
Peter Sloterdijk

Zur Welt kommen -

Zur Sprache kommen

Frankfurter Vorlesungen

edition suhrkamp

SV

es 1505
edition suhrkamp
Neue Folge Band 505

Im Sommersemester 1988 hatte Peter Sloterdijk die Stiftungsdozentur für Poetik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt inne. Wie selbstverständlich ging er dabei aus von den Charakteristika dieser Poetik-Vorlesungen – und gelangte damit zugleich ins Zentrum seiner Reflexionen. »Wer von diesem Frankfurter Podium aus spricht, setzt sich in der Regel nicht aus, sondern blickt auf seine Aussetzungsgeschichte zurück. Man hat hier das Wort, weil man es anderswo schon einmal hatte. Man hatte es anderswo und früher, weil man es nicht unterlassen konnte, sich auszusetzen, und weil man eigensinnig darauf bestand, sich hörbar und lesbar zu machen. Wir stoßen hier auf das Leitmotiv dieser Vorlesungen: wenn es in ihnen einen roten Faden gibt, dann entrollt er sich aus der Idee, daß die Poetik des Sichaussetzens als eine Poetik des Anfangens entwickelt werden muß. Ich will die Frage, wie man es anfängt, anzufangen, so darlegen, daß sie zugleich eine persönliche und allgemeine Antwort erlaubt.«

Peter Sloterdijk
Zur Welt kommen –
Zur Sprache kommen
Frankfurter Vorlesungen

Suhrkamp

13. Auflage 2021

Erste Auflage 1988
edition suhrkamp 1505
Neue Folge Band 505

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1988
Erstausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Uhl + Massopust, Aalen
Druck: C. H. Beck, Nördlingen
Umschlagentwurf: Willy Fleckhaus
Printed in Germany

ISBN 978-3-518-11505-3

Inhalt

1. Das tätowierte Leben
7
2. Poetik des Anfangens
31
3. Die sokratische Maieutik und die Geburts-
vergessenheit der Philosophie
60
4. Poetik der Entbindung
99
5. Das Weltversprechen und die Weltliteratur
144

Die Kunst erweitern?
Nein. Sondern geh mit der Kunst in
deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.

Paul Celan, *Der Meridian*

1. Das tätowierte Leben

»Die Poesie«, hat der Dichter Paul Celan gesagt, »die Poesie zwingt sich nicht auf, sie setzt sich aus.« Meine Damen und Herren, ich kenne keinen anderen Satz, der die Angelegenheit der Literatur so richtig und so anspruchsvoll beim Namen nennt. Richtig ist dieser Satz vor allem, weil er die Sprache der Poesie an eine Geste knüpft, die sich hervorwagt. Auch trifft er, für mein Gehör, darin den richtigen Ton, daß er eine romanische Idee von Poesie bekräftigt: Die Freiheit der Kunst hängt daran, daß sie nicht herrschaftlich wird. Übersetzen Sie das Wort Celans ins Französische, und Sie verstehen, wie sehr der Satz in der Romanität zu Hause ist: *la poésie ne s'impose pas, elle s'expose* – sofort verrät sich seine Herkunft aus einem geistreichen Sprachspiel, und wie so oft im Französischen werden die Gefahren des Tiefsinns durch Eleganz pariert. So ist der Satz an einer unsichtbaren deutsch-französischen Grenze formuliert, an einem Ort, von dem ich seit langem glaube, daß er die Zone der fruchtbarsten Begegnungen sein kann. Wer von diesem Grenzgebiet aus redet, hat Aussicht darauf, an einem Austausch der Temperamente teilzunehmen. Manchmal erspart der teutonische Geist dem eleganten Reden die Oberflächlichkeit, die Eleganz hingegen rettet immer den Tiefsinn vor sich selbst. »Die Poesie zwingt sich nicht auf, sie setzt sich aus« – das ist ein Satz, der Werke und Autoren an einem extremen Maßstab mißt. Das Sich-aussetzen, von dem die Rede ist, hat nicht zufällig kein

grammatisches Objekt bei sich; wenn Poesie sich aussetzt, so nicht in erster Linie dem Urteil einer Öffentlichkeit, dem Lob und der Blamage durch Zeitgenossen, der Analyse und dem Mißverständnis durch die Nachwelt. Selbstverständlich gehören diese Elemente zu den Bedingungen der Literatur, und ein Text ohne Aussetzung an Leser wäre so verloren wie der Säugling Moses in seinem Schilfkorb ohne eine Tochter des Pharaos, die das ausgesetzte Wesen in ihre Obhut nimmt. Aber das Sichaussetzen der Poesie, von dem Celan spricht, geht kraft seiner absoluten Natur über die Kommunikation hinaus, es erschöpft sich nicht im Spiel von Senden und Empfangen. Die Poesie setzt sich aus, weil sie nicht weniger ist als eine Analogie der Existenz – ein objektloses, offenes Wagnis. Das Wort Existieren, mit dem man in unserem Jahrhundert die ontologische Bedingung des Menschen charakterisiert hat, enthält für den, der in die Bedeutungsquelle des Ausdrucks hineinhorcht, ein präzises Echo auf das poetische Sichaussetzen Celans. Wenn Poesie sich aussetzt, und wenn existieren »sich hinaushalten« in die Weltnacht bedeutet, so sind Existenz und Poesie in ihren Grundbewegungen miteinander solidarisch. Sichaussetzen und Sichhinaushalten sind konstitutive Bewegungen des Menschen. Nirgendwo sonst, wenn nicht in ihnen, vollziehen sich die Gesten der »eigentlich metaphysischen Tätigkeit«. Sie sind die Auftrittsgesten des Menschen als dem poetischen Tier. Durch sie gewinnt das Lebewesen, das zum Untier zu werden droht, den Leichtsinns, kein Tier zu sein. Das Kunstwerk stellt eine Welt auf, sagt Heidegger; die Poesie

setzt sich aus, erwidert Celan – kein Zweifel, daß die beiden Sätze sich aufeinander reimen. Der Philosoph und der Dichter betreten von entgegengesetzten Seiten dieselbe Arena. Auf diesem Schauplatz wird gesagt, wie es im eminenten Sinne um die Welt steht.

Meine Berufung auf Celansche und Heideggersche Ideen, meine Damen und Herren, geschieht in diesen einleitenden Überlegungen nicht ohne Einschränkungen im Fall des ersten Autors und nicht ohne Reserven im Fall des zweiten. Es fällt mir nicht ein, meine bisherigen schriftlichen Äußerungen in direkten Bezug zu dem zu bringen, was Celan unter Poesie verstand – das hieße nicht nur einen großen Dichter mißverstehen, es wäre auch ein typologischer Fehlgriff, denn meine Redeversuche gehören nicht zur Lyrik, sondern zur philosophischen Konversationsprosa oder zur Unterhaltungsmystik. Was Heidegger anbelangt, der nach Emmanuel Lévinas »leider der größte Denker dieses Jahrhunderts« ist, so ergibt sich zu ihm ein hinreichend großer Abstand schon durch die Monumentalität und Zwielligkeit seines Werks. Wo ich eine Nähe zu seinen Anregungen empfinde, da stets aufgrund einer buchstäblichen und widerspenstigen Lektüre. Ich sehe in ihm nicht nur den Denkhelden vom Rang eines modernen Platon, in dessen Rede sich die Titanenschlacht um den Sinn von Sein vollzieht, sondern auch den unbewußten Eulenspiegel, bei dem die Philosophie ins Zeitalter ihrer Selbstparodie übertritt. Seit Heidegger ist die Fähigkeit, sich lächerlich zu machen, ein Kriterium dafür, daß die Abstoßung des philosophischen Denkens vom übrigen bewußten Leben

aufhört. Das hohe Extrem kehrt ins niedere zurück, das Orthodoxe schlägt ins Paradoxe um. Daraus folgt für mich, daß man damit beginnen muß, Heideggers Denken in eine Sprache zu befreien, in der es mehr recht hätte als in seiner eigenen. Da ist nicht nur eine Provinz zu urbanisieren; da ist auch eine abstrakte Qual aufzuheitern und eine falsche Einsamkeit zu bevölkern.

Meine Damen und Herren, ich habe Celan zitiert und Heidegger erwähnt, weil ich in ihren großzügigen poetologischen und philosophischen Thesen eine Lücke für persönliche Zusätze sehe. Verlassen wir die Hochebene des Dichtens und Denkens für eine Weile. Meinetwegen soll Dasein Hinausgehaltenheit in das Nichts bedeuten; ich habe auch nichts dagegen einzuwenden, daß die Poesie sich nicht aufzwingt, sondern sich aussetzt. Doch könnte die Redensart vom Sichaussetzen einen ganz alltäglichen Sinn annehmen, von dem aus der Weg zu kunstontologischen Aphorismen weit ist. Ich denke an die leicht nachvollziehbaren realen Risiken, die jeder veröffentlichende Künstler trägt. Wenn sich ein Autor mit einem Buch hervorwagt, so setzt er sich ohne Zweifel aus, aber nicht, weil die Poesie sich aussetzt; eher schon, weil der Künstler sich aufzwingen will, mehr noch aber deswegen, weil er, der Künstler, oder sie, die Künstlerin, nicht »zu sich« kämen, wenn sie nicht mit ihren sprachlichen Regungen aus sich »heraus« fänden – wobei ich die Frage offenlasse, wohin einer kommt, der sich in diesem Sinne aussetzt.

Es scheint zum Beispiel, meine Damen und Herren, als gehöre das Halten von Poetikvorlesungen zu den Risi-

ken beim Sichaussetzen als Schriftsteller deutscher Sprache. Wer von diesem Frankfurter Podium aus spricht, setzt sich in der Regel nicht wie zum ersten Mal aus, sondern blickt auf seine Aussetzungsgeschichte zurück. Man hat hier das Wort, weil man es anderswo schon einmal hatte. Man hatte es anderswo und früher, weil man es nicht unterlassen konnte, sich auszusetzen, und weil man eigensinnig darauf bestand, sich hörbar und lesbar zu machen. Für die Literatur gilt das Gegenteil des französischen Sprichworts »*on ne peut pas être et avoir été*«, man könne nicht sein und gewesen sein – nein, man kann nur sein, wenn man gewesen ist, man kann nur reden, wenn man geredet hat, man kann sich nur aussetzen, wenn man sich ausgesetzt hat – ja man könnte sich auch in Frankfurt nur schonen, wenn man sich früher nicht geschont hat.

Wir stoßen hier auf das Leitmotiv dieser Vorlesungen: Wenn es einen roten Faden gibt, der die heutige Stunde mit den folgenden verbinden wird, dann entrollt er sich aus der Idee, daß die Poetik des Sichaussetzens als eine Poetik des Anfangens entwickelt werden muß. Das ist leichter gesagt als gedacht. Denn auch anfangen kann nur einer, der schon angefangen hat, oder soll ich sagen: der schon angefangen ist? Bitte denken Sie nicht, meine Damen und Herren, daß der Unterschied zwischen Angefangenhaben und Angefangensein nur eine grammatische Finte ist. Ich hoffe, noch heute und vor allem in den folgenden Stunden Argumente zu liefern, die auf das Vorliegen eines wirklichen Problems deuten – vorausgesetzt, daß ein Wille zum Problem da sei, denn in philosophischen Dingen entscheidet man sich

nicht nur für Lösungen – sondern auch für das Bestehen von Problemen.

Ich will die Frage, wie man es anfängt, anzufangen, so darlegen, daß sie zugleich eine persönliche und allgemeine Antwort erlaubt. Ein Autor, sagte ich, fängt mit sich an, indem er sich aussetzt, aber er ist imstande, sich auszusetzen, nur darum, weil er sich schon ausgesetzt hat. Wollten wir uns auf die Suche machen nach einem Anfang schlechthin, so verfielen wir in eine bodenlose Bewegung, die den Logikern als unendlicher Regreß bekannt ist. Einen ersten spontanen Anfang zu deduzieren und von einem Teufel verlangen, aus Sand einen festen Strick zu drehen, das sind Aufgaben vom gleichen Schwierigkeitsgrad. Aber nicht nur das, es wären auch überflüssige Anforderungen. Denn für Autoren, wie für die übrigen Existierenden, genügt es, sich in ihren laufenden Anfang einzuschalten, um sich in ihrem Dasein aufs laufende zu bringen. Zeitlebens, meine Damen und Herren, sind wir in der Lage von Leuten, die zu spät ins Theater kommen – in einem Zwischenakt wird die Tür noch einmal halb geöffnet, wir zwängen uns atemlos in den Raum und suchen im Dunkeln nach dem eigenen Platz. Den Anfang der Handlung haben wir verpaßt, und für den Augenblick kann nicht mehr geschehen, als daß wir von nun an ihrem Gang so aufmerksam wie möglich folgen. Ich möchte zu bedenken geben, daß es vielleicht zu den Regeln dieses Spiels gehört, seine Anfänge immer erst nachträglich ahnen zu lassen. Der wirkliche Anfang ist für uns nie anders da als in den Resultaten des Schonangefangenseins. Da sind schon Rillen im Gesicht, da

sind Falten um die Mundwinkel, da ist schon eine Angst im Nacken, eine Härte im Rücken, ein Zittern in den Knien, eine Spannung im Herzen. Wenn Heinrich Heine sagte, der Riß der Welt gehe mitten durch das Herz des Dichters, so sprach er aus, was er vorfand – sein Herz lernte sich nicht anders kennen als am Zerrissensein. So ist unsere Gegenwart mit der Hieroglyphenschrift älterer Anfänge überzogen, die man entziffern und vergegenwärtigen muß, um etwas zu sagen zu haben.

Ich weiß nicht, ob Sie sich der Zeit erinnern, meine Damen und Herren, in der die meisten von uns noch den physiognomischen Blick haben – ich denke an das grausam hellsichtige Alter vor dem Einsetzen der Geschlechtlichkeit und des Vorstellens, ein Alter, in dem man mit einem Blick sieht, was einer ist – seinen Charakter, seine Launen, seine Geschichte, sein Wesen, seine Zukunft, alles zusammengedrängt in einer körperlichen Hieroglyphe, die vollkommen lesbar vor uns steht; über sie ist kein weiteres Wort zu verlieren, weil sie das Konzentrat all dessen darstellt, was sich selbst bedeutet und verrät. Ein Rest von dieser Sehweise ist noch im Spiel, wenn Erwachsene in ihren eigenen Zügen lesen – ein Blick in den Spiegel, und man erkennt das Visavis sofort, man kennt es nur zu gut, die Rillen, die Risse, die Glätten, die Spur der Jahre – sie erzählen unscheinbar und gegenwärtig den Roman der Anfänge, von denen für uns gewöhnlich kein ausführliches Bewußtsein besteht.

Meine Damen und Herren, ich spiele gern mit der Vorstellung, daß jeder Mensch eine Silbe verkörpert,

ein einmaliges unverwechselbares Gewächs aus Konsonanten und Vokalen, eine lebende Silbe, unterwegs zum Wort, zum Text. Jede dieser Silben wäre ausgewachsen und individualisiert zu einer Gestalt, wie sie in keiner zweiten wiederkehrt, so wie man in alten Eichenwäldern des Südens niemals zwei Stämme von gleichem Aussehen findet. Zu dieser Vorstellung der lebenden Silben füge ich die Annahme hinzu, daß diese Silben sich selbst nicht lesen können, weil sie kein Organ haben, das der direkten Selbstwahrnehmung dient. Was diesen lebenden und sich selbst verborgenen Silben auf die Spur des eigenen Klanges hilft, wäre die Schrift. Sie ist es, die ihnen ein Medium bietet, sich in einem »äußeren« Material abzubilden, und so entstünde durch viele Schreibversuche und Kombinationen mit Nebensilben hindurch eine Annäherung an die Klanggestalt der sich verborgenen Lebenssilbe. Selbstverständlich hatte Celan nichts Derartiges vor Augen, als er sagte, die Poesie zwingt sich nicht auf, sie setze sich aus. Doch erscheint es mir nicht völlig illegitim, der Redewendung vom Sichaussetzen auch den Sinn zu geben, der im Gedankenspiel mit den Silbenindividuen aufscheint. Ist man eine Silbe, dann dürfte es naheliegen, sich hinzuschreiben, und für eine Silbe, die ihren Klang, ihre Niederschrift, ihre Materialisierung, ihre richtigen Nachbarschaften sucht, ist die Formulierung »sie setzt sich aus« besonders am Platz.

Ich möchte dieses Silbenphantasma nicht überanstrengen. Mir liegt daran, mit seiner Hilfe eine Idee zu wecken, die sich auch auf nichtphantastische Weise zur Klarheit bringen läßt. Individuen sind natürlich keine

lebenden Silben, aber doch lebende Stoffe, sie sind atmende Themen, die sich selbst behandeln, manchmal ausführlich, manchmal lakonisch. Aber auch das sagt noch zu wenig. Denn jedes Leben ist auf seine Weise auf dem Sprung zur Sprache – es ist schon erfüllt von Klängen, von Wörtern, von Grundbildern und von Szenen, mit denen es den Text seines alltäglichen Romans ausschreibt. Das Anfangenkönnen, das die literarischen Debütanten bei sich besonders stark erfahren, hat seinen Grund in dem Schonangefangensein eines vorliterarischen Lebenstextes. Von der ersten Zeile des ersten Buches an schreibt dieser sich tastend nieder, er verdeutlicht sich, er amplifiziert und steigert sich, wenn es hoch kommt, bis zur allgemeinen Lesbarkeit. Nur weil wir schon mitten in einer Geschichte sind, können wir anfangen, unsere Geschichte zu erzählen. Wir sind, im *status quo* genommen, alles andere als unbeschriebene Blätter. Vom ersten Atemzug an, ja von den frühesten Stadien der intrauterinen Nacht an, ist jedes Leben schriftempfindlich wie eine Wachstafel – und irritierbar wie der lichtempfindlichste Film. Im nervösen Material werden die unvergeßlichen Charaktere der Individualität eingeritzt. Was wir das Individuum nennen, ist zunächst nur das lebende Pergament, auf dem in Nervenschrift von Sekunde zu Sekunde die Chronik unserer Existenz aufgezeichnet wird. Man kann so weit gehen zu sagen, daß es die schwarz auf weiß gedruckten Bücher gibt, weil Individuen existieren, die ihr neurologisches Buchsein nach außen kehren. Es sind beschriebene Blätter, die eines Tages sich selber umblättern und Schreibende werden.

Ich kann, meine Damen und Herren, für die angesammelten Beschriftungen, die jedem Leben von Anfang an zugefügt werden, keinen treffenderen Ausdruck finden als den der Tätowierung. Ich verwende dieses Wort zunächst metaphorisch, ich denke nicht an die Hautbemalungen der Pilger im Mittelalter oder an die der Seeleute, der Exotiker, der Schausteller und der Fetischisten, die sich seit dem späten 18. Jahrhundert dem Reiz hingaben, unabwaschbare Bilder unter der Haut zu tragen. Was mir vorschwebt, sind die Seelentätowierungen, die uns unsere Grundwörter vorsagen und unsere Grundbilder einbrennen; es sind die Nerventätowierungen, die sich als Sinnverknüpfungen und Erlebnisbahnungen in uns eingestochen haben, es sind die Engramme, die uns Signale für Alarm und Aktion, für Rückzug und Sehnsucht setzen. Von hier aus gesehen war es nicht ausreichend, wenn ich soeben von den beschriebenen Blättern gesprochen habe, aus denen später Blätterschreiber werden. Was schreiben macht, ist nicht irgendeine frühere Programmierung, nicht etwas beliebiges Gelerntes. Die Grundwörter der Poesie bilden sich über den existentiellen Tätowierungen, die keine Erziehung ganz bedeckt und keine Konversation ganz verheimlicht. Die Poesie redet von den Brandzeichen der Seele her, von den unter die Haut gestochenen Charakteren aus. An diese frühen Zeichen ist auch das entwickelte literarische Sprechen gebunden, durch sie sind die Schreiber ins Dasein immatrikuliert. Zwar scheut das gebrannte Kind das Feuer, aber das tätowierte Kind hängt an der Schrift, nein, die Schrift hängt an ihm als ein *character indelibi-*

lis, untilgbar wie das unauslöschliche Siegel, von dem ein gewisser Taufritus spricht. Für die Schriftsteller gilt darum, in Abwandlung eines psychoanalytischen Mottos, der Satz: wo Tätowierung war, soll Kunst werden, oder: wo Brandmarkung war, soll Sprache entstehen. Mit dem bloßen Vorzeigen der alten Zeichnungen ist es in der Literatur ja nicht getan. Indem ich sprechen lerne, gewinne ich auch Freiheit von den Zeichen, die ich bin. Es gibt wohl keine Literatur ohne urschriftliche Tätowierung, aber die Tätowierungen als solche sind keine Literatur – sie bleiben die monotonen Spuren einer unvergangenen Vergangenheit, die sich beharrlich wiederholen, zeitlos wie das Unbewußte und unbelehrbar wie Instinkte. Doch der später gewonnene oder erkämpfte Abstand von den eingestochenen Grundwörtern sorgt für den Zufluß neuer Zeichen, durch die die Welt herankommt, um sich in frei Gesprochenes zu verwandeln. Je mehr neue Weltzeichen hinzukommen, desto mehr verblaßt auch die alte Nadelschrift, und was wir sagen können, entfernt sich bis zur Unkenntlichkeit von dem, was sich an unserem eigenen Leibe selbst sagt. Zuletzt ist, in einer ganz versprachlichten Welt, das ferngerückte Gerede selbstläufig geworden – schalten Sie einen beliebigen Sender ein, meine Damen und Herren, öffnen Sie das nächste Magazin, und Sie wissen, was ich meine, Unverbindlichkeit auf allen Kanälen, Leichtsprache aus jeder Redaktion. Sobald das beliebige Reden allgegenwärtig geworden ist, kann auch ein Bedürfnis nach einer Offenlegung der authentischen Tätowierungen aufkommen. Dann aber ist auf einmal von Tätowierung

ohne Metapher die Rede. Wo das Neubürgerliche Geschwätz herrscht, entsteht ein Hunger nach essentiellen Zeichen, nach blutigen Ritzungen und Brandzeichen der Existenz. Man weiß zwar, Tätowierung ohne Sprache ist Monotonie, aber Sprache ohne Tätowierung ist Beliebigkeit, und wem aus eigener Erfahrung deutlich wurde, daß Beliebigkeit das größere Übel ist, wird möglicherweise bereit sein für die gewaltsame Monotonie der Reduktionen auf unauslöschliche Erkennungszeichen – bereit für das Messer an der Stirn und die Tinte unter der Haut.

Es war Hugo Ball, der in seiner poetologischen Abrechnung mit der dadaistischen Farce die Idee der offenen Tätowierung zuerst in seine kunstkritischen Überlegungen aufnahm. Er meinte, in ihr eine Geste zur Wiederherstellung des Ernstes entdeckt zu haben. Nach seinen Auftritten im Cabaret Voltaire als Onomatopoeet, magischer Bischof und Nonsensrezitator hatte er verstanden, daß sich Beliebigkeit nicht mit Beliebigkeit schlagen läßt – die Bürger können's doch immer besser. So fand er zur Idee des Schriftstellers als Zeugen zurück.

»Ob man sich« – fragt er in seinen Tagebüchern – »ein Herz auf die Stirn tätowieren sollte? Alle Welt würde dann sehen: das Herz ist ihm in den Kopf gestiegen. Und da es ein tintenblaues, ein sterbeblaues, ein agonisches Herz wäre, könnte man auch sagen: der Tod ist ihm in den Kopf gestiegen. Wir brauchen nur aufzuschreiben, wie tief uns der Schrecken traf.«

An einer anderen Stelle notiert er:

»Das Tätowieren war ursprünglich wohl eine hieratische Kunst. Wenn sich die Dichter ihre Verse oder auch nur ihre Urbilder ins eigene Fleisch schneiden müßten, würde wohl weniger produziert werden. Andererseits würden sie den ursprünglichen Sinn der Publikation als eine Form der Selbstentblößung weniger umgehen können.«

»Die Poesie zwingt sich nicht auf, sie setzt sich aus«, hatte Celan gelehrt. Inzwischen wissen wir, daß Poesie sich aussetzt, weil sie von etwas Zeugnis gibt, dem ihre Sprecher ausgesetzt waren, ehe es bei ihnen zur Selbstaussetzung kam. Auf unwillkürliche Weise ist die poetische Schrift schon immer dem Zeugnis nahe, sofern sie ein altes Engramm paraphrasiert, überschreibt und zutage redet. Denn nur indem sich die Tätowierung noch einmal aufs Spiel setzt, wird Poesie als Sprache möglich. Durch die Übernahme und die Veröffentlichung der Urtätowierungen öffnet sich der literarische Raum – ich werde bei späterer Gelegenheit Argumente dafür vorlegen, daß es sich zugleich um den dramatischen und philosophischen Raum handelt, durch dessen Aufgehen erst die Bühne aller eigentlich menschlichen Auftritte eröffnet wird. Wenn die Literatur mit ihrem Veröffentlichungsrisiko das Tätowierungsrisiko erneuert, so entgeht sie der Beliebigkeit und der Dekorativität. Daher – trotz großer Differenzen – die Verwandtschaft zwischen Celans kunstmetaphysischer Maxime und Hugo Balls martyrologischer Definition der Literatur. Daß die Poesie sich aussetzt, ist ja keineswegs dasselbe wie die Forderung, daß Publikation Selbstentblößung sei, und doch ist das