

Sonderdruck aus:

Karen Leeder, Lisa Memmeler,
Jutta Müller-Tamm, Lea Schneider (Hgg.)

Enter the Ghosts

Formen des Nachlebens
in der Lyrik der Gegenwart

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2026

Unendliche Reparaturen

Poetische Positionierung in Franz Josef Czernins Erkenntnispoesie

I. Poetisches Archivbewusstsein und die Entfaltung einer reparativen Positionierung

In einem schmalen, aber doch wesentlichen Segment der deutschsprachigen Gegenwartslyrik, der so genannten Erkenntnispoesie, wurden um das Jahr 2000 erstmals die für diesen Band aufgerufenen Typen der Selbstpositionierung „Elegie, Rezeption, Heimsuchung“ in einer anderen Figur aufgehoben. Diese Gedichte, die ihre Verfasser:innen als ein spezifisches Erkenntnismedium verstanden und stets mit einem epistemologischen Anspruch verbanden, schrieben sich eine reparative Position innerhalb der poetischen Tradition zu. Sie operierten mit ihren jeweils eigenen (reparativen) Verfahren in einem reparativen Geiste oder – wie sich später noch zeigen wird – im Geiste einer spezifischen Irreparabilität. Die reparative Selbstpositionierung ergab sich aus einer spezifischen historischen Konstellation. Diese lag zum einen darin begründet, dass die deutschsprachige Poesie bereits seit den 1990er Jahren über ein ausgeprägtes Archivbewusstsein verfügte.¹ Es entfaltete sich im Zusammenspiel mit der Hochphase, die Gedächtnistheorien und -forschung in den 1980er und 1990er Jahren erfahren hatten, und löste seinerseits eine Konjunktur von Gedächtnispoesie aus, vertreten durch Autor:innen wie Thomas Kling, Barbara Köhler, Durs Grünbein, Oswald Egger oder auch Ulrike Draesner mit ihrem damaligen Debütband *gedächtnisschleifen*.² War somit eine erste Form ausgeprägten Archivbewusstseins eingeführt, so kam direkt im Anschluss ein zweiter Impuls hinzu. Als mit dem Anfang der 2000er Jahre die Digitalisierung ihre Wirkung auch auf die Lyrik zu entfalten begann, wirkte sie zuerst in Form einer Suchmaschine direkt auf die lyrischen Praktiken, da sie für Autor:innen wie für Leser:innen möglich machte, in zuvor nie

1 Zum Archivbewusstsein der Gegenwartslyrik: Christian Metz: Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart, Frankfurt a. M. 2018, hier: 49.

2 Ulrike Draesner: *gedächtnisschleifen*. Gedichte, Frankfurt a. M. 1995.

gekannter Leichtigkeit, Selbstverständlichkeit und Geschwindigkeit – und ohne jede vorherige Lektüre- und Kenntnisnotwendigkeit – auf den Wissensfundus des kulturellen Archivs zurückzugreifen. Die Materialfülle³, die auch die lyrische Tradition erarbeitet und angehäuft hatte, schien plötzlich nur noch eine Eingabe von wenigen Stichworten und einen Klick entfernt zu sein. Aus dem Geiste dieser zweifachen, zuerst theorie-, dann technikgeleiteten Transformation des poetischen Archivbewusstseins erklärt sich, dass letzteres nach 2000 eher der gemäßigten Affektstufe *ethos* als jener des *pathos* zuzuordnen war. Es stand damit im Gegensatz zum *haunting* oder der Elegie oder dem Umgang mit Geistern, die ihrerseits der hohen Affektstufe zuzuordnen wären. (Wer würde sich schon ohne *pathos* von Geistern umgeben fühlen? Wer könnte anders als mit großem Affektausschlag eine Klage erheben? Oder sich gejagt fühlen?) Die Positionierung gegenüber und der Umgang mit der Tradition sind daher seit der Einführung dieses ausgeprägten Archivbewusstseins mit einer Art kognitiven wie handwerklichen Nüchternheit verbunden. Die Positionierung gegenüber der Tradition stellte demnach also dezidiert kein Problem für die Gegenwartslyrik dar.⁴ Auch Harold Blooms Diagnostik von Einflussangst verfehlt grundlegend die Eigenschaften der deutschsprachigen Lyrik seit den 1990er Jahren.⁵ Im Zuge der beschriebenen Archivbewusstseins-Bildung hatte vielmehr längst die Einsicht um sich gegriffen, dass keine poetische Praxis ohne eine gezielte Positionierung gegenüber der Tradition auskommen könne. Längst hatte zudem eine umfassende Einflusslust um sich gegriffen, die – nicht zuletzt dank der Intertextualitätstheorie – als der Normalfall auch lyrischer Textualität angesehen wurde.

In diesem Zusammenhang auf die Denkfigur der Reparatur zurückzugreifen, gehörte nun seinerseits zum (von mir so genannten) Konzeptrealismus, der sich als signifikant für die Lyrik nach 2000 erwies.⁶ Weil die Lyrik eben nicht mehr länger nur Wörter, einzelne Stereotype oder Denkmuster aus der vermeintlichen Realität entnahm, um ihre poetischen Erkenntnisse

3 In der deutschsprachigen Gegenwartslyrik herrscht der Eindruck einer Archivüberfülle im Gegensatz zur zuvor im Fall von Derek Walcott diagnostizierten Entwurzelung von der Tradition. Siehe den Beitrag von Jahan Ramazani in diesem Band, 27-49.

4 Siehe den Beitrag von Frieder von Ammon in diesem Band, 197-208.

5 Vgl. Harold Bloom: Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung, Frankfurt a. M. 2022. Zur Unangemessenheit von Blooms Diagnostik: siehe den Beitrag von Georgina Paul in diesem Band, 145-154.

6 Metz: Poetisch denken, 48.

zu konstituieren, sondern ihrerseits auf jene Konzepte zurückgriff, die Wissen und Erkenntnis organisierten. Zu den gegenwartsdiagnostischen Leistungen der Lyrik gehört die Einsicht: Reparaturvorstellungen seien spätestens seit den 2000er Jahren von kardinaler Relevanz. In Abgrenzung zur Wegwerfgesellschaft und zum Innovationsregime, im Rahmen der Ding- und Konsumkultur, sowie in Fragen digitaler Technologie erlebten Ideen der Reparatur seither eine Hochkonjunktur. Parallel dazu spielten Reparaturvorstellungen auch in psychoanalytischen Theorien zu Trauma und Verletzbarkeit, in postkolonialen Debatten und in der postmemorialen Erinnerungstheorie eine signifikante Rolle. Seit etwa 2000 gilt das auch für die Molekulargenetik wie für die aktuelle Klima- und Anthropozän-Forschung. Diese Synchronizität legt die Diagnose nahe, dass wir in einem reparativen Zeitalter leben.⁷ Wenn lyrische Texte ihrerseits das Konzept ‚Reparatur‘ inszenieren, erheben sie nicht (oder nur in Ausnahmefällen) den Anspruch, selbst zu reparieren. Sie spielen das Konzept der Reparatur ein, um dessen Bedingungen und Möglichkeit zu reflektieren und kritisch in den Blick zu nehmen.

II. Grundzüge von Franz Josef Czernins reparativer Positionierung

Der Lyriker Franz Josef Czernin erweist sich unter den genannten Maßgaben als ein innovativer Vorreiter der reparativen Erkenntnispoesie. Czernin, der seine lyrische Praxis konsequent mit einem epistemologischen Anspruch verbindet, entwirft sie, ohne sie selbst in dieser Weise zu benennen. Dennoch erweisen sich seine theoretischen, literaturkritischen, essayistischen, aphoristischen und poetischen Arbeiten als maßgeblich von Figuren

7 Grundlegend zur Reparatur in der deutschsprachigen Literatur: Christian Metz: Bruchige Welt. Über Literatur als Reparatur, in: Wespennest (14. April 2023), 61-67; Christian Metz (Hrsg.): Literarische Reparaturen. Figuren 2 (2024), Zürich 2025. Sowie mit dem Blick auf einen weiteren Forschungszusammenhang: Markus Messling, Christiane Solte-Gresser: Qu'est-ce qu'une pratique Culturelle de reparation? La stele d'Axoum et „L'icona“ d'Igiaba Scego, in: Mario Laarmann u. a. (Hrsg.): Reparation, Restitution, and the Politics of Memory. Perspectives from Literary, Historical, and Cultural Studies/Réparation, restitution et les politiques de la mémoire. Perspectives littéraires, historiques et culturelles, Berlin/Boston 2023, 33-61.

der Reparatur bestimmt, über die allerdings bislang noch nicht gesprochen worden ist. Czernins reparative Poetik erweist sich zuerst als eine produktionsästhetische Form, im Wissen um die Literatur- und Wissensgeschichte und ausgestattet mit einem ausgeprägten Archivbewusstsein, Gedichte zu schreiben. Wobei dieser reparative Produktionsmodus seinerseits eine spezifische Eigenschaft trägt: Er ist ein potentiell unendlicher und zielt damit auf eine unhintergehbare Irreparabilität ab. Im zweiten Schritt zeigt sich anhand seines Bandes *elemente, sonette* aus dem Jahr 2002, dass die reparative Figuration ihrerseits auch Czernins Gedichte selbst bestimmt. Wenn im Folgenden von Czernins reparativer Poetik die Rede ist, geht es darum, zwei Eigenschaften in den Blick zu bekommen: erstens, wie sich – eher vorsichtig tastend als proklamatorisch laut – in der deutschsprachigen Lyrik der 1990er Jahre ein reparatives Archivbewusstsein zu entwickeln beginnt, das im Zuge der 2010er Jahre erst seine volle Wirksamkeit entfalten sollte und bis heute behalten hat, und zweitens, inwiefern diese reparative Figuration ihrerseits Czernins Poesie charakterisiert, ohne dass dies bislang in den Blick gekommen ist. Es geht zugleich also um eine Erweiterung dessen, was dieser literaturtheoretisch außerordentlich beschlagene Dichter in seinen Schriften selbst reflektiert hat.⁸

Die Grundzüge poetischer Reparatur gewinnen in Franz Josef Czernins Arbeiten am pointiertesten Kontur anhand des literatur- und verfahrenshistorischen Gedankenganges, den der Dichter 1995 zu Beginn seiner Kritik an Durs Grünbeins *Falten und Fallen* äußerte.⁹ Es geht bei dieser Lektüre nicht um die Schärfe der Kritik, die Czernin einst gegenüber Grünbeins

8 Czernin selbst bezieht sich in einem Gespräch mit dem Lyriker Hendrik Jackson auf die Reparatur. Als eine luzide Reaktion auf einen ersten Vortrag, den ich zu Czernins poetischer Reparatur halten durfte: Hendrik Jackson: Gespräch mit Franz Josef Czernin, in: Lyrikkritik. Online abgerufen am 8. Mai 2025 unter: <https://www.lyrikkritik.de/blatt/gesprach-mit-franz-josef-czernin/>. Was die Czernin-Forschung als Formen der Verwandlung, Metamorphose, des Doppelmodus aus Differenzverwischung und prägnanter Beziehungserweiterung, aus Überschreitung und Aufschneiden bereits sicher im Blick hat, soll in der reparativen Poetik aufgehoben werden.

9 Zu dieser Kritik, allerdings ohne Bezug zum Reparativen, sondern nur zur „handwerklichen Bearbeitung“ (128, 129, 130), vgl. auch: Yvonne Al-Taie: Sprachkreuz(ig)ungen. Transponierte Körper und Wörter in Franz Josef Czernins „so lass ich fest mich nageln daran uns, geflickt“, in: Nikolas Buck, Hans-Edwin Friedrich (Hrsg.): Gedichte von Franz Josef Czernin. Interpretationen, Paderborn 2021, 121-141, hier: 123.

Gedächtnislyrik äußerte, sondern um das Modell der poetischen Selbstpositionierung (gegenüber der Tradition) und des Archivbewusstseins, das Czernin seiner Kritik zugrunde legte. Dieses Konzept hat seinerseits eine nicht zu unterschätzende Wirkung innerhalb der deutschsprachigen Lyrik entfaltet.¹⁰ Mit dieser Konzeption, so die These, zieht die reparative Positionierung an kardinaler Stelle in die Lyrik der Gegenwart ein.

Czernin unterscheidet zwei Arten von Lyrik, die sich jeweils durch eine spezifische Positionierung gegenüber der Tradition, also durch ein bestimmtes (poetisches) Archivbewusstsein auszeichnen. Zum einen charakterisiert er eine Lyrik in Aufbruchstimmung, zum anderen eine in – von ihm so genannten – „restaurativen Momenten“ verharrende:

Ist es einmal, etwa im Zusammenhang von Aufbruchsstimmungen (wie sie sich zum Beispiel im frühen Expressionismus oder im Dadaismus zeigen), eine bedenkenlose oder gewalttätige (und insofern oberflächliche) Bemächtigung, so ist es in anderen, sagen wir restaurativen Momenten eine unbedachte und widerstandslose Unterwerfung unter bestimmte als ein für alle Male vorhandenen gedachte Eigenschaften der Literatur, eine Unterwerfung, die wiederum die Züge von (allerdings unwillkürlich exorzierter) Gewalttätigkeit gegen die eigentümliche und nichtreduzierbare Qualität jenes literaturgeschichtlichen Moments enthält, in dem man sich gerade selbst befindet.¹¹

Die einen eignen sich aus dem literarischen Archiv schonungslos und ohne Rücksicht auf Verluste an, was sie für verwendbar halten, die anderen sind um Restauration bemüht. Restauration ist nicht Reparatur. Wer in eine Restaurations-Werkstatt geht, will sein Möbelstück aus dem Jahr 1770 wieder in einem Zustand hergestellt haben, der den Anschein von Originalzustand trägt. Es soll (identisch, authentisch) so aussehen wie einst. Restauration unterwirft sich der Vergangenheit. Gegenüber beiden Zugriffsweisen auf und Positionierungen gegenüber dem Archiv hat Czernin spezifische Vorbehalte. Wenn die einen „bedenkenlos[]“, die anderen „unbedacht“ agieren, scheitern sie gleichermaßen am bedachten Umgang mit der Tradition. Wenn

10 Zu dieser hervorgehobenen literaturhistorischen Stellung von Czernins Kritik innerhalb der Lyrikgeschichte: Metz: *Poetisch denken*, 23f.

11 Franz Josef Czernin: *Falten und Fallen*. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein. in: ders.: *Der Himmel ist Blau. Aufsätze zur Dichtung*, Weil am Rhein/Basel 2007, 29-58, hier: 29. Zuvor erschienen in: Franz Josef Czernin: *Falten und Fallen*. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein, in: *Schreibheft* 45 (1995), 179-188.

die einen sich „gewalttätig[]“ bemächtigen, die anderen sich „widerstandslos“ unterwerfen, genügen sie beide gleichermaßen (und doch auf verschiedene Weise) nicht dem Anspruch einer wehrhaften und doch friedlichen Eigenständigkeit, die ihrerseits das Vorherige anerkennt, akzeptiert und kritisch prüft, ohne es zu idealisieren. Stattdessen bleiben ihre Positionierungen gegenüber der Tradition oberflächlich, so Czernins Konklusion, und im Fall der „Unterwerfung“ gehen die Restaurativen zudem vom Fehlschluss aus, die Lyrik würde sich durch konstante, ahistorische Eigenschaften auszeichnen. Was seinerseits dazu führt, dass der Blick auf die eigene Gegenwart beschränkt bleibt. Czernin präzisiert seinen Einwand weiter, wenn er anführt:

[e]in solches Schreiben tut einerseits so, als könnte man diese Verfahren aus den ihnen eigenen, inner- und ausserliterarischen Zusammenhängen extrahieren und ohne weiteres für sich nutzbar machen. Es versucht nicht ernstlich, sich die Konsequenzen eines solchen Gebrauchs unter den eigenen (auch den eigenen literaturhistorischen) Umständen klarzumachen. Andererseits unterwirft sich ein solches Schreiben damit selbstverständlich dem Vertrauten eines bestimmten, traditionellen Begriffs des Poetischen, ohne den Wert dieses Vertrauens als Wert, den es selbst setzt, in den Blick zu bekommen.¹²

Es gibt keine lyrische Konstante. Immer wieder sind die Eigenschaften der Lyrik kritisch zu hinterfragen und (in ihrer Vertrauenswürdigkeit) neu zu bewerten. Czernins Ablehnung der „Aufbruchstimmung“ wie der Restauration entwirft implizit (ex negativo) eine dritte Form der Positionierung im Resonanzraum der Literaturgeschichte. Czernin führt sie nicht aus, aber sie ist dennoch an seinem Entwurf ablesbar: Mit Bedacht, sich weder unterwerfend noch gewalttätig der Tradition annehmend, die Eigenschaften der Lyrik grundsätzlich als veränderlich ansehend, so hat sich die Lyrik gegenüber ihren Vorgängern zu positionieren. Was heißt es also? Einerseits: „[sic] ernstlich [...] der Konsequenzen eines solchen Gebrauchs“ – traditioneller Verfahren, Konzepte und Ideen – „unter den eigenen [...] Umständen klarzumachen.“ Und nicht andererseits dem Vertrauen in einen bestimmten, traditionellen Begriff des ‚Poetischen‘ blind zu folgen? Es bedeutet: zusammenhangs- und funktionskundig sein. Die historischen Verfahren standen einst in spezifischen Funktionszusammenhängen. Sie lassen sich nicht einfach (wie Abfall) vom Tisch wischen, aber sie lassen sich auch nicht einfach eins zu eins übernehmen. Sie funktionieren heute nicht mehr in derselben Weise:

12 Ebd.

Wer nur auf spezifische frühere Begriffe des Poetischen vertraut, ohne den Wert, den das eigene Vertrauen selbst erst generiert, kritisch in den Blick zu nehmen, unterliegt einer Täuschung. Auch die Verwendung dieser traditionellen Begriffe des Poetischen funktioniert schlicht nicht. Sie sind verschlissen, haben ihren Gebrauchswert eingebüßt, sie sind kaputt, aber doch keine Wegwerfverfahren.¹³ Die aktuelle poetische Produktion muss also (bedacht) ihr einstiges Getriebe sowie ihren historischen Funktionszusammenhang durchschauen. Sie muss verstehen, warum sie einst funktioniert haben und warum sie heute nicht mehr in derselben Weise ihrer Funktion nachkommen können, um sie dann – im aktuellen Funktionszusammenhang – neu und angemessen zu verwenden. Kurz gesagt: Sie bedürfen keiner Restauration. Sie bedürfen auch keiner bedenkenlosen, gewaltträtigen Aneignung (wie durch die Avantgarden). Sie bedürfen – so der implizite Modus und dritte Weg, den Czernin an dieser Stelle entwirft – einer Reparatur, um im Zuge dieser reparativen Aneignung wieder in Gebrauch zu gelangen. Hier spricht, ohne diesen Begriff selbst zu verwenden, der poetische Reparatuer. Denn Reparatur bedeutet: etwas, das seine Funktionsfähigkeit verloren hat, wieder in Funktion zu bringen. Dieser Funktionsbegriff steht in direkter Tradition von Roman Jakobsons Sprachfunktionen, seiner spezifischen Definition von Selbstreflexion als poetischer Funktion und dem Ranking der Funktionen, das er entwirft.¹⁴ Im Angesicht des ausgeprägten Archivbewusstseins eines Dichters wie Czernin ist Jakobsons Auffassung der sprachlichen Funktionen um eine reparative Funktion zu erweitern: als die Art nämlich, wie jemand (bedacht) auf das Archiv zugreift.

Dieser Entwurf ist auch insofern ein dezidiert reparativer, weil ihm der charakteristische Phasenverlauf des Denkmodells ‚Reparatur‘ unterliegt: Auf eine Phase von Funktionsfähigkeit und Gebrauch folgt eine Phase, in der durch Bruch oder Verschleiß (so) nichts mehr geht. An dieser Stelle, im Angesicht des Zerbrochenen oder Verschlissenen, sind auch Elegie, Heim-suchung, Rezeption im reparativen Modell aufgehoben. Selbstverständlich klagt man um den Riss, der durch die liebste Morgenteetasche geht, oder das Loch im geliebten Kleidungsstück (und man mag sich auch vom Geist der bösen Motten gejagt fühlen). Aber der Reparatuer ergibt sich ausdrücklich nicht im Pathos der Klage, sondern mäßigt vielmehr seine Gefühle (auf die

13 Vgl. Wolfgang Schivelbusch: *Das verzehrende Leben der Dinge. Versuch über Konsumtion*, München 2015, 9.

14 Roman Jakobson: *Linguistik und Poesie*, in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a. M. 1979, 65-108, hier: 95.

Affektstufe *ethos*), um pragmatische Lösungen für die beklagenswerte Situation zu finden. Es folgt daher der Akt der Reparatur selbst, bevor zuletzt eine Phase des erneuten Gebrauchs und der Funktionsfähigkeit unter neuen Umständen anbricht. Doch klar ist bei einer Reparatur eben auch: Eine Narbe bleibt.



Abb. 1: Kader Attia: The Repair Slide show, in: ders.: The Repair from occident to extra-occidental cultures, mit Texten von Manthia Diawara, Jacinto Lageira und Kitty Scott, übers. von Patrick Kremer, Berlin 2014, 77-162, hier: 85.

Reparaturen streben nicht (wie Restaurationen) das Identische oder auch nur dessen Anschein an. Reparaturen erzeugen Hybride. Reparatur bedeutet immer, und fügt man nur Klebstoff zu den zerbrochenen Teilen einer Schale hinzu, dass ein Fremdkörper, ein Anderes in das Vorherige eintritt. Nie ist mit dem Reparieren eine Rückkehr an den Ausgangspunkt möglich. Ihnen bleibt das Andere, das Dritte, aber auch das Wissen, unter bestimmten Umständen zu Bruch gegangen zu sein, eingeschrieben. Reparaturen schließen den Schmerz ein. Sie sind geprägt von einer Ambivalenz statt von blindem Vertrauen in das eigene Vertrauen. Das reparierte Objekt, oder in diesem Fall Verfahren, funktioniert aber unter neuen Umständen wieder.

Einen weiteren wichtigen Aspekt der Denkfigur ‚Reparatur‘ benennt Czernin an dieser Stelle. Seine Einlassung, dass es keine lyrische Konstante

gebe, sie vielmehr historisch jeweils aktuell neu konstituiert und festgeschrieben werden müsse, lässt auf ein spezifisches Geschichtsverständnis schließen. Es ist nicht so, dass alles irgendwann einfach mal ganz und harmonisch und perfekt war. Was Czernin entwirft, entspricht vielmehr jener Umkehrfigur des Reparaturdiskurses, die Steven Jackson¹⁵ – im direkten Anschluss an Alfred Sohn-Rethel zum Topos geronnener Schrift *Das Ideal des Kaputten*¹⁶ – in den Reparaturdiskurs eingeführt hat: Nicht, dass alles funktioniert, ist der Normalfall, sondern der Normalfall ist, dass nichts funktioniert. Das ist – aus Sicht der Literaturwissenschaftler:innen – sowohl im Hinblick auf das ‚broken world-‘¹⁷ als auch auf das ‚broken word thinking‘ gültig. Wir leben, so Czernins Sicht, also in einer gebrochenen und zerbrochenen Welt, in der das ständige Warten (die proleptische Reparatur) und die Reparatur Kommunikationen und Abläufe überhaupt für kurze Zeit erst möglich machen, bevor der/ein Reparaturreffekt wieder getilgt wird. Die Reparatur findet im Geiste einer unabänderlichen Irreparabilität statt. Und der Geist dieser Irreparabilität geht seinerseits um, in den Gedichten und Geschichten, die von dieser im Tone von Elegie, Haunting und Heimsuchung erzählen.¹⁸

Zugleich enthält der reparative Modus sowohl durch das Hinterfragen des eigenen Vertrauens in Althergebrachtes als auch durch die Einblicke

-
- 15 Steven J. Jackson: Rethinking Repairs. in: Tarleton Gillespie, Pablo J. Boczkowski, Kristen A. Foot (Hrsg.): *Media Technologies. Essays on Communication, Materiality, and Society*, Cambridge 2014, 221-240.
 - 16 Alfred Sohn-Rethel: *Das Ideal des Kaputten*. Über neapolitanische Technik, in: ders.: *Das Ideal des Kaputten*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Carl Freytag, Freiburg/Wien 2018, 41-48.
 - 17 Jackson: Rethinking Repairs, 221.
 - 18 Dieser Modus steten Reparaturbedarfs lässt sich vom Befund über die Welt auf die Ontogenese des Menschen übertragen. Für eine reparative Psychoanalyse steht Melanie Klein Patin. Sie unterscheidet zwischen einer paranoiden Angst vor Vernichtung von außen und einer Angst, die von der Beschädigung innerer und äußerer Objekte und den destruktiven Regungen eines Individuums selbst ausgeht. Letztere verursacht gleichermaßen Schuldgefühle und eine Tendenz zu Wiedergutmachung, also den Wunsch, die Objekte innerhalb und außerhalb des Subjekts zu reparieren. Jeder Mensch durchlaufe diese Position in seiner Kindheit und besetze sie im Laufe seines Lebens immer wieder neu. Melanie Klein: *Love, Guilt and Reparation*, in: dies.: *Love, Guilt and Reparation. The Writings of Melanie Klein*, Bd. 1, New York 1984, 306-343; Melanie Klein: *Liebe, Schuldgefühl und Wiedergutmachung*, übers. von Gerhard Vorkamp, *Gesammelte Schriften*, Bd. I,4, 105-157.

in die eigenen und einstigen Funktionszusammenhänge einen Modus des Erkennens (und der Erkenntnis). Reparieren kann nur, wer die Mechanismen einerseits, den Fehler im System andererseits, erkennt und nicht einfach auf eine vermeintlich althergebrachte Funktionsfähigkeit vertraut. Die Kulturwissenschaftler:innen Stefan Krebs, Gabriele Schabacher und Heike Weber sprechen sogar von einer reparativen und mithin „neue[n] Epistemologie der Diagnose“.¹⁹ Dieses Erkennen muss nicht in totaler Klarheit ausfallen. Es kann auch auf einem intuitiven ‚So geht das nicht mehr‘ beruhen. Aber die Genauigkeit, mit der Czernin das reparaturbedürftige Material prüft, betont bereits Martin Mosebach zu Recht, wenn er behauptet, Czernin habe sich „mit aller Leidenschaft der sorgfältigen Prüfung der tatsächlichen Wirkung jedes von ihm gebrauchten Wortes überlassen“.²⁰ Tatsächlich schließt das Reporative ein, dass man den Gegenstand mit Sorgfalt und Ruhe erforscht. Mitunter steht sogar der kontemplative Charakter der Reparatur im Vordergrund. Das Reparieren beruht auf denselben Entscheidungsräumen, Deutungsmöglichkeiten, Spielräumen, um Alternativen entwerfen zu können, wie die Kritik. Es kennt zudem die Irreparabilität und hat sie als eine Form der „Unverfügbarkeit“, entgegen der von Hartmut Rosa so genannten „Aggressionspunkte“ des Zugriffs auf die Dinge, auch zu akzeptieren.²¹ Aber es verzichtet in seinem Rückgriff auf deren (im Wortsinn) abfälligen Charakter. Sein Fokus liegt nicht auf dem Aussortieren. Es erklärt seine Gegenstände in deren Hauptsache nicht zu Abfall, sondern bewahrt gezielt einzelne Elemente oder die potentiell zu einem neuen Ganzen zusammengefügt Einzelteile, um zu re-funktionalisieren. Das ist auf das Engste verbunden mit einer Wert-Schätzung. Jener Wertarbeit, über die Czernin

19 Stefan Krebs, Gabriele Schabacher, Heike Weber: Kulturen des Reparierens und die Lebensdauer der Dinge. in: dies. (Hrsg.): Kulturen des Reparierens. Dinge – Wissen – Praktiken (Edition Kulturwissenschaft 133), Bielefeld 2018, 9-46, hier: 29.

20 Martin Mosebach: Die Poesie, der Mythos und das Sakrale. Zu Franz Josef Czernins Gedichten, in: Akzente: Zeitschrift für Literatur 51/4 (2004), 289-300, hier: 289. Mosebach beschreibt an derselben Stelle auch – ohne ein Augenmerk darauf zu haben – den reparativen Charakter dieser Prüfungsaufgabe: „Czernin hat also seine sprachlichen Mittel auf Herz und Nieren wieder und wieder durchdrungen, um endlich aus Schutt und Asche der so in ihre Bestandteile zerlegten Sprache und Dichtung den Phönix seiner Poesie auf unvorhersehbare Weise steigen zu lassen“ ebd..

21 Hartmut Rosa: Unverfügbarkeit, Wien/Salzburg 2018, 11.

immer wieder nachdenkt, wenn er etwa das Gedicht als Phänomen in einem Wertgefüge betrachtet.²²

Ein Fokus auf das Mechanische zeichnet die Tätigkeit des Reparierens aus.²³ Das ist eine Eigenschaft, die nicht nur Franz Josef Czernins literaturkritischem Blick auf Grünbeins Konzepte und Verfahren entspricht, vielmehr bildet sie den Grundsatz seiner eigenen Poesie, sowohl der Sonette wie auch der Aphoristik. Während andere den „Aphorismus generell als Ergebnis einer subtilen Kombinatorik“ ansehen²⁴, arbeitet Czernin „gewissermaßen hinter dem Rücken des denkenden Individuums, das sich einbildet, es denke etwas ganz Individuelles, mechanisch“.²⁵ Das Mechanische löst die Illusion des Singulären in Luft auf.²⁶ Aber mit dieser ersten Reparatur noch nicht genug, legt Czernin es gleichsam auf ein Überdrehen des Motors an. Er versteht zwar – im Rückgriff auf Novalis’ Begeisterung – die Sprachmaschinerie kunstvoll zu bedienen. Aber zugleich will er doch – so Jörg Drews’

22 Franz Josef Czernin: Brief vom 10.4.1997, in: Franz Josef Czernin, Hans-Jost Frey: Briefe zu Gedichten, Basel/Weil am Rhein 2003, hier: 55-64. Vgl. hierzu auch Czernins Gedicht *der rede wert?* (Franz Josef Czernin: *der rede wert?*, in: ders.: *elemente, sonette*, München/Wien 2002, 26). Zudem: Nikolas Buck: Gedanken zum Werten. Zu Franz Josef Czernins Sonett *der rede wert?*, in: Nikolas Buck, Hans-Edwin Friedrich (Hrsg.): *Gedichte von Franz Josef Czernin. Interpretationen*, Paderborn 2021, 143-164.

23 Vgl. hierzu auch Czernins Wertarbeit im Zuge der Selbstkorrektur, also im Modus der Verbesserung eines noch nicht fertiggestellten Gedichts, die sich damit klar zur Reparatur (eines zuvor Ganzen) abgrenzen lässt: „Zeigt sich etwas von dem, was ich da meine, nicht bei jeder einzelnen Selbst-Korrektur? Was da steht und jeweils als unzulänglich empfunden wird, wird verbessert; und dieses Verbessern ist, unterstelle ich, seinem Anspruch nach nicht einfach das Ersetzen von etwas durch etwas anderes Gleichwertiges, sondern soll den Text als Verhältnis zwischen Werten gleichsam tiefer greifen lassen, wert-voller machen.“ Czernin: Brief vom 10.4.1997, 60.

24 Jörg Drews: Aphorismen gefällig?, in: *Neue Deutsche Literatur* 41/5 (1993), 158-162, hier: 161.

25 Ebd.

26 Diese Kritik formuliert auch Czernin selbst: „Vor vielen Jahren habe ich mal eine Bemerkung von Oswald Wiener gelesen, der schrieb, man solle die Produktion von Aphorismen mechanisieren, denn es stecke nicht viel dahinter, man habe immer das Gefühl, es handele sich um großartige Früchte langen Grübelns, aber das müsse gar nicht so sein.“ Franz Josef Czernin: Dichten ist Forschen – Gespräch mit Michael Müller, in: *Schreibheft* 42 (1993), 203-210, hier: 210.

aufmerksame Beobachtung – „ostentativ die Mechanik klappern lassen.“²⁷ Wer die Maschinerie klappern lässt, der will seine Lesenden zwar nicht lumpen lassen (dazu später mehr), aber doch zur Reparatur aufrufen, während er zugleich den Aphorismus repariert, der seinerseits lange als „Unvollkommenheit, Mangel oder Makel galt“²⁸ und jetzt – nach Czernin'scher Reparatur – zum Potential, zur Tugend erklärt wird.

In diesem reparativen Erkenntnismodus gegenüber der Lyrik- und Literaturgeschichte zeigt sich ein basales Konzept von Czernins Arbeiten insgesamt. Wobei die poetische Reparatur nicht nur eine Denkfigur, sondern ein spezifisches Archivbewusstsein und eine Art des Zugriffs auf das vorhandene Material darstellt. Reparatur ist ein Modus des Erkennens und des poetischen Handelns. In diesem Sinne ist sie der aristotelischen *poiesis* eng verbunden, die eben nicht nur Geistestätigkeit, sondern zugleich auch Praxis ist, die auf das Material (und die Ideen) übergreift.²⁹ Immer wieder heißt es gegenüber Czernins Arbeiten, ihnen sei etwas Zeitloses zu eigen; etwas, das von historischen Kontexten entbunden sei. Um diesem Eindruck entgegenzutreten, sei an dieser Stelle noch einmal an die oben erwähnte spezifische Diskurskonstellation Mitte der 1990er erinnert: Reparaturideen liegen da im Zuge der Gedächtnispoesie gleichsam in der Luft. Zumal aus kulturwissenschaftlicher Perspektive noch ein Aspekt hinzukommt: Wir befinden uns kurz nach der sogenannten Wende und dem Mauerfall. Grünbein, innerhalb kürzester Zeit zum Feuilleton-Liebling aufgestiegen, stammt aus einem Land, das sich dezidiert als Reparaturgesellschaft verstand (bis hin zur Garagenkultur, um den einen über zwanzig Jahre Wartezeit sehnstüchtig erwarteten Trabi gegebenenfalls zu reparieren oder ihn zu warten.) Was in der DDR aus der Mangelgesellschaft des knappen Gutes entstanden ist³⁰, bekommt nun in Czernins Entwurf seinerseits eine entscheidende (signifikante) Wende: das Bewusstsein von einer Fülle des Archivs, das – vor dem historischen Hintergrund der Debatten über Gedächtniskultur in den 1990er Jahren – bis zum

27 Jörg Drews: ‚Den ganzen Sturm in ein Glas Wasser tun wollen.‘ Zu einer Auswahl aus dem Projekt *die aphorismen*, in: Schreibheft 42 (1993), 214.

28 Maren Jäger: Organik und Mechanik, Kürze und Enzyklopädie. Franz Josef Czernins Aphorismen (Eine Annäherung), in: Thomas Eder (Hrsg.): Franz Josef Czernin, München 2017, 125-148, hier: 127.

29 Vgl. Schivelbusch: Das verzehrende Leben der Dinge, 104.

30 Siehe zur (wirtschaftlichen) Rolle des Reparierens in der DDR beispielsweise bei: Kurt Möser: Thesen zum Pflegen und Reparieren in den Autokulturen am Beispiel der DDR, in: Technikgeschichte 79/3 (2012), 207-226.

Rand voll ist, das eines neuen Archivbewusstseins bedarf – so der historische Kontext dieses reparativen Denkens.

III. Reporative Erkenntnispoesie: Elemente, Sonette

Diese reparative, höchst präzise Art, auf die Lyrikgeschichte zurückzugreifen, bildet ihrerseits die Basis von Czernins Dichten. Was dort als ein Rückgriff auf Moderne einerseits, auf etwa das Barocke andererseits adressiert wird oder auch als ‚Integration‘ verschiedenster Elemente benannt wurde³¹, lässt sich dezidiert unter dem Modus des Reparativen fassen. Dieser zeichnet sich durch eine tiefe Analytik aus, durch ein Verständnis gegenüber dem Nicht-mehr-Funktionsfähigen, das qua Kontinuum der reparativen Aneignungen und Inbesitznahmen erneut und damit neu in Stand gesetzt wird. Fragt man, wie sich dieser reparative Erkenntnismodus in den Gedichten selbst ausdifferenziert, so gewinnt er am pointiertesten im Eröffnungsgedicht von *elemente, sonette* Kontur, da dort direkt mit den ersten Sonettversen das Bildfeld des Reparativen aufgerufen wird:

all dies gerümpel uns einander lumpen lässt,
da schäbig, doch geschraubt, dies leim ich, ja, verschweisse
hier stapelnd hoch, was abfällt; zeug flickt an sich, presst³²

Zweigeteilt sind diese ersten drei Verse. Zuerst entwerfen sie eine Ausgangslage: „da schäbig, doch geschraubt“, „[lässt uns] all dies gerümpel einander lumpen“, bevor sie dann die verschiedenen Tätigkeiten eines Subjekts dezidiert als Techniken des Reparierens vor Augen stellen. Leimen, sich mit einem „ja“ in seinem Tun selbst bestärken, schweißen, auch (ver)schweißen, (um) hoch stapeln (Hochstapeln) (zu) können, was abfällt, das sind dezidiert

31 So etwa, wenn Martin Mosebach in seinem Nachwort zu *staub.gefäße* einen Kontrast zu eklektizistischen Verfahren setzt: „Doch während die Dichter jenes Eklektizismus Verfahren oder Motive des Modernismus ebenso leichthändig und zumeist unverbindlich anklingen lassen wie antike Versmaße oder mittelalterliche Topoi oder barocke Allegorien, geht Czernin einen anderen Weg. Und dieser führt mitten durch die Moderne hindurch bis zu ihrem Fundament.“ Martin Mosebach: Zum Werk von Franz Josef Czernin, in: Franz Josef Czernin: *staub.gefäße. gesammelte gedichte*. Mit einem Essay von Martin Mosebach, München 2008, 223-252, hier 232.

32 Czernin: *elemente, sonette*, 7.

handwerkliche Reparaturweisen.³³ Aber nicht ein reparierendes Subjekt tritt hier auf. Vielmehr wird das schon sprichwörtlich gewordene Heidegger'sche Zeug (selbst)reparativ tätig. Es ist nicht mehr allein dem Menschen zu Händen, vielmehr „flickt“ und „presst“ es an sich selbst (Agency). Eine subjektiv dingtheoretisch äußerst anspruchsvolle Reparatur-Szene in nuce entwirft Czernin hier, zumal dem Reparieren sowohl eine genuin eigene Zeitlichkeit als auch ein spezifisches emotionales Pattern zugeschrieben wird. Ermächtigen sich Reparatuer und „zeug“ in den ersten drei Versen mit lesbarem Selbstbewusstsein selbst, so setzt Czernin dieses Pattern – vom Übergang zwischen Quartett 1 zu 2 an – in eine Interaktion von ‚Ich‘, ‚Wir‘ und ‚Es‘ (das „zeug“) um.

zeug flickt an sich, presst
so schief uns, platt, dass eisern, morsch, beinhart zerreisse

maul gross mir; hölzern ihr verbeult mich, ich zerschleisse
in schiefern, flecken blind euch, da stets kneift ein rest, [...]

Abnutzung („ich zerschleisse“), physiologisch zwickender Reparaturbedarf („flecken blind euch, da stets kneift ein rest“) im Wechsel mit immer neuen Reparaturtechniken („die nagelt fest“) erzeugen eine rasante Oszillation von Verlustangst, Hoffnung, den Gegenstand wieder verwenden zu können, und ja – mitunter sogar – Nostalgie, den Sprach-Gegenstand vor der Degradierung zum Abfall bewahren zu können. Sie inszenieren auf diese Weise, wie sich im reparativen Modus überhaupt poetische Rede gestalten lässt.³⁴

33 In Czernins Fall leitet sich der Bezug zum Reparativ-Handwerklichen des Dichtens meiner Ansicht nach direkt von Hölderlin ab, der konstatierte: „Der modernen Poësie fehlt es aber besonders an der Schule und am Handwerksmäßigen [...]“. Friedrich Hölderlin: Anmerkungen zum Ödipus, in: D. E. Sattler, Michael Franz, Michael Knaupp (Hrsg.): Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe, Bd. 16. Sophokles, Frankfurt a. M. 1988, 247-258, hier: 249. Zum Handwerklichen, ohne direkten Verweis weder auf Hölderlin noch auf die Reparaturtechniken: Michael Bies: Das Handwerk der Literatur. Eine Geschichte der Moderne 1775-1950, Göttingen 2022.

34 Czernins Poesie der Grammatik, seine Verzahnung von Bildlichkeit und Gedanken und seine Dekomposition, die Michael Braun als die charakteristischen Sprechweisen von *elemente*, *sonette* erarbeitet hat, erweisen sich so als verschiedene reparative Verfahren. Michael Braun: In der Schwebe sein. Rudimentäre Anmerkungen zu Franz Josef Czernins Gedichtbuch *elemente*, *sonette*

Diese Tätigkeiten und Affektpatterns ziehen sich vom Eingangssonett an durch die Texte des Bandes. Sie bewahren also über die einzelnen Sequenzen hinweg ihren prozessualen Charakter. Das einzelne Gedicht ist nicht insofern ein Ganzes, als es einen Endpunkt des Reparativen setzen würde: „geleimt, geschraubt, mir selbst zu last, / zusammenflick euch maul, zerreiss in wie viel rümpfen: [...] ja, schändlich lumpen“³⁵, setzt das Reparieren ebenso fort, wie es schon im Anklang direkt zuvor hieß: „aus all dem grauen, blutig zeug, den lumpen, schneide / ich bahn um bahn, durch staub [...]“³⁶

Selbstverständlich sind diese Tätigkeiten poetologisch zu lesen: als Umgang mit den Elementen (Feuer, Wasser, Erde, Luft), als Umgang mit der ‚zerbrochenen Welt‘, der „broken world“³⁷ der Moderne. Aber nicht zuletzt als spezifischer Umgang mit den Elementen der Sprache: also mit einem *broken word*. Das entspricht der zuvor angesprochenen Umkehrfigur des Reparatur-Diskurses, die Steven Jackson³⁸ in den Reparaturdiskurs eingeführt hat. Auch für Czernins Gedichtband gilt die zuvor im Hinblick auf seine Literaturkritik eingespielte Einsicht, dass wir in einer gebrochenen und zerbrochenen Welt leben, in der andauernde Reparatur Kommunikationen und Abläufe überhaupt erst und jeweils nur für kurze Zeit möglich machen.

In dieser Situation lässt sich nie allein auf Materialien, sondern auf diese immer nur in ihrer spezifischen Verwebung mit Ideen und Konzepten zurückgreifen. Pointiert ist dies zu erkennen, wenn Czernin im Nachwort selbst darauf hinweist, dass er mit dem Rückgriff auf einzelne Sprachelemente immer auch schon das antike und damit historisch situierte Wissen um die antike Elementarkunde einbezieht. Also mit den Buchstaben und Klängen, die er hier als kleinste unteilbare Teile bestimmt (nicht etwa die Wörter oder Sätzen), in diesem Fall auf Empedokles' Elementarkunde zurückgreifend:

(2002), in: Klaus Kastberger, Kurt Neumann (Hrsg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945, Wien 2013, 146-153, hier: 148f.

35 Czernin: *elemente*, sonette, 18.

36 Ebd., 17.

37 Jackson: *Rethinking Repairs*, 221.

38 Jackson: *Rethinking Repairs*.

Zum einen kann *Element* den einfachen, nicht weiter zerlegbaren Teil eines Ganzen bedeuten. Man bezeichnet etwa die kleinsten Materialteilchen als *Elemente*, aber auch die Buchstaben oder die Laute der Sprache [Herv. i. O.].³⁹

Czernin kommt es – in reparativer Adaption des griechischen *stoicheion*, das zugleich Atom oder Buchstabe bedeutet – auf eine bestimmte Verschränkung von Material und Idee an. Erst im Wissen um diese Verklammerung setzt er fort: „Kann man Laute oder Buchstaben als Elemente der Sprache ansehen, dann auch als Elemente der Dichtung.“⁴⁰ So setzt das Gedicht unter seinem Titel *elemente, nach borchardt nach dante* konsequent mit einem gleich zweifach vermittelten Griff in das Textarchiv ein, entnimmt es doch ein Bruchstück aus Rudolf Borchardts überaus eigenwilliger Übersetzung *Dantes Comedia Deutsch*, um es mit dem eigenen Schreiben zu ligieren: „Danach er dann blutfinster sich thät färben, / hubs aber an zu schrein: ‚Was musst du mich spleissen?‘ thät denn an der kein hauch erbarmens erben?“⁴¹ Rudolf Borchardt erweist sich auch deshalb als signifikanter Bezugspunkt für Czernins reparatives Verfahren, weil Borchardt selbst das – von Czernins Vorhaben abzusetzende – Programm einer „schöpferischen Restauration“ betrieb.⁴² Es liegt in der Konsequenz von Czernins eigenem reparativen Verfahren, dass er jüngst selbst die ersten Bände der von ihm so genannten *Commedia. Verwandlungen nach Dante* veröffentlichte, um die überaus zweifelhaften Elemente von Borchardts „Restauration“ aufzunehmen und

39 Franz Josef Czernin: Zu den Elementen. Nachwort zu *elemente, sonette*, in: ders.: *elemente, sonette*, 145-159, hier: 145.

40 Ebd.

41 Czernin: *elemente, sonette*, 7.

42 Vgl. hierzu Borchardts Antwort auf einen Fragebogen von F.A. Brockhaus [1932], in: Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder: Katalog einer Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs Marbach, München 1978, 391: „Restauration deutscher Kulturtotalität aus ihren gesamten geschichtlichen Beständen. [...] Grundsätzlich theoretische und praktische Gegnerschaft gegen den modernen Zeitgeist in allen seinen geistigen, politischen und kulturellen Äußerungen, Erziehung der Mitzeit zu einer schöpferischen Auffassung des Traditionsbegriffs als organischen Prinzips der nationalen Plastik.“ Vgl. hierzu: Matías Martínez: Imaginierte Tradition. Rudolf Borchardts ‚Deutsche Nation‘, in: Corina Caduff, Reto Sorg (Hrsg.): *Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*, München 2004, 103-114.

reparativ zu überschreiben.⁴³ Das Bruchstückhafte dieser Textscherbe zu Beginn der *elemente*, *sonette* wird hervorgehoben durch das „dann“ zu Beginn des Fragments. Es weist darauf hin, wie schonungslos dieser Textsplitter aus seinem erzählerischen wie zeitlichen Zusammenhang gerissen wurde, um nun in neuer Verbindung eine neue Funktion zu übernehmen.

Diese Morphologie und Materialität der Dichtung beinhalten stets auch eine Strategie des zweiten Blicks. Sie misstraut den unmittelbaren Eindrücken und Wahrnehmungen, um sie durch einen zweiten, nachträglichen, einen reparativen Blick erneut in Stand zu setzen. Reparaturen am Material, nicht nur der Konzepte und Ideen von Lyrik, sondern vor allem auch der einzelnen sprachlichen Stereotype und Gemeinplätze, der Denk- und Sprachmuster. Sie haben – wie in diesen ersten Versen – ihre sprachliche Funktion verloren, weil sie sich im Alltag verschlissen haben; die längst nicht mehr zu denken geben, sondern ihre Eigenschaft, Denkwege zu eröffnen, längst eingebüßt haben, bevor Czernin sie sich in seinem eigenen reparativen Modus aneignet und sie qua reparativer Collage und Montage in neue Funktionszusammenhänge versetzt. Sprache funktioniert nicht, wenn sie vermeintlich Vertrautes vermittelt, sondern wenn sie zu unverhofften Erkenntnissen führt. Noch einmal lässt sich unter diesen Maßgaben das Eröffnungsgedicht von *elemente*, *sonette* in den Fokus rücken:

all dies gerümpel uns einander lumpen lässt,
da schäbig, doch geschraubt, dies leim ich, ja, verschweisse
hier stapelnd hoch, was abfällt; zeug flickt an sich, presst⁴⁴

Informiert vom reparativen Perspektivwechsel befindet sich der Flicker in einer Totalität des Dysfunktionalen: „all dies gerümpel“. Da genügt es nicht, sich nicht „lumpen“ zu lassen. Das ‚Miteinander Lumpen‘ wird hier als spezifische Form des gesellschaftlichen Umgangs aufgerufen. Welche Beziehungsart die Gemeinschaft miteinander pflegt, wenn ihre Mitglieder: „uns einander lumpen [lassen]“? Das ist die entscheidende Figuration für das Verhältnis zwischen (imaginärem) Autor und Lesenden, sich einander lumpen lassen. Dieses reparative Verhältnis spielt auf einen weitausgreifenden Traditionsraum an, der bis zu Schiller und dessen reparativem Denken zurückreicht. Denn Schiller sah – ausgerechnet – das Gedicht in der Position, den in seinen Vermögen brüchig gewordenen Menschen in einer brüchig gewordenen

43 Franz Josef Czernin: *Commedia*. Verwandlungen nach Dante, Rettenegg 2024.

44 Czernin: *elemente*, *sonette*, 7.

Welt wieder als Ganzes erfahrbar zu machen. Unter diesen Umständen, so Schiller,

ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele *wieder* [Herv. CM] in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den *ganzen Menschen* in uns wieder herstellt [Herv. i. O.].⁴⁵

Die Betonung liegt auf dem „[W]ieder“-Vereinigen und damit auf einer erneuten Instandsetzung. Das zeigt den reparativen Charakter von Schillers Modell: Während bei Schiller aber noch Bande geknüpft werden, um wieder im „Bunde“ zu sein, ist es bei Czernin nur noch die Beziehung des ‚Uns-einander-lumpen-Lassens‘. Diese beinhaltet eine besondere Pointe, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass Karl Marx die Literaten einst zum Lumpenproletariat und damit dezidiert zum „Auswurf, Abfall, Abhub aller Klassen“ gezählt hatte.⁴⁶ Lektüre bedeutet: einander lumpend, im reparativen Modus verschlissene Bande neu zusammenzuflicken.

Von dieser Stelle aus lässt sich der Blick über den Gedichtband hinaus in den historischen Kontext seiner Entstehung weiten. Immerhin geht es Czernin ja gezielt darum, im Rückgriff auf das zu reparierende Material „die eigentümliche und nichtreduzierbare Qualität jenes literaturgeschichtlichen Moments [...], in dem man sich gerade selbst befindet“⁴⁷, im Fokus zu behalten. Czernins poetische Reparatur ist ihrerseits von der Diskursformation ihrer Erscheinungszeit aufs Beste informiert, um letztere (gegenwartsdiagnostisch) auf ihre genuin eigene, nämlich literarische/wissenspoetische Weise mitzuprägen. Es ist auffällig, wie kleinteilig Czernin die Lektüre seines Gedichts organisiert. Im Rückgriff auf Sprichwörter und Gemeinplätze (sich nicht lumpen lassen)

45 Friedrich Schiller: Über Bürgers Gedichte, in: ders.: Sämtliche Werke (Auf Grund d. Originaldrucke), Bd. 5 (Erzählungen/Theoretische Schriften), hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, 3. Aufl., München 1962, 970-985, hier: 971.

46 Karl Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Bd. 8, Berlin 1972, 111-207, hier: 160f.: „[...] Gauner, Gaukler, Tagediebe, Taschendiebe, Taschenspieler, Spieler, Zuhälter, Bordellhalter, Lastträger, Literaten, Orgeldreher, Lumpensammler, [...], kurz, die gesamte unbestimmte, aufgelöste, hin- und hergeworfene Masse, die die Franzosen la bohème nennen ... dieser Auswurf, Abfall, Abhub aller Klassen.“

47 Czernin: Falten und Fallen, 7.

inszeniert er ein Wechselspiel aus Störung und Reparatur. Bedeutungskonstitution besteht darin, dieses Wechselspiel zu durchlaufen.

Das wirkt zum einen, als habe Czernin Hans Blumenbergs reizvolles Angebot angenommen, nachdem dieser im Nachwort zu *Schiffbruch mit Zuschauer* jede Metapher als „Störung“ der textuellen „Normalstimmigkeit“ und die Lektüre als „Reparatur einer solchen Störung“ bezeichnete.⁴⁸ Eve Kosofsky Sedgwick hat aus einem analogen Lektüreverständnis später ihr reparatives Lesen als epistemologische Praxis des Wissens und Wahrnehmens entfaltet, als Gegenmodell zu einer Vorstellung von paranoider Lektüre, die sich gewohnheitsmäßig dem Willen zum Wissen unterwerfe. Die Brüche der Verständlichkeit, die Czernin hier erzeugt, bilden die Sprünge oder Sprung-Chancen (Sprungschancen) zu einer Lektüre, die sich etwa den klanglichen Elementen widmet, ohne jeden Vers im Verstehen auflösen zu wollen und zu müssen.

elemente, sonette erschien 2002. Zugleich erscheint das Eröffnungsgedicht auch so, als würde Czernin mitten in der Hochphase molekulargenetischer Forschung die sprachliche DNA einer Sprechgemeinschaft Basenpaar für Basenpaar, Buchstaben für Buchstaben, Schaden für Schaden abschreiten, um die Mechanismen der DNA-Reparatur in Anschlag zu bringen. Umgekehrt gilt: Unser DNA-Wissen folgt ja bis ins Detail einer Metaphorik von Schreiben/Transkription und Übersetzen/Translation als Wechsel von Schaden/Störung und Reparatur. Czernin spielt damit, dass eben auch die Darstellungen von DNA-Reparatur wie Verse anmuten.

Spontane DNA-Schäden, welche den genetischen Informations- und Wissenspool mit verheerenden Folgen verändern könnten, werden auf diese Weise behoben. Auch das Spleißen, das in dem Eingangszitat von Borchardt aufscheint, ist längst ein Fachbegriff der Genetik, wenn etwa im Zuge des RNA-Spleißens die Intron-Sequenzen aus der Vorläufer-m-RNA entfernt werden, um aus dem primären Transkript eines Gens (und der langen Vorläufer-mRNA) im Zuge post-transkriptioneller Kontroll- und Verarbeitungsprozesse verschiedene Formen eines Proteins entstehen zu lassen.⁴⁹ Czernins Gedicht zeigt mit seiner reparativen Verfahrensweise: Reparatur am Lebenscode ist Vers-Kunst. Vers-Kunst ist reparative Arbeit an der Sprach-DNA, bei der sich Lesende und Text auf Augenhöhe treffen und ,sich einander

48 Hans Blumenberg: Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit, in: ders.: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a. M. 1997, 87-106, hier: 88.

49 Vgl. Bruce Alberts u. a.: *Molekularbiologie der Zelle*, übers. u. hrsg. von Lothar Jaenicke, Weinheim 1995, 535.

lumpen lassen‘. Das Material der Sprach-DNA mag schäbig sein, aber es ist immerhin geschraubt, Mutter/Muttersprache und Schraube passen. Ein Reparaturansatz.

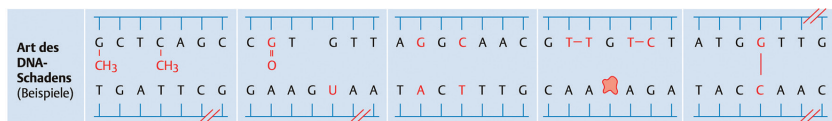


Abb. 2: Auszug aus einem Schaubild aus Holger Höhn: DNA-Reparaturmechanismen, in: Jan Murken, Tiemo Grimm, Elke Holinski-Feder: Humangenetik [1975], 9. Aufl., Stuttgart 2017, 88-103, hier: 92.⁵⁰

Reparaturarbeit am Genpool bedeutet direkt auch, auf spezifische Weise mit dem Archiv der poetischen DNA umzugehen: Im Fall von Czernins Sonett sind eben nicht nur Dante und Borchardts ‚Translation‘ aufgerufen. Die Wendung „all dies gerümpel“ ruft zudem auch direkt die „Materialentwürdigung“ – so Benjamin – und Verfahrenstechnik der poetischen Avantgarde um 1900 auf⁵¹, als Schwitters in seiner Assemblage *Das Undbild* auch noch den einzelnen Knopf aufmontierte und die Konjunktion als möglichen/unmöglichen Kitt einer in die Brüche gegangenen Welt inszenierte.⁵² Czernin überblendet diese Reparatur mit der in der Lyrikgeschichte topischen Frage, ob Poesie in der Tätersprache – von der nur Gerümpel geblieben war – überhaupt noch möglich sei? (Irreparabel?) Und er ruft den reparativen Einsatz der Nachkriegsliteratur durch die Lyrik auf, bei dem es Dichter:innen wie Wolfgang Bächler, Dagmar Nick oder Günter Eich darum ging, das Verbliebene in der Knappheit der Mangelgesellschaft durch Reparatur zu bewahren. Während bei Czernin jetzt „all dies gerümpel“ als Anspielung auf die Überfülle der heutigen Konsumgesellschaft verweist, so konstituiert das Gedicht seine eigene Literatur- als Reparaturgeschichte, um sich in diese einzufügen.

50 Zum Zusammenspiel von DNA-Reparatur-Enzymen und Ligationsenzymen (wie der DNA-Ligase) vgl. grundlegend auch: Alberts u. a.: Molekularbiologie der Zelle, 286 und 532.

51 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1968, 7-64, hier: 43.

52 Kurt Schwitters: Das Undbild (1919), Abdruck in: Peter Beye: Staatsgalerie Stuttgart, Recklinghausen 1984, 151.

Ein äußerst prekäres Geschäft, das Czernin an anderer Stelle im Rückgriff auf architektonische Metaphern zum – Produktion und Rezeption im reparativen Modus kurzschließenden – Wiederaufbau gemeinsamer Denkbäude ausführt:

voll pracht, hochherzig malend aus uns ganz, errichtet
leibhaft der bau sich, weitläufig an- wie ausgelegt,
abstufend reich mir zu gestalten viel geschichtet,
auch heimlich räume greift es, haupt stumm, steinern prägt,

anhimmelnd so bedacht; euch eingefleischt ihr mich verdichtet,
dass wir uns bilden ein gesicht, da glanzvoll trägt
mich, festlich körper, über euch, wie schwer gewichtet
aus tiefen wieder hallen holt, zu ruhm bewegt

auf welchen säulen, bögen! [...] ⁵³

Das „wieder hallen“ macht in diesem Fall den reparativen Charakter dieses (zweiten) *sonett, palasts* aus, dessen „weiträumiger Bau“ – wie Martin Mosebach schon betonte – und „dessen Errichtung sich erst durch das mitvollziehende Lesen und mit dem letzten Wort vollendet“. ⁵⁴ Czernin fordert von seinen Leser:innen ein fortlaufendes reparatives Mitdenken.

Die Güter, mit denen er seine Denkbäude im Modus der Reparatur neu stapelt, hochstapelt, sind so hochgeschraubt, wie es nur die so künstliche Gedichtform des Sonetts vermag. Selbstverständlich stammen die Elemente dieser reparativen Collagen und Montagen aus den unterschiedlichsten Wissens- und Sprachgebieten, aber hier wird eben nicht – wie im Dadaismus – in Höchstgeschwindigkeit wahllos rausgerissen und neu zusammengeklebt, sondern Czernin prüft als Reparatuer aufs Genaueste die Mechanik, analysiert die Zusammenhänge, um reparativ einzugreifen. Dass es sich um eine Wiederherstellung handelt, ist eindeutig daran abzulesen, dass es hier ums Flicken geht. Um das, was abfällt und nun erneut in Stand gesetzt wird. Der poeto-morphologische Elementar-Reparatuer Franz Josef Czernin achtet genauestens auf Gestalt, Form und Herkunft seiner reparativen Hybride, die ihrerseits nun einen reparativen Modus der Lektüre und des Mitdenkens einfordern sowie die eigene verbrauchte Sprache reparativ lesend neu in Funktion bringen. Wen diese Arbeitsweise

⁵³ Czernin: *elemente, sonette*, 113.

⁵⁴ Mosebach: *Die Poesie, der Mythos und das Sakrale*, 297.

an Lévi-Strauss' Definition des Dichters als *bricoleur* erinnert, der sich in Montage und Collage als Fixer erprobt, der beziehe mit ein, was die Herausgeber:innen in ihrer Einleitung zum Band *Kulturen des Reparierens* zum vermeintlichen Gegenbild des Ingenieurs festhalten: „[S]o sind die meisten heutigen Ingenieure nicht im Bereich von Entwicklung und Konstruktion tätig, sondern in Wartung und Reparatur.“⁵⁵ Im Reparieren überlagern sich die beiden Typen sowie das wilde wie wissenschaftliche Denken. Noch einmal sei betont: Nein, die poetische Reparatur ist kein einmaliger (Lektüre-)Akt. So setzt sich die Reparatur von diesem Ausgangspunkt fort. Im zweiten Sonett:

wie windschief und geschraubt, brüchig, doch wild verschweisst
 aufs blut mit uns die bude; beinhart orte fügen,
 faul zaubernd, morsch: der stab so uns als staub umreist,⁵⁶

Bei solchen Reparaturen erscheint der *Dreh*-Moment als wesentliches Charakteristikum von Czernins reparativer Praxis. Hier ist er im „geschraubt“ impliziert. Aber auch im kleinen Dreh, den Czernin dem Wort „stab“ gibt, indem er ihn zum „staub“ anwachsen lässt. *Beginnt ein Staubkorn sich zu drehn*⁵⁷ ist nur ein leuchtendes Beispiel hierfür. Diese reparativen Maßnahmen sind nicht abschließbar. Folgendes Sonett bezeichnet eindeutig das erneute Wiedereinsetzen der reparativen Operation.

so lass ich fest mich nageln daran uns, geflickt
 aus zeug dreh blutig ding, geschraubt, ja, auch zusammen
 beinhart wie hölzern; wie gestelzt das hinkt, bestückt
 uns fehlerhaft, schief maul zerreiss ich, euch zu stammen⁵⁸

Es geht um die Lücke zum Glück, die dem Glück stets eingeschrieben ist.⁵⁹ Es geht um die Krücke und das Hinken. Es geht um die Montage der einzelnen Elemente und dieses Verfügen und Basteln der Sprachelemente.

55 Krebs u. a.: *Kulturen des Reparierens*, 20.

56 Czernin: *elemente, sonette*, 8.

57 Franz Josef Czernin: *Beginnt ein Staubkorn sich zu drehn. Ornamente, Metamorphosen und andere Versuche*, Berlin 2015.

58 Czernin: *elemente, sonette*, 20.

59 Vgl. Jochen Hörisch: *Gott, Geld, Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*, Frankfurt a. M. 1983, 7ff.



Abb. 3: Attia: The Repair Slide show, 79.

Reparaturen schließen nicht unbedingt noch die letzte Lücke. Schon gar nicht, wenn sie, wie im Fall von Czernins Poesie, zwar die *res* einbeziehen, aber doch gezielt Reparaturen auf der Ebene der Zeichen (der *verba*) vollziehen. Sie reparieren Vorstellungen, Bilder von Gefäßen der Poesie, selbst wenn sie in Form der Katachrese, der ihrerseits ein Bruch oder ein Sprung eingeschrieben ist, den Eindruck evozieren, in eine Sphäre jenseits des Sprachlichen vordringen zu wollen. Czernin und Hans-Jost Frey loten dieses Wissen in ihrem Gespräch aus.⁶⁰ Frey merkt zunächst an, dass die gesprungene Tasse nicht mehr ganz, aber noch nicht gebrochen sei, sie sich damit gleichsam in der Schwebe halte, während der Sprung sich der Tasse als Erinnerungsmal an die (einst makellose) Schönheit einschreibe. Damit ist bereits die naive Vorstellung einer Ganzheit durchgestrichen, noch bevor Czernin diesen Gedanken über den Schwebezustand hinaus fortschreibt:

FJC: *Dialektik*: Erst wenn auch die Scherbe zerspringt, findet sich das Gefäß.
Poesie: Erst das gesprungene Gefäß gibt Überfluss.
Adorno: Erst im Augenblick seines Zerspringens kann das Gefäß sich selbst enthalten [Herv. i. O.].⁶¹

60 Hans-Jost Frey, Franz Josef Czernin: *Sätze*, Zürich/Rettenegg/Solothurn 2015, 6.

61 Ebd., 6.

Und Hans-Jost Frey führt nun seinerseits reparativ fort: „Das aus seinen Scherben wieder zusammengefügte Gefäß hat sich seine Sprünge zu eigen gemacht. Scherben sind die Trümmer eines Ganzen, zu dem sie sich ergänzen lassen [...]“⁶² Sich reparativ gegenüber der lyrischen Tradition zu positionieren, heißt: sich die Scherben anderer im Wissen um die Schönheit des eigenen Zerspringenseins anzueignen, um performativ den Moment des eigenen Zerspringens zu provozieren. In dieser Vereinnahmung des Sprungs in die Ganzheit ist auch der Ausruf „wie dornig dies versöhnen!“⁶³ aufgehoben. So trägt der Erkenntnismodus der Reparatur die Züge einer Sisyphosarbeit. Und doch kommt die Maßgabe des Erfassens und Durchdringens sowie des Aufhebens spezifischer traditioneller Eigenschaften und Verfahren der Lyrik nicht vollständig ohne den Verweis auf eine ‚idealite Ganzheit‘ aus, so Czernins Wendung.⁶⁴ Mithilfe des Reparativen erreicht man also einen Perspektivwechsel auf das für Czernins Poetik so signifikante, erkenntnistheoretisch grundierte Ganzheitsdenken:

Kunstspezifische Erkenntnis hat jedenfalls etwas mit dem Totalitätsanspruch der Kunst zu tun. Idealerweise ist etwa in einem Gedicht für alles gesorgt, steht alles miteinander in wechselseitiger, konstruktiver Beziehung: sinnliche Wahrnehmung und Begriffliches, oder bildliche Vorstellung und Reflexion, oder die Vorgänge des Selbst-Begreifens und des Welt-Begreifens, oder auch die raumzeitliche Dynamik des Verstehens in ihrem dialektischen Widerspruch zu den Begriffen.⁶⁵

Als Gegenbewegung zur Entgrenzung, zur Verwandlung, Ausdifferenzierung, immer neuen Wendung und Filiation rückt mit dem Blick auf die Reparatur auch jener konservatorische und mithin konservative Zug von Czernins Arbeiten in den Fokus. Reparativer Poesie ist der Wille zu Ganzheit eingeschrieben.⁶⁶ Das ist das Wesen der Reparatur. Zugleich betont

62 Ebd., 7.

63 Czernin: *elemente*, sonette, 20.

64 Siehe zur Reparatur-Thematik grundsätzlich: Eve Kosofsky Sedgwick: *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think this Essay is About You*, in: dies.: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London 2003, 123-151. Vgl. Franz Josef Czernin: *Dichten ist Forschen – Gespräch mit Michael Müller*, in: *Schreibheft* 42 (1993), 203-210, hier: 205.

65 Ebd.

66 Mosebach zitiert mit dem Blick auf diese Ganzheit übrigens Czernins Äußerung zu seinen Shakespeare-Übersetzungen. Mosebach: *Zum Werk von Franz Josef Czernin*, 233.

Czernin in kluger (und vernünftiger) Weise die Paradoxie des Kreisschlusses, der in der Zeitlichkeit verhaftet bleibt. Es bleibt ein Riss, der Kitt mag noch so gut gefügt oder gefügt sein. Es gibt sie nicht, die abschließende Reparatur: Der Prozess des Verzehrens bleibt unausgesetzt, der Modus unendlicher Reparaturen reißt nicht ab im Sinne des prozessualen Denkens, das ebenso die poetische Konzeption der Frühromantik wie der modernen Avantgarden fortschreibt:

Wenn ein tradiertes Vergangenes im gegenwärtig oder gar zukünftig Neuen aufgegeben ist oder ein neues oder zukünftig Gegenwärtiges – schuld- bewusst – im tradierten Vergangenen von sich Aufhebens macht; wenn das Verworfenen, nämlich tradierte und immer einigermaßen Misslungene, gerade das Neue oder zukünftig Gegenwärtige beinahe glücken lassen kann und umgekehrt das gegenwärtig oder zukünftig Missglückende das tradierte Vergangene nahezu gelingen, dann bleibt der Kreis, der und den das poetische Ganze um- und wieder umschreibt, immer im Begriff, sich zu schliessen.⁶⁷

Poetischer Reparatuer zu sein, heißt, im „Begriff, sich zu schliessen“, zu sein, ohne dass es dazu kommt. Die Inszenierungen des Reparativen lassen sich also nicht an einer vermeintlichen Glätte ihres Ergebnisses bemessen. Zumal es bei Czernin auch Reparaturen gibt, die absichtlich schiefgehen: fatale Reparaturen – getragen von einer reparativen Vergeblichkeitslust; Reparaturen, bei denen etwas (ganz) anderes herauskommt als das ursprünglich Gedachte.

IV. Fazit

Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Überlegungen vorerst ziehen? Czernins Poesie verwendet die Reparatur als spezifischen Umgang mit (literatur-) historischen Wissensformationen und positioniert sich somit gegenüber der Tradition wie der zukünftigen Lyrik. Das Reporative bildet in diesem Sinne eine Alternative zur in Czernins Arbeiten stets adressierten Verwandlung. Bezeichnenderweise hat Czernin diese Form des Zugriffs auf die Konzepte und Ideen der Literaturhistorie nicht selbst als reparativ benannt. Zugleich avanciert der reparative Zugriff auf das Material zur Grundlage der literaturkritischen Arbeiten – gegenüber Arbeiten und Autor:innen, die nicht

67 Franz Josef Czernin: post scriptum, in: ders.: *reisen, auch winterlich*, München 2019, 65-70, hier: 69.

vergleichbar funktionswissend wie auf sorgsame Weise mit dem historischen Material (und ihrer Verortung in der Literaturhistorie) umgehen. Vor diesem Hintergrund etabliert sich der reparative Umgang mit den vorhandenen Materialien als Schreibtechnik, indem er für den Rückgriff auf verschlissene Gemeinplätze und Schreibweisen funktionalisiert wird. In seinem Zuge soll es möglich sein, „ernstlich, sich die Konsequenzen eines solchen Gebrauchs unter den eigenen (auch den eigenen literaturhistorischen) Umständen klarzumachen.“⁶⁸ – etwa weil zwischen ihrer gegenwärtigen Verwendung und ihrer historischen Funktion eine Zäsur liegt. Das nicht mehr Funktionierende wird im Modus der Reparatur für den neuen Funktionszusammenhang auf neue Weise verwendbar gemacht. Die Reparatur entfaltet sich in dieser Weise zu einem Verfahren des poetischen Denkens einerseits, der Lektüre als einem – so ein Wort von Paul Celan – Mitdenken andererseits.⁶⁹

Mit seiner reparativen Poetik schreibt sich Czernin in eine Traditionslinie ein, die von den genannten Schiller und Novalis bis in das 20. Jahrhundert führt. Aus Czernins Entwurf entfaltet sich ab dem Jahr 2000 eine beeindruckende Dichte einschlägiger Reparatur-Texte. In der Lyrik von Gerhard Falkners *Hölderlin Reparatur* zu Daniela Danz' „Kriegs-Reparationen“, von Levin Westermanns „reparativen Anthropozän-Entwürfen“ bis zu Ulrike Draesners Imago „kognitiver Reparatur“. Diese Inszenierungen reichen von den *Rotten Kinck Shows* von Monika Rinck, Sabine Scho und Ann Cotten (da ist der Reparaturbedarf im Rottenden des Titels markiert) bis zu Autor:innen über die Lyrik hinaus wie Saša Stanišić, der 2006 preiswürdig davon zu erzählen wusste, *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. Miku Sophie Kühmel nannte ihr Debüt reparaturtechnisch klar: *Kintsugi*. Und Alexander Kluge fügte jüngst seiner *Chronik der Gefühle* den Zyklus hinzu: *Es geht nichts über Reparatur erfahrung*. Czernins Innovation einer reparativen Poetik kann als ein Vorreiter und Auslöser einer spezifischen Erkenntnis-Literatur betrachtet werden, die sich im 21. Jahrhundert zu entfalten beginnt.

68 Franz Josef Czernin: Falten und Fallen, 27.

69 Vgl. Paul Celan: Aus dem Brief Paul Celans vom 17. Februar 1958 an Wolf-Dieter Kleinschmidt, in: ders.: Mikrolithen sind, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß, Kritische Ausgabe, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann/Bertrand Badiou, Frankfurt a. M. 2005, 194f.

Inhaltsverzeichnis

<i>Karen Leeder, Lisa Memmeler, Jutta Müller-Tamm, Lea Schneider</i> Formen des Nachlebens in der Lyrik der Gegenwart. Zur Einleitung	7
<i>John Burnside (Übers. Iain Galbraith)</i> Afterlife (Nachleben)	22
 Elegie & Trauer	
<i>Jahan Ramazani</i> Eine Poetik des <i>postmourning</i> . Elegie und die Karibik	27
<i>Lea Schneider, Anja Utler</i> Die Ränder des Sprachlichen. Ein Gespräch über die Politik des Trauerns und die Rolle von Gedichten in einer endenden Welt	51
<i>Christian Metz</i> Unendliche Reparaturen. Poetische Positionierung in Franz Josef Czernins Erkenntnispoesie	67
<i>Senthuran Varatharajah</i> Klagelieder. Gedichte	93
 Heimsuchung & Geister	
<i>Eva Geulen</i> Klassiker (und Leser) in Monika Rincks <i>Honigprotokollen</i>	109
<i>Stefanie Heine</i> Lithische Heimsuchungen in Esther Kinskys <i>Schiefern</i>	125
<i>Georgina Paul</i> „reste von gesten gestern geistern“. Barbara Köhler im Hades der Dichtkunst (zu <i>Niemand's Frau</i>)	145

<i>Nora Zapf</i>	
„Ich sehe Tote tanzend“.	
Schreibszenen und <i>danse macabre</i> bei Alejandra Pizarnik	155

<i>Georg Witte</i>	
Besuch und Verschwinden eines Toten.	
(Kendrick Lamar spricht mit Tupac Shakur)	175

Rezeption & Kanon

<i>Frieder von Ammon</i>	
Heimsuchungen.	
Der Kanon als Problem für die Gegenwartslyrik	197

<i>Carolin Schmidt (Kollektiv »kaboom«)</i>	
„ich springe“ – Literatur als Kontaktzone	209

<i>Valentina Di Rosa</i>	
„Eine Kombination von Achter- und Geisterbahn“.	
Marcel Beyers literarische Exorzismen	229

<i>Charlie Louth</i>	
Hölderlin-Echos bei Mayröcker	261

<i>Rudi Burkhardt, Daniela Danz, Anna Julian Mendlik, David Wachter</i>	
Roundtable Reception.	
Ein Werkstattgespräch	275

<i>Theresia Prammer</i>	
Die unsichtbare Blaupause.	
Anmerkungen zu Ulf Stolterfohts experimenteller Poetik	295

<i>Ilma Rakusa</i>	
Im Dialog.	
Kleines Plädoyer für Poesie als Fortschreiben	311

Zu den Autorinnen und Autoren	323
-------------------------------------	-----