

# Notate zu einer literarischen Pataphysik des Dazwischen

von Jens Knipp

Das Straßencafé  
Eine Frau tippt Nachrichten –  
Eine liest ein Buch ...  
(Peter Werkel)

In der Juliausgabe der Literaturzeitschrift *Wortbild* war ein Beitrag des jungen und bislang noch recht wenig bekannten Lyrikers Peter Werkel zu lesen. Das Gedicht fand möglicherweise schon aufgrund seines geringen Umfangs nicht die Beachtung, die man ihm schenken sollte, bildet es doch auf den ersten Blick lediglich eine Synthese aus einer wenig spektakulären Stadtszene und einer unserem Kulturkreis sehr fernen – wenngleich nicht gänzlich unbekannt – , nämlich japanischen Gedichtform: dem Haiku. Haiku ist eine Gedichtform, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch Bashō eingeleitet und zugleich ihrem Höhepunkt zugeführt wurde. Bis ins 19. Jahrhundert bleibt Haiku eine bedeutende Form japanischen Literatur- und Kulturschaffens.

Geschildert wird eine Situation, wie sie im Alltag häufig begegnen kann und die man sich wohl folgendermaßen (oder doch ähnlich) vor Augen führen darf: An einer belebten Straße, durch dünne Holzwände vor dem ärgsten Lärm beschirmt, verbringen Menschen einige Mittagszeit im Café. An einem Tisch, auf dem Sonnenbrille und Espresso Platz gefunden haben, sitzt eine junge Frau und schreibt SMS-Nachrichten in ihr Handy und wartet auf Antwort. Am Nebentisch eine weitere Frau, die bei Milchkaffee und Zigarette ebenso vertieft einen Roman liest.

Es mag nun geschehen, daß den an Humanismus und Kritischer Theorie intellektualisierten Leser angesichts des im Haiku dargestellten Bilds eine Unruhe angeht, die nicht allein in einer ungewohnten Formalisierung der dichterischen Sprache gründet. Schnell ist man geneigt, dieses Unbehagen auf die Differenz von technologisch entfremdeter Kommunikation einerseits und tätiger Geistesübung am literarischen Wort andererseits zurückzuführen. Doch derlei Generalerklärungen taugen selten viel, weshalb ich mich damit bescheiden möchte, einen Vorschlag zur Lesart von Werkels Gedicht zu unterbreiten.

Spielen wir zunächst ein wenig mit der Form des Haiku. Gemäß den Regeln soll sich ein Haiku zumindest andeutungsweise auf einen Gegenstand der Natur beziehen, eine einmalige und zum weiteren gegenwärtige Situation wiedergeben.<sup>1</sup> Die beiden letztgenannten Punkte dürfen als erfüllt betrachtet werden, ebenso wie die Forderung, ein Haiku müsse auf die Jahreszeit des in ihm festgehaltenen Ereignisses anspielen, denn ein Straßencafé ist besonders in unseren Breiten eine stark sommerbezogene Einrichtung.

Schwierigkeiten bereitet das Moment der Naturschilderung, das weniger in seiner traditionellen Form, als vielmehr mit einer abendländisch-modernen Neuformulierung in Erscheinung tritt. Erinnern wir uns an den Bruch mit der Natur bei Büchners Lenz, die ihm »in diesem ruhigen Auge, diesem ehrwürdigen ernstesten Gesicht«<sup>2</sup> seines Gegenübers näher war als im mondbeschiene Wald einer Sommernacht:

Lenz hat die Ebene des Bruchs von Mensch und Natur hinter sich gelassen und befindet sich damit außerhalb der von dieser Trennung bedingten Orientierungsmuster. Er erlebt die Natur nicht als Natur, sondern als Produktionsprozeß. Nicht Mensch noch Natur sind mehr vorhanden, sondern einzig Prozesse, die das eine im anderen erzeugen und die Maschinen aneinanderkoppeln.<sup>3</sup>

Die Kultur produziert die Unterscheidung Mensch/Natur nur noch auf ihrer Innenseite. So betrachtet, könnte man – unter Nichtbeachtung der sozialpessimistischen Perspektive – mit Christian Fischer sagen, daß uns »die Natur des Menschen nirgendwo greller aufscheint, als in den sozialen Bruchstellen des städtischen Miteinanders.«<sup>4</sup> Mit Berücksichtigung dieser Wendung zur europäischen Moderne ergibt sich für das Gedicht Werkels eine auffällige Formstrenge – unterstrichen noch durch die für das Haiku charakteristische 5-7-5-Aufteilung der 17 Silben –, deren Bedeutung noch zu hinterfragen sein wird.

Folgen wir indes weiter den für Haiku charakteristischen Merkmalen. Hier sind besonders zwei Punkte hervorzuheben:

1. Die für den Europäer merkwürdig anmutende Simplizität der Haikuschilderung rührt von einer bestimmten Weise des Objektbezugs. Das wohl berühmteste Haiku Bashôs lautet:

---

<sup>1</sup> Vgl. Dietrich Krusche: *Erläuterungen zu einer fremden literarischen Gattung*. In: Ders. (Hrsg.): *Haiku. Japanische Gedichte*. München 2000, S. 115–147.

<sup>2</sup> Georg Büchner: *Lenz. Der Hessische Landbote*. Stuttgart 2000, S. 8.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M. 1997, S. 8.

<sup>4</sup> Christian Fischer: *Stadterfahrung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. In: Wolfgang Henschle (Hrsg.): *Lebens-Räume. Studien zur Soziologie der Urbanisierung*. Köln 1989, S. 109–125, hier S. 117.

*Der alte Teich.  
Ein Frosch springt hinein –  
Das Geräusch des Wassers.*

Das Haiku ist zunächst eine, wenn auch kollektive<sup>5</sup>, Impression. Auffallend ist der Mangel an Reflexivität, die für europäische Dichtung maßgebend ist. Es wird ein Bild gezeichnet, in dem das lyrische (und denkende) Ich außen vor bleibt. Dem liegt eine Erfahrung von Welt zugrunde, in der nicht das Vernunftsubjekt, das wahrnehmende Bewußtsein die Gegenstände der Erkenntnis konstituiert. Vielmehr sind die Objekte in ihrem So-Sein zu betrachten. Die Dinge treten in ihrer Eigentlichkeit dem sich verhaltenden Subjekt gegenüber, weshalb ein Haiku als mehr oder weniger treffend, niemals aber als wahr oder falsch kategorisiert werden kann. Dingwelt und Sprachwelt bilden eine Allianz, in der sie sich wechselseitig durchdringen, repräsentieren, stützen. Man hat daher auch das japanische Denken als ein topisches, ortsgebundenes bezeichnet, das der Ursprünglichkeit und Vereinheitlichung des rationalen Denkens entgegensteht<sup>6</sup> und somit eher dem rhetorischen Diskurs der Renaissance nahesteht als dem »cogito« Descartes' und seiner Nachfolger.

2. Ein weiteres, hochberühmtes Haiku Bashô:

*Mittagsstille –  
das Schrillen der Zikaden dringt  
ein in die Felsen.*

Hier begegnet uns die Dichotomie der Stille des Mittags und des Lärms der Zikaden, dessen Intensität auch vor dem bloßen Fels nicht haltmacht. Die zuvor benannte Eigentlichkeit der Dinge wird nun noch durch ihre Einheit erweitert – Einheit der Dinge wohlgemerkt, nicht des Sinns bzw. Subjekts. Dabei entzweit der Antagonismus nicht die Objekte des dargestellten Bilds, sondern erst in ihrer Gegenüberstellung werden sie als zusammengehörig erkannt, wobei sich diese Einsicht – hier äußert sich der Zen-Einfluß – intuitiv, blitzhafteinstellt:

Die naheliegendste Form von Erkenntniserfahrung, ihr Grundschema sozusagen, wie es sich im Haiku zeigt, ist die plötzliche Einsicht, dass zwei bisher als getrennt erfahrene Seinsbereiche sich gegenseitig bedingen, ergänzen, eins sind.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Das Haiku dichtete Bashô zusammen mit einer Gruppe von Schülern. Kollektivität und Individualität bilden in der japanischen Gesellschaft nicht die Antinomie, wie sie für das europäische Denken charakteristisch ist.

<sup>6</sup> Vgl. Peter Pörtner, Jens Heise: *Die Philosophie Japans. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1995.

<sup>7</sup> Krusche, a. a. O., S. 134.

Der Leser erfährt im Haiku also die Einheit einer Differenz, die jedoch nicht durch die Unterscheidung der einen unter Ausschluß der anderen Seite gebildet wird, ebensowenig wie die Unterscheidung eine Hierarchie zwischen dem Unterschiedenen errichtet. Man sieht sich vielmehr einer Heterarchie von Seinselementen gegenüber, die sich wechselseitig in ihrer Eigentümlichkeit erst hervorbringen. Paradoxerweise erweist sich also die Unterscheidung in den einzelnen Dingen als identitätsstiftende Funktion für die Fülle des Ganzen.

Topisches Denken und Einheit in der Differenz sind somit die kennzeichnenden Merkmale des Haiku. Mit der Wahl dieser Gedichtform für *Das Straßencafé* unterstreicht Werkel erneut seine rationalitätsskeptische, bisweilen sogar -feindliche Haltung. Nicht die hierarchische Opposition des logisch-rationalen Diskurses spricht aus seinem Gedicht, sondern vielmehr ein Geist, der an die früheren Versuche einer Überschreitung der Vernunft mittels der Sprache anzuknüpfen bemüht ist. Hierbei sind bei Werkel besonders zwei große Einflüsse zu nennen, auf die er selbst gelegentlich gerne verweist.<sup>8</sup>

Zum einen finden sich in Werkels Gedichten Tendenzen zu einer radikalen Verknappung der Sprache, wie sie bei Beckett nachzuvollziehen ist. Das von Vico abgeleitete und ins Werk gesetzte Prinzip der Identität von Gegensätzen führt bei Beckett zu einer zunehmenden Oszillation der spracheigenen Antinomien, bis die Intensität der Bewegung die Sprache kollabieren läßt, indem das lyrische, in der Sprache befindliche Ich angesichts der gegen unendlich tendierenden Pendelgeschwindigkeit in der Mitte verharrt – und verstummt. Es öffnet sich ein (Zeit-)Raum zwischen den Gegensätzen, ein Fluchtpunkt jenseits selbst noch von Sprechen und Nicht-Sprechen: »Alles, was ich sage, hebt sich auf, ich werde nichts gesagt haben.«<sup>9</sup>

Zum anderen klingen surrealistische Anmutungen in Werkels Gedichten wider. Auch dem Surrealismus ging es um die Darstellung des Gegensätzlichen und die Auflösung des Subjekts zwischen diesen Gegensätzen, allerdings nicht mit der Methodik, die Dichotomien in einer unendlichen Annäherung aufeinanderprallen zu lassen, sondern im Gegenteil: Sie werden in einer möglichst großen Entfernung voneinander plaziert, so daß der ordnenden Vernunft weder Gelegenheit gegeben wird, zwischen ihnen eine hierarchische Opposition aufzubauen, noch sie überhaupt in eine rationale Beziehung zueinander zu setzen. Die surrealistische Poesie eröffnet einen alogischen Raum, den der Verstand nicht mehr zu füllen vermag, in dem er

---

<sup>8</sup> Vgl. etwa das Interview *Die Vernunft: Triumph des toten Gottes. Gespräch mit Peter Werkel*. In: *Düsseldorfer Woche* 22 (2001), S. 31–34.

<sup>9</sup> Zit. nach Friedhelm Rathjen: *Beckett zur Einführung*. Hamburg 1995, S. 36.

sich gleichsam verliert – er steht diesem vom Signifikat verlassenen Raum machtlos gegenüber.

Hier also ein raum-, dort ein zeitbezogenes Inszenieren von Gegensätzen – und mehr noch des Raums dazwischen – mit demselben strategischen Ziel, das rationale Denken und Sprechen an seine Grenzen und, als Bewegung der Überschreitung, darüber hinauszuführen.<sup>10</sup> »Es ist gar nicht so übel, daß sie [die surrealistischen Bilder] ihn so bestürzen; denn den Geist bestürzen heißt, ihn ins Unrecht setzen«<sup>11</sup>, notiert André Breton als Stoßrichtung. Das irreparable Auseinanderfallen der Oppositionen verweist auf die Willkür ihrer vorgängigen Bedingtheit, ihre konstitutive Beliebigkeit.

Zurück zu Werkels Text. Welche Aussage läßt sich nunmehr aus den Differenz-Strategien des Gedichts gewinnen, die Werkel einerseits direkt in der Form des Haiku, andererseits vermittelt durch die genannten literarischen Einflüsse verfolgt?

In *Das Straßencafé* treten uns zwei Bilder entgegen: die Nachrichten tippende Frau und die lesende Frau. Beide Bilder werden innerhalb des Gedichts nicht in Beziehung gesetzt; sie existieren lediglich als unvermittelte Elemente des Texts. Was in diesem Gedicht Anlaß zur Unruhe gibt, ist nun nicht die bereits genannte Wertopposition »technologische Entfremdung der Kommunikation« einerseits und »Dignität des literarischen Texts« andererseits, sondern es ist das Fehlen einer solchen. Lakonisch dekonstruiert Werkel in einer nivellierenden Nebeneinanderstellung die Differenz von Hochkultur und Populärkultur und entlarvt einen sich machtbeflissen auf Ausschlußmechanismen gründenden Intellektualismus. Damit antwortet sein Gedicht auf die in den neunziger Jahren neu entflammte Kulturdebatte, in der einmal mehr die intellektuellen Eliten vermittlels einer häufig ebenso normativen wie willkürlichen Wert-Schätzung eine Legitimierung suchen, deren Begründung nach Werkels Ansicht kaum mehr zu rechtfertigen ist. Weder die ideologisch anrühige Debatte um eine »Leitkultur«, noch die Etablierung einer aufgedunsenen und zugleich blutarmen Kulturwissenschaft besitzen für den Dichter einen Wert, der über die bloße Autologie der Diskussion hinausreicht.<sup>12</sup>

Es ist daher nur konsequent, wenn Werkel jenseits von postmoderner Materialschlacht und akademischem Jargon eine Sprache der Unmittelbarkeit

<sup>10</sup> Vgl. hierzu ausführlicher meinen Aufsatz *Breton – Beckett: Unterwegs zu einem mehrdimensionalen Zwischen-Raum*. In: Arbogast Henlein (Hrsg.): *Science-Fiction der Geisteswissenschaften*. Opladen 1998.

<sup>11</sup> André Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus* (1924). In: Ders.: *Manifeste des Surrealismus*. Reinbek 1996, S. 11–36, hier S. 36.

<sup>12</sup> Vgl. den Beitrag von Peter Werkel: *Lebendige Kulturen. Über eine Poesie des Vielen*. In: *Bamberger Blätter* vom 28.12.2000.

wählt, deren performative Kraft sie aus der impressionsnahen Direktheit der Darstellung ihrer Gegenstände bezieht. Die Subjektivität dieser Sprache, der Werkel bewußt nicht aus dem Weg geht, ist hierbei keine der reflektierenden Vernunft, sondern die Suche nach einer anderen Subjektivität, deren Konstitution sich den elitären Postulaten eines in karger Höhe verbleibenden rationalistischen Denkens entzieht.

Peter Werkel reiht sich mit seinen kulturskeptischen Arbeiten ein in eine lose Gruppierung junger Literaten – zu nennen wären hier als prominenteste Vertreter etwa Heiner Mung und Angela Dinkel-Schmalenberg –, die seit dem Ende des vergangenen Jahrzehnts in ihren Texten insbesondere die Kontingenz der sozialen Verfaßtheit des Individuums untersuchen und herausstellen.<sup>13</sup> In ihren Arbeiten zeigt sich, daß der intellektuelle Wertediskurs den praktischen Lebensvollzug – die »Lebenswelt« – nur in einer normativen Verengung mitführen kann, wohingegen die genannten Literaten für eine Bestandsaufnahme der kulturellen Situation »jenseits von Gut und Böse« plädieren. Zugleich wenden sie sich gegen eine derzeit in Mode gekommene Form des literarischen Dandytums, das sich in einer intellektuell-kritischen Haltung geriert, die gleichermaßen polemisch wie fruchtlos bleibt. Grob zusammengefaßt, ließe sich die Programmatik des Ansatzes – vielleicht wird man einmal von einer »Strömung« sprechen dürfen – von Werkel und seinen Gleichgesinnten als literarische Ausarbeitung eines Postulats von Michel Foucault verstehen:

*Das zentrale philosophische Problem ist wohl das der Gegenwart und dessen, was wir in eben diesem Moment sind. Wobei das Ziel heute weniger darin besteht, zu entdecken, als vielmehr abzuweisen, was wir sind. Wir müssen uns das, was wir sein könnten, ausdenken und aufbauen, um diese Art von politischem ›double-bind‹ abzuschütteln, der in der gleichzeitigen Individualisierung und Totalisierung durch moderne Machtstrukturen besteht. [...] Wir müssen neue Formen der Subjektivität zustandebringen, indem wir die Art von Individualität, die man uns jahrhundertlang auferlegt hat, zurückweisen.<sup>14</sup>*

---

<sup>13</sup> Als programmatische Textsammlung sei hier besonders erwähnt: Dieter Kuhnback (Hrsg.): *De profundis? – Von der Armut des Intellektualismus* Berlin 1999.

<sup>14</sup> Michel Foucault: *Das Subjekt und die Macht*. In: Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim<sup>2</sup>1994, S. 243–261, hier S. 250.