

Formen von Intertextualitätsrelationen in Raoul Schrotts Gedichtbänden *Hotels* und *Tropen*

Eleonore DE FELIP

Universität Innsbruck
Eleonore.defelip@uibk.ac.at

Recibido: 30 de noviembre de 2013
Aceptado: 07 de enero de 2014

ZUSAMMENFASSUNG

Zu den charakteristischen Schreibstrategien des österreichischen Autors Raoul Schrott zählt die Konstruktion hochkomplexer Geflechte an intertextuellen Bezügen und gelehrten Anspielungen. An zwei ausgewählten Gedichten aus den Zyklen *Hotels* und *Tropen* werden Varianten an Intertextualitätsrelationen aufgezeigt und auf ihre jeweilige poetische Funktion hin untersucht. Die Gedichte inszenieren ein Zusammendenken verschiedener theoretischer Denkansätze. Sie suggerieren einen Erkenntnisgewinn, der umfassender ist als ihn Wissenschaft oder Poesie allein jeweils bieten könnten.

Schlüsselwörter: Zeitgenössische Lyrik, Intertextualität.

Forms of Intertextual Relations in Raoul Schrott's Collections of Poems *Hotels* and *Tropen*

ABSTRACT

One of the Austrian poet Raoul Schrott's most characteristic writing strategies is constructing highly complex textures out of intertextual references and erudite allusions. In this essay, two poems (from the cycles *Hotels* and *Tropen*) are analysed to show variants of intertextual relations and their specific poetic functions. The poems show how different theoretical approaches converge to become a distinctive language which is both academic and poetic. According to Schrott, the insight thus gained is probably deeper than insights gained by the sciences or poetry alone.

Keywords: Contemporary Lyric Poetry, Intertextuality.

Formas de relación intertextual en los poemarios *Hotels* y *Tropen* de Raoul Schrott

RESUMEN

La construcción de entramados muy complejos con relaciones intertextuales y referencias eruditas es una de las estrategias características de la escritura del autor austriaco Raoul Schrott. En el presente estudio se analizan dos poemas seleccionados de sus ciclos *Hotels* y *Tropen* para mostrar diversas variantes de relaciones intertextuales y sus funciones poéticas específicas. Los poemas escenifican la convergencia de diferentes planteamientos y sugieren una profundidad de comprensión que es más amplia que la que permiten la ciencia o la poesía de forma aislada.

Palabras clave: Lírica contemporánea, intertextualidad.

INHALTSVERZEICHNIS: 1. Schrotts „polyphone“ Gedichte. 2. *Hotels* (1995). 2.1. Die Glosse. 2.2. Das Gedicht. 3. *Tropen* (1998). 3.1. Die Glosse. 3.2. Das Gedicht.

1. Schrotts „polyphone“ Gedichte

Wer Raoul Schrott als Dichter zu charakterisieren versucht, greift gerne auf Bezeichnungen wie *poeta doctus* oder *poeta eruditus* zurück und meint damit die hohe Gelehrsamkeit, die seine Werke kennzeichnet.¹ Auch *poeta faber* träfe auf ihn zu; gemeint ist damit der wissenschaftsorientierte Dichter, der technisches Fachwissen (auch im Sinne von literaturwissenschaftlichem Wissen) kompetent anwendet. An je einem Gedicht aus den Gedichtbänden *Hotels* (1995) und *Tropen. Über das Erhabene* (1998) soll im Folgenden Schrotts Schreibverfahren beschrieben werden, bei dem aus zahlreichen intertextuellen Bezügen und gelehrten Anspielungen komplexe Texturen konstruiert werden. Die Gedichte exemplifizieren verschiedene Beziehungen zwischen Texten. Sie führen vor, wie unterschiedlich sich poetische Texte auf Prätexte beziehen können und wie dynamisch der Produktions- und Rezeptionsprozess sein kann. Darüber hinaus zeigen sie, wie weit der Begriff „Prätext“ überhaupt gefasst werden kann.

An Schrotts Gedichten wird deutlich, was der russische Literaturwissenschaftler und Philosoph Bachtin die „Dialogizität“ eines Textes genannt hat (Bachtin 1979: 204). Das Konzept der „Dialogizität“ oder „Polyphonie“ betont die intertextuellen und kontextorientierten Aspekte von Literatur. Bachtin zufolge ist ein literarisches Kunstwerk immer polyphon, d.h. es setzt sich immer aus einer Vielzahl von „Stimmen“ zusammen. Wie ein sehr feines und weit geöffnetes Ohr empfängt es Stimmen aus verschiedenen Traditionen, Sprachregistern und Werte-Ebenen, die in ihren verschiedenen Perspektiven einander ergänzen und widersprechen. Ein Text kann, so Bachtin, gar nicht anders als auf Stimmen zu reagieren und seinerseits wieder zur Gegenrede aufzufordern. Jede sprachliche Äußerung, also auch ein Gedicht, ist ein kommunikativer Akt, der auf andere gerichtet ist und seinerseits zur Antwort auffordert (Bachtin 1979: 204). Ein dialogisches Gedicht integriert in einem dynamischen Prozess

¹ So z.B. H. C. Artmann, der ihn „poeta doctus“ nennt (CERHA 1995: 54). Auch Karl-Markus Gauß lobt an Schrott dessen „exemplarische Auseinandersetzung mit der Antike“ (CERHA 1995: 55).

der Anverwandlung heterogene Stimmen. In diesem Spiel der „Wechselrufe“ übernimmt die Autorin oder der Autor die Orchestrierung der Stimmen, die in den nie abgeschlossenen, offenen Dialog der Diskurse als neue Stimme entlassen werden.

Bachtins Konzept der „Polyphonie“ ist ein hilfreiches Instrument, um an Schrotts Gedichten deren inhärente Multiperspektivität auszumachen. Es ermöglicht Einblicke in den Produktions- und Rezeptionsprozess und hilft, mit textimmanenten „Widersprüchen“ und ungelösten interpretatorischen Problemen gelassener umzugehen.

Unter den verschiedenen Spielarten von Intertextualitätstheorien orientiert sich die folgende Analyse an der (poststrukturalistischen) Intertextualitätstheorie, wie sie von Julia Kristeva (1967/1972) entwickelt wurde. „Intertextualität“ ist in Kristevas Sinne kein rein innerliterarisches Phänomen. Auf sie trifft viel eher die Annahme eines offenen, universellen Textraumes zu, derzufolge auch Geschichte und Gesellschaft „Texte“ sind, die vom lyrischen Ich gelesen werden und auf die es antwortet. Auf einer „vertikalen“ Ebene, so Kristeva, treten poetische Texte in Beziehung zu allen bereits gesprochenen und geschriebenen Wörtern.

Beide Gedichte entstammen kunstvoll komponierten Gedichtzyklen, in denen jedes einzelne Gedicht mit allen anderen in einem engen Dialog steht. Alle Teile eines Zyklus verhalten sich zueinander komplementär und konträr. Um seinen „semantischen Mehrwert“ (Stocker 1998: 80) entfalten zu können, braucht der einzelne Text auch die „Stimmen“ der anderen Gedichte. Eine Interpretation muss also im einzelnen Gedicht das ganze „Orchester“ hörbar machen.

Beide Gedichte bedürfen vermutlich eines Kommentars, um leichter „lesbar“ zu werden, doch bedürfen sie seiner in unterschiedlichem Maße. Das erste Gedicht („XXXIII“ aus dem Zyklus *Hotels*) ist wohl für die meisten Leserinnen und Leser ohne ausführlichen Kommentar nur schwer verständlich, wobei hier die Frage offen bleiben muss, ob Schrott die Unverständlichkeit als poetischen Mehrwert angestrebt habe. Schrotts Gedichte machen nicht den Eindruck, als wollten sie hermetisch sein; sie präsentieren sich vielmehr als in hohem Maße gelehrt; sie spielen mit gelehrtem Wissen; vor allem setzen sie gelehrte Leserinnen und Leser voraus. Folgende Überlegungen sollen daher die Lektüre des ersten Gedichts begleiten: Wie viel Kommentar braucht dieses Gedicht, um *verstanden* zu werden? Und: Wie viel Kommentar *verträgt* ein Gedicht? Welche Funktion haben die vielen gelehrten Elemente? Welche Poetik kommt in diesem Gedicht zum Tragen?

Das zweite Gedicht hingegen – es trägt den Titel „Physikalische Optik I“ und leitet den Band *Tropen* ein – verzichtet fast völlig auf einen gelehrten Überbau. Dem Gedicht ist nur eine kurze Glosse mit einem Gedanken von Niels Bohr vorangestellt. Die Verse selbst erläutern Bohrs Diktum nicht; sie fügen ihm nichts hinzu; sie tun nichts Anderes, als Bohrs Gedanken poetisch umzusetzen. Sie sind die lyrische Version der vorangestellten Glosse. Das Ergebnis ist ein poetisch sehr dichter Text.

2. *Hotels* (1995)

Die Gedichte des Zyklus „Hotel“ fokussieren die Stationen eines reisenden Ichs. Jedem der 33 Gedichte ist eine Glosse in Prosa vorangestellt. Über jeder Glosse

steht der Name eines Hotels und ein Datum; sie suggerieren den Ort und den Zeitpunkt der Entstehung des Gedichts. Offen bleiben muss hier die Frage, ob diese Datierungen und Lokalisierungen reellen Reiseerfahrungen des Autors entsprechen oder ob es „Reisen im Geiste“ eines erzählenden Ichs sind.² Die Hotels bilden nicht nur den poetischen Rahmen dieses Zyklus, sie sind nicht nur der rote Faden der Erzählung; sie sind der Fluchtpunkt, in dem die thematischen Stränge und Schichten der Gedichte zusammenlaufen; sie sind der Brennpunkt, in dem die einfallenden Gedanken und Reflexionen des erzählenden Ichs verschmelzen. Das Individuum aber, das die Länder bereist und in den Hotels übernachtet, bleibt außerhalb der Schilderungen. Wir erfahren nichts über den Erzähler und seine Reisegefährtin. Wir erfahren auch nicht, ob das angesprochene Du in den verschiedenen Gedichten dieses Bandes immer dasselbe ist. Der Gedichtzyklus *Hotels* präsentiert sich nicht als Reisebericht zweier Liebender. Er ist vielmehr ein Buch über das Schauen eines Reisenden. Die Gedichte erzählen von einem Blick, in dem sich Bildung mit einer kühl-distanzierten Neugierde verbindet. Auch die Gefährtin bleibt, wenn sie ins Blickfeld rückt, in merkwürdiger Ferne. Der Blick des Erzählers bleibt auf dem Körper der Geliebten, er fokussiert die Begegnung zweier Körper. In die Schilderungen schieben sich Reflexionen und Assoziationen, doch die Emotionen bleiben unerwähnt.

Die Hotelzimmer sind reelle Zimmer und symbolische Räume zugleich, sie tragen das Signum von existentiellen Momenten. In ihnen laufen alle wesentlichen Seins-Stränge des schreibenden Ichs zusammen: sie sind der Ort, an dem es schreibt; sie sind zugleich Etappen einer Reise auf den Spuren einer Vergangenheit, die für das lyrische Ich bedeutsam ist; es ist dies namentlich die europäische Antike mit ihren vorzugsweise im Mittelmeerraum anzutreffenden Spuren – Griechenland, Italien, Tunesien. Es ist eine *peregrinatio academica*, wie es im Vorwort heißt. Reisestationen sind aber auch Landeck in Nordtirol, die Orte Kortsch und Oberbozen in Südtirol, die Île de Embiez vor der Küste Südfrankreich, Richmond (London), die Insel Cape Clear vor der Küste Südirlands und das schottische Edinburgh. Das lyrische Ich erblickt in den Landschaften, Inseln und Städten Ausschnitte einer geographischen Realität, zugleich aber auch Ausschnitte einer geistigen Landschaft. Städte und Inseln werden durch die dicke Linse einer hohen Gelehrsamkeit gesehen. Wiewohl die emotionelle Identität des lyrischen Ichs ausgespart bleibt, wird seine intellektuelle Identität in jedem Vers spürbar. Es ist ein hochgebildetes, kritisches, in Analogien denkendes, die historische Dimension des Gesehenen immer einbeziehendes schauendes Ich.

Das reisende Ich nimmt die omnipräsenten Stimmen wahr, die über jedem Ort, besonders über den historischen alten Stätten in der Luft liegen. Es hört die unsere europäische Geschichte prägende und unsere europäische Identität definierenden Stimmen; es nimmt die Spuren der antiken Geschichte und Mythologie wahr und (mit sehr kritischem Blick) auch das Erbe des Christentums. Die auf den Reisen

² Dazu NEUHAUS (2009: 306): „Schrotts Räume sind [...] gleich mehrfach als hybride und zugleich utopische Räume codiert.“

durch Tunesien aufgenommenen Stimmen aus dem arabischen Kulturkreis werden auch vereinzelt in den Kanon der älteren Stimmen integriert; dominant im Sinne von tonangebend bleiben jedoch die Stimmen aus dem griechisch-antiken Substrat.

Die Hotels werden zur Metapher für das Kommen und Gehen der Reisenden; ihre täglich frisch bezogenen Betten sind ein Bild für das sorgfältige Tilgen aller Spuren; die Erosion an den Hotelfassaden erzählt vom unaufhaltsamen Verfall aller Gebäude in allen Epochen, von der Monumentalität, der Erbärmlichkeit und der Fassadenhaftigkeit der menschlichen Bauten überhaupt.

HOTELS SIND MONUMENTE von epochen, die an den ornamenten ihrer architektur erkennbar werden und sich an den bröckelnden fassaden verraten. Sie sind die fluchtpunkte jeden zeitalters und ihre zufälligen mittelpunkte zugleich; spuren jedoch läßt allein das zurück, was man pauschal als die geschichte bezeichnet.

(Schrott 1995: 5)

Das Herzstück des Zyklus, um das je 3 Gedichtgruppen angeordnet sind, bildet der Prosatext „winckelmanns tod“. Es handelt von Johann Joachim Winckelmann, dem berühmten Schöpfer des klassischen Griechenlandbildes, der als der geistige Begründer des Klassizismus im deutschsprachigen Raum gilt. Winckelmann wurde in einem Hotel in Triest von einem armen, vorbestraften, italienischen Burschen ermordet. Sein rätselhafter, gewaltsamer Tod in einem Hotelzimmer steht in merkwürdigem Kontrast zu seinem idealisierenden Griechenlandbild, dem alles Gewalttätige, Schmerzhaftes und Hässliche zu fehlen scheint. Auch Schrotts Text löst nicht das Geheimnis von Winckelmanns Tod. Wohl aber evoziert er die Begegnung zweier sehr unterschiedlicher Männer und Menschen, eine im Spannungsfeld von Anziehung und Abwehr stattfindende Begegnung, die Atmosphäre einer enttäuschten Liebe, die zu Gewalt eskaliert. Winckelmanns letzte Stunden im Triester Hotelzimmer – das Zentrum des Gedichtbuches – führt alle Motive des Buches zusammen: das Zusammenfallen von Licht und Schatten, die Liebe zur griechischen Antike („die klarheit und reinheit der form“) und die erotische Leidenschaft („Hier liefere ich mich aus an eine passion/ die mir ganz unwürdig ist“), das Strahlen der Vergangenheit und die Verwahrlosung der Gegenwart.

Im Gedicht „XXXIII“ schließlich, dem letzten des Gedichtbandes, werden alle Stimmen des Buches in einer Art Engführung vereint: Das Gedicht handelt vom Erhabenen und von seiner Zerstörung durch Menschenhand, vom Versuch einer Wiederbelebung und von dessen Scheitern.

*the lowlands hotel,
edinburgh, 24.7.94*

Die dorische krümmung: der wind war warm und süßlich, und das fenster ging vom Firth of Forth bis zum grat der Salisbury craigs und dem Calton-hill, Edinburghs poverty & pride, dem nationalmonument aus beton, das wahrzeichen für ein Athen des nordens: es fertig zu bauen, dafür langte die subskription nicht. Was den Parthenon betraf, so war Morosini mit seinem deut-

schen leutnant nicht der einzige, dem die ruine gelegen kam – 1787 brach graf Choiseul-Gouffier die ersten teile aus dem fries, den rest lord Elgin 1801. Morosinis mörser war auf dem musenhügel aufgestellt.

(Schrott 1995: 109)

XXXIII

- (1) wie für einen historien-film der 30er auf glas kopiert
 - (2) ist es ein anderer nord den hier die landschaft imitiert
 - (3) ein für die kamera ins reine gezeichneter hintergrund
 - (4) der von der prince's street bis zum seitenflügel
 - (5) des holyrood die farbskalen der ampeln ausblendet
 - (6) und die autos die hinauf zum hügel fahren und wenden –
 - (7) ihre scheinwerfer rücken die akropolis über den abgrund
 - (8) edinburghs hinaus und die schlieren der wolkenbank
 - (9) sind reflektoren für die vom ruß zerfressenen trommeln
 - (10) der säulen den pausenzeichen der nacht
 - (11) die nachbildung des parthenon ist genau · die schmalen
 - (12) kanneluren verjüngen sich nicht sie bleiben vollkommen
 - (13) gerade · nur von der seite der fassade verflacht
 - (14) sich die perspektive: man sieht daß sie sich leicht
 - (15) neigen und in der mitte über ihre höhe hinausreichen
 - (16) während die abstände zum rand weiter werden
 - (17) bis sich die fundamente in den radius der stadt verkürzen
 - (18) was im dunkeln bleibt ist die berechnung
 - (19) des blicks und seine optische brechung
 - (20) welche diese säulen starr über das rund der erde
 - (21) hinaus hebelt und jenes was an ihrer stelle
 - (22) übrig blieb als am 26. september 1687 um 7 uhr abends
 - (23) ein leutnant seinen mörser auf ein pulvermagazin abfeuerte
 - (24) diese größe die still in sich zusammenfiel und erhaben
 - (25) erst wurde als morosini sie zur kriegsbeute
 - (26) erklärte und der athene pferd und wagen vom giebel stürzte
 - (27) der ragende pfeiler einer festungsflanke
 - (28) der ins lot fiel weil er nun nichts mehr stützte
 - (29) und sich aus der senke richtete wie eine freistehende stele
- (Schrott 1995: 110)

Glosse und Gedicht handeln im Wesentlichen von einem Blick, der Schönes und Abschreckendes zugleich wahrnimmt. Vom Fenster eines Hotels aus wandert der Blick des Erzählers über die Stadtlandschaft Edinburghs. Es ist der Blick eines historisch Gebildeten, eines kritischen Betrachters, der den Glanz der Erscheinungen und die Erosion an ihnen gleichzeitig wahrnimmt. Das Auge gleitet über das Wahrgenommene hinweg, ohne dass eine emotionelle Beteiligung des Erzählers spürbar würde. Der Gleichzeitigkeit divergenter Sinneswahrnehmungen Ausdruck zu verleihen, ist mithin ein Signum der Dichtung von Raoul Schrott.

2.1. Die Glosse

In der den Versen vorangestellten Glosse kündigen sich die zentralen Momente des Gedichts an. „Die dorische Krümmung“ spielt auf das raffinierte System an Inklinationen und Kurvaturen an dorischen Tempeln an, mit denen die antiken Architekten den Eindruck von Stabilität und Eleganz erhöhen wollten. Der Blick schweift über die Mündung des Flusses Forth über die Salisbury craigs zum Caltonhill, auf dem Schottlands Nationalmonument steht, das sogenannte „Scotlands Pride and Poverty“. Mit dem Bau eines zwölfsäuligen Portikus, das eine Wiederbelebung des Parthenon im hohen Norden hätte sein sollen, wollte man die Sieger bei Waterloo ehren. Aus finanziellen Gründen konnte es jedoch niemals fertiggestellt werden. Von da rührt sein Name „Scotlands Pride & Poverty“, Schottlands Stolz und Armut.

Die Wendung „Athen des Nordens“ entstammt Johann Georg Kohls Buch „Reisen in Schottland“ (1844: 41). Wegen ihrer schönen Lage und wegen der hier blühenden Wissenschaften werde die schottische Hauptstadt mit der griechischen verglichen, erzählt Kohl. Auch haben ihn das Nationalmonument auf dem Calton Hill an den Parthenon und der von der Stadt getrennte Hafen an Athens Hafen Piräus erinnert (Kohl 1844: 46/47).

Die Glosse endet mit der Zerstörung des Parthenons und dem Raub von Teilen des Parthenonfrieses. Sie setzt LeserInnen voraus, die die „Stimmen“ der historischen Ereignisse kennen:

1687 baten Abgesandte der Athener Francesco Morosini, den 108. Dogen von Venedig, um Hilfe zur Befreiung ihrer von den Türken belagerten Stadt. Am 21. September 1687 erreichte die venezianische Flotte unter Morosini als Generalkapitän den Hafen Piräus. Unter der Führung des Generalissimus Otto Wilhelm von Königsmarck (des „deutschen leutnants“) kämpfte Venedig mit dem Osmanischen Reich um die endgültige Vorherrschaft im östlichen Mittelmeer. Während der Belagerung der Akropolis durch Königsmarck waren venezianische Kanonen („Morosinis mörser“) auf dem südwestlich der Akropolis gelegenen Philopappshügel aufgestellt, dem „Musenhügel“ oder „Museion“, wie er in der Antike genannt wurde. Am 26. September wurde der Parthenon, der von den Türken als Pulverdepot genutzt wurde, durch den unseligen Schuss aus einer venezianischen Kanone zertrümmert.³ Das berühmte Bauwerk, das bis dahin die Stürme von über zweitausend Jahren weitgehend unbeschädigt überstanden hatte, fiel in sich zusammen. Morosinis Vorhaben, die Bildsäulen vom Westgiebel des Parthenons als Trophäen mitzunehmen, misslang (Sacconi 1991: 7). Sie stürzten zu Boden und zerbrachen, ebenso zerbrachen die Figur des Neptun, der Wagen der Siegesgöttin mit beiden Rossen und andere Marmorskulpturen. Nur die athenischen Löwen konnte Morosini unversehrt nach Venedig bringen, wo sie heute noch vor dem Arsenal an die verhängnisvolle Befreiung und Plünderung Athens erinnern.

Thomas Bruce, 7. Earl of Elgin und 11. Earl of Kinkardine (1766-1841) und Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier (1752-1817) gingen als *die* Kunsträuber des Parthenons in die Geschichte ein. Lord Elgin, damals britischer

³ MOMMSEN (1941: 555); TOPPING (1976: 160); GREGOROVIVUS (1980: 559); SACCONI (1991: 18).

Botschafter in Konstantinopel, brachte mit türkischer Erlaubnis große Teile des erhaltenen Frieses, zahlreiche Metopen und Skulpturen vom Giebel und eine der Karyatiden vom Erechteion nach England. Nach langen Verhandlungen konnte er seine Beute dem Britischen Museum um 35 000 Pfund verkaufen.

Doch was Elgin noch hatte stehen lassen, schaffte sein Konkurrent, der französische Diplomat und Althistoriker Choiseul-Gouffier, weg. Während seiner Zeit als Botschafter Frankreichs an der Hohen Pforte im Osmanischen Reich (1784 bis 1791) entfaltete er eine skrupellose „Sammlertätigkeit“. Ganze Schiffsladungen an antiken Stücken schickte er in seine Heimat. Doch Elgin und Choiseul-Gouffier waren nicht die einzigen Kunsträuber auf griechischem Boden. Französische und englische „Sammler“ stritten sich um die kostbaren antiken Stücke. Elgin und Choiseul-Gouffier zogen unverzüglich die Kritik der Philhellenen auf sich, die ihre Vorgehensweise einen barbarischen „Raub“ nannten (Green 1975: 136). Doch verkannten die Kritiker ihrerseits die traurige Tatsache, dass die antiken Kunstwerke von den Osmanen nicht geschätzt wurden. Wo sie nicht gleichgültig liegen gelassen wurden, wurden sie zweckentfremdet verwendet oder mutwillig zerstört.

Athen ist nur ein Beispiel aus einer Reihe historischer Stätten, denen durch rücksichtsloses politisches Vorgehen, Interesselosigkeit und Habgier großer Schaden zugefügt wurde. Der teilweise zerstörte Parthenon und „Scotlands Pride & Poverty“ ähneln einander heute in ihrer versehrten und aus touristischen Gründen hochpolierten Größe.

2.2. Das Gedicht

wie für einen historien-film der 30er auf glas kopiert
ist es ein anderer nord den hier die landschaft imitiert
ein für die kamera ins reine gezeichneter hintergrund
der von der prince's street bis zum seitenflügel
des holyrood die farbskalen der ampeln ausblendet

...

Zu den „Stimmen“, auf die das Gedicht antwortet, zählt die Filmgeschichte der 30er Jahre. Die Verse 1-5 verweisen auf die zweite Hälfte der 1930er Jahre, als sich in den Vereinigten Staaten historische und pseudohistorische Filme großer Popularität erfreuten. Man mied soziale Themen; der Gegenwart, die man als unmoralisch und gefährlich empfand (Toeplitz 1975: 80), zog man historische Themen und Charaktere vor. „Stars, die Geld brachten“ (Toeplitz 1975: 84) wie Marlene Dietrich, Greta Garbo und Kathrin Hepburn spielten vor dem Hintergrund hochdekorativer Bühnenkonstruktionen. Große Gefühle rührten die Zuschauer zu Tränen. „Nicht umsonst bezeichnet man das Filmmelodram der dreißiger Jahre als „glamour melodram (leuchtendes Melodram)“ (Toeplitz 1975: 84). In diesem Sinne spielt Vers 1 auf die Künstlichkeit und Kulissenhaftigkeit der Szenerie an, auf das Imposante und Glamouröse der Stadtlandschaft, auf ihre plastische Bildhaftigkeit, möglicherweise auch auf das leicht Kitschige des Gesamteindrucks.

Die Verse 4 und 5 fordern von den Leserinnen und Lesern ein gediegenes städtekundliches Wissen und viel plastisches Vorstellungsvermögen. Sie suggerieren den schweifenden Blick des Betrachters, der vom Hotelzimmer aus über die Prince's Street – Edinburghs prächtiger Einkaufsstraße und Flaniermeile – zum Holyrood Palace wandert, der offiziellen Residenz der britischen Königin in Schottland. Am Ende der Prince's Street erhebt sich auf einem Hügel – für den Betrachter vor dem Hintergrund des Himmels – Schottlands National Monument. Seine der Akropolis nachempfundene Silhouette steht nachts wie eine dekorative Kulisse vor dem schwarzen Nichts. Die Scheinwerfer der den Hügel hinauffahrenden Autos verstärken den Effekt der imposanten Szenerie, indem sie das Scott Monument aus der Bodenhaftung zu lösen und über einen Abgrund zu heben scheinen.

Mit der Wendung „schlieren der wolkenbank“ integriert Vers 8 die naturwissenschaftliche Perspektive in die poetische Beschreibung. Zum Begriff „Schlieren“ sagt der Duden: „(Technik) [streifige] Stelle in einem lichtdurchlässigen Stoff, an dem er eine andere Dichte aufweist u. dadurch andere optische Eigenschaften besitzt“ (Klosa 2001: 1383). „Schlieren der Wolkenbank“ (V. 8) suggerieren demnach Wolkenformationen aus scheinbar unterschiedlichen Substanzen.

In den Versen 9-16 spricht ein Betrachter, dessen archäologisch geschulter Blick architektonische Details und optische Effekte wahrnimmt. Bei einer antikiisierenden Architektur spielen freistehende Säulen eine wichtige Rolle. Für die mächtigen Säulenschäfte wurden in der Antike mehrere Säulentrommeln aufeinandergeschichtet. Um die Aufwärtsbewegung des Schafts zu betonen und die horizontalen Fugen zwischen den Säulentrommeln optisch zu überspielen, versah man die Säulen mit vertikalen, konkaven Furchen, den Kanneluren (Martin [1966]: 81). Durch das Spiel des Lichts auf den Kanneluren wirken die Säulen sehr plastisch. Auch am National Monument, das im historisierenden dorischen Stil erbaut wurde, weichte man die mathematisch strenge Regelmäßigkeit des Säulenbaus und des Säulenabstands auf, um dadurch besondere optische Effekte zu erzielen. Die Verse 13-16 beschreiben die raffinierte Stellung der Säulen, deren Abstände sich nach den Ecken zu vergrößern.

... nur von der seite der fassade verflacht
sich die perspektive: man sieht daß sie sich leicht
neigen und in der mitte über ihre höhe hinausreichen
während die abstände zum rand weiter werden

Soweit sind die Verse klar und gut aufzuschlüsseln: sie beziehen sich auf die in der Glosse erwähnte dorische Krümmung. Doch der lange Satz führt den Leser von anfänglicher Klarheit in zunehmende Ambiguitäten:

...
bis sich die fundamente in den radius der stadt verkürzen
was im dunkeln bleibt ist die berechnung
des blicks und seine optische brechung
welche diese säulen starr über das rund der erde

hinaus hebt und jenes was an ihrer stelle
übrig blieb ...

Der über mehrere Verse sich erstreckende Satz integriert viele semantische Ebenen. Da ist zum einen die Berechnung des Blicks, wie sie die antiken Architekten entwickelten und wie sie die Erbauer des National Monument nachzuahmen versuchten. Doch was ist die „optische Brechung“ des Blicks? Hier vollzieht sich der Übergang zur Gegenwart, zu den Scheinwerfern der Autos auf der Prince’s Street, zum nachtdunklen Himmel, möglicherweise zum Blick des Betrachters, der jenseits des National Monuments ins Nichts „bricht“. „[...] und jenes was an ihrer stelle übrigblieb“: hier handelt sich hier um eine Form von „hybrider Konstruktion“, die, so Bachtin (1979: 195),

[...] ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei „Sprachen“, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen.

Innerhalb der poetischen Rede des Gedichts „kreuzen“ sich die Stimme der historischen Zerstörung des Parthenon mit jener der Kriege, die zum Anlass wurden für den Bau des schottischen Nationalmonuments, gleichzeitig die „technische“ Stimme der antiken Architekten und ihrer Nachahmer mit der vielseitig gebildeten Stimme des Erzählers.

Die Verse 24-25 („diese grÖÙe die still in sich zusammenfiel und erhaben erst wurde als [...]“) nehmen das Thema von Schrotts nächstfolgendem Gedichtbuch vorweg. Der Gedichtband *Tropen* (1998) wird den Untertitel „Über das Erhabene“ tragen und von jener Dimension handeln, in der das Schöne und das Schreckliche auf unbegreifliche Weise eins werden. In einer letzten Engführung werden hier, in den Schlussversen des Gedichts „XXXIII“, die Stimmen des Buches zum Schlussakkord zusammengeführt: der Blick eines Reisenden, die multiple Perspektivität sowie Geschichte und Gegenwart, die sich in der Gleichzeitigkeit von Stolz und Schande ähneln.

Intertextualität zeigt sich in diesem Gedicht als „ein Faktor literarischer Sinnkonstitution“ (Stocker 1998: 80). Die poetische Funktion der verschiedenen kultur-, architektur- und filmgeschichtlichen Stimmen liegt im „semantischen Mehrwert“ (Stocker 1998: 80), der durch ihren Zusammenklang entsteht. Sie streichen die Funktion dieses Gedichts als eines Schlussakkords heraus, der kein harmonischer sein soll. Eine andere Funktion dieses intertextuellen Geflechts – die „textstrategische Funktion“ – liegt in der „Leserlenkung“ (Stocker 1998: 87ff.). Evoziert werden soll eine Zusammenschau von Gegenwart und Antike. Die Leserinnen und Leser sollen das Objekt der Rede nicht nur aus der poetischen, sondern aus verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven (naturwissenschaftlichen, technischen, archäologischen, politisch-historischen und filmhistorischen) gleichzeitig betrachten. Der „Fluchtpunkt“ aller Reden ist die Einheit von Größe und Schrecken. Die komplexen intertextuellen Relationen im Gedicht „XXXIII“ und im ganzen Zyklus *Hotels* zeigen die zwei menschlichen Grundkompetenzen – das poetische und das wissen-

schaftliche Denken – in ihrer Gleichzeitigkeit und ihrer Gegenläufigkeit. Indem sie Zeugnis ablegen von den Fähigkeiten und Fehlern der Menschen, erfüllen sie schließlich als „Gedächtniskunst“ auch eine kulturelle Funktion (Stocker 1998: 76ff.).

Ein Kommentar zum Zyklus *Hotels* hat die Aufgabe, inhaltlich Entlegenes zu erklären und ferne Orte für weniger weitgereiste Leserinnen und Leser anschaulich zu beschreiben. Gleichzeitig aber sollen die Erläuterungen zur kritischen Frage hinführen, wie viel an gelehrtem Wissen einem Gedicht noch zuträglich ist, wie viel an semantischem Mehrwert die vielen historischen Namen und technischen Begriffe erbringen und wann die gelehrte Fülle für einen poetischen Text zur Bürde wird.

3. *Tropen* (1998)

Schon der Titel dieses Gedichtbandes, für den Schrott 1999 mit dem Peter-Huchel-Lyrikpreis ausgezeichnet wurde, signalisiert Gelehrsamkeit. Auf dem hinteren Buchdeckel wird in enzyklopädischer Manier das Wort „Tropen“ erklärt:

Tro|pen [zu grch. Tropos „Drehung, Wende, Wechsel“] 1. Zone, beiderseits des Äquators zwischen den Wendekreisen. 2. Bildliche Ausdruckweise; Worte, die im übertragenen Sinn gebraucht werden; Stil- und Denkfiguren der Poesie.

In äußerst reduzierter Form kündigt sich hier Schrotts Poetik an: die Suche nach der „Übertragbarkeit“ der Welt – der physischen wie der geistigen.

Der Untertitel verrät das eigentliche Thema: „Über das Erhabene“. Damit reiht sich Schrotts Gedichtband ein in den Chor der „Stimmen“, die, so Iain Boyd Whyte (2010: 13), in den 80er und 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts sich wieder stark für das Erhabene interessierten. Das Vorwort „Inventarium I“ erklärt das Vorhaben: Aspekte des Erhabenen mit den Mitteln der Poesie darzustellen. Erhaben sei die Natur als das vom Menschen fundamental Differente, erhaben sei sie in ihrer Großartigkeit, in ihrer Indifferenz und Unantastbarkeit (Schrott 1998: 8). Das Erhabene unmittelbar darzustellen, sei nicht möglich, weil es, wie Kant sagt, „ein Produkt der Einbildungskraft“ sei, „nichts, als reine Form ohne Substanz“ (Schrott 1998: 9).

Um das Undarstellbare deshalb darzustellen, muß man es fingieren – bis in den Schnittflächen der Bilder Ich und Welt, Chaos und Ordnung emblematisch greifbar zu werden scheinen. In dieser Hinsicht besteht das Paradoxon bereits in der Natur des Lichts: man sieht mit seiner Hilfe und durch es hindurch, ohne es selbst wahrzunehmen. (Schrott 1998: 9)

„Inventarium II“, das Nachwort, wiederum versieht die Leserinnen und Leser mit ausführlichen Erklärungen zu den Stilfiguren der Tropen, zur langen Tradition des Begriffs des Erhabenen, nennt Namen wie Pseudo-Longinus, Burke und Kant, klärt darüber auf, wie unter dem Einfluss der Naturwissenschaften die Metaphysik umschlug in „Empirizismus“ (Schrott 1998: 210), wie das Sakrale dem Deismus wich, u. v. a. Dieses Geflecht an theoretischen Stimmen, bestehend

aus Glossen, Kommentaren und erkenntnistheoretischen Vor- und Nachüberlegungen, zählt zu den unverwechselbaren Eigenarten der Gedichtbücher des österreichischen Autors.

Der Zyklus besteht aus fünf „Stücken“. Der Titel des mittleren – „Werke und Tage“ – zitiert den Titel des berühmten Epos von Hesiod. Das dritte „Stück“ – ein Kurzpoem – ist eine Hommage auf den griechischen Dichter und zugleich auf den eigenen klugen „Prätext“, Hesiods „Werke und Tage“. Das Poem erzählt davon, wie Hesiod, der Sohn eines Bauern, in einem Dichterwettbewerb den Sieg über den „göttlichen“ Homer davonträgt. Homer, dessen „goldene“ Verse den Krieg und den Heldentod verherrlichen, antwortet auf die Frage, was denn das Beste sei für die Menschen: Das Beste sei, nicht geboren zu werden. Im Gegensatz dazu besingt Hesiods Werk die Mühen des Lebens und der Arbeit, es besingt die vielen Namenlosen, deren Würde darin liegt, das harte, entbehrungsreiche Leben zu ertragen, zu meistern und an die Nachgeborenen weiterzugeben. Das Poem endet damit, wie Hesiod auf dem Markt dem Tod begegnet, wie dieser sich beim Dichter freundlich einhakt und im Vertrauen zu ihm sagt: „auf see zu sterben auf den wellen – das ist schrecklicher“ (Schrott 1998: 120). Erhaben, weil schrecklich und schön zugleich, sind das Leben, die Dichtung und der Tod.

Das Gedicht „Physikalische Optik I“ leitet das erste „Stück“ ein:

Wenn es um die Darstel
lung von atomaren Phä
nomenen geht, sagte
Niels Bohr, kann die
Sprache nur wie in der
Poesie verwendet wer
den. Auch ein Dichter
ist ja nicht so sehr damit
beschäftigt, Fakten zu
beschreiben, als Bilder
und Analogien zu ent
werfen. Wie können wir
dann jemals hoffen, Vor
gänge im Atom zu ver
stehen?, fragte Heisen
berg. Dazu müssen wir
lernen, antwortete Bohr,
was das Wort „verste
hen“ wirklich bedeutet.
(Schrott 1998: 14)

PHYSIKALISCHE OPTIK I

- (1) er kam aus dem november · der hagel brachte
- (2) ihn herab · all das wasser auf den flügeln
- (3) die nähte und die grate einer gußform

- (4) die im regen hing bis der wind sie kappte
 (5) und er dann an die scheibe schlug wie ein bügel
 (6) der aus seinem schloß schnappt · der ahorn
- (7) dort und seine äste · so schwarz war er
 (8) eisengrau der bauch · nur ein paar federn
 (9) zum schwanz hin heller doch kaum scheinbarer
- (10) als seine schwere nun plötzlich am balkon
 (11) in die sich die krallen hakten · norwegen
 (12) oder die tundra · kein anderes land dachte
- (13) ich mir ließ diese tarnung zu und dem schnabel
 (14) nach zu schließen war es wohl ein sperling
 (15) augen dunkel wie mangan und ein ring
- (16) ganz weiß und schmal fast wie abgeschabt
 (17) von diesem schauen · flüsse im winter wegwärts
 (18) ein erzeinschluß in den pupillen · das herz
- (19) ein flacher kiesel unter hagelschlossen
 (20) zurückgelegt in den oktober · aufgehoben
 (21) war er leicht und das wort „vogel“ eine vokabel
- (22) unklarer herkunft und von irgendwo im norden

innsbruck, 22. 10. 96

3.1. Die Glosse

Wie einer bibliographischen Notiz am Ende des Buches zu entnehmen ist (Schrott 1998: [213]), sind die Glossen zur Optik paraphrasierte Passagen aus *Color and Light in Nature* von David K. Lynch und William Livingston (1995).

Im Lichte der differenzierten Typologie verschiedener Intertextualitätsrelationen, wie sie Gérard Genette (1993) vorgelegt hat, stehen die Glosse mit Bohrs Worten und das Gedicht in einer paratextuellen Relation. Dieser Typ Relation betrifft, so Genette (1993: 11), die „weniger explizite und weniger enge Beziehung, die der eigentliche Text im Rahmen des von einem literarischen Werk gebildeten Ganzen mit dem unterhält, was man wohl seinen *Paratext* nennen muß: Titel, [...] Vorworte, Nachworte, [...], Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen ...“. Diese Form eines nicht-expliziten Zusammenhangs zwischen Prätext und Folgetext hat, wie am Gedicht deutlich werden wird, eine poetologische Funktion.

Niels Henrik David Bohr war ein dänischer Physiker. Seine Arbeiten über das Wasserstoffatom, die er 1913 erstmals öffentlich vorstellte, waren „die Geburtsstunde der modernen Atomtheorie“ (Franck [1963] 1985: 10). Bohrs neue Konzeption der Atommodelle und die aus ihnen sich entwickelnde moderne Quantentheorie haben unsere Kenntnisse der Kernstruktur und die Prämissen unserer Naturbeschreibung auf eine neue Grundlage gestellt. Im Jahr 1922 erhielt er „für seine Verdienste um die Erforschung der Struktur der Atome und der von ihnen ausgehenden

Strahlung“ den Nobelpreis für Physik.⁴ Bohrs Namen steht in engem Zusammenhang mit dem Begriff der „Physikalischen Optik“, die Schrott im Vorwort für die Leserinnen und Leser erklärt:

Die Geometrische Optik von Euklid bis Newton beschrieb die Phänomene des Lichts unter Annahme geradliniger Strahlen. Mit den Experimenten Thomas Youngs wurde hingegen die Idee dominant, daß sich Licht in Wellen ausbreitet – bis Einstein beides für komplementär erklärte. Unter dem Einfluss der Quantentheorie wandelte sich schließlich der Name zu dem einer „Physikalischen Optik“. Mit ihr begann (zumindest die mikroskopische) Welt unwägbar zu werden, einzig noch im Auge des Betrachters zu existieren und sich bei jedem Blick andersartig zu manifestieren: je nach Versuchsordnung muß das Licht als Partikel, als Bewegung einer Welle oder als Kraft aufgefasst werden. Mehr noch: jede Beobachtung greift in sie ein und verändert die Eigenschaften. „Es wäre falsch, zu denken“, sagte Niels Bohr, „daß die Wissenschaft herauszufinden hat, wie die Natur ist. Sie beschäftigt sich allein mit dem, was wir über sie sagen können.“ (Schrott 1998: 10).

Das Problem der Darstellung atomarer Phänomene stellt Bohr vor ähnliche Fragen, wie sie in der Diskussion um den Begriff des „Erhabenen“ von Künstlern, Ästhetikern, Kunst- und Kulturhistorikern seit je gestellt werden. Bohrs Worte zeigen, dass sich in erkenntnistheoretischer Hinsicht der naturwissenschaftliche und der poetische Diskurs möglicherweise überschneiden.

Die Wissenschaften stehen permanent vor dem Problem, Dinge beschreiben zu müssen, die jenseits der bisherigen Erfahrung und des gesunden Menschenverstands liegen. Auch das wäre eine mögliche Definition des Erhabenen. (Hoffmann / Whyte 2010: 10)

3.2. Das Gedicht

Das Gedicht ist, wie fast durchgehend alle Gedichte des Buches, mit dem Ort und dem Datum der Entstehung versehen: *innsbruck, 22.10.96*.

So wie in der Glosse geht es hier um die Frage der Darstellung dessen, was die „Natur“ ist. Bei Bohr sind es atomare Phänomene, im Gedicht ist es ein rätselhafter schwarzer Vogel. Beide Texte verbindet das Nachdenken über die Frage, was wir über die Natur *sagen* können. Reflektiert werden die Möglichkeiten des genauen, wahrhaftigen Sprechens. Bei Bohr münden die Überlegungen in der Erkenntnis der Begrenztheit wissenschaftlichen Sprechens, in der Erkenntnis, dass die Sprache der Quantenphysik, will sie der „Wahrheit“ nahekommen, von den Möglichkeiten der poetischen Sprache Gebrauch machen muss, dass sie Fakten nicht beschreiben kann, sondern von den Fakten nur Bilder und Analogien entwerfen kann. Da aber Bilder und Analogien in hohem Maße individuelle Gegebenheiten sind, die in der Vorstellungswelt eines Individuums (oder im

⁴ “The Nobel Prize in Physics 1922”, in: *The Official Website of the Nobel Prize*, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1922/, [29.11.2013].

Inneren des Auges des Betrachters) entstehen, sind die Fakten, die wir beschreiben, das Ergebnis unseres betrachtenden Auges.

So registriert denn das Gedicht die subtilen Veränderungen eines Naturphänomens in Gestalt eines rätselhaften Vogels. Übergangslos, ohne kausale Begründung, aufgefädelt nach der Logik der einfallenden Gedanken, reiht sich in den Blicken des betrachtenden lyrischen Subjekts eine Wahrnehmung an die andere. Die verschiedenen Wahrnehmungen ergänzen und widersprechen einander, sind divergent und komplementär zugleich, sie verhalten sich zueinander wie für Einstein Welle und geradliniger Strahl in der Beschreibung des Lichts. *Die* Wahrheit ist, wenn es sie überhaupt gibt, etwas Vielfältiges. Die Welt, das Licht und auch der Vogel haben nicht nur multiple Tiefenschichten, sondern auch multiple Oberflächen. Wie aus unserem bruchstückhaften Verstehen Vermutungen entstehen, Mutmaßungen, die zu Erklärungen und Behauptungen werden - davon ist im Gedicht die Rede.

„er kam aus dem november · der hagel brachte ihn herab ...“ (V. 1f.) Mit großer Selbstverständlichkeit wird eingangs gesagt, woher *er* kommt, wie *er* herab kam von großen Höhen, offenbar herab zum sprechenden Ich. Wer *er* ist, wird nicht gesagt, sondern erst im Laufe der Strophen mittels Andeutungen verständlich. Im Mittelpunkt der Aussage steht die Plötzlichkeit *seiner* Erscheinung, sein Sturz aus der Höhe. *Er* ist ein Produkt des Hagels, ein Kind der Kälte und der Dunkelheit.

„All das wasser auf den flügeln / die nähte und die grate einer gußform /die im regen hing bis der wind sie kappte / und er dann an die scheibe schlug wie ein bügel / der aus seinem schloß schnappt [...]“ (V. 2-6) Beschrieben wird die physische Erscheinung eines merkwürdigen, zunächst leblos erscheinenden Naturphänomens: Etwas Nasses, Hartes schlägt gegen die Scheibe. Hier wird kein Vergleich gezogen; es sind „Fakten“, die genannt werden; ihre „Richtigkeit“ beziehen sie einzig und allein aus ihrer unmittelbaren Wirkung auf den Betrachter. Im Augenblick des Wahrnehmens *ist* dieses Wesen starr und kalt wie Eisen; die Wasserspuren auf seinem Körper *sind* „die nähte und die grate einer gußform“. Augenblicklich wird in den Gedanken des lyrischen Subjekts die Erklärung formuliert: der Wind hat die „gußform“ irgendwo losgerissen; hart und schnell schießt sie aus der dunklen Höhe wie ein Bügel aus einem Schloss. Die Assoziation zu einem Geschoss aus einem Gewehrlauf drängt sich auf. Am Rande des Blickfelds wahrgenommen wird der schwarze Ahorn; seine Äste schieben sich in die Gedanken des Erzählers und werden zur poetischen Analogie; in diesem Moment bietet ihre Schwärze das richtige Bild für die Schwärze der Federn. Und weiter gleitet der Blick des Erzählers zum Bauch des Wesens, der „eisengrau“ ist (noch ist das Bild der „gußform“ wirksam), und noch weiter zu den Schwanzfedern. Das lyrische Subjekt registriert, dass sie etwas heller sind („nur ein paar federn / zum schwanz hin heller“ V. 8f.), doch ist ihre im Unterschied zu den restlichen tiefschwarzen Federn beinahe unmerkliche Helligkeit so gering wie seine Schwere: „doch kaum scheinbarer / als seine schwere nun plötzlich am balkon / in die sich die krallen hakten“ (V. 9-11). Auch die Sätze verhaken sich, die Satzgrammatik nimmt überraschende Wendungen: die Krallen haken sich nicht in den Balkon, sondern in die Schwere. Offen bleibt die Frage, in wessen Schwere? In die eigene Schwere oder in die des Balkons? Die grammatische

Verknüpfung ist ambivalent. Doch weiter geht es in atemlosem Tempo; Enjambelements signalisieren die Schnelligkeit der sich überstürzenden Gedanken. Wieder schiebt sich die Frage nach der Herkunft des Wesens ins Bewusstsein des Erzählers („norwegen oder die tundra“, V. 11f.). Mögliche Herkunftsgegenden (dunkle, nachtschwarze Landstriche) werden in Erwägung gezogen. Doch dann ist der Blick beim Schnabel, es muss wohl ein Sperling sein, sagt sich das wahrnehmende Subjekt. Was die Augen sehen (einen offensichtlich kurzen, kräftigen, spitz auslaufenden Schnabel), bestimmt die gedankliche Klassifizierung. Dann werden die Augen des Wesens registriert, der weiße Ring ums Auge. Dazu fallen dem Erzähler analoge Bilder ein: vereiste Flüsse längs des Weges und in den Pupillen ein Glanz wie von eingeschlossenem Erz. Und weiter gehen die Gedanken zum Herzen des fremden Wesens, das eingeschlossen ist unter der harten kalten Oberfläche wie unter Hagelschlossen. Was aber heißt „zurückgelegt in den oktober“ (V. 20)? Ist das Herz zurückgeblieben im etwas wärmeren, etwas helleren Oktober? Ist es – im unfreiwilligen Flug – nicht mitgeflogen? Und: Wer war leicht aufgehoben (V. 21) – der Oktober oder der Vogel? Auch unser Verstehen „verliert“ sich, löst sich auf in multiple semantische Möglichkeiten. Selbst das Wort „Vogel“ wird wieder das, was es ist: eine Vokabel, ohne zwingenden Bezug zum Gemeinten, eine Reihe von Buchstaben „unklarer herkunft und von irgendwo im norden“ (V. 22). Die Verse suggerieren, dass unsere Bezeichnungen zufällig und unpräzise sind, dass sie Notbehelfe sind in unserem Bemühen zu verstehen. Hier macht sich der „weniger explizite“ intertextuelle Bezug zur Glosse bemerkbar („Dazu müssen wir lernen, antwortete Bohr, was das Wort ‚verstehen‘ wirklich bedeutet.“). Was heißt schon „verstehen“? Heißt es, dem Objekt der Betrachtung einen Namen zu geben? Oder die Herkunft des Beschriebenen zu kennen? Heißt es, seine äußere Erscheinung exakt zu beschreiben, sein *Wesen* zu erkennen? Was ist das Wesen eines Vogels? Verstehen heißt, „paradoxe Analogien“ zu erzeugen, „die das Unfaßbare der Natur anzudeuten imstande sind“ (Schrott 1998: 207). Paradoxe Analogien sind eine Möglichkeit der sprachlichen Annäherung an die ästhetische Kategorie des Erhabenen. In der Anerkennung des Unfassbaren, der allen Beschreibungsversuchen inhärenten unauflösbaren Paradoxien, ähneln sich die Haltungen des Physikers Bohr und des Dichters Schrott. Der Chemiker und Nobelpreisträger Roald Hoffmann und Iain Boyd Whyte, Professor für Architekturgeschichte, stimmen überein (2010: [2]): „In der Naturwissenschaft und in der Kunst konfrontiert uns das Nachdenken über das Erhabene mit der Art und Weise, wie wir mit dem vollkommen Neuen, dem Extremen und dem Undarstellbaren umgehen.“

Im Nachwort „Inventarium II“ erörtert Schrott die sprachlichen Möglichkeiten der Tropen, um dem Problem des Undarstellbaren beizukommen:

Mit den Stilfiguren der Tropen überläßt sich das Denken Begriffen und Sätzen, die von ihrem eigentlichen Sinn abstrahieren. In ihrer Metaphorik kann sich Ursache und Wirkung umkehren, ein Teil für das Ganze stehen, das Eine auf das Andere übertragen und beides verglichen werden; sie umschreibt, drückt das Gegenteil dessen aus, was sie sagt, oder verneint es. Die Wörter verlagern dabei ihren Blickwinkel weg von Dingen und hin zu Fluchtpunkten, die weit außerhalb ihres Horizonts

liegen. Als rhetorische Kunstgriffe suchen die Tropen in Wendungen, die jenen der Sonne zwischen den Kreisen gleichen, nach einem Äquator für Natur und Sprache. (Schrott 1998: 206)

Was ist der „Fluchtpunkt“ dieses Gedichts? Und was ist ein „Äquator“ für die Sprache? Ist es der fixe Bezugspunkt, zu dem die Sprache immer wieder zurückkehrt? Was ist in einem solchen Falle der Äquator dieses Gedichts? Schrotts Sprache bleibt auch dort, wo sie erklärt, rätselhaft und bildlich. Auch bei seiner Sprache müssen wir uns fragen, „was das Wort ‚verstehen‘ wirklich bedeutet“. Schrott operiert mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, mit Theoremen, mit Bildern aus der Physik, Optik und beschreibenden Geographie, und verknüpft sie zu neuen poetischen Zusammenhängen. Poetisch erweist sich als andere Vokabel für analog, uneigentlich, nur partiell deckungsgleich. Der Erkenntnisgewinn, den Schrotts Texte suggerieren, ist ein komplexerer als ihn die Naturwissenschaften allein oder die Poesie allein anzubieten vermögen. Seine Texte suggerieren ein Zusammendenken verschiedener Denkansätze, eine Synthese aus verschiedenen Beschreibungsversuchen.

Um aber zum Vogel zurückzukehren: Worin liegt das Erhabene des Vogels? Seine plötzliche schwarze Erscheinung ist unheimlich, bedrohlich und auf unerklärliche Weise berührend zugleich. Der schwarze harte Vogelkörper wird vom Wind gegen die Scheibe geschleudert; er ist der Bote und zugleich das Opfer einer über Tier und Mensch stehenden Naturgewalt. Der Erzähler begreift die Erscheinung nicht; er nimmt die Bedrohung, die von ihr ausgeht, und zugleich deren Bedrohtheit wahr; er sieht die Krallen, die sich am Balkon festkrallen; er sieht die Schwärze und Härte des Gefieders und zugleich den weißen Ring um die Augen, „wie abgeschabt von diesem Schauen“ (V. 16f.); er nimmt den Blick des Tieres wahr, der eine andere Qualität hat als die Härte und Schwärze, die er abträgt und abschabt; er ahnt, dass unter dem Gefieder, wie unter Hagelgeschossen, ein Herz liegt, das zwar hart ist („ein flacher kiesel“, V. 19), aber „zurückgelegt in den oktober“ (V. 20) – „gelegt“ wohlgerichtet, nicht geworfen oder geschleudert, zurückgelegt in eine etwas mildere atmosphärische Dimension als es der November ist. Eine paradoxe Aura umgibt den Vogel, etwas Unheimlich-Gefährliches und zugleich Ungesichertes. Das lyrische Ich nimmt das Große und Überwältigende seiner Erscheinung wahr, zugleich auch etwas Zartes und Außergewöhnliches. Die Definitionsversuche des „Erhabenen“ haben eine lange Tradition, sie reichen von Aristoteles bis Lyotard. Rees-Schäfer weist auf die emotionale Wirkung des Phänomens jenseits des Schönen hin:

Dieser Begriff ist in der europäischen Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts verwendet worden, um Gefühlsmomente zu beschreiben, die mit dem Begriff des Schönen nicht zu erfassen waren, die vielmehr mit der Wahrnehmung von Schmerz und Gefahr, Angst und Schrecken verbunden waren, allerdings nicht unmittelbar, sondern aus einer gewissen sicheren Entfernung, so daß sich Unlust und Lust, Bedrängnis und Erleichterung vermischen. (Rees-Schäfer 1988: 54)

Auch Lyotards „Ästhetik des Erhabenen“ zufolge muss die Kunst experimentieren, um stets neue Wege zu finden, auf das Unaussprechliche und Undarstellbare hinzu-

weisen. Als ästhetische Kategorie bezeichnet das Sublime etwas überwältigend Großes, das über das nur Schöne hinausgeht, das das Gemüt des Menschen bewegt, in ihm ein Gefühl vom Unermesslichen des Erfahrenen und der eigenen Ohnmacht auslöst.

In seiner Grazer Poetikvorlesung „Fragmente einer Sprache der Dichtung“ (1997) vertritt Schrott im Gegenzug zu einer Poesie der „Selbstbegegnung“ (wie er sagt) eine solche, die das tut, was immer schon „Sache der Dichtung“ war, nämlich „von den Dingen zu reden“ (Schrott 1997: 15). Er fordert von der Dichtung, dass sie die Wirklichkeit nicht mehr den Philosophen und Naturwissenschaftlern überlasse. Allerdings sei hier eine kritische Frage eingeworfen: Spricht aus seinem Gedicht „Physikalische Optik I“ nicht auch ein Augenblick der Selbstbegegnung? Es handelt vom Schauen, davon, wie das Wahrgenommene erst in den Augen des Betrachters *wirklich* im Sinne von erkennbar und aussprechbar wird. Um der Dinge gewahr zu werden, braucht es ein Subjekt, das sich auch seiner selbst gewahr ist. Eine bewusste Wahrnehmung der Dinge impliziert eine bewusste Selbstwahrnehmung. Im zweiten Gedicht wird in der Begegnung zwischen dem lyrischen Subjekt und einem schwarzen Vogel die Selbstbegegnung nicht geleugnet. Dadurch fällt es den Leserinnen und Lesern sehr viel leichter, sich vom Gesagten auch emotionell erfassen zu lassen.

Ein Kommentar, der die Relationen zwischen den Gedichten, ihren Glossen und ihren vielfältigen Prätexten erklärt, kann sich auf ein Diktum des Autors selbst berufen, der sich, um die Gegenläufigkeit der Poesie zur Wissenschaft zu betonen, seinerseits auf Baudelaire beruft: „die Poesie dürfe sich unter keinen Umständen und niemals von der Wissenschaft und der Moral assimilieren lassen, weil sie keine Wahrheit zum Ziel, sondern nur sich selbst hat.“ (Schrott 1997: 25) Das polyphone und multiperspektivische Gedicht verkörpert keinen absoluten Sinn, sondern kann nur noch in multiplen Relationen begriffen werden. Im multiperspektivischen Blick auf den Gegenstand ihrer Betrachtung ähneln sich Bachtin, Bohr und Schrott.

Literaturverzeichnis

- BACHTIN, M. M., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. R. GRÜBEL. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- BOHR, N., «Das Quantenpostulat und die neuere Entwicklung der Atomistik», in: MEYENN, K. v. / STOLZENBERG, K. / SEXL, R. U. (Hg.), *Niels Bohr 1885-1962. Der Kopenhagener Geist in der Physik*. Braunschweig: Vieweg 1985, 156-183.
- BOHR, N., «Licht und Leben», in: MEYENN, K. v. / STOLZENBERG, K. / SEXL, R. U. (Hg.), *Niels Bohr 1885-1962. Der Kopenhagener Geist in der Physik*. Braunschweig: Vieweg 1985, 184-194.
- CERHA, M. (Hg.), *Literaturlandschaft Österreich – Wie sie einander sehen, wie die Kritik sie sieht: 39 prominente Autoren*. Wien: Brandstätter 1995.
- KLOSA, A. (Hg.) / AUBERLE, A. (Bearb.), *Duden – Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim [u.a.]: Dudenverlag 2001.
- FRANCK, J., «Niels Bohrs Persönlichkeit» [1963], in: MEYENN, K. v. / STOLZENBERG, K. / SEXL, R. U. (Hg.), *Niels Bohr 1885-1962. Der Kopenhagener Geist in der Physik*. Braunschweig: Vieweg 1985, 10-17.

- GENETTE, G., *Palimpseste - Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus d. Franz. v. W. Bayer und D. Honig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- GREEN, P., *Parthenon*. Wiesbaden: Ebeling 1975.
- GREGOROVIVUS, F., *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter - Von der Zeit Justinians bis zur türkischen Eroberung*. München: Beck 1980.
- HOFFMANN, R. / WHYTE, I. B. (Hg.), *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- KOHL, J. G., *Reisen in Schottland - 1. Teil*. Dresden [u.a.]: Arnoldische Buchhandlung 1844.
- KRISTEVA, J., «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique* 239 (1967), 438-465. [Dt. in: Ihwe, J. (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik – Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, II, 345-375].
- LYNCH, D. / LIVINGSTON, W., *Color and Light in Nature*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- MARTIN, R. / STIERLIN, H. (Hg.), *Griechenland*. Köln: Benedikt Taschen Verlag [1966] (Architektur der Welt 7).
- MOMMSEN, TH. E., «The Destinations in Athens and the Destruction of the Parthenon in 1687», *American Journal of Archeology* 45.4 (1941), 544-556.
- NEUHAUS, ST., «Tirol und die Welt. Zur Funktion von Topographien am Beispiel von Raoul Schrott», in: KLETTENHAMMER, S. (Hg.), *Kulturraum Tirol. Literatur – Sprache – Medien*. Innsbruck: Innsbruck University Press 2009, 295-309.
- REESE-SCHÄFER, W., *Lyotard zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 1988.
- RÖSEBERG, U., *Niels Bohr – Leben und Werk eines Atomphysikers*. Stuttgart: Wiss. Verlagsgesellschaft 1985.
- SACCONI, A., *L'avventura archeologica di Francesco Morosini ad Atene (1687-1688)*. Rom: Bretschneider 1991 (Supplementi alla Rivista di Archeologia 10).
- SCHROTT, R., *Hotels*. Innsbruck: Haymon 1995.
- SCHROTT, R., *Tropen – Über das Erhabene*. München/Wien: Carl Hanser 1998.
- SCHROTT, R., *Die Erde ist blau wie eine Orange – Polemisches, Poetisches, Privates*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.
- STOCKER, P., *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*. Paderborn [u.a.]: Schöningh 1998 (Explicatio).
- TOEPLITZ, J., *Geschichte des Films – Band 3: 1934-1939*. [Aus d. Poln. übertr. v. L. Kaufmann]. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1975.
- TOPPING, P., «Venice's Last Imperial Venture», *Proceedings of the American Philosophical Society* 120.3 (1976), 159-165.
- WHYTE, I. B., «Das Erhabene: eine Einführung», in: HOFFMANN, R. / WHYTE, I. B. (Hg.), *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*. Berlin: Suhrkamp 2010, 13-32.