

Es geht uns um die Toten

Philologische Verfahren der Hervorbringung von poetischen Nachwelten in Paul Wührs *Das falsche Buch*

Janneke Meissner

„Dichtung ist prima philologia“. So lautet Werner Hamachers in den *95 Thesen zur Philologie* angeschlagene vierzehnte These,¹ die in seinem Aufsatz *Für – Die Philologie* näher erläutert wird: „Dichtung ist die Erste Philologie. An ihrer Welten-Offenheit, ihrer Offenheit für diese und für jede mögliche und unmögliche andere Welt, [...] nimmt jede Philologie, ob sie es weiß oder nicht, ihr Maß.“² Wenn Dichtung die erste Philologie ist, so gilt im Umkehrschluss, dass philologische Verfahren der Dichtung in Prozessen eines offenen Aufnehmens und Transformierens von Welten bereits eingeschrieben sind. Oder, noch einmal anders gewendet: Dichtung ist in ihrer Auseinandersetzung mit der Welt die erste Philologie.

Die Welt, die Paul Wührs 1983 erschienenenes Hauptwerk in Prosa *Das falsche Buch* seinen Leserinnen und Lesern zu Händen gibt, ist kolossal: Auf dem Platz der Münchener Freiheit, genauer: am Ende der Leopoldstraße, ragt eine Ritterburg über den Asphalt. Neben dieser erhebt sich die um die Piazza di Spagna beschnittene Spanische Treppe, gegenüber beider liegt ein Wikingerschiff, umgeben von der ‚Bühne Biographie‘, einem Nadelöhr und, nebst weiteren, der Dominus Flevit Kapelle. Zwischen diesen eindrücklichen Bauten bewegen sich Figuren, die weder der Menschen- noch der Tierwelt zuzuordnen sind; als halbe Kyniker treiben Wührs „Pseudos“ ihr Unwesen, d. h. ihre Spiele, Aufführungen und Inszenierungen – und dies mit niemand Geringerem als dem Who’s who der Geistes- und Kulturgeschichte. Auf über 700 Seiten des dicht gedrängten, verschiedene literarische Gattungen imitierenden Textes referiert *Das falsche Buch* derart die westliche Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart der Achtzigerjahre, um

¹ Hamacher 2019a, 56.

² Hamacher 2019b, 10.

deren Orte, Personen wie (literarische) Stoffe in Inszenierungen und Spielen zu überschreiben. Der Prozess des Überschreibens wird durch Wührs Methode des falschen Zitierens generiert. In diesem Prozess werden Realien und Phantasmen gleichermaßen aufgerufen und von ihrem ursprünglichen Kontext unter Wahrung ihrer Bedeutungen gelöst. Auf diesen Schritt folgt eine falsche Wiedergabe, in der mit den inhärenten Konnotationen des ursprünglichen Materials gespielt wird. Der Text des *Falschen Buchs* kann demnach als ein poetisches Spiel gelten, dessen Regeln die dem Text immanente ‚falsche‘ Poetik vorgibt. Indem aber innerhalb dieses poetischen Spiels auf das bereits Vorhandene zurückgegriffen wird, findet ein Transfer von Welten statt. Die Erzeugnisse der realen Welt dienen Wühr als Ausgangspunkt einer philologisch verfahrenen Phantasie, die Exegese und Dichtung gleichermaßen betreibt und hierin neue Welten erzeugt. Schließlich schreibt sich Wührs Poesie auch in dem Bewusstsein um ihre Verfahrensweisen und in Referenz auf sie. Sie verweist nicht nur selbstreferenziell auf ihre Techniken, Modi und Beschaffenheit, sondern bietet Anlass zu einer Analyse ihrer philologischen Hervorbringung. Dieser Analyse von Wührs philologischer Welterzeugung soll im Folgenden der Philologiebegriff Werner Hamachers zu Grunde gelegt werden. Daran versucht sich dieser Text in Hinblick auf nur wenige Aspekte des Wühr’schen Großpoems. Innerhalb einer Analyse wird die Verhandlung von Zeit, die das *Falsche Buch* aufruft, betrachtet; genauer erfolgt sie hinsichtlich der Techniken des Schreibens, mit denen sich der Prosatext dem der Zeit inhärenten Gesetz der Linearität zu entziehen sucht. Dieses Unterfangen wird abermals eingeschränkt, denn folgend „geht es um die Toten“.³

Autorpoetik und Möglichkeiten der Welterzeugung

Mit *Gegenmünchen* (1970), *Das Falsche Buch* (1983) und *Luftstreiche. Ein Buch der Fragen* (1994) sind bislang drei fiktionale Prosatexte Paul Wührs erschienen,⁴ die trotz ihrer unterschiedlichen Gestalt die Art und Weise, auf die sie konstruiert sind, teilen: Die Texte durchwirkt die Poetik des Falschen, die sie selbstreferenziell hervorbringt. Findet sich diese textimmanente Poetik in dem Frühwerk *Gegenmünchen* bereits angelegt, aber noch nicht programmatisch entfaltet, stellt der Text des *Falschen Buchs* sie in ihrer Programmatik aus. Nicht nur ist diese „falsche“ Poetik aus Wührs Prosa

³ Wühr 1983, 16, hier zitiert als FB. Diese Aussage umschließt vor allem das Kapitel *Manipulationen mit Tempora. Austausch von Vergangenheit und Zukunft. Es geht uns um die Toten* (FB 266–268).

⁴ Die posthume Publikation von Wührs letztem Prosawerk, dem *Wirren Zopf*, ist in den kommenden Jahren geplant.

deduzierbar; in Reden, Vorlesungen und autorpoetischen Publikationen exponiert Wühr selbst die von ihm „Lehre des Falschen“ genannte Dichtkunst.⁵ Dem Paradox, eine Lehre oder Poetik des Falschen in wenigen Worten richtig erläutern zu wollen, zu trotz wird im Folgenden auf einige, für die hier vorliegenden Thesen relevante Eigenschaften dieser Poetik verwiesen, um sie anschließend in der Exegese des *Falschen Buchs* weiter entwickeln zu können.

In ihrer autorpoetischen Entstehung vor allem in dem achronistischen Tagebuch *Der faule Strick* (1987) nachvollziehbar,⁶ findet sich Wührs Lehre des Falschen am deutlichsten in den drei 1988 gehaltenen *Wiener Vorlesungen zur Poesie* formuliert.⁷ Eine Auslegung der ersten Wiener Vorlesung, *Das Falsche und die Lüge*, kann folgende Punkte als Voraussetzung des Verständnisses festhalten: Erstens muss Poesie falsch sein, wenn unter Richtigkeit die Summe feststehender Behauptungen angenommen wird. Daraus folgt zweitens, dass Poesie in ständiger sprachlicher Bewegung sein muss, um nicht in die Gefahr eines ‚Stehenbleibens‘, also eines Zur-Behauptung-Werdens, zu geraten. Diese Bewegung erfolgt drittens zwischen Gegensätzen, die als dichotome Extrempunkte des sprachlichen Bewegungsvermögens bestehen bleiben dürfen, sofern die poetische Rede sich in ihnen nicht niederlässt, sondern zwischen ihnen „schwankt“ und „schaukelt“ oder um sich selbst „rotiert“ (WV 7). Zu diesen Gegensätzen zählt für Wühr besonders jener von Wahrheit und Lüge, der in *Das Falsche und die Lüge* durch das Aufrufen sprachphilosophischer Positionen verschieden perspektiviert wird, und den seine Prosa poetisch behandelt. So auch im *Falschen Buch*, wenn beispielsweise in dem Spiel *Wollen wir für die Wahrheit sterben?* (FB 98–108) „der Osten“ mit „dem Westen“ den Tod der Figur

⁵ Dieser Text wählt die Notation der Poetik des Falschen, um sich bewusst vom Wühr'schen Vokabular abzusetzen. Darüber hinaus soll in der Deduktion der textimmanenten Poetik eine Trennschärfe zu Wührs autorpoetischem Gedankengut hergestellt werden.

⁶ Wühr verfasste den *Faulen Strick* im Wissen um eine anschließende Publikation und unter Herannahme eines zirkulären Verfahrens. So behandelt das Tagebuch beginnend am 31. Dezember 1977 auf einer chronologischen Achse (beinahe) jeden Tag über den Verlauf eines Jahres, variiert hierin aber innerhalb einer Zeitspanne von acht Jahren und kommentiert gleichermaßen rückblickend die bereits bestehenden Einträge. Die Jahre 1978–1983 umfassen die Entstehungszeit des *Falschen Buchs*, die derart dokumentiert ist.

⁷ Am 17., 18. und 21. März 1988 hielt Wühr die drei Reden *Das Falsche und die Lüge, Authentizität und Fiktion. Über das O-Ton-Hörspiel und Anmerkungen zur Poesie*, die die ausführlichsten Äußerungen zu seinem poetischen Programm darstellen. In ihnen nimmt er Bezug auf die Dankrede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises 1984, wie auch auf die im gleichen Jahr gehaltene *Rede eines Falschen über die Lüge oder behauptete Richtigkeiten*, seinem Beitrag zum Grazer Literatursymposion „Über die Lüge“. Gemeinsam mit im Rahmen der Poetik-Dozentur an der Universität Mainz 1983 gehaltenen Vorlesungen, gehen diese Reden dem im *Falschen Buch* realisierten poetischen Prinzip des Falschen voraus. Veröffentlicht wurden sie zuerst in der Zeitschrift *Wespennest* (Wühr 1989), erneut in *Das Lachen eines Falschen. Wiener Vorlesungen zur Literatur*, (Wühr 2002a), hier zitiert als WV.

Jeannes „für die Wahrheit“ verhandelt. Diese jedoch entzieht sich einem Richtspruch, sodass nach ihrer Weigerung zu sterben am Ende des Spiels feststeht: „Es gibt keine Wahrheit. / Es gibt anscheinend keine westliche Wahrheit! / Es gibt anscheinend keine östliche Wahrheit!“ (FB 107) Hierin liegt viertens eine politische Dimension von Wührs falscher Poetik, die, obwohl sie oft weniger prominent gesetzt ist, als es in diesem Beispiel aufgewiesen wurde, bei einer Lektüre immer mitgedacht werden muss.⁸ Gilt für Wühr: „die Entwicklungsgeschichte des Richtigen / ist die Geschichte / der Gewalt / gegen jede Veränderung“ (FB 37 und leicht abgeändert 93), steht das Falsche für Veränderung, indem es sich einer sprachlichen Festlegung entzieht und sich hierin Richard Rortys Begriff eines „sich aktualisierenden Vokabulars“ nähert.⁹ Aber zurück zu Wührs Autorpoetik – in *Das Falsche und die Lüge* wird Wahrheit unter einem weiteren, für diesen Text wichtigen Aspekt kontextualisiert. Hier heißt es unter anderem:

Wenn Wahrheit als Ganzes bei uns nicht vorkommt, würde einer darüber nur traurig sein können, hätten sie oder er Lust am Ende, und zwar von Anfang an: also kein Interesse am Leben. Nicht Bewegung, Ruhe in Frieden wäre als Grab ihm oder ihr ganze Wahrheit. Behauptete ganze Wahrheit wird als Richtigkeit in der schrecklichen Regel zum Massengrab. (WV 15)

Die hier zitierten Zeilen ziehen eine Analogie von „Wahrheit“ zu „Richtigkeit“ und „Tod“; ihre binäre Verkehrung muss demnach „Lüge“ – „Falschheit“ – „Leben“ heißen. Eine erste Annahme darf hier getroffen werden: Wenn Wühr innerhalb einer sich der Lehre oder Poetik des Falschen verpflichtenden Prosa über ‚die Toten‘ schreibt und innerhalb dieser Prosa „Wahrheit nicht vorkommt“ (WV 15), dann sind Wührs Tote der zweiten der hier aufgewiesenen Begriffsketten zuzuweisen. Ein poetisches Verhandeln der Toten erfolgt – unter Heranziehen der oben genannten Prämissen – in einer Sprache, die sich zwischen Gegensätzen bewegt, die sich nicht auf Aussagen festlegen will. Erfahren die Toten demnach eine permanente Umschreibung ihrer eigenen Geschichte, ist diesem poetischen Verfahren, da es die Toten nicht ruhen lässt, ebenfalls ein zeitlicher Aspekt inhärent; Wührs poetische Lehre des Falschen umfasst auch eine Poetik der Zeit. Diese wird von der Figur der Poesie in den auf das *Falsche Buch* folgenden und auf es rekurrierenden *Luftstreichen* wie folgt erfragt:

Warum erzähle ich das Leben Toter weiter, wie ich mir denke, daß es auch hätte sein können? Warum vermehre ich derart ihr Leben? Scheint mir die lebendige Erinnerung an diese nicht genug zu sein? Will ich die

⁸ Wühr verfasste diese Episode eigenen Äußerungen zufolge in Anlehnung an die politischen Geschehnisse im Deutschland der späten siebziger und frühen achtziger Jahre (vgl. Wühr 1993, 47–49).

⁹ Vgl. Rorty 2012, 128.

Vergangenheit in die Zukunft versetzen, damit der Tote nicht nur in meiner Erinnerung lebt? Will Poesie die Endlichkeit aufheben? Will sie Unsterblichkeit? Will sie die Unsterblichkeit aus der Vergangenheit übersetzen in unsere Zukunft?¹⁰

Um die letzten hier aufgeworfenen Fragen, jene nach einer Aufhebung der Endlichkeit zugunsten einer Übersetzung der Unsterblichkeit in die Zukunft, knapp zu beantworten: Poesie will für Wühr genau das. Seine Poesie ‚übersetzt‘ die Vergangenheit in die Zukunft, um sie derart für die poetische Gegenwart zu verlebendigen. Der Prozess der Übersetzung bedient sich philologischer Verfahren, wie sie an Werner Hamachers Verständnis von Philologie anzuschließen sind. Beispielsweise wenn es in Hamachers siebenundsiebzigster These heißt, dass Philologie den Gang aus der Zukunft wiederhole, um von ihr zu holen, was ihr zur Gegenwart fehle, begleitet von der rhetorischen Frage: „Was fehlt ihr, der Philologie? – Nichts fehlt.“¹¹

Der Philologiebegriff, den Hamacher in *Für – Die Philologie* in Auseinandersetzung mit Walter Benjamin, Paul Celan und vor allem Friedrich Schlegel entwickelt, sieht die Grundoperationen der Philologie in „den Bewegungen der Sprache, und insbesondere der Sprache der Dichtung“.¹² So konstatiert Hamacher in Bezug auf Schlegels Auslegung der Philologie als Texte hervorbringender Affekt des Sprechens, dass Philologie in ihrer prosaischen Praxis die prozesshafte Selbstaffektion des Sprachcorpus darstelle, der „immer wieder aufs neue das einmal Gesagte und verändert Wiedergesagte zum Sprechen“ bringe.¹³ Philologie wirkt, indem sie sich verschriftlicht, fragend, wahrnehmend und ändernd auf die Sammlung alles Geschriebenen ein, die sie permanent erweitert. Dient hier die Bewegung der Bestände der real vorliegenden Welt als Quelle für deren Erweiterung, gilt gleiches für Wührs Texte, in denen seine falsche Poesie in ihrer Programmatik ihren intrikaten Text als poetische Nachwelt gerade erst hervorbringt.

Der Ursprung dieser poetischen Nachwelten liegt in Paul Wührs persönlicher Reflexion des Schreibens. Diese wird, seine autorpoetischen Aussagen ergänzend, folgend knapp skizziert. In Wührs Worten liegt sein Interesse an einer Neuverhandlung weltlicher Zeitgesetze in seiner kindlichen Beschäftigung mit der Hervorbringung der Welt. „[...] [I]ch war dauernd beschäftigt, weil ich die Welt neu hervorbringen mußte – das ist ja für mich Poesie – hervorbringen mußte ich sie! Bis ich gelernt hab, daß es das alles

¹⁰ Wühr 1994, 71.

¹¹ Hamacher 2019a, 70.

¹² Hamacher 2019b, 34.

¹³ Hamacher 2019b, 24.

schon gibt!“¹⁴ In dem von Lucas Cejpek aufgezeichneten ‚Selbstgespräch‘, das Aussagen Wührs zu seinem Leben, Denken und Schreiben wiedergibt, folgt auf die geschilderte Erfahrung der Unmöglichkeit einer poetischen Neuschöpfung der Welt, da „es das alles schon gibt“,¹⁵ das Bewusstsein um eine zweite, durch die Gesetze der Linearität der Zeit bedingte, Limitation:

Mit der Vergangenheit kann ich nichts mehr machen. Ich kann unmittelbar mit ihr nichts mehr anstellen. Das kann ich mit der Zukunft genausowenig – da kann ich die zwei ja austauschen! Das ist ein echtes poetisches Durcheinander! Die Toten sind auch in der Zukunft. Und von dort aus rufen sie zurück in unsere Gegenwart, und zwar bittend, flehentlich bittend: Erzählt uns! – Das ist für mich eine Poesieformel: Erzählt uns nach! Erzählt uns vor!¹⁶

Die hier genannte „Poesieformel“ exemplifiziert Wühr, indem er auf seinen verstorbenen Vater rekurriert: „Also mein Vater ruft aus der Zukunft: Paul! Wennst von mir erzählst, paß nicht auf! Es braucht nix stimmen! Ich hab ja nur ein Leben leider gehabt.“¹⁷

In den zitierten Äußerungen Wührs steckt eine der Poetik des Falschen inhärente Poetik der Zeit *in nuce*. Diese umfasst, und dies wird nachfolgend erörtert, erstens in dem Rekurs auf die Vergangenheit eine literarische Schöpfung der Welt aus bereits vorhandenem Material, ergo eines Sich-Bedienens an vorhandenen Artefakten in philologischen Praktiken des Sammelns, Erschließens und Kommentierens. Zweitens bedarf es einer Verdrehung der Zeit(en), um den Toten ein Wiederauftrittsrecht einzugestehen und um in einem philologischen ‚Totengespräch‘ die Welt als eine literarische Umschrift erzeugen zu lassen. Und drittens braucht innerhalb dieses „poetischen Durcheinanders“ „nix [zu] stimmen“¹⁸ – es darf und soll also in Wühr’scher Manier, wie sie die Lehre oder Poetik des Falschen fordert, ‚falsch zitiert werden‘, sodass eine fiktionale Überschreibung des Seienden eine neue, entzeitlichte poetische (Nach-)Welt gerade erst hervorbringt.

Der Schreiber als Philologe: Praktiken des Sammelns

Aus der frühen Erfahrung, dass es ‚alles schon gibt‘, erwächst bei Paul Wühr ein produktiver Umgang mit den Erzeugnissen der Welt, der sich auf sein gesamtes, genreübergreifendes Werk auswirkt. So sammelt der Hörspielmacher Wühr Stimmen auf den Straßen Münchens, die er zu seinem 1972 mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichneten Originalton-

¹⁴ Wühr 2002b, 16.

¹⁵ Wühr 2002b, 16.

¹⁶ Wühr 2002b, 40–41.

¹⁷ Wühr 2002b, 41.

¹⁸ Wühr 2002b, 40–41.

Hörspiel *Preislied* (1971) montiert. So bedient sich der Lyriker Wühr in seiner fruchtbaren Auseinandersetzung der Schriften des Philologen Johann Georg Hamann, die er in dem Gedichtzyklus *Ob der Magus in Norden* (1995) verarbeitet; und so schreibt schließlich der Autor Wühr eine Prosa, die durchaus als philologische Auseinandersetzung, als ein Erschaffen von Texten ausgehend von seinem eigenen (literarischen) Wissensbestand gelten kann. Ausgangs-,Ort' dieses Wissens ist für Wühr immer München, das sein Erstling in Prosa,¹⁹ das 1970 erschienene „Wörterstadt“-Buch²⁰ *Gegenmünchen*, bereits im Titel trägt. Führt dieses in zehn Stadtrundgängen durch Wührs Geburts- und Heimatstadt, und darin gleichsam rückwärts durch die Zeitebenen von der Entstehungszeit des Textes (1968), zum Kriegsende 1945, über den Nationalsozialismus, die Münchener Räterepublik bis in die Erdgeschichte,²¹ verhält es sich bei der dreizehn Jahre später folgenden Publikation *Das falsche Buch* anders. Indem *Das falsche Buch* die westliche Kulturgeschichte falsch zitiert, ruft es ihre Bestände aktualisierend auf, um sie in den Spielen der Protagonisten umzuschreiben. In diesen Spielen entspinnt sich der intrikate, in Fortsetzungsgeschichten erzählte Text, der keine Handlung zu einem Ende hin verfolgt und durch Teilung und Vermehrung seiner Figuren wie Erzählstränge austreibt.²² Was (lesbar) bleibt, sind „Bruchstücke, um nicht zu sagen: ein Durcheinander, nichts Ganzes, nichts Halbes, nichts ganz Richtiges und nichts ganz Falsches“ (FB 542). Die Ausstellung dieser „Bruchstücke“ spielt mit einem generellen Signalisieren von Texten hinsichtlich deren Selbstverständnisses als Teil oder Ganzes, einem Bedenken ihrer Partialität oder Integrität und schließlich dem, was ihrer „impliziten Poetik zufolge unter Werk und Fragment“ zu fassen ist.²³ Obwohl *Das falsche Buch* seinen fragmentarischen, unabschließbaren Charakter in textuellen Einschüben betonend hervorhebt, gilt erst einmal auch für diesen Text, was Justus Fetscher Literatur im Allgemeinen zuschreibt:

Jedes Werk ist wesentlich Fragment, jedes Fragment Werk, nämlich paradoxe Einheit von Begrenztem und Unbegrenztem, da Unbegrenztem. Unbegrenzbar ist alles Geschriebene, weil es nicht alles sagen, geschweige denn mitteilen kann, und weil es in einem

¹⁹ Hier muss auf den Zusatz „für erwachsene Leser“ verwiesen werden; Wührs Kinderbücher *Der kleine Peregrino: Die Geschichte eines Seilradfahrers* und *Basili hat ein Geheimnis* sind bereits 1960 und 1964 erschienen.

²⁰ Wühr 1970, Klappentext.

²¹ Vgl. Hoffmann 2007, 62–63.

²² Siehe hierzu FB 112: „Da wurde ich ausführlicher uns sprach vom Altmeister Sue, der seine Fehler auf das natürlichste machen durfte, indem er bereits verstorbene Protagonisten ohne Kommentar an dem Geschehen teilhaben ließ in der nächsten Folge seiner Fortsetzungsgeschichten. Also, weil hier auf dieser Freiheit von Fortlauf, oder gar Ablauf, oder gar Handlung, oder gar einer, nicht gesprochen werden dürfte, sei es ganz natürlich, sozusagen, wenn Verfrühungen vorkommen würden.“

²³ Vgl. Fetscher 2005, 551.

fortdauernden Prozeß der Geschichte, der Literatur und beider Interpretationen steht.²⁴

Indem *Das falsche Buch* sowohl durch seine formale Anlage als auch durch seinen selbstreflexiven Gebrauch von Sprache fragmentarisch bleibt, markiert es die Unbegrenzbarkeit und Unabschließbarkeit seines Textes im Sinne seiner immanenten falschen Poetik. Für Wührs Werk gilt mithin die prinzipielle Charakteristik von Kunstwerken als fraktal, wie sie John Briggs beschrieben hat, und zwar insofern, als dass sie stets neue Welten in die bestehende Welt setzen.²⁵

Schauplatz dieser neuen, fiktiven Welt ist auch im *Falschen Buch* München, allerdings einerseits begrenzt auf den abgesperrten Platz der Münchener Freiheit und andererseits gleichsam geöffnet für erfundene Gebäude und Orte, wie auch für solche des realen europäischen Kulturraums, die, wie eingangs bereits angemerkt, performativ auf die Freiheit versetzt werden. Um dies nochmals zu verdeutlichen: Durch die sprachliche Nennung erscheinen im Text beispielsweise die Raubritterburg Stein, die Bäckerei Strunsky, das Kaufhaus Hertie, ein Sandkasten, das Elisarion, das Studio 54, Rousseaus zeitweiliger Wohnort ‚Les Charmettes‘, das Forum (Romanum), oder die Dominus Flevit Kapelle. In ihrer Gesamtheit erweisen sie sich als „eine Schichtung aus kulturgeschichtlichen Ablagerungen, die das Bild der Stadt maßgeblich prägen“.²⁶

Nicht nur wird die Münchener Freiheit zum Sammelbecken von Lokalitäten des europäischen Kulturbestandes, gleiches gilt für das im *Falschen Buch* auftretende Personal. Dieses setzt sich ebenso aus erfundenen wie real-historisch ‚echten‘ Figuren zusammen.²⁷ Die erfundenen Figuren, auch „Pseudos“ (FB 9) genannt, kommen durch künstliche Zeugungen und Vermehrungen als ‚Hirngespinnste‘ und ‚Kopfgeburten‘ der sie folgend theatralisch lenkenden Autor-Figur auf die Freiheit. In ihrem Zur-Welt-kommen konnotieren sie nicht nur antike Geburtsmythen, wie etwa die Kopfgeburt der Athene oder die Schenkelgeburt des Dionysos, sondern verweisen darüber hinaus in den Inszenierungen und Spielen des Textes ebenfalls auf Zerreißungsmomente der griechischen Mythologie, wie sie vor allem die Schicksale und Taten von Adonis, Pentheus, Orpheus und Medea berichten.²⁸

²⁴ Fetscher 2005, 551.

²⁵ Briggs 1992, 140.

²⁶ Grimm 1997, 254.

²⁷ Einen Überblick über die auftretenden Personen des *Falschen Buchs*, der die hier getroffene Einteilung in fiktive und historische Figuren ebenso setzt, liefern Echtler und Hagestedt 1987, 160–169.

²⁸ Vgl. Fetscher 2005, 570. Vgl. FB 78, Kapitel *Zeugung und Geburt der Nathalie im Pub* – diese Zeugung erfolgt aus einer Kniekehle der Figur Poppes; vgl. ebenso FB 159, Kapitel *Aus*

Hierin dienen sie nicht nur als Referenz auf die Kulturgeschichte, sondern verstärken ebenso die ostentative Fragmentarizität des Wühr'schen Textes. Die ‚echten‘ Figuren sind hingegen direkt der Historie samt ihren kulturellen Erzeugnissen entnommen. So zählen zum historischen Personal beispielsweise Jesus, Niklas Luhmann, Johann Georg Hamann, Jacques Lacan und Fidus. Daneben ermittelt aber Edgar Allan Poes fiktionale Figur Auguste Dupin, David Hockneys in grellen Farben gemalte ‚nackte Jünglinge‘ betreten aus ihren Gemälden hinaus die Freiheit, und in Goethes *Hermann und Dorothea* entbrennt eine unkonventionelle Sandkastenliebe. Im *Falschen Buch* wird, da es „alles schon gibt“,²⁹ die poetische Welt aus einer Sammlung der Erzeugnisse der bereits vorhandenen Welt erschaffen.

„Es ist beim Sammeln“, so konstatiert Walter Benjamin, „das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.“³⁰ Was beim ersten Lesen paradox wirken mag – ein In-Beziehung-Setzen durch ein Von-Beziehungen-Lösen – geschieht in Wührs *Falschem Buch* durch das Sammeln eines Dritten. Dieses Dritte vermag es, Figuren und Orte neu zu konfigurieren und zu kontextualisieren, denn es setzt die Zeit der Geschehnisse in Gang. Es handelt sich hierin um Stoffe, mythische und historische, literarische und philosophische, die in Inszenierungen der sich ständig erweiternden Figurenzahl auf immer neu hinzukommenden Schauplätzen aktualisierend aufgerufen und umgedeutet werden. In den Inszenierungen, die Titel tragen wie *Die Umdrehung der Antigone, ein Spiel nach Sophokles*, oder *Zwei Mütter und Hamlet-Orest. Ein Spiel zwischen zwei Obst- und Gemüeständen*, werden das bunt Gesammelte und die bunt Versammelten erschlossen und kommentiert – und darin philologisch vervielfältigt. Hier ist eine Analogie zu Hamachers Konzeption der Philologie zu ziehen. Ihr zufolge ist Philologie „die Erweiterin, Zusetzerin, Hinzufügerin, der nichts Gesagtes oder Geschehenes genügt; sie geht über alles, was als Aussage oder Text vorliegt, hinaus und geht dahinter zurück, um es in seiner Bewegung aus Herkunft und Zukunft zu zeigen“.³¹ Durch Vermengung und Umkehrung erfahren die Stoffe eine der Hochkultur zusetzende Erweiterung zu Hypertexten, indem sie das gemeinhin als allgemeingültig und wertvoll Erachtete zersetzen. Wenn auch nicht ganz: Als sogenannte falsche Kyniker

der Nase der Rosa werden gezogen: Zaara, Hussan und Adrian. Die Schlacht bei Larissa, wie auch FB 185, Kapitel *Nathalie wird zerrissen*. Wortwörtlich.

²⁹ Wühr 2002b, 16.

³⁰ Benjamin 1972, 217.

³¹ Hamacher 2019b, 9.

oder „halbe Hunde“ (FB 69) vollziehen die falschen Figuren in ihren Spielen den Austritt aus der Kultur als Eintritt. In dieser stofflichen Vervielfältigung zeigt sich die Welt des *Falschen Buchs* – als die vielleicht „beste aller Welten“ (FB 202) – in einer spielerischen Neuverhandlung des Kanons des kulturellen Traditionsbestandes.

Die Welt des *Falschen Buchs* entsteht in einer *creatio ex materia*. Sie ist ein Entwurf, dessen Material jederzeit der poetischen Neukonstruktion im Sinne von Nelson Goodmans *worldmaking* verfügbar ist.³² Es bedient sich hier aber nicht nur der Autor Wühr des weltlichen Materials als Quelle der Poesie, gleiches gilt für die Autor-Figur des Textes. Sie eröffnet das literarische Werk mit der Aussage, im Akt des Schreibens Schöpfer, Erdenker oder Erfinder aller kommenden Ereignisse zu sein (FB 31). Der Schreibakt selbst, die Hervorbringung von Text und hierin: von Welt, verschmilzt im *Falschen Buch* durch die Rolle, die die Autor-Figur einnimmt, mit philologischen Verfahren der Welterzeugung. Beide werden vom Text selbstreferenziell ausgestellt, wie es beispielsweise ein Kommentar der Autor-Figur über die Münchener Freiheit zu illustrieren vermag: „Was heißt hier überhaupt Platz. Das ist alles Papier.“ (FB 57) Und Papier will beschrieben werden. Die poetische Welt des *Falschen Buchs* ist demnach ebenso eine ‚erschriebene‘, die durch performative Akte sprachlich erst entsteht.

Falsche Zeiten. Philologie als Totengespräch

Ob auf Papier erschrieben oder in Phantasie erdichtet – Wührs fiktive Welt bedarf, will sie die Toten aus der Vergangenheit in die Zukunft versetzen, einer ablaufenden, verstreichenden Zeit, in der diese ihr Wiederauftrittsrecht erhalten können. Diese Zeit folgt im *Falschen Buch* bis hinab ins Totenreich ihren eigenen Gesetzen, zu den im Folgenden einige Überlegungen angestellt werden. Denn Wührs Schöpfung aus dem (Vorhanden-)Sein bedingt eine Aufhebung der zeitlichen Linearität zugunsten einer komplexen Textur miteinander kommunizierender Geschichten. Hierin erfolgt auch eine ‚Wiederbelebung‘ der Toten, die ein Leben in vielen „falschen Welten“,

³² Vgl. Rupprechter 1998, 149. Nelson Goodman zufolge befindet sich die Welt in einem permanenten Umbau, durch den neue Welten aus den vorhandenen erzeugt werden. Dies geschieht auf Grundlage bereits bestehender Versionen von Welten, die selbst in ständiger Veränderung, in einem andauerndem Umbau sind. Dessen Modi differenziert Goodman in sieben Operationen der Welterzeugung: Komposition und Dekomposition, Gewichtung, Ordnen, Tilgung und Ergänzung und Deformation – „Whatever else may be said of these modes of organization, they are not 'found in the world' but built into a world. Ordering, as well as composition and decomposition and weighting of wholes and kinds, participates in worldmaking.“ (Goodman 1978, 14)

„gleichzeitig und nacheinander“³³ ermöglicht. Um Zeit ihrer Linearität entheben zu können, sodass nach einer Feststellung der Pseudos gilt: „[a]uf den Seiten des Buches läßt sich mit der Zeit frei schalten und walten“ (FB 36), muss sie erst einmal beginnen. Mit einem Seitenblick auf die bereits angedeutete Exposition des *Falschen Buchs* kann folgend nicht nur der Beginn der erzählten Zeit, sondern ebenso jener ihrer Umkehrungen im Sinne einer Poetik der Zeit nachvollzogen werden.

Es wurde bereits festgehalten, dass der abgegrenzte Platz der Münchener Freiheit den Ereignisraum des *Falschen Buchs* darstellt. Das Betreten dieses Bereichs und hierin: das Übertreten der ihn markierenden Absperrung durch die Autor-Figur kennzeichnet den Zeitenbeginn der Handlung und hierin gleichermaßen den Beginn der textlichen Performativität. „Ich traf auf eine Absperrung. Das Seil werde um denjenigen Teil der Stadt gespannt, in dem die Ereignisse stattfänden, sagte man mir. Selbstverständlich ließ ich mir nur sagen, was ich schon wußte, weil diese Ereignisse von mir erfunden sein werden [...]“ (FB 31). In diesem Satz, mit dem der Text des *Falschen Buchs* eröffnet wird, proklamiert die Autor-Figur im Schreiben den Text gerade erst hervorzubringen. Dass aber eine *creatio ex nihilo* zu Beginn des *Falschen Buchs* gerade nicht vorliegt, das impliziert sein erster Satz: Am Anfang findet sich der „Schreiber“ vor dem „weißen Papier“ (FB 718) vor einer bereits geschriebenen Absperrung ein.

Bewacht wird diese von zwei Polizisten, mit denen die Autor-Figur ein dialektisch verfahrenes Gespräch beginnt. Nach einem ihr gegenüber ausgesprochenen Bewegungsverbot stellt die Autor-Figur fest: „Ich begreife [...]. Ich darf dieses Buch nicht schreiben.“ (FB 31) Der getroffene Entschluss aber hebt sich in dem Prozess des Fortschreibens selbst auf: „Tatsache ist, daß ich dieses Buch bereits schreibe“ (FB 31), sodass die Autor-Figur ein Übersteigen der Absperrung bewirken kann: „Ich stieg. / So begann ich mein Buch.“ (FB 34) In der Exposition des *Falschen Buchs* liegt demnach eine Grenzüberschreitung in der Zeit, denn der Dialog suggeriert die Überschreitung der Absperrung als notwendige Bedingung des Schreibens des Buches, diese Handlung findet aber bereits statt. So müsste sich – der Logik nach – das am Ende der Exposition stehende Übersteigen des Seils noch vor deren Beginn ereignet haben. In Wührs falsch gewählter Reihenfolge aber

³³ WV 8–9: „In diesen falschen Welten – und wir leben in vielen, gleichzeitig und nacheinander – läßt sich ein Falscher auf keine Richtigkeit ein, auch nicht auf die Behauptung: diese Welt sei richtig falsch.“ Vgl. FB 266–268, das Kapitel *Mit Poppes im Café Freiheit: Manipulationen mit Tempora. Austausch von Vergangenheit und Zukunft. Es geht uns um die Toten*, worauf unten weiter eingegangen wird.

schiebt sich das Zukünftige, als das immer schon vollzogene, vor die Gegenwart des Textes.³⁴

Hierin hebt sich Linearität im Erzählen auf, sodass die Fortsetzungsgeschichten des *Falschen Buchs* in ihrer Reihenfolge keine Stringenz aufweisen. Gemäß der eingangs erwähnten ‚Poesieformel‘ kommt es derart im gesamten Textverlauf zu „Vorahnungen“, „Verführungen“, „Vorverweisen“, „Verschiebungen“ oder gar „Versäumnissen“ (FB 34, 47, 51, 112).

Diese Verkehrung der Zeiten wird ebenfalls vom Text selbst verhandelt. In dem Kapitel *Manipulationen mit Tempora. Austausch von Vergangenheit und Zukunft. Es geht uns um die Toten* (FB 266–268) sind die Verhandelnden die Autor-Figur und ihr erster Pseudo Poppes. Thematisiert wird die Unmöglichkeit einer zeitlichen Verankerung des Augenblicks, der sich weder in seinem Anfang noch in seinem Ende sprachlich greifen lässt: „Also Poppes: Der Beginn der Vergangenheit am einen Ende des Augenblicks, den wir hier festhalten: hat gar kein Ende, weil er selbst der Anfang ist dieses Augenblicks, der an seinem Ende, als Beginn der Zukunft, kein Ende hat, weil er selbst das Ende ist.“ (FB 266) Die Autor-Figur folgert weiter: „Das Ende [des Augenblicks], das die Vergangenheit beginnt, beginnt auch den nächsten Augenblick. [...] Dann ist, sagte Poppes: das Ende, das die Vergangenheit beginnt: auch das Ende, das die Zukunft beginnt.“ (FB 267) Wenn aber das Ende eines Augenblicks gleichermaßen Zukunft und Vergangenheit hervorzubringen weiß, dann dient das versuchte Festhalten eines Augenblicks der ‚Vernichtung‘ einer eindeutigen Vorstellung:

Und wir haben eine unserer Vorstellungen vernichtet, weshalb?
Um, sagte ich: die Toten nicht tot sein zu lassen.
Wie das?
Um die Toten, die wir uns in der Vergangenheit denken: in der Zukunft denken zu können.
Dann wären sie ungelebte! (FB 267)

In der poetischen ‚Vernichtung‘ richtiger Vorstellungen von Vergangenheit und von Zukunft, die die Toten in eine fiktive Zukunft versetzt, verliert der Tod, als das das Leben abschließende Ereignis, seine Bewandnis, eine rückblickende Deutung gerade erst zu ermöglichen. Diese ‚Wiederbelebung‘ der Toten verweigert demnach nicht nur eine Abschließbarkeit der Erzählung, sondern ebenso ihre Eindeutigkeit.³⁵ Die aus Realien und Phantasmen

³⁴ Vgl. Beil 1987.

³⁵ Hier drängt sich ein Verweis auf Blumenberg 1983, 12–13 nahezu auf. Blumenberg unterscheidet verschiedene „Wirklichkeitsbegriffe“, deren dritter die Wirklichkeit, ähnlich Wührs Figuren, innerhalb der Narration einer Realisierung von Handlungen denkt. Realität

geschöpfte Welt des *Falschen Buchs* avanciert zu einer umgekehrten Nachwelt nicht der zukünftig Lebenden, sondern der zukünftig Toten.

Indem Wühr die Toten nicht ruhen lässt, sondern sie vielmehr seinem erfundenen Personal an die Seite stellt, kreiert er Szenen, die – trotz starker Abweichungen der formalen Gestaltung – einige Analogien zum lukianischen Totengespräch aufweisen. Die Textart des Totengesprächs leitet sich von den im zweiten Jahrhundert nach Christus entwickelten *Nekrikoi Dialogoi* des Syriers Lukianos aus Samosata ab und hat seither diverse Umwandlungen erfahren. Ursprünglich stellt sie eine Sondergattung des Dialogs dar, in der kurze Gesprächsszenen an verschiedenen Schauplätzen der antiken Unterwelt zwischen Verstorbenen geschildert werden.³⁶ Liefert der Hades bei Lukian den Begegnungsort und hierin das Setting für Totengespräche, tauscht Wühr diesen gegen die Münchener Freiheit. Lukian lässt die Schauplätze der Gespräche innerhalb der Unterwelt wechseln, Wühr hingegen versetzt unterschiedlichste Bauten auf die Münchener Freiheit und gestaltet hierin den Handlungsort seines Textes permanent um. Diesen bespielen bei Lukian meist zwei, einer heterogenen Gruppe an real-historischen, mythischen und erfundenen Figuren entnommene Tote,³⁷ die miteinander ins Gespräch kommen und sich in ihrem Auftreten entindividualisiert und allegorisch zeigen, so spricht in dem Totengespräch der *Entlaufenen* beispielsweise die Philosophie.³⁸ Dieser Zusammenstellung an Figuren kommt auch Wühr nach, der allerdings häufig mit einer Heterogenität in ihren gemeinsamen Auftritten bricht; ihrer Unterschiedlichkeit gemäß konfrontieren die Figuren sich auch bei Wühr in lukianischer Tradition mit ihren Anschauungen. Hier gilt es anzumerken, dass – seit Humanismus und Reformation – in der Traditionslinie des Totengesprächs neben Figuren der Antike solche der neueren Zeit, selbst Zeitgenossinnen und -genossen und unter diesen noch Lebende treten, sowie sich auch Autoren gegenüber ihren fiktiven Gestalten in Literarizität zu

wird im Rahmen von Blumenbergs drittem Wirklichkeitsbegriff „als Resultat einer Realisierung“ begriffen, demnach kann erst der Abschluss einer Lebenszeit Aufschluss über die Wirklichkeit des entsprechenden Subjekts geben. – „Es ist unschwer zu sehen“, folgert Blumenberg, „daß dieser Wirklichkeitsbegriff eine gleichsam ‚epische‘ Struktur hat, daß er notwendig auf das nie vollendbare und nie in allen seinen Aspekten erschöpfte Ganze einer Welt bezogen ist, deren partielle Erfahrbarkeit niemals andere Erfahrungskontexte und damit andere Welten auszuschließen erlaubt.“

³⁶ Vgl. Schelle 1984, 475.

³⁷ Hinter den erfundenen Figuren Lukians verbergen sich seinen Zeitgenossen erkennbare Persönlichkeiten aus seiner Gegenwart. Vgl. Schelle 1984, 479.

³⁸ Vgl. Schelle 1984, 479. Dieses allegorische Verfahren wird Wühr sich in den auf *Das falsche Buch* folgenden *Luftstreichen* zu eigen machen, in denen er die Figur Nathalie ebenso als Philosophie auftreten lässt.

verantworten haben.³⁹ Wührs Wiederbelebung der Toten bildet, da er sich nicht nur auf antikes Personal beruft, in Anbetracht der literarischen Entwicklung des Totengesprächs demnach keine Ausnahme.⁴⁰

Gehen im lukianischen Totengespräch auch Topoi, Motive und Situationen, sofern sie mit bestimmten Begebenheiten verknüpft sind, aus dem Fundus von Geschichte und Mythen hervor,⁴¹ gilt gleiches darüber hinaus auch für Wührs Wahl der Stofflichkeit, auf der die verschiedensten Spiele, Inszenierungen und Aktionen des *Falschen Buchs* basieren. Daneben nutzt Lukian in meist parodistischer Verwendung Zitate, die Hansjörg Schelle auf Homer, Hesiod und die Tragiker zurückführt.⁴² Während Wühr aus seiner Gegenwart heraus und darin auf einen breiteren Kanon zurückgreifend, nicht nur antike Dramatiker, sondern ebenfalls Personen seiner Mitwelt falsch zitiert.

Der hier wesentliche Punkt aber liegt in der Aufhebung der geschichtlichen Zeit. Lukian bewirkt diese dadurch, dass er Figuren aus verschiedenen Epochen gleichzeitig auf einen Schauplatz versetzt, auf dem sie miteinander sprechen und agieren. Diesen „burleske[n] Anachronismus“ macht sich nun auch Wühr zu eigen.⁴³ Indem bei beiden die geschichtliche Zeit aufgehoben wird, kommt es in der gerade genannten Gleichzeitigkeit von Personen, Orten und Stoffen verschiedener Epochen zu einer Entzeitlichung in dem Sinne, dass Zeit nicht mehr historisch verortbar ist.

In den vorangegangenen Ausführungen wurde deutlich, dass Zeit im *Falschen Buch* nicht linear gefasst werden darf und dass sie ferner, um dies zu erreichen, richtige Vorstellungen von Vergangenheit und Zukunft vernichtet. In Analogie zum lukianischen Totengespräch, das als inszenatorischer Modus der Zitation verstanden werden kann, gestaltet sich *Das falsche Buch* als eine Form der narrativisierten Hermeneutik. In der sich ableitenden unübersichtlichen Textur ist Wührs Zeitlichkeit an Hamachers Idee der Philologie anschließbar. Wurde eingangs bereits dessen siebenundsiebzigste These anzitiert, die mit der Überlegung beginnt, dass Philologie nicht das Vergangene wiederhole, sondern das, was von ihm in die Zukunft gehe,⁴⁴ so kann hier angenommen werden, dass Philologie als Mediator der Zeit wirkt, indem sie Vergangenes,

³⁹ Vgl. Fontenelle 1991.

⁴⁰ Vgl. Schelle 1984, 480–481.

⁴¹ Vgl. Schelle 1984, 479.

⁴² Vgl. Schelle 1984, 479.

⁴³ Schelle 1984, 479 verweist an dieser Stelle auf Wieland, dem er bezüglich Lukians Spiel mit der Zeit die Äußerung des „burleske[n] Anachronismus“ zuschreibt.

⁴⁴ Hamacher 2019a, 70: „Philologie wiederholt diesen Gang und holt aus der Zukunft, was ihr zur Gegenwart fehlt. – Was fehlt ihr, der Philologie? – Nichts fehlt.“

das zukünftig von Wirkung ist, vergegenwärtigt. Darüber hinaus aber ist Philologie für Hamacher aber auch

[...] Nekyia, Abstieg zu den Toten, *ad plures ire*. Sie gesellt sich zum größten, sonderbarsten, immer wachsenden Kollektiv und gibt etwas vom Leben ihrer Sprache dahin, um diese Unterirdischen zum Sprechen zu bringen; sie stirbt [...] um den einen oder anderen von jenen Vielen für eine Weile in ihrer Sprache zum Nachleben zu verhelfen.⁴⁵

Philologie gibt ihre Sprache für die Toten, Sprache aber ist „das Tabu über den Tod“,⁴⁶ über das die Philologie wacht, indem sie es beständig bricht. Für Dichtung, als *prima philologia*, gilt ein Brechen mit einem Verschweigen des Todes und der Toten insbesondere. Bei Wühr ist dieses Brechen, so wurde bereits aufgezeigt, auto(r)poetisch wie poetisch prominent gesetzt.

Das Problem mit dem Tod in Wührs Poetik des Falschen

Bislang konnte festgestellt werden, dass sich erstens die Welt, die im *Falschen Buch* entworfen wird, aus einer Sammlung kultureller Erzeugnisse: Topoi, Personal und Stoffen, speist. Und zweitens wurde aufgewiesen, dass sich die darin ereignenden Geschehnisse zum einen auf Erzeugnisse des kulturellen Traditionsbestandes zurückführen lassen und sich zum anderen nicht an die Linearität der Zeit halten; dass sie nicht nur Spiel, sondern auch ein Spiel (mit der Zeit) sind. Wozu aber das alles?

Beide nun – Welterzeugung und Welterfahrung – generieren sich aus Wührs Poetik des Falschen, die den Ausspruch Adornos, nach dem es kein richtiges Leben im falschen gebe,⁴⁷ verkehrt. Um dies nochmals zu skizzieren: Die Poetik des Falschen verwirft alles Richtige. Wenn das Falsche in ständiger Bewegung zwischen den Gegensätzen „schwankt“, „schaukelt“ oder „rotiert“ (WV 7), so setzt sich das Richtige in den Gegensätzen nieder, behauptet demnach gesetzte Positionen für sich. ‚Richtig‘ ist also für Wühr, was Eindeutigkeit erlaubt und – im schlimmsten Fall – gar dichotome Wertungen vornimmt. Richtig ist für Wühr auch der Tod, da er ein Ende markiert und darin ein Fortschreiben verhindert. Der Tod ist für Wühr ein absolutes Erstarren, während seine Poetik des Falschen in der Bewegung lebt. Im Sinne einer ‚falschen Poetik‘ muss der Tod als ‚richtiger Abschluss‘ zwingend nivelliert werden. „Wenn es doch etwas ohne Anfang und Ende gäbe: so etwas Falsches“⁴⁸, notiert Wühr im Mai 1985 in den *Faulen Strick*. Und im Juni des

⁴⁵ Hamacher 2019a, 68.

⁴⁶ Hamacher 2019a, 75.

⁴⁷ Adorno 2018, 43.

⁴⁸ Wühr 1987, 130. In seiner Gänze lautet der Eintrag vom 22. Mai 1985 wie folgt: „Tod. Das darf kein richtiges Wort sein. Wenn es ein falsches ist, sind wir gerettet. Dann nämlich ist der

gleichen Jahres heißt es: „Ich schreibe diesen Grabspruch noch einmal: Ich glaube nicht, daß der Tod falsch ist. Er ist richtig. Und ich werde eine Ewigkeit darunter leiden. Einmal richtig geworden. Einmal tot.“⁴⁹

Zum anderen aber erlaubt der Tod als das das Leben abschließende Ereignis eine rückgewandte Deutbarkeit. In Wührs Erzählen kann und soll diese aber nicht eintreten, gilt doch seine Poesieformel „Erzählt uns nach! Erzählt uns vor!“⁵⁰. Diese wird auch von den Figuren des *Falschen Buchs* aufgenommen. Im dritten Teil der Inszenierung *Die Umdrehung der Antigone* formuliert dies die Figur Nathalie wie folgt:

Das sagt eine Tote, begann Nathalie. Das sagt Antigone. Ich bin tot in der Zukunft. In ihr, in Wahrheit aber: bin ich nicht tot. Das bin ich nicht, weil ich überhaupt noch nicht fertig bin mit meinem ganzen Leben. Das werde ich niemals werden. Ich und mein Leben wollen immer wieder und neu und anders erzählt werden. Beispiele erzählte ich schon, oder von solchen Erzählungen über meine Person und mein Leben ging doch die Rede. (FB 414)

In ihrer Bitte, „immer wieder und neu und anders erzählt [zu] werden“, fordert Nathalie als Antigone philologische Arbeit an ihrer Stofflichkeit, da Philologie, um diesen Gedanken an Hamacher anzuschließen, „das einmal Gesagte und verändert Wiedergesagte zum Sprechen“ bringt.⁵¹

In seinen mannigfachen Exegesen wurde der Antigone-Stoff in den über den Text des *Falschen Buchs* verteilten Fortsetzungsgeschichten wiederholt falsch zitiert. Im Zusammenhang mit seinem Befund, dass „Geschichte schreiben“ „Geschichte zitieren“ bedeutet, hat Walter Benjamin darauf hingewiesen, dass Zitieren ein Loslösen des zu Zitierenden aus seinem ursprünglichen Zusammenhang impliziert,⁵² wodurch die Bedeutung des Zitiertens für eine Neuverhandlung bildlich gesprochen offen liegt. Wührs falsches Zitieren geht darüber hinaus, indem es eine bewusst ‚falsche‘, d. i. veränderte Wiedergabe des ursprünglichen Textes fordert. Hierin ist das falsche Zitat Hans Blumenbergs Begriff des *Grenzereignisses* vergleichbar, wie ihn der Text *Sprachsituation und immanente Poetik* (1966) entfaltet. Blumenberg versucht hier eine „Funktionsbestimmung der poetischen Sprache“ im Hinblick auf immanente Poetiken.⁵³ Poetische Texte verweisen ihm zufolge auf die der Sprache immanente Vieldeutigkeit, indem sie neue

Tod nicht Ende. Vielleicht lehrt er uns, wie richtig der Anfang ist, der nicht sein wird. Wenn es doch etwas ohne Anfang und Ende gäbe: so etwas Falsches.“ (FS 130)

⁴⁹ Wühr 1987, 233.

⁵⁰ Wühr 2002b, 40–41.

⁵¹ Hamacher 2019b, 24.

⁵² Benjamin 1972, 595: „Geschichte schreiben heißt also Geschichte *zitieren*. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird.“

⁵³ Blumenberg 2012, 139.

Deutungen hervorbringen.⁵⁴ Der ästhetische Effekt poetischer Texte liegt in der „Überraschung am Vertrauten“, Poetisierung ist für Blumenberg mit der Erfahrung von Neuheit und Erstmaligkeit verbunden.⁵⁵ Ferner aber kommt es in Poesie zu einem Grenzereignis. Dieses beschreibt einen Punkt, an dem der „semantische Dienstwert der Sprache gleichsam versagt“ – Sprache kann hier weder bezeichnen noch Eindeutigkeit generieren.⁵⁶ Dies geschieht auch im falschen Zitat, das dem Wiedergesagten philologisch zusetzt. Das falsche Zitat löst Orte, Personen und Stoffe aus ihrem ursprünglich verankerten Kontext, erzeugt aber, indem sie im neuen Umfeld erkennbar bleiben, im Sinne von Blumenbergs Grenzereignis eine „Überraschung am Vertrauten“, die eine Eindeutigkeit verweigert. In diesem semantischen Prozess werden die Bedeutungen des ursprünglichen Zitats kumulierend bewahrt, während es zugleich um Bedeutungen erweitert wird. Hierin gleicht wiederum das falsche Zitat dem methodischen Verfahren der Philologie nach dem Verständnis Hamachers:

Sie [die Philologie] ist vor allem, was sie außerdem noch ist, die Erweiterin, Zusetzerin, Hinzufügerin, der nichts Gesagtes oder Geschehenes genügt; sie geht über alles, was als Aussage oder Text vorliegt, hinaus und geht dahinter zurück, um es in seiner Bewegung aus Herkunft und Zukunft zu zeigen; sie ist die Geste eines Darüberhinaus, die nie überflüssig sein kann, weil sie die Bewegung des Sprechens selbst ist, das sich über alles schon Gesprochene und noch zu Sprechende hinwegsetzt.⁵⁷

In der „Bewegung des Sprechens selbst“, in der poetischen Transformation durch das falsche Zitat, wird durch ein Erweitern, Zusetzen und Hinzufügen eine oszillierende Vieldeutigkeit hervorgebracht, in der alle Bedeutungen miteinander und ineinander wahrgenommen werden können.⁵⁸ Dies macht sich das falsche Zitat zunutze, indem es tradierte Stoffe und deren Exegesen vom Ursprungstoff ausgehend, um- oder neuschreibt. Es bedient sich der reichen Sammlung kultureller Artefakte und Stoffe, um sie bis zur Unkenntlichkeit in ihrer Bedeutungsfülle ineinander zu verweben. Hierin kommt es zu einer gegenseitigen Störung und Aufhebung, vergleichbar einer von Blumenberg in Abgrenzung zu alltäglichen Sprachsituationen formulierten ästhetischen Sprachsituation

[...] in der die angesetzten Bilder nicht aufgehen, [...] in der die Herkunftshorizonte mythischer Anspielungen ständig und ohne Hilfen wechseln, [...] und wo der gebildete Leser nur zu oft nicht weiß, ja nicht

⁵⁴ Vgl. Blumenberg 2012, 145.

⁵⁵ Vgl. Blumenberg 2012, 146.

⁵⁶ Blumenberg 2012, 147.

⁵⁷ Hamacher 2019b, 9.

⁵⁸ Kurz 1999, 103.

einmal errät, woher eine ‚Zutat‘ genommen sein könnte [...], wo also auch das bestausgerüstete Bildungsarsenal nicht zur Beruhigung verhilft.⁵⁹

Um dies am Schauplatz des Antigone-Beispiels zu exemplifizieren: Das diesen Abschnitt einleitend besprochene Zitat aus dem in mehreren Fortsetzungsgeschichten behandelten Spiel *Die Umdrehung der Antigone* entstammt dem Kapitel *Auf dem Friedhof (Wüste)*. *Nathalie spricht als Antigone von ihrer Ambiguity*. Der hier aufgerufene Ort Friedhof / Wüste wird in der Exposition des *Falschen Buchs* eingeführt; das Kapitel *Gespräch mit dem Magus in Norden: Die Wurfschaukel* beginnt mit dem Satz: „In der Wüste, alias Parkplatz, war ich plötzlich nicht mehr allein.“ (FB 39) Hier kann dreierlei deduziert werden: Erstens wird der realweltliche Parkplatz der Münchener Freiheit im Text aufgerufen und durch eine Wüste überschrieben, die später zum Ort des Friedhofs wird. Eine eindeutige Zuschreibung oder Festlegung einer Topographie der Freiheit findet demnach nicht statt. Zweitens tritt in dem kurzen Kapitel Johann Georg Hamann als Gesprächspartner der Autor-Figur mit ‚zunehmender Wahrscheinlichkeit‘ aus dem Text hervor – sodass rückblickend und unter Zuhilfenahme eines ‚bestausgerüsteten Bildungsarsenals‘ die Wüste als Verweis auf Hamann ausgemacht werden kann. Denn in der hier zitierten Eröffnung steckt sowohl eine Anspielung auf Hamanns Schrift *Golgatha und Scheblimini. Von einem Prediger in der Wüsten* (1784) als auch auf Hamanns Maske eines ‚Predigers in der Wüste‘.⁶⁰ Indem nun aber drittens Nathalie als Antigone in der Wüste auftritt, wird nicht nur an die vorherigen Fortsetzungsgeschichten angeknüpft, die das Spiel *Die Umdrehung der Antigone* behandelten. Es wird ebenso der Antigone-Stoff in seinen Exegesen aufgerufen, wie auch die verschiedenen Bedeutungsebenen, die der Schauplatz der Inszenierungen erhalten hat, sodass sich in dieser gleichzeitig stattfindenden Vermengung von verschiedensten Intertexten wie deren Überschreibung wirklich nicht mehr zurechtgefunden werden kann. Nicht nur geraten hier die Zeiten durcheinander, auch eine Eindeutigkeit verwehrt der Text, indem er ihr eine ‚Beschreibung hin zur Ungenauigkeit‘⁶¹ entgegensetzt.

Das falsche Zitat stört und es hebt auf. Zu dieser Störung und Aufhebung durch das falsche Zitat trägt die von Hamacher beschriebene philologische Bewegung des über einen ursprünglichen Text Hinausgehens und darin hinter ihn Zurückgehens bei. Derart wird eine doppelt-zirkuläre Philologie ins Werk gesetzt, die Traditionsbestände in sich aufnimmt und sie

⁵⁹ Blumenberg 2012, 153.

⁶⁰ Vgl. Koepp 1965, 32.

⁶¹ Die Begrifflichkeit eines ‚ungenauen Beschreibens‘ entstammt Wührs Terminologie (vgl. WV 30).

sogleich transformierend weiterdenkt. *Das falsche Buch* erhebt das falsche Zitieren zur Methode der Poetik des Falschen, die seinen intrikaten Text programmatisch durchwirkt. Hierin liegt die ‚Übersetzung der Vergangenheit in die Zukunft‘ begriffen, eine, die zwingend notwendig ist, um Uneindeutigkeit zu erzeugen. Nathalie als Antigone spricht:

„Ich wünsche sogar, daß ich falsch zitiert werde, verstehen Sie. Das ungerechteste Zitat meiner Person ist mir das liebste. [...] Ich pfeife auf Ihre Erinnerung, wenn sie nicht falsch ist und wenn sie mich nicht befreit aus der Biographie, die ich jenseits vom Traum in einer Wirklichkeit wählte, die mich getötet hat bis auf den Rest, der geschrieben steht.“ (FB 290–291)

Das falsche Zitieren ermöglicht es der Figur, mehrere Biographien zu durchleben. Diese „Multiplikation von Vergangenheiten“⁶² beim Weitererzählen der Toten, löscht deren Eindeutigkeit aus. Hierin erzeugt Wührs philologisches Verfahren des falschen Zitierens als Totengespräch Welt als literarische Umschrift. Diese Welt speist sich aus der bereits Seienden, die sich in ihrem kulturellen Traditionsbestand spiegelt, im Anschluss aber, das wurde aufgezeigt, in einem wuchernden performativen Prozess ‚ungenau‘ fiktional überschrieben wird. Dabei kommt es zu einer Entzeitlichung, denn die einzelnen Elemente werden aus unterschiedlichsten Kontexten und Zeiten aufgerufen und darin in eine Gleichzeitigkeit geworfen.

Letztlich führt Wühr, indem er durch ein falsches Zitieren seinen Prosatext erst hervorbringt, seinen eigenen Eindruck, „dass es alles schon gibt“⁶³ und die Welt sich nicht neu erschaffen lasse, *ad absurdum*. Denn indem seine Poesie die ‚Unsterblichkeit der Vergangenheit in die Zukunft übersetzt‘⁶⁴, hebt sie nicht nur die Endlichkeit auf, sondern entfaltet ihr „Todesabwehrprogramm“.⁶⁵ So muss der Text, dessen (Fort-)Schreiben niemals stoppen kann,⁶⁶ mit dem Entschluss der Autor-Figur enden: „Ich bleibe im Buch.“ (FB 722)

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main 2018 (=Gesammelte Schriften Band 4).

⁶² Nietzsche 1967, 109–110: „Ein sehr genaues Zurückdenken führt zu der Einsicht, dass wir eine Multiplication vieler Vergangenheiten sind: wie könnten wir nun auch letzter Zweck sein?“

⁶³ Wühr 2002b, 16.

⁶⁴ Vgl. Wühr 1994, 71.

⁶⁵ Hagestedt 1998, 172 gebraucht diesen Begriff in seiner Preisrede auf Wühr anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Bayerischen Akademie der Schönen Künste an Wühr, Volker Hoffmann zitierend.

⁶⁶ Hagestedt 1998, 172.

- Beil, Ulrich Johannes: Der Knoten zerschlägt das Schwert. Zur Exposition von Paul Wührs Das falsche Buch. In: Lutz Hagedstedt (Hg.): Paul Wühr. Materialien zu seinem Werk. München 1987, 126–134.
- Benjamin, Walter: Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts [N]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd 5: Gesammelte Schriften V (Das Passagen-Werk). Frankfurt am Main 1972, 570–611.
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Hans Robert Jauß (Hg.): Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963; Vorlagen und Verhandlungen. München 1983, 9–27.
- Blumenberg, Hans: Sprachsituation und immanente Poetik. In: ders.: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Stuttgart 2012, 137–156.
- Briggs, John: Fractals. The Patterns of Chaos. Discovering a New Aesthetic of Art, Science, and Nature. New York 1992.
- Robert Echter und Lutz Hagedstedt: Adressbuch für Das Falsche Buch. In: Lutz Hagedstedt (Hg.): Paul Wühr. Materialien zu seinem Werk. München 1987, 160–169.
- Fetscher, Justus: Fragment. In: Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart 2005 (=Band 2), 551–588.
- Fontenelle, Bernard de: Totengespräche. Frankfurt a.M. 1991.
- Goodman, Nelson: Ways of Worldmaking. Hassocks 1978.
- Grimm, Erik: Paul Wührs Das falsche Buch – die Schöpfungsgeschichte einer Großstadt. In: Sabine Kyora (Hg.): falsches lesen. Zu Poesie und Poetik Paul Wührs. Festschrift zum 70. Geburtstag. Bielefeld 1997, 253–275.
- Hagedstedt, Lutz: Unterwegs in der Republik der Poesie. Preisrede auf Paul Wühr, Bayerische Akademie der Schönen Künste. 13. Mai 1997. In: Inge Poppe und Bernhard Albers (Hg.): Paul Wühr Jahrbuch 1998. Aachen 1998, 165–175.
- Hamacher, Werner: 95 Thesen zur Philologie. In: ders.: Was zu sagen bleibt. Schupfart 2019a, 51–78.
- Hamacher, Werner: Für – Die Philologie. In: ders.: Was zu sagen bleibt. Schupfart 2019b, 7–50.
- Hoffmann, Volker: Selbstgespräch eines Autors mit Johann Georg Hamann. Stationen der produktiven Hamann-Rezeption von Paul Wühr. In: Sabine Kyora (Hg.): falsches lesen. Zu Poesie und Poetik Paul Wührs. Festschrift zum 70. Geburtstag. Bielefeld 1997, 13–34.
- Hoffmann, Volker: Gegenstadt aus Wörtern. Zur Intertextualität zwischen Paul Wührs Gegenmünchen (1970) und Raoul H. Francés München. Die Lebensgesetze einer Stadt (1920). In: Sabine Kyora (Hg.): Im Fleisch der Poesie. Festschrift zum 80. Geburtstag von Paul Wühr. Bielefeld 2007, 57–71.
- Koepf, Wilhelm: Der Magier unter Masken. Versuch eines neuen Hamannbildes. Göttingen 1965 (=Studien zur osteuropäischen Kirchengeschichte und Kirchenkunde, Bd. 5).
- Kurz, Gerhard: Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit. Göttingen 1999.
- Lepenies, Wolf: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1978.

- Nietzsche, Friedrich: Kritische Gesamtausgabe (KGW). Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. IV/1: Richard Wagner in Bayreuth: (Unzeitgemässe Betrachtungen). Nachgelassene Fragmente. Anfang 1875 – Frühling 1876. Berlin/New York 1967.
- Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt am Main 2012.
- Rupprechter, Walter: Gedicht- und Welterzeugung bei Paul Wühr. In: Inge Poppe und Bernhard Albers (Hg.): Paul Wühr Jahrbuch 1998. Aachen 1998, 135–153.
- Schelle, Hansjörg: Totengespräch. In: Klaus Kanzog und Achim Masser (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Band 4. Berlin 1984, 475–513.
- Wühr, Paul: Gegenmünchen. München 1970.
- Wühr, Paul: Das falsche Buch. München 1983.
- Wühr, Paul: Der faule Strick. München 1987.
- Wühr, Paul: Das Falsche und die Lüge. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder 74 (1989), 41–58.
- Wühr, Paul: Wenn man mich so reden hört. Ein Selbstgespräch, aufgezeichnet von Lucas Cejpek. Graz – Wien 1993.
- Wühr, Paul: Luftstreiche. Ein Buch der Fragen. München 1994.
- Wühr, Paul: Das Falsche und die Lüge. In: Katja Schneider und Thomas Betz (Hg.): Das Lachen eines Falschen. Wiener Vorlesungen zur Literatur. München 2002a, 7–35.
- Wühr, Paul: Was ich noch vergessen habe. Ein Selbstgespräch, aufgezeichnet von Lucas Cejpek. Graz/Wien 2002b (= Essay 47).