingedämmt werden. Das Abbildverhältnis, in das Poesie und Mathematik eingegangen sind, kann sie nicht als zwei Gleiche benennen, es kann sie aber auch nicht als unähnliche zusammenführen. Beides verletzt ihre jeweilige Identität, die sie aneinander doch gewinnen. Die Denkbewegung in der Passage (ebd.) zieht Anfang und Ende der Übertragungsprozesse im Gedicht *ins Bild* zusammen – aus dem Werden dieser Linie entspringt die Form eines sich in sich selbst eindrehenden Kreises.

24 Hier ist mit dem »Gedritt« *orientieren*, *rotieren* und *notieren* wiederum eine anagrammatische Einheit aufgetaucht, die in diesem Gefüge nicht nur formal, sondern auch in semantischer Hinsicht und in ihrer poetologischen Bedeutsamkeit korrespondiert mit dem Verbund *Baum*, *Umbau*. Die Baumreihen dienen der *Orientierung* (und ihrem Verlust: der *Rotation*) und sie wurden im Fortgang des Gedichts in verschiedenen Stellungen und in verschiedenartiger Gleichnisfunktion, in verschiedenen Übertragungen auf verschiedenen Ebenen *notiert*. Ihr *Umbau* verantwortet den Bau des Gedichts.

25 Vgl. dazu einen anderen Text von Egger mit dem Titel *Alinea. Vom Zersingen der Lieder*, der die Menge an »Fällen« untersucht, wie man im Lied bzw. in einer Ebene, die Anzahl »gezogener gerader begrenzter Linien in Bezug auf Parallelismus, Nichtparallelismus und die Lage respektive einer Richtung betrachten kann, zerlegen und zersingen.« (Egger 2009, 127) Die Untersuchung, so wird zum Schluss noch in kleinerer Schrift abgesetzt angefügt, »ist fortzusetzen« (Egger 2009, 133).

Wenn Egger eine poetische Auseinandersetzung mit Riemann'schen Flächen und geometrischen Objekten in topologischen Räumen vornimmt, thematisiert er, selbst abbildend verfahrend, in sich unendlich – genau genommen aber: abzählbar unendlich²⁶ – differenzierbare Abbildungsverhältnisse. Die Riemann'schen Flächen sind holomorph, sie enthalten die komplexe Ebene als Isomorphismus auf sich selbst und die Möglichkeit der komplexen Differenzierbarkeit besteht in jedem Punkt der offenen Menge ihrer zugehörigen Funktion.²⁷ Die Figurenreihen, die Egger moduliert, sind im topologischen Raum homöomorph, d. h. in allen Punkten stetig und direkt in beiden Richtungen aufeinander abbildbar wie etwa Kubus und Kugel, Tasse und Torus. Der Isomorphismus der Riemann'schen Blätter und der Homöomorphismus der »gehenkelten Mannigfaltigkeiten« (Egger 2008, 57) entsprechen einander. Was sich im Gedicht zu verspiegeln beginnt, ist die Pluralisierung der Abbildungsrelationen: Das Gedicht erweitert mit der Auffächerung in verschiedene Blätter,²⁸ die sich allesamt als Kopien seiner eigenen komplexen Flächigkeit erweisen, ebenfalls seinen Definitionsbereich. Abzählbar unendlich: Die Ausgangseinheit ist definiert, sie ist bestimmt durch die komplexe Ebene, die aber unendlich auf sich selbst abgebildet werden kann. Das Gedicht Eggers stellt sich dar als abzählbar unendlich, weil es sein partikulares Sprechen als komplexe Ebene Blatt für Blatt, Wort für Wort, in sich immer wieder unaufhörlich auf sich selbst abbildet (es spricht von sich, nimmt sich selbst gegenüber Platz; es macht sein Tun zum Gegenstand, spricht darin von sich als anderem; es wiederholt, was es sagte, wovon es ausging, und es kommt auch auf sich zurück, wenn es von sich absieht – und selbst wenn es die eigene Gestalt negiert, wenn es sich verunsichert, versichert es sich noch seiner selbst darin). Das Gedicht bildete sich selbst aber vorher schon ab in die Riemann'sche Fläche, die es nun in sich rekonstruiert, ausgehend von der komplexen Funktion, die es selbst ist. Die Thematisierung der Riemann'schen Fläche ist ein Bild der Selbstdurchdringung des Gedichts, bringt diese aber dadurch auch auf den Begriff. Das Gedicht überliefert uns und sich selbst darin seinen Grund und begründet damit zugleich sein Bewegungsprinzip – »Beweger, unbewegt«:

Der *Metaschematismus* (eine Figur, welche Sätzen durch Versetzung einzelner Wörter und syntaktischer Gelenke eine ganz andere Gestalt gibt) wurde dabei selbst zum – je

²⁶ Die Riemann'sche Fläche für eine Logarithmusfunktion besteht »aus abzählbar unendlich vielen Blättern« (Arens et al. 2017, 181).

²⁷ Die sich in sich ausdifferenzierende Selbstähnlichkeit bringt sie strukturell in die Nähe der Fraktale. Diesen Zusammenhang auszuformulieren, wird Gegenstand einer anderen Arbeit der Verfasserin sein.

²⁸ Damit sind nun neben denen der Riemann'schen Flächen in den verschiedenen Ausprägungen auch die Buchseiten selber gemeint.

nach dem, von welcher Seite in betracht [sic] gezogen – Dynamo oder Motor des poetischen Tuns (»Beweger, unbewegt«), welcher dadurch zur Sprache kam, daß die »Kontinuität des Werdens« in ein »Werden der Kontinuität« umgemodelt war – in anderen Worten.

Das Auftauchen und Erscheinen des Worts in »etymologischer« Reduplikation blieb mithin nicht kontinuierlich im Sinne einer sich immer weiteren verdoppelnden Teilbarkeit des Aktes der Teilung (»Fulguration«), nur das eingeräumte – kann sein ein um ein Wort – Satz – Gedicht – war teilbar: in mitteilbar (namentlich) ermittelter Bezugnahme.

(Egger 2008, 145)

Der Text unter dem Bild in Abb. 10 benannte dessen Funktion: Es gibt den »*Metaschematismus zum poetischen Tun (in Parenthese)*«. (Egger 2008, 52) Die zitierte Textstelle präzisiert nun seine Funktionsweise. Als *figural* verkörpertes Schema wird er selbst zur treibenden Kraft des poetischen Tuns. Die Riemann'sche Fläche und auch die topologischen Figurenreihen zeigen ein »Werden der Kontinuität«, das Aufschluss gibt über die »Kontinuität des Werdens« des Gedichts. Die beiden Schlüsselbilder für diesen Informationsaustausch (Abb. 10 und 11, das 10 in einer anderen Perspektive zeigt) vermitteln beides, den Umschlag von einer (Bedeutungs-)Ebene auf die andere und die Stetigkeit des Kontinuums, das die Ebenen bilden. Sie stehen zudem exemplarisch für eine »(namentlich) ermittelte[] Bezugnahme«, die sie leisten, wenn sie die mathematischen Begriffe beim Wort (und ihrer Herkunft) nehmen. Die Übertragung der Übertragungen, die das Bild in Gang setzt, führt dazu, auch den Titel *Diskrete Stetigkeit* als präzise Benennung des poetischen Tuns zu erkennen. Was die beiden Wörter »diskret« und »stetig« bezeichnen, wird in jeder einzelnen seiner möglichen Bedeutungsfacetten im und durch das Gedicht aktualisiert, wodurch es »etymologisch redupliziert« in Erscheinung tritt. »Diskret« bezeichnet die Tätigkeit des Trennens und Unterscheidens (lat. *discernere*; trennen, unterscheiden), die verstetigt, also zum Dauerzustand erhoben wird. Das Werden setzt sich fort nach einem *bestimmten* Prinzip der Fortsetzung (die diskrete Mathematik operiert mit höchstens abzählbar unendlichen Mengen), das eine flächenimmanente Differenzierung der Einheiten bewirkt. Das poetische Tun schreitet kontinuierlich fort darin, eins ums andere auseinanderzuhalten, allerdings im diskreten topologischen Raum, »auf dem nicht notwendig ein Abstand definiert ist, wohl aber stattdessen der Begriff einer offenen Menge«, ²⁹ oder aber innerhalb einer Riemann'schen Fläche, in der das zu vervielfältigende Material die eigene Substanz ist. Die Dinge voneinander

²⁹ Wenn die Punkte einer Menge sämtlich voneinander isoliert sind, heißt die Menge diskret. Die Menge der ganzen Zahlen ist diskret (...), die Menge der reellen Zahlen dagegen stetig (—). Weil im topologischen Raum der Begriff des Abstands fehlt, heißt eine Topologie dann diskret, wenn alle ihre Teilmengen als offene genommen werden. (Vgl. Serres und Farouki 2001, 180)

zu unterscheiden, beinhaltet hier also nicht nur eine Einteilung in ›etwas‹ und ›anderes‹, sondern auch eine Relativierung der starken Trennung zwischen Nähe und Distanz. Es ist eine Logik des *tertium datur* (Agamben),³⁰ die hier greift: Nicht entweder-oder, sondern sowohl-als-auch, das eine *im* anderen, keines allein. Nicht der Akt der Teilung ist es, der sich immer weiter verdoppeln kann, sondern der Wertebereich der Beziehungen zwischen den installierten Ebenen. Und was auch im Teilen liegt: seine Mitteilbar- ebenso wie seine Mitteilsamkeit.

So sind die Auftaktseiten (Abb. 10, 11 und 12) also eine mehrfache Einklammerung des poetischen Tuns (der Text unter Abb. 11 spricht, wie das Bild über ihm, vom selben wie Bild und Text in Abb. 10, aber anders perspektiviert, nicht im Paradigma des ›Wort für Wort‹, sondern im Paradigma des ›Welt in der Welt‹). Die Bilder sind selbst Resultat eines poetischen Tuns, weil sie mit Wortübertragungen arbeiten und die Riemann'sche Fläche *in* ihrer funktionalen Abbildlichkeit *als* Abbild in beiden Fällen in einem Abbildverhältnis abbilden. In Abb. 10 werden zwei Riemann'sche Flächen im Bild ins Bild einer Riemann'schen Fläche im poetisch übertragenen Sinn (einer Riemann'schen Fläche als Landkarte des Gedichts) gesetzt. Dadurch lässt sich die Bedeutung von A und A' rückübertragen in die Folgerung: Selbstdurchdringung spiegelt Selbstdurchdringung³¹ – und zwar sowohl bildimmanent wie bildextern.

Das Gedicht (in diesem Band) produziert wohlbegründet³² eine in sich konzeptuell geschlossene, sich selbst abschließende *Form* der Unendlichkeit. Diese im Interpretationsvorgang zu erleben, macht es allerdings schwer bis unmöglich, sich einen einzelnen Aspekt aus dem Werk herauszugreifen und diesen isoliert zu erörtern. *Diskrete Stetigkeit* zeigt uns die Denkmöglichkeit auf, jedes Teilstück dieser Dichtung im Grunde als eingefügte Kopie ihres Ganzen aufzu-

30 »Gegen die drastische Alternative ›entweder A oder B‹, die das Dritte ausschließt, beruft sich die Analogie jedesmal auf ihr *tertium datur*, und setzt der Alternative ein unmißverständliches ›Weder A noch B‹ entgegen. Die Analogie greift in die logischen Dichotomien (partikular/universal, Form/Inhalt, Legalität/Exemplarität etc.) nicht ein, um sie in einer höheren Synthese aufzuheben, sondern um sie in ein Kraftfeld zu verwandeln, in dem die polaren Spannungen, die sie bestimmen, ihre substantielle Identität verlieren – wie es in einem elektromagnetischen Feld geschieht.« (Agamben 2009, 24)

31 Während die topologischen Umformungen weniger den resultativen, synthetischen Aspekt, sondern eher dessen analytisches Werden betonen – »sie beruhen an keiner Stelle auf »Abbildung«, bilden vielmehr *Vorstufen der Verschmelzung von Figurenreihen*« (Egger 2008, 57) –, gehören sie dem Bereich der »Selbstverschränkung des Gedichts« (Egger 2008, 115) an, der in jenen der Selbstdurchdringung führt und von ihm her ankommt.

32 ›Wohlbegründet‹ heißt hier, den ›Grund‹ nicht nur begründungs-, sondern auch bildtheoretisch zu verstehen: »in konkreter Anschaulichkeit wird etwas »bildlich«, was grundlos weder zu sehen noch zu abstrahieren war« (Egger 2008, 119).

fassen. Das gilt nicht nur für das einzelne Werk in sich, sondern kann ferner erweitert werden auf das Verhältnis sowohl zwischen den poetischen Werken als auch zwischen den poetischen Werken und den poetologischen Äußerungen Eggers (in Essays, Interviews etc.).³³ Das Gesamtwerk ließe sich aufgrund der hervorspringenden Selbstcollagierung und der fortwährenden Selbstverstrickung in und mit Formulierungen, die in mikrologischen Verwindungen und (kontextbedingten) semantischen Verschiebungen wiederkehren, als mikro- und makrologisch gleichermaßen homöomorph *und* holomorph einstufen. Und doch ist die Finalisierung seiner Gestalt nicht Teil der immanent aussagbaren Menge, sondern nur der (er)zählbaren. Sie erscheint im Paradigma.

Vor diesem Hintergrund wird auch jener Abschnitt sprechend, der sich dem Unterschied zwischen *homologen* und *heterologen* Wörtern widmet (Abb. 13). Weil es seinen Aussagegehalt effektiv in die Präsenz hebt, ist das Gedicht, wenn es sich selbst gleicht, indem es tut, was es sagt, tatsächlich »kongruenter« und »verwandter« mit seiner Aussage, als das einzelne Wort »français«, das eben für sich zwar die Eigenschaft aufweist, die es meint, aber vor keinem Hintergrund, welcher die Homologie bedeutsam machen würde, um sie so zur Erscheinung zu bringen. Das Spiel mit dem »gleich und gleich« unterstreicht dies: Meinen »gleich und gleich« ein Gleiches oder dasselbe? Was ausgesagt wird, ist eine Konjunktion, die sie in zwei verschiedene, aber nicht unterschiedliche Worte einteilt und einander beordnet. Können sie, gerade weil sie als gleiche, aber unterschiedene Wörter nicht zusammenfallen, nur das Gleiche und nicht dasselbe meinen? Mit dem Aufbringen dieser Differenz macht das Beispiel³⁴ erst recht klar, was »gleich« bedeutet, und zeigt die Bedeutung trotzdem auch an sich selbst. Oben rechts sind, herausgehoben aus dem Textblock, zwei Wörter zu sehen: »**Areale Areale**«. Auch hier zeigt sich auf der Ebene des Erscheinungsbildes das Gleiche. Es ist jedoch möglich, hier zweimal ein Substantiv zu lesen, wiewohl das linksstehende Wort auch für ein Adjektiv genommen werden könnte. Gegen die erste Annahme spricht das fehlende Komma, was die Mutmaßung, hier eine Aufzählung vorzufinden, unterdrückt. Dafür spricht aber, dass wir, wenn wir auf den Text blicken, tatsächlich *mehrere* (beide, als Substantive genommen, stehen im Plural) Wort- und Textflächen sehen (lat. *area*; Fläche, freier od. flacher Platz). Gegen die Lesart mit Adjektiv spricht die Großschreibung, dafür spricht hingegen wiederum die Semantik, die unterstützt wird vom luftigen (lat. *aeris*, die Lüfte), ausgesparten Weißraum zwischen den fettgedruckten Passagen im Text. Denken wir das Adjektiv vom la-

³³ Poetische und poetologische Sprechakte sind in diesem Raum der Dichtung nicht auseinanderzuhalten, so wie die Topologie keine Mittel bereitstellt, homöomorphe Räume immanent voneinander zu unterscheiden.

³⁴ Oder die *Aposiopese*, falls wir geneigt wären, zu ergänzen mit: ... »gesellt sich gern«.

<p>Meint ein Wort, was es sagt? Sind Wörter wie »kurze«, »dreisilbige«, »deutsch« mit ihrer Aussage irgendwie kongruenter (und auch verwandter) als z.B. die Wörter »lang«, »einsilbig«, oder »french«? Etwa, weil sie selbst die Eigenschaft, die sie ausdrücken, zeigen? »Deutscher Ausdruck« ist ein deutscher Ausdruck, »vierundzwanzig Buchstaben« hat 24 Buchstaben; andere Wörter, z. B. rot, haben diese Eigenschaft nicht (das Wort »rot« ist und wird nicht rot). Überhaupt: kann ein Satz so falsch sein, daß auch seine Verneinung falsch ist? Wer z.B. sagt: »Dieser Satz besteht aus sieben Wörtern« liegt ja genauso falsch wie der ihn verneint: »Dieser Satz besteht nicht aus sieben Wörtern«. Entweder hat (oder zeigt) ein Wort also die Eigenschaft, die es bezeichnet (und ist übereinstimmend, <i>homolog</i>, oder selbstredend, kongruent: irgendwie es selber) oder es hat diese Eigenschaften nicht, dann ist es <i>heterolog</i> (von seiner Bedeutung entzweit: es behauptet die Eigenschaft von etwas mehr oder weniger weit davon Entfernten, Gleichen, aber eben nicht sich). Nun fragte ich mich, ob »gleich« gleich ist oder nicht. Wenn »gleich und gleich« ein Gleiches meinen, kann dies offenbar von sich aus gesagt werden, weshalb jenes nicht das gleiche, sondern dasselbe meint. Ist es aber ein und dasselbe, kann dieses nicht von sich gesagt sein, weshalb es »ins gleiche geht«.</p> <p>Wohl alle semantischen Paradoxa sind verwandt mit jenem, in dem ein Barbier alle Männer von selbst rasieren) und damit in Frage stellt, ob er auch sich rasiert? Rasiert er sich selbst, dann rasiert er sich nicht (weil er nur jene rasiert, die sich nicht selbst rasieren). Wenn er sich aber nicht selbst rasiert, dann rasiert er sich doch (denn er rasiert ja alle, die sich nicht selbst rasieren).</p>	<p>Ist Nichts unmöglich? Sind die Dinge wie sie sind? oder sind sie Wie-Dinge-die sind. Sind die Dinge wie sie sind in Worten, irgendwie <i>in den Worten</i>, ich meine, erinnert darin? Oder sind Dinge der Unmöglichkeit – <i>Undinge</i>? Und stünden dann diese (und die Dinge der Unmöglichkeit) <i>vor allen Dingen</i>? Oder über den Dingen, vielleicht, aber <i>unter welchen</i> Umständen, Bedingungen, Annahmen? Und sind sie einander verwandt oder <i>verwunder</i> bloß? Wie <i>gegenstandslos</i> und <i>ungelände</i> kann ein Gedicht eins sein? Sind die Dinge, wie sie nun einmal sind, unvordenklich entzweit, zweimal, zu zweien, zwei, und hören unentzweit auf, ein X für ein V vorzumachen?</p> <p>XX</p> <p>Eins uns andere unterscheidet sich nicht, Eins und Eins unter-schneiden sich. Und zwar mit einer Orientierungsüberlagerung von zwei Halbebenen, von denen die untere durch und durch einem Verzweigungsschnitt von <i>vis à vis</i> mit der übrigen in Verbindung steht, und <i>das à das</i> beiden beides, ständig und stetig – <i>pas à pas</i> – entgeht.</p> <p>Ich erinnere mich: entweder der Pfeil ist und existiert (und er bewegt sich nicht), oder er fliegt, und hat keine Existenz. Aus »der Bär sitzt auf dem goldenen Berge« schloß ich, »der goldene Berg existiert«, nicht aber aus</p> <p>»Der Bär sucht goldene Berge aus Honig«. Sind Gedichte dann eine Sprache, die erreicht, was sie sagt, aber nicht reicht, was sie sagt, aber nicht spricht? Genauer: erreicht ein Gedicht, wohin es reicht?</p> <p>Existiert ein Wort entweder nur in seinem Sinn oder auch außerhalb seiner Bedeutung? Existiert Wort für Wort ganz in seinem Sinne inzwischen beiden Deutungen? an-Deut, d.h. halbe-halber?</p>
--	---

Abb. 13: Egger 2008, 36.

teinisch gleichlautenden Adjektiv *areale* her, das auch die Zugehörigkeit zu einer Tenne bezeichnen kann, hieße das in Verbindung mit dem Substantiv: Zur Tenne gehörige/r Fläche/Platz. Die Tenne ist der Ort, wo das Getreide gedroschen wird, um die Spreu von ihm zu trennen (vgl. DWDS, »Tenne«). »Areale Areale«, so gleichaussehend daherkommend, bezeichnen die Art von Fläche, die sie markieren, als eine, die den Text von sich selbst sondert, um sich zu sich in ein Verhältnis zu bringen. Im Übrigen besteht eine etymologische wie lautliche Verwandtschaft von »Tenne« und »Tann« – Wald. Zuletzt sei erwähnt, dass die lateinische Bedeutung von *area* auch den geometrischen Sinn von »Fläche« umschließt: Ebene. »Areale Areale« wären dann, angesehen als ihren semantischen Gehalt zeigende Wortkörper, zwei nebeneinanderliegende, sich gegenseitig abbildende (identifizierbare) Ebenen. Beide im Plural stehend, deuten sie in sich auf ein Vielfaches ihrer selbst.

III die Wurzel von vier ist zwei

Kommen wir noch einmal auf Abb. 10 zurück. Die Mathematik wird der Poesie zum Bild im Bild. Im Bild sind mittig zwei Schematisierungen von Riemann'schen Flächen zu sehen, die wie die »arealen Areale« aufeinander abbildbar sind und die zugleich den Bildgrund abbilden, auf dem sie erscheinen. Simultan stellen sie aber auch den Grund (*causa*) des Bildes dar: Ihre Struktur begründet erst den Bildzusammenhang. Sie sind Figur *und* Grund und die Bildaussage kristallisiert sich in einer Synchronisation der Parallelität (Abbildungsverhältnis *zwischen* A und A') von Verhältnissen gekreuzter Achsen (Abbildungsverhältnis *von* [A und A'] im Bild und des Bildes im Gedicht). Später im Text ist eine gleich zusammengesetzte Riemann'sche Fläche in seitlicher Perspektive anzutreffen (vgl. Abb. 6 und Abb. 14) und die Beschreibung in Abb. 14 liest sich wie eine Rückschau auf die Konstruktion des Bildes in Abb. 10. Eine Rückschau allerdings, die mit verändertem Blick erfolgt, die, so macht es den Anschein, nachdem sie ins Tun entäußerte, was die beiden Initialbildseiten (Abb. 10 und 11) metaschematisch verkündeten, auf der Höhe ihres Begriffs (der Selbstdurchdringung) angekommen ist. Das lyrische Ich spricht von der »vexierten Verwechslung von Bild und Idee« und zielt damit ins Herz der Negativität des poetischen *Denkens*: Seine »Idee« bleibt eine Leerstelle.³⁵ Der Text zeigt in der Amputation der Phrase »ein Bild sagte mehr als tausend« auf das, was darin fehlt: die *Worte*. Der Ausgriff auf

³⁵ Diese Leerstelle kann nun auch zurückbezogen werden auf jene, welche die Horizontlinie in Abb. 5 darstellte.

das, was die Selbstdurchdringung konzeptionell umschlüsse (»einmal hin, zweimal her«), greift ins Leere der auf *repeat* gestellten »Verwechslung von Bild und Idee« (die Idee steht nun nicht mehr nur für den Bereich mathematischer Idealisierung, sondern ebenso dafür, das, was im Gedicht »Bild« ist, auf den Begriff zu bringen, sich ein begriffliches Bild des Gedichts zu verschaffen) (Egger 2008, 151). Bild und Idee wechseln ihre Plätze, es geht hin und her, ohne aus dem Bild heraus zu kommen: Das lyrische Ich steht im Raum der Sprache wie in einem Bild. Die Sprache, das Wort, will gesehen werden in der ganzen Gleichzeitigkeit der Elemente, die es versammelt. Dadurch regt es ein Denken an, das sich über die Bedingung der Möglichkeit seines Begriffs verständigt. Diese Sprache bewegt sich im Begriff als einem *Medium*. Bild und Idee sind selbst in ein zu Grund und Figur analoges Verhältnis gebannt. In sich bleibt das Gedicht zwischen den zwei Ufern von Bild und Sprache zeigend beredt (darin auch ›diskret‹ im Sinn von ›verschwiegen‹³⁶ – frz. *discret*).

Ich schneide die beiden übereinanderliegend gedachten Bild-Ebenen auf und verbinde das obere Ufer des Schnittes im oberen Blatt mit dem unteren Ufer im unteren Blatt und denke mir auch das untere Ufer des oberen Blattes durch die andere Verbindung hindurch mit dem oberen Ufer des unteren Blattes verklebt. Das ganze Gebilde aus den kreuzweise (über 0 und ∞) verbundenen Ebenen existiert als Riemannsche Fläche mit (hier: drei) Blättern, so daß ich mir diese im Zusammenhang vorgestellt denken wollte, wie eine Quadratzahl und die ihr entsprechende Quadratwurzelzahl einander umkehrbar eindeutig abbilden würden, wobei die Lage des Schnittes willkürlich sei; entscheidend bliebe nur, daß dieser »rundherum« verläuft (und dabei die Seite nie wechselt, aber deren Händigkeit). Die Fehler, die ich bei meinen Schlußfolgerungen beging, stammen aus dieser vexierten Verwechslung von Bild und Idee; ein Bild sagte mehr als tausend, und ich hatte keine Idee davon, von was.

Abb. 14: Egger 2008, 151.

³⁶ So heißt es zum Ende, vor der letzten ›Initiale‹, die das Buch beschließt: »der Wald steht schwarz, gewölbt, er schweigt.*« Es erfolgt eine weitere Rückkehr zu sich selbst, ein erneuter Rückblick auf den durchlaufenen Prozess, der Ankunft und Aufbruch in einem ist, denn diesmal ist zeitliche Nachträglichkeit explizit markiert als Vergegenwärtigung: »*Ich erinnere mich:« (Egger 2008, 159f.)

Das poetologische Sprechen beschränkt sich nicht nur auf die drei Initialseiten, es bleibt durchgängig aktualisiert, aber in ihnen realisiert es sich so, als ob es dem lyrischen Ich da und dort für kurze Zeit gelänge, das eigene Tun kartographisch zu überblicken und seine inneren Vorgänge von außen auf der Metaebene zu bündeln. Diese Rück- und Vorschau – die Versammlung der eigenen Vollzüge, das dazwischengeschaltete Einziehen von Metaebenen – entspricht, ins Bild gesetzt, denselben Akten, die das lyrische Ich inhaltlich vornimmt, um das Gedicht zu vollbringen: Jenen der Überlagerung verschiedener Ebenen, die unterscheidbar sind und doch ähnlich, in bestimmter Hinsicht identisch. In einer von Egger häufig benutzten Formulierung heißen sie einander (ein) ›selbander(es)‹. Im Auffinden von immer neuen Gleichungen für das, was das (poetische) Wort ist, bleibt die Suche nach dem Wesen des Wortes uferlos bzw. stets verwiesen auf *zwei* Ufer. Die Suche nach der Einheit des Begriffs ›Gedicht‹ mündet in Dichtung, die nie auf *den* Begriff gebracht werden kann, sondern nur im Prozedieren, eben *Wort für Wort*, wachsen kann. Die Ambiguität der Formulierung ist im eigentlichsten Sinn *gründlich*, das Wort zur Beschreibung des (dichterischen) Wortes kann nur gegeben werden, wenn immer wieder neue, andere Wörter *für das Wort* gefunden werden, nur im Gleichnis, vergleichend, tritt das Wort in Erscheinung, im Heraustreten aus sich selbst wird das Selbstverständliche erst verständlich. Im Überschreiten seiner eigenen Herkunft aus diskursiven Zusammenhängen, in denen eins aus dem anderen folgt, in ein synthetisches Miteinander, in dem eins sich aufs andere einlässt, um sich im Akt seiner Abstoßung von diesem mit ihm aufzuheben in eine gemeinsam realisierte Bestimmtheit, folgt Denken und Sprechen, das sich als poetisches über sich selbst (auch hier, buchstäblich:) *Rechenschaft* ablegen will, kraft seines Vermögens zur Vor-Stellung, einer ikonischen Logik, die sich dem Paradigma hingibt (Wort *für* Wort, eins im anderen zu sehen und sehen zu lassen) und sie im Syntagma (Wort *für* Wort, eins nach dem anderen) ebenso ent- und verwickelt wie bewahrt. Die Bildfolge von Abb. 10 zu Abb. 11 kann so gelesen werden: In sich zeigen die Bilder aufs Paradigmatische der Schichtung, der Schnittpunkte und (Selbst-)Durchdringungen der Ebenen, ihre Beziehung macht sie lesbar als syntagmatische Veräußerung ihres Paradigmas. Und zwischen ihnen entfaltet sich die erzählte Ausgestaltung des doppelsinnigen (geo-)metrischen³⁷ Raumes – als Gestaltwandlung in Versen. Die Bilder auf den ersten beiden Initialseiten geben durch die Konturierung des darunter stehenden Textes beides wieder, sie illustrieren sowohl das Vorgehen des lyrischen Ich in dieser

³⁷ Ein metrischer Raum ist dadurch gekennzeichnet, dass auf ihm ein Abstand definiert ist (vgl. Serres und Farouki 2001, 180). »Die metrische Geometrie erhält man, indem man die Gruppe [projektiver Transformationen, die eine unendlich ferne Gerade D in der Ebene invariant lassen] auf die Ähnlichkeitstransformationen beschränkt.« (Serres und Farouki 2001, 332)

Passage (nämlich Metareflexion zu betreiben und von einer höheren Ebene auf die tieferliegenden herabzublicken) wie auch das Spezifikum der hier vor sich gehenden Verdichtung des Textes zum Gedicht in seiner Arbeit an und mit Abbildungen.

Es gilt nun, die Fäden zusammenzuziehen. Das gelesene Bild (Abb. 10) enthält zwei optische Chiasmen an beiden Ebenenschnittstellen links und rechts. Durch das Abbildverhältnis von A und A' werden die Kreuzungsverhältnisse auf beiden Seiten aber wiederum in ein Verhältnis gesetzt. Wir können sagen: Ebene 3 und 2 (links) verhalten sich wie Ebene 2 und 1 (rechts). Zudem bilden die umgedrehten Verhältnisse (zwischen 3 und 2 rechts und 2 und 1 links) eine Parallelität einfacher Überlagerungen (ohne Durchdringung). Und ebenso bilden die Pfeile, zusammengesetzt gedacht, in der linken und in der rechten Bildhälfte je eine Menge von drei parallelen Geraden. So kreuzt das Bild in sich noch einmal Chiasmus und Parallelismus. Ersterer repräsentiert die Selbstdurchdringung, letzterer die Überlagerung der verschiedenen Bedeutungsschichten (im Wort, im Text ...) und insgesamt das Inferenzgeschehen analogischer Verflechtungen, wenn diese wiederum strukturelle Ähnlichkeitsbeziehungen eingehen (Relation der Relation). Die Verflechtung von Chiasmus und Parallelismus reproduziert das Verhältnis, das sie konstituieren und in das sie zugleich eingehen, in potentiell unendlicher Iteration nach innen. Entsprechend finden wir es dann, als Erfüllung des Metaschemas, rückblickend überall, im Großen und im Kleinen wieder: In den Baumreihen der Allee, die parallele Geraden formieren, sich jedoch im perspektivischen Fluchtpunkt schneiden.³⁸ In den typographisch hervorgehobenen Textstücken, die bereits in Ansehung und Vergleich ihrer syntaktischen Glieder formale Chiasmen und Parallelismen aufbieten, diese aber inhaltlich noch vertiefen, indem sie, selbst textueller Natur, den sie umgebenden Text kontrastieren, um ihn so in sich aufzuspalten und auf sich selbst hin zu »fenstern«. Schließlich im lyrischen Ich, das sich selbst beobachtet, wie es durch den Wald geht, der für etwas anderes steht (es geht »wie« durch einen Wald, er wurde als Vergleichsgröße eingeführt) und doch auch für sich selbst (Wald und Wald und Wald). Im lyrischen Ich, das »im Wald und in Vorgängen« vorgeht (diese sind aber noch nicht der Wald selbst; vgl. Abb. 1; Egger 2008, 43), das also auch sich selbst »durchforstet und durchlichtet« wie einen Wald, das mit ihm schwimmt und sich so durchdringt als »komplexes Ganzes« (ebd.; als *komplexe Ebene* – es ist ja letztlich nur existent als

38 Zu den Kernannahmen der projektiven Geometrie gehört das Postulat, dass zwei parallele Geraden einen unendlich fernen Punkt teilen. Girard Desargues erarbeitete im siebzehnten Jahrhundert die Grundlagen dieses Teilgebiets der Geometrie. (Vgl. Serres und Farouki 2001, 330) – Das lyrische Ich spricht in Abb. 11 davon, dass es den »Parallelismus [...] anhand von Baumreihen einer Allee« erklärte, die sich »da wie dort« *endlich verschränken*, aber »nach beiden Enden« *unendlich zusammenlaufen*. (Egger 2008, 90)

zweidimensionale Textfläche, als ein Gedankenspiel in ideell gebildeten Räumen), das selbst eingeht, auch konkret, in die Textlandschaft, die es aus sich entlässt, um sich herum vorfindet, in sich wiederholt und aus der es, mannigfaltig, hervorgeht: Was Außen- und was Innenraum ist, wird im Innenraum des Textes so oft unterschieden, dass sich die Doppelnaturen in *einem* Kontinuum verstetigen. Das Kontinuum errichtet sich aus der Wechselbewegung von Abstoßung und Anziehung verschiedener kontrastierender (alles zwischen konträr und ähnlich) Bestimmungs- und Bedeutungspolaritäten. Ein Modell für die Gleichzeitigkeit von Chiasmus und Parallelismus bzw. von (Verzweigungs-)Punkt und Linie könnte gefunden werden im Welle-Teilchen-Dualismus, dem maßgeblichen Erklärungsansatz der Quantenphysik.³⁹ Wo die klassische Physik noch eindeutig zwischen Welle (räumlich ausgedehnt und »nicht präzise lokalisiert«) und Teilchen (»punktförmige Objekte«; Serres und Farouki 2001, 493) unterscheidet, hob die Entwicklung der subatomaren Physik mit der revolutionären Erkenntnis an, dass beide Begriffe herangezogen werden müssen, um letztlich das Verhalten von aller Materie und Strahlung zu verstehen, trotz der gegensätzlichen Eigenschaften von Welle und Teilchen. Niels Bohr prägte für diese Sachlage der unlösbaren Verbundenheit widersprüchlicher Bezugsgrößen den Begriff der »Komplementarität« (des Wellen- und Teilchencharakters). Logisch sind die Konzepte zwar unvereinbar, im Rahmen einer empirischen Versuchsanordnung ist es aber sinnvoll, jeweils entweder das eine *oder* das andere in Anschlag zu bringen. Sinnlos ist es dagegen,

Wellen- und Teilchenbild zu einem einzigen Bild verschmelzen [...] zu wollen. Das ist ebenso vergeblich, als wollte man ohne Hilfe eines Spiegels gleichzeitig nach vorn und nach hinten schauen. Sobald wir uns umdrehen, um nach hinten zu blicken, sehen wir nicht mehr, was vor uns ist. (Serres und Farouki 2001, 494 vgl. f. d. Abschn. 493 f.)

Was Rede und Gedanken in Drehung versetzt, ist das Zugleich von Figur und Grund, das die Bilder in Abb. 10 und 11 gleichermaßen von außerhalb wie von

39 Die Quantenphysik als Vergleichsmodell und Resonanzraum für metaschematische Eigenschaften der Dichtung Eggers (womöglich gegenwärtiger Lyrik überhaupt), bietet insbesondere hinsichtlich einiger ihrer erkenntnistheoretischen Implikationen auch einem erweiterten Argumentationszusammenhang reichlich Material. Dieser ist andernorts zu entwickeln. Aber ein Anhaltspunkt dafür, dass Egger ein Interesse zeigte für diesen Zweig der Physik und mit den aus ihm hervorgehenden philosophischen und weltanschaulichen Fragen vertraut war, ist darin zu sehen, dass es im *Prokurist*, der Zeitschrift, die Egger in den Jahren 1988–1998 herausgab, in der Nr. 1.2 einen Beitrag zu dem Thema von Gerhard Grössing mit dem Titel *Die implizite Ordnung der Welt. Über »Verborgene Variablen« in der Quantentheorie* (Egger 1990, 1.2, 249–270) gibt, der gleich zu Beginn das Theorem des Welle-Korpuskel-Dualismus einführt.

innerhalb des Textes indizieren. Wir können aber überall immer nur jeweils ein Figur-Grund-Verhältnis aktualisieren, es ist nicht möglich, beide zugleich als Figur und als Grund zu sehen. Wir müssen Aspektwechsel vornehmen und (reproduktiv) vergleichen, was wir in der jeweiligen Einstellung wahrgenommen haben, als wir, je nach Konstellation und Anreiz, eine Überkreuzung von Parallelen bzw. eine Parallelität von Überkreuzungen fokussierten.

Das Komplementaritätsprinzip bildet die Klammer um das hier Entwickelte: Merleau-Pontys »Komplementarität der Sicht«, die Notwendigkeit, die eigene Sicht mit einer anderen zu synchronisieren, sowie das komplementäre Verhältnis von Sprache und Bild an sich werden von ihm mitgetragen. Das Gedicht exponiert Komplementarität als Katalysator des Wahrnehmens und Denkens.⁴⁰ Im (Egger'schen) Gedicht verzweigt sich das chiasmatische Verhältnis zwischen Sehen und Denken allerdings neu: Was auf der ersten Ebene jeweils überkreuz »kaschiert« (Simon 2009, 23) wird, nämlich entweder in der Unterscheidungsfunktion der Sprache die Präsenz des Bildes oder in der Zeigefunktion des Bildes die Verschie-

40 Der Begriff »Komplement« wäre in Hinblick auf die Texte Eggers nicht nur in seiner allgemeinen Bedeutung von »Ergänzung« und »Vervollständigung« sowie in der dargelegten auf dem Gebiet der Physik zu bedenken, sondern auch in jener der Farben- und Mengenlehre. Von Komplementen ist auch in einem anderen Text von ihm die Rede, dessen Titel sich wieder mit der Riemann'schen Geometrie verbindet: *Nach dem Muster. Vom innigen Band der Begriffe symplektischer Wortgeflechte*. Symplektische Mannigfaltigkeiten, mit denen sich die symplektische Geometrie beschäftigt, können, in starker Vereinfachung, als Riemann'sche Mannigfaltigkeiten betrachtet werden (der Begriff »symplektisch« wurde von Hermann Weyl als Lehnübersetzung von »komplex«, die auf die griechische Verbform für »zusammenflechten« (συμπλέκειν) zurückgeht, in die Geometrie eingeführt; vgl. Spektrum 2017, dazu auch Spektrum 1998). Gleich zu Beginn schreibt Egger dort: »War das Komplement eines Komplements das, was übrigblieb, wenn ich jede Ähnlichkeit von jeder Ähnlichkeit entfernte?, alles, was gleich und gleich erscheinete, ebenbildlich, nichtsdestotrotz ununterbrechend und selber ununterredend, ein ganz völliges Kompartiment von Komplementen, die Syzygie ihrer Analogie der Analogie?« (Egger 2014a, 286) Thematisiert wird hier die ganze Komplexität des Zusammenhangs analogischer Beziehungen im Gedicht, das Abbildlichkeit nicht über einfache Ähnlichkeitsbeziehungen (»ebenbildlich«) zugrundelegt, sondern dialektische Denkbewegungen in poetisches Tun übersetzt und dadurch reflexive Ähnlichkeiten erst produziert. Die Abbildung, an der das Gedicht interessiert ist und die es in sich vornimmt, entspricht der komplexen Abbildungsoperation einer zu einer Darstellung findenden, autopoetischen Selbstdurchdringung. Etwas später heißt es dann: »Durch und durch die Abbildung auf den Innenraum werden gleichmögliche Partitionen der Mannigfaltigkeit wegweisend zusammenhängend, und zwar dergestalt, dass instantan sämtliche Wegzusammenhänge zugleich erscheinen, die durch eineindeutig stetige Transformation auseinander hervorgehen.« (Egger 2014a, 290) Die Zerlegung des Innenraums schafft einen wahrnehmbaren Außenraum des Gedichts, das darin meta-analogisch seine Poetik objektiviert.

denheit seiner Elemente, wird noch einmal übers Kreuz gelegt. Die opponierenden Verhältnisse werden einander so zugeführt, dass sie sich nicht mehr *als verbunden gegenüberstehen* (vgl. ebd.), sondern dass sie den Verbund tatsächlich in sich repräsentieren. Die figural-performativen Effekte, welche die doppelten Gebundenheiten erzeugen, spielen *selbst* in der Verschränkung von Sehen und Denken, von Bild und Sprache:⁴¹ Sie heben ab von einer im Zusammenspiel von Sprache und Bild provozierten ikonischen Evidenz.⁴² Weil das poetische Gebilde als Ganzes zeigend *und* sprechend ist, ein Sprechendes, das im Sprechen zeigt (auf die Sprache, ihre Funktionsweise und ihr Be-/Deutungsspektrum), wird das (materielle, in den Text integrierte) Bild im Gedicht mit ihm sprechend. Es zeigt mit der Sprache auf die ihr innewohnende Kraft des Zeigens, die, wenn sie aktualisiert wird, das Bild wiederum zum Medium der (sprachlichen) Differenz macht, während die Sprache selbst von der Potenz des Bildes erst dazu ermächtigt wurde, diese mit ihm zu teilen, sie ihm gar mitzuteilen. Der poetisierte Chiasmus macht Bild und Sprache zu Komplizen, die sich dann tatsächlich doch noch gegenseitig autorisieren, »Teile des anderen Zuständigkeitsbereichs in sich selbst reformulieren zu können« (Simon 2009, 23). Es erstaunt nicht, dass Egger selbst metaschematische Modelle von Zettelkästen anwendet und dass eines davon die X-Form prominent ins Zentrum eines Rahmens von zwei mal zwei Parallelen stellt:

41 Die Geltungsbereiche von Sprache und Bild sind begründungstheoretisch gegeneinander abgeschlossen und stoßen sich voneinander ab, obschon sie doch in einem unauflöslichen Verweisungszusammenhang stehen. Vgl. zur Explikation des »Double-bind von Sehen und Denken« als Chiasmus und zur poetologisch-bildtheoretisch pointierten Interpretation dieser »komplexen Doppelbindung«: Simon 2009, insbes. 22f.

42 Der Begriff der ikonischen *Evidenz* verbindet sich mit dem der ikonischen *Differenz*. Geprägt und pointiert wurden sie wesentlich in den Arbeiten Gottfried Boehms. »So unterschiedlich Evidenzen in Erscheinung treten mögen, sie beruhen mithin auf der doppelten Sichtbeziehungsweise Lesbarkeit einer ins Auge gefassten Sache. Sie steigert den Präsenzgrad eines Gegebenen, hebt oder stellt es heraus. Dies meint schon der rhetorische Begriff der *evidentia*, wie ihn Quintilian aus dem griechischen Term *enárgeia* ins Lateinische fortentwickelt hat. Ein Vor-Augen-Stellen, das von einer Sache überzeugt. Eine doppelte Lesbarkeit liegt aber auch dem Wechselverhältnis zugrunde, welches die Philosophie mit der Differenz von Selbstverweis (*index sui*) und Sachaufweis (*index veri*) etabliert hat.« (Boehm 2008, 16) Diese Vorgeschichte lege es nahe, Evidenz »als eine *Kategorie der Bilder* zu diskutieren«. Boehm profiliert die bildliche Evidenz als »eine Wirkung, die ermächtigt, von ihr zu reden«. (Boehm 2008, 32) Sie ist der Effekt einer Produktion von Differenz und »entsteht aus dem kunstvoll angelegten Selbstvergleich« (ebd.) zwischen den verschiedenen Elementen, die das Bild konstituieren. Zum »Theorem der ikonischen Differenz« vgl. insbes. Boehm 1994, 2007 und 2011.

Abb. 15: Die dieser Abbildung beigeordnete Bildunterschrift lautet: »Aus einem Märklin-Baukasten gebastelter Textrahmen für die Absatzzeichen in dem Gedichtband *Nihilum album* (2007), die 3'650 Vierzeiler, für jeden Tag des Jahres zehn, voneinander trennen: Die vier beweglichen Gelenke – Gegenstück zu den vier Verszeilen – bilden Figuren, die wie die Vierzeiler selbst »alle gleichmöglich und alle die ganze Zeit zugleich möglich« sind. Leihgabe und Fotos: Oswald Egger« (in: Gfrereis und Strittmatter 2013, »g«).

Und das Spiel mit dem beweglichen Kreuz setzt sich auch ganz ähnlich in einigen der diagrammatischen Zeichnungen in *Diskrete Stetigkeit* fort:

XX
 XX

Abb. 16 und 17: Egger 2008, 37 und 116.

Diskrete Stetigkeit ist also ebenfalls durchzogen von optischen Vierzeilern und die abgesetzten Textkästen im Text konstruieren und kultivieren ihr *Geviert* (auch

wenn sie nicht immer aus Vierzeilern bestehen), nicht nur in der Rahmung von unbeschriebenem Weißraum (dem Negativ des Textes), sondern auch in ihrem inhaltlichen Hervorrufen viergliedriger Beziehungen.

Die Bedeutung der Zwei und der Vier: Kontrastierungen, Über- und Unterschneidungen⁴³ in Vergleich (Parallelismus) und Verschränkung (Chiasmus), die Verknüpfung von Figur und Grund statt von Grund und Folge (diese Aussage entspricht in ihrer syntaktischen Struktur sogar dem Denkgesetz der Zwei und der Vier, auf das sie hinweisen wollte). Die Verwandtschaft von Mathematik und Poesie hängt an ihren Möglichkeiten der »stetigen Deformation« (Egger 2008, 68, 89); »die so und so verunschärfte Form des Amorphen« (Egger 2008, 95) überwindet den Formbegriff nicht, sondern arbeitet an ihm. Die *Poiesis* beider im idealen Raum gelangt mit der Form über die Form hinaus. Die anagrammatische Verformung von BAUM zu UMBAU zeugt davon: Wenn der Wald für den Begriff und der Baum für das steht, was der Begriff umfasst, dann steht die Buchstabenumformung im Ganzen für die Dynamisierung des begrifflichen Gehalts bzw. für einen veränderten Blick auf seine Genese.

Vielleicht war vielmehr der Satz von der Form »Etwas ist etwas anderes« völlig neu zu paraphrasieren: »Es gab (existierte) ein Etwas von dieser Art: etwas ist dies, etwas ist das, und dies und das ist identisch mit allem, was etwas anderes nicht ist.« (Egger 2008, 41)

Die Prädikation wird deformiert. Der Begriff der Identifikation selbst wird im Gedicht zur Erscheinung gebracht als nicht mit sich identisch, denn er wird hier nicht verstanden als Festlegung auf ein So-und-nicht-anderes (S ist P), sondern im Sinne einer Erfassung des Eigenen durch Selbstabbildung (im anderen). Das ist einmal: Die Vor-Stellung seiner selbst als identische, aber von sich unterscheidbare Einheit nach dem Modell einer Riemann'schen Fläche. Das ist aber auch: Ein Eingeständnis der Durchdringung einer jeden Bestimmtheit mit Negativbestimmungen, denn jedes S bleibt in dem, was es ist, in seiner Identität, auch verbunden mit dem, was es nicht ist. Zudem ist jeder Begriff die Kristallisation einer Vielzahl prädizierter Identifikationen, die er aufspeichert und aber zugleich in seiner fixierten Gestalt überdeckt. Diese Art von Prädikation, die das Gedicht vornimmt, macht den im pragmatischen Gebrauch fixierten begrifflichen Gehalt wieder sichtbar, lebendig und beweglich. Sie nimmt ihn analog zu einer Funktion und erweitert seinen Definitionsbereich (indem sie die Umkehrfunktion bildet; sie stülpt gewissermaßen das, was in ihm abgesunken ist, nach außen), um sich diesen erst vor Augen zu führen. Sie bricht die Urteilsform auf,

⁴³ So heißt es im Text unter Abb. 16: »Eins ums andere unterscheidet sich nicht, Eins und Eins unterschneiden sich.« (Egger 2008, 37)

um sie darin erst wiederzugewinnen. Und das gelingt gerade im Zwischenraum zwischen Lyrik und Prosa. Ausgehend vom Formparadigma der Vierzeiler stellt Fechner-Smarsly (2014, 90) fest: »[E]igentlich handelt es sich um in vier Zeilen gebrochene Sätze«. Auf der Kontrastfolie des umliegenden Fließtextes treten die Enjambements deutlicher hervor. Überall spricht der Text aber vom Gedicht, dessen Erscheinung er so stark heraufbeschwört, wie er seine angestammte Form dekonstruiert. Die »stetige Deformation« (Egger 2008, 68, 89) betrifft die Vorstellung und den Begriff des Gedichts selbst: Seine Selbstdurchdringung überschreitet seine gewohnte Bestimmtheit, die Enge der Begrenzungslinien seiner Gattungsbegriffe, hin zu einer Entfaltung seines Möglichkeitsraums, in dem das Mitteilbare erscheint als *mittig teilbar*. Im Wechselspiel des stetigen Fließens der prosaischen Sprache mit den diskreten Texteneinschüben (sie bilden eine Menge isolierter Punkte) entsteht das Gedicht fortlaufend, in immer neuen Abbildungsformationen – es entsteht gleichermaßen diskret *und* stetig, punktuell im Paradigma und linienförmig im Syntagma (auch der Figurenreihen) als Voraussetzung und Ermöglichungsbedingung der Erscheinung des Paradigmas in der Pluralisierung der Text(ober)fläche. Linie und Punkt schießen am Ende aber zusammen zu einem Identitätsbegriff als *Inbegriff* im wahrsten Sinne. Der Text kann im Gleichnis der Riemann'schen Fläche entweder bereits die Ausdifferenzierung in x-fache Kopien der komplexen Ebenen darstellen oder aber selbst für die komplexe Funktion genommen werden, was bedeuten würde, dass sich das Gedicht erst konstituiert nachdem es, wie der Wald (oder das Hegel'sche System), einmal durchschritten wurde. In der Umkehrung der komplexen Funktion, die der Text im Ganzen ausdrückt, entstünde ihre Abbildung als x-blättrige Riemann'sche Fläche erst in unseren Köpfen. Das Gedicht würde sich einstellen als Negativ der Einheit seiner gedanklichen Rekonstruktion (was ja letztlich ebenso kongruent ist mit der Tätigkeit des lyrischen Ich in ihm), in einer Inversion, als Wende und Rückführung aller abstrakt-konkreten Umwendungs-, Abbildungs-, Umstellungs- und Selbstdurchdringungsakte im konkreten Augenpaar eines partikularen Ich. Die Identität des Gedichts keimte aus der Hin- und Rückführung des Allgemeinen ins Besondere.⁴⁴

44 »Diese – die Umstülpung von A nach B, die A = A im Sinn hat, und A, das nicht B ist, bedeutet, erschien mir »nach und nach« »alles in allem« *ein* Bild, und Bild, Dichtung und Fabel ineinanderverschränkend, sodaß ich sie – diese wie jene infolge – fortwährend verwendete und verwandte.« (Egger 2008, 58) Auch hier fällt vom Früheren ein Licht auf das Spätere (et vice versa) – auf dem Buchrücken von *Triumph der Farben* (Egger 2018) ist, Wort für Wort untereinandergeschrieben, zu lesen: »Wort –/– für /Wort –/– ist –/– nach/ und –/– nach/alles –/– in –/– allem/– ein/Bild –« Wohlgemerkt werden nur ›ist‹ und ›in‹ von zwei Geviertstrichen

Die Ausgangsdefinition des Chiasmus hat seine spezifische Funktion betont, antithetischen Gehalt zu umklammern. Diese Funktion löst sich im Gedicht los von der Beschränkung auf die syntaktische Anordnung und inszeniert die Umklammerung dialektisch als Aufhebung des einen im anderen. Der Text leitet uns an, unsere Wahrnehmung zu beobachten, zu studieren, sie selbst wahrzunehmen.⁴⁵ Wir werden dazu gebracht, etwas als etwas anderes oder in etwas anderem zu sehen (das berühmte Beispiel: Hase oder Ente).⁴⁶ Die Bedingung der Möglichkeit, »etwas als etwas« wahrzunehmen, ist das *Schema*. Was »etwas ist etwas anderes« bedeutet, wird in diesem Sinn umgedeutet: Der geläufige Zusammenhang dieser Umklammerung ist die Satzform bzw. das Urteil.⁴⁷ »Etwas ist etwas anderes« kann aber nicht nur identifizierend/prädizierend ausgesagt werden (S ist P), sondern auch verstanden werden als *Schema der Wahrnehmung*, das eine *Anschauung* hervorbringt. Dann fungiert die schematische Umklammerung von »etwas ist etwas« als Me-

gerahmt, während den anderen Wörtern je ein Geviertstrich im Wechsel entweder zur linken oder zur rechten Seite steht, mit einer Ausnahme: bei »alles« fehlt er ganz.

45 Der Text präsentiert letztlich ja auch eine ganze Serie verschiedener Studien von Wahrnehmungen. Zum Beispiel zu den »*stroboskopischen Erscheinungen*« oder zu verschiedenen »Moiré-Erscheinungen« (Egger 2008, 120f. und 122f.). Außerdem thematisiert er das Aspektesehen auch direkt und kennzeichnet es als intensive Größe, wenn er betont: »Auch *Aspekte* sehen ist ein Sehen von »etwas«, das nicht wahrnehmbar ist und auf das nicht gezeigt werden kann; durch (und durch) Schauen und Horchen konnte ich »etwas« zeigen, ja, aber nicht, was etwas war (nur *wie es ist*, *wie es sein wird*, *wie geworden*)«. (Egger 2008, 44) Die Betonung (und Einklammerung) des existentiellen Wie vor dem essentiellen Was ist hier sprechend, weil sie das lyrische Ich aus der Verantwortung des Gedichts nimmt: Auch das lyrische Ich verbleibt in der Intensität des eigenen Erlebens, die das lesende Ich eigens für sich zu vollbringen hat. Indem das lyrische Ich aber darauf hinweist, dass es Aspekte sieht, diese aber nicht sehen lassen kann, macht es indirekt klar, dass der Text, in dem es steht, ein *Werden* aus sich entlässt, das allen selbst überlassen muss, welche Aspekte sie sich sehen lassen werden. Der Text ist ein Möglichkeitsraum; zeigen kann er nur auf den *Begriff* des Aspekts und auf seine eigene »Aspekthaftigkeit« in der Thematisierung von Wahrnehmungsabläufen und der gleichzeitigen Installation von wahrnehmbaren Mustern. Über die Einleitung von Figur-Grund-Unterscheidungen stiftet er uns aber dazu an, ankommend *in* ihm, diese *mit* ihm vorzunehmen. Seine Intensität können wir jedoch immer nur von innen erleben.

46 Oder in unserem Fall: Den Chiasmus in den Linien von Abb. 1, wo so anschaulich deutlich wird, was es bedeutet, Aspekte zu sehen: Für sich hat die einzelne Linie gestaltpsychologisch keine Bedeutung, die Gestalt wird von der Totalität (ihres Schemas) ausgehend motiviert. Abb. 1 zieht den Begriff der Gestalt ins Bild, indem die Summe hier wirklich zur Zusammenschau sowohl der Teile als auch einer neuen Gestalt wird.

47 Die Reflexion auf die Satzform verlangt ein intensives Nachdenken über Relationen von Teil und Ganzem bzw. Vielheit und Einheit. Die Herstellung dieser Art von Beziehung ist eine Bedingung der Möglichkeit der Begriffsbildung, des Denkens überhaupt. Sie durchwirkt das Wissen darüber, was ein Begriff, ein Satz, ein Ich ist, was Sprache und was ein Bild ist.

thode, »einem Begriff sein Bild zu verschaffen« (Kant KrV, B180). Die Initialseiten sprechen allesamt von Einklammerungen. Dass der Metaschematismus »(in *Parenthese*)« (Egger 2008, 52; Abb. 10) steht, könnte wörtlich oder im übertragenen Sinn genommen werden: »Alles, was in Klammern steht, ist metaschematisch gemeint«⁴⁸ oder »die Methode, die sich mit dem Gang in den Wald zunehmend profilierte, besteht in der Umklammerung der *Form* der Aussage zum Schema (»stetige Deformation« (Egger 2008, 68, 89) des syntaktischen Verbunds von Wörtern) und in der Abstraktion von den geläufigen semantischen Umklammerungen, in denen jedes einzelne Wort steht, um die Vielfalt unter der begrifflichen Einheit ins Gedicht freizulassen – diskrete Deformation des Worts und auch des Worts, das für das Wort stehen kann.«⁴⁹

Die Synthesen im Gedicht bringen Anschauungen hervor, Synthesis ist hier gleichbedeutend mit »Zusammenschau«. Der Text unter dem Bild in Abb. 11, die das Bild ja dem der ersten Initialseite gegenüber- und entgegensetzt, ergänzt, wie das Ich »nicht auf den Gedanken kam, daß man Gegensätze benötigt zur Erklärung der Dinge« (Egger 2008, 90). Und doch sagt es, dass es Welt und Wald »zerlegt[]« hätte, so, wie sie ihm »erschieden« seien (ebd.). Sein Tun wurde mithin nicht bestimmt durch ein Konzept, sondern erst das Tun verschaffte den Begriff. Das Aufgehen in der Tätigkeit brachte diese auf den Begriff. Das Einswerden mit dem Gegenstand des Gedachten gab das Gedicht. Die Identifikation mit der Sache führte zu ihrer Identifizierung und nicht der Begriff, der an sie angelegt wurde und dem sie vorneweg zu entsprechen hatte. In einem Briefdialog mit Michael Braun (Braun und Egger 2000) spricht Egger in der Antwort auf Brauns Eröffnung von der Sprache als Berührung. Was das Gedicht ist, bleibt auch hier eine definitonische Lücke, er wisse nicht einmal, ob Gedichte Gedichte seien (oder berühren),

aber Sprache selber ist: Berührung? Wenn ich aus der Prägnanz des Dunklen bloßer Besonnenheit heraus taste (an die Grenzen des Völligen), rührt sich genau an diesem Punkt, wo innenwendig Berührung statthat – allerwelt, was ist (und nicht ist).

(Braun und Egger 2000)

⁴⁸ So stehen bspw. auch die links-rechts-Folgen in Abb. 11 (rechts unten) in Klammern.

⁴⁹ Abb. 12 (Egger 2008, 160) – »In Metriken, die seit Jean Paul und Celans *Quincunx* »existieren« und welche es ermöglichen, Wort für Wort aus der Umklammerung geläufiger Zusammenhänge herauszulösen und beständig Umzuklammern, »gibt« es (diskret) Gedichte.« Hier wird Celan zum Schluss noch einmal direkt angesprochen. »Quincunx« war einer der Arbeitstitel für seinen späten Band *Fadenonnen* (vgl. May et al. 2012, 100). Der Begriff bezeichnet die spezifische Darstellung der Zahl Fünf, wie sie auch auf Würfeln erscheint (siehe Abb. 4, rechts unten). Die nicht nur hier gelegte Spur zu einer Verbindungslinie zwischen den beiden Poetiken ist andernorts weiterzuverfolgen. (Vgl. dazu auch: Albrecht 2017, 222)

Wenig später verweist Egger dann auf Adorno, dessen Name ›Wiesengrund‹⁵⁰ auch an anderen Stellen in seinem Werk auftaucht.⁵¹ Adornos Begriffsdenken findet in dieser Dichtung einen Widerhall und seinem unbedingten Festhalten am Vorrang des Objekts entspricht in ihr die Weise, die Identifizierung⁵² des Objekts einer aufgesuchten, selbstvergessenen Nähe erwachsen zu lassen. »Sprache selber ist: Berührung?« (Braun und Egger 2000) Das Fragezeichen betont eher die Möglichkeit als die Wirklichkeit dieser Aussage. Innenwendig, in der Wendung des Inneren ins Außen und des Außen ins Innere berührt die Sprache im Gedicht »allerwelt« (ebd.) – die Schnittstellen zwischen Subjekt und Objekt. Es berührt auch das, was nicht (urteilsförmig) *ist*: Das Gedicht, das niemals in der Form ›S ist P‹ identifiziert werden kann, weil es aus der Integration des *Nichtbegrifflichen* hervorgeht, auf das jeder Begriff bezogen bleibt, um Bedeutung zu erlangen. Das Gedicht, das zum ›Unbegriff‹ dessen wird (vgl. »*das Unwesen des Denkens des Gedichts*«, Egger 2008, 52), was im Begriff nicht aufgehen kann, dem *Nichtidentischen*. Das Gedicht sprengt die Urteilsform, weil es der Tendenz der begrifflichen Sphäre, sich abzuschließen und ihre Bezogenheit auf Nichtbegriffliches in sich zu verschlucken, entgegenarbeitet, indem es den immanenten

50 ›Wiesengrund‹ ist der Familienname des Vaters, ›Adorno‹ der ledige Name der Mutter. Adornos Geburtsname war Theodor Ludwig Wiesengrund.

51 Zum Beispiel in *Nichts, das ist*: »Die schlafende Sprache durchwuchs die gehörigen, und die erinnern ihren Wiesengrund und durchwringen ihre Weise (in einer gleichvölligen Inversion und Selbstdurchdringung hindurch, Ösen ins Verkehrte).« (Egger 2001, 152) Oder im Vorwort zu Band 1.1 von *Der Prokurist*: »(Aus welchem Wiesengrund genau ist Sprache, in der jedes Wort die gesamte poetische Enzyklopädie ihrer Erscheinungen verlauten läßt – dieser angehörig –, in sich wiederholt? Erst im Zurückweichen gegenüber vorschnellen und unerwünschten Zuordnungen, umständlicher Ergänzung und voneinander abweichenden Orientierungen, Einräumen geheißen, können einzeln angeordnete Rückfragen der Dinge, sichtlich erhellend, an die Stelle ihrer voraussetzenden Bedingungen liieren: Wer zwischenfrägt, tippt auf der Schwelle, pflügt sprachliche Archive voraus. Und wie, wenn ich aber reden müßte, berührte ich, meiner Aufmerksamkeit die Erinnerung?)« (Egger 1990, 1.1, 7) Die zwei Bände dieser Ausgabe des *Prokurist* mit dem Titel *Was Sprache ist* sind in je zwei thematische Einheiten gegliedert: Die beiden Teile in Band 1.1 tragen die Überschriften *Berührung?* und *Wiesenfabrik?* und in Band 1.2 *Beweger, unbewegt* und *Dislokation*. Im Kapitel *Wiesenfabrik?* sind verschiedene Texte untergebracht, die sich mit Bäumen beschäftigen. Es macht den Anschein, als bildete diese Ausgabe des Magazins ein Gesprächsraum für das Gepräge von *Diskrete Stetigkeit*.

52 Emil Angehrn (2008, 270f.) unterscheidet fünf verschiedene Bedeutungen in Adornos Verwendung der Termini ›Identität‹, ›etwas identifizieren‹, ›identisch‹ in ihrer negativen Kennzeichnung als »Nichtseinsollendes«: Identifikation ist (1) begriffliche Bestimmung, (2) Gleichsetzung von etwas mit seinem Begriff (identifizieren heißt, es »im Begriff aufgehen lassen«), (3) die »Herstellung von Gleichheit«, (4) verbunden mit der Auffassung der (systemischen) Einheit als »umfassender und geschlossener Ganzheit«, (5) »als Gleichsetzung von *Objekt und Subjekt* im Sinne einer Prägung des Gegenstandes durch das Subjekt«.

Verweisungszusammenhang der Begriffe zur Schau stellt und die Möglichkeit hat, sich zeigend (auch: indem es sich zeigt) auf das Nicht-Identische zu berufen.⁵³ Die »Prägnanz des Dunklen bloßer Besonnenheit« (Braun und Egger 2000) ist der »Schatten« des Lichts, das die »Sonne« (der Erkenntnis) auf die Dinge wirft. *Prägnant* ist das Dunkle, weil es sich empfänglich macht für das Licht der Dinge. Wer besonnen ist, sieht sich vor und handelt umsichtig. Eggers Gedicht macht das Denken selbst zu einer *leibhaftigen* Angelegenheit.

Die Selbstdurchdringung von Poesie und Mathematik und von Bild und Sprache betrifft den Begriff, das Gedicht, das Ich und das Denken, das sie alle umschließt. Es geht darum, »das »Gedichtige« irgendwie der Identität zu verfesten« (Egger 2008, 89), in jedem der Fälle. Wie kann ich mir aber ein Gleiches bleiben, wenn sich die Einheit meiner Persönlichkeit an dem aufrichtet, was etwas von mir Verschiedenes ist oder nicht ist?⁵⁴ Wie kann ich mir mich vergegenwärtigen? In der Gegenwart des Gedichts, die mir zum Schema wird, zum (Schnitt-)Muster, zu Figur und Grund dafür, meinem Begriff, meinen Begriffen, ihr Bild zu verschaffen. Auf der ersten Seite von *Diskrete Stetigkeit* (Egger 2008, 9) ist zu lesen: »*Denk nicht, schau*« –

(Was ich sehe, wenn ich denke, dass ich spreche?)

(Was ich, wenn ich spreche, sehe, dass ich tu?)

(Egger 2014b, 99)

Der Gedankengang erkundete die (Tiefen-)Schichtung des Egger'schen Gedichts und fand es gebaut wie eine Matroschka, die berühmte russische Schachtelpuppe aus Holz. Jede Schicht wird von der nächstgrößeren und nächstkleineren und dem Gefäß im Ganzen gespiegelt, obwohl sie sich in bestimmten Eigenschaften und Hinsichten auch voneinander unterscheiden. Dabei wurde die Spur des Metaschemas verfolgt, vielleicht die schwierigste, wenn es darum geht, einen runden Abschluss des Erkundungsganges zu finden.⁵⁵ Denn diese Spur spürt die Spuren,

53 Im Urteil wird etwas *unter* etwas subsumiert, während die Kopula die Trennung der Glieder aufrecht hält. Das Gedicht macht hingegen etwas *im* anderen ansichtig. Die Urteilsform verbleibt in der Äußerlichkeit von Fall und Regel, weil es die Bedeutungsfülle der Begriffe einschränkt auf einzelne, hervorgehobene Merkmale. Eine »gewaltlose Synthesis«, für die sich Adorno stattdessen ausspricht, überschreitet die Urteilsform zugunsten einer Konstellation der Begriffe, in der ihre immanenten Vermittlungen einsichtig werden. (Adorno 2003b, 216)

54 »Denn wie kann ich mir einer sein?, ich meine, ein Gleiches. Ein Gleiches im Sinne von unzuzweit (zweien und beiden), und ob das sein kann: eins und eins und uneins zu sein (diese drei).« (Egger 2014b, 98)

55 »Stetige Deformation« (Egger 2008, 68, 89) ist im Rückblick auch ein passender Titel für den literaturwissenschaftlichen Arbeitsprozess mit den Texten von Oswald Egger. Aber wenn wir mit dem »Dreh der Rede« in Kreisen denken, hat es seinen Sinn, dass sich die ganze Zeit

ohne ihre eigene Priorisierung zu forcieren, im Gegenteil. Das Metaschema ist kein Überbegriff für eine Poetik, unter welche sich der poetische Text als Fall der Regel subsumieren soll. Denn sein Metaschema ist die Negation dieser Art von Begriffsdenken.

Es sind noch viele weitere Wege durch den Wald aufzuspüren, die ihn, denselben, vielleicht ganz anders zeichnen. Und das ist dem Denken des Denkens – eines konstruktiven Denkens, das sich der Arbeit am Begriff aussetzen will, diese Arbeit aber über eine Form der Darstellung leistet, die sich dem Inhalt anmisst (sich an ihm misst), die sich auf ihn zuschneidet – wie auch dem Denken des Gedichts: ein grosses Glück.⁵⁶

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Gesammelte Schriften. Bd. 4. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a. M. 2003a.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a. M. 2003b.
- Agamben, Giorgio: *Signatura rerum. Zur Methode*. Frankfurt a. M. 2009.
- 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.
- Angehrn, Emil: *Kritik und Versöhnung. Zur Konstellation Negativer Dialektik bei Adorno*. In: *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Georg Kohler und Stefan Müller-Doohm. Weilerswist 2008, 267–291.
- Arens, Tilo, Frank Hettlich, Christian Karpfinger, Ulrich Kockelkorn, Klaus Lichtenegger und Hellmuth Stachel (Hg.): *Ergänzungen und Vertiefungen zu Arens et al., Mathematik*. 2. Aufl. Berlin 2017.
- Barthes, Roland: *S/Z. Aus d. Franz.* v. Jürgen Hoch. Frankfurt a. M. 1976.
- Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994.
- Boehm, Gottfried: *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz*. In: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Hrsg. v. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann und Christian Spies. München 2008, 15–43.
- Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007.

neue Gedankenklammern öffnen, bevor sich die vorigen ganz schließen. Die Hoffnung wäre, gezeigt zu haben, dass sie aufeinander abbildbar sind. »Und alle Wege von gleicher Länge, die ich gehen konnte, führten zum Ausgangspunkt zurück.« (Egger 2008, 15)

⁵⁶ »Satz für Satz war aus Gründen, die ersichtlich sind, aber nicht existierend, ein Übergang zum Glück, geschlitzt, daß es ihn gibt.« (Egger 2008, 115)

- Boehm, Gottfried: Ikonische Differenz. In: Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik 1 (2011), 170–178.
- Braun, Michael und Oswald Egger: Ein Briefgespräch in zehn Kapiteln mit Oswald Egger und Michael Braun anlässlich der Verleihung des Clemens Brentano Förderpreises für Literatur der Stadt Heidelberg 2000 an Oswald Egger [2000]. 26. August 2020: <https://www.heidelberg.de/hd/HD/Rathaus/Interview+mit+Oswald+Egger.html>.
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Bd. 9: Gedichte 2. Frankfurt a. M. 1967.
- Celan, Paul: Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. und kommentiert v. Barbara Wiedemann. Berlin 2018.
- 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.
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache [= DWDS]: Kimm. 30. Oktober 2020: <https://www.dwds.de/wb/Kimm>.
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache [= DWDS]: Kimmung. 30. Oktober 2020: <https://www.dwds.de/wb/Kimmung>.
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache [= DWDS]: Tenne. 30. Oktober 2020: <https://www.dwds.de/wb/Tenne>.
- Dudenredaktion: Kimmung. 21. Dezember 2020: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kimmung>.
- Egger, Oswald (Hg.): Was Sprache ist. Der Prokurist 1.1 und 1.2. Wien, Lana 1990.
- Egger, Oswald: Wie ich eines meiner Bücher herausgeben werde (Dossier zu Stand und Wesen einer Fundlandschaft). In: *Der Prokurist* 8 (1991), 129–143.
- Egger, Oswald: Nichts, das ist. Frankfurt a. M. 2001.
- Egger, Oswald: Diskrete Stetigkeit. Berlin 2008.
- Egger, Oswald: Alinea. Vom Zersingen der Lieder. In: *Babel*. Festschrift für Werner Hamacher. Hrsg. v. Aris Fioretos. Basel 2009, 126–133.
- Egger, Oswald: Die ganze Zeit. Frankfurt a. M. 2010.
- Egger, Oswald: Nach dem Muster. Vom innigen Band der Begriffe symplektischer Wortgeflechte mit Anmerkungen von Ralph M. Kaufmann zu Oswald Eggers Hölderlin-Schnitten. In: *Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften*. Hrsg. v. Andrea Sakoparnig, Andreas Wolfsteiner und Jürgen Böhm. Berlin, Boston 2014a, 285–308.
- Egger, Oswald: Wie heiße ich noch einmal (wenn ich mir einer bin)? In: *Von Sprache sprechen. Die Thomas Kling-Poetikdozentur*. Hrsg. v. der Kunststiftung NRW. Düsseldorf 2014b, 95–115.
- Egger, Oswald: Triumph der Farben. Düsseldorf 2018.
- Fauser, Markus: »Chiasmus«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2: Bie–Eul. Hrsg. v. Gert Ueding. Tübingen 1994, 171–173.
- Fechner-Smarsly, Thomas: Diskrete Stetigkeit und Dreh der Rede. Laudatio auf Oswald Egger. In: *Von Sprache Sprechen. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur*. Hrsg. v. d. Kunststiftung NRW. Düsseldorf 2014, 87–93.
- Gfereis, Heike und Ellen Strittmatter: Zettelkästen. Maschinen der Phantasie. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Literaturmuseum der Moderne, Marbach am Neckar, 4. März bis 15. September 2013. Darin: Oswald Egger: Geraume Zeit, 66–67. (Bilder unter »g«).

- Kühnel, Wolfgang: Differentialgeometrie. Kurven – Flächen – Mannigfaltigkeiten. 6. Aufl. Berlin 2013.
- Lexikon der Mathematik: »Symplektische Geometrie« [2007]. Hrsg. v. Spektrum Akademischer Verlag. Heidelberg 2007. 10. Dezember 2020: <https://www.spektrum.de/lexikon/mathe/matik/symplektische-geometrie/10190> [= Spektrum 2007].
- Lexikon der Physik: »Riemannsche Geometrie« [1998]. Hrsg. v. Spektrum Akademischer Verlag. Heidelberg 1998. 10. Dezember 2020: <https://www.spektrum.de/lexikon/physik/riemannsche-geometrie/12443> [= Spektrum 1998].
- May, Markus, Peter Goßens und Jürgen Lehmann (Hg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Hrsg. v. Claude Lefort. Aus dem Französischen v. Regular Giuliani und Bernhard Waldenfels. München 1986.
- Popp, Steffen: Gedichte – Was mit Begriffen? In: Poesie und Begriff. Positionen zeitgenössischer Dichtung. Hrsg. v. Armen Avanessian, Anke Hennig und Steffen Popp. Zürich, Berlin 2014, 19–31.
- Scheerer, Martin: »Die Lehre von der Gestalt«. Ihre Methode und ihr psychologischer Gegenstand. Berlin, Leipzig 1931.
- Serres, Michel und Nayla Farouki: Thesaurus der exakten Wissenschaften. Aus dem Französischen v. Michael Bischoff und Ulrike Bischoff. Frankfurt a. M. 2001.
- Simon, Ralf: Der poetische Text als Bildkritik. München 2009.
- Stolterfoht, Ulf: Noch einmal: Über Avantgarde und experimentelle Lyrik. In: *Bella Triste* 17 (2007), 189–198.
- Strick, Heinz Klaus: »Bernhard Riemann (1826–1866)«. Spektrum der Wissenschaften online, in: *Mathematischer Monatskalender* (1.11.2012). 28. Oktober 2020: <https://www.spektrum.de/wissen/bernhard-riemann-1826-1866/1167731>.
- Weiss, Christina: Nicht gemacht für lineares Lesen. Über Oswald Egger. In: *Sinn und Form* 59.2 (2007), 277–281.