

DER WERT DER WORTE

Eine poetologische Studie zu Algebra und Alphabet

Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie der Universität Mannheim

vorgelegt von Stephan Krass

Dekan: Prof. Dr. Thomas Klinkert

Erstgutachter: Prof. Dr. Jochen Hörisch

Zweitgutachter: apl. Prof. Dr. Christa Karpenstein-Eßbach

Drittgutachter: Prof. Dr. Gerhard Neumann

Disputation: 15. Juni 2005

Inhaltsverzeichnis

A Dichtung und Rechnung	
Permutationen	3
Algebra und Alphabet	7
Der alphanumerische Thesaurus	9
Der Würfel des Alphabets	12
Ars combinatoria	20
Poesiemaschinen	32
Isopsephie und Gematria	38
Literaturverzeichnis	46
 B Poetische Metrologie	
Das Lied der Bücher	51
Die Konkordanz der Zeichen	66
Versuch über das Ich	93
 C Wörterbuch der gewichteten Worte	1-205

(aus Gründen der leichteren Handhabbarkeit
wurde das Wörterbuch mit einer eigenen
Paginierung versehen.)

A: Dichtung und Rechnung

Permutationen

Im Jahre 1953 veröffentlichte der englische Science Fiction - Autor Arthur C. Clarke eine Kurzgeschichte mit dem Titel „The Nine Billion Names of God.“¹ Clarke, der später durch seine Drehbuchvorlage für Stanley Kubricks Film „2001 – Odyssee im Weltraum“ zu internationalem Ruhm kommen sollte, versammelt im Verlauf seiner short story, die die Namen Gottes so vielfältig im Titel führt, einen signifikanten Komplex von Erzählmotiven, die für unsere Fragestellung nach dem *Wert der Worte* in Betracht gezogen werden können. Diese Frage, die nicht vom Impetus feuilletonistischer Formulierungslust inspiriert ist, sondern durchaus wörtlich verstanden werden will, führt uns in einen Kontext von *Dichtung und Rechnung*, in dem die beiden Zeichensysteme, die Algebra und Alphabet zugrunde liegen, auf der Basis eines alphanumerischen Codes korreliert werden. Danach kann jedem Buchstaben gemäß seiner Stellung im Alphabet ein Zahlenwert zugeordnet werden. Zahlen repräsentieren Lettern und Lettern tragen Ziffern. Die Konversion von zahlenbasierten Informationen in ein letterngestütztes Programm muss auch an jenem *Mark - V* – Rechner vorgenommen werden, den der Lama eines tibetanischen Klosters in Clarks Kurzgeschichte im Büro einer New Yorker Agentur für einen Spezialauftrag ins Auge gefasst hat. Die gesamte Großrechner - Anlage – ein automatischer Reihenkalkulator aus den Kindertagen des Computerzeitalters – soll zerlegt und nach Tibet, auf das *Dach der Welt*, geschickt werden. Zwei Techniker – so die Vereinbarung des Lamas mit der Agentur – werden drei Monate lang die Mönche jenes tibetanischen Klosters, dem er vorsteht, in ihrem seit dreihundert Jahren andauernden Vorhaben unterstützen, „eine Liste aller möglichen Namen Gottes zusammenzustellen.“² Dieses Projekt, das die Arbeit der Mönche nach ihrer eigenen Berechnung noch 15 000 Jahre in Anspruch nehmen würde, soll der Rechner in knapp hundert Tagen bewerkstelligen. Grundlage des Rechenprogramms ist ein eigens von den Mönchen entworfenes Alphabet aus neun Buchstaben, durch dessen systematische Permutation sie „die *wahren* Namen Gottes“ zu entziffern hoffen. Aus der Höhenluft des Himalaja ist der Lama angereist. Nun steht er in der Niederlassung der Computer - Firma, die in einem Wolkenkratzer hoch über den lärmenden Straßenschluchten von New

¹ Clarke, Arthur C. „The Nine Billion Names of God“, New York: Ballantine 1953. Im folgenden wird zitiert nach der deutschen Übersetzung „Die neun Milliarden Namen Gottes“ in: Heyne Science Fiction Jahresband 1982, zusammengestellt und herausgegeben von Wolfgang Jeschke, München 1982, S. 451-461

² ebd. S. 451

York gelegen ist, und verhandelt über ein Projekt, das ihn fast auf Augenhöhe mit seinem Gegenstand gebracht hat. In das Vorzimmer des Himmels hat er es jedenfalls geschafft.

Seit drei Monaten spuckt die Maschine kilometerlange Streifen von bedrucktem Papier aus, das die Mönche des tibetanischen Klosters geduldig zerschneiden und in dicke Folianten einkleben. Wie die Kopisten des Mittelalters verrichten sie unermüdlich ihren Dienst an den Buchstaben. Die *Mark V* rechnet systematisch alle Kombinationen und Permutationsklassen durch und schickt die anagrammatischen Letternkolonnen durch den Auswurfschlitz des Druckers. Die beiden Programmierer freuen sich derweil auf ein Ende ihrer Mission und bereiten sich auf ihre Rückreise in die USA vor. Da enthüllt der Lama einem von beiden ein Geheimnis. Die Mönche - so die Mitteilung - gingen in ihrem rituellen Dienst davon aus, dass in dem Augenblick, da sie alle neun Milliarden Namen Gottes gefunden hätten, sich der Sinn der Schöpfung erfüllt habe und die Posaunen des Jüngsten Gerichts erklingen. Die Techniker treibt indessen eine andere Furcht um. „Wenn die Liste vollständig ist und die Posaunen nicht zum Jüngsten Gericht blasen – oder was immer sie sich an Weltuntergang erwarten -, dann werden sie uns die Schuld geben. Unsere Maschine ist es, mit der sie die Arbeit fertiggebracht haben.“³ Also vereinbaren sie, rechtzeitig abzureisen. Eine Woche später reiten die beiden auf Bergponys den steilen Pfad in die Ebene hinab, wo ein Flugzeug bereits auf sie wartet. Sie wissen, dass in diesen Minuten die *Mark V* mit dem Programm zuende kommen und der letzte Ausstoß bedruckten Papiers erfolgen muss. Als sie sich ein letztes Mal zum Kloster umwenden, sehen sie, wie über ihren Köpfen lautlos die Sterne erlöschen.

Ihren spezifischen Reiz für unsere Fragestellung entfaltet die Erzählung Clarkes, weil sie im beginnenden Computerzeitalter des Jahres 1953 den Motivbogen weit zurückschlägt und mitten in den heißen Kern einer mytho-poetischen Vorgeschichte stößt, in der die Codierung mit Zahl- und Schriftzeichen, der kultisch-rituelle Gebrauch von Algebra und Alphabet, die Entschlüsselung des göttlichen Namens sowie der Weltschöpfungsprozess und das Weltende als Buchstaben- und Zahlenpermutation in *einem* Szenario zusammenschießen. Umberto Eco hat in seinem 1989 erschienenen Roman „Das Foucaultsche Pendel“⁴ diesen Faden aufgenommen und das Computerprogramm zur

³ ebd. S. 457f

⁴ Eco, Umberto „Das Foucaultsche Pendel“ Roman, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1989

Entzifferung der Namen Gottes, auf das sein Protagonist zu Beginn des Romans stößt, in die Tradition kabbalistischer (De)Codierungsstrategien gestellt. So trägt schon der Rechner „Abulafia“ den Namen des Kabbalisten und Kombinatorikers Abraham Abulafia (1240 – ca. 1291), des Lehrers von Raimundus Lullus. Bei Eco können indessen alle Rechner der Welt das Geheimnis der Namen Gottes nicht enthüllen. Und wenn sie es könnten, wäre der Preis zu hoch. Das hat die Spezialisten für kryptische Botschaften in Lettern und Ziffern freilich nicht gehindert, auf der Höhe ihrer Anstrengungen zu bleiben. „Die Große Maschine existiert, gewiß, aber sie ist nicht im *Silicon Valley* produziert worden, sie ist die heilige Kabbala oder Tradition, und die Rabbiner tun seit Jahrhunderten, was keine Maschine je tun können wird und hoffentlich niemals tut. Denn selbst wenn die Kombinatorik ganz ausgeschöpft wäre, müßte das Ergebnis geheim bleiben, und in jedem Falle hätte das Universum dann seinen Zyklus beendet – und wir würden bewußtlos zerstrahlen im Glanze des großen Metatron.“⁵ Aber selbst wenn das Geheimnis des göttlichen Namens rechnerisch offenbar würde, wäre es ein hoffnungsloses Unterfangen, dieses Ergebnis zu kommunizieren. Denn „in Wirklichkeit ist der wahre Name Gottes, der geheime, so lang wie die ganze Torah, und keine Maschine der Welt ist imstande, seine Permutationen je auszuschöpfen, denn die Torah ist schon an sich das Resultat einer Permutation.“⁶

Die sichtbare Torah stellt lediglich eine Fußnote dar in dem unsichtbaren Buch der Bücher, in dem der ewige Text der Welt und des Himmels alle Permutationenklassen durchlaufen muss. Dieser allumfassende Text enthält jedes Zeichen, das jemals geschrieben worden ist und alles, was jemals geschrieben wird. Dieser Text ist - wie es in Borges' „Bibliothek von Babel“⁷ heißt - „unbegrenzt“ und „total“. „Als verkündet wurde, die Bibliothek umfasse alle Bücher, war der erste Eindruck ein überwältigendes Glücksgefühl ... Es gab kein persönliches, kein Weltproblem, dessen beredte Lösung nicht existierte.“⁸ Weil der Gedanke der totalen Texterfassung und Verschriftlichung der Welt auch einen totalitären Zug hat, erkennt Borges in der *Bibliothek von Babel* das inhärente Prinzip einer Ordnung: „*Die Bibliothek ist unbegrenzt und zyklisch*. Wenn ein ewiger Wanderer sie in irgendeiner beliebigen Richtung durchmäße, so würde er nach Jahrhunderten feststellen, dass dieselben Bände in derselben Unordnung wiederkehren (die, wiederholt,

⁵ ebd. S. 53

⁶ ebd. S. 52

⁷ Borges, Jorge Luis „Die Bibliothek von Babel“ in: *Blaue Tiger und andere Geschichten*, ausgewählt und herausgegeben von Gisbert Haefs, München Wien: Carl Hanser 1988,

⁸ ebd. S. 74

eine Ordnung wäre: Die Ordnung.) Meine Einsamkeit erfreut sich dieser eleganten Hoffnung.“⁹ Die Ordnung der Welt liegt in der zyklischen Wiederkehr der Schrift. Irgendwo trägt jeder neue Text wie ein Pentimento die verborgenen Schichten aller unsichtbaren Texte bei sich. Das Erzählte und das zu Erzählende sind stets allgegenwärtig. Es ist das Privileg derer, die in medialer Verbindung zu diesem Textuniversum stehen, aus dessen unbegrenzten Beständen einzelne Fundstücke vom Status der Unsichtbarkeit in den Zustand der Sichtbarkeit zu transportieren. Das sind die Schriftgelehrten und Zeichenkundigen, die Kopisten, Schriftsteller und Programmierer. Sie alle arbeiten am Textkorpus der Erzählungen, in deren Namen das Wort *Zahl* literarisch geworden ist.¹⁰ In diesen Erzählungen finden sich die *wahren* Namen Gottes.

⁹ ebd. S. 79

¹⁰ vgl. Hörisch, Jochen „Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet“ Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004 (erstmalig erschienen unter dem Titel „Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien“ als Band 195 der „Anderen Bibliothek“, Frankfurt: Eichborn 2001) „Schon Goethe schwante, wie er bedeutenden Versen anvertraute, dass in der Neuzeit und Moderne das <Alphabet überzählig> (Faust, V, 6081) werden könne.“ (S. 397)

Algebra und Alphabet

Das leitende Interesse der vorliegenden Untersuchung gilt der Frage, ob und inwieweit Operationen, die an der Schnittstelle der beiden Zeichensysteme Buchstabe und Zahl entstehen, ein kombinatorisches Surplus ergeben, das *poetisch* produktiv gemacht werden kann. Daneben sollen die wichtigsten Entwicklungslinien aufgezeigt werden, in denen sich die Verschaltung von Lettern und Zahlen aus der Tradition der Antike bis ins Zeitalter der digitalen Informationsverarbeitung manifestiert. Die Korrelation der beiden Regelsysteme Buchstabe und Zahl, Letter und Ziffer wird dadurch hergestellt, dass jedem Buchstaben gemäß seiner Position im Alphabet ein numerischer Zahlenwert von 1 bis 26 zugeordnet wird. Danach kann man für jedes Wort eine Quersumme errechnen, die sein *spezifisches Gewicht* darstellt. Diese Grundkonstellation ist für den *Wert der Worte* ausschlaggebend. Bei diesen Transfers von Lettern in Zahlen und von Ziffern in Buchstaben setzen sich die Wortfelder jenseits von Grammatik, Semantik oder Etymologie völlig neu zusammen und bilden numerisch basierte Synonymgruppen, die sich nicht auf Sinn, Bedeutung, Logik oder Aussage - Intentionen stützen, sondern auf Mengenverhältnisse. Dabei erweisen sich die Zahlen als Maßeinheiten, die es erlauben, über einfache quantifizierende Rechenoperationen Worte zu *objektivieren*. Die Ergebnisse solcher alphanumerischen Konversionen von Lettern und Ziffern können zu *unsinnigen* Aussagen führen, aber sie sind niemals *falsch*. Sie sind *berechenbar* und stecken doch voller Überraschungen.¹¹ Die Wörter und Lettern treten über die Zahlencodierung in ein Bezugssystem ein, dessen Koordinaten einen unerforschten Bedeutungskosmos erschließen. Zahlenwerte stellen die mit ihnen korrespondierenden Begriffe in völlig neue semantische Kontexte, in denen die Wörter allein durch ihre numerische Gleichwertigkeit Wortfelder und Synonymgruppen bilden. Diese numerische Gleichwertigkeit, die durch nichts als algebraische Bezüge gestiftet ist, erlaubt Interventionen, deren poetisches Potential in dieser Untersuchung vorgestellt werden soll. Als ersten poetischen Gewinn dürfen wir den Umstand verbuchen, dass den Wörtern durch ihre Korrelation mit Zahlen neue Lesarten abgewonnen werden, die jedem Wort ihre alte semantische Folie abstreifen und sie in ein neues Gewand kleiden. Jedes Wort kann im buchstäblichen Zahlensinn durch einen ungewohnten Fokus angesehen und somit neu gelesen werden. Das macht die einzelnen Wörter, die in ihren angestammten Kontexten durch

¹¹ vgl. Reder, Christian „Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code“, Wien New York: Springer 2000 S. zwei (Schreibung im Original). Reders Untersuchung kann ohne Abstriche als grundlegend bezeichnet werden.

die Macht der Gewohnheit oder bedenkenlosen Gebrauch oft abgegriffen und verblasst wirken, wieder kostbar. Sie haben ihr *spezifisches Gewicht* gefunden und gewinnen *Wert*. So kann die in den Alphabeten aus der Frühzeit der Schriftkultur gebräuchliche Parallelschaltung von Lettern und Ziffern zum Jungbrunnen einer poetischen Sprache werden.

36 Schrift- und Zahlzeichen, die sich aus den 26 Buchstaben unseres Alphabets und der Zahlenreihe von 0 bis 9 zusammensetzen, bilden den Materialkern der alphanumerischen Permutationen. Die kombinatorischen Möglichkeiten, die sich aus dieser *Konkordanz der Zeichen* ergeben, eröffnen der experimentellen Literatur ein weites Feld. So erschließt der Algorithmus von Zahlen und Buchstaben der Dichtung unbekannte Navigationsbereiche, in denen sich Antworten auf nicht gestellte Fragen finden. Damit ist das alphanumerische Verfahren für poetische Interventionen geradezu prädestiniert. Es ist von seiner Struktur her ergebnisoffen und entwickelt materialgebundene Strategien der Hintergebarkeit von Sprachkonventionen, die durch permutative Operationen in einen Prozess der Dynamisierung gezogen werden. Wir nennen unser Verfahren der alphanumerischen Gewichtsbestimmung *poetische Metrologie*. Einige literarische Ergebnisse werden in Kapitel B unter den Überschriften *Das Lied der Bücher*, *Die Konkordanz der Zeichen* und *Versuch über das Ich* vorgestellt.

Der alphanumerische Thesaurus

Nimmt man die Sprache beim Wort, leitet sich das Erzählen von der Zahl ab. Somit ist jeder Text zunächst eine *Aufzählung*. Doch die Konversion von Zahlen in Buchstaben und umgekehrt ist älter als die Etymologie der deutschen Sprache. So setzten etwa die Römer ihre Schriftzeichen als universellen Code ein und schrieben ihre Jahreszahlen in Buchstaben. Auch im griechischen und hebräischen Alphabet dienten, wie wir sehen werden, die Buchstaben als Zahlzeichen. Bei all diesen Operationen geht es um pragmatische, nicht um literarische Transformationsleistungen. Welcher Techniken und Strategien bedarf es indessen, damit sich ein Zahlencode in einen poetischen Text verwandeln kann? Am Anfang steht immer die einfache Parallelschaltung von Buchstaben und Zahlen nach dem Muster A=1, B=2, C=3 ... bis Z=26. Um die dergestalt *gewichteten Worte*, die *Ponderabilien*, poetisch produktiv zu machen, bedarf es eines Navigationsinstruments.

Basis aller Operationen am Schnittpunkt von *Algebra und Alphabet* ist die Arbeit am *alphanumerischen Thesaurus*, einem *Wörterbuch der gewichteten Worte*. Ohne ein solches Hilfsmittel könnte die Konvertierung von Zahlen in Buchstaben und umgekehrt nicht stattfinden. Da es ein solches Wörterbuch nach dem Zahlenwert nicht gibt, mussten wir beginnen, eines aufzubauen. Es startet mit der Eintragung *ab*, dem nach seinem Zahlenwert *leichtesten* Wort der deutschen Sprache (er beträgt 3: $a=1 + b=2$) und schließt mit der Eintragung *Nullsummenspiel*, einem Wort mit dem Zahlenwert von 205. Der *Thesaurus* umfasst in der hier vorliegenden Form exakt 14 241 Begriffe und wird kontinuierlich weitergeführt.

Die systematische Arbeit an dem *Wörterbuch der gewichteten Worte* ist Voraussetzung und integraler Bestandteil aller poetischen Operationen, bei denen *Algebra und Alphabet* korreliert werden. Der *alphanumerische Thesaurus* gleicht in der Mengenverteilung der in ihm versammelten Worte auf der Zahlenskala von 3 bis 205 einer Zwiebel. Er startet bei Wörtern, die kleine Zahlenwerte haben, mit wenigen Eintragungen, nimmt an Rundungen zwischen den Zahlenwerten 60 und 130 stark zu und läuft nach hinten moderat aus. Auf manchen Seiten häufen sich die Eintragungen zu wahren Wortsulpturen und Begriffsplastiken, auf anderen Seiten hinterlassen die Zahlencodes nur dünne Spuren auf der Haut dieses Kompendiums. Das ergibt sich naturgemäß aus der Länge

der Wörter und aus dem Gewicht der ihnen zugrundeliegenden Buchstaben. So kann ein Wort aus sechs Buchstaben auf ein hohes spezifisches Gewicht kommen wie das Wort *schwarz* mit einem Zahlenwert von 98, es kann aber auch ganz leicht daherkommen wie das Wort *leicht* mit dem Zahlenwert von 57. Die Wörter - Zwiebel hat im Laufe der Jahre viele Schalen angesetzt. Begonnen hat es mit der Übertragung von Vokabeln aus dem eigenen Sprachschatz, der auch eigene Wortschöpfungen oder selbstgebildete Komposita einschließt. Daneben fanden Wörter Eingang, die sich bei der Arbeit an den selbstgesetzten poetischen Aufgaben eingestellt haben. Oftmals liegt der *Thesaurus* aber auch nur auf dem Tisch, um die verbalen Fundstücke eines Gesprächs oder einer Lektüre aufzunehmen. Die Verknüpfung von *Algebra und Alphabet* kennt keine festen Regeln oder Gebote. Buchstaben sind Nomaden. Von Natur aus halten sie sich nicht an die Ordnungssysteme von Grammatik und Semantik, Sein und Sinn, Bedeutung und Botschaft. Manchmal wollen sie nur nach dem Lied der Zahlen tanzen. Dann muss man ihnen ihre Melodie vorspielen. Die Partitur dazu liefert das *Wörterbuch der gewichteten Worte*.

Das *alphanumerische Wörterbuch* (siehe Kapitel C) kann wie ein Navigationsinstrument im Reich der Zahlen und Buchstaben benutzt werden. Es ist nicht nach dem Modus eines herkömmlichen Wörterbuchs alphabetisch aufgebaut, folgt nicht den Gesetzen von Grammatik, Semantik oder Etymologie, seine Analogiebildungen, Wortfelder und Synonymgruppen setzen sich einzig nach fortlaufenden Zahlen zusammen. Diese Zahlen repräsentieren *das spezifische Gewicht* der hier erfassten Begriffe. Die Koppelung der Wörter an Zahlen generiert auf jeder der 205 Seiten des *Thesaurus* eine Collage aus exakt berechneten Substantiven, Verben, Adjektiven und Pronomina. Diese Begriffscollage, die jeweils unter dem Dach desselben Zahlenwerts angesiedelt ist, verdankt sich einer nachvollziehbaren algebraischen Operation. Das Wortfeld, das sie generiert, ist dagegen voller unkalkulierbarer Nachbarschaften. Diese Mischung aus Berechnung und Absichtslosigkeit, aus strenger Regel und ludistischer Manier, aus „Genauigkeit und Seele“ (Robert Musil) schafft jenen „Schwebezustand zwischen erstellter Methode und dichterischer Freiheit“¹², in dem sich die *Parallelaktion* von Buchstabe und Zahl poetisch kristallisieren kann. Das Wörterbuch bildet somit einen alphanumerischen Schlüsselcode, der die Buchstaben und Zahlzeichen intertextuell verschaltet. Dadurch kann eine Fülle neuer generativer Textverfahren entwickelt werden. Über gezielt

¹² Czernin, Franz Josef und Schmatz, Ferdinand „Anmerkungen zum Dichtungs-Programm POE“ in: Im Buchstabenfeld. Die Zukunft der Literatur, Hrsg. Peter Weibel, Graz: Droschl 2001, S. 99

festlegbare Zahlencodes lassen sich neue Texte kreieren und steuern, vorhandene Texte in einen völlig neuen Wortkorpus fassen oder grammatische Bausteine wie Substantive oder Verben aus einem Text subtrahieren, um sie durch gleiche Wortklassen mit identischen Zahlenwerten zu ersetzen. Man kann die Textvarianten vergleichen und das Spiel der Regeln durch den Einsatz neuer Parameter verändern. Nach derselben Zahlenlogik, die solchen Konversionen zugrunde liegt, kann man auch fremdsprachige Texte *übertragen*, indem man den Zahlenwert eines jeden Wortes, jeden Satzes oder jeder Zeile des Originals bestimmt und eine neue grammatikalische Konstruktion entwickelt, die auf demselben Zahlenwert basiert.¹³ Bei solchen Operationen fungiert das Wörterbuch immer zugleich als Baukasten, Spielanleitung und Wortprozessor. Bei Expeditionen im Reich der Wörter kann der *Thesaurus* als ein poetisches Navigationsinstrument, dessen Sensoren Orientierung auf fremden Terrain erlauben, nützlich sein. Eine so verstandene Arbeit am Text ist konzeptueller, nicht auktorialer Art. Das ist es, was in der Dichtung *zählt*.

Wir haben hier nur einige Beispiele angeführt, die sich im Feld der poetischen Anwendungen ergeben. Wenn man einmal die beiden losen Enden der Zeichensysteme Zahl und Buchstabe in die Hand genommen hat, finden sich vielfältige Möglichkeiten, sie kombinatorisch neu zu verknüpfen. Um die hier vorgetragenen Konversionsmodelle nicht allzu abstrakt erscheinen zu lassen, sei der Aufmerksamkeit des Lesers an dieser Stelle ein Blick in das Kapitel B unserer Ausführungen empfohlen. Auch ein Besuch des *alphanumerischen Wörterbuchs* (Kapitel C) ist angebracht, damit der Collagecharakter, den die Zahlenlogik mit sich bringt, anschaulich wird. Weiter sei darauf hingewiesen, dass es sich bei dem *Thesaurus* nicht nur um ein Hilfsmittel, sondern selbst um ein sprachliches Werk handelt. Die nach dem fortlaufenden Ordnungsprinzip der Zahlen organisierten Wortgruppen gestalten in ihrem scheinbar willkürlichen Aufeinanderprallen selbst einen eigenwilligen Textkörper, dem man poetische Qualitäten *sui generis* zusprechen kann. Die zahlengestützte Kompatibilität der Begriffe lässt der Sprache Raum, unterscheidet nicht nach sinnhaften oder sinnlosen Aussagen und lädt die Worte nicht an der falschen Stelle mit Bedeutung auf. Die Devise heißt Arithmetik statt Semantik.

¹³ vgl. Krass, Stephan „Das Lied der Bücher“ in: Lichtbesen aus Blei. Gewichtete Gedichte, Berlin: Elfenbein 2004 S. 85ff

Der Würfel des Alphabets

Die konzeptuelle Arbeit mit Buchstaben, Zahlen, Permutationen und *Ponderabilien* steht im Kontext der *ars combinatoria* und der ludistischen Textgenese, wie sie in der Tradition poetischer Ordnungssysteme und Verfahrenslogiken, insbesondere in Form des Anagramms, seit der Antike überliefert sind. Für unsere Darlegungen brauchen wir noch einen weiteren Herleitungsstrang, der in Technik und Tradition der *Gematrie* entwickelt ist. Dieses Verfahren, das in der Geschichte des griechischen Alphabets auch als *Isopsephie* bekannt geworden ist, hat im Zeichen des hebräischen Alphabets als kabbalistische Text-Exegese weite Verbreitung gefunden. Die Gematrie als Zählprozedur und Auslegeverfahren basiert auf dem Umstand, dass die Buchstaben im hebräischen Alphabet zugleich Zahlzeichen sind. Daran haben sich in der kabbalistischen Tradition vielfältige Welterklärungs- und Weltauslegungsmodelle geknüpft. In unserem Zusammenhang wird die alphanumerische Kombinatorik als poeto-technisches Verfahren von Belang sein. Bevor wir auf den Zusammenhang der *ars combinatoria* und der Gematrie näher eingehen, seien drei Vorbemerkungen gemacht, die spätestens in den ästhetischen Debatten seit dem Beginn der Moderne als Allgemeingut gelten können, hier aber kurz dargestellt werden sollen. Erstens: der Nimbus des Autors als schöpferische Instanz eines Werks oder eines künstlerischen Produkts ist verfallen. Zweitens: die Frage nach der Herstellung eines Werks ist gegenüber seiner Aussage oder seiner Wirkung in den Vordergrund gerückt. Drittens: das Problem nach Sinn oder Bedeutung eines Werks muss auf dem Hintergrund verfahrensorientierter Konzepte neu formuliert werden.

Einen poetischen Text sucht man nicht, man findet ihn. Er ist immer schon da. Jedenfalls kommt das Gedicht vor dem Autor. In Gottfried Benns berühmter Marburger Rede „Probleme der Lyrik“ von 1951 heißt es: „Das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat. Er (der Autor, S.K.) weiß nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist ... Ein in keiner Weise zu reduzierendes X hat Anteil an der Autorschaft des Gedichts, mit anderen Worten, jedes Gedicht hat seine homerische Frage, jedes Gedicht ist von mehreren, das heißt von einem unbekannten Verfasser.“¹⁴ Der Autor hat in diesem Konzept poetischer Arbeit seine „diskursbegründende Funktion“ (Foucault) aufgegeben und wird zu

¹⁴ Benn, Gottfried „Probleme der Lyrik“ in: Sämtliche Werke Bd. 6, Prosa 4, (Stuttgarter Ausgabe), Stuttgart: Klett-Cotta 2004 S. 20f

einem Teil des Werkprozesses. Die nicht erst seit Benn und Foucault virulente Frage nach dem Autor als schöpferische Instanz erfährt in einem Diktum von Joseph Brodsky noch einmal eine Zuspitzung, wenn er betont, der Autor müsse zum „Medium“ der Sprache werden, wobei jeder neu entstehende Text als eine Art Kommentar, als „autopoetische Hervorbringung des Textes selbst“¹⁵ fungiere. Brodsky führt dazu aus: „Meiner Ansicht nach funktioniert Literatur in vertikaler Richtung, sie ist so etwas wie ein Akkumulationsprozess nach oben. Und deshalb bin ich auch der Meinung, dass jeder neue Schriftsteller – also jeder, der *nachher* kommt – all das absorbiert und assimiliert haben sollte, was vor ihm schon da war; dass er mit seiner eigenen Arbeit immer erst dann beginnen sollte, wenn er jenen Punkt erreicht hat.“¹⁶ Felix Philipp Ingold verweist im Zusammenhang mit Brodskys Aussage auf Harold Bloom, der dieses Verfahren der *Nachträglichkeit* („belatedness“) als Ausweis jeder „starken Poesie“ gekennzeichnet hat.¹⁷ Was nun die Frage nach dem Autor als schöpferische Instanz betrifft, unterscheidet Ingold drei historische Phasen dieses problematisch gewordenen (Selbst)verständnisses. Die erste tritt um 1800 ein, „als der neuzeitliche Originalitätsbegriff aus der juristischen in die ästhetologische Diskussion eingebracht wurde.“ Die zweite siedelt er um 1900 mit dem „Aufkommen des Modernismus“ an, „der das schöpferische Ich schrittweise hinter das Selbst des Werks – ob Bild oder Text – zurücktreten ließ.“ Die dritte aktualisiert sich heute, „da weithin vom <Verschwinden>, ja vom <Tod> des Autors der Rede ist.“¹⁸ Mit der oben angeführten „autopoetischen

¹⁵ Ingold, Felix Philipp „Das Buch im Buch“ Berlin: Merve 1988, S. 111

Auch bei Edmond Jabès findet sich dieser Gedanke. Die Worte sind es, die sich einen Autor suchen. Nur deshalb ist der Erzähler ein Erwählter, weil die Worte ihn gefunden haben. Sein Text ist die aus dem Verborgenen auftauchende Schrift. „Du schreibst nicht, was du weißt, vielmehr das, wovon du nicht weißt, dass du's gewußt hast; was du, ohne erstaunt zu sein, als schon immer Gewußtes entdeckst.“ (Jabès, Edmond „Vom Buch zum Buch“, München Wien: Carl Hanser 1989, S. 182)

¹⁶ Ingold, Felix Philipp „Das Buch im Buch“ a.a.O. S. 111

¹⁷ ebd. S. 111f

¹⁸ ebd. S. 14 Die ‚subjektive‘ Seite dieses Prozesses beschreibt Sabine Mainberger: „Der Schreiber ist in der europäischen Tradition vom ohnmächtig Dienenden zum Schöpfer geworden, vom bloßen Instrument zum allmächtigen Herrscher, und schließlich von diesem Thron wider heruntergestürzt. Aber gegen diesen Aufstieg und Niedergang – wenn eine solche Kurve denn tatsächlich seine Geschichte beschreibt; gibt es eine einheitliche? – opponiert etwas. Gegen den selbstbewussten, ja selbstherrlichen Autor, der mit der eigenen Kreativität die Fiktion bejaht oder durch sie hindurch eine höhere, freilich nicht jedem zugängliche Wahrheit, tritt ein grundsätzliches Misstrauen auf. Der Anwalt einer nicht-subjekteigenen Wahrheit zweifelt an Recht und Wert der Imagination, an der Autonomiefähigkeit der Kunst, am Konzept der denkenden und schreibenden Selbstverwirklichung, und das auch dann, wenn dieses Selbst nicht bloße Willkür, sondern Vermittlung zum Allgemeinen und Mehr-als-Subjektiven zu sein behauptet. Als Kopistenhaltung meldet sich eine andere Einschätzung menschlicher Vermögen und Reichweiten zu Wort; sie sieht ihr Ziel im Zurücktreten eines produzierenden Subjekts, im Extremfall in der Selbstaufgabe ... In der philosophischen Subjektivitätskritik Heideggers etwa, genauer in seinem späten Sprachdenken, sind das Hören auf das Wort, das Horchen und das Gehorchen auf das sich Zusprechende, das Hüter- und Hirt-Sein für ein Trans-Subjektives wieder Leitmarken. Und für Literaten der Gegenwart liegt beim Schreiben vielfach der Ehrgeiz darin, sich dem zu überlassen, was man selbst nicht ist – wie immer das heißen mag – Instrument, Medium, Membran zu sein, Kopist der Sprache, die ‚selbst spricht‘.“ Sabine Mainberger,

Hervorbringung des Textes“ ist dieser Prozess in den Debatten um die Ästhetik digitaler Poesie in eine neue Phase eingetreten. Die digitale Poesie knüpft an die experimentelle (Sprach)Kunst der Avantgarden des 20. Jahrhunderts an – insbesondere an die Laut-, die visuelle und die konkrete Poesie – um sie durch *Programmierung, Multimedia, Animation, Interaktivität* und *Netzkommunikation* ästhetisch und medientechnisch an die technologischen Standards der Computerentwicklung anzupassen.¹⁹ Festzuhalten bleibt, dass in den ästhetischen Debatten des 20. Jahrhunderts die Instanz des Autors zwar nicht dem völligen „Verschwinden“ preisgegeben ist, in seiner medialen Repräsentanz aber zwischen dem Kopisten und dem Schriftsteller, dem Erfinder und dem Gestalter, dem Wort-Ingenieur und dem Hypertext-Programmierer immer wieder neu zu definieren ist. Der strategisch operierende Künstler orientiert sich dabei an der medialen Ausdifferenzierung der künstlerischen Disziplinen, die in der Moderne einen Kunstbegriff hervorgebracht hat, der reflexiv, konzeptuell und methodologisch bestimmt ist.

Von der Frage nach der Institution des Autors kommen wir zu jenen poetologischen Konzepten, die sich auf verfahrensgestützte Operationen berufen. Dabei steht der Aspekt des „poiein“, des Herstellens, von poetischen Texten im Mittelpunkt der Betrachtung. Infolgedessen müssen Fragen nach der Motiv- oder Ideengeschichte eines Werks vor einer Diskussion seiner Genese, dem *making of*, zurücktreten. In diesem Zusammenhang wird auch das Problem des Sinns oder der Bedeutung relevant. Wir folgen zunächst den einführenden Bemerkungen von Holger Schulze zu seiner Studie „Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert“. Schulze erklärt in seinen Vorbemerkungen die Fragen nach dem „Warum oder Wozu der Kunst“ für obsolet und fragt stattdessen: „Wie wird ein Kunstwerk hergestellt?“ Die Geschichte der Avantgarden beschreibt er „aus der Rückschau als eine lange Reihe von Versuchen, die Genese eines Werks zu erkunden.“²⁰ Gegen eine „deutungsgierige

„Schriftskepsis. Von Philosophen, Mönchen, Buchhaltern, Kalligraphen“ München: Wilhelm Fink 1995 S. 56

¹⁹ vgl. Block, Friedrich W. „Ästhetik digitaler Poesie: eine Einführung“ in: p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie“ (Ausstellungskatalog) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004 S. 12ff

Im Gegensatz zu den Theoriekonzepten der (post)modernen Ästhetik finden sich im Kontext der digitalen Poesie sogar etliche Stimmen, die dem *toten* Autor in den neuen Medien einen veritablen Wiederbelebungsversuch verordnet haben. „Aber selbst im missverstandenen Sinne ist der Autor eines Hypertextes alles andere als <tot>. Denn der Autor, nicht der Leser, schreibt den Text und setzt die Links, und da der Autor, nicht der Leser, das Passwort für das *File Transfer Protocol* kennt, kontrolliert er den Text sogar noch nach dessen Veröffentlichung.“ (Roberto Simanowski, p0es1s S. 80)

²⁰ Schulze, Holger „Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert“, München: Wilhelm Fink 2000 S. 16f

Semantik“, die nach „Aussage-, Wirk- oder Gestaltungsabsicht“ sucht, stellt er sein Konzept einer Rekonstruktion dieser nichtintentionalen Werkbedingungen. „Eine metaphysisch und historisch aufgeladene Unterscheidung von Form/Inhalt und Form/Sinn wird ersetzt durch die pragmatische Unterscheidung zwischen Material und Gestaltung.“²¹ Aus dem Verzicht auf „psychologische, historische oder ikonographische Interpretationen“, wie Schulze sie nahe legt, darf indessen nicht der Schluss gezogen werden, dass eine verfahrensgeleitete Poetik auf jeglichen Sinn verzichtet. Er ist nur für das Ergebnis nicht konstitutiv. Die Arbeit in und an poetischen Ordnungsverfahren ist ein offener Prozess. Der Autor schreibt nicht auf ein bestimmtes Ergebnis hin. Er findet Optionen und weiß, dass er die meisten verwerfen wird. Die Aufmerksamkeit richtet sich dabei auf das Elementarreich der Sprache, auf den Buchstaben, den Laut, das Metrum und die Metrologie. So hat sich im Kontext der alphabetischen und algebraischen Zeichen seit dem Beginn aller literarischen Gestaltung über formale Verfahren eine Anzahl von Schreibtechniken und Textstrategien entwickelt, die Jahrtausende lang poetisch produktiv geblieben sind. Die Beantwortung der Frage, inwieweit dergestalt verfasste Texte auch Bedeutungsträger sind, kann nur in Zusammenhang mit einer Betrachtung ihrer formalen Elemente erfolgen. „Eine Literatur, welche die Mechanismen der Zeichenkombinationen analysiert und zum Ausgangspunkt ihrer Praxis nimmt, entledigt sich nicht der Produktion von Sinn bzw. von Bedeutung. Die Operationen mit Zeichen folgen Gesetzen des Denkens. Pangrammatische Kunstgriffe, Anagramme, Buchstabenorakeleien, Buchstabenmagie, Buchstabenversetzungen und – umstellungen, alle Arten der Isopsephie, Herstellungen verborgener Beziehungen in den Wörtern durch Kombinationen von Buchstaben und Zahlen, sie alle sind Versuche des Menschen, die Gesetze der Sprache, speziell die Verkettung von Zeichen und Bedeutung, zu entdecken und damit den Sinn dieser Gesetze. Gerade das Gegenteil dessen, was experimenteller Literatur vorgeworfen wird, ein bloßer sinnleerer Formalismus zu sein, ist der Fall, nämlich diese Literatur will durch die Gesetze der Sprache das Gesetz der Ordnung herausfinden, in welches das Subjekt hineingeboren wird.“²² Man muss dem pathetischen Schlussgedanken dieses Zitats nicht folgen, um den Kern der Aussage richtig zu verstehen: die *Repertoirebeschränkung* als poetisches Ordnungsprinzip vollzieht sich nicht im sinnfreien Raum. Vor die Aussageintention hat die Arbeit am Text das Verfahren gestellt, vor den Sinn die Technik, vor die Bedeutung die Form. Ein poetisches Verfahren vorzuschalten, heißt nicht, Bedeutung zu eliminieren. Im Filter des Verfahrens bleiben die

²¹ ebd. S. 24

²² Weibel, Peter „Im Buchstabenfeld. Entwurf zur Zukunft der Literatur“ in: Weibel, Peter (Hrsg.) a.a.O. S. 49 (siehe Anm.12)

Schlacken der Intention hängen. Der subjektive Sprachapparat muss durch einen kathartischen Objektivierungsprozess hindurchgehen. Dabei fungiert das poetische Ordnungssystem als eine Art Prüfstein. Danach erst stellt sich die Frage der Bedeutung.²³ So macht Holger Schulze für die Spätavantgarden wie den *Oulipo* die Repertoirebeschränkung zum wesentlichen Verfahrenskriterium: „Bevorzugtes Textgeneseverfahren ist die Repertoirebeschränkung, die in Tradition der Barock-Aleatorik auch Formzwang oder *Contrainte* genannt wird. Sie wirkt wie ein Katalysator der Werkgenese. Denn ein beschränktes Repertoire erzwingt Neubildungen oder phantastische Umschreibungen und erschwert die Verwendung von Klischees.“²⁴ Diese Neubildungen, Umschreibungen, Permutationen und Konversionen sind ein wesentlicher Bestandteil aller Dichtung im Kontext von Regel und Spiel – gemäß der im Englischen gebräuchlichen Unterscheidung von *game* und *play*.

²³ vgl. dazu weiter: Krass, Stephan „Lichtbesen aus Blei“ (Nachwort), a.a.O. S. 143ff

²⁴ Schulze, Holger „Das aleatorische Spiel“ a.a.O. S. 216 *Oulipo* ist ein Akronym für *Ouvroir de Literature Potentielle*, Werkstatt für mögliche Literatur, gegründet 1961. Mitglieder sind u.a. Raymond Queneau, Georges Perec, Jacques Roubaud und – als einziger Deutscher - Oskar Pastior. Francois Le Lionnais, OuLiPo-Mitglied der ersten Stunde, formuliert: „Das Ziel der potentiellen Literatur ist es, zukünftigen Schriftstellern neue Techniken an die Hand zu geben, die es ihnen ermöglichen, die Inspiration ihres Gefühls beiseitezulegen“. In: Bernd Kuhne, Heiner Boehncke „Anstiftung zur Poesie. Theorie und Praxis von Oulipo“, Bremen: manholt verlag 1993 S. 41. Und Raymond Queneau fährt fort: „Welches Ziel verfolgen unsere Arbeiten? Wir wollen den Schriftstellern neue ‚mathematische Strukturen‘ vorschlagen, sowie künstlerische oder auch ‚mechanische‘ Verfahren für die literarische Arbeit erfinden.“ (ebd. S. 43) Zum Begriff der *contrainte* präzisieren Kuhne und Boehncke: „Den Wörtern und Sätzen wird das in der Sprache herrschende, konventionelle Verhältnis von Bedeutendem und Bedeutetem genommen. In der – zuweilen recht radikalen – Verknappung des ‚Signifikantenvorrats‘ gerät die Sprache aber nur verschärft unter den Druck, unter dem sie ohnehin steht. Das grammatische und phonetische System einer Sprache ist Ausdruck und Resultat von historischen und systematischen Formzwängen. In der ästhetischen ‚contrainte‘ wird das sprachliche Material systematisch daran gehindert, ‚von selbst‘ Bedeutung zu tragen. Das Nadelöhr des Formzwangs, das von den Wörtern, Versen, Texten zu passieren ist, zwingt die Bedeutung dazu, sich klein zu machen. Die neu entstehenden Verhältnisse aber von Bedeutung und Material zeitigen die schönsten Überraschungen ... Die Reduktion kann eine wunderbare Fülle generieren.“ (ebd. S. 9) Zur Programmatik der *contrainte* gehört auch die Polemik der OuLiPo-Aktivisten gegen Breton und den Surrealismus. Denn *frei* ist allein der Kombinatoriker, der Surrealist bleibt hingegen ein Improvisateur.

Wie produktiv und konstitutiv Formen der Repertoirebeschränkung in der Literatur des experimentellen Romans geworden sind, zeigt Ulrich Ernst: „Die sich in der Moderne abzeichnende Transformation des traditionellen narrativen Diskurses, vielfach als Krise oder gar Sklerose gedeutet, dokumentiert sich besonders markant im rezenten experimentellen Roman, in dem der ‚allwissende Erzähler‘ sowie herkömmliche Strukturen der Gesellschaftsspiegelung, Figurenpsychologie und Handlungskausalität aufgegeben werden; dies mit der Konsequenz, dass im Rahmen eines Systemausgleichs neue, die Stabilität und Kontinuität der Gattung sichernde Kompositionsmuster hervortreten.“ Ulrich Ernst, „Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur“ in: *arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, Band 27, 1999 S. 225-320) Ernst führt im folgenden eine Typologie ein, die zwischen dem tektonischen, dem sprachspielerischen, dem visuellen und dem permutativen Roman unterscheidet.

„Die modernen Lyriker“, sagt Gottfried Benn in seiner bereits zitierten Marburger Rede, „bieten uns geradezu eine Philosophie der Komposition und eine Systematik des Schöpferischen.“ Mit der Formulierung *Philosophie der Komposition* nimmt Benn den Titel eines Essays aus dem Jahre 1846 auf, der aus der Feder von E. A. Poe²⁵ stammt. Dem Gewährsmann Poe hatte der Redner Benn zuvor mit „Eliot, Mallarmé, Baudelaire, Ezra Pound und (den) Surrealisten“ attestiert: „Sie waren und sind alle an dem Prozeß des Dichtens ebenso interessiert wie an dem Opus selbst. Einer von ihnen schreibt (es war Valéry, S.K.): ‚ich gestehe, ich bin vielmehr an der Gestaltung oder Verfertigung von Werken interessiert als an den Werken selbst.‘ Dies, ich bitte es zu beachten“ – fährt Benn vor seiner studentischen Zuhörerschaft fort – „ist ein moderner Zug.“²⁶ Dieser Zug, der dem Herstellen des Werks Priorität vor dem Werk selber einräumt, ist nun in der Tradition der Moderne bestens eingeführt. Dabei bildet Poes *Philosophy of Composition* eine Art Folie, auf die sich die späteren Protagonisten dieser Moderne mehr oder weniger direkt beziehen konnten. In einem Aufsatz über die Inspirationsquellen, die Benn für seine Rede konsultiert hatte, teilt Heinrich Detering mit, auch das von Benn zitierte Diktum, „ein Gedicht entstehe nicht aus Gefühlen, sondern aus Worten“, gehe nicht – wie Benn behauptet habe – auf Mallarmé zurück, sondern auf Poes *Philosophy of Composition*. Dann fährt Detering fort, Benns Quellen aufzudecken: „...aus diesem Essay bezieht er, wie Baudelaire und Valéry vor ihm, das Pathos der Produktion, die Vorrang vor dem Produkt besitze; ihm entnimmt er schließlich die Einsicht, dass ein Gedicht nicht entstehe, sondern gemacht werde ... Ein Jahrhundert lang ist Poes Essay als ein Manifest der Moderne gelesen worden. Er markiert den Ursprung eines Diskurses, in dessen Bann nach Baudelaire, Mallarmé und Valéry auch Benn stand und der solange nicht an sein Ende gekommen ist, wie der Satz vom Machen und Entstehen noch als Banalität gilt.“²⁷ Wir entnehmen dem Essay von Poe indessen noch

²⁵ Poe, E. A. „Philosophie der Komposition“ in: „Edgar Allan Poes Werke“ Herausgegeben von Theodor Etzel, Gesamtausgabe der Dichtungen und Erzählungen, Erster Band, S. 145ff Berlin: Propyläen o. J.

²⁶ Benn, Gottfried „Probleme der Lyrik“ a.a.O. S.11. Zu der Herkunft des Valéry Zitats, vgl. *Anmerkungen*, ebd. S. 364 In den *Cahiers* finden sich etliche Belegstellen, in denen Valéry das Primat algebraischer Textoperation vor die Arbeit am Stoff stellt. „Für die Literatur folgt daraus, dass es mich langweilt, etwas zu schreiben, das nicht im Moment des Schreibens aktiv ist, und dass ich immer darauf ausgehe, den *Stoff* der momentanen Operation zu opfern. Hier wie in der Algebra sind Inhalte nicht von Belang – auf ihre operationellen Verbindungen kommt es an.“ Valéry, Paul „Cahiers/Hefte 1“ Hrsg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt am Main: S. Fischer 1987 S. 56

²⁷ Detering, Heinrich „Wahnsinn und Methode. Poe, Benn und die Dialektik der aufgeklärten Poetik“ in: *Merkur* Hrsg. von Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel, Heft 4, April 2000, 54. Jahrgang, S. 303f. Detering bezieht sich in seinen Ausführungen auf Reinhold Grimm, „Die problematischen Probleme der Lyrik“ in: Hillebrand, Bruno (Hrsg.), Gottfried Benn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979

einen weiteren Gedanken, der uns in den Umkreis unserer Untersuchung von Algebra und Alphabet führt. Es ist nicht nur das *Pathos der Produktion*, das ihn umtreibt, sondern auch die Forderung nach Genauigkeit, nach poetischer Präzisionsarbeit. „Es ist meine Absicht darzulegen, daß an der ganzen Komposition nichts auf Zufall oder Eingebung zurückzuführen ist, dass vielmehr das Werk Schritt für Schritt mit der Sicherheit und Folgerichtigkeit einer mathematischen Lösung seiner Vollendung entgegengegangen ist.“²⁸ (Poe erläutert die allgemeinen Theoreme in diesem Essay am Beispiel seiner *Komposition* des Gedichts *The Raven*.) Angesichts der „mathematischen Lösung“, die Poe vorschwebt, könnte man auch von einer *Konstruktion* anstatt von einer Komposition sprechen. Jedenfalls ist die rechnerische Präzision, mit der Poe bis zur exakten Bestimmung von Verslänge und Verszahl zu Werke geht, nicht vom Modell einer Inspirationslyrik, sondern von einem Ingenieursgeist mit hohem kalkulatorischen Gestaltungswillen getragen. Schon Novalis, von dem Hugo Friedrich sagt, man müsse mit ihm beginnen, hatte das Begriffspaar von *Konstruktion* und *Algebra*²⁹ in die poetologische Debatte eingeführt und mit dem technischen Terminus des *Operierens* verknüpft. „Seine <Operation>“ – so Hugo Friedrich – „besteht darin, wie der <Analyst im mathematischen Sinne> aus dem Bekannten das Unbekannte abzuleiten. Thematisch folgt das Dichten dem Zufall, methodisch den Abstraktionen der Algebra...“³⁰ Bei Novalis wird das Exerzitium der Dichterstube zum Experimentierfeld eines Labors, in dem der Text als Gegenstand *operativer* Eingriffe behandelt wird. Schon im „Monolog“ findet sich eine Formulierung, die weit in die Gefilde autopoietischer Texttheorien voraus weist: „Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, dass es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus - Sie spielen nur mit sich selbst...“³¹ Der universale Beschreibungsmodus für so unterschiedliche Disziplinen wie Mathematik, Rhetorik, Physik oder Poetologie ist in Novalis' Wissenschaftslehre die „Zahlenkombinationskunst“. Hugo Friedrich schließt den *Vorblick* auf seine mit Baudelaire einsetzende Untersuchung zur *Struktur der modernen Lyrik*, indem er seine Ergebnisse im Blick auf das Programm einer mathematisch-inspirierten Textkonzeption mit dem Hinweis auf ein Schlüsselwort zusammenfasst: „Mit Novalis und Poe war der Begriff des *Calculus* in die Dichtung eingezogen.“³² Baudelaire, Valéry und Mallarmé werden die Stafette aufgreifen und sie an die Avantgarden des 20.

²⁸ Poe, E. A. „Philosophie der Komposition“ a.a.O. S. 150

²⁹ vgl. Friedrich, Hugo „Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart“, Hamburg: rowohlts deutsche enzyklopädie 1956 S. 20

³⁰ ebd. S. 21

³¹ Novalis „Werke in einem Band“ Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München Wien: Carl Hanser 1981 S. 522

³² Friedrich, Hugo „Die Struktur der modernen Lyrik“ a.a.O. S. 30

Jahrhunderts weiterreichen. Der kürzeste Weg führt über Mallarmés nie vollendetes Projekt eines absoluten Buches *Le Livre*, dessen kombinatorische Spielanleitung aus vorgegebenem Material und einem festen System von Regeln die „totale Entfaltung des Buchstabens“ vorführen sollte. Schulze nennt *Das Buch* ein „aleatorisches Materialspiel“, das weit in die lyrische Formsprache der *konkreten poesie* vorausweist: „Als Ahnherr apollinischer Avantgarde-Kombinatoriker wie Arp oder Gomringer konstruiert Mallarmé ein anonymes, algorithmisch ablaufendes Spiel der Interpretation. Er ist weniger Autor als Textkomponist und Spieleerfinder.“³³ Das auf vier oder fünf Bände angelegte Buchprojekt, das sich aus 20 Teilen zusammensetzen sollte, hätte in freier Paginierung die Leserichtung und die Textverknüpfung nicht-linear und kombinatorisch so angelegt, dass der Rezipient die Gestaltung seiner Lektüre selbst in der Hand gehabt hätte. Jeder Leser hätte in diesem Buch fernab aller kausalen Handlungsabläufe oder logisch aufeinander bezogener Kapitelfolgen seinen eigenen Textschlüssel finden müssen. Bei variabler Navigation hätte jeder Lektüre-Durchgang bei ein und dem selben oder bei einer Vielzahl verschiedener Leser zu jeweils anderen Lektüre-Ergebnissen geführt. In Mallarmés Projekt des *Buchs der Bücher* verbindet sich das Kalkül der poetischen Konstruktion eines unendlichen Textes mit der Einladung an den Leser, die ludistischen Möglichkeiten der Kombinatorik kreativ zu erproben. Erst mit dem Erscheinen der Buchstaben auf den Bildschirmen der computergestützten Netze ist Mallarmés virtuelles Konzept-Buch auch technisch umsetzbar geworden.

³³ Schulze, Holger „Das aleatorische Spiel“ a.a.O. S. 35

Eine Art variabler Lektüre muss auch Goethe vorgeschwebt haben, als er in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ Friedrich und Philine auf eine Textreise schickte, die die Manier der „ausgebreiteten Gelehrsamkeit“ ironisch aufs Korn nahm. Friedrich berichtet von einer „kompendiösen, aber doch ausgesuchten Bibliothek“, die er mit Philine in einem alten Rittergut aufgetan hat: „Endlich hatte Philine den herrlichen Einfall, die sämtlichen Bücher auf einem großen Tisch aufzuschlagen; wir setzten uns gegen einander und lasen gegen einander, und immer nur stellenweise, aus einem Buch wie dem anderen. Das war nun eine rechte Lust! Wir glaubten wirklich in guter Gesellschaft zu sein, wo man für unschicklich hält, irgendeine Materie zu lange fortzusetzen, oder wohl gar gründlich erörtern zu wollen; wir glaubten in lebhafter Gesellschaft zu sein, wo keins das andere zum Wort kommen lässt. Diese Unterhaltungen geben wir uns regelmäßig alle Tage und werden dadurch nach und nach so gelehrt, dass wir uns selbst darüber verwundern. Schon finden wir nichts Neues mehr unter der Sonne, zu allem bietet uns unsere Wissenschaft einen Beleg an. Wir variieren diese Art, uns zu unterrichten, auf gar vielerlei Weise. Manchmal lesen wir nach einer alten verdorbenen Sanduhr, die in einigen Minuten ausgelaufen ist. Schnell dreht sie das andere herum und fängt aus einem Buche zu lesen an, und kaum ist wieder der Sand im untern Glase, so beginnt das andere schon wieder seinen Spruch, und so studieren wir wirklich auf wahrhaft akademische Weise, nur dass wir kürzere Stunden haben und unsere Studien äußerst mannigfaltig sind.“ J. W. von Goethe. „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ München: Carl Hanser Verlag 1988 Bd. 5 S. 559.

„Der älteste bekannte Anagrammfabrikant“, teilt Alfred Liede³⁴ mit, ist Lykophron von Chalkis, der im dritten vorchristlichen Jahrhundert seinem Herrscher PTOLEMAIOS mit der anagrammatischen Schmeichelei APO MELITOS (aus Honig) um den Bart fuhr. Liede vermutet die Ursprünge des Anagramms „im Dunkel der Orakelsprüche“³⁵ und verfolgt die Spuren dieses „Lieblingsspiels der Griechen“ über die römische und mittel- bzw. neulateinische Literatur (Roma-amor-armo-Marο-mora-oram-ramo) über die (früh)barocken Anagrammatiker Zesen, Grimmelshausen und Harsdörffer bis zu den „Hexentexten“ von Unica Zürn aus der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Als geheimnisvolles *Magisches Quadrat*, das Anagramme und Palindrome vereinigt, ist die berühmte *Sator-Areπο-Formel*, dessen Ursprünge bis in das erste christliche Jahrhundert zurückreichen, in die Literatur eingegangen:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

Gustav René Hocke bietet folgende Auflösung an: „Der Bauer (Sämann) Arepo (Eigennamen) lenkt mit seiner Hand (Arbeit) den Pflug (Räder). Religiöse Deutung: Gott (Sator) beherrscht (tenet) die Schöpfung (rotas), die Werke der Menschen (opera) und die Erzeugnisse der Erde (arepo=Pflug). Die Wörter lassen sich zunächst horizontal und vertikal viermal lesen. Aus den wenigen Buchstaben hat man 13 anagrammatische (lateinische) Sätze gebildet. Die Vereinigung der Wörter <tenet> in der Mitte bildet ein Kreuz. Durch Rösselsprung ergeben sich die Wörter <Pater noster> und AO = das Monogramm Christi usw. usw. Das Quadrat galt daher als Zauberzeichen.“³⁶ Nach den großen Avantgarde - Bewegungen des 20. Jahrhunderts haben mit André Thomkins, Oskar Pastior, Felix Philipp Ingold, Kurt Mautz, Elfriede

³⁴ Liede, Alfred „Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache“ Band 2 Berlin: Walter de Gruyter 1963 S. 71 Der Begriff *Anagramm* leitet sich aus dem altgriechischen Verb *anagrammatizein* ab, das *Buchstaben umstellen* bedeutet. Das *Anagramm der Anagramme* lautet: anagramma / magna arma. Seine Herkunft ist ungeklärt.

³⁵ ebd. S. 71

vgl. auch den grundlegenden Essay mit neuen Thesen zur historischen Verortung des Anagramms von Thomas Brunnenschweiler in: „Die Welt hinter den Wörtern. Zur Geschichte und Gegenwart des Anagramms“ Hrsg. Max Christian Graeff, Alpnach: Verlag Martin Wallimann 2004

³⁶ Hocke, Gustav René „Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst“ Hamburg: rowohlt's deutsche enzyklopädie 1959 S. 24 vgl. Auch Liede, Alfred „Dichtung als Spiel“ a.a.O. S. 274f

Czurda und zuletzt Michael Lentz auch einige zeitgenössische (Künstler)Autoren die losen Fäden des Anagramm - Verfahrens aufgenommen. „Die neuere Attraktivität, Virulenz und Anerkennung der Anagrammidee“, bemerkt Erika Greber in ihrer profunden Studie „Textile Texte“, „hängt mit dem postmodernen Paradigmenwechsel zusammen, durch den ganz offensichtlich der Legitimationsdruck abgenommen hat ... Unentscheidbarkeiten sind postmodern nicht mehr beunruhigend; der <Tod des Autors> ist längst verkündet und die Ägide des Lesers eingeläutet; Konzepte von autopoietischen Systemen wie *écriture automatique* sind geläufig; das Konzept einer Selbstorganisation des Buchstabenchaos zu (Non)Sense-Strukturen wird durch Systemtheorie und Chaostheorie unterfüttert; die generativen Permutationsmechanismen der *ars combinatoria* bilden nach dem Eintritt in das von ihr vorbereitete Computerzeitalter das nicht mehr esoterische <Fabrikationsgeheimnis> papierlos in Endlosschleifen arbeitender Maschinen.“³⁷

Diesen Befund hat sich die Anagrammpraxis der Postmoderne bereits zu eigen gemacht, in dem sie das Wort POSTMODERNE anagrammatisch zu SONDERTEMPO, SERMONDEPOT und ENORMPODEST permutierte.³⁸ Anagramme sind geradezu ein Paradebeispiel für jene „alternativen Versionen und Deutungen derselben Realität“, auf die das „System Kunst“ nach einer Diagnose von Jochen Hörisch abonniert ist.

³⁷ Greber, Erika „Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik“, Köln Weimar Wien: Böhlau 2002, S. 175f.

Die Bedeutung des Anagramms für die ‚Literatur der Moderne‘ betont auch Renate Kühn: „Aufgrund der Lösung des Bands zwischen Sprache und außersprachlicher Wirklichkeit ist das Anagramm in der Tat ein ‚Anschlag‘, ein Anschlag auf jene Vorstellungen nämlich, die Literatur a priori als ‚Ausdruck von etwas‘ verstehen, wobei dieses ‚etwas‘ als vor der Sprache bzw. unabhängig von ihr existierend gedacht wird (Form-Inhalt-Dichotomie). Eben deshalb aber ist die für die Moderne charakteristische Auffassung, dass Literatur es in erster Linie mit Sprache zu tun habe, im Anagramm geradezu in idealtypischer Weise verwirklicht. Das gilt auch für die nach wie vor aktuelle ‚Sinn-Problematik‘. Die Literatur der Moderne basiert ja bekanntlich keineswegs auf einem generellen Sinn-Verzicht, sondern wendet sich lediglich gegen die traditionelle Vorstellung eines dem Schaffensvorgang präexistierenden Sinns ... Was sich sonst häufig so schlecht beweisen läßt, daß nämlich die sprachliche Sinn- und Bedeutungskonstituierung wesentlich prozeßhaft ist, ist beim Anagramm im Verfahren selbst impliziert. Insofern stellt es zwar einen Sonderfall dar, doch dieser Sonderfall ist literaturwissenschaftlich außerordentlich relevant, da sich der Prozeß der Sinn- und Bedeutungskonstituierung hier gewissermaßen *à l'état pur* studieren läßt. Bezogen auf den Autor bedeutet das, dass er über den Sinn nicht mehr *verfügt*, nicht länger ein ‚capitaliste du sens‘ ist, sondern selber zum Leser werden muß, dessen Lesart nur noch eine unter vielen möglichen Lesarten ist.“ Renate Kühn, „Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm“, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1994 S. 30f

³⁸ vgl. Krass, Stephan „Tropen im Tau. Anagrammgedichte“ Berlin: Elfenbein 2002 S. 12 Seit einer Außeninstallation mit täglich wechselnden Anagrammen auf einem Kinoprogrammanzeiger an der Fassade des Museums für Neue Kunst in Freiburg im Jahre 1998, die unter dem Titel POSTMODERNE SERMONDEPOT stattfand, haben zahlreiche weitere Anagramminstallationen und Anagrammperformances ähnlicher Art u.a. in Baden-Baden, München, Berlin, Leipzig, Frankfurt, Basel und New York stattgefunden. Vgl. auch Greber, Erika a.a.O. S. 220f und www.stephan-krass.de

„Kunst stellt geradezu systematisch semantischen Überfluß her; sie ist (gerade für funktional ausdifferenzierte Gesellschaften) ein notwendiger Luxus und schon deshalb auf Paradoxien und Dissonanzen spezialisiert.“³⁹ Was für das System Kunst gilt, trifft für das Subsystem Literatur in besonderer Weise zu. Der Umstand, dass poetische Sätze nicht unter „Richtigkeits-, ja nicht einmal unter Plausibilitätsgebot“ stehen, kann für die moderne Dichtung mit ihren „zum Teil höchst unwahrscheinlichen Weltsichten und Realitätsversionen“⁴⁰ produktiv gemacht werden. Für Versionen und Konversionen steht mit dem poetischen Ordnungssystem des Anagramms ein plausibles ästhetisches Verfahren bereit. Mit dem Typus des (post)modernen Autors hat das Verfahren auch seinen Strategen gefunden. Dessen Arbeit lässt sich am besten als Intervention in die Ordnung der Zeichen beschreiben. „So bringt der Anagramm-Poet das Rad der geregelten Kommunikation zum Stillstand und überlässt die Zeichen für einen Moment ihrer Eigengesetzlichkeit. Im Anagramm gehen die Suggestion der Buchstaben und die Obsession des Operateurs eine kongeniale Liaison ein ... In diesem Sinne bringt das Anagramm eine Spielform aus Zufall und Kalkül in die Poesie.“⁴¹ Dieser Doppelaspekt des ludistischen Letternwechsels und der strategischen Textoperation schafft dem Anagramm einen Resonanzraum, in dem sich das poetische Spiel von Selbstreferenz und Ironie entfalten kann. Im Zuge der durch die (Post)Moderne geprägten Literaturkonzepte geht es dem Anagramm nicht um verborgene Bedeutungsebenen, geheime Sinnstrukturen oder Botschaften aus dem semiotischen Jenseits, sondern um ein regelgeleitetes poetisches Verfahren, mit dem man Texte aus Texten generieren kann.

Der Modus des Anagramms steht in der Tradition eines von Roland Barthes und dem Theoriekonzept des Strukturalismus gepflegten Textverständnisses, das sich etymologisch auf den lateinischen Terminus *texere* / weben bezieht und den Autor im doppelten Sinne als Schriftsteller und Kritiker bzw. Wissenschaftler in den Werkprozess einbezieht. Dieser Ansatz ist zu einem Leitgedanken der poststrukturalistischen Texttheorie geworden, in deren Horizont auch Erika Greber die Erkenntnisse ihrer Untersuchung gewinnt. Dabei sieht sie die „poetologische Textilmetaphorik“ als „bedeutende Quelle des strukturalen Denkens“ an und hält als Grundthese fest, „dass sich ‚textile‘

³⁹ Hörisch, Jochen „Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 S. 43

⁴⁰ ebd. S. 42

⁴¹ Krass, Stephan „MATRIX / ARTMIX. Das Anagramm als poetisches Ordnungssystem“ in: Inszenierungen in Schrift und Bild, Hrsg. Gerhard Neumann und Claudia Öhlschläger, Bielefeld: Aisthesis 2004 S. 245ff

Metaphoriken der älteren Literatur auf die Konzeptgeschichte des Textbegriffs im 20. Jahrhundert ausgewirkt haben, insbesondere seit dem Strukturalismus, und dass sich literarische Vorstufen der Formulierung der strukturalistischen und damit auch der poststrukturalistischen Texttheorie finden lassen.“⁴² Diese These muss von der Prämisse ausgehen, „dass es einen wissenschaftsgeschichtlich relevanten und systematischen Zusammenhang zwischen dichterischer Textpraxis und wissenschaftlicher Texttheorie gibt bzw. historisch gegeben hat und dass dieser sehr spezifisch mit der metatextuellen Dimension literarischer Texte zu tun hat, mit der poetologischen Metaphorik.“⁴³ In den Konzepten der Kombinatorik, wie sie im Übergang von der Renaissance zum Barock „in expliziter Form philologisch und literarisch“ in „Sprachtheorie, Poetik und poetischen Texten“⁴⁴ entwickelt wurden, findet der historische Part dieser Studie sein Untersuchungsfeld. Greber verweist hier auf Raimundus Lullus, Agrippa von Nettesheim, Giordano Bruno, Gottfried Wilhelm Leibniz und Athanasius Kircher.

Der Begriff der *ars combinatoria* wurde von Leibniz und Kircher in ihren lullistischen Arbeiten in den poetisch-poetologischen Diskurs eingeführt und im Hinblick auf die Deutungsmacht, die in der Korrelation von Zahlen und Buchstaben liegt, für die Wissenskonzepte der Neuzeit anschlussfähig gemacht. Lullus (1223 – 1316) hatte in seinen über dreihundert Schriften, namentlich in seiner *Ars magna et ultima* im Anschluss an die kabbalistische Kombinatorik auf der Basis der Grundzahl 9 mit Hilfe von Permutationstabellen und konzentrischen Kreisscheiben (*Alphabetum divinum*) den Schlüssel für eine Art Urtext gesucht, aus dessen Elementen sich die Essenz religiösen Wissens gewinnen lässt. Dabei unterscheidet er zwischen jeweils neun *principia absoluta* (bonitas, magnitudo) und *principia relativa* (differentia, concordia), die mit symbolischen Buchstaben codiert und kombiniert

⁴² Greber, Erika „Textile Texte“ a.a.O. S. 7 Dass einer der ersten beschrifteten Gegenstände, die aus den Anfangstagen der Buchstabenkultur stammen, ausgerechnet ein Webutensil war, ergibt für die textile Metaphorik eine schöne Pointe. (vgl. Haarmann, Harald, „Geschichte der Schrift“, München: C. H. Beck 2002 S.21f)

Vgl. Barthes, Roland „De l'oeuvre au texte“ in: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris 1984 : Editions du Seuil, S. 71ff

Jochen Hörisch weitet die Gewebemetapher auch auf das Wort *Dichtung* aus: „Das Wort <Dichtung> wird (in dem Maße, in dem man seinen schlichten etymologische Ursprung im lateinischen Wort <dicere> vergißt) dem textlichen und textilischen Bedeutungsfeld zunehmend enger verwandt. <Dichten> heißt dann eben in der Neuzeit: so dicht, so verdichtet, so sinnhaftig sprechen, wie es dem normalen Sagen (dicere) versagt ist. Sein und Sinn, soma und sema, Physis und Bedeutung ineinander zu weben, Worte und Sachen, ‚les mots et les choses‘ so zu verdichten, daß sie als reziproke Einheit erfahrbar werden, ist das Projekt, an dem die Dichtung unablässig arbeitet.“ (Hörisch, Jochen „Kopf oder Zahl“ a.a.O. S. 28)

⁴³ Greber, Erika „Textile Texte“ a.a.O. S. 8

⁴⁴ ebd. S. 13

werden können. Der Jesuit Athanasius Kircher (1602 – 1680) hat das lullistische System einer kabbalistisch beeinflussten Weltdeutung pragmatisch gewendet und an einer *Pasigraphie*, einem zahlenbasierten Universalcode gearbeitet, um einen Verständigungsmodus zu schaffen, der über Sprachgrenzen hinaus wirksam werden kann. Daneben knüpfte er unmittelbar an Lullus an und entwickelte eine ontologische Kombinatorik, mit deren Hilfe er eine „Methode zur erweiterten Erfassung des göttlichen Urgrunds durch Wort- und Zahlenkombinationen“ suchte. „Das Prinzip lautet: Nichts gibt es im Sein, was nicht auf ein anderes zurückgeführt werden kann.“⁴⁵ Leibniz’ Konzept bestand darin, die Kombinatorik mathematisch zu formalisieren. Dazu ordnete er Gegenständen und Begriffen Zahlen zu, um mit Hilfe von Korrespondenzen zwischen Ideenverbindungen und arithmetischen Operationen zu wesentlichen definitorischen Merkmalen zu gelangen. Logische Probleme sollten in Gestalt eines Zeichensystems darstellbar werden, mit dem man nach festen Regeln *rechnen* kann.⁴⁶ Diese Operationen mündeten in die Einführung des binären Systems für die Darstellung aller natürlichen Zahlen: 1 und 0. Noch heute basieren alle digitalen Operationen auf diesem Code.⁴⁷ Für die poetisch-poetologische Korrelation von Alphabet und Algebra sind die Schriften dieses Dreigestirns noch bis in unsere Tage grundlegend geblieben. „Die von Lullus, Kircher und Leibniz formulierte Wissenschaft und Kunst der Kombinatorik hat wesentliche Grundlagen für die algorithmische Literatur der Zukunft geschaffen.“⁴⁸ Ihr repräsentatives Element ist die Zahl.

Gustav René Hocke hat in seinem *Manierismus*-Buch im Anschluss an seinen Lehrer Ernst Robert Curtius und dessen großer Studie zur *Europäischen Literatur*⁴⁹ den kombinatorischen Buchstabenspielen von der graeco-orientalischen Antike bis in die Avantgarden des 20. Jahrhunderts breiten Raum eingeräumt. Da in unserer Untersuchung das Zusammenspiel von Algebra und Alphabet im Zentrum steht, wollen wir

⁴⁵ Hocke, Gustav René „Manierismus in der Literatur“. a.a. O. S. 55

⁴⁶ vgl. Liske, Michael-Thomas, „Gottfried Wilhelm Leibniz“, München: C.H. Beck 2000 S. 168ff

Hier liegt auch ein Anknüpfungspunkt für Derridas *Grammatologie*, die sich als „Lehre von den Buchstaben, vom Alphabet, der Syllabierung, dem Lesen und dem Schreiben“ gegen eine „Wissenschaft der Schrift“ wendet, die „noch an die Metapher, die Metaphysik und die Theologie gefesselt ist.“ Derrida, Jacques „Grammatologie“ Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996 (Paris 1967) S. 13

⁴⁷ „Die Pointe solcher binären Systeme ist auch für den mathematisch-technischen Laien schnell ersichtlich. Nur zwei Werte lassen sich technisch in fast allen Systemen klar und leicht schalten: hell/dunkel (optische Übertragung); lang/kurz (zum Beispiel Morsezeichen); Loch/Nicht-Loch (Lochstreifen) oder eben Strom/Nicht-Strom beziehungsweise Impuls/kein Impuls (Computer).“ (Hörisch, Jochen „Eine Geschichte der Medien“ a.a.O. S. 378) Insofern verrät auch die Buchstaben- und Zahlenkombination in der Schreibweise des Begriffs „p0es1s“ in den ästhetischen Debatten der digitalen Poesie ein raffiniertes Gespür für Kombinatorik. (vgl. Anm. 19)

⁴⁸ Weibel, Peter a.a.O. S. 31

⁴⁹ Curtius, Ernst Robert „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ Bern: A. Francke 1948

die historischen Nahtstellen aufzeigen, an denen diese Liaison literarisch fruchtbar wurde. Im *Manierismus*-Kapitel von Curtius' Studie, das die „lipogrammatistische Spielerei“, die „pangrammatische Künstelei“⁵⁰ und manch andere Weisen des formalen und gedanklichen Manierismus behandelt, findet sich ein Hinweis auf die *Figurengedichte*, die im „Corpus der griechischen Bukoliker“ überliefert sind. „Die manieristische Virtuosität feiert ihre höchsten Triumphe, wenn sie grammatische mit metrischen Spielereien verbindet.“⁵¹ Über das Metrum war die Zahl immer schon konstitutiver Bestandteil poetischer Sprache. Im Anhang von Curtius' Studie findet sich unter den *Exkursen* einer mit der Überschrift *Zahlenkomposition*. Curtius hat frühe Ansatzpunkte dieser besonders im Mittelalter gepflegten Disziplin bereits im Altertum ausgemacht. „Ilias und Odyssee wurden, vielleicht erst von den alexandrinischen Philologen, in je 24 Bücher eingeteilt, weil das griechische Alphabet ebenso viele Buchstaben hatte.“⁵² Was hier noch als formales Spiel der Referenzen betrachtet werden kann, bekommt in der Scholastik im Namen der heiligen Zahl einen ernsten Hintergrund. Bei der Erwähnung eines *komputistischen Gedichts* des Agius von Corvey zitiert Curtius einen Kommentar des Autors, in dem sich das Bedeutungsspektrum der Zahl zwischen Wissenschaft und Mythos niederschlägt: „Alle *artes* stammen zwar aus Gott, sind also gut. Dennoch ist die Wissenschaft von der Zahl ihnen allen überlegen. Denn das Schöpfungswerk, der Rhythmus der Zeit, der Kalender, die Gestirne sind in der Zahl begründet.“⁵³ So findet im Mittelalter die „geistige Zahlensymbolik“ neben der „literarischen Zahlenspielerei“ ihren Ort. Hocke, der die Ursprünge der Alphabet- und Zahlenmystik den „semitischen Frühkulturen des Orients“ zurechnet, findet in Johann Christoph Männlings *Europäischem Helikon* aus dem Jahre 1704 einen Beleg für die alphanumerische Produktion von literarischen Texten, wobei man „nach der Aritmetico des ABC setzt, und nach dem selbigen

⁵⁰ *Lipogrammatisch* heißt das Formgesetz, bei dem auf einen bestimmten Buchstaben verzichtet wird. (Der Dichter und Musiker Lasos verfasste im 6. Jahrhundert ein Gedicht ohne den Buchstaben Sigma.). *Pangrammatisch* heißt die Form, bei der möglichst viele aufeinanderfolgende Worte mit demselben Buchstaben beginnen. („O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti,“ Ennius), *Figurengedichte* sind Gedichte, die Schrift- oder Druckbild die Form ihres Gegenstandes annehmen: Flügel, Kreuz, Altar. Brunnen, Totenbahre etc. (vgl. Curtius „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ a.a.O. S. 284ff) In die Tradition lipogrammatistischer Texte gehört auch Georges Perecs Roman *La disparition* (1969), in dem der Buchstabe e ausgespart ist. Die kongeniale Übersetzung von Eugen Helmlé erschien unter dem deutschen Titel *Anton Voyls Fortgang* (1986). Es ist bemerkenswert, dass sowohl der Autor wie auch der Übersetzer in ihren Namen bis auf ein dissidentes o bei Georges Perec und ein ebensolches u bei Eugen Helmlé nur den ausgesparten Vokal e tragen.

⁵¹ ebd. S. 285

⁵² ebd. S. 494

⁵³ ebd. S. 495 Curtius schließt den *Exkurs* mit einem Hinweis auf die „wundervolle Harmonie der Danteschen Zahlenkomposition“, wie sie im „kunstvollen Zahlenbau der Göttlichen Komödie“ verwirklicht ist. „1+33+33+33 =100 Gesänge führen den Leser durch 3 Reiche, deren letztes 10 Himmel umfasst.“ ebd. S. 500

eine Rahmensentenz oder einen Spruch ausrechnet.“⁵⁴ Männling führt dort eine Tabelle mit Buchstaben und Zahlenreihen „zur künstlichen Erzeugung von Spruch- und Namenpoesie“⁵⁵ an, die er unter dem Rubrum *Kabbalistische Kunststücke* fasst. Auch von Harsdoerffers *Wortwerkstätte* sind derlei Praktiken bekannt. So finden sich in seinem *Poetischen Trichter* neben formalen Manierismen wie Paronomasie, Buchstabenwechsel, Namens-Anagrammen, Chronogrammen etc. auch *Wortgrifflein* und *Worträthsel* in *Lustgedichten* aus Buchstaben- und Zahlenkombinationen, die auf *geometrischen Meßkünsten* basieren.⁵⁶ Damit erschließt sich für Hocke einmal mehr, „daß unsere <Moderne> ihre <mittlere> Wurzel im Manierismus zwischen Renaissance und Barock hat, ihre tiefste Wurzel aber in den graeco-orientalischen Kulturen der Antike“⁵⁷. In einem Zeitalter, das immer mehr Lebensbereiche im Zeichen digitaler Kommunikation organisiert, sind elementare Praktiken der alten *ars combinatoria* gar zum Signum einer ganzen Epoche geworden. Nach einer Diagnose Erika Grebers „hat sich allmählich das kombinatorische Denken allgemein etabliert und funktioniert als eine Art Matrix der modernen Kultur, weshalb es denn auch nicht mehr mit bestimmten literarischen Quellen in Verbindung gebracht werden kann oder muß. Gerade im Computerzeitalter ist es omnipräsent, wenn auch kaum mehr spezifisch erkennbar.“⁵⁸

Das auf Lullus zurückgehende Konzept der Kombinatorik beinhaltet eine universale wissenschaftliche Methode, bei der physikalische, metaphysische, mathematische oder semiotische Kategorien miteinander verbunden werden, d. h. Elemente, Prinzipien, Zahlen, Buchstaben, Noten usw. Sie ist zugleich ein Ordnungsfaktor und eine Beschreibungsform. „Kombinatorik ist folglich zunächst auf der einen Seite ein Ordnungsprinzip der Dinge, ein Mischverhältnis der Natur und ihrer Elemente, d. h. die metaphysisch-physikalische Bauweise des *mundus combinatus*. Auf der anderen Seite ist sie *ars combinatoria*, eine ‚Kunst‘ bzw. ein Verfahren der Beschreibung, d. h. ein Aufschreibesystem, das sowohl Logik, Rhetorik und Poetik als auch Mathematik, Physik und Musik reguliert, eine universale wissenschaftliche Methode, ein enzyklopädisches System.“⁵⁹ Kilcher

⁵⁴ vgl. Hocke, Gustav René „Manierismus in der Literatur“ a.a.O. S. 35

⁵⁵ ebd. S. 35

⁵⁶ vgl. Harsdoerffer, Georg Philipp „Poetischer Trichter“ Reprografischer Nachdruck der Originalausgaben von 1648, 1650 und 1653 Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969 (Zweyter Theil)

⁵⁷ Hocke, Gustav René „Manierismus in der Literatur“ a.a.O. S. 162

⁵⁸ Greber, Erika „Textile Texte“ a.a.O. S.16

⁵⁹ Andreas B. Kilcher „*mathesis* und *poiesis*. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000“, S. 357 München: Wilhelm Fink Verlag 2003

beschreibt die Kombinatorik der frühen Neuzeit als ein komplexes Verfahren, das Daten nicht nur archivieren, sondern auch vernetzen kann. „Nicht die Liste, sondern das Netz ist ihre genuine Schreibform.“⁶⁰ Die *ars combinatoria* ist mithin eine Text- und Wissensmaschine ‚avant le web‘. „...Kombinatorik bedeutet Operationalisierung, Beschleunigung, Technisierung und Automatisierung des Lernens, Denkens, Schreibens, Wissens. Die barocke Enzyklopädie lullischer Signatur ist eine metaphysische Maschine, ihr schreibtechnisches Paradigma der zyklognomische Apparat. Barocke Enzyklopädie ist kombinatorische Kybernetik.“⁶¹ Was in den barocken Poetiken als „Letterwechsel“ erscheint, beschreibt Kircher als die „poetologische Übersetzung bzw. Umsetzung der lullischen Buchstabenkombinatorik.“⁶² Er siedelt sie im „Übergangsbereich von einer artistischen Mathematik zu einer mathematischen Poetik“⁶³ an. Neben die Mathematisierung tritt die Mechanisierung. Schließlich hatte die neue Technik des Buchdrucks das Spiel mit beweglichen Lettern vorgemacht. So entwickelte Harsdoerffer Schreibapparaturen, die das Prinzip späterer Schreibautomaten und Textmaschinen vorwegnehmen. „Zu solchem zu gelangen schreibt man die Buchstaben eines Namens auf kleine Papyrlein/ oder weil solche leichtlich verblasen werden/ auf hölzerne Würffel/ wie erstgedacht: dann sondert man die Stimme (vocales) von den Mitstimmern/ und setzt sie so lang hin und her/ dass endlich andere Wörter heraus kommen. Diese Art der Poetischen Erfindungen ist deßwegen angenehmer/ als keine andere/ weil sie keinem/ als dessen Namen sie ausgesuchet ist/ gemein seyn kann.“⁶⁴ Zur selben Zeit schickt Johann Hemeling sich an, Harsdoerffer an kombinatorischer Raffinesse noch zu überbieten. In

⁶⁰ ebd. S. 370

⁶¹ ebd. S. 370

⁶² ebd. S. 373

⁶³ ebd. S. 375

⁶⁴ Georg Philipp Harsdörffer, Daniel Schwendter, „Deliciae Physico-Mathematicae oder Mathematische und Philosophische Erquickstunden“ Nürnberg 1636-1653 zit. nach A. Kircher a.a.O., S. 375

Reinhard Döhl zieht eine direkte Linie von Harsdörffers Textmaschinen zur Pionierzeit des Radios der späten Weimarer Republik, wenn er an ein „praktisch unbekanntes Experiment“ erinnert, mit dem Walter Benjamin am 3. Januar 1932 im Frankfurter Sender versuchte, „den Hörer ins Rundfunkprogramm, den Kommunikationsprozess einzubinden. Wie schon im Kinderhörspiel ‚Radau um Kasperl‘, in dem Benjamin mit den Echospielen an das barocke Echogedicht anschloß, griff er für die ‚Funkspiele‘ auf Harsdörffers ‚Wörterzuwurf‘ zurück. Leider hat sich von diesen mit Hörern für Hörer improvisierten ‚Funkspielen‘ kein Tondokument erhalten, doch läßt sich durch Vorankündigung und Kritik ein ungefähres Bild machen. Angekündigt wurde dieses ‚Funkspiel‘ in der Südwestdeutschen Rundfunk-Zeitung: ‚Ein Art von literarischem Gesellschaftsspiel vergangener und musischerer Zeiten und gleichzeitig fein verborgen, ein nicht unnützes psychologisches und pädagogisches Experiment bringt am Sonntagabend eine Veranstaltung, die unter dem Titel *Funkspiele* von Dr. Walter Benjamin geleitet wird. Einem Kind, einer Frau, einem Dichter, einem Journalisten, einem Kaufmann als Menschentypen, die beliebig erweitert und ersetzt werden könnten, werden eine Reihe von unzusammenhängenden Stichworten vor einem Mikrophon vorgetragen. Sie haben zugleich mit dem Veranstalter die Aufgabe zu lösen, diese Wörter in eine kurze, zusammenhängend geformte Geschichte zu übersetzen.“ Reinhard Döhl, Vom Computertext zur Netzkunst. Vom Bleisatz zum Hypertext, siehe: www.uni-stuttgart.de/ndl1

seiner Schrift *Arithmetische Letter- oder BuchstabWechslung. Das ist: Kurtze Anleitung/ welcher massen Anagrammata/ Letter- oder Buchstabwechsele zu machen/ und durch Reime zu erklären* (1653) führt er neben der Beschriftung von Würfeln ein Verfahren ein, das mit einer *Buchstabenwechsel Taffel* die Kombinationsmöglichkeiten extrapoliert.⁶⁵ In die Reihe solcher barocker Textmaschinen gehört auch Quirinus Kuhlmanns *Wechselrad*, das wie ein Gedicht- oder Reimgenerator funktioniert. „Geradezu systematisch“ – resummiert Kircher – „appliziert damit Kuhlmann das universale Verfahren der Enzyklopädik auf die Poetik ... Das Schreiben der Poesie folgt damit nicht nur derselben kombinatorischen Operation wie das der Enzyklopädie. Es ist wie das enzyklopädische Schreiben auch eine Simulation der komplexen Ordnung der Dinge auf der Ebene der Ordnung der Worte. Enzyklopädie und Poesie erweisen sich so als zwei ineinander übersetzbare Beschreibungssysteme des *mundus combinatus*.“⁶⁶ In den barocken Poesiemaschinen zur Mathematisierung und Mechanisierung des Schreibens ist bereits vorkonstruiert, was die *poetry-machines* des Computer-Zeitalters elektronisch ausbuchstabieren werden. Allein: die Entwicklung der Technologie hat noch 300 Jahre gedauert.

Gedichtgeneratoren, automatische Texterzeugungsprogramme und die ästhetischen Interventionen der digitalen Poesie versuchen indessen in unseren Tagen, dem Zeitalter der omnipräsenten Bildschirme *more aritmetico* neue literarische Dimensionen zu erschließen. Die *Neun Milliarden Namen Gottes* verbergen sich in *Hunderttausend Milliarden Gedichten*.⁶⁷ Man kann die mytho-poetischen Spuren bis ins digitale Zeitalter verfolgen und beobachten, wie etwa die kombinatorischen Kapazitäten von Großrechnern kabbalistische Welterschöpfungsmythen, alchemistische Seinsfragen oder den Ehrgeiz tibetanischer Mönche von neuem beflügeln. Das subkutane Netz mittelalterlicher Kombinatorik hat Fäden gesponnen, die bis weit in unsere Tage reichen. So wird die *Ars Generalis Ultima* von Raimundus Lullus als „geheimer Ursprung der modernen Computertheorie“ gefeiert.⁶⁸ Auch der kryptographische Aspekt rückt durch das neue Interesse an der Verbindung von Computertechnologie und Nachrichtentechnik - wie die Karriere des *Enigma* – Stoffes zeigt - in fiktionaler und nicht-fiktionaler Form in den Fokus medialer Bearbeitungen. Die Magie der Buchstaben hat durch die

⁶⁵ vgl. A. Kilcher a.a.O. S. 376

⁶⁶ ebd. S. 378

⁶⁷ Queneau, Raymond, „Hunderttausend Milliarden Gedichte“ aus dem Französischen von Ludwig Harig, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1984

⁶⁸ Künzel, Werner / Cornelius, Heiko „Die Ars Generalis Ultima des Raymundus Lullus. Studien zu einem geheimen Ursprung der Computertheorie“ Berlin 1991 (zit. nach Greber Erika, „Textile Texte“ a.,a.O. S.16)

Möglichkeit ihrer Visualisierung auf dem Bildschirm nicht ab-, sondern zugenommen. Im Zeichen des Internets kehrt die totgesagte Buchstabenkultur auf die Monitore zurück. Daneben hat die Videokunst seit den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts ein eigenständiges audiovisuelles Vokabular entwickelt. So stehen die Lettern in Horizonten, die ihr kombinatorisches Potential in neuen Dimensionen erproben. Das Medium Buch – so scheint es – erlebt im Zeichen des Internets gar seine Vollendung. „Novalis’ Traum vom absoluten Buch kann sich heute erfüllen. Das elektronisch abrufbare Universalbuch ist grundsätzlich, nämlich medientechnisch möglich. Der Traum aller Bibliomanen, Zugang zu sämtlichen Informationen dieser Welt zu haben, ist mit dem Internet technisch realisierbar und bereits bemerkenswert weit realisiert.“⁶⁹

Auch die Projektionsfläche des Himmels, der ähnlich wie die Bildschirme irgendwo zwischen Gott und Welt angesiedelt ist, dient den Buchstaben seit jeher als Referenzraum. So ist die Codierung der Gestirne mit den Buchstaben von der frühen griechischen Antike, wo man der alphabetischen Ordnung der Lettern das Schema von Sternbildern unterlegte, bis zu Mallarmés *Würfelwurf* und von kabbalistischen Traditionen der Weltschöpfung bis zu Hölderlins *Hyperion* vielfach belegt.⁷⁰ Wenn also in der eingangs zitierten Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke am Ende die Sterne verlöschen, dann schweigen zuerst die

⁶⁹ Hörisch, Jochen „Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 S. 125

⁷⁰ Vgl. Dornseiff, Franz „Das Alphabet in Mystik und Magie“ Reprint der Ausgabe von 1925, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1988 S. 1f,

vgl. Mallarmé, Stéphane „Sämtliche Dichtungen“ München Wien: Carl Hanser 1992 „Eine Leitvorstellung des *coup de dés* ist die Sternkonstellation...“ (Nachwort Johannes Hauck, S. 327)

vgl. „Das sind nur Sterne, Hyperion, nur Buchstaben, womit der Name der Heldenbrüder am Himmel geschrieben ist.“ Hölderlin „Werke und Briefe“ Hrsg. von Friedrich Beißner und Jochen Schmidt, Erster Band, Frankfurt am Main: Insel 1969 S. 323

Gerne folgen wir auch einem Hinweis von Anselm Haverkamp, in dem alle hier angesprochenen Aspekte - Himmel, Gott, Lektüre - versammelt sind: „Benjamins Begriff der Lektüre von Konstellationen, der Lesen am bestirnten Himmel beginnen läßt, kommt von dem übers All verstreuten Namen Gottes zum Wohlgefallen am <lautlosen Gestöber der Lettern>.“ (Benjamin, Walter „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“ in: Benjamin Bd. 4/1, 275 zit. nach „Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. Karlheinz Barck u.a. Stichwort: *Anagramm* Stuttgart Weimar 2000 S. 151 Auch in seinem Aufsatz „Lehre vom Ähnlichen“ stellt Benjamin eine Beziehung zwischen der Schrift und den Himmelszeichen her: „Wir müssen nämlich als Erforscher der alten Überlieferungen damit rechnen, dass sinnfällige Gestaltung, mimetischer Objektcharakter bestanden habe, wo wir ihn heute nicht einmal zu ahnen fähig sind. Zum Beispiel in den Konstellationen der Sterne ... Man muß, grundsätzlich, damit rechnen, dass Vorgänge am Himmel von früher Lebenden, und zwar sowohl durch Kollektiva als durch Einzelne, nachahmbar waren: ja, dass diese Nachahmbarkeit die Anweisung erhielt, eine vorhandene Ähnlichkeit zu haben ... Es ist anzunehmen, dass das mimetische Vermögen, welches dergestalt in der Aktivität des Schreibenden zum Ausdruck kommt, in sehr entrückten Zeiten, als die Schrift entstand, von größter Bedeutung für das Schreiben gewesen ist“. Walter Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen“ in: Gesammelte Schriften II, Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 206ff

Da der Hinweis auf eine Fußnote auch als *asteriscus* (Sternchen) bezeichnet wird, schließt sich der Kreis an dieser Stelle aufs selbstreferentiell trefflichste.

Alphabete. Sie haben ihren Dienst getan. Sie haben alle Permutationen, die zur Entschlüsselung der *neun Milliarden Namen Gottes* möglich sind, ausgespuckt und auf Schriftrollen gespeichert. Nicht die kosmische Katastrophe tritt ein, sondern das Drama der leerlaufenden Maschine. Man muss sie erneut programmieren. Hier treten die Gedicht-Automaten, Text-Generatoren und die Monitore der digitalen Poesie auf den Plan.

Bevor wir an die Maschinen und Automaten übergeben, kommen wir noch einmal auf den Komplex Schöpfung, Werk, Autor zurück und stellen ihn in den Kontext der strukturalistischen Anagramm-Theorie. „Wenn die Frage lautet,“ formuliert Jean Starobinski in seinen Kommentaren zu de Saussures Anagramm-Studien, „was steht unmittelbar hinter dem Text?, dann ist die Antwort nicht: das schöpferische *Subjekt*, sondern: das leitende, das verleitende *Wort*. Keineswegs geht Ferdinand de Saussure soweit, die Rolle der Subjektivität des Künstlers gänzlich auszulöschen: Jedoch scheint es ihm, daß sie den Text nur produzieren kann, wenn sie durch einen Vor-Text hindurchgegangen ist.“⁷¹ Diese „verbale Latenz“ unter den Wörtern aufzudecken, führt schließlich zu der Schlussfolgerung, „die in der gesamten Untersuchung von Ferdinand de Saussure impliziert ist, daß die Wörter des Werkes aus anderen, vorgängigen Wörtern hervorgegangen sind und daß sie vom formenden Bewusstsein *nicht unmittelbar* gewählt sind.“⁷² Als Begründer der strukturalen Linguistik hat de Saussure mit seiner Anagrammtheorie einem „älteren Interesse an poetischen Tiefenstrukturen vor jeder rhetorisch-literarischen Bearbeitung einen methodisch neuen Anhalt“ geliefert. Damit kam die Etymologie als „isolierte Behandlung der Wortgeschichte“ zunächst an ein Ende.⁷³ In de Saussures sprachtheoretischen Hypothesen, auf deren Ausarbeitung er einige Jahre seines Lebens verwendete, bevor er geschlagen aufgab, hat man jenen hermeneutischen Zirkel erkannt, der „bei der Entzifferung die gesuchte Regel vom Ergebnis abhängig macht“. So bleibt als Befund festzuhalten, was Anselm Haverkamp in seinen Ausführungen zum Anagramm resümiert. „Der exemplarische Status von Anagrammen für die rhetorisch-poetische Analyse einer Literatur, die auf grammatischer Grundlage kanonisch geworden ist und ihren anagrammatischen Untergrund nicht preisgibt, bleibt erst noch wiederzufinden.“⁷⁴

⁷¹ Starobinski, Jean „Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure“, Frankfurt/M Berlin: Ullstein Materialien 1980 S. 126

⁷² ebd. S. 125

⁷³ Haverkamp, Anselm vgl. Anm. 40 S. 135f

⁷⁴ ebd. S. 136

Im Algorithmus der Rechner, die mit Code- oder Themenwörtern arbeiten, Wortketten prozessieren und diese nach bestimmten Eingabekriterien ordnen, taucht ein Modus der kombinatorischen Textgenerierung auf, der im weiteren Sinn auch anagrammatisch genannt werden kann. Wenn damit die Saussures Bemühungen, ein poetologisches Raster für alle indogermanischen Sprachen erstellen zu können, auch medientechnologisch nicht eingeholt wird, so haben die maschinengestützten Kombinationstechniken doch Verfahren ausgebildet, Sprachelemente so zu permutieren und miteinander zu verschalten, dass sie kompatibel sind und Erzeugnisse einer „generativen Ästhetik“ (Max Bense) hervorbringen.

Poesiemaschinen

Am 30. Juli 1777 meldete die „Hessen- Darmstädtische privilegierte Landzeitung“, ein gewisser Herr M. in Göttingen habe eine „poetische Handmühle“ erfunden, durch welche man „Oden von allen Gattungen“ mechanisch verfertigen könne. Der Berichterstatter vergleicht das äußere Erscheinungsbild der wundersamen Apparatur mit dem einer „Seidenzwirnmühle“ und teilt dem Leser auch die ungewöhnliche Energiequelle mit, die den Automaten speist: der Wind.⁷⁵ Ob die poetischen Produkte aus dieser bis dato nicht literaturkundlich gewordenen Antriebskraft auch in den Wind geschrieben waren, muss dahin gestellt bleiben. Jedenfalls hat der Strom der Zeit die mechanisch

⁷⁵ zitiert nach: Enzensberger, Hans Magnus „Einladung zu einem Poesieautomaten“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, vorangestellter Widmungstext. Enzensbergers im Jahre 2000 veröffentlichter Essay wurde bereits 1974 verfasst.

Das Modell eines mechanischen Textgenerators hat im Anschluss an die aleatorischen Spielanleitungen der Barock-Lyrik bereits Jonathan Swift in „Gullivers Reisen“ (1726) konstruiert. Dabei handelt es sich um eine raumfüllende Apparatur, deren Textproduktion „spekulative Wissenschaften durch mechanische Operationen zu erweitern“ gedenkt. Swift zielt mit seiner Maschine satirisch auf den Wissenschafts-Rationalismus des 18. Jahrhunderts, wenn er Gulliver auf Entdeckungsreise in die große *Akademie von Lagado* schickt. „Der erste Lehrer, den ich erblickte, befand sich in einem großen Saal und war von fast vierzig Schülern umgeben. Nach vielen Komplimenten wurde er gewahr, dass ich meine Augen auf eine mächtige Maschine richtete, die fast den ganzen Raum einnahm. Er bedeutete mir, dass es mich vielleicht befremde, weil ich ihn beschäftigt sehe, spekulative Wissenschaften durch mechanische Operationen zu erweitern. Die Welt werde aber bald genug vom Vorteil dieser Maschine überzeugt sein und er schmeichle sich, dass nie ein erhabenerer Gedanke ein Menschenhirn befruchtet habe. Jedermann wisse doch, wie mühselig der alte Weg zur Kunst und zu den Wissenschaften sei. Mit seiner Erfindung aber könne der dümmste Mensch ohne Genie und Studien bei sehr geringen Unkosten und mäßiger Leibesbewegung beliebig viele philosophische, politische, juristische, mathematische und theologische Bücher schreiben. Nach diesen Erläuterungen führte er mich zur Maschine, die seine Schüler umstanden. Sie maß zwanzig Fuß im Quadrat und stand mitten im Saal. Sichtbar waren nur zahlreiche kleine Holzwürfel, die mit Fäden locker verbunden und auf allen Seiten mit aufgeleimtem Papier überzogen waren. Auf diesen standen alle Wörter ihrer Sprache in verschiedenen Modis, Temporibus und Deklinationibus in scheinbar völliger Willkür aufgeschrieben. Der gelehrte Mann bat mich, acht zu geben, da er jetzt die Maschine laufen lasse. Um ihren Rand waren vierzig Hebel angebracht, wovon jeder Schüler auf sein Geheiß einen ergriff. Dann machten sie nach dem Kommando ihres Lehrers plötzlich eine Drehung, so dass die Wörter eine andere Stellung zueinander annahmen. Nun befahl der Meister einer Schar von sechszwanzig Schülern, langsam die verschiedenen Wörterreihen, wie sie auf der Maschine sichtbar geworden waren, abzulesen. Wo drei oder vier Wörter, die einen Satz bilden konnten, zusammenkamen, diktierten sie diese den vier übrigen Schülern, die als Schreiber zu fungieren hatten, in die Feder. Diese Operation wiederholte man drei- bis viermal, wobei jede Drehung die Lage und Folge der Wörter wie der Würfel veränderte. Die Schüler brachten mit dieser Arbeit täglich sechs Stunden zu. Der Professor zeigte mir viele dickleibige Folianten, die bereits mit solchen Fragmentsentzen angefüllt waren; in Kürze gedachte er sie in Ordnung zu bringen und aus diesem unerschöpflichen Vorrat der Welt ein vollkommenes System aller Künste und Wissenschaften zu liefern.“ Jonathan Swift, „Lemuel Gullivers Reisen in verschiedene ferne Länder der Welt“ Zürich: Steinberg Verlag 1945 S.283f (vgl. auch Anm. 64)

Die Liaison von Dichtung und Rechnung im Geiste der Maschine belegt eine Begebenheit, nach der der Mathematiker und Code - Spezialist Charles Babbage den Dichter Lord Tennyson auf einen Fehler in seinen Versen aufmerksam gemacht haben soll. Die Verse lauteten: „Every minute dies a man / Every minute one is born“. Babbage wandte sich an Tennyson mit der Bemerkung, dass bei dieser Rechnung die Weltbevölkerung immer konstant bleiben müsse. In einer späteren Auflage seiner Gedichtsammlung hat Tennyson seine Verse leicht modifiziert: aus *minute* wurde *moment*.

erzeugten Oden mit sich fort gerissen. Indessen hat 200 Jahre später ein gewisser Herr HME – das ist Hans Magnus Enzensberger – in München das Projekt eines Poesieautomaten wieder aufgegriffen und im Kontext von Mathematik und Medientheorie, Literatur und Linguistik erneut erörtert. Als Energieträger musste er den Sturm der eigenen Gedanken entfachen. Später sollte dann eine elektromechanische Apparatur folgen.

Der Poesie-Automat entstand zunächst als abstraktes Modell auf dem Papier, bevor er in einer Maschine konkrete Gestalt annehmen konnte. Als Konstruktionsvorlage dienten jene elektromechanischen Anzeigetafeln – sogenannte *Flap Boards* – wie sie von Flughäfen oder Bahnhöfen bekannt sind. Die einzelnen von einem Schrittmotor angetriebenen Buchstabenpaletten können innerhalb von wenigen Sekunden auf einer sechszeiligen Schrifttafel mit jeweils etwa 100 Buchstabenfeldern einen neuen Textkorpus generieren. Die Maschine bedient sich dabei programmierter Versatzstücke und setzt die einzelnen Elemente nach dem Zufallsprinzip zusammen. Die Kombinatorik des Automaten arbeitet mit einer Textmenge von 10 hoch 36 Variablen. Da ein Apparat, der lediglich semantisch und syntaktisch korrekte Ergebnisse liefert, in literarischer Hinsicht belanglos wäre, muss er so programmiert werden, dass eine „poetische Sekundärstruktur“ die kombinatorischen Möglichkeiten moduliert. Das geschieht nach dem Prinzip der „gezielten Abweichungen“, die Enzensberger mittels formalisierter Textverfahren unter Bezugnahme auf Leibniz, Mallarmé und Queneau entwickelt hat. Die Wahrscheinlichkeit, dass der Automat dieselbe Kombination von Textbausteinen ein zweites Mal zu demselben Korpus zusammenfügt, ist bei einer Variable von 10 hoch 36 sehr gering. Die Bedienung des Apparats kann vom Publikum per Knopfdruck vorgenommen werden. Nach Angaben des Herstellers ist das Gerät wartungsfrei, hat eine Lebenserwartung von 50 Jahren und verursacht so gut wie keine Betriebskosten. Im Sommer 2000 wurde der *Poesieautomat* anlässlich des Festivals *Lyrik am Lech* in Landsberg erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt.⁷⁶

⁷⁶ Seit Oktober 2002 läuft in wöchentlichem Turnus alternierend zu Enzensbergers Programm auf dem *Poesieautomaten*, der bis zu seiner Überführung in das Marbacher *Museum der Deutschen Literatur* in der *Kunsthalle Würth* in Schwäbisch Hall zu besichtigen ist, ein 144zeiliges anagrammatisches *Flap Board Poem* von Stephan Krass mit dem Titel DER POESIEAUTOMAT / OR A MUTE POET ASIDE. Dabei korrelieren die Technik des Anagramms und die Mechanik des Automaten in einer Weise, die das Betriebsgeheimnis des Anagramms sichtbar macht: Bei dem mechanischen Permutationsverfahren wird jeder Buchstabe des Verses in einer Zeile getilgt, um an anderer Stelle in der nächsten Zeile wieder zu erscheinen. Wenn alle Lettern ihre Position gefunden haben, kann der neue Vers auf der Anzeige-Tafel abgelesen werden. So erscheinen im ersten Durchgang 24 Verse mit anagrammatischen Permutationen auf die Ausgangszeile: *Die Ankunft des Gedichts verzögert sich auf unbestimmte Zeit*. Hier fungiert der Automat nicht als Zufallsprozessor, sondern als ein gezielt eingesetztes Instrument zur Veranschaulichung eines poetischen Ordnungsverfahrens. Das Publikum kann die Apparatur handhaben, indem es per Knopfdruck die Texte zu einer neuen Formation aufruft.

„Ein Gedicht ist eine kleine (oder große) Maschine, hergestellt aus Worten. Nichts an einem Gedicht ist sentimentaler Natur; damit will ich sagen: es darf so wenig wie irgendeine andere Maschine überflüssige Teile enthalten. Seine Bewegung ist eine Erscheinung eher physikalischer als literarischer Art.“⁷⁷ Interessant an diesem programmatischen Diktum von William Carlos Williams ist der Umstand, dass der Modus der Maschine, nämlich eine schier endlose Zahl von syntaktisch möglichen Texten zu generieren, auf die Texte selbst zurückprojiziert wird. Dabei dient das Bild der Maschine nicht als Modell für semantischen Überschuss, sondern als Muster einer Funktionseinheit, die nur reibungslos arbeiten kann, wenn sie auf das Notwendigste beschränkt wird. Die Maxime lautet Verknappung. Überflüssige Teile führen im Ablauf zu Komplikationen. Der Dichter weiß, dass die Maschine ohne die Intervention eines Autors oder Programmierers eine besinnungslose Textinflation produzieren würde. So wird der Bauplan der Maschine zur Blaupause für die Konstruktion eines Gedichts.

Dieses Konstruktionsmodell literarischer Texte, das wir im Kontext von Algebra und Mathematik bereits bei Novalis und Poe kennen gelernt haben, wird in Queneaus Projekt der *Hunderttausend Milliarden Gedichte* auf eine im Schriftmedium Buch schwer einholbare Spitze getrieben. Um alle Gedichtvarianten seines Werks zu lesen, würde man nach einer Berechnung des Autors 190 258 751 Jahre Lesezeit benötigen. Queneaus *Sonettbaukasten* besteht aus 140 Bausteinen, von denen jeder mit 2x10 weiteren Verselementen kombiniert werden kann - mit Ausnahme der Anfangs- und Schlussverse, die nur mit 10 Bausteinen kompatibel sind. Jedes Themen- oder Quellsonett, das als Ausgangsvorlage dient, findet sich auf einer Seite, die auf der horizontalen Fläche in 14 Lamellen zerschnitten ist. Auf diese Weise können alle 14 Einzelverse wie eine einzelne Seite umgeschlagen werden. Zehn Varianten enthält die vertikale Struktur des Buches, die nun in alle Richtungen mit den 14 Versen kombiniert werden können. Am Ende steht immer ein neues Sonett, das sich aus konsistenten Versbausteinen zusammensetzt. Damit ist Queneau an die äußerste Grenze dessen gestoßen, was das zweidimensionale Buchmedium noch abbilden kann. Die nächste Stufe ist der oben skizzierte *Poesieautomat* von Hans Magnus Enzensberger, der die Logik der schreibgebundenen

Der vollständige Text des *Flap Board Poems* findet sich in: Krass, Stephan „Tropen im Tau“, a.a.O. S. 123-135

⁷⁷ Williams, Carlos William „Die Worte, die Worte, die Worte. Gedichte“ Frankfurt / Main 1962 S. 181 zit. nach Wege, Carl „Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz“ Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 S. 23

Permutationstechniken nicht prinzipiell überschreitet, sondern sie verfahrens- und darstellungstechnisch auf die Möglichkeiten der Apparatur bringt.

Eine neue technologische Stufe der Textgenerierung stellt *Poetry Machine* von David Link dar. „*Poetry Machine* definiert Routinen zur Verarbeitung und Produktion von Text.“ Dem Problem der Wiederholung bereits generierter Texte „entkommt das Programm nicht durch die inszenierte Öffnung nach innen hin auf eine schlechte Unendlichkeit ... sondern indem es die gigantischen Datenmengen des Internets mit einbezieht, die es automatisiert nach Begriffen, zu denen es Informationen benötigt, durchsucht.“⁷⁸ *Poetry machine* erweist sich darüber hinaus als *dialogfähig*. Die im Netz gefundenen Daten können über eine Schnittstelle gezielt mit Texten, die der Benutzer eingibt, kombiniert werden. „Dokumente werden über die Klasse *Reader* eingelesen und in semantische Netzwerke und syntaktische Rahmen überführt. Aus ihnen generiert der *TMServer* auf Anfrage durch lokale oder entfernte Clients Texte, die er an diese zurückschickt ... *ChatKernel* ist schließlich eine Erweiterung der *Poetry Machine*, die sich in einen Chat-Room einloggt und sich mit dem Besucher unterhält. Treten in Anfragen an den *TMServer* oder in diesem Chat Worte auf, die dem System unbekannt sind, startet der *ReaderBotd*-Dämon autonome *ReaderBots*, die das Internet nach entsprechenden Begriffen durchsuchen, die gefundenen Dokumente nach bestimmten Kriterien selektieren und brauchbare Texte an den *Reader* zurückfüttern.“⁷⁹ Als assoziativer Textgenerator wartet *Poetry Machine* immer wieder mit überraschenden Ergebnissen auf. Die Logik, nach der die Maschine das Textmaterial prozessiert, evoziert indessen keine Resultate, die von solcher poetischer Suggestivität sind, dass der Name der Unternehmung an ihrem poetischen output gemessen werden könnte. So bleibt vorläufig

⁷⁸ Link, David „Poesiemaschinen/Maschinenpoesie“ Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Fakultät Philosophie III der Humboldt-Universität Berlin 2004 S. 114f. Die Installation von *poetry machine* ist im *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM) in Karlsruhe zu besichtigen.

⁷⁹ ebd. S. 164 Neben *poetry machine* gibt es seit einigen Jahren eine Reihe von Versuchen, mit elektronischen Textmaschinen zu experimentieren. Zur Generierung eines neuen Textes aus einem alten und zur Analyse von Texten nach dem „Grad der Verteilung von Buchstaben, Silben, Wörtern und grammatikalischen Kategorien“ haben die Kombinatoriker Franz Josef Czernin und Ferdinand Schmatz 1990 ein elektronisches *Dichtungs-Programm* mit Namen POE kreiert. (Vgl. Franz Josef Czernin / Ferdinand Schmatz „Anmerkungen zum Dichtungs-Programm POE“ in: Weibel, Peter „Im Buchstabenfeld“ a.a.O. S. 99ff)

vgl. weiter Burckhardt, Martin „Von milchverweigernden Ammen, subversiven Kaninchen und anderen Naturwidrigkeiten (it's art, stupid!)“ in: Weibel, Peter „Im Buchstabenfeld“ a.a.O. S. 117ff. Seit 1992 arbeitet der Berliner Künstler/Informatiker Peter Dittmer an einem Sprachautomat mit Namen AMME. Die AMME ist ein „nicht sehr ansehlicher Kasten mit Eigenleben“, der imstande ist, mit einem Gegenüber in Rededuelle einzutreten.

das schon im Stuttgarter Umfeld von Max Bense zu Beginn der 1950er Jahre diskutierte Problem der Automaten-Ästhetik virulent. Mithin wäre die Frage ästhetischer Implikationen bei der automatischen Texterzeugung in Bezug auf die Rolle des Autors, die Genese von künstlerischen Werken und die Eignung zu interaktiven Prozessen weiter zu untersuchen.

Einen Beitrag in diese Richtung liefern auch die inter- und multimedial angelegten Experimente der *digitalen Poesie*. Als Produkt eines Ausdifferenzierungsprozesses, der nicht nur die Präsentation (*Performance*) von Lyrik erfasst hat, sondern auch die Weisen ihrer medialen Erzeugung, kann die digitale Poesie an Arbeiten anknüpfen, die sich in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts im Umfeld der konkreten, visuellen und lautpoetischen Ausdrucksformen entwickelt haben. Mit diesen Arbeiten wurden die Formatgrenzen des Mediums Buch nicht selten überschritten. Im Zeichen von Programmierung, Multimedia, Interaktion und Kommunikation sind sie nun angetreten, ihr poetisches Potential auf der Grenze von Sprachkunst und bildender Kunst im neuen Kontext der Bildschirme zu erproben. „Als Sprachkunst innerhalb der Medienkunst besetzt digitale Poesie buchstäblich die <radikalsten> Positionen – radikal in dem Sinne, dass sie sowohl die medial verursachten Veränderungen der Sprache als auch die sprachliche Basis des digitalen Mediums zu ihrem zentralen Gegenstand macht. Als Sprachkunst innerhalb der Literatur erweitert und erneuert digitale Poesie das Programm experimenteller Schreibweisen, wie es sich vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt hat.“⁸⁰ Ein zentraler Aspekt der Medienkunst liegt zweifelsohne darin, dass sich in ihr wie in keinem anderen Feld von Kunst und Kommunikation der Abschied des Autors als schöpferische Instanz manifestiert - nicht allerdings, ohne den leeren Platz unausgefüllt zurückzulassen: „Ein <neuer>, aktiver, den Schaffensprozess nachvollziehender und vollendender Rezipient erscheint auf der ästhetischen Bühne: eine ideelle Bezugsgröße nicht nur für offene und selbstreflexive Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesse, sondern auch für mitgestaltendes Eingreifen in den Kunstprozess.“⁸¹ Bei allem ästhetischen Innovationswillen kann es der Medienkunst freilich nicht

⁸⁰ Block, Friedrich W. „Ästhetik digitaler Poesie: Eine Einführung“ a.a.O. S.20

⁸¹ ebd. S.28 Seine Einwände gegen die Selbstemphase der Digitalkunst hat am Beispiel von Hypertext versus linearem Lesen Christoph Türcke auf die polemische Formulierung gebracht: „Gewiß ein recht armseliges Reich der Freiheit, in dem ein auf den Bildschirm starrer, mausklickender Zeitgenosse ad libitum über all die Befehle und Verbindungen verfügt, die ein Programm für ihn vorsieht. Wie ein schrankenloser Souverän über ein Fertiggericht.“ (Türcke, Christoph „Philosophiekolumne Hypertext“ in: *Merkur* Hrsg. von Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel, Heft 2, Februar 2004, 58. Jahrgang S. 147)

darum gehen, die Buchkultur wie eine abgelegte Hülle zu betrachten, deren wichtigste Errungenschaften man durch plane Transformation auf die neuesten technologischen Standards bringen müsse. Gegen einen mancherorts um sich greifenden Hybrid - Jargon in den neuen Medien gilt es nüchtern festzuhalten: „Kunst beziehungsweise Literatur schreitet nicht mehr fort, sie erweitert sich beständig, und die Beschäftigung mit den digitalen Medien hat da einige Impulse geliefert.“⁸²

⁸² Block, Friedrich W. „Ästhetik digitaler Poesie: Eine Einführung“ a.a.O. S. 310

Isopsephie und Gematria

Welterklärungen, Weltauslegungen, ja Weltschöpfungsmythen, die über Buchstaben und ihre Fähigkeit zu Permutationen laufen, arbeiten an einem Programm der Deutung, der Exegese, der Interpretation. Ihre Aussagen sind vielsagend, erklärungsbedürftig und widersprüchlich zugleich. Sie bilden einen Kosmos der Potentialitäten, ein Reich der Unwägbarkeiten, einen Kanon der Versionen und Konversionen, wo sich die Suchbewegungen des Interpretieren im Labyrinth der Kombinatorik zu verlieren drohen. Aber die *Seele* verlangt es nach *Genauigkeit*. Was tut man, wenn man den Fundus der Möglichkeiten eines Zeichensystems in alle Richtungen durchwandert hat und keinen Modus findet, die losen Enden der zahlreichen Fäden zu verknüpfen? Man muss den Schwierigkeitsgrad seiner Anstrengungen erhöhen und ein zweites Zeichensystem einführen, das neue, andere Wege weist. *Genauigkeit* ist eine Frage der Komplexität. Also muss man versuchen, über Kompatibilität, Abweichungen oder Differenzen zweier Systeme zu Erkenntnissen zu kommen, die sich an den Schnittflächen, Bruchstellen und Rändern ergeben. Man muss kombinieren, vergleichen, berechnen. Das ist die Stunde der Zahl. Zahlen suggerieren eine unhintergehbare mathematische Ordnung, in der sich die Unwägbarkeiten der buchstabengestützten Kommunikation objektivieren lassen. „Ich kann sagen, alles entsteht aus dem Wasser, aus dem Unendlichen, aus der Luft. Aber viel weiter zu kommen, vermag ich damit nicht. Weiß ich aber: alles ist Zahl, die Zahl ist das Weltprinzip, so kann ich ein System bauen.“⁸³ Im Anfang waren die Zeichensysteme für Buchstaben und Zahlen noch nicht getrennt, sondern vereint. Zur Entstehungszeit der ersten Alphabetschriften benutzte man für Ziffern und Lettern dieselben Zeichen, ohne die beiden Systeme semantisch aufeinander zu beziehen. Insofern kann hier noch nicht von Komplexität gesprochen werden, eher von einer unterentwickelten Fähigkeit der Ausdifferenzierung. Überhaupt ging die Zahl dem Buchstaben voraus. Bevor man das Vieh ‚beschreiben‘ konnte, zählte man es.⁸⁴ Es waren die „erfinderischen Nordwestsemiten, vor allem die Phönizier“, die „vermutlich im zweiten Jahrtausend vor Christus das Prinzip der alphabetischen Schrift ausgearbeitet und an die Griechen weitergegeben (haben)... Danach hatten neben den Griechen noch die Juden, die Syrer und die Araber die

⁸³ Dornseiff, Franz „Das Alphabet in Mystik und Magie“, a.a.O. S. 13

⁸⁴ „Schreiben ist ... das Resultat der Erfindung des Zählens in seiner abstrakten Form. Als der gezählte Gegenstand und die Ziffer, die reine Quantität anzeigt, differenziert wurden, waren zwei Arten von Zeichen nötig, die den Unterschied zwischen den eingeritzten Zeichen, die für die Ware selbst standen, und den eingedruckten Zeichen, die abstrakte Zahlen repräsentierten, deutlich machen.“ (Schmandt-Besserath, Denise „Before Writing“ Austin 1992, zit. nach: Hörisch, Jochen, Eine Geschichte der Medien a.a.O. S. 95f)

Idee, Zahlen durch Buchstaben des Alphabets auszudrücken. Dabei lag es nahe, jedem Buchstaben und auch jedem Wort einen Zahlenwert zuzuordnen und darauf eine mystisch-religiöse Lehre aufzubauen, die bei den Griechen und den Gnostikern ‚Isopsephie‘, bei den Rabbinern und Kabbalisten ‚Gematria‘ genannt wurde.⁸⁵ Erst indem man die beiden Zeichensysteme als separate Beschreibungsmodi erkannt hatte, konnte man durch Korrelationen Komplexität erzeugen. Zahlen verhelfen den Wörtern zu einer zusätzlichen semiotischen Dimension, die über den sprachlichen Horizont hinausweist. So stand mit den griechischen und hebräischen Zahlen/Alphabeten den kombinatorischen Weltbeschreibungs- und Weltdeutungsprogrammen ein duales Zeichensystem zur Verfügung, das in der kabbalistischen Tradition eine eher religiöse, in der griechischen eine eher poetische Ausprägung erfahren hat. Die „ältesten Fundstellen unmittelbar bezeugter sog. Isopsephien“ hat Dornseiff „im Alexanderroman und bei Berossos“ ausgemacht.⁸⁶ So zitiert er eine Quelle, in der die ägyptische Gottheit Sarapis den Alexander mit Hilfe eines Zahlenspiels ihren Namen raten ließ. „Nimm 200 (Sigma) und 1 (Alpha) zusammen, dann 100 (Rho) und 1 (Alpha) und 4x20 (Pi) und 10. Den ersten Buchstaben sollst du dann zum letzten machen, dann wirst du merken, welcher Gott ich bin.“⁸⁷ Allerdings, so führt Dornseiff weiter aus, „ist bei der zeitlichen Bestimmung des ersten Auftretens von Wortausrechnen bei den Griechen zu beachten, daß die Überlieferung diese Arithmomantik schon dem Pythagoras zuschreibt.“⁸⁸ Damit wäre diese Kunst bereits seit dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert bezeugt. Literarisch wirksam wurde die alphanumerische Technik allerdings erst später. Isopsephien in Distichen und Epigrammen sind von Leonidas von Alexandria, einem Zeitgenossen von Kaiser Nero, überliefert. Leonidas entwickelte aus der Korrelation von Buchstaben und Zahlen eine eigene literarische Gattung. „Ein Distichon (Doppelvers) entsprach dann den Regeln der Isopsephie, wenn die Summe der Zahlenwerte des ersten und des zweiten Verses gleich waren. Im Epigramm, das meist aus Distichen bestand und in kurzer Form einen Gegenstand oder Gedanken beschrieb – mußten alle Distichen in sich der Isopsephie entsprechen, wobei der Zahlenwert im

⁸⁵ Ifrah, Georges „Universalgeschichte der Zahlen“ Frankfurt/New York: Campus 1986 S. 17 In der Kultur des Islam war diese Technik unter dem Namen *Hisab al Dschumal* bekannt, was soviel bedeutet wie „Errechnen der Summe, der Gesamtheit“ (ebd. S. 335)

⁸⁶ Dornseiff, Franz „Das Alphabet in Mystik und Magie“ a.a.O. S. 92 Das Bedeutungsspektrum für das altgriechische Wort *Psephos* führt von der wörtlichen Übersetzung „Steinchen, Kiesel, Rechenstein“ im übertragenen Sinn zu „Stimme, Abstimmung, Urteil“. Wir können das Wort *Psephos* als Synonym für den Begriff *Zahlenwert* benutzen.

⁸⁷ ebd. S. 92 Die Quelle gibt Dornseiff mit „Ps.-Kallistenes I 33 Anhang des Didotschen Arrian p. 38“ an. Weiter heißt es: „Bei Berossos ist ein Zahlenspiel in den Mythenbericht verflochten, durch das die babylonische Göttin des Meeres oder der Sturmflut mit der griechischen Selene gleichgesetzt wird.“ Berossos wurde um 340 v. Chr. geboren und verfasste eine Geschichte der Babylonier in griechischer Sprache.

⁸⁸ ebd. S. 93

ganzen Text gleich bleiben musste.“⁸⁹ In der literarischen Technik der Isopsephie wurden Buchstaben und Zahlen erstmals als kombinatorisch austauschbare Elemente behandelt.

Bei dem Auslegeprinzip der *Gematria* oder *Gematrie* scheint Einigkeit darüber zu herrschen, dass die erste historische Quelle erst einige Jahrhunderte später als im Falle der Isopsephie, nämlich in den „32 exegetischen Regeln des R. Elizier ben R. Jose ha Gelili“ um 150 n. Chr. zu finden ist. „Darnach können Wörter mit dem gleichen Zahlenwert miteinander ausgetauscht werden.“⁹⁰ Begriff und Methode der Gematrie sind indessen in der hebräischen Bibel nicht belegt. „Beide sind spätere Entwicklungen in der jüdischen Deutungstradition und finden ihren ersten Niederschlag in Texten, die den Gelehrten der Zeit des Talmuds und Midraschs zugeordnet werden, also nachdem die jüdische und hellenistische Zivilisation miteinander in Kontakt gekommen waren.“⁹¹ Ihre Blütezeit erlebte die Gematrie erst im 13. Jahrhundert, wo sie eine methodische Übung darstellte, in der eine Mischung aus „mystischer Logik“, kontemplativer Betrachtung und algebraischen Operationen praktiziert wurde. Gershom Scholem stellt diese Technik mit Blick auf den Kabbalisten und Kombinatoriker Abraham Abulafia dar. „Die Buchstaben des Denkens ergeben in ihrer Bewegung die philosophischen Wahrheiten der Vernunft. Aber der Mystiker bleibt dabei nicht stehen. Er unterscheidet weiter Materie und Form der Buchstaben, um so eher auf ihren geistigen Kern zu stoßen, versenkt sich in die Verbindungen der reinen Formen der Buchstaben, die sich nun als rein geistige Formen der Seele einprägen. Er sucht die Zusammenhänge zu ergründen, die sich durch die Methoden kabbalistischer Exegese zwischen den Worten und Namen ergeben, wobei der Zahlenwert der Worte, die *Gematria*, eine besondere Rolle spielt.“⁹² Wie stark die Praxis der Gematrie zu dieser Zeit auch außerhalb kabbalistischer Kontemplationszirkel verbreitet war, zeigen die „unzähligen Beispiele“ von Chronogrammen, wie man sie auf Grabinschriften des jüdischen

⁸⁹ Ifrah, Georges „Universalgeschichte der Zahlen“ a.a.O. S. 341 Neben ludistischen und literarischen Techniken des Wortausrechnens trieb die Isopsephie auch allerhand folkloristische Blüten. So berichtet Dornseiff von isopsephischen Praktiken der Traumdeutung („Das Alphabet in Mystik und Magie“ a.a.O.S.96), der onomatomantischen Todeszeitprognose (a.a.O. S.99) und der Errechnung von Wettkampfergebnissen (a.a.O. S. 113ff)

⁹⁰ Dornseiff, Franz „Das Alphabet in Mystik und Magie“ a.a.O. S. 95

⁹¹ Ben-Amos, Dan und Noy, Dov „Die Zeichen als Metasprache in der jüdischen Folklore“ in: 10 + 5 = Gott. Die Macht der Zeichen, Hrsg. Daniel Tyradellis und Michael S. Friedlander im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin (Ausstellungskatalog) DuMont: 2004 S. 18 Zur Begriffsgenealogie teilen die Autoren mit: „Trotz der aramäischen Nachsilbe leitet sich der Begriff *Gematria*, darin stimmen die meisten Forscher überein, aus dem Griechischen her, sein genauer Ursprung ist aber nicht geklärt.“ Das Wort *Geometria* oder das Konzept der *geometrischen Zahl* werden als Quelle vermutet.(S. 19)

⁹² Scholem, Gershom „Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen“ Frankfurt A/M: Alfred Metzner: 1957 S. 147

Friedhofs in Toledo gefunden hat.⁹³ Grundlage der Gematrie blieben jedoch die heiligen Texte, in deren Botschaften man mit Hilfe der Algebra einen göttlichen Sinn hineinzulesen vermochte. Neben der Technik der Gematrie standen den Praktiken der kabbalistischen Auslegeverfahren das *Notarikon* - bei dem die Buchstaben eines Wortes als Abkürzung eines ganzen Satzes genommen werden - und die *Temura*⁹⁴ - die Vertauschung und Re-Kombination von Buchstaben - zur Verfügung. Alle Exerzitien der Kombinatorik führten indessen immer auf einen göttlichen Ursprung zurück.

Mit dem *Sefer Jezira*, dem irgendwann zwischen den Anfängen des 6. und der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts verfassten *Buch der Schöpfung*⁹⁵, trat in der Zeit der Spätantike eine Schrift hervor, bei der es sich um „den ersten Versuch spekulativen Denkens in hebräischer Sprache“ (Scholem) handelte. In dem Buch heißt es über den mythischen Schöpfungsgeist der Buchstaben: „(Gott) ersann sie, bildete sie, stellte sie zusammen, wog sie, vertauschte sie und brachte durch sie die ganze Schöpfung hervor sowie alles, was erschaffen werden soll.“⁹⁶ Damit tritt die Exegese der heiligen Texte in den kosmischen Plan einer Weltschöpfung ein, bei der Buchstabenkombinatorik und Letternpermutation dem Deutungs-Procédere das Regelwerk vorgeben. Durch das *Wiegen* der Buchstaben kommt mit der Ordnung der Zahlen ein weiteres anschlussfähiges Zeichensystem hinzu. Scholem sieht in dem Buch der Schöpfung „Ideen späthellenistischer, vielleicht spätneuplatonischer Zahlenmystik ... mit originell jüdischem Denken über die Geheimnisse der Buchstaben und der Sprache“ versammelt. Mit der Korrelation dieser beiden autonomen Systeme schafft das *Sefer Jezira* den spekulativen Fragen nach Sein und Sinn eine komplexe Berechnungsgrundlage. „Das Büchelchen handelt von den Elementen der Welt. Als solche sieht es die 10 Urzahlen, von ihm *Sefiroth* genannt, und die 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets an. In ihnen leben die geheimen Kräfte, durch deren Zusammentreten die verschiedenartigen Kombinationen der Schöpfung zustande gekommen sind. Dies sind die <zweiunddreißig geheimen Wege der Weisheit>, auf denen Gott alles Wirkliche hervorgebracht hat.“⁹⁷ Im

⁹³ vgl. Georges Ifrah „Universalgeschichte der Zahlen“ S. 331ff

⁹⁴ Es ist nur eine dem geschulten anagrammatischen Blick zuzuschreibende Pointe – aber es soll an dieser Stelle nicht verschwiegen werden, dass man TEMURA als Anagramm auf MUTARE lesen kann!

⁹⁵ vgl. Busi, Giulio „Buchstaben mit Honig. Die jüdische Semantik des Göttlichen“ in: 10+5=Gott, a. a. O. S. 79 Scholem ist sich der Datierung dieses Buches nicht so sicher. „Sein Alter ist schwer zu bestimmen; es gehört irgendwo zwischen das 3. und 6. Jahrhundert.“ Scholem, Gershom, „Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen“ a.a.O. S. 81

⁹⁶ zit. nach Scholem, Gershom a.a.O. S. 82

⁹⁷ ebd. S. 81f

Beschreibungshorizont dieser 32 Zeichen treten die Sequenz des Alphabets und die Reihe der Urzahlen in ein kombinatorisches Konzept mit unbegrenzten Möglichkeiten ein. Mittels einer überschaubaren Anzahl anschlussfähiger Elemente entsteht so ein Symbolsystem, das imstande ist, einen komplexen Beschreibungsmodus auszubilden. Mit der Extrapolation gematrischer Praktiken steht die hohe Zeit der kombinatorischen Auslege - Technik im Kontext einer neuen wissenschaftlichen Weltsicht, die in den Berechnungskünsten der Mathematik das mittelalterliche Bild des Lebens geformt hat.

Etwa 150 Jahre bevor das Konzept der *Gematrie* in den Praktiken der „mystischen Logik“ mit Abraham Abulafia eine Blütezeit in der kabbalistischen Exegesetechnik erlebte, trat im Umfeld der französischen *Trobador* - Dichtung mit dem Herzog Guihelm IX. von Aquitanien (1071 – 1127) ein Poet hervor, für den Raoul Schrott in Anspruch nimmt, er sei „nicht nur der erste Trobador, von dem wir wissen, sondern auch der erste Dichter in einer modernen europäischen Sprache – und dabei einer der besten.“⁹⁸ Guihelms Verdienst sieht Schrott darin, „die Poesie aus dem geistlichen Rahmen und seinem festgelegten Sinn gelöst und ihr zu einer ausdruckstarken, vor allem individuellen Stimme verholfen zu haben.“⁹⁹ Metrische Eleganz, Reimvielfalt und musikalischer Vortrag mischen sich so mit Stilformen des Paradoxen, des Rätselhaften und der Ironie, dass von seiner „chronologischen Modernität“¹⁰⁰ gesprochen werden kann. Die Gestaltungsformen der Trobador-Dichtung und die damit verbundenen Praktiken der Variation - wie Anagramm, Akrostichon, Buchstaben-Permutation und gematrische Operationen, stellen sie unmittelbar in die frühe Tradition der poetischen Kombinatorik. „Die provenzalischen Trobadors waren ungefähr Zeitgenossen von Lullus (der anfänglich selbst ein Trobador war) und des beginnenden Lullismus. Wenn sie noch nicht den Begriff Kombinatorik besaßen, so doch die Idee. Die ersten profilierten kombinatorischen Genres stammen von ihnen.“¹⁰¹ Die poetische Technik dieser Genres zeichnet aus: „der vers(zeilen)förmige, isomorphe, reimpermutative, visuelle Charakter.“¹⁰² Dazu kommt namentlich in den Versen Guihelms das gematrische Prinzip, das mit artifizeller Finesse in den Bereich der Kryptologie spielt. „Das Wort, der Buchstabe erhalten ihren Sinn durch ihren gematrigen Zahlenwert, ihre Materialität, die zum Symbol der Emanation Gottes wird. Diese

⁹⁸ Schrott, Raoul „Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren“ Frankfurt am Main: Eichborn (Die andere Bibliothek 154. Band ,Hrsg. Hans Magnus Enzensberger) 1997 S. 363

⁹⁹ ebd. S. 366

¹⁰⁰ ebd. S. 369

¹⁰¹ Greber, Erika „Textile Texte“ a.a.O. S. 93

¹⁰² ebd. S. 95

hypogrammatistische Struktur gibt ein Raster vor, das mathematisch kalkulierbar ist und erst dann zum Spielfeld der Imagination wird; sie ist handwerklicher Qualitätsmaßstab neben dem des Vortrags und der selbst komponierten Melodie; sie ist das Wasserzeichen eines polierten Verses in der Werkstatt der Poesie, wie Guihelm es ausdrückt.“¹⁰³

Die literarische Technik der Gematrie, die wir bisher in religiösen Kontexten als exegetische Auslegekunst kennen gelernt haben, löst sich wie in Guihelms *Lied aus reinem Nichts* von diesem Hintergrund ab und erscheint im Gewand eines kryptologischen Rätsels und einer selbstreferentiell - ludistischen Kombinatorik. „Ausgehend von der Symmetrie der Initialen am Beginn jeder Strophe und ihrem maßgeblichen Zahlenwert im 22stelligen lateinischen Alphabet wird die Häufung der Zahl sieben erkennbar – die für die Initiale des Namens *Guihelm* steht ... Über den häufig vorkommenden Zahlenwert 29, der mit Guihelms Geburtsjahr zusammen 100 und abgerechnet die 42 Zeilen des Gedichts ergibt, erhält man zur Bestätigung dieser Lesart das Akrostichon *guillem ac ben condat* – Guihelm hat gut gerechnet.“¹⁰⁴ Mit Guihelm und den Trobadors tritt in der europäischen Literatur zur Zeit des Minnesangs eine Manier der Lektüre auf, die in horizontaler Richtung dem Fluss der Lettern folgt und in vertikaler den Pegel der Ziffern abliest.

Im 11. Jahrhundert war es auch, dass das lateinische Alphabet, dessen Buchstabenbestand ursprünglich aus 21 Zeichen bestanden hatte - später aus 23 – durch Hinzufügung der Lettern j, u und w auf 26 Buchstaben anwuchs. Dazu kamen die zehn Zahlzeichen. Seitdem stehen dem alphanumerischen System insgesamt 36 Zeichen zur Codierung von Aussagen zur Verfügung. Christian Reder hat in seiner grundlegenden Studie „Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code“, der diese Untersuchung ihren Grundimpuls verdankt, die Wechselwirkungen

¹⁰³ Schrott, Raoul „Die Erfindung der Poesie“ a.a.O. S. 369f

¹⁰⁴ ebd. S. 370

Auch Goethe hat - 600 Jahre später – das Rechnen noch nicht verlernt, und nicht minder Jochen Hörisch. Die Lettern - und Zahlencodes und deren Kombinatorik im Zeichenhaushalt der 1809 erschienenen *Wahlverwandschaften* folgen einer frappierenden Logik: „18 Monate erzählte Zeit, zweimal 18 Kapitel Erzählzeit, 2 Hauptfiguren, die 18 bzw. 36 Jahre alt sind: Wer diese hohe Kohärenz für das Produkt einer interpretatorischen Projektion hält, erkennt, dass die Zahlenspiele von Goethes bestem Buch dem Niveau seiner Namens- und Buchstabenspiele souverän korrespondieren. Tragen doch alle Hauptfiguren den Palindrom-Namen Otto (Eduard/Otto, der Hauptmann, Ottilie, Charlotte, das früh sterbende Kind), der so gespenstisch wie witzig auf Lotto, Toto, Gott und – tot verweist. Die Quersumme von 18 (Ottiliens Alter), 36 (Eduards Alter) und 54 (ihr gemeinsames Alter) ist jeweils 9. Erschienen ist der Roman, der so dezent wie abgründig mit den Zahlen 9 und 18 spielt, im Jahre 1809, also just in time.“ (Hörisch, Jochen „18 oder: Wie alt ist Eduard?“ in: 10 + 5 = Gott a.a.O. S. 120)

der beiden Zeichensysteme in ihren historischen und systematischen Bezügen untersucht. In ihrer Fixierung auf Zahlen erscheinen die aus allen grammatischen Kontexten gefallen Wörter wie „Markierungen auf einer Landkarte“ und die Zahlen wie Positionslichter in einem Koordinatensystem. Durch die Transfers verschieden codierter Systeme ergibt sich ein Geflecht struktureller Beziehungen, das neue (Zu)Ordnungen schafft. „Die rechnerische Codierung unterwirft jedes ausgewiesene Ergebnis einer zwingenden Gesetzmäßigkeit. Das soll, trotz dieser Beschränkung verbaler Freiheiten, beobachtbar machen, was unter derartigen – inhaltlich a priori belanglosen, aber methodisch korrekten – Prämissen im Spielraum von Notwendigkeit und Unabhängigkeit vor sich geht.“¹⁰⁵ Poetisch interessant ist bei diesem Transformationsverfahren der Aspekt der Absichtslosigkeit oder des Nicht – Intentionalen, mit dem diese Operationen vorgenommen werden. Sie geschehen nicht auf ein bestimmtes Ergebnis hin, sondern müssen buchstäblich mit allem *rechnen*. Es verhält sich wie schon im Falle des Anagramms: man sucht es nicht, man findet es.¹⁰⁶ Nur ist im Feld alphanumerischer Textoperationen durch die Integration eines *Paralleluniversums* das Spielfeld größer. Dadurch entsteht eine Vielzahl neuer Möglichkeiten im Rahmen der *Contrainte*, d.h. der strategischen Regelverschärfung und Repertoirebegrenzung, die auf der anderen Seite neben der Strukturierung und Fokussierung des Materials auf den Boden von kombinatorischem Neuland führt. Dort wohnen wir der Generierung unbekannter Wortfelder und der Arrondierung nie betretener Textareale bei. Worte und Zahlen erproben ihre Synthetisierungs- und Vernetzungsmöglichkeiten. Durch die Korrelation der Zeichen schießen die Fäden der Buchstaben nach der Logik der Zahlen in den Webstuhl der Textmaschine. In dieser „Verkettung“, die einem festgelegten Regelsystem unterliegt, entsteht im Muster des Textes das *Moiré* poetischer Bezüge, die entziffert und aufgeschlüsselt werden wollen. Kette und Schuss.

Die alphabetische Ordnung, die in den Wissensspeichern der Enzyklopädien und Lexika kanonisch geworden ist und seither den Blick auf den Zustand der Welt und die Einrichtungen des Lebens organisiert, wird in der Klassifizierung nach alphanumerischer Logik neu gemischt. Durch die Korrelation der Zeichensysteme wird die Welt nicht grundstürzend neu interpretiert, aber es entstehen *Gleichungen*, deren Bestandteile auf Übereinstimmungen oder Differenzen untersucht

¹⁰⁵ Reder, Christian „Wörter und Zahlen“ a.a.O. S. sieben

¹⁰⁶ vgl. Krass, Stephan „Tropen im Tau“, CHAOS / ACH SO (Nachwort) a. a. O. S. 137f

werden können.¹⁰⁷ Bei dem Prozess, in dem die (Teil)Systeme der Buchstaben und Zahlen aufeinander bezogen werden, entsteht eine Vielzahl neuer kombinatorischer Felder, deren Radius auf dem Gebiet poetischer Textgenerierung noch lange nicht erschöpft ist. Die literarischen Herausforderungen, die sich im Zuge solcher Transfers stellen, sollen im darstellenden Teil dieser Arbeit vorgeführt werden. Ausgangspunkt aller Operationen auf der Schnittfläche von Lettern und Ziffern bleibt die Frage, wie man das kombinatorische Surplus, das bei der Korrelation der Systeme entsteht, poetisch fruchtbar machen kann. Die so gewonnenen Texte verstehen sich als Beitrag zur Literarisierung der Literatur und des Lesens, nicht des Lebens.

Postscriptum

Dichtung (88) + Rechnung (92) = konstruktiv (180)
Algebra (46) + Alphabet (65) = exakter Code (111)
Genauigkeit (109) + Seele (46) = Letter (80) + Gewicht (75)
Ars combinatoria (158) = Kalkül (73) + Kunst (85)

¹⁰⁷ In diesem Sinne liest Reder Buchstaben und Ziffern als „Elemente <eigensinniger> Teilsysteme“ und möchte Luhmanns Definition von *Autopoiesis* als Testfall auf das Alphabet angewendet wissen: „Der Begriff bezieht sich auf (autopoietische) Systeme, die alle elementaren Einheiten, aus denen sie bestehen, durch ein Netzwerk eben dieser Elemente reproduzieren und sich dadurch von einer Umwelt abgrenzen – sei es in Form von Leben, in der Form von Bewusstsein oder (im Falle sozialer Systeme) in der Form von Kommunikation. Autopoiesis ist die Reproduktionsweise dieser Systeme.“ (Luhmann, Niklas „Ökologische Kommunikation“ (1986) 1990 S. 226 zit. nach Reder, Christian „Wörter und Zahlen“ a.a.O. S. siebenundneunzig). Reder führt in seiner Studie auch einen „Index codierter Wörter“ auf, deren Zahlenwert er im Laufe der Arbeit an seinem Projekt bestimmt hat. Als Kriterium der Wahl dieser Worte heißt es: „Im Kern geht es bewusst um einfache, gebräuchliche, eher alte oder alt wirkende Wörter.“ (S. einhundertneun) Ein erster Grundstock solcher Wortberechnungen ist aus seinem *Index* auch in unseren *Thesaurus* geflossen.

Literatur

Antianthologie. Gedichte deutscher Sprache nach der Zahl ihrer Wörter, geordnet von Franz Mon und Helmut Heissenbüttel, München: Carl Hanser 1973

Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000

Barthes, Roland, Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris: Editions du Seuil 1984

Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980

Benn, Gottfried, Sämtliche Werke, Stuttgarter Ausgabe, Stuttgart: Klett-Cotta 2004

Bense, Max, Einführung in die kommunikationstheoretische Ästhetik, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969

Bohrer, Karl Heinz, Die Grenzen des Ästhetischen, München Wien: Carl Hanser 1998

Borges, Jorge Luis, Blaue Tiger und andere Geschichten, ausgewählt und herausgegeben von Gisbert Haefs, München Wien: Carl Hanser 1988

Browning, Robert M., Deutsche Lyrik des Barock 1618-1723. Autorisierte deutsche Ausgabe besorgt von Gerhart Treuscher Stuttgart: Kröner 1980

Caillois, Roger, Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Frankfurt/M; Berlin; Wien: Ullstein 1982 (Paris 1958)

Clarke, Arthur C., The Nine Billion Names of God, New York: Ballantine 1953. (deutsche Übersetzung: Die neun Milliarden Namen Gottes, in: Heyne Science Fiction Jahresband 1982, zusammengestellt und herausgegeben von Wolfgang Jeschke, München 1982)

Curtius, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern: A. Francke 1948

de Saussure, Ferdinand, Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlass, gesammelt, übersetzt und eingeleitet von Johannes Fehr, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

Derrida, Jacques, Grammatologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Paris 1967)

Die Welt hinter den Wörtern. Zur Geschichte und Gegenwart des Anagramms, Hrsg. Max Christian Graeff, Alpnach: Verlag Martin Wallimann 2004

Dornseiff, Franz, Das Alphabet in Mystik und Magie, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1988 (Reprint der Originalausgabe von 1925)

Echtermeyer, Theodor, Deutsche Gedichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, neu gestaltet von Benno von Wiese, Düsseldorf: August Babel 1968 (3. Auflage)

Eco, Umberto, Das Foucaultsche Pendel. Roman, München: Carl Hanser 1989 (Mailand 1988)

Enzensberger, Hans Magnus, Einladung zu einem Poesieautomaten, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000

Friedrich, Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart, Hamburg: Rowohlt 1956

Fümms bö wö tää zää Uu. Stimmen und Klänge der Lautpoesie, Hrsg. Christian Scholz und Urs Engeler, Basel / Weil a. Rhein / Wien: Urs Engeler Editor 2002

Gedichte des Barock, Hrsg. Ulrich Maché und Volker Meid, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1980

Goethe, Johann Wolfgang, Sämtliche Werke, Münchner Ausgabe, München: Carl Hanser 1985ff

Greber, Erika, Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik, Köln Weimar Wien: Böhlau 2002

Haarmann, Harald, Geschichte der Schrift, München: C.H. Beck 2002

Harsdoerffer, Georg Philipp, Poetischer Trichter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969 (reprographischer Nachdruck der Originalausgaben 1650, 1648, 1653)

Heine, Heinrich, Werke, Frankfurt am Main: Insel 1968

Hocke, Gustav Renè, Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst, Hamburg: Rowohlt 1959

Hörisch, Jochen, Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992

ders. Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996

ders. Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999

ders. Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004

Hölderlin, Werke und Briefe, Hrsg. von Friedrich Beißner und Jochen Schmidt, Frankfurt am Main: Insel 1969

Huizinga, Johann, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1956

Ifrah, Georges, Universalgeschichte der Zahlen, Frankfurt/New York: Campus 1989 (Paris 1981)

Illich, Ivan, Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand, Frankfurt am Main: Luchterhand 1991

Im Buchstabenfeld. Die Zukunft der Literatur, Hrsg. Peter Weibel, Graz: Droschl 2001
Ingold, Felix Philipp, Das Buch im Buch, Berlin: Merve 1988

Inszenierungen in Schrift und Bild, Hrsg. Gerhard Neumann und Claudia Öhlschläger, Bielefeld: Aisthesis 2004

Jabès, Edmond, Vom Buch zum Buch, München Wien: Carl Hanser 1989

Kröber, Karl Günter, Ein Esel lese nie. Mathematik der Palindrome, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003

Krass, Stephan, Tropen im Tau. Anagrammgedichte, Berlin: Elfenbein 2002

ders. Lichtbesen aus Blei. Gewichtete Gedichte, Berlin: Elfenbein 2004

Renate Kühn, Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1994

Kuhne Bernd, Heiner Boehncke, Anstiftung zur Poesie. Theorie und Praxis von Oulipo, Bremen: manholt verlag 1993

Lentz, Michael, Neue Anagramme, Wien: edition selene 1998

Liede, Alfred, Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache, 2 Bände, Berlin: Walter de Gruyter 1963

Link, David, Poesiemaschinen/Maschinenpoesie. Inaugural-Dissertation Humboldt Universität Berlin 2004

Liske, Michael-Thomas, Gottfried Wilhelm Leibniz, München: C.H. Beck 2000

Lowell, Robert, Imitations, New York: Farrar, Straus, Giroux 1958

Luserke-Jaqui, Matthias, Über Literatur und Literaturwissenschaft. Anagrammatische Lektüren, Tübingen und Basel: A. Francke 2003

Mainberger, Sabine, Schriftskepsis. Von Philosophen, Mönchen, Buchhaltern, Kalligraphen, München: Wilhelm Fink 1995

Mallarmé, Stéphane, Sämtliche Dichtungen, französisch und deutsch, mit einer Auswahl poetologischer Schriften, München: Carl Hanser 1992

Mautz, Kurt, Letterntausch. Anagrammgedichte, Gießen: anabas 1983

Minima Poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts, Hrsg. Joachim Sartorius, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999

Mörike, Eduard, Werke in einem Band, Bibliothek Deutscher Klassiker, Berlin und Weimar: Aufbau 1982

Musil, Robert, Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg: Rowohlt 1952

Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart Berlin Köln Mainz: Kohlhammer 1981

Pastior, Oskar, Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994

Perec, Georges, Anton Voyls Fortgang, deutsch von Eugen Helmlé, Hamburg: Rowohlt 1991 (La Disparition, Paris 1981)

Poe, Edgar Allan, Werke Herausgegeben von Theodor Etzel, Gesamtausgabe der Dichtungen und Erzählungen, Berlin: Propyläen o. J.

Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Hrsg. Klaus Peter Dencker, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002

pOes1s. Ästhetik digitaler Kunst, Hrsg. Friedrich W. Block, Christiane Heibach, Karin Wenz, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004

Queneau, Raymond, Stilübungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961 (Paris 1947)

ders. Hunderttausend Milliarden Gedichte, aus dem Französischen von Ludwig Harig, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1984

Reder, Christian, Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code, Wien New York: Springer 2000

Schulze, Holger, Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert, München: Wilhelm Fink 2000

Scholem, Gershom, Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt A/M: Alfred Metzner 1957

Schrott, Raoul, Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren, Frankfurt am Main: Eichborn 1997

Starobinski, Jean, Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure, Frankfurt/M Berlin Wien: Ullstein 1980 (Paris 1971)

Swift, Jonathan, Lemuel Gullivers Reisen in verschiedene ferne Länder der Welt Zürich: Steinberg Verlag 1945

Thalmayr, Andreas, Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen, Frankfurt am Main: Eichborn: 1987

ders. Lyrik nervt. Erste Hilfe für gestresste Leser. München Wien: Carl Hanser 2004
Valery, Paul, Cahiers/Hefte, Hrsg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt am Main: S. Fischer 1987

4000 Jahre Algebra. Geschichte, Kulturen, Menschen, Hrsg. H.-W. Alten, Naini A. Djafari, M. Folkert u.a., Berlin Heidelberg: Springer 2003

Wege, Carl, Buchstabe und Maschine, Beschreibung einer Allianz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000

Wetterleuchten! Künstler-Manifeste des 20. Jahrhunderts, Hamburg: Nautilus 2000

Williams, Carlos William, Die Worte, die Worte, die Worte. Gedichte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962

10 + 5 = Gott. Die Macht der Zeichen, Hrsg. Daniel Tyradellis und Michael S. Friedlander im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin (Ausstellungskatalog) DuMont: 2004

Zürn, Unica, Das Weiße mit dem roten Punkt. Unveröffentlichte Texte und Zeichnungen, Hrsg. Inge Morgenroth, Berlin: Lilith 1981

B: Poetische Metrologie

I

Das Lied der Bücher

Legende: Die folgenden Gedichte sind Transkriptionen nach Gewicht, *Ponderabilien*. Dabei wird Wort für Wort der Zahlenwert jeder Zeile des Originals errechnet und durch eine neue Zeile mit demselben Zahlenwert ersetzt. Der Zahlenwert ergibt sich aus einer Addition der Buchstaben einer jeden Zeile nach dem Schema A=1, B=2, C=3 ... Z=26. So wird jede Zeile des Originals zunächst in eine Zahlenreihe übertragen und dann mit Hilfe des alphanumerischen Codes in ein neues Buchstabengewand, das denselben Zahlenwert aufweisen muss, gekleidet. Um die Wiedererkennbarkeit zu erhalten, bleiben Rhythmus, Reimschema und Zeilenfall des Originals nach Möglichkeit gewahrt. Das *spezifische Gewicht*, d. h. der Zahlenwert des Textes ist in jedem Fall identisch.

Umkehrschriften

Drei Variationen auf Johann Wolfgang von Goethe “*Wandrer's Nachtlid*“

1

Über flachen Ufern
Liegt Tau,
In flachen Horten
Schwankest du
Bald wie die Zeit;
Momente zerfallen im Zeigen.
Erinnerungen
Färben dein Haupt.

2

Hinter nahen Augen
Ist Sein,
In nahen Spiegeln
Herrschest du
Fremd ohne Mond;
Die Kalender trennen Reformen.
Samt-Aureolen
Kerben dein Fleisch.

3

Über deinem Dichten
Ist Zahl,
In deinem Schweben
Sprengest du
Bald einen Spalt;
Grammatiken schweigen im Iota.
Topographien
nagen dein Wort.

Johann Wolfgang von Goethe

„Wandrer's Nachtlid“

*Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.*

Gleichzeitigkeit

nach Eduard Mörike *“Um Mitternacht“*

Gebietend zog der Mond ins Jahr,
Steht nächstens an der Erdbahn gar,
Die Dämmer hebt das lichte Gitter bald
Aus Schaum in Adern tausend Wasser alt;
Und fallend treten die Winde ins Jetzt,
Sie künden den Fahren im Tau zuletzt
Von Erde,
Von leise schwebender Erde.

Das dunkelblaue Traumgesicht,
Man sieht es kaum, man hält es nicht;
Dem Mond gebührt ein neues Zeitmaß nun,
Des Sphärenrauschens unerschrocknes Tun.
Und immer noch winken die Winde ins Land,
Sie singen im Gleichklang der ruhenden Wand
Von Erde,
Von leise schwebender Erde.

Eduard Möricke

„Um Mitternacht“

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht ins Ohr
Vom Tage.
Vom heute gewesenen Tage.

Das uralt alte Schlummerlied,
Sie achtet's nicht, sie ist es müd;
Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
der flücht'gen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.

Die Flut war eingefallen

nach Matthias Claudius „*Der Mond ist aufgegangen*“

Die Flut war eingefallen,
fackelnd von Lichtkristallen,
im Sinushirn-Kanal.
Die Furcht lehnt stumm und zeuget,
und in der Schöpfung beuget
das Gleichgewicht sich lateral.

Wie lockt der Traum gar leise,
klang in des Wahnes Schneise
bald trügerisch und froh,
wie eine stille Bitte
aus einer Narbenmitte
prophetisch schwarz im Nacht-Depot.

Dann tanzt er ausgelassen,
kündet in bangen Gassen
von seiner Gaben Joch;
streut Hohn vom großen Wagen,
löst alle Menschheitsfragen
und stürzt dahin ins Loch.

Matthias Claudius

„Der Mond ist aufgegangen“

Der Mond ist aufgegangen,
die goldnen Sternlein prangen
am Himmel hell und klar;
der Wald steht schwarz und schweiget,
und aus den Wiesen steigt
der weiße Nebel wunderbar.

Wie ist die Welt so stille
und in der Dämmerung Hülle
so traulich und so hold,
als eine stille Kammer,
wo ihr des Tages Jammer
verschlafen und vergessen sollt.

So legt euch denn, ihr Brüder,
in Gottes Namen nieder,
kalt ist der Abendhauch.
Verschon uns, Gott, mit Strafen
und lass uns ruhig schlafen
und unsern kranken Nachbar auch.

Noch ein Nachspiel

nach Gottfried Benn „*Nur zwei Dinge*“

Von soviel Schriften gewichtet,
Von Fehl und Fall und Weh,
Doch Boden ward gesichtet
In der Formel der Theodizee.

Das ist ein alter Gedanke,
Der den Geist verblasst durchmaß
Und immer fragte der Kranke,
- ob Heil, ob Wahn, ob Schranke -
Wie Gott den Sturz vergaß.

Im Lichten, im Lieben, im Leben,
Wo die Qual des Abschieds dich jagt,
Da erlangt kein Tag nur Vergeben,
In dem ein Abend noch klagt.

Gottfried Benn

„Nur zwei Dinge“

*Durch soviel Formen geschritten,
Durch Ich und Wir und Du,
Doch alles blieb erlitten
Durch die ewige Frage: wozu?*

*Das ist eine Kinderfrage.
Dir wurde erst spät bewusst,
Es gibt nur eines: ertrage
- Ob Sinn, ob Sucht, ob Sage –
Dein fernbestimmtes: du musst.*

*Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,
Was alles erblühte, verblich,
Es gibt nur zwei Dinge: die Leere
Und das gezeichnete Ich.*

Heines Todesmelodie

nach Robert Lowell „*Heine Dying in Paris*“
Übertragung aus dem Englischen *nach Gewicht*

Flammen aus Mohn

Wie tief sie sich gleichen die luziden
Gladiatorenjünglinge, von weher Schönheit;
Häupter aus Bronze flüstern stumm mit dem Jenseits.
Strenger der Eine, fast vornehm. Ihr Visier verbergen sie.
Wie trügerisch der traute Bruder mich in den Monden wiegt,
seine Mohnblumenmärchen machen den Tod schweigen;
Schonung auf Messers Schneide.
Bald lockt ein Walten wählender Wiederkehr, dann ist das Traumreich
verschlossen. Kein Stunden,
wenn nicht der Andre, bleich und schön,
in ernster Ruhe das Flammenschwert senkt.
Er und ich stehen bereit für des Lebens letzten Leidensgang.
Groß ist der Schlaf, der Tod ist besser,
der einzig Trost denn wäre, nie geboren sein.

Jedes tiefe Begehren geht mir verloren,
sogar der Hass auf das Böse, alles Elend und Leid,
allein in welcher Brust es auch frisst.
Wohl lebt in mir der Tod,
der Vorhang fällt, die Himmel schwer.
Mein liebes deutsches Publikum strebt heim denn, gähmend.
Die wackren Leuten sind recht schlau:
rasch lässt man den großen Festschmaus auftragen,
jauchzend und jubelnd, die Welt umarmend.

Der Held aus Homers Quelle schloss zu Recht,
als er meinte: die geringsten Neidphilister in
Stukkert am Neckar enden heiterer
als ich, goldbehaarter Achilles, der tote Held,
Schattenkönig im Revier der Unterwelt.

Als meine Seele noch jung war, sang sie und flog weit.
Wenn immer die Leier der Worte ich schlug, in Flammen stand
der Chor der Erwählten. Listig streifte ich da
mit der Spitze des Schwerts die Versgipfel.
Doch der Absturz ist nah und die Klinge steckt lähmend
im fiebrigen Mark meines Rückgrats.
Jetzt muss ich die Monster lassen,
die mein Weltengleis zur Vorhölle gelenkt haben.
Flach entsinkt die Hand im Final des Akkords.
Gefrierend zerspringt das Champagnerglas
auf den Lippen, von Splittern erstickt.
Kleiner Aristophanes? Ich bring des Lebens güldnen Pachtbrief
dem großen Komödianten und Weltpoeten –
Spätsommernacht, des Windvogels Nest.

Robert Lowell

„Heine Dying in Paris“

DEATH AND MORPHINE

Yes, in the end they are much of a pair,
my twin gladiator beauties – thinner than a hair,
their bronze bell-heads hum with the void; one's more austere,
however, and much whiter; none dares cry down his character.
How confidingly the corrupt twin rocked me in his arms;
his poppy garland, nearing, hushed death's alarms
at sword- point for a moment.
Soon a pinpoint of infinite regression! And now that incident
is closed. There's no way out,
unless the other turn about
and, pale, distinguished, perfect, drop his torch.
He and I stand alerted for life's Doric, drilled, withdrawing march:
sleep is lovely, death is better still,
not to have been born is of course the miracle.

Every idle desire has died in my breast;
even hatred of evil things, even my feeling
for my own and other men's distress.
What lives in me is death.
The curtain falls, the play is done;
my dear German public is goosestepping home, yawning.
They are no fools, these good people:
they are slurping their dinners quite happily,
bear-hugging beer-mugs - singing and laughing.

*That fellow in Homer's book was quite right:
he said: the meanest little Philistine living
in Stukkert-am-Neckar is luckier
than I, the golden-haired Achilles, the dead lion,
glorious shadow-king of the underworld.*

*My zenith was luckily happier than my night:
whenever I touched the lyre of inspiration, I smote
the Chosen people. Often – all sex and thunder –
I pierced those overblown and summer clouds...
But my summer has flowered. My sword is scabbarded
in the marrow of my spinal discs.
Soon I must lose all these half-gods
that made my world so agonizingly half-joyful.
The hand clangs to a close on the dominant;
the champagne glass of orange sherbet breaks
on my lips – all glass; straws in the wind?
Little Aristophanes? I give my sugared leasehold on life
to the great Aristophanes and author of life –
midsummer's frail and green-juice bird's-nest.*

Heinrich Heine

(Morphine; Der Scheidende, Mein Tag war heiter)

Groß ist die Ähnlichkeit der beiden schönen
Jünglingsgestalten, ob der Eine gleich
Viel blässer als der Andre, auch viel strenger,
Fast möchte ich sagen, viel vornehmer aussieht
Als jener Andre, welcher mich vertraulich
In seine Arme schloss – Wie lieblich sanft
War dann sein Lächeln, und sein Blick wie selig!
Dann mocht es wohl geschehen, dass seines Hauptes
Mohnblumenkranz auch meine Stirn berührte
Und seltsam duftend allen Schmerz verscheuchte
Aus meiner Seel – Doch solche Linderung,
Sie dauert kurze Zeit; genesen gänzlich
Kann ich nur dann, wenn seine Fackel senkt
Der andre Bruder, der so ernst und bleich. –
Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser – freilich
Das Beste wäre, nie geboren sein.

Erstorben ist in meiner Brust
Jedwede weltlich eitle Lust,
Schier ist mir auch erstorben drin
Der Hass des Schlechten, sogar der Sinn
Für eigne wie für fremde Not –
Und in mir lebt nur noch der Tod!

Der Vorhang fällt, das Stück ist aus,
Und gähnend wandelt jetzt nach Haus
Mein liebes deutsches Publikum,
Die guten Leutchen sind nicht dumm,
Das speist jetzt ganz vergnügt zur Nacht,
Und trinkt sein Schöppchen, singt und lacht –

*Er hatte recht, der edle Heros,
Der weiland sprach im Buch Homeros':
Der kleinste lebendige Philister
Zu Stukkert am Neckar, viel glücklicher ist er
Als ich, der Pelide, der tote Held,
Der Schattenfürst in der Unterwelt.*

*Mein Tag war heiter, glücklich meine Nacht.
Mir jauchzte stets mein Volk, wenn ich die Leier
Der Dichtkunst schlug. Mein Lied war Lust und Feuer,
Hat manche schöne Gluten angefacht.
Noch blüht mein Sommer, dennoch eingebracht
Hab ich die Ernte schon in meine Scheuer –
Und jetzt soll ich verlassen, was so teuer,
So lieb und teuer mir die Welt gemacht!
Der Hand entsinkt das Saitenspiel. In Scherben
Zerbricht das Glas, das ich so fröhlich eben
An meine übermütgen Lippen presste.
O Gott! Wie hässlich bitter ist das Sterben!
O Gott! Wie süß und traulich lässt sich leben
In diesem traulich süßen Erdenneste!*

II

Die Konkordanz der Zeichen

Ziffern und Lettern

Legende: Ordnet man den Buchstaben des Alphabets eine fortlaufende Zahl zu nach dem Schema A=1, B=2, C=3 usw. ergibt sich für jeden Buchstaben ein Zahlenwert bis zum Z mit der Ordnungszahl 26. Addiert man nun die Zahlenreihe des Alphabets wie folgt: $1 + 2 + 3 + 4 \dots$ usw. bis $\dots 24 + 25 + 26$, so erhält man die Summe 351. In dieser Zahl ist das gesamte Alphabet über seinen Zahlenwert repräsentiert. Die Buchstaben jeder Zeile der folgenden Gedichte haben addiert den Zahlenwert von 351, ebensoviel wie die Summe der Buchstaben des Alphabets. In jeder Zeile dieser Gedichte ist somit das gesamte Alphabet über seinen Zahlenwert gegenwärtig. Das Konvolut dieser nach dem Zahlenwert 351 *gewichteten Worte* besteht von A bis Z aus 26 Texten.

**Dreihunderteinundfünfzig
A (wie Alphabet)**

Auf der Letternspur suchen Begriffe
eine poetische Technik der Dissonanz.
Das archaische Spiegelbild der Erinnerung
fabelt im Urgrund der Schriftzeichen.
Rohes Anatomie-Geflecht, fragmentarisch.
Wer hörte das Widerhallen des Bruchs
in der Archäologie der Selbstbeobachtung,
das luxuriöse Einmaleins der Lüge?
Buchstaben öffnen den Code der Schöpfung.
Das Alphabet lebt lang als Kryptogramm.

**Dreihunderteinundfünfzig
B (wie Bibliothek)**

Die Bibliothek von Babel ist das Gedächtnis.
Im Buch ersteht das Wissen der Welt.
Das Werk-Universum versammelt
ein Text-Konvolut der Revolte
gegen den Verfall im Atemreich der Schrift.
Pergamon wacht im Literatur-Archiv,
Alexandria ragt im Grammatik-System.
Das intellektuelle Gesetz regiert
im Wort-Kosmos der Begriffe und Ideen.
Jede Zeile liest im Gesang des Speichers.

**Dreihunderteinundfünfzig
C (wie Chip)**

Kairos ist ein Geist ohne Gegenwart.
Das einsame Aufscheinen eines Augenblicks
meldet auf der Zeitachse keine Referenz.
Am Schirm elektronischer Archive lebt
die Verknüpfung diffuser Momente
in zeitlosem Objektivieren fort.
Im Rumpf eines Chips zirkulieren
Zeichen als verschwiegene Systeme.
Im Augenlid der Unendlichkeit leuchtet
die Achse des Universums opakgrün.

Dreihunderteinundfünfzig
D (wie Dämmerung)

Hochmütig am Boulevard der Dämmerung
fliegen Flaneure in Asphaltlektüren.
Auf Hochhaussimsen ragen rasch empor
im Senkrecht bunte Leuchtbuchstaben.
In Lichtkaskaden regnen Letternpfeile
vom Wörterhimmel auf die laute Erde,
das Alphabet der Strasse zu bereichern.
Das Auge des Beobachters träumt Poesie.
Die helle Zeichenform der Großstadt
legt die neue Liturgie des Lesens aus.

Dreihunderteinundfünfzig E (wie Erzählen)

Am Reingewicht der Verse fehlt das Iota.
Die Verben bleiben hinter der Papierform.
Flugbereit stehen die Zeilen am Morgen,
harrend der Regel vom frühen Auftrieb.
Schreiben ist Lesen am stillen Himmel.
Die Gesetze der Thermodynamik kennen
den Flügelschlag autonomer Körper.
Das Gedicht bleibt ein Rätsel in Phonemen.
Wer zählt die Bahnen wiegender Worte?
Das Erzählen leitete sich aus der Zahl ab.

**Dreihunderteinundfünfzig
F (wie Festplatte)**

Die tektonische Verschiebung am Schädel
hebt die Platten im Kopf haaresbreit hoch.
Um eine Idee öffnet sich der kleine Spalt.
Da steigt ein zerebrales Zittern an,
im Mnemocortex bebt gefrierend die Nacht.
Auf der Richterskala spielt ein Gott
am Schuldfaktor im Sternsystem.
Gedankensturz in seismischer Falle.
Gleichgültig im einsamen Morgenlicht
liegen die Nahtstellen der Festplatte.

**Dreihunderteinundfünfzig
G (wie Geheimnis)**

Ganz allein und hoch verbundenen Auges
steht der Neophyt im Gebetsanzug,
das Geheimnis der Schrift zu empfangen.
Buchstaben in süßen Teig gehüllt
hat der Magier der mächtigen Weltzeichen
in dem Raum der Weisheit versammelt.
Mit tastender Zunge, weichendem Hauch
nimmt der Initiant die feine Spur auf.
Erhabene Lettern, Texte aus Zucker,
Speise und Gedächtnis der Propheten.

**Dreihunderteinundfünfzig
H (wie Hautegge)**

Noch hat die Nadel das Fleisch nicht gequält,
noch schreibt die Maschine linear in Blut
das rastlose Urteil nicht auf den Leib.
Noch wacht der Unglückliche in Ketten
den Modus des Apparats über sich ahnend.
Da senkt sich mechanisch die Scheibe hernieder,
die Nadeln tanzen auf fahlweißer Haut
und eggen die Inschrift der Buchstaben ein,
in denen das blutige Urteil erscheint.
„Die Schuld ist immer zweifellos.“ Ende.

Dreihunderteinundfünfzig I (wie Inskription)

In steile Tafeln aus Wachs geritzt
tragen die Dichter ihren Gesang zum Hofe,
den Wettstreit der Feder zu feiern.
Ob Ode, ob Hymne, ob Anagramm, ob Glossolie,
es fliegen die Worte, es brandet der Kanon,
bis Caligula müde vom Spiel der Verse
die poetae minores unter den Hoffenden
ihre Wachstafeln geduldig lecken heißt
und die Inskriptionen der Lettern
im Dienst der Zungen verschwinden.

**Dreihunderteinundfünfzig
J (wie Jetzt-Zeit)**

Beim steten Vorrücken der Amnesien
aus den Einsamkeiten der Vergangenheit
auf die Maßlosigkeit der Zukunft
bildet sich an den Schnittflächen der Pole
ein Niemandsland nackter Jetzt-Zeit.
Mit der Erfindung der Gegenwart dort
greifen wir der mächtigen Zeit ins Rad
und halten künstlich Stillstand,
um das Kontinuum des laufenden Bandes
im Walten des Augenblicks anzuhalten.

**Dreihunderteinundfünfzig
K (wie Kommentarverbot)**

Kommentarverbot für taube Seelen,
besser noch für alle Hirngespinnste,
am besten aber für die ganze Subjekt-Gilde.

Wie die Mönche sollt ihr sitzen da im
Refektorium an der Geometrie der Tafel
und schweigend so die Daseinsbahn ziehen.

An Worten wird kein Mangel sein, Not
in Kehlen aber, Zungen, Seelen, Eingeweiden.

Ein Jahr Kommentarverbot und Feuer
sprühen Geister, Himmel, Monde, Leiber.

Dreihunderteinundfünfzig L (wie Liquidität)

Im Privatisieren der Flüsse fallen
auch Wasserstrassen in die Dynamik
von Liquidität und kapitälem Wahn.
Der Ideal-Verdünnung des Wassers bei
Erhöhung der Fliessgeschwindigkeit
folgt rasch die Formatierung der Fische.
Kraftwerke strahlen sakral im Licht.
Erst durch das Anheben der Pegelstände im
gelobten Land der Profit-Hydrophilie
kippt das Potential ins Uferlose.

**Dreihunderteinundfünfzig
M (wie Memoria)**

Die Endmoränen der Gedächtniskultur
ragen weit in das Meer des Vergessens.
Im Medium der Erinnerung modellieren
Schattenbilder am Segment der Geschichte,
wo die Vergangenheit ein Gestade sucht.
Das manische Ritual des Gedenkens weckt
die große Furie des Verschwindens.
Memoria endet in monumentaler Pose.
Was Form im Signum der Zeit gewann,
verliert im Denkmal sein lebendiges Echo.

**Dreihunderteinundfünfzig
N (wie Notausstieg)**

Hydraulisch angetriebene Fabel-Aufzüge
fallen nach dem Freischalten der Spannung
senkrecht in den finalen Materialschacht.

Adjektive trudeln nackt im Sinkflug,
Pointen taumeln wie bleierne Lerchen.
Ohne Gesetz im faden Schein der Ambulanz
treiben schnelle Metaphern-Lektoren
Rettungsstollen in den Sermon.
Im Zenit diverser Notausstiege
schlagen zerbrechliche Texte blind Alarm.

**Dreihunderteinundfünfzig
O (wie Ordensstyliten)**

Asketisch und einsam am Wüstenherd,
auf hoher Stele im wundgelben Sandmeer,
harren wachsam in Häuten von Tieren
die Männer des Feuers, mächtig im Zorn.
Säulensteher, Ordensstyliten,
Anachoreten oder Kopf-Solipsisten.
Sie rufen das Wort, bekunden sein Echo,
doch die Wüste verschluckt die Flamme.
Erst da ein Funke fiebrig zu Boden fällt,
geht eine Saat auf aus Scherben und Blut.

**Dreihunderteinundfünfzig
P (wie Poesieautomat)**

In einer singenden Nacht der Algebra-Dichter
berechnen die Zahlenwerte der Buchstaben
agil das spezifische Gewicht im Wort.
Die Zahlen bringen den Lettern Parolen,
da künden die Programme ein neues Gedicht.
Weich wie aus einem Poesieautomaten
fallen die Verse auf den Wortplaneten.
Den Begriffskörper ziert im Ornat
ein Letternkleid allein von Ziffern.
Im Hort der Zeichen finden Zahlen Lieder.

Dreihunderteinundfünfzig
Q (wie Quelle)

Meine kleine Kategorienlehre des Lärms
bringt für Belästigungen am Strand
eine berechenbare Distinktionsformel.
Gattungsgebundene Quelle: der Verband
schreiender, brüllender Kinder-Monaden.
Fremdinduzierte Quelle: das Eigenleben
von Radios und Sound-Generatoren.
Bei Hunden aller Art und bellendem Gewächs
zeigt der vitale Geräusch-Indikator
eine medial auszuhandelnde Mischform an.

Dreihunderteinundfünfzig
R (wie Risiko)

Episodische Weltanschauungsfragen
streifen müde durch den dünnen Alltag.
Existenz ist die Epiphanie des Leibes,
eine Linear-Metapher der Versorgung.
Wo wir buchstäblich an nichts glauben,
sind wir blind gegen alles versichert.
Wo Gefahr war, gebietet kalt ein Risiko.
Das Leben ist eine Sicherung zum Tode,
act of god die finale Ironie des Ermessens.
In letzten Fragen wohnt die Haftung.

Dreihunderteinundfünfzig S (wie Semantik)

Sprache ist ein Kompass im Orakelbild.
Materialität und Musik bilden die Aura
einer Semantik von sonorem Reiz.
Bunt treiben Chiffren um eine Ton-Achse,
im Inventar drängt das Heer der Zeichen.
Der Index des Worts oszilliert
in dem Spiel von Genauigkeit und Seele.
Da spinnt im Weinberg des Textes ein
Augenblick aus Projektion und Begriff
den Anthropomorphisierungsfaden.

**Dreihunderteinundfünfzig
T (wie Textpfade)**

Wie aber das Gedicht kommt aus Worten,
sind Worte die Breviere der Buchstaben,
sind Lettern die Textpfade der Schrift.
Und wie Bücher gebunden sind in Seiten,
sind die Blätter Bilderreiche aus Papier.
Wie aber das Schauen kommt aus Wolken,
sind Wolken die Metaphern des Himmels,
sind ewige Passanten der Luftgestade.
Und wie Wolken Kondensate der Zeit,
ist das Schauen die Ankunft des Gedichts.

Dreihunderteinundfünfzig U (wie Ungleichzeitigkeit)

Hart wie die Gesetzestafel des Moses
ragt der schwarze Textmonolith
aus dem Kuppenland des Gamma-Gestirns.
Vier Millionen Jahre Einsamkeit bilden
ein Vermächtnis schwereloser Klage.
Inskriptionen von fernen Monden
kerben dicht die Zeichenhaut des Steins.
Die Botschaft bleibt ein Buch des Rätsels -
selbstvergessene Anthropologie,
metaphysische Ungleichzeitigkeit.

**Dreihunderteinundfünfzig
V (wie Verlust)**

Ist die Seele stofflich? Hat die Seele Segel?
Ist sie ein Raum, ein göttlich Gefäß?
Verliert der Leib in der Nacht des Todes
mit dem Flug der Seele sogleich an Substanz?
Hinauf rollt die Bahre des Todgeweihten
vor die finale Test-Instanz der Waage.
Hier muss sich weisen, ob ein Seiendes
die sterbliche Hülle müde verlässt.
Knapp neunzehn Gramm zählt die Skala,
wenn der letzte Atemzug gerade getan.

**Dreihunderteinundfünfzig
W (wie Wut des Verstehens)**

An Schiller und Goethe lehnt sich der Abend,
an Musil und Mann bricht sich ein Laut.
Heine und Börne trennen achtzehn Ideen,
Adorno und Heidegger scheidet nur ein Rad.
Brecht und George besteigen ein Schicksal,
Handke und Sophokles sieben die Stille.
Luhmann und Habermas stürzen die Fee.
Im Zahlenrebus sind die Denker frei und
senken die alte Wut des Verstehens
in das literate Währen des Schweigens.

**Dreihunderteinundfünfzig
X (wie Xenoglossar)**

Es gibt, Welt, weiße Flecken im Gesicht,
die keine Kolonisation gespiegelt hat:
Ist weder Oberlippe noch akut die Nase,
die kleine Rinne, Spalte, Furche oder Kerbe,
die vertikal zum Mund sich spannt:
Ist weder Auge, Wimper noch das Jochbein,
wo südlich des Lids der Tränen Fracht
unter nackter Haut in Kammern liegt.
Fand je ein Xenoglossar das fremde Aderland?
Der Atlas des Gesichts, Leser, ist offen.

Dreihunderteinundfünfzig Y (wie Y-Chromosom)

Es wird ein sehnender Tag gewesen sein,
wenn die Y-Chromosome den Abend erblicken,
wenn im Fadenkreuz der Unendlichkeit
ein Kondensstreifen die Ewigkeit jagt
und die Monde die letzte Stunde drehen.
Es wird eine lockende Nacht gewesen sein,
wenn die X-Chromosome den Morgen heben,
wenn im Energiefeld des Ventilators
eine Stubenfliege den Looping entdeckt
und das Einhorn reisende Furien fängt.

Dreihunderteinundfünfzig Z (wie Ziselieren)

In der webenden Nacht seiner Weltfahrt
mit den blind besessenen Fängern der Wale
erhielt der Sklave von Nadeln glühend
das Tattoo der ganzen Stammeslegende
als Piktogramm in die Haut geritzt.
Das leibliche Vermächtnis des Ahnenlandes
trug er wie ein Kleid von Lektionen
über die Meere und an die Ufer der Flüsse.
Im Tod noch wurde das Raster codiert
und bilderreich auf den Sarg ziseliert.

III

Versuch über das Ich

Metrologische Abwägungen mit Algebra und Alphabet

1. Das *Ich* im Gedicht

Das *Ich* ist unhintergebar ein Bestandteil des Gedichts. Jedenfalls war das *Ich* schon lange fest im Gedicht verankert, bevor die Frage nach der lyrischen Selbstaussprache auftauchte. Ein hybrides *Ich* hat dieses Problem gerne von der hohen Warte seiner Transsubstantiationen im Text betrachtet. So sind über die Frage nach dem *Ich* im Gedicht ganze Poetiken untereinander und mit sich selbst in Streit geraten. Um diese Problemkonstellation erneut aufzugreifen, wollen wir die Fragestellung erweitern. Wer hat je das Gedicht nach seiner Haltung zum *Ich* befragt? Wer hat die Lösung des Problems in der Logik des Materials gesucht? Von welchem *Ich* ist im Gedicht überhaupt die Rede? Versuchen wir also mithilfe eines konkreten Verfahrens neue Antwort-Optionen zu formulieren. Wir fragen dabei das *Gedicht* selbst, und zwar im wörtlichen Sinne. Dazu müssen wir die Methode der *poetischen Metrologie* einführen.

Bei diesem Verfahren des Wägens und Messens wird ein Wort *buchstäblich* auf die Waage gelegt. Zur Bestimmung seines spezifischen Gewichts kommt es auf jeden einzelnen Buchstaben an. Zunächst lösen wir einen Begriff in seine Letternbestandteile auf und ordnen diesen nach ihrer Stellung im Alphabet Ordnungszahlen zu. Die Zuordnung geschieht nach einem einfachen alphanumerischen Schlüssel. Das Alphabet hat 26 Buchstaben, die von 1 bis 26 durchnummeriert werden. Danach erhält das A die Zahl 1, das B die Zahl 2, das C die Zahl 3 usw. bis zum Buchstaben Z mit der Zahl 26. Das spezifische Gewicht eines Wortes ergibt sich nun aus seiner Quersumme, d. h. aus einer Addition der Zahlenwerte seiner Buchstaben. Aus den unterschiedlichen Gewichtungen der Worte, der *Lettern-Metrologie*, kann man Schlüsse ziehen, die für Abwägungen wie die unsrige mit objektiven Erkenntnissen aufwarten. Nimmt man also die Buchstaben, die sich zu dem Wort G-E-D-I-C-H-T formen, bestimmt ihre Zahlenwerte nach dem obigen Schema und addiert sie, kommt man auf die Summe von 56. G=7, E=5, D=4, I=9, C=3, H=8, T=20: macht in toto 56. Wir öffnen nun den eigens zu Nutz

und Frommen der poetischem Metrologie angelegten *alphanumerischen Thesaurus*, schauen unter dieser Zahl nach Referenzbegriffen mit demselben Zahlenwert und versuchen, anhand der Worte, die wir dort finden, die Frage nach dem *Ich* im Gedicht neu zu fassen.

Schon mit dem ersten Referenzbegriff, den wir in unserem Wörterbuch unter dem Zahlenwert von 56 nachschlagen, stoßen wir in die heiße Zone vor. Das Wort lautet SINN. Wie verhält es sich mit dem SINN im Gedicht? Ist es eine Domäne des *Ich*? Betrachten wir die anderen Zahlenwert-Synonyme, die wir unter dem Rubrum der Ziffer 56 finden und versuchen wir, mit deren Hilfe einige Fragen zu formulieren. Bewahrt das Gedicht konstant seine KRAFT, wenn wir das *Ich* subtrahieren oder wird es reine ALCHEMIE, eine KOPIE, SCHMAL, TRÄGE und TUMB? Und was sagt der POET dazu? Kommt das Gedicht nicht von INNEN, trägt seine FRACHT, braucht seinen ANHAUCH? Ist das Gedicht *ohne* Ich nicht einfach ein INDEX, der FÄLLT, eine beliebige SERIE, ja ein GERÄT für die TASCHE? Noch gibt sich das Wörterbuch sybillinisch.

Sehen wir nun, was passiert, wenn wir das *Ich* aus dem Gedicht eliminieren. Die Buchstabenfolge *I-C-H* kommt auf den Zahlenwert von 20. Ziehen wir nun die 20 Punkte aus dem Wort Gedicht mit dem Wert von 56 ab, dann bleiben 36. Das ist die Zahlenrepräsentanz des Gedichts *ohne* Ich. Was meldet der *Thesaurus* nun? Hat das Gedicht den Verlust des Ich überstanden? Fragen an Algebra und Alphabet. Nach einer ersten KLAGE, schimpft das Gedicht über ein WEH und fühlt sich LABIL und MALADE. Dann erstarkt es langsam bei etwas HADER, sieht sich von einem JOCH befreit und steigt wie ein Phönix aus der ASCHE. Es ahnt, dass es vom *Ich* in eine FALLE gelockt worden ist. Nun hängt es nicht mehr an der ACHSE des Autors, das HEER der Dichter hat es hinter sich gelassen. Es steht nun ganz OBEN, bläst in die BACKEN, spricht REAL und klingt ECHT. Wir sehen also: die 20 Punkte kann es mühelos ABGEBEN, ohne BELEGE. Das *Ich*-amputierte Gedicht ist literaturFÄHIG geworden, weil es eine spezifisch *Ich*-induzierte Last abgeworfen hat: IDEALE. Der Preis allerdings ist hoch. Gottfried Benn musste dreimal das Pronomen *Ich* bemühen, um zu sagen, was sein *Ich* nicht ist: „*Ich* bin nicht innerlich“. Es bleibt indessen noch eine Frage. Wenn das *Ich* dem Gedicht buchstäblich eingeschrieben ist, um welches *Ich* handelt es sich dann? Jedenfalls kann es nicht das *Ich* des Dichters sein, es kann nur – soviel haben wir gesehen - das *Ich* des Gedichts gemeint sein. Der Dichter aber sollte sich nicht grämen. Ihm bleibt ihm immer noch sein Ego.

2. Das *Ich* im Gesicht

Dehnen wir unsere metrologischen Erkundungen auf einen Ort aus, der als Schauplatz des *Ich* historisch gut belegt ist und fragen nach dem physiognomischen Anteil des *Ich* am Gesicht. Das spezifische Gewicht des Wortes *Gesicht* gibt uns einen Zahlenwert von 71 an und nennt im Wörterbuch eine ganze Reihe von gleichwertigen Parallelbegriffen, mit denen sich so ein Gesicht schon hinlänglich beschreiben ließe. Zunächst handelt es sich um eine Ansammlung von MATERIE, in der die OPTIK zuhause ist. Auch das PHONEM hat hier seinen Verlautbarungsort. Neben den Vorrichtungen für das SCHAUEN, das HORCHEN oder das LAUERN, finden sich hier zudem AGGREGATE, die für die GESTIK verantwortlich sind. Sie zeigen auch an, wenn das ganze GEWÄCHS langsam TRÜBE wird und das FÜHLEN keine FUNKEN mehr schlägt. Dann droht es vom WIPFEL her zu kippen. Nun, wo die Krise nahe ist, drängt sich die Frage auf, ob eine Entfernung des *Ich* aus dem Gesicht dem Kalamitäten-Kasus einen Lösungsweg aufzeigt.

Ohne *Ich* erreicht das Gesicht noch einen Zahlenwert von 51. Im Radius dieses Zahlenfeldes erscheint das Gesicht KLEIN und WELK. Wir sehen die lädierte Physis in PANIK, in QUAL, in ANKLAGE. Es fehlen offenbar substantielle Teile. Da geht es nicht nur um ein DETAIL. Das Gesicht *ohne* *Ich* BELLT, KEIFT, FLEHT. Doch die WENDE ist unumkehrbar, die AKTEN sind geschlossen. Das *Ich* ist fort. Das Gesicht liegt da wie eine leere SCHEIBE. Keine SEHNE hält das formlose FETT zusammen. Ein Gesicht *ohne* *Ich* ist wie ein DRAHT ohne DORN, wie ein KARAT ohne MONDE. So läuft nur einer herum, der sein Gesicht verloren hat, eben der NARR, BELACHT und DUMM und EITEL. Lassen wir also das *Ich* fallen und fügen dem Gesicht wenigstens ein Ego hinzu. Was dem Dichter recht ist, darf dem Gesicht billig sein. Das Wort EGO kommt auf einen Zahlenwert von 27. Rechnen wir also: Gesicht *minus* *Ich* *plus* Ego oder $71 - 20 + 27$. Diese Rechnung kommt auf die Summe von 78. Was sagt der *Thesaurus* dazu? Die geliftete Physiognomie blickt uns GROSS und STUR an, kein EIGENLEBEN, kein WITZ hat sich in die Züge eingegraben. Hinter dieser Ego-Fassade hockt ein GÖTZE. Da können wir der Umsicht des Alphabets, das *Ich* im Gesicht zu implementieren, nur anerkennend zunicken.

3. Das *Ich* im Gewicht

Ob diese Zustimmung auch gegeben ist, wenn wir das *Ich* im Gewicht zur Disposition stellen, muss einem abwägenden Blick auf die Wortwaage vorbehalten bleiben. Für den Begriff Gewicht gibt uns der *Thesaurus* einen Zahlenwert von 75 an. Damit spielt das Wort in derselben Liga, in der wir auch den Begriff WUCHT finden. Der Begriff ANSTIEG scheint auf eine immanente Tendenz zur Erhöhung des Gewichts hinzuweisen. Nun gilt es, nach der URSACHE zu forschen und die GEBRÄUCHE im Blick zu behalten. Sodann muss eine GRENZE festgelegt und der WECHSEL eingeleitet werden, damit das zulässige Gesamtgewicht nicht überschritten wird. Sonst nimmt die GEOLOGIE noch Schaden. In der Verbreihe empfehlen sich die Tätigkeitsworte BEOBACHTEN und MESSEN. Auf jeden Fall ist ein Besuch im Haus der REFORM angeraten. Im Zweifel bleibt immer noch das ABTAUCHEN.

Was geschieht nun mit dem Gewicht, wenn es gleichsam seine subjektive Mitte einbüßt, wenn es entpersonalisiert wird und das *Ich* verschwindet? Kann es seine inhärente Wachstumsdynamik überwinden? Wir behalten die Wortwaage fest im Blick und nehmen das *Ich* mit einem Wert von 20 aus dem Gewicht heraus. Wir landen bei der Zahl 55. TALMI, vermerkt das Wörterbuch lakonisch. Dann stellen sich akute Symptome der Unterversorgung ein. Das BLUT stürzt aus der FASSADE, die MIMIK verliert an POSE und die AORTA schimmert GLASIG. Die KEHLEN rufen GIERIG und das ORGAN verlangt ARBEIT. Man sieht jetzt deutlich, die SCHMACH tobt HEFTIG, der KANON geht NIEDER und wir bewegen uns im Nettobereich. Hat das Gewicht überhaupt eine Überlebenschance ohne das *Ich*? Der *Thesaurus* meldet ernste Zweifel an. Solange die inneren MÄCHTE nach BROT HECHELN, solange kein BLATT zur Speise sich NEIGT und das HORN KRANK tönt, ist ohne das *Ich* im Gewicht an eine GENESE kaum zu denken.

4. Das *Ich* im Verzicht

Mit dem Wort Verzicht ist das *Ich* in ein Begriffsfeld eingetreten, aus dem man es schwerlich herausnehmen kann. Denn wer sollte verzichten, wenn nicht ein *Ich*? Vieles geht ohne Ich, aber der Verzicht?

Selbst beim Gedicht *ohne* Ich konnten wir keine große Einbuße an poetischer Substanz diagnostizieren. Ein Verzicht *ohne* Ich ist indessen ein Vorgang, der das gesamte Ordnungsgefüge der alteuropäischen Hausapotheke auf den Kopf stellt. Das ist wie ein Schmerz ohne Klage, wie ein Genuss ohne Reue, wie eine Sünde ohne Schuld. Sehen wir nun, wie der *Thesaurus* den Fall beurteilt. Welche Kombattanten hat der Verzicht mit dem Zahlenwert von 111 rein rechnerisch auf seiner Seite? Das verbale Umfeld bleibt zunächst auf Augenhöhe mit unserem Begriff. Wir lesen: TOLERANZ, HÖFLICHKEIT, MITGEFÜHLE. Es geht im Hause des Verzichts allerdings nicht immer so edelmütig zu. Im Hinterhof lauern WILLKÜR, BEDRÜCKUNG, NEUROSEN. Da nimmt es nicht wunder, dass manch einer angesichts des Verzichts lieber gleich auf ABWESENHEIT plädiert.

Solche DEUTUNGEN entfalten indessen sogleich einen veritablen GEGENZAUBER. Der nämlich DECHIFFRIERT unsere mentale BESCHAFFENHEIT als ein ZEREBRALES FALTENGEBIRGE und empfiehlt, das Experiment VEREINFACHT zu betrachten. Also nehmen wir das Ich aus dem Verzicht heraus und legen es vorsichtig beiseite. Die Wortwaage springt zurück auf die Zahl 91. Damit haben wir das Gewicht von einem Ich-amputierten Verzicht. Welche Vergleichswerte gibt es? Der *Thesaurus* zeigt ein Wortfeld, dessen Bild KONVEX schimmert. Ein KOLOSS auf dem SPIELBEIN verkündet eine DOKTRIN. PILOTEN und MONARCHEN veranstalten eine KOLLEKTE und geben LOCKRUF von sich. Ein AUTOMAT erstarrt im MONOLOG, eine SINFONIE ertönt in WIDERREDE. Dann schaltet die REALITÄT auf GLOSSEN um und der BILDGRUND schillert TRIVIAL. Plötzlich wird evident: das desertierte Ich bedeutet für die verbleibende Worthülse ein DESASTER. Keine Frage also: das *Ich* muss zurück. Schon aus Gründen der Symmetrie darf das *Ich* den Verzicht nicht verlassen. Die Zahl 111, die das spezifische Gewicht des Wortes VERZICHT beinhaltet, ist ein Ziffern-Palindrom. Es lautet vorwärts und rückwärts gleich. Beim dem Verzicht handelt es sich mithin um eine Palindrom-Tugend. Man kann von vorne beginnen oder von hinten, man kommt nicht darum herum.

Gliedern wir also das *Ich* dem Verzicht wieder ein und konsultieren noch einmal den *Thesaurus*. Die Zahl 111 zeigt an, was mit dem re-integrierten *Ich* geschieht. Es wächst über sich hinaus. Es reift in LEKTÜREN zum IDEENTRÄGER, dient dem GEMEINWOHL und selbst sein HUMANGENOM kommt auf eine WUNDERBARE UMDREHUNG. Die Verankerung des Ich mitten im Verzicht bleibt indessen eine

krisenanfällige Konstruktion. Kaum haben wir die Wiedervereinigung vollzogen, windet sich der ganze Begriff in SCHMERZEN. Wenden wir uns also einem stabileren Ich – Gefüge zu.

5. Das *Ich* in der Geschichte

Schon ein Blick auf die Morphologie des Begriffs zeigt, dass das *Ich* in der Orthographie der *Geschichte* fest verankert ist. Flankiert von den Buchstaben sch und t liegt es eingegraben in einer tiefen *Schicht*. Um es zu entfernen, müsste man schweres Gerät in Stellung bringen. Darüber hinaus ist das *Ich* auch im Personenregister der *Geschichte* verzeichnet. Ein flüchtiger Blick auf einige Protagonisten mag das illustrieren. Hier seien nur drei Namen genannt: *Fichte* (nomen est omen), *Friedrich* (mit oder ohne Wilhelm) oder *Richelieu* (die Phonetik folgt hier der rheinischen Ausspracheregeln für das Pronomen *Ich*).

Betrachten wir die Angelegenheit nun von einem allgemeinen Standpunkt. Was bedeutet das *Ich* für die *Geschichte*? Ist es konstitutiv oder marginal, ist es substantiell oder ist es bloß das zufällige Aufeinandertreffen eines Zeitvektors mit einer biographischen Disposition? Halten wir uns an objektive Daten. Der *Thesaurus* ist nicht hintergebar. Unter der Zahl 87 zeigt er uns das Wortfeld, in dem die *Geschichte* beheimatet ist. Was gibt uns das alphanumerische Wörterbuch an gleichwertigen Referenzbegriffen an? Zunächst handelt es sich bei der *Geschichte* ganz pragmatisch betrachtet um ein DATENREICH. Zudem handelt es sich um ein FENSTER. Schaut man hindurch, sieht man ein WELTBILD. Wird dieser Blick allerdings MANIFEST, kann man sich in einem GEFÄNGNIS wiederfinden. Dann hat man nur durch die QUADRATE der FASSUNG gesehen und die AUSSAGEN der GESETZE, VERBOTE und GEWALTEN versäumt. Dann bleibt man auf das GERÜCHT, auf ein PHANTOM angewiesen. Das kann ein übles NACHSPIEL haben. Da hält man die MAGNA CHARTA leicht für ein HOCHGEBIRGE zum EINRAHMEN von PLANETEN. Aber wer soll uns die LEVITEN lesen? Und ist *Geschichte* überhaupt an eine PERSON gebunden?

Was sagt das Wörterbuch zu einer *Geschichte ohne Ich*? Wir subtrahieren den üblichen Ich-Abschlag und schauen unter der Zahl 67 nach. Der *Thesaurus* spielt mit. ABSENZ lesen wir als ersten Eintrag.

Doch lange hält es die Geschichte *ohne* Ich offenbar nicht aus. Schon der nächste Eintrag spricht für eine Rückkehr des *Ich*. SCHULD, heißt es da. Diese Kategorie ist überhaupt erst durch das *Ich* in die Geschichte eingeführt worden. Dann folgen die PHRASE und die PAROLE. Auch diese Begriffe sprechen eindeutig für das Walten des *Ich*. Weiter lesen wir von einem TAGEBUCH der EINFALT, von einem KATALOG der AXIOME und einem BAUPLAN der IDYLLE. Ist das nicht ebenfalls die Handschrift des *Ich*. Nie hat das *Ich* aufgehört, die EMPHASE zu schüren und noch den ABGRUND mit BROKAT auszuschlagen, bis man in HÖHLEN die SIGNALE hörte. Das *Ich* ist nicht die PRÄMIE, die den Geschichtsverlauf krönt, es ist der PREIS, der an die Geschichtsphilosophie entrichtet werden muss - ohne GEWÄHR natürlich. Kann uns die Geschichte dennoch retten? Wer wäre imstande, die Zeichen zu lesen? Gesucht wird ein *Dichter* oder Denker, der für die Frage nach dem *Ich* in der Geschichte mit seinem Namen einstehen kann. Da bietet sich der gute *Lichtenberg* doch geradezu an. „Ich kann freilich nicht sagen, ob es besser werden wird, wenn es anders wird; aber soviel kann ich sagen, es muss anders werden, wenn es gut werden soll.“

6. Das *Ich* im Licht

Ob im Rampenlicht oder im Zwielight, ob im *Richter* oder im *Dichter*, ob als Vernichter oder als Verzichter, das *Ich* hat sich noch immer ins Licht zu setzen vermocht. Wo ein *Ich* von sich reden macht, sind die Scheinwerfer oder Richtmikrophone nicht weit. Für eine Gesellschaft, deren Öffentlichkeits-Agenturen erfolgreich an der Überführung von Kompetenz in Prominenz arbeiten, ist das *Ich* eine Art Leitmedium geworden. Ob dieses *Ich* auch von innen leuchten kann und nicht nur zurückstrahlt, was es als Projektionsfläche aufgenommen hat, sagt uns die Frage nach dem *Ich* im Licht. Schauen wir zuerst auf die Zahlenwert-Synonyme von Licht mit dem alphanumerischen Code von 52. Hier finden wir eine kurze Geschichte des *Ich* im Zeichen seiner Prominenz-Entfaltung: Die *Ich*-Kreatur beginnt als NOMADE auf der ERDBAHN, dann wird es ein MONADE im DASEIN und schließlich ein DÄMON im TUCH. Sein DEBUT ist LEGENDE, sein ANBLICK eine SCHAU. Sein MUND gilt als FLINK, sein AUFBAU als BINDEND. Doch es gibt auch eine Kehrseite. Da müssen wir einen MANGEL an FORM, einen BRUCH mit dem MASS, den BEFUND einer LAST konstatieren.

Was geschieht nun, wenn das *Licht* das *Ich* einfach ausknipst, wenn es ohne Mitte aus den Rändern strahlt? Dann landen wir bei der Zahl 32. KAHL, ARM, FEIGE und DEBIL steht die ERDE da. Im trüben Schein des *Lichts* ohne *Ich* liegen NEID, PECH und HÄME überall herrenlos herum. Kein Ich nimmt sich ihrer an. BEBEND verlassen wir die PFADE des Schattens und streben zurück ins *Licht* mit dem *Ich* in der Mitte. Suchscheinwerfer begleiten uns an das Tor der Zahl 52, wo wir Einlass begehren. Doch so einfach erhalten wir keinen Zutritt. Wir müssen das Lösungswort kennen. Der *Thesaurus* führt uns zunächst an einen ALTAR mit FACKELN und formuliert eine ANFRAGE. Wir müssen unter den Eintragungen der Zahl 52 einen Begriff finden, in dem das *Ich* enthalten ist wie in *Licht*. Dann müssen wir aus diesem Wort ein Anagramm bilden wie in den 52er Begriffen ALTAR / TALAR oder in der bereits bekannten Wortreihe NOMADE, MONADE, DAEMON. Sofort machen wir uns ans Werk, denn wir wollen um jeden Preis zurück ins *Licht*. Nach eifrigem Buchstabenschütteln sind wir schließlich fündig geworden: Das Anagramm-Lösungswort lautet: BEICHTE / ICH BETE. So sind wir in das Begriffs-Portal der Zahl 52 eingetreten. Jetzt, wo uns im Anagramm das Geheimnis des christlichen Ritualtheaters von Sünde und Buße so schlagend vor Augen geführt wurde, wissen wir: das *Ich* ist zurück im *Licht*.

7. Das *Ich* im Nichts

Wir kommen aus dem großen *Nichts* und wir gehen in das große *Nichts*, aber was ist dazwischen? Unschlüssig steht das *Ich* vor der Pforte zum *Nichts* und fragt sich: gehöre ich nun da herein oder nicht? Stellen wir die Frage anders herum: Wie exklusiv ist das *Nichts*? Schließt es das *Ich* ein oder aus? Im buchstäblichen Sinne ist *nichts* in das *Nichts* so eingeschlossen wie das *Ich*. Mitten im *Nichts* steht ein ummauertes *Ich*. Flankiert von einem N und einem ts fragt es sich zweifelnd, wie es hierhin gekommen ist. Der *Thesaurus* rät, das alphanumerische Wortfeld zu konsultieren. Das *Nichts* hat einen Zahlenwert von 73. Damit wiegt es schwerer als es aussieht. Aber schauen wir auf die gleichgewichtigen Anlieger-Begriffe. Der *Thesaurus* scheint am poetischen Spiel des Anagramms Gefallen gefunden zu haben und präsentiert eine verblüffende siamesische Konstellation: TRAUM / ARMUT. Ein solcher Eigensinn der Buchstaben findet im *Nichts* durchaus einen Resonanzraum. Spricht nun diese Konstellation bereits für ein Vorhandensein des *Ich* im virtuellen Reich des *Nichts*? Sehen wir, wie es weiter geht. Der *Thesaurus* meldet das Wort SPIEGEL. Der macht ohne *Ich* keinen Sinn. Es folgt der Begriff GALAXIS. Die kommt allerdings

besser ohne ein *Ich* aus. PARADIES, fährt der *Thesaurus* fort. Nach dem Kulturschock der Vertreibung ist hier kein *Ich* mehr vorgesehen. Und wie verhält es sich mit dem APPARAT: der braucht zumindest zum Ein- oder Ausschalten ein *Ich*. Schließlich nennt das Wörterbuch wieder eines seiner enigmatischen Anagramme: MERKMAL / KLAMMER. Wir halten fest: die Frage nach dem *Ich* im *Nichts* ist im alphanumerischen Kontext der Zahl 73 nicht eindeutig zu klären.

Nehmen wir also das *Ich* heraus und warten ab, was passiert. Wir blättern zurück zu der Ziffer 53: hier herrscht das pure Nichts, *ohne Ich*. Jetzt, wo niemand mehr zuhören kann, wird der *Thesaurus* plötzlich poetisch: der GESANG der GEBIRGE, das ZAGEN der MÄDCHEN, das SALBEN der GEDULD, das HEILEN der FRON. Was aber können wir daraus für das *Ich* im *Nichts* lernen? Stellen wir die Frage also noch mal in aller Klarheit: was wäre das *Nichts* ohne *Ich*? Jetzt wird die Antwort deutlicher: eine BLUME ohne HONIG, ein MAGIER ohne RINGE, ein DENKEN ohne BEGRIFF, ein ORT ohne RAUM. Nun haben wir keine weiteren Fragen mehr. Damit hat sich das *Ich* theoretisch und praktisch als nicht eliminierbarer Bestandteil des *Nichts* ausgewiesen. Wir kehren umgehend zum alphanumerischen Code der Zahl 73 zurück. Irgendetwas müssen wir dort übersehen haben. Wir fliegen über die Eintragungen des Wörterbuchs. Und wieder ist es ein Anagramm, das uns ins Auge sticht. Auch diesmal hat es das Lösungswort parat. Wir lesen: GEBURT / BETRUG. Daraus wäre ohne das *Ich* garantiert *nichts* geworden.