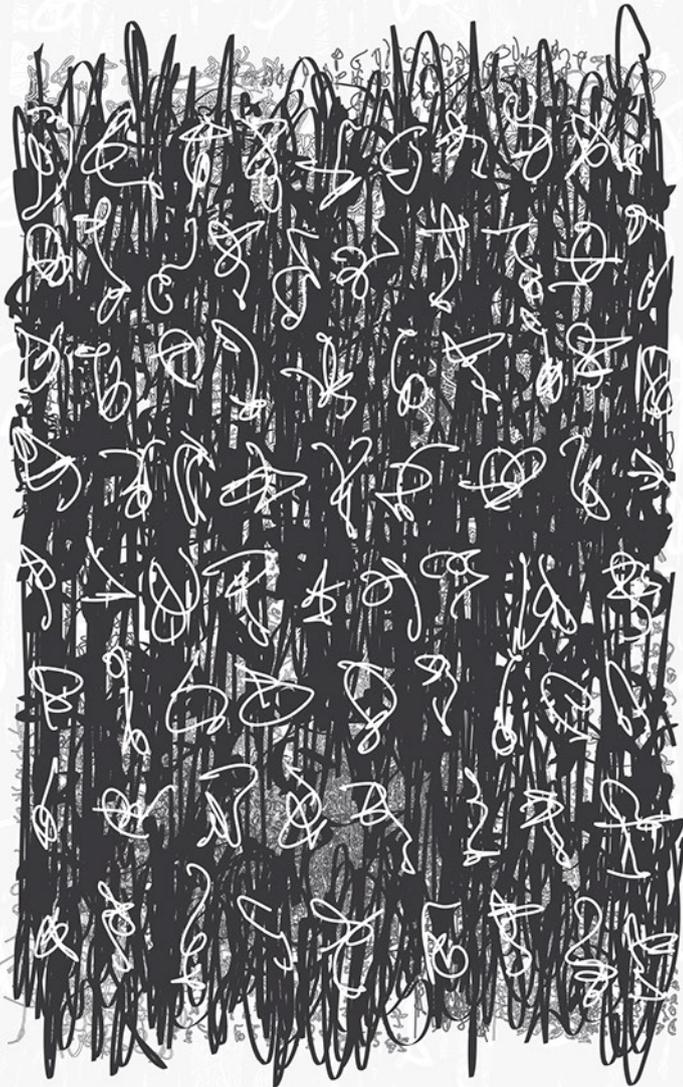


Andrea Polaschegg

Der Anfang des Ganzen

Eine Medientheorie
der Literatur als Verlaufskunst



Wallstein

Andrea Polaschegg
Der Anfang des Ganzen

Andrea Polaschegg

Der Anfang des Ganzen

Eine Medientheorie
der Literatur als Verlaufskunst

WALLSTEIN VERLAG

In memoriam F.P.

Inhalt

Einleitung	9
1 Der Eigensinn des literarischen Textanfangs	15
1.1 Aufriss	15
1.2 Textanfänge im Fokus der Literaturwissenschaft	26
1.3 Der narratologische Kurzschluss	36
1.4 Die Gattungsbindung des Anfangs	43
1.5 <i>incipit</i> und <i>initium</i>	53
1.6 Fazit	63
2 Anfänge denken	65
2.1 Im doppelten Jenseits der Begriffe	65
2.2 Anfang und Verlauf	76
2.3 Transitive und intransitive Anfänge	83
2.4 Zeit, Handlung, Geschehen	86
2.5 Das Paradox des Textanfangs	91
2.6 Zur Methode	94
2.7 Fazit	99
3 Medienpoetische Sondierungen:	
Paul Klee, Wilhelm Heinsse und Stéphane Mallarmé	103
3.1 Medium und Verlauf: Eine Klärung	103
3.2 Paul Klees <i>Anfang eines Gedichtes</i> und der Bildbegriff	108
3.3 Anfang eines Alphabets	111
3.4 Deixis und Aisthesis	117
3.5 Emergenz und Aspektwechsel	127
3.6 Anfang eines Comic-Strips	132
3.7 Wilhelm Heinses <i>Amazonenflucht</i> :	
Warum Bilder nicht »erzählen«	140
3.8 Aporien der doppelten <i>dissimulatio</i>	152
3.9 Text als Partitur:	
Stéphane Mallarmés medienpoetischer <i>Coup</i>	161
3.10 Am roten Faden der Syntax: Der überraschende Verlauf	173
3.11 Fazit	178

4	Traditionen des Anfangsdenkens und literarische Praxis	183
4.1	Das doppelte Vergehen des Anfangs in der Philosophie	183
4.2	Der metaphysische Kurzschluss des Poststrukturalismus	195
4.3	Die literarische Archaisierung des Initialen: »Im Anfang war das Wort«	204
4.4	»Die Bibel beginnt mit b«: Buchstabenpolitik im Zeichen des Anfangs	215
4.5	Die literarische Initialisierung des Archaischen: Genesis und Textverlauf	225
4.6	Fazit	239
5	Verläufe (nicht) denken oder Laokoon revisited	245
5.1	Die <i>Laokoon</i> -Geste: Jenseits von ›Zeitkunst‹ und ›Raumkunst‹	245
5.2	»daß nicht alles gleich ganz da ist«: Klopstocks Poetik der Erwartung	260
5.3	Die Verlaufsvergessenheit der Werkästhetik: Das skulpturale Ganze	280
5.4	Die Verlaufsbewältigung der Poetik I: Kausalketten und Tektonik	293
5.5	Die Verlaufsbewältigung der Poetik II: Anfang und Ende der Pyramide	309
5.6	Der schlechte Leumund der Linearität	329
5.7	Traditionen des Verlaufsdenkens	340
5.8	Fazit	361
6	Zurück auf Los: Literaturwissenschaft medienpoetisch	369
6.1	Textverläufe poetisch: <i>beau désordre</i> und Vers	369
6.2	Textverläufe literarisch: Da muss man durch	383
6.3	Anschlüsse I: Textverlauf, Peritext und Buchgebrauch	387
6.4	Anschlüsse II: Textverlauf, Hermeneutik und (das Ende der) Rhetorik	394
6.5	Anschlüsse III: Textverlauf und Erzälliteratur	398
	Abkürzungen und Siglen	405
	Literatur	407
	Abbildungen	471
	Register	473
	Dank	479

Ein *System von Gedanken* muß allemal einen architektonischen Zusammenhang haben, d. h. einen solchen, in welchem immer ein Theil den andern trägt, nicht aber dieser auch jenen, der Grundstein endlich alle, ohne von ihnen getragen zu werden, der Gipfel getragen wird, ohne zu tragen. Hingegen *ein einziger Gedanke* muß, so umfassend er auch seyn mag, die vollkommenste Einheit bewahren. Läßt er dennoch, zum Behuf seiner Mittheilung, sich in Theile zerlegen; so muß doch wieder der Zusammenhang dieser Theile ein organischer, d. h. ein solcher seyn, wo jeder Theil eben so sehr das Ganze erhält, als er vom Ganzen gehalten wird, keiner der erste und keiner der letzte ist, der ganze Gedanke durch jeden Theil an Deutlichkeit gewinnt und auch der kleinste Theil nicht völlig verstanden werden kann, ohne daß schon das Ganze vorher verstanden sei. – Ein Buch muß inzwischen eine erste und eine letzte Zeile haben und wird insofern einem Organismus allemal sehr unähnlich bleiben, so sehr diesem ähnlich auch immer sein Inhalt seyn mag.

Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Vorrede

Einleitung

Ihren Ausgang nimmt diese Arbeit zunächst einmal in etwas sehr Simplem. Es ist der sattsam bekannte Umstand, dass literarische Texte Anfänge *besitzen*: erste Zeilen, erste Verse, erste Sätze, erste Kapitel, erste Akte, mit denen sie beginnen und auf die alles Weitere folgt. Diesem Sachverhalt eignet eine derart große Selbstverständlichkeit, dass er der literaturwissenschaftlichen Forschung bislang nicht der Rede wert gewesen ist, geschweige denn des Nachdenkens. Dabei steht die ästhetische (und ökonomische) *Bedeutung* literarischer Anfänge innerhalb des Fachs außer Zweifel, weshalb prominente Beispiele immer wieder zum Gegenstand von Vorträgen, Lehrveranstaltungen oder Aufsatzpublikationen erhoben werden. Allerdings geschieht dies traditionell ebenfalls im Gestus der Fraglosigkeit, während das Phänomen Textanfang selbst nie systematisch oder konzertiert beforcht worden ist.

Nun ruft freilich nicht jede stillschweigende Selbstverständlichkeit zur Reflexion oder gar zu einer theoretischen Auseinandersetzung auf. Diese allerdings ruft tatsächlich. Und sie tut es, weil in dem stummen Wissen darum, dass literarische Texte Anfänge haben, eine tiefgreifende Einsicht in die Medienbedingungen der Literatur als textgewordener Rede schlummert und weil diese Einsicht – einmal ausformuliert und zu Ende gedacht – das literaturwissenschaftlich ebenso selbstverständliche Konzept des ›Textes‹ als eines ›Ganzen‹ grundlegend neu justiert: Über Anfänge verfügen Phänomene jedweder Provenienz schließlich allein, wenn und insoweit sie einen prozesshaften Charakter haben oder, in der Terminologie dieses Buches formuliert, wenn und insoweit sie eine *Verlaufsdimension* besitzen. Fehlt eine solche Dimension, dann lässt sich an Phänomenen auch kein Anfang ausmachen. Texten zu attestieren, sie würden – an welcher Stelle und womit genau auch immer – beginnen, bedeutet also *per definitionem*, sie als Vollzüge zu adressieren und ihren Verlaufsaspekt zentral zu setzen. Und so unbestimmt oder »offen« der literaturwissenschaftliche Textbegriff auch sein mag, lässt sich doch unschwer feststellen, dass so etwas wie ›Prozess‹, ›Vollzug‹ oder ›Verlauf‹ nicht zu seinen gängigen Implikationen zählt.

Es besteht mithin ein merkliches Spannungsverhältnis zwischen den Textkonzepten, mit denen die Literaturwissenschaft operiert, und

derjenigen Dimension des Textes, die in Erscheinung tritt, sobald von seinem Anfang die Rede ist und dessen Bedeutung verhandelt wird. Und auf eben dieses Spannungsverhältnis konzentriert sich die Aufmerksamkeit der vorliegenden Studie, die entsprechend an literarischen Texten und an literaturwissenschaftlichen Textkonzepten gleichermaßen analytisch arbeitet.

Wenn ihr Untertitel sie als eine *Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst* ankündigt, dann sind damit drei (Voraus-)Setzungen verbunden, die sich in den gerade skizzierten Zusammenhängen bereits angedeutet haben:

1. Literatur wird hier weder als Diskurs noch als System perspektiviert, sondern sie wird vom schriftsprachlichen Text als ihrem zentralen Medium her begriffen, dessen Eigengesetzlichkeit *als* Medium und dessen Eigenschaften *als* Text es indes allererst aufzuarbeiten gilt. Somit rückt die mediale und materiale Eigensinnigkeit schriftsprachlicher Äußerungen ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die bislang gemeinhin als ›das Andere‹ der Medialität verhandelt worden sind.

2. Die dabei angezielte Medienpoetik der Literatur verzichtet somit darauf, ihren Gegenstandsbereich mit einem ästhetischen oder fiktionalen Apriori zu versehen und ihn – wie das in solchen Fällen nahezu zwangsläufig geschieht – auf die westeuropäische Neuzeit als Epoche der »Ausdifferenzierung« zu begrenzen. Vielmehr sucht sie in kontrastivem Vergleich mit anderen Medien, die Verlaufsdimension des Textes als konkrete Möglichkeitsbedingung sowohl der Literatur als auch der Philosophie, Philologie und Ästhetik offenzulegen, sodass keinerlei Anlass besteht, antike, mittelalterliche und frühneuzeitliche Texte aus dem Analysehorizont auszuschließen.

3. Das besagte Spannungsverhältnis zwischen dem anfangsinduzierten Prozess-, Vollzugs- und Verlaufscharakter des Textes auf der einen Seite und den literaturwissenschaftlichen Textmodellen auf der anderen wird als eines in den Blick genommen, das über ebenso lange wie machtvolle Traditionslinien sowohl der Ästhetik als auch der Epistemologie verfügt, die sich nicht selten gegen die Eigensinnigkeit ihres eigenen Artikulationsmediums gerichtet haben. Daher greift die vorliegende Studie nicht allein auf bereits bestehende theoretische und poetologische Ansätze zurück, sondern nutzt durchaus auch die medial gestützte Verfahrensintelligenz literarischer Texte selbst dazu, aus diesen Traditionslinien herauszutreten und alternative Denkwege zu bahnen. Denn dass es dieser alternativen Wege tatsächlich bedarf, um so etwas vermeintlich Simplex wie den Umstand, dass Texte Anfänge haben und sich damit als Verläufe kenntlich machen, überhaupt denken zu können,

anstatt ihn im toten Winkel der wissenschaftlichen Reflexion als Selbstverständlichkeit mitzuführen, wird sich im Laufe der folgenden Analysen und Überlegungen immer deutlicher abzeichnen.

Insofern umgreift die in diesem Buch unternommene theoretische Arbeit tatsächlich das, was Michel Foucault in einer viel zitierten Wendung als Philosophie bestimmt hat:

Aber was ist die Philosophie heute – ich meine die philosophische Aktivität –, wenn nicht die kritische Arbeit des Denkens an sich selber? Und wenn sie nicht, statt zu rechtfertigen, was man schon weiß, in der Anstrengung liegt, zu wissen, wie und wieweit es möglich wäre, anders zu denken?¹

Allerdings ist die »kritische Arbeit des Denkens an sich selbst« im Falle der hier projizierten *Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst* einem Gegenstand verpflichtet – dem literarischen Text *als* Text – und stellt sich somit in den Dienst des Versuchs, dessen mediale Eigengesetzlichkeit samt ihrer Wahrnehmungs- und Wirkungseffekte zu begreifen und zu erklären. Die damit einhergehenden Überschreitungen und Refigurationen vertrauter Denkmuster genügen sich also nicht selbst, sondern sie sind funktional an den gegenstandsbezogenen Erkenntnisprozess gebunden. Da der Gegenstand ›Text‹ aber – und auch dies wird sich im Zuge der Analysen abzeichnen – eine ausgesprochen prekäre Ontologie besitzt, die an keinem Punkt so deutlich hervortritt wie an seinem Anfang *als* Anfang, werden die überkommenen epistemologischen Formate und Verfahren zur (literatur-)wissenschaftlichen Erfassung dieses prekären Gegenstandes mehr als einmal an ihre Grenzen (ge)stoßen.

Eine Medienpoetik der Literatur auf der Grundlage des Textes und seiner Verlaufsdimension zu entwickeln, wie es die vorliegende Studie unternimmt, zieht freilich ganz automatisch den Bruch mit einigen Gattungskonventionen literatur- und kulturwissenschaftlicher Publikationen monographischen Formats nach sich, wie sie seit den 1990er Jahren besonders umfänglich im Segment der Habilitationsschrift wirkmächtig geworden sind und wohl auch den hohen Wiedererkennungswert dieser wissenschaftlichen Textsorte heute verantworten.

1 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 2: *Der Gebrauch der Lüste*. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M. 1989, S. 15f.

Da in dieser Arbeit Erkenntnisse über die medialen Eigengesetzlichkeiten von Texten *als* Texte gewonnen werden sollen und von dort aus die herrschenden Präsuppositionen kritisch befragt, die das Verständnis des literaturwissenschaftlichen Zentralgegenstandes vorformatieren, weist sich das übliche Darstellungsformat einer historiographischen Rahmen-erzählung für exemplarische und zumeist um einen Epochenumbruch (»1800–1900«) herum gruppierten »Textlektüren« als ungeeignet aus. Zwar besteht diese Studie zu gut zwei Dritteln aus konkreten Begriffs-, Bild- und Textanalysen, von denen wiederum der überwiegende Teil tatsächlich exemplarischen Charakter besitzt. Doch diese *exempla* sind – dem systematischen Anspruch der Unternehmung entsprechend – eben nicht nach dem Kriterium ihrer historischen Symptomatik und Spezifik ausgewählt, die sie zweifellos ebenfalls besitzen, sondern im Gegenteil gerade auf ihre potentielle Austauschbarkeit hin. Eine dezidiert historische Perspektive wird allein in Kapiteln eingenommen, die denjenigen ästhetischen und epistemologischen Traditionslinien nachspüren, welche die Verlaufsdimension des Textes und damit letztlich auch seinen Anfang in den toten Winkel des literaturwissenschaftlichen Gegenstandsverständnisses verschoben und dort festgebannt haben.

Historisierung wird hier also nicht im Rahmen einer disziplinären Gepflogenheit praktiziert, sondern punktuell als wissenschaftliche *techné* eingesetzt, um aktuell vorherrschenden Konzepten und Vorstellungen ihre Selbstverständlichkeit und damit auch ihre »Alternativlosigkeit« zu nehmen. Und so sehr sich dieser kalkuliert denaturalisierende und in diesem Sinne verfremdende Einsatz historisierender Perspektiven auch den epistemologischen Praktiken des sogenannten Poststrukturalismus verdankt – allem voran denen des gerne als Geschichtsschreiber verkanteten Michel Foucault –, zählen die poststrukturalistischen Theorien nach einem halben Jahrhundert ihrer wissenschaftlich wirksamen Existenz natürlich längst selbst zu eben jenen Selbstverständlichkeitsgeneratoren der Literaturwissenschaft, zu denen diese Studie historisierend in Distanz tritt, um mit Blick auf den prekären Gegenstand ›Text‹ alternative Denkräume literaturwissenschaftlicher Forschung zu eröffnen, die sich dann mit historischen Studien ausgestalten lassen.

Das nun bereits seit geraumer Zeit proklamierte »Ende der Theorie« hat mit seinen unüberhörbaren geschichtsphilosophischen Ober- und normativen Untertönen der literaturwissenschaftlichen Innovationskraft während der letzten Jahre nicht eben zugearbeitet und nimmt sich inzwischen eher wie ein konzertiertes Urlaubsgesuch des Denkens aus. Doch so verständlich dieses Gesuch angesichts der epistemologischen Tröstungsversprechen des sogenannten »Empirischen« und der ganz

auf Quantifizierbarkeit setzenden *Digital Humanities* sowie hinsichtlich der wissenschaftspolitisch offenbar erfolgreichen befreiungsrhetorischen Reimversuche von »Theorie« auf »Ideologie« auch sein mag, so deutlich ist mit Blick auf literaturwissenschaftliche Gegenstände zu konstatieren: Ohne ein diszipliniertes Nachdenken auf dem Niveau der theoretischen Tradition und ohne ein kontinuierliches Neujustieren der eigenen Vorannahmen, Reflexionshorizonte und Analyseparameter ist diesen Gegenständen wissenschaftlich niemals beizukommen. Dafür sind literarische Texte nicht nur – wie es so schön heißt – zu »komplex« und im Übrigen auch zu intelligent. Sondern aufgrund ihrer schriftsprachlichen Verfasstheit sind sie unseren zunehmend textbestimmten Alltagspraktiken vor allem auch viel zu vertraut, als dass sich bei einem gedanklichen Verbleib im heimeligen *common sense* jemals Erkenntnisse über sie (und damit auch über unsere Alltagspraktiken) gewinnen ließen.

Dass Theorien stets Gefahr laufen zu irren, und zwar kategorial und vor aller Augen zu irren – schließlich gibt es ja immer auch Alternativen –, mag dasjenige Horrendum gewesen sein, das die Ausrufung ihres »Endes« so apodiktisch und affektgeladen hat ausfallen lassen. Die hier entwickelte *Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst* geht dieses Risiko ein. Und sie geht es gerne ein, weil es sich als letztlich doch recht wohlfeiler Preis für die Möglichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis präsentiert, die nun einmal *per definitionem* eine neue ist und somit notwendigerweise unbekanntes Gelände betritt.

Keine Wissenschaftsprosa vermag diesen Zusammenhang besser auf den Punkt zu bringen als der nachfolgende minimalliterarische Text, der als Angehöriger der Gattung ›Witz‹ zwar einen Anfang, aber keinen Ursprung hat² und sich somit trefflich als Auftakt zur theoretischen Auseinandersetzung mit dem *Anfang des Ganzen* eignet:

Kriecht ein Mann nachts im Schein einer Straßenlaterne auf allen vieren herum. Kommt ein zweiter Mann dazu und fragt: »Was machen Sie da?« Sagt der Mann: »Ich suche meinen Schlüssel.« Fragt der andere: »Sind Sie sicher, dass Sie den hier verloren haben?« Sagt der erste: »Nein, aber da hinten kann ich nichts sehen.«

2 Der große Isaac Asimov hat einst die Ursprungslosigkeit des Witzes zum Gegenstand einer seiner Science-Fiction-Erzählungen gemacht und dabei einmal mehr das analytische Potential literarischer Texte vorgeführt. Vgl. Isaac Asimov: »The Jokester«. In: *The Penguin Science Fiction Omnibus*. Hrsg. v. Brian Aldiss. London 1973, S. 377–390.

1 Der Eigensinn des literarischen Textanfangs

1.1 Aufriss

Die Anfänge literarischer Texte sind ein merkwürdiges Phänomen. Wie kaum ein anderer Aspekt der modernen Literatur besitzen Textanfänge als Reflexionsgegenstand seit Jahrzehnten eine Prominenz, die sich selbst offenbar nicht geschichtlich wird und dabei – auch dies eine Besonderheit – Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Verlage, autorisatorische Poetiken und literarische Texte gleichermaßen umspannt.

Bereits einer kursorischen Durchsicht der Literatur selbst und der Diskurse, die sie konstituieren, begegnet das Nachdenken über den Anfang allerorten: Kaum eine Buchmesse geht ins Land ohne publizistische Beschwörung der »Magie der ersten Sätze«;¹ in Literaturpreisreden zählt die »Verneigung vor dem ersten Satz«² zum festen Ritualbestand; nicht allein der Suhrkamp Verlag hat zahlreichen Textanfängen einen Ehrenplatz auf dem Buchumschlag eingeräumt,³ wobei dem ersten Satz von Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob* einst sogar der Sprung auf den vorderen Buchdeckel gelungen ist.⁴ Und kurz wäre die Liste der Frankfurter Poetikvorlesungen, ließe man diejenigen aus, die sich mit dem Anfang befassen: sei es, dass sie wie der Beitrag Ulrich Peltzers den »Sprung aus dem Nichts in den Text«⁵ programmatisch wenden und sich mit *Angefangen wird mittendrin*

1 Vgl. exempl. zur Leipziger Buchmesse: Kulturspiegel 10/2010: *Die Magie der ersten Sätze. 25 Romane, die Sie von Anfang an lieben werden*, i. B. S. 8–34.

2 Martin Mosebach: »Romane schreiben, wie man einen Schuh macht«. Dankrede bei der Verleihung des Kleist-Preises. In: *Kleist-Jahrbuch* 2003, S. 12–19, hier: S. 13.

3 Vgl. exempl. Thomas Bernhard: *Geben*. Frankfurt a.M. 1971 (suhrkamp taschenbuch 5); James Joyce: *Finnegans Wake*. In *englischer Sprache*. Frankfurt a.M. 1987 (edition suhrkamp NF 439); Jurek Becker: *Bronsteins Kinder*. Roman. Frankfurt a.M. 1988 (suhrkamp taschenbuch 1517); Wolfgang Hildesheimer: *Paradies der falschen Vögel*. Roman. Frankfurt a.M. 1992 (Bibliothek Suhrkamp 1114).

4 Uwe Johnson: *Mutmassungen über Jakob*. Roman. Frankfurt a.M. 1992 (edition suhrkamp NF 818).

5 Ulrich Peltzer: *Angefangen wird mittendrin*. *Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a.M. 2011, S. 8.

betiteln, sei es, dass sie mit Monika Maron das Scheitern am Anfang zum kompositorischen Prinzip der Vorlesung selbst erheben,⁶ sei es in der Manier Wolfgang Hilbig, das eigene »Zögern vor dem ersten Satz«⁷ als Ergebnis einer Kritik zu denken, die unzählige Anfänge bereits verworfen hat, oder sei es unterlegt mit anthropologischer Wesentlichkeit wie Peter Sloterdijks Überlegungen zur Uneinholbarkeit des eigenen Anfangs als Subjekt, die durch immer neue Anfänge des Erzählens kompensiert werde.⁸ Die deutschsprachigen Poetikvorlesungen haben im Laufe der Nachkriegszeit die Anfangsreflexion also nachgerade zum konstitutiven Moment ihrer selbst als eigener literarischer Gattung erhoben.⁹ Und dennoch oder womöglich gerade deshalb präsentiert sich die genreprägende Verhandlung des Anfangs in den jährlichen Reden und Schriften der Autorinnen und Autoren als stets erste, als jeweils voraussetzungslose Auseinandersetzung mit einem Phänomen und seinen – meist neuralgischen – Dimensionen, die keine Tradition kennt. Zumindest finden sich im Rahmen dieser Gattung niemals Rückverweise auf bereits Gedachtes oder Gesagtes zum Thema,¹⁰ sodass der poetologischen Rede über Anfang und Anfangen in ihrer steten Wiederholung selbst etwas ausgestellt Anfängliches und mithin Jungfräuliches eignet.

Dies scheint sich bei der nicht weniger weit verbreiteten Verhandlung des Anfangs in literarischen Texten selbst genau umgekehrt zu

6 Monika Maron: *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche*. Frankfurt a.M. 2005.

7 Wolfgang Hilbig: *Abriß der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a.M. 1995, S. 5.

8 Peter Sloterdijk: *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt a.M. 1988, i.B. S. 31–39.

9 Ansätze zu einer Gattungspoetik der Poetikvorlesungen finden sich, wenn gleich ohne Berücksichtigung der omnipräsenten Anfangsreflexion, in: Monika Schmitz-Emans: »Poetikvorlesungen literarischer Autoren als Selbstbefragung, Selbstpositionierung und Selbstinszenierung«. In: Andreas Haarmann/ Cora Rok (Hrsg.): *Wozu Literatur(-wissenschaft)?* Göttingen 2019, S. 255–270; Johanna Bohley: »Dichter am Pult. Altes/Neues aus Poetikvorlesungen 2010–2015«. In: Corina Caduff/Ulrike Vedder (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. München 2017, S. 243–254; Gundela Hachmann: »Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung«. In: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld 2014, S. 137–155.

10 Hugo Loetscher bezieht sich in seinen Münchner Poetikvorlesungen sogar explizit *nicht* auf einen Vordenker, in diesem Falle ist es (nicht) Paul Valéry. Vgl. Hugo Loetscher: *Vom Erzählen erzählen. Münchner Poetikvorlesungen*. Mit einer Einführung von Wolfgang Frühwald. Zürich 1988, S. 29.

verhalten. Diese Verhandlung stellt sich sichtlich ins Zeichen einer von der übermächtigen Anfangstradition immer schon geraubten Unschuld. Entsprechend tendiert sie dazu, den Anfang des Textes zu ihrem Austragungsort zu wählen, das Moment des Initialen somit zu verdoppeln und selbstreflexiv werden zu lassen. In der Literaturwissenschaft paradigmatisch geworden ist dafür Jean Pauls *Leben Fibels*,¹¹ das seiner berühmten Vorrede (»Kein Werk wurde von mir so oft – schon den 16. Nov. 1806 das erste Mal – angefangen und unterbrochen als dieses Werkchen«¹²) zunächst eine »Vor-Geschichte oder Vor-Kapitel«¹³ folgen lässt, die mit dem Ende jenes ABC-Buchs beginnt, mit welchem der Gesamttext schließt (»Das Zählbrett hält der Ziegen-Bock«¹⁴), um dann – noch dazu unter der Überschrift »Geburt« – mit den Sätzen anzuhängen: »Komme nun endlich herein ins Leben, lieber Fibel, so winzig und anonym du auch noch bist.«¹⁵

Eine mindestens ebenso große Forschungsprominenz in diesem Zusammenhang besitzen E.T.A. Hoffmanns *Meister Floh* (»Es war einmal – welcher Autor darf es jetzt wohl noch wagen, sein Geschichtlein also zu beginnen«¹⁶) und selbstverständlich *Der Sandmann*.¹⁷ Dessen

11 Vgl. dazu exempl.: Ulrike Steierwald: *Wie anfangen? Literarische Entwürfe des Beginnens*. Berlin 2016, S. 68–76; Monika Schmitz-Emans: »Etüden über das Anfangen«. In: Kurt Röttgers/dies. (Hrsg.): *Anfänge und Übergänge*. Essen 2003, S. 201–226, hier: S. 208; Friedrich Pfäfflin (Hrsg.): *Vom Schreiben I: Das weiße Blatt oder Wie anfangen?*. Marbach a. N. 1994 (= Marbacher Magazin 68), S. 20–22; zu Jean Pauls Anfängen grundsätzlich: Norbert Miller: *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*. München 1968, S. 303–325.

12 Jean Paul: »Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel«. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Abteilung I, Bd. 6. Hrsg. v. Norbert Miller. München 1963, S. 367.

13 Ebd., S. 369.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 378.

16 E.T.A. Hoffmann: »Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde«. In: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. Bd. 7: *Klein Zaches genannt Zinnober, Prinzessin Brambilla, Meister Floh*. Berlin 1994, S. 291. Vgl. dazu zuletzt noch einmal Steierwald: *Wie anfangen?*, S. 47f.

17 Vgl. exempl. Norbert Miller: »Die Rollen des Erzählers. Zum Problem des Romananfangs im 18. Jahrhundert«. In: ders. (Hrsg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Zwölf Essays*. Berlin 1965, S. 37–91; ders.: *Der empfindsame Erzähler*, S. 9ff.; Schmitz-Emans: »Etüden über das Anfangen«, S. 208–213; Walter Schönau: »In medias res. Zur Aktualisierung des unvermittelten Anfangs moderner Erzähltexte«. In: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 2 (1973), S. 45–62, hier: S. 52; Rudolf Große: »Textanfänge. Über

Erzählinstanz meldet sich bekanntlich erst nach drei vorgeschalteten Briefen Dritter mit einer ausführlichen Reflexion über mögliche und unmögliche Anfänge seiner Geschichte zu Wort, um dann im Rückblick auf die vorherigen Briefe – narratologisch völlig korrekt – zu behaupten, den Text als Erzähler »gar nicht an[ge]fangen«¹⁸ zu haben.

Einem kanongenealogisch justierten Blick ist diese Tradition des selbstreflexiven Anfangs freilich mühelos bis zu Laurence Sternes *Tristram Shandy* – einem weiteren Prominenten der literaturwissenschaftlichen Anfangsforschung¹⁹ – zurückverfolgbar. Und es bedarf nur einer kleinen Erinnerung an die Überlegungen des Erzählers Oskar Matzerath, bevor er den Roman unter den Röcken seiner Großmutter hervorholt, um sich des Fortwirkens dieser initialen Vervielfältigungsstrategie bis weit in die Nachkriegsliteratur hinein zu versichern:

Man kann eine Geschichte in der Mitte beginnen und vorwärts wie rückwärts kühn ausschreitend Verwirrung anstiften. Man kann sich modern geben, alle Zeiten, Entfernungen wegstreichen und hinterher verkünden oder verkünden lassen, man habe endlich und in letzter Stunde das Raum-Zeit-Problem gelöst. Man kann auch ganz zu Anfang behaupten, es sei heutzutage unmöglich einen Roman zu schreiben, dann aber, sozusagen hinter dem eigenen Rücken, einen kräftigen Knüller hinlegen, um schließlich als letztmöglichster Romanschreiber dazustehn.²⁰

Ihren unangefochtenen Höhepunkt hat diese Strategie indes nicht grundlos in der postmodernen Literatur erreicht, deren initiale Doppel- und Dreifachsalti längst selbst kanonisch und mithin als Archive der Modi literarischer Anfangsreflexion lesbar geworden sind.

die Schwierigkeiten des Beginnens beim Erzählen«. In: *Grammatik – Text – Sprachkunst*. Dem Wirken Rudolf Růžičkas gewidmet. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR 15G/1987. Berlin 1988, S. 24–30, hier: S. 25–28; Steierwald: *Wie anfangen?*, S. 48–53.

18 E. T. A. Hoffmann: »Der Sandmann«. In: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. Bd. 3: *Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*. Berlin 1994, S. 25.

19 Miller: »Die Rollen des Erzählers«, S. 74 ff.; ders.: *Der empfindsame Erzähler*, S. 217–222; Uwe Lindemann: »Wo anfangen? Autobiographie, Rhizom und das nomadische Schreiben in Laurence Sternes *Tristram Shandy*«. In: Röttgers/Schmitz-Emans (Hrsg.): *Anfänge und Übergänge*, S. 126–143; Steierwald: *Wie anfangen?*, S. 78–81.

20 Günter Grass: *Die Blechtrommel*. Roman. München 2011, S. 12.

Wenn etwa Italo Calvino in *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* den Romananfang zum verhaltenen Anfang des Lesens umschreibt,²¹ nach 15 Seiten erneut mit dem Romantitel ansetzt, ihm den metaliterarischen Satz »Der Roman beginnt auf einem Bahnhof, eine Lokomotive faucht, Kolbendampf zischt über den Anfang des Kapitels, Rauch verhüllt einen Teil des ersten Absatzes«²² folgen lässt, um das zweite Kapitel mit der Diagnose eines *Déjà-vu* der Lektüre zu beginnen,²³ dann führt er auf wenigen Seiten gleich fünf verschiedene Weisen vor, den Textanfang unter dem Vorzeichen seiner immer schon verlorenen Unschuld literarisch zu reflektieren: Selbstreferentialität, *Mise en abyme*, Spiegelung, Verdopplung und das Möbiusband. Einzeln oder in Kombination strukturieren diese Modi die reiche Geschichte der literarischen Anfangsreflexion, und wie noch zu zeigen sein wird, zählen sie alle zugleich zur anfangsanalytischen Grundausrüstung der literaturwissenschaftlichen Forschung.

Während Calvino also ein Panorama von Anfangs(denk)figuren entwirft, konzentriert sich Umberto Eco als zweiter wichtiger Vertreter der literarischen Postmoderne auf einen zweiten zentralen Komplex (meta-)literarischer Verhandlungen des Initialen. Er führt den Textanfang als Kulminationspunkt intertextueller Bezüge vor, präsentiert ihn damit als *eo ipso* nachträglichen und nimmt dadurch selbst die Rolle des literaturwissenschaftlichen Beobachters ein. So weist die Überschrift »Natürlich, eine alte Handschrift«, mit welcher *Der Name der Rose* einsetzt, die nachfolgende Herausgeberfiktion (»Am 16. August 1968 fiel mir ein Buch aus der Feder eines gewissen Abbé Vallet in die Hände«²⁴) überdeutlich als verspäteten Beitrag zu dieser prominenten Anfangstradition²⁵ aus. Der anschließende »Prolog« verfährt ebenso, indem er mit dem Prolog des Johannesevangeliums eines der berühm-

21 »Du schickst dich an, den neuen Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Italo Calvino zu lesen. Entspann dich. Sammle dich. Schieb jeden Gedanken beiseite.« (Italo Calvino: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Roman. Übers. v. Burkhart Kroeber. München 1996, S. 7).

22 Ebd., S. 15.

23 »Dreißig Seiten hast du inzwischen gelesen, und die Geschichte beginnt dich gerade zu fesseln. Da stellst du auf einmal fest: ›Dieser Satz kommt mir doch bekannt vor. [...]‹« (Ebd., S. 31).

24 Umberto Eco: *Der Name der Rose*. Roman. Übers. v. Burkhart Kroeber. München 1987, S. 7.

25 Vgl. dazu ausführlich: Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann. Paderborn 2007.

testen *exempla* dieser Text(anfangs)sorte²⁶ aufruft, dessen Eingangsworte – aus noch genauer zu erläuternden Gründen²⁷ – überdies zu den meistzitierten (Meta-)Anfängen der Weltliteratur zählen:

Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Das selbige war im Anfang bei Gott, und so wäre es Aufgabe eines jeden gläubigen Mönches, täglich das einzige eherne Faktum zu wiederholen, dessen unumstößliche Wahrheit feststeht.²⁸

Und wenn nach einer weiteren paratextuellen Verdoppelung des Anfänglichen (»Erster Tag. PRIMA«) das erste Kapitel des Romans mit dem Satz beginnt »Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen gegen Ende November«,²⁹ dann überführt Eco damit die intertextuelle Vervielfältigung des Anfangs in eine Verweiskette, über die er als Autor nicht mehr verfügt. In der *Nachschrift zum »Namen der Rose«* macht er diesen Beginn nämlich einmal mehr als Allusion kenntlich, als Stilzitat eines tatsächlich unschuldigen Anfangs, genauer: eines unschuldigen Anfängers.

Kann einer, der erzählen will, heute noch sagen: »Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen gegen Ende November«, ohne sich dabei wie Snoopy zu fühlen? Was aber, wenn ich Snoopy das sagen ließe? Wenn also die Worte »Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen ...« jemand sagte, der dazu berechtigt war, weil man zu seiner Zeit noch so anheben konnte?³⁰

Doch auch die initiale Unschuld des Comic-Beagle der *Peanuts*, den der Cartoonist Charles M. Schulz seit dem Jahr 1969 auf dem Hundehüttendach vor einer Schreibmaschine sitzen und über den Anfang seines Romans nie hinauskommen lässt (*Abb. 1*), ist eben nur eine vermeintliche.

26 Zur Tradition und Funktion von Proömium und Prolog vgl. Irmgard Männlein-Robert: »Prooemium«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. v. Gert Ueding. Bd. 7. Tübingen 2005, Sp. 247–256; Klaus Haberkamm: »Prolog«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003, S. 163–166 (im Folgenden abgekürzt als RLW mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl).

27 S.u. Kap. 4.3.

28 Eco: *Der Name der Rose*, S. 17.

29 Ebd., S. 31.

30 Umberto Eco: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. Übers. v. Burkhart Kroeber. München 1987, S. 27.



Abb. 1: Charles M. Schulz: *Peanuts featuring »Good ol' Charlie Brown«* (1969)

Denn Snoopy wiederholt mit »It was a dark and stormy night« seinerseits den Eingangssatz aus Edward George Bulwer-Lyttons Roman *Paul Clifford* (1830).³¹ Und angesichts der hier vorgeführten Eigen- dynamik des intertextuellen Dominoeffekts besteht wenig Anlass zu der Vermutung, der vom Beagle zitierte Satz könne sich gegen den retrograden Sog der initialen Verweiskette als tatsächlich allererster Anfang behaupten.

Selbstverständlich ist diese postmoderne Anfangshypertrophie mit ihrer Tendenz zur panoramatischen Auffächerung des Initialen literaturgeschichtlich alles andere als repräsentativ. Auch hat ihr program- matischer Hang zum selbstreflexiven Witz literaturwissenschaftlicher oder -kritischer Provenienz die Bildung einer tatsächlichen literari- schen Tradition letztlich verhindert und zumal die deutschsprachigen Anschlussversuche an dieses metaliterarische Anfangsspiel eher in den Ruch des Epigonalen oder wahlweise des »Satirischen« gestellt. Das lässt sich etwa an Wolf Haas' Interview-Roman (über einen Roman) mit dem Titel *Das Wetter vor 15 Jahren* verfolgen, der mit der Dialog- sequenz beginnt:

Literaturbeilage Herr Haas, ich habe lange hin und her überlegt, wo ich anfangen soll.

Wolf Haas Ja, ich auch.

Literaturbeilage Im Gegensatz zu Ihnen möchte ich nicht mit dem Ende beginnen, sondern –

Wolf Haas Mit dem Ende beginne ich streng genommen ja auch nicht. Sondern mit dem ersten Kuss.

Literaturbeilage Aber es ist doch ürgendwie [sic] das Ergebnis der Geschichte, die Sie erzählen. Oder meinetwegen der Zielpunkt, auf den alles zusteuert. Streng chronologisch gesehen würde das an den Schluss der Geschichte gehören. Ihr Held hat fünfzehn Jahre auf

31 Edward Bulwer-Lytton: *Paul Clifford*. The Knebworth Edition. London 1877, S. 13.

diesen Kuss hingearbeitet. Und am Ende kriegt er ihn endlich. Aber Sie schildern diese Szene nicht am Schluss, sondern ziehen sie an den Anfang vor.

Wolf Haas Ich hätte ein paar Anfänge gehabt, die mir eigentlich besser gefallen hätten. [...] ³²

Das Originellste dieses postpostmodernen Buchs besteht letztlich in seinem konventionellen Klappentext, der aus drei im Interview-Text verstreut zitierten Anfangssätzen des fiktiven Romans ³³ zusammengesetzt ist und an eben jener Stelle des Schutzumschlags platziert wird, den Verlage gemeinhin für den ›tatsächlichen‹ Romananfang vorsehen. ³⁴ Und wenn John von Düffel in einem der jüngeren literarischen Anfangsreflexionsversuche – mit dem *incipit* »Goethe ruft an« ³⁵ betitelt – eben jenen Versuch im Rahmen einer sommerlichen Schreibwerkstatt am Rande Berlins stattfinden lässt und, gehüllt in die figuralen Bademäntel verschiedener fiktiver Autorschaftsanwärter und -innen, viele Seiten mit dem Nachdenken über Gestalt und (Über-)Gewicht erster Sätze füllt, dann lässt sich das durchaus als Allegorie der gegenwartsliterarischen Auseinandersetzung mit dem Textanfang lesen, an der dieser Roman selbst partizipiert.

Unter den Erzähltexten des frühen 21. Jahrhunderts, die sich dem Anfang verschrieben haben, schert der libanesischer Bürgerkriegsroman *I, the Divine* von Rabih Alameddine als einer von wenigen aus dem epigonal-satirischen Fahrwasser aus, dessen präzise Gattungsangabe *A Novel in First Chapters* das anfangs-kompositorische und -reflexive Novum des Textes bereits auf den Punkt bringt. Denn mit seinen 46 Eingangskapiteln, in denen oder genauer: gegen deren strukturelle Widerstände sich dieser Entwicklungsroman entfaltet, bietet er zugleich eine elaborierte Typologie möglicher Romananfänge der (Post-)Moderne, einschließlich ihrer verschiedenen Stile, Erzählmodi, paratextuellen Institutionen und dessen, was in der Forschung als jener »Grundton« ³⁶

32 Wolf Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren*. Roman. Hamburg 2006.

33 Ebd., S. 7f.

34 »Geht man vom äußeren Augenwinkel einen Zentimeter nach unten, kommt man zum Backenknochen. Und dann in gerader Linie weiter, noch einen Zentimeter. Dort hat Anni mich hingeküsst.« (Ebd., o.P.). Ob hier ein autorschaftliches oder ein verlegerisches Kalkül gegriffen hat, ist nicht überliefert.

35 John von Düffel: *Goethe ruft an*. Roman. Köln 2011, S. 7.

36 Vgl. exempl. Wolfdietrich Rasch: »Das Problem des Anfangs in der erzählenden Dichtung. Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900«. In: ders.:

oder »Rhythmus«³⁷ des literarischen Werks bezeichnet wird, den anzuschlagen jeder Anfang die Aufgabe hat und letztlich auch nicht umhinkommt. Unter Verzicht auf jede metaliterarische Einlassung schlägt Alameddine im Verlauf seines Romans 46-mal einen neuen Ton an, lässt zusammen mit *discours* und *histoire* auch Anfang und Verlauf des Textes auseinandertreten, setzt beides in Spannung zueinander und macht auf diese Weise ihren jeweiligen Eigensinn durch den gesamten Text hindurch beobachtbar:

Chapter one

My grandfather named me for the great Sarah Bernhardt. He considered having met her in person the most important event of his life. He talked about her endlessly. By the age of five, I was able to repeat each of his stories verbatim. And I did. My grandfather was a simple man.

Chapter One

At the age of thirteen, the age of discovery, I was moved from an all-girl Catholic school to a boys' school. My father decided I needed to have English, not French, as my primary language, so he transferred me to the best school in the city. It was all boys until I showed up. [...]

Chapter One

Nineteen seventy-three was a strange year. I cut my hair short, which drove my stepmother crazy. The Lebanese army went nuts and started bombing the PLO, a harbinger of things to come.³⁸

Doch so solitär diese (post-)postmodernen Panoramen, Einschachtelungen und Auftürmungen des Anfangs literaturgeschichtlich auch sein mögen, hat die ihr stets eigene metaliterarische Reflexion gleichwohl repräsentativen Charakter, und zwar in ihrem Gegenstand ebenso wie in ihrem Modus. Denn in der Geschichte des modernen Romans lässt sich – darin ist sich die Forschung einig – tatsächlich insgesamt die Tendenz ausmachen, den Anfang *als* Anfang mit einem selbstreflexiven Moment zu versehen, freilich auf unterschiedliche Weise.

Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart 1967, S. 49–57, hier: S. 51 f.

37 Vgl. exempl. Andreas Wolkerstorfer: *Der erste Satz. Österreichische Romananfänge 1960–1980.* Wien 1994, S. 13.

38 Rabih Alameddine: *I, the Divine. A Novel in First Chapters.* London 2003, S. 3–5.

Eine weit verbreitete ist die thematische oder allusive Korrelation des Textanfangs mit anderen Anfängen, in denen er sich spiegelt und dadurch potentiell zu sich selbst in Distanz tritt. Wenn etwa James Joyce am Anfang des *Ulysses* mit »Introibo ad altare Dei« den Beginn der römischen Messe zitiert³⁹ oder er im berühmten Anfangsraunen von *Finnegans Wake*⁴⁰ die biblische Schöpfungserzählung in Gestalt eines Pubs namens »Eve and Adam's« aufruft, wenn ferner zahllose Romananfänge Ankünfte⁴¹ inszenieren, Geburten⁴² erinnern oder kanonisch gewordene Anfangssätze variieren wie Philip Roths *Great American Novel* mit ihrer basal-ironischen Melville-Allusion »Call me Smitty«⁴³ oder Robert Menasses *Sinnliche Gewissheit* mit ihrer dreifachen Negation des Anfangskanons: »Hier ist nicht Einfried, das Sanatorium. Mein Vater war kein Kaufmann. Lange Zeit bin ich nicht mehr früh schlafen gegangen«,⁴⁴ dann scheint in diesen Verdoppelungen der Wille zur Reflexion des Anfänglichen ebenso deutlich auf wie das Wissen um die eigene Nachträglichkeit.

Nicht weniger prominent und in ihrer reflexiven Funktion vergleichbar nimmt sich die kompositorische Strategie aus, den Anfang des Romans explizit als Einsatz zu markieren, nicht selten als Einsatz des Protagonisten durch den Akt seiner Benennung.⁴⁵ Von Goethes viel zitiertem »Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter«⁴⁶ über Dickens' »My father's family name being Pirrip, and

39 James Joyce: *Ulysses*. The Corrected Text. Hrsg. v. Hans Walter Gabler. Vorwort von Richard Ellmann. London 1989, S. 3.

40 »[R]iverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.« (James Joyce: *Finnegans Wake*. London 1975, S. 3).

41 Vgl. die Beiträge in: Aage Hansen-Löve/Annegret Heitmann/Inka Mülder-Bach (Hrsg.): *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*. München 2009.

42 Hier liegt auch der Einsatz der jüngeren Natalitätsdebatte im Komplex des Textanfangs. Vgl. Ludger Lütgenhaus: *Natalität. Philosophie der Geburt*. Kusterdingen 2006; ferner die Beiträge in: Aage A. Hansen-Löve/Michael Ott/Lars Schneider (Hrsg.): *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*. Paderborn 2014.

43 Philip Roth: *Great American Novel*. New York 1973, S. 13.

44 Robert Menasse: *Sinnliche Gewissheit*. Roman. Frankfurt a.M. 1996, S. 7. Vgl. dazu auch: Wendelin Schmidt-Dengler: »Privationen Negationen. Typologisches zur Entwicklung von Romananfängen«. In: *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur* 39 (1999), H. 145, S. 3–5, hier: S. 5.

45 Vgl. dazu: Ronald Carter: »The Placing of Names. Sequencing in Narrative Openings«. In: *Leeds Studies in English* 18 (1987), S. 89–100.

46 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hrsg. v. Hendrik Birus u. a. Abt. I, Bd. 8: *Die Leiden des jungen Werthers. Die*

my Christian name Philip, my infant tongue could make both names nothing longer or more explicit than Pip. So I called myself Pip, and came to be called Pip«⁴⁷ bis hin zu Max Frischs »Ich bin nicht Stiller«⁴⁸ lässt sich diese Anfangsstrategie verfolgen, der die Distanznahme zu sich selbst sichtlich eingeschrieben ist. Und es mag just der Dominanz dieser Tradition geschuldet sein, dass Herman Melvilles bereits anziertes »Call me Ishmael« zu einem der berühmtesten ersten Sätze der Weltliteratur avancieren konnte, obwohl diesen Satz vom Beginn des Romans eine Textstrecke von zehn Seiten trennt, während der tatsächliche Erzählanfang des *Moby Dick* – »The pale Usher – threadbare in coat, heart, body, and brain; I see him now«⁴⁹ – weit jenseits des Kanonisierten und damit auch des Anspielbaren liegt.⁵⁰

Die Liste der Beispiele lässt sich beliebig verlängern und mit weiteren Spielarten anreichern, nicht zuletzt mit solchen, die das Natalitäts- und Ankunftsparadigma der Textanfangstradition unterlaufen oder pervertieren.⁵¹ Doch das würde – und auf diesen keineswegs unwesentlichen Aspekt wird zurückzukommen sein – in erster Linie der bildungsbürgerlichen Unterhaltung dienen und dem Befund nichts hinzufügen, dass sich Romananfang und Anfangsreflexion in der Literaturgeschichte auffallend häufig verbunden haben, sodass ein veritabler Teil der literarischen Texte selbst zu jener Auseinandersetzung mit dem Textanfang beiträgt, die sich auch für das Genre der Poetikvorlesung als konstitutiv erwiesen hat, im Unterschied zu diesem aber stets im Bewusstsein der eigenen Geschichtlichkeit verfährt.

Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen. Hrsg. v. Waltraud Wiethölder. Frankfurt a.M. 1994, S. 271.

47 *The Works of Charles Dickens.* Anniversary Edition. 25 Bände. Hrsg. v. Andrew Lang u.a. Bd. 17: *Great Expectations. Master Humphrey's Clock.* New York 1911, S. 1.

48 Max Frisch: *Stiller.* Frankfurt a.M. 1996, S. 7.

49 Herman Melville: *Moby Dick.* London 1994, S. 9.

50 Auch Thomas Schestags virtuose dekonstruktivistische Lektüre unterschlägt diesen tatsächlichen Anfang und verhandelt »Call me Ishmael« als Einsatz des Romans. Vgl. Thomas Schestag: »Call me Ishmael«. In: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen.* Berlin 2004, S. 21–42.

51 Kanonisch dafür geworden ist etwa die Mortalitätswende am Anfang von Rilkes *Malte Laurids Brigge*: »11. September, rue Toullier. So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier.« (Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge.* Frankfurt a.M. 1994, S. 9, Hervorh. i.O.). Vgl. dazu zuletzt noch einmal Steierwald: *Wie anfangen?*, S. 31–33.

1.2 Textanfänge im Fokus der Literaturwissenschaft

Als die Literaturwissenschaft mit ihren komparatistischen Initialzündungen – mit Norbert Millers Sammelband *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans* (1965)⁵² und Edward W. Saims Essay *Beginnings. Intention and Method* (1975)⁵³ – den Textanfang als Gegenstand für sich entdeckte,⁵⁴ hatten Literatur und Poetiken den epistemologischen Boden dafür also längst bereitet. Und so kann es nicht wundernehmen, dass die literaturwissenschaftliche Textanfangsforschung eine große Nähe zur literarischen und autorschaftlichen Verhandlung des Themas aufweist und wie diese einen kenntlichen Eigensinn besitzt.

Ein besonders augenfälliges Charakteristikum der Anfangsforschung, wie sie sich auf dem literaturwissenschaftlichen Feld der 1960er und 1970er Jahre etabliert, liegt zunächst in dem eminenten Wesentlichkeitsversprechen, mit dem sie ihren Gegenstand versieht und das ein doppeltes ist. Wie der Titel seines 400-seitigen Essays bereits andeutet, stellt Said in *Beginnings. Intention and Method* den Romananfang in einen Horizont ein, der die Abmessungen der Ästhetik weit übersteigt und ins Existentielle ausgreift. Während er – mit Vaihinger⁵⁵ und Kermode⁵⁶ – den intransitiven *Anfang* der Dinge als anthropologisch notwendige Fiktion und entsprechend als sprachlich un(be)greifbar denkt, weist er das transitive *Anfangen* im Gegenzug als wesentlich freiheitliches Moment intentionaler Setzung von Sinn aus.⁵⁷ Den Romananfang perspektiviert Said dabei als Kulminationspunkt und zugleich als Reflexionsorgan dieses Moments,⁵⁸ weil in ihm – so der Literaturwissenschaftler – »the orthodox distinction between critical and creative

52 Norbert Miller (Hrsg.): *Romananfänge. Versuch einer Poetik des Romans*. Berlin 1965.

53 Edward Said: *Beginnings. Intention and Method*. New York 1975.

54 Freilich gibt es verschiedene Vorläufer der literaturwissenschaftlichen Anfangsforschung, die teils bis ins frühe 20. Jahrhundert zurückreichen. Vgl. etwa Fritz Leib: *Erzählungseingänge in der deutschen Literatur*. Mainz 1913; sowie R. Riemann: *Goethes Romantechnik*. Leipzig 1902, S. 25 ff. Doch bis zu den 1960er Jahren blieben das vereinzelte Versuche.

55 Hans Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Leipzig 1911.

56 Frank Kermode: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. London 1968.

57 Said: *Beginnings*, i. B. S. 27–78.

58 Ebd., S. 79–188.

thought begins to break down.«⁵⁹ Was sich im Anfang der Texte artikuliert und realisiert, sei somit der prinzipielle Möglichkeitsraum von Epistemologie, Sprache und (autorschaftlicher) Individualität.

Eben darin liegt das erste Wesentlichkeitsversprechen des Textanfangs, wie ihn Said als Gegenstand literatur- und kulturwissenschaftlicher Analyse figuriert und damit im Rückschluss auch die eigentliche Relevanz entsprechender Studien begründet hat. Die germanistische Forschung hat sich in der Folge einerseits auf den Aspekt der Setzung konzentriert und ihn in den Horizont der Kontingenzproblematik⁶⁰ gestellt, die – so der breite Konsens – im und am Romananfang in potenzierte Form greifbar werde und die eminent krisenhafte Dimension des Anfang(en)s ausmache: »Was das Anfangen mithin so schwer macht«, so formuliert es Uwe Neumann stellvertretend für viele andere, »ist seine nicht hintergehbare Willkür, der Zwang, einen Anfang nicht als vorgegeben hinnehmen zu können, sondern ihn *setzen* zu müssen.«⁶¹ Zum anderen wird zumal die poststrukturalistisch informierte Forschung von Überlegungen bestimmt, die auf die grundsätzliche – und im Folgenden noch genauer zu betrachtende⁶² – »Unhintergebarkeit«,⁶³ »Uneinholbarkeit«⁶⁴ und »Paradoxie«⁶⁵ des Textanfangs abstellen. Dabei wird der Anfang entweder als Moment bestimmt, an und in dem sich der Text allererst konstituiert und der – wenn überhaupt – nur nachträglich fassbar werde, oder als poetische Realisation

59 Ebd., S. XV.

60 Vgl. Schmitz-Emans: »Etüden über das Anfangen«, S. 204–207; Gerhard Neumann: »Ich spreche überhaupt alle Sprachen, wie Ihr von früher wißt«. Die Kunst des Anfangs in Karl Mays Romanen«. In: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 1993, S. 135–170, hier: S. 136.

61 Uwe Neumann: »Behandeln Sie den Anfang so unnachlässig wie möglich«. Vorläufiges zu Romananfängen bei Uwe Johnson«. In: *Johnson-Jahrbuch* 3 (1996), S. 19–49, hier: S. 23.

62 S. u. Kap. 4.2.

63 Vgl. Erika Greber: »Am Anfang war ... die Zwei. Doppelgängertexte und der doppelte Gang durch den Textanfang«. In: Inka Mülder-Bach/Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Am Anfang war ... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*. München 2008, S. 191–218.

64 Vgl. Sandro Zanetti: »Wo beginnt der Anfang? Lektürenotizen – erste Gedichtentwürfe bei Paul Celan«. In: Hubert Thüring/Corinna Jäger-Trees/Michael Schläfli (Hrsg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*. München 2009 (= Genealogien des Schreibens, Bd. 11), S. 215–235.

65 Vgl. dazu i. B.: Albrecht Koschorke: »System. Die Ästhetik und das Anfangsproblem«. In: Robert Stockhammer (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt a. M. 2002, S. 146–163.

der – mehr oder weniger kybernetisch motivierten⁶⁶ – Einsicht in die generelle »Beginnlosigkeit«⁶⁷ von Mensch, Welt, Sprache und Sinn. Besondere Evidenz gewinnen diese Denkfiguren im Spiegel literarischer Textanfänge, die sich als Anfang verleugnen oder aufheben – sei es durch Wiederholungs- und Rekursionsbewegungen, sei es durch Aufschub oder den Einsatz *in medias res*⁶⁸ – und die daher eine große Prominenz als Gegenstand der entsprechenden Studien besitzen.⁶⁹ Freilich fehlen dabei auch die inzwischen nachgerade obligatorischen Rekurse auf Jorge Luis Borges nicht, der dem Protagonisten seiner sammlungstitelgebenden Erzählung *El libro de arena*⁷⁰ von einem fliegenden Händler ein Buch vorstellen lässt, das in willkürlicher Paginierung eine unendliche Zahl von Seiten besitzt und dessen Anfang und Ende sich dem Zugriff des Benutzers beharrlich entziehen.⁷¹

Insofern kann die Entscheidung Hans Magnus Enzensbergers und Klaus Markus Michels als paradigmatisch gewertet werden, die erste Ausgabe ihres epochemachenden *Kursbuchs* im Jahr 1965 ausgerechnet mit Samuel Becketts Text *Faux Départs* zu eröffnen und dessen deutsche Übersetzung mit der programmatisch gewendeten Formulierung *Falsch anfangen* zu überschreiben.⁷² Denn im Zuge der Etablierung

66 Programmatisch dazu: Heinz von Forster: *Der Anfang von Himmel und Erde hat keinen Namen. Eine Selbsterschaffung in 7 Tagen*. Hrsg. v. Albert u. Karl H. Müller. Berlin 2002. Vgl. dazu differenziert: Klaus Müller-Wille: »Black Box und Geheimniszustand – Anfang(en) als Wiederholung in der skandinavischen Systemdichtung«. In: Roger Lüdeke/Inka Mülder-Bach (Hrsg.): *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*. Göttingen 2006, S. 195–226, i. B. S. 206ff.

67 Botho Strauß: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München/Wien 1992.

68 Zum literaturwissenschaftlichen Gebrauch und zur Aussagekraft dieser Horaz'schen Formel s. u. Kap. 1.4.

69 Vgl. exempl. Müller-Wille: »Black Box und Geheimniszustand«; Greber: »Am Anfang war ... die Zwei«.

70 Jorge Luis Borges: *El libro de arena*. Buenos Aires 1975.

71 »Er forderte mich auf, das erste Blatt zu suchen. Ich drückte die linke Hand auf das Titelblatt und schlug das Buch auf, den Daumen fest an den Zeigefinger gepreßt. Alles war zwecklos: Immer schoben sich einige Blätter zwischen Titelblatt und Hand. Es war, als brächte das Buch sie hervor.« (Jorge Luis Borges: »Das Sandbuch«. In: ders.: *Das Sandbuch. Erzählungen*. Übers. v. Dieter E. Zimmer. München/Wien 1977, S. 110–116, hier: S. 112). Vgl. dazu zuletzt noch einmal Steierwald: *Wie anfangen?*, S. 16–18.

72 Samuel Beckett: »Faux Départs«/»Falsch anfangen«. In: *Kursbuch 1* (1965), Januar, S. 1–5. Nach Intervention des Beckett-Übersetzers Elmar Tophoven musste die Redaktion im Novemberheft desselben Jahres dann einräumen, mit

poststrukturalistischer Theorieansätze in Deutschland, an deren Popularisierung auch das *Kursbuch* schon früh beteiligt war,⁷³ präsentierte sich das Phänomen des Anfang(en)s tatsächlich zunehmend im Licht des Prekären und sah sich umgeben vom Ruch des immer schon ›Falschen‹. Dieser Reflexionstradition hat die Münchner DFG-Forschergruppe *Anfänge (in) der Moderne*⁷⁴ zuletzt noch einmal zu großer Prominenz verholfen und deren diskurs- und epistemologiekritische Potentiale umfänglich ausgeschöpft, obwohl die Dimension des Textanfangs dabei nur gelegentlich in den Aufmerksamkeitsfokus des Forschungsprogramms gerückt ist.⁷⁵

Doch gerade in der Geste der Verneinung, der Problematisierung und der Ausstellung eminenten Krisenhaftigkeit, mit denen die literaturwissenschaftliche Forschung zumal seit den 1990er Jahren dem (Text-)Anfang begegnet ist, erweist sich das Versprechen einer existentiellen oder gar transzendentalen Dimension dieser literarischen Marginalie bis heute als wirkmächtig.

Gleiches gilt für die zweite Wesentlichkeitsimplikation des Gegenstandes, die sich zwar auf den Bereich der Literatur beschränkt, dort

ihrer deutschen Wiedergabe des Titels selbst einen »*Faux départ*« begangen zu haben, indem sie die Wendung nicht ins eigentlich korrekte Perfekt gesetzt hatten: »Der Titel muss mithin heißen: *Falsch angefangen*.« (»Anmerkungen der Redaktion«. In: *Kursbuch* 3 [1965], November, S. 209). Für den Hinweis auf diese hübsche Friktion des (Nicht-)Anfangs danke ich Roland Berbig.

73 Bereits im zweiten Heft erschien der Beitrag *Afrikanische Grammatik* von Roland Barthes (*Kursbuch* 2 [1965], August, S. 103–107), im dritten Michel Foucaults *Die Spuren des Wahnsinns* (*Kursbuch* 3 [1965], November, S. 1–11), und ein Großteil des fünften Heftes war dem Strukturalismus samt seinen aktuellen Fortschreibungen gewidmet (vgl. *Kursbuch* 5 [1966], Mai).

74 Vgl. dazu die Darstellung des Forschungsprogramms der von 2006–2012 an der LMU München tätigen Gruppe unter: <https://www.forschergruppe-anfaenge.uni-muenchen.de/programm/programm/index.html> (letzter Zugriff: 25.10.2019).

75 In den zahlreichen Publikationen, die aus der Arbeit der Forschergruppe erwachsen sind, dominiert die Verhandlung von Darstellungen, Denkmodellen und Figurationen des Anfangs resp. des Ursprungs, während die Auseinandersetzung mit Textanfängen nur eine marginale Rolle spielt. Vgl. die Bände der von Inka Müller-Bach und Aage A. Hansen seit 2008 im Fink-Verlag herausgegebenen Reihe *Anfänge* (<https://www.fink.de/katalog/reihe/anfaenge.html>, letzter Zugriff: 25.10.2019). Wäre Erika Greber, Gründungsmitglied der Forschergruppe und Leiterin des Teilprojekts »Versetzte Anfänge: Text-im-Text als Konstruktion des Anfangens«, nicht so unfassbar früh gestorben, hätten Textanfänge in ihrem medialen Eigensinn sicher mehr Raum in der konzertierten Forschungsarbeit eingenommen. Vgl. noch einmal: Greber: »Am Anfang war ... die Zwei«.

aber von nicht geringerer Reichweite ist und dem poststrukturalistischen Aufweis von Anfangsaporie und -krise auf den ersten Blick widerspricht. Formuliert findet sie sich in der Einleitung zu Norbert Millers genanntem Sammelband und seiner Monographie *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts* (1968).

Im Rekurs auf den von André Breton kolportierten Einfall Paul Valéry's, »eine möglichst große Anzahl von Romananfängen in einer Anthologie zusammenzustellen«,⁷⁶ konstatiert Miller die »exzeptionelle Stellung, die gerade dem Anfang bei einem Roman, allgemeiner bei einem literarischen Kunstwerk, zukommt«,⁷⁷ und präzisiert:

Tatsächlich spiegelt der Mikrokosmos eines Romaneingangs in seinen Stilmöglichkeiten und Variationen, in seiner Konventionalität oder in seiner Originalität, kurz in seinem Verhältnis zur Welt der Fiktion überhaupt, den Makrokosmos des Romans und die Konzeption seiner jeweiligen Autoren.⁷⁸

Der Literaturwissenschaftler setzt also auf das repräsentative Moment der Romaneingänge als Prisma und mikrokosmischer Nucleus von Text, Autor und Kontext:⁷⁹ Der Anfang enthalte »*in nuce* nicht allein die Eigenheiten des ganzen Romans, sondern auch die charakteristischen Züge seines Autors und schließlich der Zeit, der Roman und Romananfänge angehören«. ⁸⁰ Diese Auffassung gilt in der literaturwissenschaftlichen Forschung – von wenigen Einreden abgesehen, die noch zu Wort kommen werden – bis heute weithin als »Gemeingut der narrativen Analyse«, ⁸¹ und sie begründet implizit oder explizit allererst

76 André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. v. Ruth Henry. Reinbek ⁹1996, S. 13.

77 Norbert Miller: »Einleitung«. In: ders. (Hrsg.): *Romananfänge*, S. 7–10, hier: S. 8.

78 Ebd.

79 In dieser Einschätzung folgt Miller Hermann Peter Pivitt, der bereits 1961 konstatiert hatte, »eine Poetik des Romaneingangs [bietet] die Chance, aus einer kleinen aber hoch konzentrierten künstlerischen Einheit Aufschlüsse über das Werk und die Weltsicht des je betroffenen Dichters, über die Gestaltungstendenzen einer literarischen Richtung oder Epoche überhaupt zu gewinnen«. (Hermann Peter Pivitt: »Zum Problem des Romaneingangs«. In: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung* 8 [1961], S. 229–243, hier: S. 243).

80 Miller: *Der empfindsame Erzähler*, S. 10.

81 Neumann: »Behandeln Sie den Anfang so unnachlässig wie möglich«, S. 21; so auch: Wolkerstorfer: »Der erste Satz«, S. 13 ff.

die Wahl des Anfangs als eines erkenntnisträchtigen Gegenstands der Textanalyse. Auch Bruce L. Weaver hat diesen nucleidischen Charakter des Textanfangs vorausgesetzt, als er drei Jahrzehnte nach Miller mit Valérys Idee in Gestalt des dreibändigen Nachschlagewerks *Novel Openers. First Sentences of 11,000 Fictional Works*⁸² Ernst gemacht hat: »In the best fiction«, so lässt Weaver seinen Kollegen Hodgins in der Einleitung für sich sprechen, »there is a sense that the entire story, including its ending, somehow grows out of the first sentence, that everything is organically related to the first cluster of words the reader encounters.«⁸³ Und so erklärt sich zugleich auch die große Prominenz typologischer Zugriffe in dieser Tradition der Textanfangsanalyse, versprechen sie doch eine panoramatische Übersicht über weit mehr als nur die ersten Sätze einzelner Texte.⁸⁴

Im Lichte beider Forschungsrichtungen – der poststrukturalistisch informierten und der werkanalytisch interessierten – präsentiert sich der Anfang literarischer Texte somit gerade *in* seiner Marginalität und Liminalität als hochgradig bedeutungsgesättigt, als werkästhetisch, historisch, epistemologisch und anthropologisch maximal aussagekräftiges Moment. Darin deckt sich die literaturwissenschaftliche Verhandlung des Phänomens durchaus mit dem, was sich auf dem Feld der Poetiken und der literarischen Texte selbst beobachten lässt, und mutet entsprechend fundiert an.

Umso bemerkenswerter ist der Umstand, dass dieses doppelte Wesentlichkeitsversprechen des Anfangs – als Reflexionsmoment existentieller Problemlagen, zumal der Moderne, und als Nucleus des Werks – von einem ihm gänzlich gegenläufigen Aspekt begleitet wird, der die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Thema nicht weniger prägt und sich in den komischen Effekten der postmodernen Anfangshypertrophie bereits angedeutet hatte: Die Rede ist vom Witz.

Immerhin hatte sich schon Paul Valéry – so André Breton hinter dem Rücken Norbert Millers weiter – bei der projektierten Anfangsanthologie vor allem »von ihrer Unsinnigkeit einige Wirkung ver-

82 Bruce L. Weaver: *Novel Openers. First Sentences of 11,000 Fictional Works, Topically Arranged with Subject, Keyword, Author, and Title Indexing*. Jefferson, NC/London 1995. Zur Programmatik des Werks vgl. S. 1–5.

83 Ebd., S. 2.

84 Von diesem Versprechen zehrt auch Peter André Alt noch maßgeblich, wenn er in seinem Essay dem ersten Satz zuschreibt, »ein Modell der Fiktion« zu sein und die »Techniken der Fiktion [...] wie in einer Nusschale« zu enthalten (Peter André Alt: »Jemand musste Josef K. verleumdet haben ...«. *Erste Sätze der Weltliteratur und was sie uns verraten*. München 2020, S. 15).

spr[o]ch[en]«.⁸⁵ Auch Harald Becks ausgestellt heitere und bis heute auf dem deutschen Buchmarkt solitäre Sammlung *Romananfänge. Rund 500 erste Sätze* von 1992⁸⁶ ist nicht grundlos in »Haffmans' Helfender Hand-Bibliothek« anstatt etwa – wie der von Beck übersetzte *Ulysses* – im Suhrkamp Verlag erschienen. Sie hat den Witz der Anfangs-Unternehmung somit sogar verlagsprogrammatisch institutionalisiert und zugleich mit ihrem Titel einen kenntlichen Bogen zu Millers berühmtem Sammelband geschlagen, der im Nachwort nicht ohne Ironie als »wissenschaftliche[] Rechtfertigung für eine Sammlung erster Sätze«⁸⁷ angeführt wird. Und bereits ein cursorischer Überblick über die zahllosen Web-Seiten und Blogs, die sich seit Jahren weltweit dem Sammeln, Erraten und Bewerten von Romananfängen widmen und so illustre Namen tragen wie »Pub Quiz Questions«,⁸⁸ »Tea and Ink Society«,⁸⁹ »Bookpuddle«⁹⁰ oder »The Why Not 100. Rankings of Everything Literary«,⁹¹ lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass die Beschäftigung mit Romananfängen einen ebenso hohen wie etablierten Unterhaltungswert besitzt und ihr ein Witz innewohnt, der durch Wiederholung offenbar nichts an Reiz verliert.

- 85 Die entsprechende Passage lautet vollständig: »Einem Bedürfnis nach Reinigung nachgebend, schlug Monsieur Paul Valéry kürzlich vor, eine möglichst große Anzahl von Romananfängen in einer Anthologie zusammenzustellen, da er sich von ihrer Unsinnigkeit einige Wirkung versprach. Die berühmtesten Autoren sollten dazu herangezogen werden. Ein solcher Einfall macht Paul Valéry immerhin Ehre, ihm, der mir einmal in Bezug auf den Roman versicherte, er selbst würde sich immer weigern zu schreiben: Die Marquise ging um fünf Uhr aus. Aber hat er Wort gehalten?« (Breton: »Die Manifeste des Surrealismus«, S. 13). Miller muss das Moment des Unsinnis freilich negieren und schreibt sie kurzerhand Bretons Willen zu, »die Bemerkungen Valérys für seine eigenen, polemischen Belange [zu] verzerr[en]«, wobei ihm als Begründung die Behauptung genügt, dieser Umstand liege »offen zu Tage«. (Miller: *Der empfindsame Erzähler*, S. 329, Anm. 1).
- 86 Harald Beck: *Roman-Anfänge. Rund 500 erste Sätze. Excerpiert und wohl-sortiert von Harald Beck*. Zürich 1992.
- 87 Dabei weist er dies dezidiert als Angebot für »Sinnsüchtige und -abhängige« aus. Vgl. ebd., S. 129f.
- 88 <https://pubquizquestionshq.com/quiz/book-opening-lines-quiz-round-1>; funktions-analog: http://www.funtrivia.com/quizzes/literature/literary_terms_quotes/famous_first_lines.html (letzter Zugriff: 20.11.2019).
- 89 <https://teaandinksociety.com/famous-first-lines-quiz> (letzter Zugriff: 20.11.2019).
- 90 <http://bookpuddle.blogspot.com/2007/05/first-lines-quiz.html> (letzter Zugriff: 20.11.2019).
- 91 <http://thewhynot100.blogspot.com/2014/01/94-memorable-first-lines-of-novels.html> (letzter Zugriff: 20.11.2019).

Dass diese enge öffentliche Assoziation und praxeologische Verbindung von Romananfang und Unterhaltung an der Forschung nicht spurlos vorbeigegangen sein kann, versteht sich diskurslogisch von selbst. Und wenn Weavers genannte Anthologie von 11.000 ersten Sätzen – die in Umfang und Anspruch bis heute einzige ihrer Art – nicht nur nicht zum literaturwissenschaftlichen Standardwerk avanciert, sondern heute in kaum einer deutschen Fachbibliothek überhaupt auffindbar ist,⁹² dann kann sie gerade darin als Seismograph der Forschungsentwicklung zum Thema fungieren, die sich selbst im Spannungsfeld von Witz und Wesentlichkeitsversprechen ihres Gegenstandes zu bewegen scheint.

In jedem Fall weist die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Romananfängen eine deutliche Tendenz zum Kasualen und Ephemerem auf: Trotz der Miller'schen Bestrebung, Romananfänge als bedeutenden Forschungsgegenstand zu etablieren, und ungeachtet mehrfacher Bemühungen sowohl seitens der Textlinguistik als auch der kommunikationstheoretisch orientierten Literaturwissenschaft, entsprechende Analysen systematisch einzufassen und mit jener tragfähigen Methodologie zu versehen,⁹³ die Miller programmatisch abgelehnt hatte,⁹⁴ ist es nie zur Formation oder gar Konsolidierung einer ausgewiesenen Anfangsforschung gekommen. Daran haben weder das entsprechende Themenheft der *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (1995)⁹⁵ noch die bereits früh erstellten Bibliographien und Forschungs-

92 Der *Karlsruher Virtuelle Katalog* verzeichnet in den Staats-, Landes- und Universitätsbibliotheken des deutschsprachigen Raums insgesamt nur sieben Exemplare des Nachschlagewerks. Vgl. <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html> (letzter Zugriff: 15.12.2019).

93 Die textlinguistische Vorreiterrolle hat dabei seit den 1960er Jahren Roland Harweg inne (vgl. Roland Harweg: »Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache«. In: *Orbis* 17 [1968], S. 343–388; ders.: »Beginning a Text«. In: *Discourse Processes* 3 [1980], S. 313–326), mit dessen Begriffs- und Analyseinstrumentarium auch literaturwissenschaftliche Studien arbeiten wie etwa Wolkerstorfer: *Der erste Satz*. Programmatisch eingefordert wurde eine solche systematische Forschung innerhalb der Literaturwissenschaft – und zwar in expliziter Abgrenzung zu Millers Ansatz – bereits in den 1970er Jahren (vgl. Willi Hirdt: »Incipit. Zu einer Poetik des Romananfangs«. In: *Romanische Forschungen* 86 [1974], S. 419–436, i.B. S. 420), doch hat sich diese Forderung während der folgenden Jahrzehnte nicht in eine breitere Forschungspraxis umgesetzt.

94 Miller: »Einleitung«, S. 7–10.

95 *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 25 (1995), H. 99: *Anfang und Ende*. Hrsg. v. Wolfgang Haubrichs.

berichte⁹⁶ etwas zu ändern vermocht. Zwar besitzt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema bis heute Latenz, präsentiert sich dabei aber als äußerst unstet.

Sie verteilt sich in Form einzelner Aufsätze zu einzelnen Texten einzelner Autoren über diverse Fachzeitschriften, Jahrbücher und Sammelbände zu unterschiedlichen Schwerpunkten;⁹⁷ das monographische Format ist ihr – zumal in Deutschland – eher fremd;⁹⁸ selbst Germanisten mit ausgeprägtem Hang zur Produktion wissenschaftlicher Standardwerke weichen bei Anfangsfragen auf das Genre des Essays aus;⁹⁹ und kaum ein Fachvertreter hat sich dem Textanfang im Laufe seiner literaturwissenschaftlichen Laufbahn mehr als einmal zugewandt.¹⁰⁰ In

96 Gerd Driehorst/Katharina Schlicht: »Textuale Grenzschnitte in narrativer Sicht. Zum Problem von Texteingang und Textausgang. Forschungsstand und Perspektiven«. In: Wolfgang Brandt (Hrsg.): *Sprache in Vergangenheit und Gegenwart*. Marburg 1988, S. 250–269; James R. Bennett: »Beginning and Ending. A Bibliography«. In: *Style* 10 (1976), S. 184–188; Wolfgang Haubrichs: »Kleine Bibliographie zu ›Anfang‹ und ›Ende‹ in narrativen Texten (seit 1965)«. In: *LiLi* 25 (1995), H. 99, S. 36–50.

97 Nach Millers Auftaktband sind – neben der genannten Marbacher Anthologie *Vom Schreiben I: Das weiße Blatt oder Wie anfangen?* – nur drei Sammelbände erschienen, die den Textanfang zum Thema machen, keiner davon allerdings ausschließlich: Röttgers/Schmitz-Emans (Hrsg.): *Anfänge und Übergänge*; Inka Mülder-Bach/Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Am Anfang war ... Ursprungsfigurationen und Anfangskonstruktionen der Moderne*. München 2008; Hubert Thüring/Corinna Jäger-Trees/Michael Schläfli (Hrsg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*. München 2009.

98 Neben den bereits erwähnten liegen die folgenden Monographien vor: Peter Erlebach: *Theorie und Praxis des Romaneingangs. Untersuchungen zur Poetik des Englischen Romans*. Heidelberg 1990; Gunter H. Hertling: *Theodor Fontanes Irrungen, Wirrungen. Die ›Erste Seite‹ als Schlüssel zum Werk*. New York/Bern/Frankfurt a. M. 1985; Anthony David Nuttall: *Openings. Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*. Oxford 1992; Harald Riebe: *Wie fangen Romane an? Erarbeitung epischer Großformen von ihren Anfängen her*. Dortmund 1972; Mary Isobel Rosner: *Novel Beginnings. A Rhetorical Analysis of Ouvertures in Nineteenth-Century Fiction*. Ohio 1978; Meir Sternberg: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington, IN 1993 [1978].

99 So zuletzt Alt: »Jemand musste Josef K. verleumdet haben ...«, S. 15.

100 Zu den wenigen Ausnahmen gehört Gerhard Neumann: »Der Zauber des Anfangs und das ›Zögern vor der Geburt‹. Kafkas Poetologie des ›riskantesten Augenblicks‹«. In: Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Nach erneuter Lektüre. Franz Kafkas Der Proceß*. Würzburg 1992, S. 121–142; ders.: »Ich spreche überhaupt alle Sprachen, wie Ihr von früher wißt«. Die Kunst des Anfangs in Karl Mays Romanen«, S. 135–170; ders.: »Mannigfache Wege gehen

den Aufsätzen zu einzelnen Autoren oder Texten dominieren Zitate literarischer Anfänge oder autorschaftlicher Äußerungen über das Anfangen; kursorische Übersichten geben sich gerne den Darstellungsmodus der Etüde,¹⁰¹ des Spiels¹⁰² oder weisen sich sogar explizit als Beitrag zum »Vergnügen« aus.¹⁰³ Und in bemerkenswerter Analogie zu den eingangs genannten Poetikvorlesungen verzichtet die überwiegende Mehrzahl der wissenschaftlichen Beiträge – von der textlinguistisch fundierten Forschung abgesehen¹⁰⁴ – auf explizite Anschlüsse an vorangegangene Arbeiten zum Thema,¹⁰⁵ sodass auch die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Anfang in weiten Teilen vom Gestus des jeweils Erstmöglichen und Überraschenden bestimmt ist und sich selbst entsprechend nicht geschichtlich wird.

Ihrem immer wieder konstatierten kompositorischen, werk- und wirkungsästhetischen und womöglich sogar anthropologisch-existentialen Gewicht zum Trotz besitzen Textanfänge als literaturwissenschaftlicher Gegenstand also eine deutliche Tendenz sowohl zum Unterhaltsamen als auch zum Ephemeren und erweisen sich als erstaunlich resistent gegenüber dem systematischen Zugriff.

die Menschen«. Romananfänge bei Goethe und Novalis«. In: Walter Hinderer (Hrsg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg 2002, S. 71–90; ders.: »War es eine Komödie, so wollte er mitspielen«. Zu Kafkas Inszenierung des Anfangs im Prozeß«. In: Hans Richard Brittnacher/Thomas Koeber (Hrsg.): *Vom Erhabenen und Komischen. Über eine prekäre Konstellation*. Würzburg 2010, S. 97–106. Zum anderen zählt Erika Greber dazu: Greber: »Am Anfang war ... die Zwei«, S. 191–218; dies.: »Zum Nullpunkt zurück-erzählen. Modelle der Retronarration (Margaret Atwood, Martin Amis, Ilse Aichinger, Vladimir Nabokov)«. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 60 (2007), S. 471–489.

101 Schmitz-Emans: »Etüden über das Anfangen«.

102 Besonders ausgeprägt in Hermann Peter Pivitt: »Aller Anfang ist schwer und das Ende nah«. Romananfänge von Heliodor bis zu mir«. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 32 (1994), H. 130, S. 229–235; Schmidt-Dengler: »Privationen – Negationen«.

103 So Friedrich Pfäfflin in der kurzen Einleitung zu seinem viel zitierten *Marbacher Magazin: Vom Schreiben I: Das weiße Blatt oder Wie anfangen?*, S. 17.

104 Vgl. noch einmal exempl.: Harweg: »Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache«; ders.: »Beginning a Text«; Wolkerstorfer: *Der erste Satz*.

105 Eine der wenigen Ausnahmen ist hier: Hendrik Birus: »Raabes Erzählanfänge aus komparatistischer Sicht«. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1996, S. 1–25.

1.3 Der narratologische Kurzschluss

Wie weit diese Resistenz tatsächlich reicht und in welchem beachtlichem Umfang sich das Phänomen des *literarischen* Textanfangs seiner literaturwissenschaftlichen Analyse bislang entziehen konnte, wird allerdings erst erkennbar, wenn sich der Blick über die engen gattungspoetischen Grenzen des Phänomenhorizonts hinaus weitet, den die Anfangsforschung seit ihren Anfängen in den Blick genommen und der auch diese Darstellung bislang – wie ich vermute, überwiegend irritationslos – bestimmt hat. Denn wo immer sich die literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit während der letzten 50 Jahre dem Anfangsthema widmete, da fanden sich allein die Anfänge *narrativer* Texte in ihrem Fokus wieder, und zwar derart ausschließlich, dass sich ohne Verlust an begrifflicher Schärfe statt von einer »Textanfängsforschung« schlicht von »Erzähl-« oder sogar von »Romananfängsforschung« sprechen lässt. Wo immer Studien den »Anfang«,¹⁰⁶ das »incipit«,¹⁰⁷ die »openings«¹⁰⁸ oder »beginnings«,¹⁰⁹ den »Einsatz«,¹¹⁰ den »Textanfang«¹¹¹ oder gar »Erste Sätze der Weltliteratur«¹¹² im Titel führen, da verbleiben ihre Gegenstände mit größter Selbstverständlichkeit im Rahmen der Erzählliteratur ohne jede inkludierende oder kontrastive Beziehung zu Textanfängen von Gedichten oder Dramen,¹¹³ sodass mithin der Eindruck

106 Vgl. dazu die Übersicht: Haubrichs: »Kleine Bibliographie zu ›Anfang‹ und ›Ende‹ in narrativen Texten (seit 1965)«, S. 36–50.

107 Vgl. exempl.: Hirdt: »Incipit. Zu einer Poetik des Romananfängs«, S. 419–436.

108 Vgl. exempl.: Joseph M. Backus: »He came into her line of vision walking backward«. Nonsequential sequence-signals in short story openings«. In: *Language Learning* 15 (1965), S. 67–83; Steven G. Kellman: »Grand Openings and Plain. The Poetics of First Lines«. In: *Sub-Stance* 17 (1977), S. 139–147; Victor Brombert: »Opening Signals in Narrative«. In: *New Literary History* 11 (1979/80), S. 489–502; Nuttall: *Openings*.

109 Rosner: *Novel Beginnings*; Robert Pope: »Beginnings«. In: *The Georgia Review* 36 (1982), H. 4, S. 733–751; Brian Richardson (Hrsg.): *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. Lincoln 2009.

110 Viktor Žmegač: »Zum Problem des Erzähleinsatzes bei Thomas Mann«. In: *Filologija* (Zagreb) 4 (1964), S. 205–219.

111 Annette Retsch: *Paratext und Textanfang*. Würzburg 2000; Michael Mandelartz: »Der Textanfang als kosmologischer Entwurf. Die Motive des Musenanrufs und des Waldes«. In: *Euphorion* 87 (1993), H. 4, S. 420–437; Georg Bossong: »Zur Linguistik des Textanfangs in der französischen Erzählliteratur«. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 1 (1984), S. 1–24.

112 Alt: »Jemand musste Josef K. verleumdet haben ...«.

113 Die tautologische Begründung Alts für die Beschränkung seiner »allgemeinen Typologie« erster Sätze auf die Erzählliteratur ist mithin forschungskul-

entsteht, dramatische und lyrische Texte besäßen gar keine Anfänge oder zumindest keine literaturwissenschaftlich relevanten.¹¹⁴

Dabei hatte es zeitgleich zu Millers und Sais Entdeckung des Romananfangs auch auf dem Feld der Dramenforschung durchaus Bestrebungen gegeben, Anfang und Exposition als Gegenstände einer konzertierten Beschäftigung zu etablieren.¹¹⁵ Doch diese Unternehmungen blieben, trotz großer Unterstützung zumal durch die Altphilologie,¹¹⁶ letztlich im Ansatz stecken und führten weder zur Etablierung einer eigenen Forschungstradition,¹¹⁷ noch entstanden Kopplungspunkte zur narratologisch justierten Auseinandersetzung mit Textanfängen. Der von mir zusammen mit Claude Haas herausgegebene Band *Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*¹¹⁸ hat 2012 erstmals seit den 1970er Jahren wieder einen konzertierten Neueinsatz der Anfangsforschung auf dem Feld des Dramatischen unternommen und dabei zunächst einmal die beachtliche Brache zwischen

turell symptomatisch: »Beobachtungsgebiet«, so heißt es hier, »ist die Epik im weiteren Sinne, da es allein um den Anfang erzählerischer Texte und ihrer Geschichten, nicht aber um erste Gedichtzeilen oder die Exposition eines Schauspiels geht. Drama und Lyrik entfallen also, denn zu ihren wichtigsten Aufgaben gehört die Narration nicht.« (Ebd., S. 16).

- 114 Selbst die einzige monographische Studie zum Textanfang, die bislang mit explizit »gattungstheoretischem« Anspruch angetreten ist, befasst sich allein mit verschiedenen Formen von Erzählliteratur: Thomas Gahlen: *Über den Buch- und Werkeingang. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen aus gattungstheoretischer Perspektive*. Schwelm 1990.
- 115 Vgl. Hans-Günther Bickert: *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform. Terminologie, Funktionen, Gestaltung*. Marburg 1969 (= Marburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 23); ders.: »Expositionsprobleme des tektonischen Dramas«. In: Werner Keller (Hrsg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt 1976, S. 39–70.
- 116 Vgl. Dr. W. Schultheis: *Dramatisierung von Vorgeschichte. Beitrag zur Dramaturgie des deutschen klassischen Dramas*. Assen 1971; Hans Werner Schmidt: »Die Struktur des Eingangs«. In: Walter Jens (Hrsg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München 1971 (= Beihefte zu Poetica, H. 6), S. 1–46; Oliver Taplin: *Greek Tragedy in Action*. London 1978, i. B. S. 31–57. In diese Zeit fällt auch die Neuaufgabe der Grundlagenstudie: Walter Nestle: *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*. Hildesheim 1967 [= 1930].
- 117 So auch die Diagnose Bernhard Asmuths in seinem Artikel »Exposition«. In: RLW I, S. 549. Tatsächlich ist die jüngste Monographie zum Thema aus dem Jahre 1999 in jeder Hinsicht ein Solitär: Anneliese Kuchinke-Bach: *Das »dramatische Bild« als existentielle Exposition in der deutschen Tragödie vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. u. a. 1999.
- 118 Claude Haas/ Andrea Polaschegg (Hrsg.): *Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*. Freiburg i.Br. 2012.

den Forschungsfeldern ›Anfang‹ und ›Drama‹ vermessen sowie auf ihre poetik- und wissenschaftsgeschichtliche Symptomatik hin ausgelotet.¹¹⁹ Die Beiträge umreißen ein breites Spektrum historisch, poetologisch, medial und methodologisch relevanter Aspekte und Problemlagen des Dramenanfangs. Doch gerade indem sie den gattungspoetischen Eigensinn dieses Gegenstandes ebenso deutlich machen wie sein Erkenntnisversprechen für literaturwissenschaftliche Anfangsfragen, weisen sich die Studien allein als erste Schritte auf einem noch unbestellten Forschungsterrain aus, das durch Juliane Vogels Grundlagenstudie zum Auftritt¹²⁰ noch eine wesentliche bühnenpraktische und tragödienpolitische Dimension hinzugewonnen hat.

Weit größer noch als dieses Desiderat in den Gefilden des Dramas nimmt sich die entsprechende Forschungslücke im Bereich der Lyrik aus: Gedichtanfänge haben selbst in der Hochzeit der bekanntlich äußerst lyrik-affinen strukturalistischen und texttheoretisch motivierten Forschung der 1970er und 80er Jahre die literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen vermocht und liegen fast vollständig im toten Winkel der Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Textanfangs.¹²¹ Eine gewisse Präsenz besitzen sie allein in jenem Segment der Forschung, das sich im Zeichen einer »Genealogie des Schreibens«¹²² aus produktionsästhetischer und -praktischer Perspektive mit dem Anfang befasst, also weniger nach *Anfängen* als vielmehr nach den Bedingungen, Möglichkeiten und Techniken des

119 Vgl. dazu ausführlich: Claude Haas/Andrea Polaschegg: »Der Einsatz des Dramas. Erste Schritte zu einer Dramenpoetik des Anfangs«. In: ebd., S. 7–36.

120 Juliane Vogel: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. München 2018.

121 Eine der wenigen Ausnahmen bildet hier Erika Greber: »Anfangssetzung und Archivierung im Modell einer Gattung: die Sestine«. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 59 (2007): Archiv und Anfang. Festschrift für Igor' Pavlovič Smirnov zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Susi K. Frank und Schamma Schahadat, S. 451–475. Synnöve Clasons Überlegungen zu Goethes Gedichtanfängen dagegen ›episieren‹ die lyrischen Texte von vornherein, indem sie die Analyse-kategorien der »Handlung« zentral setzen und mit der Horaz'schen – für das Epos entwickelten – Unterscheidung von ›ab ovo‹ und ›in medias res‹-Anfängen operieren. Vgl. Synnöve Clason: »Goethes Gedichtanfänge. Eine wirkungs-ästhetische Betrachtung«. In: Edelgart Biedermann/Frank-Michael Kirsch/Gunnar Magnusson/Lars-Olof Nyhlén (Hrsg.): *sozusagen. Eine Festschrift für Helmut Müssener*. Stockholm 1996, S. 85–97.

122 So der Titel der von Martin Stingelin seit 2004 im Wilhelm Fink Verlag publizierten Schriftenreihe. Vgl. die Übersicht auf der Seite: <http://www.schreibszenen.net/publikationen.html> (letzter Zugriff: 28.07.2019).

Anfangens fragt.¹²³ Zumal dort, wo der *avant-la-lettre*-Topos des »weißen Blatts« – diskursiv wirkmächtiger noch in seiner französischen Variante der »page blanche«¹²⁴ – im Zentrum der Überlegungen steht, rücken auch Gedichte in den Blick¹²⁵ und avancieren im mehr oder weniger schlagenden Licht Stéphane Mallarmés¹²⁶ zum kritischen Reflexionsobjekt von Anfangssetzung und (Epi-)Genesis des Textes.¹²⁷ Allerdings bemüht sich die schreibgenealogische Forschungsrichtung in besonderem Maße darum, das Verhältnis von Text und Schreiben – und damit auch das von *Anfang* und *Anfangen* – als »Spannungsverhältnis« aus- und darauf hinzuweisen, dass Schreibanfang und Textanfang nicht nur faktisch selten zusammenfallen, sondern vor allem systematisch und damit auch methodologisch auf zwei völlig verschiedenen Ebenen liegen.¹²⁸ Und da die Forschungsprojekte zur »Genealogie des Schreibens« zudem mit dem expliziten Anspruch angetreten sind, die literaturwissenschaftliche Privilegierung des Textes durch Akzentuierung der Schreibprozesse und -prozeduren gerade zu unterlaufen,¹²⁹ konnten sich hier die Anfänge lyrischer *Texte* letztlich ebenso wenig als Forschungsgegenstand etablieren wie in der traditionellen Lyrik-

- 123 Der 11. Band der Reihe, der sich ausschließlich dem Schreibanfang widmet, besitzt in der Wahl seiner Gegenstände zwar ebenfalls eine deutlich erzähl-literarische Schlagseite, enthält aber immerhin zwei Beiträge zur Lyrik. Vgl. Zanetti: »Wo beginnt der Anfang?«; Bernhild Boie: »Auf unstenen Bahnen. Anfänge des Schreibens bei Georg Heym, Günter Eich und Paul Rühmkorf«. In: Thüring/Jäger-Trees/Schläfli (Hrsg.): *Anfangen zu schreiben*, S. 237–254.
- 124 Zur »page blanche« als Material, Topos und Reflexionsmedium moderner (Dicht-)Kunst vgl. ausführlich: Lars Schneider: *Die page blanche in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne*. München 2016. Materialgeschichtlich und -poetisch perspektiviert von Thomas Macho: »Shining oder: Die weiße Seite«. In: Wolfgang Ullrich/Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß. Ein Grundkurs*. Frankfurt a. M. 2003, S. 17–28; ausführlich Lothar Müller: *Weißes Magie. Die Epoche des Papiers*. München 2012, i. B. S. 126–131.
- 125 So auch in der bereits mehrfach genannten Anthologie Pfäfflin (Hrsg.): *Vom Schreiben I. Das weiße Blatt oder Wie anfangen*, i. B. S. 66–73 u. 86–99.
- 126 Nicht von ungefähr wird Schneiders Studie zur *page blanche* von zwei Mallarmé-Kapiteln eingefasst (Schneider: *Die page blanche*, S. 27–60 u. 251–276).
- 127 Vgl. dazu: Lars Schneider: »Am Anfang war ... die weiße Seite. Verlorene Ursprünge, haltlose Anfänge und weißes Papier: Von Melville zu Mallarmé«. In: Mülder-Bach/Schumacher (Hrsg.): *Am Anfang war ...*, S. 145–169.
- 128 Hubert Thüring: »Anfangen zu schreiben. Einleitung«. In: ders./Jäger-Trees/Schläfli (Hrsg.): *Anfangen zu schreiben*, S. 9–25, i. B. S. 9–11.
- 129 Vgl. Martin Stingelin: »Schreiben. Einleitung«. In: ders. (Hrsg.): *Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskrifte*. München 2004, S. 7–21, i. B. S. 9–11.

forschung, in deren einschlägigen Publikationen eine wie auch immer geartete Reflexion des Gedichtanfangs ebenfalls fehlt.¹³⁰ So wusste sich also Jan Wagner mit seinem 2014 gehaltenen Vortrag *Ein Knauf als Tür. Wie Gedichte beginnen und wie sie enden* auf einem wissenschaftlich gänzlich unbestellten Feld, von dem er mit einem entsprechend bunten Strauß erster Verse und erster Überlegungen zurückkehrte.¹³¹

Mit ihrer spezifischen Aufmerksamkeitsökonomie hat die Literaturwissenschaft im Laufe der letzten fünf Jahrzehnte also das komplexe Phänomen des literarischen Textanfangs so konsequent auf das Segment des Romaneingangs reduziert und – entscheidender noch – diesen engen Gegenstandsbereich im Gegenzug so exklusiv zur Gewinnung der eigenen Analyseinstrumentarien und Forschungsparameter genutzt, dass die Anfänge lyrischer und dramatischer Texte heute nicht allein außerhalb systematischer Zugriffe liegen, sondern der literaturwissenschaftlichen Analyse offenbar in Gänze entzogen sind.

Ein wesentlicher Grund für diese – ebenso erstaunliche wie forschungshemmende – gattungspoetische Schieflage der »Text«-Anfangsforschung ist zweifellos in der Wirkmächtigkeit des narratologischen Paradigmas zu suchen, in dessen gegenstands- und methodenformierendem Schwerefeld nicht allein die germanistische Literaturwissenschaft nun schon seit geraumer Zeit befangen ist: Die Disziplin neigt mittlerweile insgesamt dazu, ihre literarischen Gegenstände einerseits tatsächlich auf Erzähltexte zu beschränken – sei es in einer Apologie des Romans als »Universalsubjekt der Literaturgeschichte«,¹³² sei es befeuert durch das Wesentlichkeitsversprechen »des Erzählens« als anthropologisches,¹³³

130 Vgl. exempl.: Volker Klotz: *Verskunst. Was ist, was kann ein lyrisches Gedicht?*. Bielefeld 2011; Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart/Weimar 1995; Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht*. Göttingen 1989; Ludwig Völker: »Einleitung«. In: ders. (Hrsg.): *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1990, S. 7–25; Bernhard Asmuth: *Aspekte der Lyrikanalyse. Mit einer Einführung in die Verslehre*. Opladen 1984.

131 Jan Wagner: *Ein Knauf als Tür. Wie Gedichte beginnen und wie sie enden*. Hrsg. v. Heinrich Meier. München 2014.

132 Diese Wendung habe ich mir von Claude Haas geborgt, dem ich für die Erlaubnis dazu herzlich danke.

133 Erinnerung sei nur an den verbreiteten Topos vom Menschen als »story telling animal«. Vgl. dazu exempl.: Wolfgang Kraus: »The Eye of the Beholder. Narratology as Seen by Social Psychology«. In: Jan Christoph Meister (Hrsg.): *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin/New York 2005, S. 265–287; kognitionspsychologisch gewendet bei: Daniel L. Schacter: *Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past*. New York 1996.

historiographisches¹³⁴ oder sozialpsychologisches¹³⁵ *sine qua non*, sei es aufgrund leichter Handhabbarkeit narrativer Texte für diskurs- und wissenschaftliche Studien.¹³⁶ Andererseits lässt sich beobachten, dass innerhalb der Literaturwissenschaft literarische Texte jedweder Provenienz zunehmend *eo ipso* als »Narrationen« begriffen werden – sei es programmatisch im Stil der transgenerischen Narratologie,¹³⁷ sei es aus Gewohnheit. Jedenfalls sind in der disziplinären Diskurspraxis die Begriffe ›Darstellen‹ und ›Erzählen‹ inzwischen ebenso zu Synonymen geworden wie die Termini ›Fiktion‹ und ›Narration‹. Dabei macht

- 134 Vgl. prominent dazu: Hayden V. White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore 1973; Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*. Berlin/New York 1996.
- 135 Die zentralen Topoi in diesem Feld sind »Erinnerung« und »Identität«. Vgl. hierzu die Auswahlbibliographie im Band: Astrid Erll/Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Literatur, Erinnerung, Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier 2003, S. 323–328.
- 136 Als Indikator für beide Tendenzen lässt sich der Zuschnitt der einschlägigen Einführungsliteratur in die Methoden und Theorien der Literaturwissenschaft werten, die in ihrem anwendungsbezogenen Segment ausnahmslos Erzähltexte zur Exemplifizierung heranzieht. Vgl. dazu exemplarisch: David E. Wellbery (Hrsg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*. München ²1987; Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas »Vor dem Gesetz«*. Opladen 1993. Indem die entsprechende Literatur in ihrer Systematik zudem durchweg auf die Präsentation der Narratologie als spezifische Methode oder Theorie verzichtet, weist sie implizit den narratologischen Zugang zu literarischen Texten überdies als unmarkiert und mithin ›normal‹ aus. Vgl. auch hier exemplarisch: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Opladen ²1997; Rainer Baasner: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Berlin 1996.
- 137 Vgl. exempl. Marie-Laure Ryan: »On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology«. In: Jan Christoph Meister (Hrsg.): *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin/New York 2005, S. 1–24; Manfred Jahn: »Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of Narratology in Drama«. In: *New Literary History* 32 (2001), S. 659–679; Ansgar Nünning/Roy Sommer: »Drama und Narratologie. Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse«. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002, S. 105–128. Vgl. dazu die konzeptionell ebenso differenzierte wie analytisch virtuose Kritik von Irina O. Rajewsky: »Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie«. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 117 (2007), S. 25–68.

diese Aufhebung terminologischer und damit stets auch analytischer Differenzierung keineswegs an den Grenzen des im engeren Sinne literarischen Gegenstandsbereichs halt, sondern sie bestimmt auch und gerade die angrenzenden Felder der Filmwissenschaft¹³⁸ und der Comic-Forschung,¹³⁹ deren Gegenstände durchweg als »narrations« oder »Erzählungen« begriffen werden. Selbst Bildern wird zuweilen attestiert, sie erzählten Geschichten.¹⁴⁰ Und es ist epistemologisch wenig wahrscheinlich, dass dieser gattungs- und medienpoetischen Universalisierung des Begriffs ›Erzählung‹ bzw. ›narration‹ keine Übertragung seiner spezifischen Darstellungsimplicationen auf nicht-narrative Gegenstände korrespondiert.

Angesichts dieser disziplinären Gesamtentwicklung liegt der beschriebene Kurzschluss von ›Textanfang‹ und ›Romananfang‹ also nicht allein nahe, sondern präsentiert sich nachgerade als systemgeneriert. Dennoch muss die Konsequenz, mit der sich die literaturwissenschaftliche Anfangsforschung auf das Gegenstandssegment von Romanen und Erzählungen beschränkt hat, schon angesichts des Umstands irritieren, dass das forschungsleitende Relevanz- und Wesentlichkeitsversprechen des Textanfangs, wie oben angerissen, die Grenzen der Erzählliteratur bei Weitem übersteigt und – wo es nicht direkt auf Kulturanthropologisches abstellt – auf grundlegende Fragen von Poetik, Werkästhetik, Medialität und Epistemologie »des literarischen Kunstwerks«¹⁴¹ insgesamt ausgreift.

138 Vgl. exempl. Claudia Pinkas: *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*. Berlin/New York 2010; Eleftheria Thanouli: *Post-Classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*. London u. a. 2009; Anna Maria Sophie Praßler: *Narration im neuen Hollywoodfilm*. Stuttgart 2008; David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London 1985.

139 Vgl. ebenso exempl.: Thierry Groensteen/Ann Miller: *Comics and Narration*. Jackson, Miss. 2013; Martin Schüwer: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier 2008; Daniele Barbieri: »Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung«. In: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hrsg.): *Ästhetik des Comic*. Berlin 2002, S. 125–142. Zum Medienvergleich von Texten und Comics s. u. Kap. 3.6.

140 Vgl. dazu ausführlich Kap. 3.7.

141 Miller: »Einleitung«, S. 8.

1.4 Die Gattungsbindung des Anfangs

Gerade vor diesem Hintergrund aber liegen die besondere Signifikanz und der Eigensinn lyrischer und dramatischer Anfänge so offen zutage, dass die gängige Verhandlung des Romaneingangs als selbstverständliches *pars pro toto* des literarischen Textanfangs schnell an Plausibilität verliert und es scheinen will, als wären zusammen mit der Lyrik und Dramatik nicht allein zahlreiche Spielarten einem analytischen Zugriff entzogen, sondern – und dies ist weitaus relevanter – als wären ganze Dimensionen des Phänomens ›Anfang‹ aus der literaturwissenschaftlichen Reflexion ausgeschlossen.

Erinnert sei nur an den Umstand, dass bereits Aristoteles seine viel zitierte Bestimmung des Handlungsanfangs – »Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht«¹⁴² – an der Tragödie und nicht am Epos entwickelt und damit seine ästhetikgeschichtlich, vor allem aber werkpoetisch wirkmächtige Definition spezifiziert hat, dass »[e]in Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat«.¹⁴³ Als Hegel diese aristotelische Figur des Anfangs als ›unbedingte Bedingung‹ in seine *Ästhetik* übernahm,¹⁴⁴ da tat er das entsprechend ebenfalls im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem »dramatischen Kunstwerk«,¹⁴⁵ das »im Unterschiede des Epos und lyrischen Gedichts« durch das Prinzip der »Einheit« und einer »festeren Geschlossenheit des ganzen Werks«¹⁴⁶ gekennzeichnet sei. Und er problematisierte dabei nicht allein den grundsätzlich aporetischen Charakter dieser Anfangsbestimmung angesichts der Tatsache, »daß in der empirischen Wirklichkeit jede Handlung mannigfaltige Voraussetzungen [enthält], so daß es sich schwer bestimmen läßt, an welchem Punkte der eigentliche Anfang zu finden sei«.¹⁴⁷ Sondern er hob auch auf den gattungspoetisch

142 Aristoteles: *Die Poetik. Griechisch/deutsch*. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994, Kap. 7, S. 25.

143 Ebd.

144 »Anfang«, so Hegel in seiner Reformulierung der aristotelischen Wendung, sei »das, was, selber notwendig, nicht durch anderes sei, woraus jedoch anderes sei und hervorgehe« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe*. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt a.M. 1990, S. 488; im Folgenden zitiert als Hegel: *Werke* mit Bandzahl).

145 Ebd., S. 481–495.

146 Ebd., S. 482.

147 Ebd., S. 489.

entscheidenden Umstand ab, dass der Tragödienanfang im Unterschied zum Eingang des Epos stets und notwendig der Anfang vom Ende ist,¹⁴⁸ dass die Tragödie also – um in der horazisierenden Terminologie der literaturwissenschaftlichen Anfangsforschung zu bleiben – gar nicht *ab ovo* anfangen kann. Wenn es also eine literarische Gattung gibt, die zum Reflexionsmedium und Austragungsort all jener ästhetischen, anthropologischen oder epistemologischen Problematiken prädestiniert ist, welche in der Erzählanfangsforschung unter dem Schlagwort des *in medias res* verhandelt werden, dann ist es die Tragödie.

So kann es nicht überraschen, dass die Poetiken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts den Dramenanfang besonders intensiv diskutiert und seine Problematik durchweg weit höher veranschlagt haben als die epischen Anfänge:¹⁴⁹ Da man vom dramatischen Text im Unterschied zum epischen ein »ewiges Fortschreiten«¹⁵⁰ fordere, müsse – so die einhellige Meinung der Zeitgenossen – auch sein Anfang immer schon »im Gange«¹⁵¹ sein. Wenn sich aber derselbe Anfang zugleich als »unbedingte Bedingung« präsentieren muss, um damit die Einheit des »Ganzen« zu garantieren, dann scheint hier tatsächlich ein Paradox auf, dessen genauere Analyse die allein am Roman geschulte wissenschaftliche Rede vom *eo ipso* paradoxalen Charakter des Textanfangs mindestens zu präzisieren, wahrscheinlich indes eher völlig neu zu justieren verspricht.

Ähnliches gilt für das in der Literatur- und inzwischen auch der Medienwissenschaft prominente Begriffspaar »in medias res« und »ab ovo«,¹⁵² mit dem Horaz in seiner *Ars Poetica* ein dezidiert episches Darstellungsverfahren beschrieben hatte und deren analytische Tragweite im Lichte der Tragödie schnell zu schrumpfen beginnt: Während, so Horaz, das Geschehen des Trojanischen Krieges im – hier freilich

148 Vgl. dazu ausführlich: Haas/Polaschegg: »Der Einsatz des Dramas«, S. 7f.

149 Vgl. dazu ausführlich: Andrea Polaschegg: »Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus. Doppelte *dissimulatio* in Trauerspiel und Briefroman«. In: Haas/dies. (Hrsg.): *Der Einsatz des Dramas*, S. 189–214, i.B. S. 190–193.

150 Goethe an Schiller v. 22. April 1797. In: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Hrsg. v. Emil Staiger. Frankfurt a.M. 1977, Nr. 302, S. 377.

151 Jean-François Marmontel: *Éléments de littérature. Édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze*. Paris 2005 [1787], S. 537: »[...] qu'elle doit être en action«.

152 Vgl. exempl.: Schönau: »In medias res«; Dieter Martin: »Ab ovo« versus »in medias res«. Strukturelle Spannungen in Grimmselhausens autobiographischem Erzählen«. In: *Simpliciana* 29 (2007), S. 57–71; Herbert Burda (Hrsg.): *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. München 2010; Anna Tuschling/Till A. Heilmann/Anne von der Heiden (Hrsg.): *Medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Bielefeld 2011.

in keiner Weise terminologisch, sondern ganz handfest verstandenen – »Ei« der Leda seinen Anfang nehme, habe ein gelungenes Epos wie die *Ilias* eben nicht »ab ovo«, sondern »in medias« zu beginnen, also an späterer Stelle der darzustellenden »res« und damit lange nach dem Schlüpfen der Helena einzusetzen.¹⁵³ Horaz unterscheidet also verschiedene *Einsatzorte* der Darstellung in einem bereits bekannten Geschehensverlauf. Auf dieser Ebene erfüllt die Tragödie freilich schon allein aufgrund ihrer von Aristoteles so hoch geschätzten »geringeren Ausdehnung«¹⁵⁴ stets und notwendig die Forderung nach einem Einsatz »mittendrin« und verspricht somit weit größeren Aufschluss über die Problematik des »Unvermittelten« als es der Roman je vermöchte. Doch auch und gerade wenn man – wie in der Romananfangsforschung der letzten Jahrzehnte unternommen – diese geschehensbezogene Unterscheidung zwischen Anfängen *ab ovo* und solchen *in medias res* von der Ebene der *histoire* auf die des *discours* verschiebt, also mit ihrer Hilfe verschiedene Gestaltungsweisen des Textanfangs differenziert, weist sie sich nur umso deutlicher als eine Dichotomie aus, deren analytisches Potential angesichts dramatischer Texte entweder verpufft oder aber eine völlig neue Dimension eröffnet. Denn es findet sich in der Geschichte der dramatischen Literatur schwerlich auch nur ein einziger Textanfang, der nicht in die Kategorie »unvermittelter«,¹⁵⁵ »akanonischer«¹⁵⁶ »etischer«¹⁵⁷ oder »abrupter«¹⁵⁸ Anfänge *in medias textum*¹⁵⁹ fiel. Und dies gilt keines-

153 Horaz: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. mit einem Nachw. hrsg. v. Eckart Schäfer. Bibliographisch ergänzte Ausg. Stuttgart 1997, S. 12, V. 147f.

154 Aristoteles: *Poetik*, Kap. 26, S. 97.

155 Schönau: »In medias res«, S. 46; Backus: »He came into her line of vision walking backward«, S. 67–83.

156 Bossong: »Zur Linguistik des Textanfangs in der französischen Erzählliteratur«, S. 7.

157 »Emisch« sind nach textlinguistischer Definition Anfänge, die sich auch textstrukturell als Eingangssequenzen ausweisen – durch Initialformeln und unbestimmte Artikel, fehlende Pronomina und Deiktika etwa –, während »etische« Textanfänge allein durch die faktisch gesetzte Textgrenze als Anfänge wahrnehmbar werden, strukturell dagegen als Fortsetzungen komponiert sind – durch den Gebrauch des bestimmten Artikels, von Pronomina und Deiktika also suggerieren, der Text habe bereits vor ihnen begonnen. Vgl. dazu Harweg: »Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache«, S. 343–362; im Anschluss an ihn Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1991, S. 207–220.

158 Rasch: »Das Problem des Anfangs«, S. 52.

159 Der diskursiven Anschlussfähigkeit halber greife ich hier auf die küchen- resp. hobbykeller-lateinische Variante des philologisch korrekten »in medias

wegs allein für die Dramatik der Moderne. Schon die *tragédie classique* zeichnet sich durch initiale Sätze wie Chimènes Frage aus: »Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère, / Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père?«¹⁶⁰ Ebenso abrupt beginnt das Drama der Frühaufklärung, wenn Johann Elias Schlegel seinen Ulfo Anfangssätze sprechen lässt wie: »Erwarte weiter nichts. Dein Wunsch ist dir gewährt. / Ich habe dich geführt, wohin du es begehrt. / Du siehst nun Dännemarks berühmte Hauptstadt wieder. / Geh, wirf dich, wenn du willst, vor deinem Bruder nieder [...].«¹⁶¹ Und Lessings berühmter Einstieg in sein erstes bürgerliches Trauerspiel mit den Worten Sir Williams: »Hier meine Tochter? Hier in diesem elenden Wirtshause?«¹⁶² bleibt dem dramatischen Textanfangsformat des *in medias* ebenso treu wie Schiller, wenn er *Kabale und Liebe* durch den Ausbruch »Ein für allemal. Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind und – kurz und gut, ich biete den Junker aus«¹⁶³ des Stadtmusikanten Miller anstößt oder mit dem Ausruf Hanna Kennedys »Was macht Ihr, Sir? Welch neue Dreistigkeit! Zurück von diesem Schrank!«¹⁶⁴ seine *Maria Stuart* eröffnet.

Ob mit oder ohne Prolog, ob Trauerspiel, Tragödie oder Komödie, ob »bürgerlich« oder »klassisch«: dramatische Texte verfügen offenbar nicht allein grundsätzlich über Anfänge *in medias res*, sondern ebenso durchgängig auch über Anfänge im Modus des *in medias textum*, die strukturell so gefasst sind, als hätte der Text bereits lange vor ihnen begonnen.¹⁶⁵ Und es scheint nicht gänzlich entlegen, hierin einen der

verba« zurück. Vgl. Johann Philipp Krebs/Joseph Hermann Schmalz: *Anti-barbarus der lateinischen Sprache*. Basel 1907, Bd. 2, S. 660.

- 160 Ich zitiere die Eingangsverse des *Cid* aus der Erstfassung: Pierre Corneille: *Œuvres complètes. Nouvelle édition*. Hrsg. v. Georges Couton. Bd. I. Paris 1980, S. 1488 (»Elvire, hast du mir auch getreulich berichtet? / Verheimlichst du mir nichts von dem, was mein Vater gesagt hat?« [Pierre Corneille: *Le Cid. Tragi-comédie en cinq actes/Der Cid. Tragikomödie in fünf Aufzügen*. Übers. u. hrsg. v. Hartmut Köhler. Stuttgart 2007, I/1, S. 53]).
- 161 Johann Elias Schlegel: *Canut. Ein Trauerspiel*. Hrsg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 2003, I/1, S. 11.
- 162 Gotthold Ephraim Lessing: »Miss Sara Sampson«. In: ders.: *Werke*. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert. Bd. 2: *Trauerspiele. Nathan. Dramatische Fragmente*. München 1971, I/1, S. 11.
- 163 Friedrich Schiller: »Kabale und Liebe«. In: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 2. Hrsg. v. Gerhard Kluge. Frankfurt a.M. 2009, I/1, S. 565.
- 164 Friedrich Schiller: »Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen«. In: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Frankfurt a.M. 2008, I/1, S. 11.
- 165 Vgl. Polaschegg: »Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus«.

Gründe dafür auszumachen, dass sich Dramenanfänge auch dem eidechtlichsten aller Gedächtnisse nahezu vollständig entziehen und selbst im literaturwissenschaftlichen Diskurs – ganz unabhängig von der Kanonizität der Texte – bis auf wenige Ausnahmen nicht anspielbar sind.¹⁶⁶

Diese Einsicht in die Paradigmatik des dramatischen Textanfangs als eines strukturell *eo ipso* unterschlagenen scheint letztlich auch die literaturwissenschaftliche Begriffsverwendung zu prägen, wenn sie immer da, wo es Erzählanfänge im Modus des *in medias* zu bestimmen gilt, auf dramatisches Vokabular zurückgreift, von einem »szenischen Anfang« im Unterschied zum »eigentlich erzählten«¹⁶⁷ bzw. »epischen«¹⁶⁸ spricht und die »dramaturgischen Vorzüge[]«¹⁶⁹ des Ersteren herausstellt. Nur hat dieses implizite Wissen bislang eben weder eine gattungspoetische Reflexion noch eine tatsächliche *literaturtheoretische Fundierung* – anstelle einer bloß *narratologischen Typologisierung* – erfahren. Entsprechend unbeantwortet ist die Frage, wie weit die hier aufscheinende Gattungsbindung literarischer Textanfänge tatsächlich reicht, welche Folgen ihre systematische Einbeziehung in die Auseinandersetzung mit dem Anfang als prominentem Einsatz-, Konstitutions- und Verhandlungsort des literarischen Textes zeitigt und welche werk- und medienpoetischen Dimensionen sich dadurch eröffnen.

Die Zahl der unbeantworteten Fragen zu Problemgehalt, Symptomatik und Phänomenhorizont literarischer Textanfänge nimmt noch einmal rapide zu, sobald sich der analytische Blick über den Tellerrand des Romananfangs hinaus auf die andere Seite der Gattungspoetik, auf das weite Feld lyrischer Anfangsformen und -operationen richtet. Denn hier erweist sich schnell, dass literarische Anfänge nicht allein in ihrer sprachlichen Gestaltung gattungsgebunden sind, sondern dass ihnen auch ganz unterschiedliche Gebrauchsfunktionen im Rahmen der literarischen Praxis zukommen – Gebrauchsfunktionen mithin, die sich jenseits der medialen und materialen Dimensionen des Buchs ebenso wenig begreifen lassen wie abseits einer praxeologischen (und das bedeutet

166 Vergleichsweise gute Chancen auf Memorierbarkeit scheinen – erinnert sei an Goethes *Faust* – die ersten Verse von Monologen oder großen Reden zu haben, dies jedoch – man denke nur an *Hamlet* – unabhängig davon, ob sie tatsächlich am Anfang des Stücks stehen, der deswegen umgekehrt nicht notwendig ebenfalls erinnert werden kann.

167 Miller: *Der empfindsame Erzähler*, S. 14.

168 Rasch: »Das Problem des Anfangs in der erzählenden Dichtung«, S. 51.

169 Anna Tuschling/Till A. Heilmann/Anne von der Heiden: »Medias in res. Zur Einführung«. In: diess. (Hrsg.): *Medias in res*, S. 9–18, hier: S. 11.

hier: keinesfalls typologischen) Reflexion von Paratexten wie dem Titel oder dem Register.

Dabei genügt schon eine kurze Erinnerung an den institutionalisierten Gebrauch von Gedichtanfängen, um sowohl die mnemotechnische als auch die mediale Eigengesetzlichkeit zu erkennen, die sie bestimmen und – zumindest auf den ersten Blick – als das ganz Andere des Erzählanfangs ausweisen: Während die erwähnten Sammlungen und Ratespiele rund um den »ersten Satz« von Romanen ihren besonderen Unterhaltungswert für die literarische Öffentlichkeit nicht zuletzt der Eigenschaft des Romananfangs verdanken, sich der normalen lesenden Aufmerksamkeit zu entziehen und erst in einem besonderen Akt des Zugriffs in Erscheinung zu treten, besitzt eine Sammlung von Gedichtanfängen nicht einmal den Hauch eines Unterhaltungspotentials und impliziert auch keinen Wechsel der Aufmerksamkeit. Vielmehr ist in der Rezeption lyrischer Texte die Kenntnis des ersten Verses so unmittelbar mit der Kenntnis des gesamten Gedichts verbunden, ist das eine so wenig vom anderen ablösbar, dass sich kaum ein Register einer Lyrikanthologie oder des entsprechenden Bandes einer Werkausgabe findet, in welchem das lyrische *incipit* – und für den Moment verwende ich noch diese zwar etablierte, aber sachlich irreführende Bezeichnung¹⁷⁰ – nicht (mindestens) gleichberechtigt neben dem Gedichttitel den Weg zum Text selbst weist.

Schlägt man ein solches Register auf (*Abb. 2*), dann sind die Anfänge in alphabetischer Reihenfolge zu einer paratextuellen Matrix formiert, die sich als institutionalisiertes Vertrauen in die Signifikanz und Memorabilität des lyrischen *incipit* präsentiert. Und denkt man an die gängige Adressierungspraxis von Goethes *Ein Gleiches* durch »Über allen Gipfeln ist Ruh« oder an die nicht minder große Prominenz von

170 Ich verwende den Terminus »incipit« statt des terminologisch präzisieren »initium« hier aufgrund seiner weiteren Verbreitung und größeren Gängigkeit als Bezeichnung für Textanfänge, die als Titel des Textes fungieren. Vgl. dazu allgemein den Art. »Incipit«. In: *Lexikon des gesamten Buchwesens*. 2., völlig neu bearb. Aufl. (LGB²). Hrsg. v. Severin Corsten, Günther Pflug und Friedrich Adolf Schmidt-Künsemüller. Bd. III. Stuttgart 1991, S. 576; Art. »Initia«. In: ebd., S. 610f. Das *Lexikon des Bibliothekswesens* (hrsg. v. Horst Kunze und Gotthard Rückl. 2. Neubearb. Aufl. Bd. I. Berlin 1974, S. 706) ersetzt den Artikel zum »Initium« sogar vollständig durch einen Verweis auf das Lemma »Incipit«. Das lyrische *incipit* und seine Registrierungspraxis findet in beiden Nachschlagewerken keine Erwähnung. Zu den Begriffsimplicationen von *incipit* und *initium*, zu ihrer Tradition und analytischen Signifikanz s. u. Kap. 1.5.