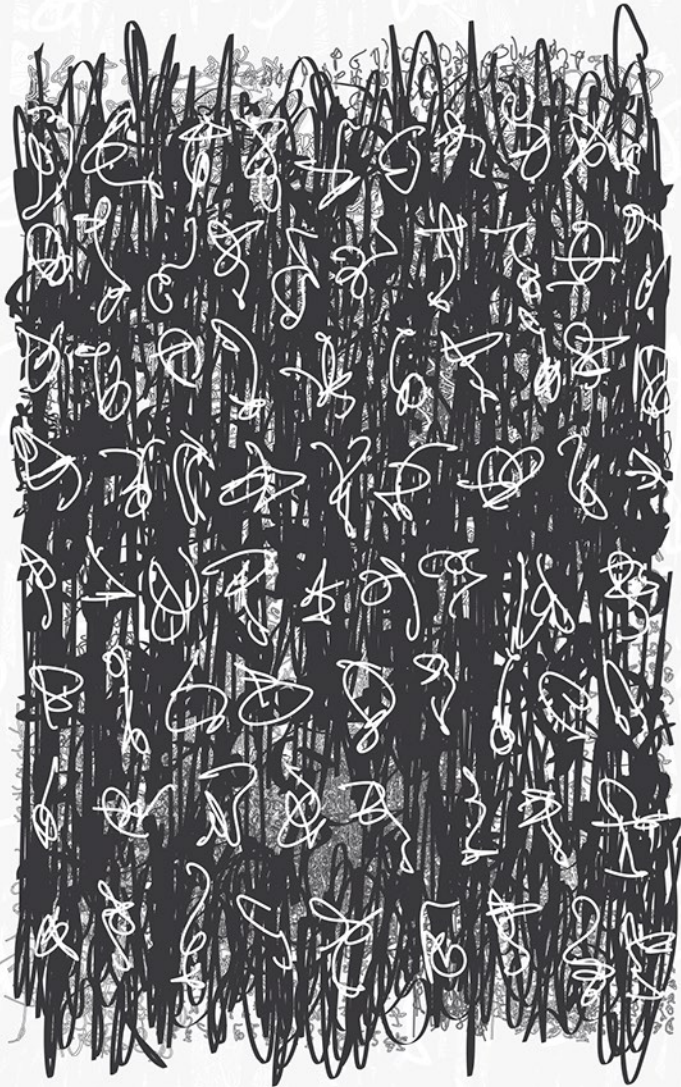


Andrea Polaschegg

Der Anfang des Ganzen

Eine Medientheorie
der Literatur als Verlaufskunst



Wallstein

Andrea Polaschegg
Der Anfang des Ganzen

Andrea Polaschegg

Der Anfang des Ganzen

Eine Medientheorie
der Literatur als Verlaufskunst

WALLSTEIN VERLAG

In memoriam F.P.

Inhalt

Einleitung	9
1 Der Eigensinn des literarischen Textanfangs	15
1.1 Aufriss	15
1.2 Textanfänge im Fokus der Literaturwissenschaft	26
1.3 Der narratologische Kurzschluss	36
1.4 Die Gattungsbindung des Anfangs	43
1.5 <i>incipit</i> und <i>initium</i>	53
1.6 Fazit	63
2 Anfänge denken	65
2.1 Im doppelten Jenseits der Begriffe	65
2.2 Anfang und Verlauf	76
2.3 Transitive und intransitive Anfänge	83
2.4 Zeit, Handlung, Geschehen	86
2.5 Das Paradox des Textanfangs	91
2.6 Zur Methode	94
2.7 Fazit	99
3 Medienpoetische Sondierungen:	
Paul Klee, Wilhelm Heinsse und Stéphane Mallarmé	103
3.1 Medium und Verlauf: Eine Klärung	103
3.2 Paul Klees <i>Anfang eines Gedichtes</i> und der Bildbegriff	108
3.3 Anfang eines Alphabets	111
3.4 Deixis und Aisthesis	117
3.5 Emergenz und Aspektwechsel	127
3.6 Anfang eines Comic-Strips	132
3.7 Wilhelm Heinses <i>Amazonenflucht</i> :	
Warum Bilder nicht »erzählen«	140
3.8 Aporien der doppelten <i>dissimulatio</i>	152
3.9 Text als Partitur:	
Stéphane Mallarmés medienpoetischer <i>Coup</i>	161
3.10 Am roten Faden der Syntax: Der überraschende Verlauf	173
3.11 Fazit	178

4	Traditionen des Anfangsdenkens und literarische Praxis	183
4.1	Das doppelte Vergehen des Anfangs in der Philosophie	183
4.2	Der metaphysische Kurzschluss des Poststrukturalismus	195
4.3	Die literarische Archaisierung des Initialen: »Im Anfang war das Wort«	204
4.4	»Die Bibel beginnt mit b«: Buchstabenpolitik im Zeichen des Anfangs	215
4.5	Die literarische Initialisierung des Archaischen: Genesis und Textverlauf	225
4.6	Fazit	239
5	Verläufe (nicht) denken oder Laokoon revisited	245
5.1	Die <i>Laokoon</i> -Geste: Jenseits von ›Zeitkunst‹ und ›Raumkunst‹	245
5.2	›daß nicht alles gleich ganz da ist«: Klopstocks Poetik der Erwartung	260
5.3	Die Verlaufsvergessenheit der Werkästhetik: Das skulpturale Ganze	280
5.4	Die Verlaufsbewältigung der Poetik I: Kausalketten und Tektonik	293
5.5	Die Verlaufsbewältigung der Poetik II: Anfang und Ende der Pyramide	309
5.6	Der schlechte Leumund der Linearität	329
5.7	Traditionen des Verlaufsdenkens	340
5.8	Fazit	361
6	Zurück auf Los: Literaturwissenschaft medienpoetisch	369
6.1	Textverläufe poetisch: <i>beau désordre</i> und Vers	369
6.2	Textverläufe literarisch: Da muss man durch	383
6.3	Anschlüsse I: Textverlauf, Peritext und Buchgebrauch	387
6.4	Anschlüsse II: Textverlauf, Hermeneutik und (das Ende der) Rhetorik	394
6.5	Anschlüsse III: Textverlauf und Erzälliteratur	398
	Abkürzungen und Siglen	405
	Literatur	407
	Abbildungen	471
	Register	473
	Dank	479

Ein *System von Gedanken* muß allemal einen architektonischen Zusammenhang haben, d. h. einen solchen, in welchem immer ein Theil den andern trägt, nicht aber dieser auch jenen, der Grundstein endlich alle, ohne von ihnen getragen zu werden, der Gipfel getragen wird, ohne zu tragen. Hingegen *ein einziger Gedanke* muß, so umfassend er auch seyn mag, die vollkommenste Einheit bewahren. Läßt er dennoch, zum Behuf seiner Mittheilung, sich in Theile zerlegen; so muß doch wieder der Zusammenhang dieser Theile ein organischer, d. h. ein solcher seyn, wo jeder Theil eben so sehr das Ganze erhält, als er vom Ganzen gehalten wird, keiner der erste und keiner der letzte ist, der ganze Gedanke durch jeden Theil an Deutlichkeit gewinnt und auch der kleinste Theil nicht völlig verstanden werden kann, ohne daß schon das Ganze vorher verstanden sei. – Ein Buch muß inzwischen eine erste und eine letzte Zeile haben und wird insofern einem Organismus allemal sehr unähnlich bleiben, so sehr diesem ähnlich auch immer sein Inhalt seyn mag.

Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Vorrede

Einleitung

Ihren Ausgang nimmt diese Arbeit zunächst einmal in etwas sehr Simplem. Es ist der sattsam bekannte Umstand, dass literarische Texte Anfänge *besitzen*: erste Zeilen, erste Verse, erste Sätze, erste Kapitel, erste Akte, mit denen sie beginnen und auf die alles Weitere folgt. Diesem Sachverhalt eignet eine derart große Selbstverständlichkeit, dass er der literaturwissenschaftlichen Forschung bislang nicht der Rede wert gewesen ist, geschweige denn des Nachdenkens. Dabei steht die ästhetische (und ökonomische) *Bedeutung* literarischer Anfänge innerhalb des Fachs außer Zweifel, weshalb prominente Beispiele immer wieder zum Gegenstand von Vorträgen, Lehrveranstaltungen oder Aufsatzpublikationen erhoben werden. Allerdings geschieht dies traditionell ebenfalls im Gestus der Fraglosigkeit, während das Phänomen Textanfang selbst nie systematisch oder konzertiert beforcht worden ist.

Nun ruft freilich nicht jede stillschweigende Selbstverständlichkeit zur Reflexion oder gar zu einer theoretischen Auseinandersetzung auf. Diese allerdings ruft tatsächlich. Und sie tut es, weil in dem stummen Wissen darum, dass literarische Texte Anfänge haben, eine tiefgreifende Einsicht in die Medienbedingungen der Literatur als textgewordener Rede schlummert und weil diese Einsicht – einmal ausformuliert und zu Ende gedacht – das literaturwissenschaftlich ebenso selbstverständliche Konzept des ›Textes‹ als eines ›Ganzen‹ grundlegend neu justiert: Über Anfänge verfügen Phänomene jedweder Provenienz schließlich allein, wenn und insoweit sie einen prozesshaften Charakter haben oder, in der Terminologie dieses Buches formuliert, wenn und insoweit sie eine *Verlaufsdimension* besitzen. Fehlt eine solche Dimension, dann lässt sich an Phänomenen auch kein Anfang ausmachen. Texten zu attestieren, sie würden – an welcher Stelle und womit genau auch immer – beginnen, bedeutet also *per definitionem*, sie als Vollzüge zu adressieren und ihren Verlaufsaspekt zentral zu setzen. Und so unbestimmt oder »offen« der literaturwissenschaftliche Textbegriff auch sein mag, lässt sich doch unschwer feststellen, dass so etwas wie ›Prozess‹, ›Vollzug‹ oder ›Verlauf‹ nicht zu seinen gängigen Implikationen zählt.

Es besteht mithin ein merkliches Spannungsverhältnis zwischen den Textkonzepten, mit denen die Literaturwissenschaft operiert, und

derjenigen Dimension des Textes, die in Erscheinung tritt, sobald von seinem Anfang die Rede ist und dessen Bedeutung verhandelt wird. Und auf eben dieses Spannungsverhältnis konzentriert sich die Aufmerksamkeit der vorliegenden Studie, die entsprechend an literarischen Texten und an literaturwissenschaftlichen Textkonzepten gleichermaßen analytisch arbeitet.

Wenn ihr Untertitel sie als eine *Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst* ankündigt, dann sind damit drei (Voraus-)Setzungen verbunden, die sich in den gerade skizzierten Zusammenhängen bereits angedeutet haben:

1. Literatur wird hier weder als Diskurs noch als System perspektiviert, sondern sie wird vom schriftsprachlichen Text als ihrem zentralen Medium her begriffen, dessen Eigengesetzlichkeit *als* Medium und dessen Eigenschaften *als* Text es indes allererst aufzuarbeiten gilt. Somit rückt die mediale und materiale Eigensinnigkeit schriftsprachlicher Äußerungen ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die bislang gemeinhin als ›das Andere‹ der Medialität verhandelt worden sind.

2. Die dabei angezielte Medienpoetik der Literatur verzichtet somit darauf, ihren Gegenstandsbereich mit einem ästhetischen oder fiktionalen Apriori zu versehen und ihn – wie das in solchen Fällen nahezu zwangsläufig geschieht – auf die westeuropäische Neuzeit als Epoche der »Ausdifferenzierung« zu begrenzen. Vielmehr sucht sie in kontrastivem Vergleich mit anderen Medien, die Verlaufsdimension des Textes als konkrete Möglichkeitsbedingung sowohl der Literatur als auch der Philosophie, Philologie und Ästhetik offenzulegen, sodass keinerlei Anlass besteht, antike, mittelalterliche und frühneuzeitliche Texte aus dem Analysehorizont auszuschließen.

3. Das besagte Spannungsverhältnis zwischen dem anfangsinduzierten Prozess-, Vollzugs- und Verlaufscharakter des Textes auf der einen Seite und den literaturwissenschaftlichen Textmodellen auf der anderen wird als eines in den Blick genommen, das über ebenso lange wie machtvolle Traditionslinien sowohl der Ästhetik als auch der Epistemologie verfügt, die sich nicht selten gegen die Eigensinnigkeit ihres eigenen Artikulationsmediums gerichtet haben. Daher greift die vorliegende Studie nicht allein auf bereits bestehende theoretische und poetologische Ansätze zurück, sondern nutzt durchaus auch die medial gestützte Verfahrensintelligenz literarischer Texte selbst dazu, aus diesen Traditionslinien herauszutreten und alternative Denkwege zu bahnen. Denn dass es dieser alternativen Wege tatsächlich bedarf, um so etwas vermeintlich Simplex wie den Umstand, dass Texte Anfänge haben und sich damit als Verläufe kenntlich machen, überhaupt denken zu können,

anstatt ihn im toten Winkel der wissenschaftlichen Reflexion als Selbstverständlichkeit mitzuführen, wird sich im Laufe der folgenden Analysen und Überlegungen immer deutlicher abzeichnen.

Insofern umgreift die in diesem Buch unternommene theoretische Arbeit tatsächlich das, was Michel Foucault in einer viel zitierten Wendung als Philosophie bestimmt hat:

Aber was ist die Philosophie heute – ich meine die philosophische Aktivität –, wenn nicht die kritische Arbeit des Denkens an sich selber? Und wenn sie nicht, statt zu rechtfertigen, was man schon weiß, in der Anstrengung liegt, zu wissen, wie und wieweit es möglich wäre, anders zu denken?¹

Allerdings ist die »kritische Arbeit des Denkens an sich selbst« im Falle der hier projizierten *Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst* einem Gegenstand verpflichtet – dem literarischen Text *als* Text – und stellt sich somit in den Dienst des Versuchs, dessen mediale Eigengesetzlichkeit samt ihrer Wahrnehmungs- und Wirkungseffekte zu begreifen und zu erklären. Die damit einhergehenden Überschreitungen und Refigurationen vertrauter Denkmuster genügen sich also nicht selbst, sondern sie sind funktional an den gegenstandsbezogenen Erkenntnisprozess gebunden. Da der Gegenstand ›Text‹ aber – und auch dies wird sich im Zuge der Analysen abzeichnen – eine ausgesprochen prekäre Ontologie besitzt, die an keinem Punkt so deutlich hervortritt wie an seinem Anfang *als* Anfang, werden die überkommenen epistemologischen Formate und Verfahren zur (literatur-)wissenschaftlichen Erfassung dieses prekären Gegenstandes mehr als einmal an ihre Grenzen (ge)stoßen.

Eine Medienpoetik der Literatur auf der Grundlage des Textes und seiner Verlaufsdimension zu entwickeln, wie es die vorliegende Studie unternimmt, zieht freilich ganz automatisch den Bruch mit einigen Gattungskonventionen literatur- und kulturwissenschaftlicher Publikationen monographischen Formats nach sich, wie sie seit den 1990er Jahren besonders umfänglich im Segment der Habilitationsschrift wirkmächtig geworden sind und wohl auch den hohen Wiedererkennungswert dieser wissenschaftlichen Textsorte heute verantworten.

1 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 2: *Der Gebrauch der Lüste*. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M. 1989, S. 15f.

Da in dieser Arbeit Erkenntnisse über die medialen Eigengesetzlichkeiten von Texten *als* Texte gewonnen werden sollen und von dort aus die herrschenden Präsuppositionen kritisch befragt, die das Verständnis des literaturwissenschaftlichen Zentralgegenstandes vorformatieren, weist sich das übliche Darstellungsformat einer historiographischen Rahmen-erzählung für exemplarische und zumeist um einen Epochenumbruch (»1800–1900«) herum gruppierten »Textlektüren« als ungeeignet aus. Zwar besteht diese Studie zu gut zwei Dritteln aus konkreten Begriffs-, Bild- und Textanalysen, von denen wiederum der überwiegende Teil tatsächlich exemplarischen Charakter besitzt. Doch diese *exempla* sind – dem systematischen Anspruch der Unternehmung entsprechend – eben nicht nach dem Kriterium ihrer historischen Symptomatik und Spezifik ausgewählt, die sie zweifellos ebenfalls besitzen, sondern im Gegenteil gerade auf ihre potentielle Austauschbarkeit hin. Eine dezidiert historische Perspektive wird allein in Kapiteln eingenommen, die denjenigen ästhetischen und epistemologischen Traditionslinien nachspüren, welche die Verlaufsdimension des Textes und damit letztlich auch seinen Anfang in den toten Winkel des literaturwissenschaftlichen Gegenstandsverständnisses verschoben und dort festgebannt haben.

Historisierung wird hier also nicht im Rahmen einer disziplinären Gepflogenheit praktiziert, sondern punktuell als wissenschaftliche *techné* eingesetzt, um aktuell vorherrschenden Konzepten und Vorstellungen ihre Selbstverständlichkeit und damit auch ihre »Alternativlosigkeit« zu nehmen. Und so sehr sich dieser kalkuliert denaturalisierende und in diesem Sinne verfremdende Einsatz historisierender Perspektiven auch den epistemologischen Praktiken des sogenannten Poststrukturalismus verdankt – allem voran denen des gerne als Geschichtsschreiber verkannten Michel Foucault –, zählen die poststrukturalistischen Theorien nach einem halben Jahrhundert ihrer wissenschaftlich wirksamen Existenz natürlich längst selbst zu eben jenen Selbstverständlichkeitsgeneratoren der Literaturwissenschaft, zu denen diese Studie historisierend in Distanz tritt, um mit Blick auf den prekären Gegenstand ›Text‹ alternative Denkräume literaturwissenschaftlicher Forschung zu eröffnen, die sich dann mit historischen Studien ausgestalten lassen.

Das nun bereits seit geraumer Zeit proklamierte »Ende der Theorie« hat mit seinen unüberhörbaren geschichtsphilosophischen Ober- und normativen Untertönen der literaturwissenschaftlichen Innovationskraft während der letzten Jahre nicht eben zugearbeitet und nimmt sich inzwischen eher wie ein konzertiertes Urlaubsgesuch des Denkens aus. Doch so verständlich dieses Gesuch angesichts der epistemologischen Tröstungsversprechen des sogenannten »Empirischen« und der ganz

auf Quantifizierbarkeit setzenden *Digital Humanities* sowie hinsichtlich der wissenschaftspolitisch offenbar erfolgreichen befreiungsrhetorischen Reimversuche von »Theorie« auf »Ideologie« auch sein mag, so deutlich ist mit Blick auf literaturwissenschaftliche Gegenstände zu konstatieren: Ohne ein diszipliniertes Nachdenken auf dem Niveau der theoretischen Tradition und ohne ein kontinuierliches Neujustieren der eigenen Vorannahmen, Reflexionshorizonte und Analyseparameter ist diesen Gegenständen wissenschaftlich niemals beizukommen. Dafür sind literarische Texte nicht nur – wie es so schön heißt – zu »komplex« und im Übrigen auch zu intelligent. Sondern aufgrund ihrer schriftsprachlichen Verfasstheit sind sie unseren zunehmend textbestimmten Alltagspraktiken vor allem auch viel zu vertraut, als dass sich bei einem gedanklichen Verbleib im heimeligen *common sense* jemals Erkenntnisse über sie (und damit auch über unsere Alltagspraktiken) gewinnen ließen.

Dass Theorien stets Gefahr laufen zu irren, und zwar kategorial und vor aller Augen zu irren – schließlich gibt es ja immer auch Alternativen –, mag dasjenige Horrendum gewesen sein, das die Ausrufung ihres »Endes« so apodiktisch und affektgeladen hat ausfallen lassen. Die hier entwickelte *Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst* geht dieses Risiko ein. Und sie geht es gerne ein, weil es sich als letztlich doch recht wohlfeiler Preis für die Möglichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis präsentiert, die nun einmal *per definitionem* eine neue ist und somit notwendigerweise unbekanntes Gelände betritt.

Keine Wissenschaftsprosa vermag diesen Zusammenhang besser auf den Punkt zu bringen als der nachfolgende minimalliterarische Text, der als Angehöriger der Gattung ›Witz‹ zwar einen Anfang, aber keinen Ursprung hat² und sich somit trefflich als Auftakt zur theoretischen Auseinandersetzung mit dem *Anfang des Ganzen* eignet:

Kriecht ein Mann nachts im Schein einer Straßenlaterne auf allen vieren herum. Kommt ein zweiter Mann dazu und fragt: »Was machen Sie da?« Sagt der Mann: »Ich suche meinen Schlüssel.« Fragt der andere: »Sind Sie sicher, dass Sie den hier verloren haben?« Sagt der erste: »Nein, aber da hinten kann ich nichts sehen.«

2 Der große Isaac Asimov hat einst die Ursprungslosigkeit des Witzes zum Gegenstand einer seiner Science-Fiction-Erzählungen gemacht und dabei einmal mehr das analytische Potential literarischer Texte vorgeführt. Vgl. Isaac Asimov: »The Jokester«. In: *The Penguin Science Fiction Omnibus*. Hrsg. v. Brian Aldiss. London 1973, S. 377–390.

1 Der Eigensinn des literarischen Textanfangs

1.1 Aufriss

Die Anfänge literarischer Texte sind ein merkwürdiges Phänomen. Wie kaum ein anderer Aspekt der modernen Literatur besitzen Textanfänge als Reflexionsgegenstand seit Jahrzehnten eine Prominenz, die sich selbst offenbar nicht geschichtlich wird und dabei – auch dies eine Besonderheit – Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Verlage, autorischaftliche Poetiken und literarische Texte gleichermaßen umspannt.

Bereits einer kursorischen Durchsicht der Literatur selbst und der Diskurse, die sie konstituieren, begegnet das Nachdenken über den Anfang allerorten: Kaum eine Buchmesse geht ins Land ohne publizistische Beschwörung der »Magie der ersten Sätze«;¹ in Literaturpreisreden zählt die »Verneigung vor dem ersten Satz«² zum festen Ritualbestand; nicht allein der Suhrkamp Verlag hat zahlreichen Textanfängen einen Ehrenplatz auf dem Buchumschlag eingeräumt,³ wobei dem ersten Satz von Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob* einst sogar der Sprung auf den vorderen Buchdeckel gelungen ist.⁴ Und kurz wäre die Liste der Frankfurter Poetikvorlesungen, ließe man diejenigen aus, die sich mit dem Anfang befassen: sei es, dass sie wie der Beitrag Ulrich Peltzers den »Sprung aus dem Nichts in den Text«⁵ programmatisch wenden und sich mit *Angefangen wird mittendrin*

1 Vgl. exempl. zur Leipziger Buchmesse: Kulturspiegel 10/2010: *Die Magie der ersten Sätze. 25 Romane, die Sie von Anfang an lieben werden*, i. B. S. 8–34.

2 Martin Mosebach: »Romane schreiben, wie man einen Schuh macht«. Dankrede bei der Verleihung des Kleist-Preises. In: *Kleist-Jahrbuch* 2003, S. 12–19, hier: S. 13.

3 Vgl. exempl. Thomas Bernhard: *Geben*. Frankfurt a.M. 1971 (suhrkamp taschenbuch 5); James Joyce: *Finnegans Wake*. In *englischer Sprache*. Frankfurt a.M. 1987 (edition suhrkamp NF 439); Jurek Becker: *Bronsteins Kinder*. Roman. Frankfurt a.M. 1988 (suhrkamp taschenbuch 1517); Wolfgang Hildesheimer: *Paradies der falschen Vögel*. Roman. Frankfurt a.M. 1992 (Bibliothek Suhrkamp 1114).

4 Uwe Johnson: *Mutmassungen über Jakob*. Roman. Frankfurt a.M. 1992 (edition suhrkamp NF 818).

5 Ulrich Peltzer: *Angefangen wird mittendrin*. *Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a.M. 2011, S. 8.

betiteln, sei es, dass sie mit Monika Maron das Scheitern am Anfang zum kompositorischen Prinzip der Vorlesung selbst erheben,⁶ sei es in der Manier Wolfgang Hilbig, das eigene »Zögern vor dem ersten Satz«⁷ als Ergebnis einer Kritik zu denken, die unzählige Anfänge bereits verworfen hat, oder sei es unterlegt mit anthropologischer Wesentlichkeit wie Peter Sloterdijks Überlegungen zur Uneinholbarkeit des eigenen Anfangs als Subjekt, die durch immer neue Anfänge des Erzählens kompensiert werde.⁸ Die deutschsprachigen Poetikvorlesungen haben im Laufe der Nachkriegszeit die Anfangsreflexion also nachgerade zum konstitutiven Moment ihrer selbst als eigener literarischer Gattung erhoben.⁹ Und dennoch oder womöglich gerade deshalb präsentiert sich die genreprägende Verhandlung des Anfangs in den jährlichen Reden und Schriften der Autorinnen und Autoren als stets erste, als jeweils voraussetzungslose Auseinandersetzung mit einem Phänomen und seinen – meist neuralgischen – Dimensionen, die keine Tradition kennt. Zumindest finden sich im Rahmen dieser Gattung niemals Rückverweise auf bereits Gedachtes oder Gesagtes zum Thema,¹⁰ sodass der poetologischen Rede über Anfang und Anfangen in ihrer steten Wiederholung selbst etwas ausgestellt Anfängliches und mithin Jungfräuliches eignet.

Dies scheint sich bei der nicht weniger weit verbreiteten Verhandlung des Anfangs in literarischen Texten selbst genau umgekehrt zu

6 Monika Maron: *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche*. Frankfurt a.M. 2005.

7 Wolfgang Hilbig: *Abriß der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a.M. 1995, S. 5.

8 Peter Sloterdijk: *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt a.M. 1988, i.B. S. 31–39.

9 Ansätze zu einer Gattungspoetik der Poetikvorlesungen finden sich, wenn gleich ohne Berücksichtigung der omnipräsenten Anfangsreflexion, in: Monika Schmitz-Emans: »Poetikvorlesungen literarischer Autoren als Selbstbefragung, Selbstpositionierung und Selbstinszenierung«. In: Andreas Haarmann/ Cora Rok (Hrsg.): *Wozu Literatur(-wissenschaft)?* Göttingen 2019, S. 255–270; Johanna Bohley: »Dichter am Pult. Altes/Neues aus Poetikvorlesungen 2010–2015«. In: Corina Caduff/Ulrike Vedder (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. München 2017, S. 243–254; Gundela Hachmann: »Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung«. In: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld 2014, S. 137–155.

10 Hugo Loetscher bezieht sich in seinen Münchner Poetikvorlesungen sogar explizit *nicht* auf einen Vordenker, in diesem Falle ist es (nicht) Paul Valéry. Vgl. Hugo Loetscher: *Vom Erzählen erzählen. Münchner Poetikvorlesungen*. Mit einer Einführung von Wolfgang Frühwald. Zürich 1988, S. 29.

verhalten. Diese Verhandlung stellt sich sichtlich ins Zeichen einer von der übermächtigen Anfangstradition immer schon geraubten Unschuld. Entsprechend tendiert sie dazu, den Anfang des Textes zu ihrem Austragungsort zu wählen, das Moment des Initialen somit zu verdoppeln und selbstreflexiv werden zu lassen. In der Literaturwissenschaft paradigmatisch geworden ist dafür Jean Pauls *Leben Fibels*,¹¹ das seiner berühmten Vorrede (»Kein Werk wurde von mir so oft – schon den 16. Nov. 1806 das erste Mal – angefangen und unterbrochen als dieses Werkchen«¹²) zunächst eine »Vor-Geschichte oder Vor-Kapitel«¹³ folgen lässt, die mit dem Ende jenes ABC-Buchs beginnt, mit welchem der Gesamttext schließt (»Das Zählbrett hält der Ziegen-Bock«¹⁴), um dann – noch dazu unter der Überschrift »Geburt« – mit den Sätzen anzuheben: »Komme nun endlich herein ins Leben, lieber Fibel, so winzig und anonym du auch noch bist.«¹⁵

Eine mindestens ebenso große Forschungsprominenz in diesem Zusammenhang besitzen E.T.A. Hoffmanns *Meister Floh* (»Es war einmal – welcher Autor darf es jetzt wohl noch wagen, sein Geschichtlein also zu beginnen«¹⁶) und selbstverständlich *Der Sandmann*.¹⁷ Dessen

11 Vgl. dazu exempl.: Ulrike Steierwald: *Wie anfangen? Literarische Entwürfe des Beginnens*. Berlin 2016, S. 68–76; Monika Schmitz-Emans: »Etüden über das Anfangen«. In: Kurt Röttgers/dies. (Hrsg.): *Anfänge und Übergänge*. Essen 2003, S. 201–226, hier: S. 208; Friedrich Pfäfflin (Hrsg.): *Vom Schreiben I: Das weiße Blatt oder Wie anfangen?*. Marbach a. N. 1994 (= Marbacher Magazin 68), S. 20–22; zu Jean Pauls Anfängen grundsätzlich: Norbert Miller: *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*. München 1968, S. 303–325.

12 Jean Paul: »Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel«. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Abteilung I, Bd. 6. Hrsg. v. Norbert Miller. München 1963, S. 367.

13 Ebd., S. 369.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 378.

16 E.T.A. Hoffmann: »Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde«. In: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. Bd. 7: *Klein Zaches genannt Zinnober, Prinzessin Brambilla, Meister Floh*. Berlin 1994, S. 291. Vgl. dazu zuletzt noch einmal Steierwald: *Wie anfangen?*, S. 47f.

17 Vgl. exempl. Norbert Miller: »Die Rollen des Erzählers. Zum Problem des Romananfangs im 18. Jahrhundert«. In: ders. (Hrsg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Zwölf Essays*. Berlin 1965, S. 37–91; ders.: *Der empfindsame Erzähler*, S. 9ff.; Schmitz-Emans: »Etüden über das Anfangen«, S. 208–213; Walter Schönau: »In medias res. Zur Aktualisierung des unvermittelten Anfangs moderner Erzähltexte«. In: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 2 (1973), S. 45–62, hier: S. 52; Rudolf Große: »Textanfänge. Über

Erzählinstanz meldet sich bekanntlich erst nach drei vorgeschalteten Briefen Dritter mit einer ausführlichen Reflexion über mögliche und unmögliche Anfänge seiner Geschichte zu Wort, um dann im Rückblick auf die vorherigen Briefe – narratologisch völlig korrekt – zu behaupten, den Text als Erzähler »gar nicht an[ge]fangen«¹⁸ zu haben.

Einem kanongenealogisch justierten Blick ist diese Tradition des selbstreflexiven Anfangs freilich mühelos bis zu Laurence Sternes *Tristram Shandy* – einem weiteren Prominenten der literaturwissenschaftlichen Anfangsforschung¹⁹ – zurückverfolgbar. Und es bedarf nur einer kleinen Erinnerung an die Überlegungen des Erzählers Oskar Matzerath, bevor er den Roman unter den Röcken seiner Großmutter hervorholt, um sich des Fortwirkens dieser initialen Vervielfältigungsstrategie bis weit in die Nachkriegsliteratur hinein zu versichern:

Man kann eine Geschichte in der Mitte beginnen und vorwärts wie rückwärts kühn ausschreitend Verwirrung anstiften. Man kann sich modern geben, alle Zeiten, Entfernungen wegstreichen und hinterher verkünden oder verkünden lassen, man habe endlich und in letzter Stunde das Raum-Zeit-Problem gelöst. Man kann auch ganz zu Anfang behaupten, es sei heutzutage unmöglich einen Roman zu schreiben, dann aber, sozusagen hinter dem eigenen Rücken, einen kräftigen Knüller hinlegen, um schließlich als letztmöglichster Romanschreiber dazustehn.²⁰

Ihren unangefochtenen Höhepunkt hat diese Strategie indes nicht grundlos in der postmodernen Literatur erreicht, deren initiale Doppel- und Dreifachsalti längst selbst kanonisch und mithin als Archive der Modi literarischer Anfangsreflexion lesbar geworden sind.

die Schwierigkeiten des Beginnens beim Erzählen«. In: *Grammatik – Text – Sprachkunst*. Dem Wirken Rudolf Růžičkas gewidmet. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR 15G/1987. Berlin 1988, S. 24–30, hier: S. 25–28; Steierwald: *Wie anfangen?*, S. 48–53.

18 E. T. A. Hoffmann: »Der Sandmann«. In: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. Bd. 3: *Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*. Berlin 1994, S. 25.

19 Miller: »Die Rollen des Erzählers«, S. 74 ff.; ders.: *Der empfindsame Erzähler*, S. 217–222; Uwe Lindemann: »Wo anfangen? Autobiographie, Rhizom und das nomadische Schreiben in Laurence Sternes *Tristram Shandy*«. In: Röttgers/Schmitz-Emans (Hrsg.): *Anfänge und Übergänge*, S. 126–143; Steierwald: *Wie anfangen?*, S. 78–81.

20 Günter Grass: *Die Blechtrommel*. Roman. München 2011, S. 12.

Wenn etwa Italo Calvino in *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* den Romananfang zum verhaltenen Anfang des Lesens umschreibt,²¹ nach 15 Seiten erneut mit dem Romantitel ansetzt, ihm den metaliterarischen Satz »Der Roman beginnt auf einem Bahnhof, eine Lokomotive faucht, Kolbendampf zischt über den Anfang des Kapitels, Rauch verhüllt einen Teil des ersten Absatzes«²² folgen lässt, um das zweite Kapitel mit der Diagnose eines *Déjà-vu* der Lektüre zu beginnen,²³ dann führt er auf wenigen Seiten gleich fünf verschiedene Weisen vor, den Textanfang unter dem Vorzeichen seiner immer schon verlorenen Unschuld literarisch zu reflektieren: Selbstreferentialität, *Mise en abyme*, Spiegelung, Verdopplung und das Möbiusband. Einzeln oder in Kombination strukturieren diese Modi die reiche Geschichte der literarischen Anfangsreflexion, und wie noch zu zeigen sein wird, zählen sie alle zugleich zur anfangsanalytischen Grundausrüstung der literaturwissenschaftlichen Forschung.

Während Calvino also ein Panorama von Anfangs(denk)figuren entwirft, konzentriert sich Umberto Eco als zweiter wichtiger Vertreter der literarischen Postmoderne auf einen zweiten zentralen Komplex (meta-)literarischer Verhandlungen des Initialen. Er führt den Textanfang als Kulminationspunkt intertextueller Bezüge vor, präsentiert ihn damit als *eo ipso* nachträglichen und nimmt dadurch selbst die Rolle des literaturwissenschaftlichen Beobachters ein. So weist die Überschrift »Natürlich, eine alte Handschrift«, mit welcher *Der Name der Rose* einsetzt, die nachfolgende Herausgeberfiktion (»Am 16. August 1968 fiel mir ein Buch aus der Feder eines gewissen Abbé Vallet in die Hände«²⁴) überdeutlich als verspäteten Beitrag zu dieser prominenten Anfangstradition²⁵ aus. Der anschließende »Prolog« verfährt ebenso, indem er mit dem Prolog des Johannesevangeliums eines der berühm-

21 »Du schickst dich an, den neuen Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Italo Calvino zu lesen. Entspann dich. Sammle dich. Schieb jeden Gedanken beiseite.« (Italo Calvino: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Roman. Übers. v. Burkhart Kroeber. München 1996, S. 7).

22 Ebd., S. 15.

23 »Dreißig Seiten hast du inzwischen gelesen, und die Geschichte beginnt dich gerade zu fesseln. Da stellst du auf einmal fest: ›Dieser Satz kommt mir doch bekannt vor. [...]‹« (Ebd., S. 31).

24 Umberto Eco: *Der Name der Rose*. Roman. Übers. v. Burkhart Kroeber. München 1987, S. 7.

25 Vgl. dazu ausführlich: Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann. Paderborn 2007.

testen *exempla* dieser Text(anfangs)sorte²⁶ aufruft, dessen Eingangsworte – aus noch genauer zu erläuternden Gründen²⁷ – überdies zu den meistzitierten (Meta-)Anfängen der Weltliteratur zählen:

Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Das selbige war im Anfang bei Gott, und so wäre es Aufgabe eines jeden gläubigen Mönches, täglich das einzige eherne Faktum zu wiederholen, dessen unumstößliche Wahrheit feststeht.²⁸

Und wenn nach einer weiteren paratextuellen Verdoppelung des Anfänglichen (»Erster Tag. PRIMA«) das erste Kapitel des Romans mit dem Satz beginnt »Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen gegen Ende November«,²⁹ dann überführt Eco damit die intertextuelle Vervielfältigung des Anfangs in eine Verweiskette, über die er als Autor nicht mehr verfügt. In der *Nachschrift zum »Namen der Rose«* macht er diesen Beginn nämlich einmal mehr als Allusion kenntlich, als Stilzitat eines tatsächlich unschuldigen Anfangs, genauer: eines unschuldigen Anfängers.

Kann einer, der erzählen will, heute noch sagen: »Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen gegen Ende November«, ohne sich dabei wie Snoopy zu fühlen? Was aber, wenn ich Snoopy das sagen ließe? Wenn also die Worte »Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen ...« jemand sagte, der dazu berechtigt war, weil man zu seiner Zeit noch so anheben konnte?³⁰

Doch auch die initiale Unschuld des Comic-Beagle der *Peanuts*, den der Cartoonist Charles M. Schulz seit dem Jahr 1969 auf dem Hundehüttendach vor einer Schreibmaschine sitzen und über den Anfang seines Romans nie hinauskommen lässt (*Abb. 1*), ist eben nur eine vermeintliche.

26 Zur Tradition und Funktion von Proömium und Prolog vgl. Irmgard Männlein-Robert: »Prooemium«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. v. Gert Ueding. Bd. 7. Tübingen 2005, Sp. 247–256; Klaus Haberkamm: »Prolog«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003, S. 163–166 (im Folgenden abgekürzt als RLW mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl).

27 S.u. Kap. 4.3.

28 Eco: *Der Name der Rose*, S. 17.

29 Ebd., S. 31.

30 Umberto Eco: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. Übers. v. Burkhart Kroeber. München 1987, S. 27.



Abb. 1: Charles M. Schulz: *Peanuts featuring »Good ol' Charlie Brown«* (1969)

Denn Snoopy wiederholt mit »It was a dark and stormy night« seinerseits den Eingangssatz aus Edward George Bulwer-Lyttons Roman *Paul Clifford* (1830).³¹ Und angesichts der hier vorgeführten Eigen- dynamik des intertextuellen Dominoeffekts besteht wenig Anlass zu der Vermutung, der vom Beagle zitierte Satz könne sich gegen den retrograden Sog der initialen Verweiskette als tatsächlich allererster Anfang behaupten.

Selbstverständlich ist diese postmoderne Anfangshypertrophie mit ihrer Tendenz zur panoramatischen Auffächerung des Initialen literaturgeschichtlich alles andere als repräsentativ. Auch hat ihr program- matischer Hang zum selbstreflexiven Witz literaturwissenschaftlicher oder -kritischer Provenienz die Bildung einer tatsächlichen literari- schen Tradition letztlich verhindert und zumal die deutschsprachigen Anschlussversuche an dieses metaliterarische Anfangsspiel eher in den Ruch des Epigonalen oder wahlweise des »Satirischen« gestellt. Das lässt sich etwa an Wolf Haas' Interview-Roman (über einen Roman) mit dem Titel *Das Wetter vor 15 Jahren* verfolgen, der mit der Dialog- sequenz beginnt:

Literaturbeilage Herr Haas, ich habe lange hin und her überlegt, wo ich anfangen soll.

Wolf Haas Ja, ich auch.

Literaturbeilage Im Gegensatz zu Ihnen möchte ich nicht mit dem Ende beginnen, sondern –

Wolf Haas Mit dem Ende beginne ich streng genommen ja auch nicht. Sondern mit dem ersten Kuss.

Literaturbeilage Aber es ist doch ürgendwie [sic] das Ergebnis der Geschichte, die Sie erzählen. Oder meinetwegen der Zielpunkt, auf den alles zusteuert. Streng chronologisch gesehen würde das an den Schluss der Geschichte gehören. Ihr Held hat fünfzehn Jahre auf

31 Edward Bulwer-Lytton: *Paul Clifford*. The Knebworth Edition. London 1877, S. 13.

diesen Kuss hingearbeitet. Und am Ende kriegt er ihn endlich. Aber Sie schildern diese Szene nicht am Schluss, sondern ziehen sie an den Anfang vor.

Wolf Haas Ich hätte ein paar Anfänge gehabt, die mir eigentlich besser gefallen hätten. [...] ³²

Das Originellste dieses postpostmodernen Buchs besteht letztlich in seinem konventionellen Klappentext, der aus drei im Interview-Text verstreut zitierten Anfangssätzen des fiktiven Romans ³³ zusammengesetzt ist und an eben jener Stelle des Schutzumschlags platziert wird, den Verlage gemeinhin für den ›tatsächlichen‹ Romananfang vorsehen. ³⁴ Und wenn John von Düffel in einem der jüngeren literarischen Anfangsreflexionsversuche – mit dem *incipit* »Goethe ruft an« ³⁵ betitelt – eben jenen Versuch im Rahmen einer sommerlichen Schreibwerkstatt am Rande Berlins stattfinden lässt und, gehüllt in die figuralen Bademäntel verschiedener fiktiver Autorschaftsanwärter und -innen, viele Seiten mit dem Nachdenken über Gestalt und (Über-)Gewicht erster Sätze füllt, dann lässt sich das durchaus als Allegorie der gegenwartsliterarischen Auseinandersetzung mit dem Textanfang lesen, an der dieser Roman selbst partizipiert.

Unter den Erzähltexten des frühen 21. Jahrhunderts, die sich dem Anfang verschrieben haben, schert der libanesische Bürgerkriegsroman *I, the Divine* von Rabih Alameddine als einer von wenigen aus dem epigonal-satirischen Fahrwasser aus, dessen präzise Gattungsangabe *A Novel in First Chapters* das anfangs-kompositorische und -reflexive Novum des Textes bereits auf den Punkt bringt. Denn mit seinen 46 Eingangskapiteln, in denen oder genauer: gegen deren strukturelle Widerstände sich dieser Entwicklungsroman entfaltet, bietet er zugleich eine elaborierte Typologie möglicher Romananfänge der (Post-)Moderne, einschließlich ihrer verschiedenen Stile, Erzählmodi, paratextuellen Institutionen und dessen, was in der Forschung als jener »Grundton« ³⁶

32 Wolf Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren*. Roman. Hamburg 2006.

33 Ebd., S. 7f.

34 »Geht man vom äußeren Augenwinkel einen Zentimeter nach unten, kommt man zum Backenknochen. Und dann in gerader Linie weiter, noch einen Zentimeter. Dort hat Anni mich hingeküsst.« (Ebd., o.P.). Ob hier ein autorschaftliches oder ein verlegerisches Kalkül gegriffen hat, ist nicht überliefert.

35 John von Düffel: *Goethe ruft an*. Roman. Köln 2011, S. 7.

36 Vgl. exempl. Wolfdietrich Rasch: »Das Problem des Anfangs in der erzählenden Dichtung. Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900«. In: ders.:

oder »Rhythmus«³⁷ des literarischen Werks bezeichnet wird, den anzuschlagen jeder Anfang die Aufgabe hat und letztlich auch nicht umhinkommt. Unter Verzicht auf jede metaliterarische Einlassung schlägt Alameddine im Verlauf seines Romans 46-mal einen neuen Ton an, lässt zusammen mit *discours* und *histoire* auch Anfang und Verlauf des Textes auseinandertreten, setzt beides in Spannung zueinander und macht auf diese Weise ihren jeweiligen Eigensinn durch den gesamten Text hindurch beobachtbar:

Chapter one

My grandfather named me for the great Sarah Bernhardt. He considered having met her in person the most important event of his life. He talked about her endlessly. By the age of five, I was able to repeat each of his stories verbatim. And I did. My grandfather was a simple man.

Chapter One

At the age of thirteen, the age of discovery, I was moved from an all-girl Catholic school to a boys' school. My father decided I needed to have English, not French, as my primary language, so he transferred me to the best school in the city. It was all boys until I showed up. [...]

Chapter One

Nineteen seventy-three was a strange year. I cut my hair short, which drove my stepmother crazy. The Lebanese army went nuts and started bombing the PLO, a harbinger of things to come.³⁸

Doch so solitär diese (post-)postmodernen Panoramen, Einschachtelungen und Auftürmungen des Anfangs literaturgeschichtlich auch sein mögen, hat die ihr stets eigene metaliterarische Reflexion gleichwohl repräsentativen Charakter, und zwar in ihrem Gegenstand ebenso wie in ihrem Modus. Denn in der Geschichte des modernen Romans lässt sich – darin ist sich die Forschung einig – tatsächlich insgesamt die Tendenz ausmachen, den Anfang *als* Anfang mit einem selbstreflexiven Moment zu versehen, freilich auf unterschiedliche Weise.

Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart 1967, S. 49–57, hier: S. 51 f.

37 Vgl. exempl. Andreas Wolkerstorfer: *Der erste Satz. Österreichische Romananfänge 1960–1980.* Wien 1994, S. 13.

38 Rabih Alameddine: *I, the Divine. A Novel in First Chapters.* London 2003, S. 3–5.

Eine weit verbreitete ist die thematische oder allusive Korrelation des Textanfangs mit anderen Anfängen, in denen er sich spiegelt und dadurch potentiell zu sich selbst in Distanz tritt. Wenn etwa James Joyce am Anfang des *Ulysses* mit »Introibo ad altare Dei« den Beginn der römischen Messe zitiert³⁹ oder er im berühmten Anfangsraunen von *Finnegans Wake*⁴⁰ die biblische Schöpfungserzählung in Gestalt eines Pubs namens »Eve and Adam's« aufruft, wenn ferner zahllose Romananfänge Ankünfte⁴¹ inszenieren, Geburten⁴² erinnern oder kanonisch gewordene Anfangssätze variieren wie Philip Roths *Great American Novel* mit ihrer basal-ironischen Melville-Allusion »Call me Smitty«⁴³ oder Robert Menasses *Sinnliche Gewissheit* mit ihrer dreifachen Negation des Anfangskanons: »Hier ist nicht Einfried, das Sanatorium. Mein Vater war kein Kaufmann. Lange Zeit bin ich nicht mehr früh schlafen gegangen«,⁴⁴ dann scheint in diesen Verdoppelungen der Wille zur Reflexion des Anfänglichen ebenso deutlich auf wie das Wissen um die eigene Nachträglichkeit.

Nicht weniger prominent und in ihrer reflexiven Funktion vergleichbar nimmt sich die kompositorische Strategie aus, den Anfang des Romans explizit als Einsatz zu markieren, nicht selten als Einsatz des Protagonisten durch den Akt seiner Benennung.⁴⁵ Von Goethes viel zitiertem »Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter«⁴⁶ über Dickens' »My father's family name being Pirrip, and

39 James Joyce: *Ulysses*. The Corrected Text. Hrsg. v. Hans Walter Gabler. Vorwort von Richard Ellmann. London 1989, S. 3.

40 »[R]iverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.« (James Joyce: *Finnegans Wake*. London 1975, S. 3).

41 Vgl. die Beiträge in: Aage Hansen-Löve/Annegret Heitmann/Inka Mülder-Bach (Hrsg.): *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*. München 2009.

42 Hier liegt auch der Einsatz der jüngeren Natalitätsdebatte im Komplex des Textanfangs. Vgl. Ludger Lütgenhaus: *Natalität. Philosophie der Geburt*. Kusterdingen 2006; ferner die Beiträge in: Aage A. Hansen-Löve/Michael Ott/Lars Schneider (Hrsg.): *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*. Paderborn 2014.

43 Philip Roth: *Great American Novel*. New York 1973, S. 13.

44 Robert Menasse: *Sinnliche Gewissheit*. Roman. Frankfurt a.M. 1996, S. 7. Vgl. dazu auch: Wendelin Schmidt-Dengler: »Privationen Negationen. Typologisches zur Entwicklung von Romananfängen«. In: *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur* 39 (1999), H. 145, S. 3–5, hier: S. 5.

45 Vgl. dazu: Ronald Carter: »The Placing of Names. Sequencing in Narrative Openings«. In: *Leeds Studies in English* 18 (1987), S. 89–100.

46 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hrsg. v. Hendrik Birus u. a. Abt. I, Bd. 8: *Die Leiden des jungen Werthers. Die*

my Christian name Philip, my infant tongue could make both names nothing longer or more explicit than Pip. So I called myself Pip, and came to be called Pip«⁴⁷ bis hin zu Max Frischs »Ich bin nicht Stiller«⁴⁸ lässt sich diese Anfangsstrategie verfolgen, der die Distanznahme zu sich selbst sichtlich eingeschrieben ist. Und es mag just der Dominanz dieser Tradition geschuldet sein, dass Herman Melvilles bereits anziertes »Call me Ishmael« zu einem der berühmtesten ersten Sätze der Weltliteratur avancieren konnte, obwohl diesen Satz vom Beginn des Romans eine Textstrecke von zehn Seiten trennt, während der tatsächliche Erzählanfang des *Moby Dick* – »The pale Usher – threadbare in coat, heart, body, and brain; I see him now«⁴⁹ – weit jenseits des Kanonisierten und damit auch des Anspielbaren liegt.⁵⁰

Die Liste der Beispiele lässt sich beliebig verlängern und mit weiteren Spielarten anreichern, nicht zuletzt mit solchen, die das Natalitäts- und Ankunftsparadigma der Textanfangstradition unterlaufen oder pervertieren.⁵¹ Doch das würde – und auf diesen keineswegs unwesentlichen Aspekt wird zurückzukommen sein – in erster Linie der bildungsbürgerlichen Unterhaltung dienen und dem Befund nichts hinzufügen, dass sich Romananfang und Anfangsreflexion in der Literaturgeschichte auffallend häufig verbunden haben, sodass ein veritabler Teil der literarischen Texte selbst zu jener Auseinandersetzung mit dem Textanfang beiträgt, die sich auch für das Genre der Poetikvorlesung als konstitutiv erwiesen hat, im Unterschied zu diesem aber stets im Bewusstsein der eigenen Geschichtlichkeit verfährt.

Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen. Hrsg. v. Waltraud Wiethölder. Frankfurt a.M. 1994, S. 271.

47 *The Works of Charles Dickens.* Anniversary Edition. 25 Bände. Hrsg. v. Andrew Lang u.a. Bd. 17: *Great Expectations. Master Humphrey's Clock.* New York 1911, S. 1.

48 Max Frisch: *Stiller.* Frankfurt a.M. 1996, S. 7.

49 Herman Melville: *Moby Dick.* London 1994, S. 9.

50 Auch Thomas Schestags virtuose dekonstruktivistische Lektüre unterschlägt diesen tatsächlichen Anfang und verhandelt »Call me Ishmael« als Einsatz des Romans. Vgl. Thomas Schestag: »Call me Ishmael«. In: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen.* Berlin 2004, S. 21–42.

51 Kanonisch dafür geworden ist etwa die Mortalitätswende am Anfang von Rilkes *Malte Laurids Brigge*: »11. September, rue Toullier. So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier.« (Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge.* Frankfurt a.M. 1994, S. 9, Hervorh. i.O.). Vgl. dazu zuletzt noch einmal Steierwald: *Wie anfangen?*, S. 31–33.

1.2 Textanfänge im Fokus der Literaturwissenschaft

Als die Literaturwissenschaft mit ihren komparatistischen Initialzündungen – mit Norbert Millers Sammelband *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans* (1965)⁵² und Edward W. Suids Essay *Beginnings. Intention and Method* (1975)⁵³ – den Textanfang als Gegenstand für sich entdeckte,⁵⁴ hatten Literatur und Poetiken den epistemologischen Boden dafür also längst bereitet. Und so kann es nicht wundernehmen, dass die literaturwissenschaftliche Textanfangsforschung eine große Nähe zur literarischen und autorschaftlichen Verhandlung des Themas aufweist und wie diese einen kenntlichen Eigensinn besitzt.

Ein besonders augenfälliges Charakteristikum der Anfangsforschung, wie sie sich auf dem literaturwissenschaftlichen Feld der 1960er und 1970er Jahre etabliert, liegt zunächst in dem eminenten Wesentlichkeitsversprechen, mit dem sie ihren Gegenstand versieht und das ein doppeltes ist. Wie der Titel seines 400-seitigen Essays bereits andeutet, stellt Said in *Beginnings. Intention and Method* den Romananfang in einen Horizont ein, der die Abmessungen der Ästhetik weit übersteigt und ins Existentielle ausgreift. Während er – mit Vaihinger⁵⁵ und Kermode⁵⁶ – den intransitiven *Anfang* der Dinge als anthropologisch notwendige Fiktion und entsprechend als sprachlich un(be)greifbar denkt, weist er das transitive *Anfangen* im Gegenzug als wesentlich freiheitliches Moment intentionaler Setzung von Sinn aus.⁵⁷ Den Romananfang perspektiviert Said dabei als Kulminationspunkt und zugleich als Reflexionsorgan dieses Moments,⁵⁸ weil in ihm – so der Literaturwissenschaftler – »the orthodox distinction between critical and creative

52 Norbert Miller (Hrsg.): *Romananfänge. Versuch einer Poetik des Romans*. Berlin 1965.

53 Edward Said: *Beginnings. Intention and Method*. New York 1975.

54 Freilich gibt es verschiedene Vorläufer der literaturwissenschaftlichen Anfangsforschung, die teils bis ins frühe 20. Jahrhundert zurückreichen. Vgl. etwa Fritz Leib: *Erzählungseingänge in der deutschen Literatur*. Mainz 1913; sowie R. Riemann: *Goethes Romantechnik*. Leipzig 1902, S. 25 ff. Doch bis zu den 1960er Jahren blieben das vereinzelte Versuche.

55 Hans Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Leipzig 1911.

56 Frank Kermode: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. London 1968.

57 Said: *Beginnings*, i. B. S. 27–78.

58 Ebd., S. 79–188.

thought begins to break down.«⁵⁹ Was sich im Anfang der Texte artikuliert und realisiert, sei somit der prinzipielle Möglichkeitsraum von Epistemologie, Sprache und (autorschaftlicher) Individualität.

Eben darin liegt das erste Wesentlichkeitsversprechen des Textanfangs, wie ihn Said als Gegenstand literatur- und kulturwissenschaftlicher Analyse figuriert und damit im Rückschluss auch die eigentliche Relevanz entsprechender Studien begründet hat. Die germanistische Forschung hat sich in der Folge einerseits auf den Aspekt der Setzung konzentriert und ihn in den Horizont der Kontingenzproblematik⁶⁰ gestellt, die – so der breite Konsens – im und am Romananfang in potenzierte Form greifbar werde und die eminent krisenhafte Dimension des Anfang(en)s ausmache: »Was das Anfangen mithin so schwer macht«, so formuliert es Uwe Neumann stellvertretend für viele andere, »ist seine nicht hintergehbare Willkür, der Zwang, einen Anfang nicht als vorgegeben hinnehmen zu können, sondern ihn *setzen* zu müssen.«⁶¹ Zum anderen wird zumal die poststrukturalistisch informierte Forschung von Überlegungen bestimmt, die auf die grundsätzliche – und im Folgenden noch genauer zu betrachtende⁶² – »Unhintergebarkeit«,⁶³ »Uneinholbarkeit«⁶⁴ und »Paradoxie«⁶⁵ des Textanfangs abstellen. Dabei wird der Anfang entweder als Moment bestimmt, an und in dem sich der Text allererst konstituiert und der – wenn überhaupt – nur nachträglich fassbar werde, oder als poetische Realisation

59 Ebd., S. XV.

60 Vgl. Schmitz-Emans: »Etüden über das Anfangen«, S. 204–207; Gerhard Neumann: »Ich spreche überhaupt alle Sprachen, wie Ihr von früher wißt«. Die Kunst des Anfangs in Karl Mays Romanen«. In: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 1993, S. 135–170, hier: S. 136.

61 Uwe Neumann: »Behandeln Sie den Anfang so unnachlässig wie möglich«. Vorläufiges zu Romananfängen bei Uwe Johnson«. In: *Johnson-Jahrbuch* 3 (1996), S. 19–49, hier: S. 23.

62 S. u. Kap. 4.2.

63 Vgl. Erika Greber: »Am Anfang war ... die Zwei. Doppelgängertexte und der doppelte Gang durch den Textanfang«. In: Inka Mülder-Bach/Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Am Anfang war ... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*. München 2008, S. 191–218.

64 Vgl. Sandro Zanetti: »Wo beginnt der Anfang? Lektürenotizen – erste Gedichtentwürfe bei Paul Celan«. In: Hubert Thüring/Corinna Jäger-Trees/Michael Schläfli (Hrsg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*. München 2009 (= Genealogien des Schreibens, Bd. 11), S. 215–235.

65 Vgl. dazu i. B.: Albrecht Koschorke: »System. Die Ästhetik und das Anfangsproblem«. In: Robert Stockhammer (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt a. M. 2002, S. 146–163.

der – mehr oder weniger kybernetisch motivierten⁶⁶ – Einsicht in die generelle »Beginnlosigkeit«⁶⁷ von Mensch, Welt, Sprache und Sinn. Besondere Evidenz gewinnen diese Denkfiguren im Spiegel literarischer Textanfänge, die sich als Anfang verleugnen oder aufheben – sei es durch Wiederholungs- und Rekursionsbewegungen, sei es durch Aufschub oder den Einsatz *in medias res*⁶⁸ – und die daher eine große Prominenz als Gegenstand der entsprechenden Studien besitzen.⁶⁹ Freilich fehlen dabei auch die inzwischen nachgerade obligatorischen Rekurse auf Jorge Luis Borges nicht, der dem Protagonisten seiner sammlungstitelgebenden Erzählung *El libro de arena*⁷⁰ von einem fliegenden Händler ein Buch vorstellen lässt, das in willkürlicher Paginierung eine unendliche Zahl von Seiten besitzt und dessen Anfang und Ende sich dem Zugriff des Benutzers beharrlich entziehen.⁷¹

Insofern kann die Entscheidung Hans Magnus Enzensbergers und Klaus Markus Michels als paradigmatisch gewertet werden, die erste Ausgabe ihres epochemachenden *Kursbuchs* im Jahr 1965 ausgerechnet mit Samuel Becketts Text *Faux Départs* zu eröffnen und dessen deutsche Übersetzung mit der programmatisch gewendeten Formulierung *Falsch anfangen* zu überschreiben.⁷² Denn im Zuge der Etablierung

66 Programmatisch dazu: Heinz von Forster: *Der Anfang von Himmel und Erde hat keinen Namen. Eine Selbsterschaffung in 7 Tagen*. Hrsg. v. Albert u. Karl H. Müller. Berlin 2002. Vgl. dazu differenziert: Klaus Müller-Wille: »Black Box und Geheimniszustand – Anfang(en) als Wiederholung in der skandinavischen Systemdichtung«. In: Roger Lüdeke/Inka Müller-Bach (Hrsg.): *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*. Göttingen 2006, S. 195–226, i. B. S. 206ff.

67 Botho Strauß: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München/Wien 1992.

68 Zum literaturwissenschaftlichen Gebrauch und zur Aussagekraft dieser Horaz'schen Formel s. u. Kap. 1.4.

69 Vgl. exempl. Müller-Wille: »Black Box und Geheimniszustand«; Greber: »Am Anfang war ... die Zwei«.

70 Jorge Luis Borges: *El libro de arena*. Buenos Aires 1975.

71 »Er forderte mich auf, das erste Blatt zu suchen. Ich drückte die linke Hand auf das Titelblatt und schlug das Buch auf, den Daumen fest an den Zeigefinger gepreßt. Alles war zwecklos: Immer schoben sich einige Blätter zwischen Titelblatt und Hand. Es war, als brächte das Buch sie hervor.« (Jorge Luis Borges: »Das Sandbuch«. In: ders.: *Das Sandbuch. Erzählungen*. Übers. v. Dieter E. Zimmer. München/Wien 1977, S. 110–116, hier: S. 112). Vgl. dazu zuletzt noch einmal Steierwald: *Wie anfangen?*, S. 16–18.

72 Samuel Beckett: »Faux Départs«/»Falsch anfangen«. In: *Kursbuch 1* (1965), Januar, S. 1–5. Nach Intervention des Beckett-Übersetzers Elmar Tophoven musste die Redaktion im Novemberheft desselben Jahres dann einräumen, mit

poststrukturalistischer Theorieansätze in Deutschland, an deren Popularisierung auch das *Kursbuch* schon früh beteiligt war,⁷³ präsentierte sich das Phänomen des Anfang(en)s tatsächlich zunehmend im Licht des Prekären und sah sich umgeben vom Ruch des immer schon ›Falschen‹. Dieser Reflexionstradition hat die Münchner DFG-Forscherguppe *Anfänge (in) der Moderne*⁷⁴ zuletzt noch einmal zu großer Prominenz verholfen und deren diskurs- und epistemologiekritische Potentiale umfänglich ausgeschöpft, obwohl die Dimension des Textanfangs dabei nur gelegentlich in den Aufmerksamkeitsfokus des Forschungsprogramms gerückt ist.⁷⁵

Doch gerade in der Geste der Verneinung, der Problematisierung und der Ausstellung eminenten Krisenhaftigkeit, mit denen die literaturwissenschaftliche Forschung zumal seit den 1990er Jahren dem (Text-)Anfang begegnet ist, erweist sich das Versprechen einer existentiellen oder gar transzendentalen Dimension dieser literarischen Marginalie bis heute als wirkmächtig.

Gleiches gilt für die zweite Wesentlichkeitsimplikation des Gegenstandes, die sich zwar auf den Bereich der Literatur beschränkt, dort

ihrer deutschen Wiedergabe des Titels selbst einen ›*Faux départ*‹ begangen zu haben, indem sie die Wendung nicht ins eigentlich korrekte Perfekt gesetzt hatten: »Der Titel muss mithin heißen: *Falsch angefangen*.« (»Anmerkungen der Redaktion«. In: *Kursbuch* 3 [1965], November, S. 209). Für den Hinweis auf diese hübsche Friktion des (Nicht-)Anfangs danke ich Roland Berbig.

73 Bereits im zweiten Heft erschien der Beitrag *Afrikanische Grammatik* von Roland Barthes (*Kursbuch* 2 [1965], August, S. 103–107), im dritten Michel Foucaults *Die Spuren des Wahnsinns* (*Kursbuch* 3 [1965], November, S. 1–11), und ein Großteil des fünften Heftes war dem Strukturalismus samt seinen aktuellen Fortschreibungen gewidmet (vgl. *Kursbuch* 5 [1966], Mai).

74 Vgl. dazu die Darstellung des Forschungsprogramms der von 2006–2012 an der LMU München tätigen Gruppe unter: <https://www.forscherguppen-anfaenge.uni-muenchen.de/programm/programm/index.html> (letzter Zugriff: 25.10.2019).

75 In den zahlreichen Publikationen, die aus der Arbeit der Forschergruppe erwachsen sind, dominiert die Verhandlung von Darstellungen, Denkmodellen und Figurationen des Anfangs resp. des Ursprungs, während die Auseinandersetzung mit Textanfängen nur eine marginale Rolle spielt. Vgl. die Bände der von Inka Müller-Bach und Aage A. Hansen seit 2008 im Fink-Verlag herausgegebenen Reihe *Anfänge* (<https://www.fink.de/katalog/reihe/anfaenge.html>, letzter Zugriff: 25.10.2019). Wäre Erika Greber, Gründungsmitglied der Forschergruppe und Leiterin des Teilprojekts ›Versetzte Anfänge: Text-im-Text als Konstruktion des Anfangens‹, nicht so unfassbar früh gestorben, hätten Textanfänge in ihrem medialen Eigensinn sicher mehr Raum in der konzertierten Forschungsarbeit eingenommen. Vgl. noch einmal: Greber: ›Am Anfang war ... die Zwei‹.