

## Unsicherheit, Befremden und Alleine-Sein als Primärmedien der Kunst

Thomas Schlereth

Vortrag auf dem XII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik

Medien der Künste/Künste der Medien

9.–13. September 2024

Universität Fribourg

Bevor ein Material, ein Formalismus, ein Konzept zur Frage künstlerischen Tuns wird, gibt es eine Unsicherheit, ein Befremden, ein Alleine-Sein. Drei Worte für einen Bereich, der erlebt und durchgehalten sein will, wenn der Kunstbegriff im Anschluss relevant werden soll. Dergestalt sind Unsicherheit, Befremden und Alleine-Sein die ersten Medien des künstlerischen Schaffens – Primärmedien, bevor klassische oder neue Medien möglich, aktuell und gegebenenfalls notwendig werden.

So lautet – kurz umrissen – ein Versuch, das Verhältnis zwischen Medialität und Kunstbegriff aus der Perspektive von Hans Erich Nossack zu betrachten. Für diejenigen, die den Namen Nossacks zum ersten Mal oder ohne genauere Erinnerungen hören: Hans Erich Nossack war Schriftsteller und lebte von 1901 bis 1977. Er stammte aus Hamburg und kehrte nach Zwischenstationen bei Augsburg, in Darmstadt und Frankfurt schließlich wieder in die Hansestadt zurück. 1943 verlor er im Alter von 42 Jahren beinahe sein gesamtes Hab und Gut bei der Bombardierung Hamburgs. Darunter befand sich auch sein bisheriges künstlerisches Werk, das durch das Publikationsverbot unter den Nazis größtenteils noch nicht veröffentlicht war. Ein Verlust, der sich in die Erfahrungen von erstem Weltkrieg, Inflation und bis dato zehn Jahren Nationalsozialismus einreichte. Und ein Verlust, den Nossack als Befreiung für sein künstlerisches Tun zu leben versuchte.<sup>1</sup> Wohl alle seiner tragenden literarischen Figuren haben ihren Ort auf diesem Versuchsfeld. Schicksalhaft sind sie ins Außerhalb der jeweiligen gesellschaftlichen Ordnung geraten und müssen dort für sich neu beginnen.<sup>2</sup> Ihre Berichte kommen aus der Erfahrung, dass die Befreiung aus der Enge vormaliger Strukturen in hohem Maße ambivalent ausschlägt. Zum einen hält die neue Situation ungeahnt viel Luft zum Atmen bereit, zum anderen aber auch eine ungekannte Bodenlosigkeit. Die Fragen, die dabei aufkommen, stellen sich damals wie heute: Halten die eigenen Worte und Bilder stand angesichts menschengemachter Verwüstungen, die mit allen Raffinessen der Vernunft organisiert und weiter vorangetrieben werden? Halten die Worte und Bilder stand angesichts eines fortlaufenden Funktionalismus, der jeden noch so unverfügbaren Lebensbereich normativ an sich auszurichten und zu überschreiben trachtet? Und halten sie stand angesichts des

---

<sup>1</sup> Einen kompakten Überblick zu Nossacks Biografie und Werk gibt Christof Schmid in seinem Nachwort zu Hans Erich Nossack: *Der jüngere Bruder*, Frankfurt am Main 1973 [1958], S. 322–331. Für ausführlichere Informationen vgl. Gabriele Söhling: *Hans Erich Nossack*, Hamburg 2003; dies. (Hg.): *Hans Erich Nossack – Schreiben und Veröffentlichen – Bibliographie und ausgewählte Texte*, Mainz 1991; Joseph Kraus: *Hans Erich Nossack*, München 1981.

<sup>2</sup> Exemplarisch dazu etwa ein Chemiker, der im Zuge einer rätselhaften Selbstmord-Epidemie Frau und Kinder verliert: „Daran stimmt nur soviel, das soll zugegeben werden, dass mein privates ‚Pech‘, um es einmal so zu nennen, mir die Augen für vieles geöffnet hat, was ich sonst kaum wahrgenommen hätte. Oder man könnte es auch so ausdrücken: ich bin damals über meine Jahre hinaus plötzlich gealtert. Man verstehe das richtig, ich meine damit, dass ich mich plötzlich ‚außerhalb‘ befand, wenn ich es auch nicht sofort merkte. Ich dachte zuerst, das geht vorüber, das ist nur eine Folge deines Erlebnisses, du wirst schon darüber hinwegkommen. Hauptsache, dass einem andre nichts anmerken, das würde nur alles erschweren. Du musst so reden und musst dich so geben wie alle, dann fällst du nicht auf und gehörst zu ihnen, denn schließlich sind sie doch die Normalen, nach denen die Welt reguliert wird.“ (Hans Erich Nossack: *Bereitschaftsdienst – Bericht über die Epidemie*, Frankfurt am Main 2021 [1973], S. 66)

vereinzelt Menschen, der sich den Mächten solcher Organisation hilflos und mit verschlagener Sprache gegenüber sieht?<sup>3</sup>

In den genannten Fragen erfahren die Worte Unsicherheit, Befremden und Alleine-Sein einen ersten Widerhall, ohne explizit genannt zu werden. Auf diese Weise geht auch Nossack selbst mit ihnen um. Das heißt, sie stellen bei ihm keine festen Begriffe dar, die im philosophischen Sinne umkreist werden, um sich schrittweise und planvoll anzureichern und kontextuell zu verdichten. Stattdessen arbeitet Nossack – auch in seinen kunsttheoretischen Texten – mit einer Sprache der Beiläufigkeit, die sich vorrangig für den untrainierten, eigenwilligen Lauf der Gedanken interessiert. Diese Sprachauffassung sucht weniger nach Begriffen als nach Bildern und wenn ihr das gelingt, wird sie „sinnenhaft“ und „schöpferisch“.<sup>4</sup> Im Umkehrschluss tendiert das gezielte begriffliche Suchen und Wollen für Nossack dazu, sich unfreiwillig selektiv zu verhalten. Zugunsten der Statik partiell erhellter Zusammenhänge geraten Momente der Unwillkürlichkeit, des Unbestimmten und Unverfügbaren aus dem Blick, zerrinnen in Nischen oder werden auf Vorfelder verlagert, als wären sie überwunden. Nun ist jedoch damit zu rechnen, dass gerade solche Momente einen wesentlichen Teil von dem ausmachen, was mit den Motiven von Unsicherheit, Befremden und Alleine-Sein adressiert wird. Denn so wenig wünschenswert damit benannte Situationen auch sein mögen, so notwendig kann der Versuch werden, sie nach ihrem Eintritt nicht zu verdrängen, sondern zu bejahen – zumindest, wenn es um Kunst geht.

### **Unsicherheit – Singularitäten, Relativierung und schwacher Subjektstatus**

Am Anfang steht das Motiv der Unsicherheit. Insofern es sich bei Nossack eher um ein Motiv als einen Begriff handelt, rührt dieser Ausgangspunkt nicht von einem bestimmten oder verschiedenen anderen Gründen her, die den Zusammenhang zum Befremden und Alleine-Sein betreffen. Weder resultiert die hier vorgenommene Anordnung der drei Motive aus einer Chronologie oder Kausalität noch einer vergleichbaren Dramaturgie. Auch liegen keine strengeren formalen Kriterien vor, die die gegebene Abfolge bedingen – etwa eine Umkehrung der alphabetischen Ordnung. Vielleicht ergibt es sich stattdessen aus dem Klang der drei Worte, dass sie sich in dieser Form arrangieren. Und ganz ähnlich könnte es sich mit der Bildung der Motive selbst verhalten. Denn eine Bündelung in nur einem Wort oder deren zwei würde sich mitunter ähnlich plausibel ausgestalten wie die Ausweitung auf vier oder fünf. Für heute handelt es sich um Unsicherheit, Befremden und Alleine-Sein.

Was kann nun konkret dafür sprechen, in Unsicherheit ein Primärmedium für künstlerisches Tun zu erkennen? Welche Passagen legen es nahe, Hans Erich Nossack so zu lesen? Und was bringt das Motiv im Unterschied zu einem stehenden Begriff mit sich? Die vielleicht prägnanteste Stelle zur Unsicherheit künstlerischer Praxis entstammt dem Manuskript eines Vortrags, den Nossack 1965 an der Technischen Hochschule in Darmstadt hält. Dass dabei von Literatur und nicht von Kunst die Rede ist, muss nicht weiter aufhalten. An etlichen anderen Stellen ist es

---

<sup>3</sup> Vgl. Hans Erich Nossack: *Der Untergang*, in ders.: *Interview mit dem Tode*, Frankfurt am Main 1975 [Hamburg 1948], S. 234f; ders.: *Die schwache Position der Literatur*, Frankfurt am Main 1967, S. 24f; ders.: *Ist Poesie lehrbar?*, in: *Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg*, ebd. 1968, S. 291f; Hans Erich Nossack: *„Hält das Wort stand, angesichts dieses Trümmerhaufens?“* – Hans Erich Nossack im Gespräch mit Jörg Krichbaum und Rein A. Zondergeld, in Rein A. Zondergeld: *Phaïcon 3 – Almanach der phantasischen Literatur*, Frankfurt am Main 1978, S. 167.

<sup>4</sup> Hans Erich Nossack: *Die Tagebücher 1943–1977*, hrsg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main 2002, S. 607 u. 864f sowie ders.: *Die schwache Position der Literatur*, Frankfurt am Main 1967, S. 22.

Nossack selbst, der die Dinge weiter fasst, und so kann auch hier ohne Bedenken von Literatur auf Kunst verallgemeinert werden. Analog wird das generische Maskulin, das sich nicht nur durch das folgende Zitat zieht, im hiesigen Kontext durch eine gender-sensiblere Sprachregelung ersetzt.<sup>5</sup> Der besagte Passus zur Unsicherheit lautet wie folgt:

„Es gehört zur Haltung des Schriftstellers und vermutlich zu den wichtigsten Motiven seines Schreibens, sich immer von Neuem in Frage zu stellen, und zwar in einer weit endgültigeren Weise, als seine Kritiker es vermögen, die immerhin auf Seiten der Literatur bleiben und in deren Sinne kritisieren. Der Schriftsteller zweifelt jedoch nicht nur sich selbst an, sondern die Literatur überhaupt. Für diesen Vorgang gibt es keine Parallele. Die Notwendigkeit der Wissenschaft wird weder von den Wissenschaftlern noch von Laien angezweifelt, höchstens Methoden und Ergebnisse. Für die Notwendigkeit der Literatur gibt es jedoch keine entsprechenden Beweise, sie existiert ohne Notwendigkeit, und jeder Schriftsteller versucht mit jedem neuen Buch einen Beweis dafür zu erbringen, der dann sofort wieder nicht ausreicht.“<sup>6</sup>

Künstlerisches Tun setzt demnach nicht an einem Vorverständnis von Kunst an. Das wäre eine erste wesentliche Differenz zu anderen Auffassungen künstlerischer Praxis und umliegender Disziplinen, namentlich der Kunstkritik und wohl auch ästhetischer Theorie insgesamt.<sup>7</sup> Anstatt von irgendeiner Vorstellung von Kunst auszugehen und ausgehen zu müssen, stellt sich dieser Ausgangspunkt im hier zur Diskussion stehende künstlerischen Schaffen gerade in Frage. Was auch immer unter den Begriff der Kunst fallen kann, verliert nunmehr seine Festigkeit. Damit beginnen nicht nur die eigenen bescheidenen Versuche zu schwanken, sondern auch und gerade der Sinn des gesamten Kontextes. Konkret kann das etwa heißen, dass Personen und Werke, auf deren Entgegnung man bisher vertrauen zu können glaubte, in einer neuen Situation nicht mehr ohne Weiteres zur Verfügung stehen. Und das ganz unabhängig davon, ob diese Rückmeldun-

---

<sup>5</sup> Wie sich Nossack dazu verhalten hätte, ist im Vergleich zum Literatur-Kunst-Verhältnis weniger leicht ablesbar. Auf der einen Seite hat er Kontakt zu schreibenden Kolleginnen, etwa Marie Luise Kaschnitz und Hilde Domin, deren Arbeiten er schätzt (vgl. Hans Erich Nossack: *Die Tagebücher 1943–1977*, hrsg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main 2002, S. 736 u. 1207). Und am weiblichen Teil seiner literarischen Protagonist\*innen lässt sich erkennen, dass er die unterdrückerischen gesellschaftlichen Verhältnisse auch in ihren misogynen Ausprägungen vor Augen hat und solidarisch mitempfindet (vgl. Hans Erich Nossack: *Spätestens im November*, Frankfurt am Main 2017 [1955] sowie ders.: *Das kennt man*, Frankfurt am Main 1991 [1964]). Auf der anderen Seite stammen die Werke, die Nossack verschiedentlich und wiederholt als seine Referenzen nennt, durchgehend von männlichen Kolleg\*innen (vgl. Hans Erich Nossack: *Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze*, Frankfurt am Main 1967, S. 85f, sowie ders.: *Ist Poesie lehrbar?*, in: *Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg*, ebd. 1968, S. 283f u. 290–295). Und zur Unterdrückung durch gesellschaftliche Verhältnisse zählte er auch Teile der weiblichen Gegenreaktion, die er als Matriarchat kritisiert (vgl. Hans Erich Nossack: *Pseudoautobiographische Glossen*, Frankfurt am Main 1971, S. 29f). Aus der Mitte dieses Feldes spricht vielleicht die Stimme aus dem *Bericht eines fremden Wesens*, die zwar einige Gender-Klischees reproduziert, selbst aber ohne erkennbare geschlechtliche Prägung auftritt (vgl. Hans Erich Nossack: *Interview mit dem Tode*, Frankfurt am Main 1975 [Hamburg 1948], S. 7–11).

<sup>6</sup> Hans Erich Nossack: *Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze*, Frankfurt am Main 1967, S. 11.

<sup>7</sup> Im Frühjahr 1967 bereitet sich Nossack auf die Frankfurter Poetikvorlesung vor, die er im folgenden Wintersemester zu halten eingeladen ist. In diesem Zusammenhang kommt sein Tagebuch explizit auf das Verhältnis zwischen Kunst und philosophischer Ästhetik zu sprechen: „Man denkt dabei an Aristoteles, aber A. war kein Poet, sondern ein Wissenschaftler. Die Poesie war schon da, bevor er seine Regeln für Poesie aufstellen konnte. Man kann nur etwas schon Vorhandenes analysieren und kategorisieren. Doch es hat auch genügend Dichter und Schriftsteller gegeben, die sich an einer Poetik oder Poetologie versucht haben. Fast jeden überkommt der Trieb zum Theoretisieren, um sich über sein Tun klarzuwerden und eine endgültige Ordnung hineinzubringen. Aber auch hier wird man, immer vorausgesetzt, dass es sich wirklich um schöpferische Menschen handelt und nicht um ihrem Wesen nach analytische Begabungen, beobachten können, dass die Theorien nicht vor, sondern nach dem Werk entstanden sind, gleichsam als ob der Autor eine Rechtfertigung des Werkes für nötig hält. Und ferner lässt sich sagen, dass der Autor immer größer als seine Theorien sein muss und dass nur ein dürres Machwerk dabei herauskommt, wenn er es nach den Theorien, die er gefunden zu haben glaubt, herstellt. Anders ausgedrückt: das Theoretisieren kann, soweit es einen schöpferischen Menschen betrifft, als ein Zeichen vorübergehender Unfruchtbarkeit diagnostiziert werden.“ (Hans Erich Nossack: *Die Tagebücher 1943–1977*, hrsg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main 2002, S. 864f)

gen Zuspruch oder Gegenwind bedeuten. Nicht nur die eigenen Ansätze zerrinnen zwischen den Fingern, sondern mit ihnen all das, was gerade noch als Orientierung diene. Kunstkritik und ästhetische Theorie sind sicher nicht davon auszuschließen, ihrerseits in Gefilde dieser Art vorzustoßen. Jedoch – und darauf scheint es Nossack an dieser Stelle anzukommen – wären die genannten Zweifel dann nicht Ausgangspunkt, sondern Phase oder Resultat. Steht eine grundsätzliche Unsicherheit dagegen am Anfang und macht sich dort zuerst einmal ungehindert breit, sind – nach Nossack – die Chancen hoch, dass man es mit einer Praxis zu tun bekommt, die mit Recht künstlerisch genannt werden kann.

Dieser erste Aufschlag dazu, wie Hans Erich Nossack über die Spezifik künstlerischen Tuns nachdenkt, scheint von einer primär normativen Auffassung geprägt zu sein. Der Beginn des ersten Satzes – „Es gehört zur Haltung des Schriftstellers“ – wiese dann in die Richtung von „Es hat zur Haltung des Schriftstellers zu gehören“. Nicht die deskriptive Überwölbung und Zusammenfassung sämtlicher Herangehensweisen, die sich selbst dem Feld der Kunst zurechnen, wäre das Ziel, sondern die Begründung einer engeren Auswahl. Wer mit seinem Tun den anfänglichen Erfahrungsraum weitreichendster Zweifel nicht durchlebt hat, würde sich im Folgenden nicht mehr auf dem Feld des Künstlerischen bewegen. Welcher Arbeit nicht anzumerken ist, dass sie zu Beginn eine grundsätzliche Bodenlosigkeit zu bestehen hatte, der könnte man das Prädikat der Kunst samt entsprechende Aufmerksamkeit ersparen. Ohne initialen Radikalzweifel keine künstlerische Legitimität – so ließe sich das Normativ dann formelhaft zusammenfassen. Dieser hoch gesetzte Anspruch hat jedoch auch seine deskriptiven Anteile. Beide stehen sich nicht schlicht entgegen, sondern greifen bei Nossack ineinander. Denn was er hier aus produktionsästhetischer Perspektive beschreibt – den Zweifel an sich selbst und den Zweifel am gesamten Kontext –, könnte als fixe Norm kaum plausibel machen, wieso Künstler\*innen „immer von Neuem“ ansetzen, wenn ihre Versuche doch „sofort wieder nicht“ befriedigen. Wieso sollte man sich dergleichen antun? Folglich muss in der Beziehung zwischen einem jeweiligen „von Neuem“ und dem folgenden „sofort wieder nicht“ etwas entstehen, das Frust und Enttäuschung aufzuwiegen vermag. Ein wenn auch schmaler Hinweis, mehr Andeutung als Zeichen, lässt sich aus dem Einschub „sie existiert ohne Notwendigkeit“ herauslesen. Demnach fehlt es der Kunst zwar an einer konstanten Legitimation, doch besitzt sie offenbar trotz dessen eine fortbestehende Gegenwart. Dieses durchhaltende Präsens deutet auf etwas, was das Versuchen und Fehlgehen der künstlerischen Arbeit antreibt. Das deskriptive Moment der zitierten Passage hätte dann zwei Komponenten. Zum einen liefern die Arbeitsprozesse bei den Künstler\*innen, die Nossack im kollegialen Kollektivsingular anspricht, weniger normativ-wünschenswert als vielmehr deskriptiv-unvermeidlich nach der beschriebenen Sisyphos-Logik ab.<sup>8</sup> Zum anderen entstünde daraus ein ganzes Feld an Kultur, Literatur und Kunst, das zwar ohne festes Fundament auskommen muss, aber vielleicht gerade dazu etwas zu äußern vermag, das von Bestand sein kann.

Neben der Differenz zur Kunstkritik setzt Nossack eine zweite, nicht weniger grundlegende Grenzziehung zum Feld der Wissenschaft. Das leitende Stichwort dabei lautet Notwendigkeit. Auf dieses Vorzeichen baut alles fachwissenschaftliche Arbeiten, eingeschlossen jede Bezugnah-

---

<sup>8</sup> Während die Tagebücher Nossacks wiederholt auf die Person und das Werk Albert Camus zu sprechen kommen, findet sich darunter keine explizite Referenz auf den Mythos des Sisyphos. Dennoch liegt eine enge Verbindung nahe, vgl. Christof Schmid: *Monologische Kunst – Untersuchungen zum Werk von Hans Erich Nossack*, Stuttgart 1968, S. 71 sowie Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, übers. v. Vincent von Wroblewsky, Reinbek 2000 [Paris 1942].

me, die von Personen ohne akademische Weihen stammt. Sobald Wissenschaft in welcher Form auch immer eine Rolle zu spielen beginnt, dient besagte Notwendigkeit bereits als Voraussetzung. Es sind nur wenige Sätze, mit denen der gegebene Ausschnitt das wissenschaftliche Tun vom künstlerischen abgrenzt. Doch lassen sich drei Aspekte herauslesen, die nicht zuletzt für die späteren und heute noch andauernden Diskussionen um künstlerische Forschung von Belang sein dürften.<sup>9</sup> An erster Stelle steht die spezifische Auffassung von Notwendigkeit, die sich aus den Gegensätzen zwischen Kunst und Wissenschaft einerseits und zwischen Zweifeln und Beweisen andererseits ergibt. Als Wissenschaft wird diese Notwendigkeit nicht angezweifelt, als Kunst kann sie nicht final bewiesen werden. Damit wird impliziert, dass wissenschaftliche Notwendigkeit in ihren Grundannahmen ausreichend häufig als bewiesen gelten kann. Mit einem anderen Namen könnte sie dann Reproduzierbarkeit heißen. Was sich unter anderen, aber vergleichbaren Bedingungen hinreichend ähnlich verhält, kann in den Kanon wissenschaftlicher Zusammenhänge aufgenommen werden. Singularitäten, also alle Fälle, die sich je nach Situation eigenartig und abweichend verhalten, müssen hingegen außen vor bleiben, bis sie nach weiterer Bearbeitung gegebenenfalls doch reproduzierbare Muster erkennen lassen. Zweitens fällt auf, dass Nossack Wissenschaftler\*innen und Laien im Plural anspricht, das Künstler\*innen-Subjekt jedoch als Einzelperson. Unter dem Anspruch wissenschaftlicher Notwendigkeit ist es mehr als nur möglich, zusammenzuarbeiten und sich arbeitsteilig zu organisieren. Das Ziel besteht in einem Konsens, nach dem sich Observablen und Deskriptionen so kohärent zueinander verhalten, dass sich ein logischer Kontext ergibt oder Vorhersagen treffen lassen. Unabhängig von Ort, Zeit und konkret Beteiligten müssen vergleichbare Bedingungen Ergebnisse hervorbringen, deren Abweichungen sich anderweitig erklären oder vernachlässigen lassen. Jede engagierte Einzelperson ist auf diesem Feld darauf angewiesen, dass Gleichgesinnte zuerst mittun, dann ihrerseits nachprüfen, um schließlich gemeinsam einen Konsens und berechenbare Absehbarkeiten auf den Weg zu bringen.<sup>10</sup> Damit impliziert die wissenschaftliche Notwendigkeit drittens – und in Abgrenzung zur „schwachen Position“ der Künstler\*in bei Nossack – starke, aber jeweils austauschbare Subjekte. Stark sind sie durch ihr angesammeltes Wissen, mit dem sie erfolgversprechend von vergangenen Fällen auf zukünftige schließen können. Und stark sind sie durch die fortlaufende Erweiterung dieses Wissens, mit dem sie die Welt Stück für Stück beherrschen

---

<sup>9</sup> Als diskursiver Widerpart kann hier das Manifest der künstlerischen Forschung dienen, das Silvia Henke, Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Thomas Strässle u. Jörg Wiesel gemeinsam verfasst haben (Zürich 2020). Der Untertitel spricht dabei von einer „Verteidigung gegen ihre Verfechter“. Für eine Übersicht der Diskussion bis Mitte der 2010er Jahre vgl. zudem Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich/Berlin 2015. Im Gegensatz dazu fällt es Nossack nicht so schwer, der Kunst und dem künstlerischen Tun in wissenschaftlicher Hinsicht etwas abzusprechen. Was ihn hier so klar sein lässt, scheint die wiederholte Erfahrung, dass Kunst für ihn gerade dann Bestand haben können muss, wenn das Gewohnte, Selbstverständliche und für normal Gehaltene aussetzt, nicht mehr funktioniert oder seine vormalige Relevanz verliert. Und dabei ist nicht nur an die Zerstörungen des zweiten Weltkriegs zu denken, die für Nossack eher Symptom als Ursache waren (vgl. ders.: *Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze*, Frankfurt am Main 1967, S. 24f). Vielmehr gilt es an die offenen Fragen zu denken, die sich wissenschaftlich kaum berühren lassen und die auch religiös eher gestellt als beantwortet werden: „Wie kommt es, dass ein junger, ganz unfertiger und widerstandsloser Mensch sich sozusagen über Nacht zu Traditionen aufgerufen fühlt, die denen seiner Herkunft, seiner Umgebung und seiner Zeit völlig entgegen sind?“ (Hans Erich Nossack: *Pseudoautobiographische Glossen*, Frankfurt am Main 1971, S. 19) Und: „Wer hat dem Menschen dies geradezu unmenschliche Wissen um den eigenen Tod mitgegeben? Und damit zugleich den Willen zur Auflehnung gegen seine Vergänglichkeit?“ (Hans Erich Nossack: *Ist Poesie lehrbar?*, in: *Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg*, ebd. 1968, S. 296)

<sup>10</sup> Sicher erstrecken sich Konsensfindungen dieser Art nur in wenigen Ausnahmen auf die gesamte Gemeinschaft der Wissenschaft. Stattdessen sehen sie sich in aller Regel auf den Rahmen einzelner Paradigmen beschränkt. Innerhalb dieser kleineren funktionalisierten Einheiten bleibt das genannte Konsensprinzip jedoch leitend. Und zwischen den Paradigmen wird der basalere Konsens ausgetragen, dass es Sinn macht, sich wenn auch im Streit, so doch mit wissenschaftlichem Anspruch um eine Klärung bestimmter Sachverhalte zu bemühen. Wahrscheinlich ist es dieser Anspruch, auf den Nossack mit der Vokabel der Notwendigkeit abzielt.

barer erscheinen lassen können. Aus der arbeitsteiligen und stets konsens-orientierten Anlage dieser Wissensproduktion ergibt sich jedoch gleichzeitig die Austauschbarkeit jeder Einzelperson. Analog zu den reproduzierbaren Sachverhalten gilt für alle wissenschaftlich Beteiligten ein Plural ohne Singular.<sup>11</sup> Um die zentralen Implikationen der wissenschaftlichen Notwendigkeit bei Nossack zusammenzufassen, birgt der Ausdruck die drei Momente von Reproduzierbarkeit, konsens-orientierter Arbeitsteilung und starker, aber variabler Subjektbesetzung.

Auf Seiten der Kunst korrespondieren diesen Ausdifferenzierungen verschiedene Facetten der Unsicherheit. Sie betreffen nach den Legitimationsproblemen des Anfangens nun die Ausrichtung und Wirksamkeit des künstlerischen Tuns. Neben den Voraussetzungen verstehen sich hier auch die Konsequenzen nicht von selbst. Zuerst und vor allem stellt sich dabei die Frage, warum Nossack den Versuchen auf künstlerischer Seite eine so umgehende Relativierung bescheinigt. Wie kommt es, dass sich ausnahmslos jede hier unternommene Arbeit bald nach ihrer Fertigstellung damit konfrontiert sehen soll, ihren Ansprüchen nicht gerecht werden zu können? Der Maßstab, den Nossack anlegt, muss denkbar grundsätzlicher Natur sein. Eine wissenschaftliche Herkunft kommt für ihn jedoch kaum in Frage. Denn auch wenn die abschließende Aussage des obigen Zitats vordergründig mit einer Kontrastierung arbeitet, die sich an der Sicherheit der Wissenschaft festmacht und aus ihren Verfahren der Verifizierung entspringt: Sollte es sich dabei im Weiteren um den einzigen oder primären Bezugspunkt handeln, wäre kaum zu erklären, warum sämtliche Künstler\*innen nicht bereits seit langen in wissenschaftliche Gefilde übergelaufen sind.<sup>12</sup> Die Referenz, an der Nossack die unzureichende Wirksamkeit künstlerischer Arbeiten misst, stammt folglich aus einem Bereich, der sich weder mit geistesgeschichtlichen Dokumenten noch mit naturwissenschaftlichen Befunden und Prognosen deckt. Die künstlerisch intendierten Beweise sind offenbar keine vorrangige Frage von Wissen. Auch das naheliegende Ausweichen auf ein Noch-nicht-Wissen, das stets bereist im Vorfeld liegt und Neuland verspricht, greift hier nicht. Stattdessen scheint bei Nossack eine grundsätzlich andere Perspektivierung der Dinge durch. Im Bericht eines fremden Wesens über die Menschen heißt es etwa: „Vor allem sind diese Wesen ihrer selbst nicht sicher und das unterscheidet sie von allem Bekannten.“<sup>13</sup> Als Bezugspunkt kann dort wie hier die lange Reihe existentieller Unsicherheiten zugrunde

---

<sup>11</sup> Auch wenn wissenschaftliche Neuerungen bis heute gerne an Einzelpersonen festgemacht und nach ihnen benannt werden, muss für diese ihre Veränderungen gelten, dass jede andere ausreichend geschulte Person unter denselben Bedingungen die gleichen Beobachtungen hätte machen können. Und wenn nicht ausreichend zahlreiche Personen die neuen Zusammenhänge auf eben diese Weise nachvollziehen und bestätigen, bleibt die Entdeckung wissenschaftlich wertlos. Deshalb besitzt alles, was an einer Entdeckung wissenschaftlich relevant ist, keinen singulären, sondern von Grund auf pluralen Charakter. Singuläre Aspekte sind dagegen Zeichen aus einer anderen Welt: „Man hat doch extra solche Leute wie ihn ausgewählt, weil sie nicht recht haben wollen. Man hofft, dass sie übrigbleiben, wenn es soweit ist, weil sie kein Recht haben und sich nicht danach umschauen. Man hofft, dass sie übrigbleiben, wenn die Welt mit ihrem Recht zugrunde geht. Man hofft, ja, nicht mehr. Man hofft auf sie, weil sie es schon von jeher gewohnt sind, verstehst du? [...] Sie sind es gewohnt, das ist wahr, aber so gewohnt nun auch wieder nicht. Man kann einen leicht umwerfen, wenn er kein Recht hat. Man kann ihn umpusten. Und dann bleibt niemand übrig. Das wäre furchtbar. Das wäre furchtbarer als das, was hinter uns liegt, und das ist schon so furchtbar, dass man sich besser nicht danach umschaut. Das weißt du doch selbst. Alle wissen es. Sie haben nur noch ein paar Fotografien aus der Schulzeit und von dem, was man Heimat nennt, aber die Fotografien verblasen. Sie sind schon ganz verblasst, sie nützen nichts mehr. Man kann sich schon kaum darauf berufen.“ (Hans Erich Nossack: Das kennt man, Frankfurt am Main 1991 [1964], S. 195)

<sup>12</sup> Hier wird abermals die Thematik der sogenannten künstlerischen Forschung relevant. Vgl. Fußnote 9, S. 5.

<sup>13</sup> Hans Erich Nossack: Interview mit dem Tode, Frankfurt a.M. 1975 [Hamburg 1948], S. 7. Zu ganz anderen Zeiten wäre das berichtende Wesen bei Nossack sehr wahrscheinlich zu einem ähnlichen Befund gekommen: „Staaten, Völker und Religionen vergehen, das lehrt die Geschichte, obwohl jedes System damit begonnen hat, sich für ewig zu halten. Und es gibt Übergangszeiten. Sie zeichnen sich durch allgemeine Unsicherheit aus. Vermutlich befinden wir uns in einer solchen; als Mitlebender vermag man sich dessen nur schwer bewusst zu werden.“ (Hans Erich Nossack: Das Testament des Lucius Eurinus, Frankfurt am Main 1965 [Zürich 1964], S. 86f)

gelegt werden – angefangen bei der Unklarheit, warum es das eigene Leben überhaupt gibt; warum es gerade zu dieser Zeit, an diesem Ort, in dieser Kultur, diesem Milieu, dieser Familie, diesen Rollen und diesem Körper seinen Ausgang nimmt; warum diese ganzen Prägungen, die ungefragt längst in die eigene Person eingegangen sind, ohne dass man je darauf hoffen dürfte, sie einmal ausreichend einsehen und begreifen zu können; weiter über die Unbestimmtheit der fortlaufenden Geschehnisse, die immer auch noch anders wahrgenommen und eingeordnet werden können; einschließlich dem absehbaren, aber seinerseits reichlich unklaren Ende des eigenen Lebens; bis schließlich hin zu der Frage, warum die Mittel, all das zu explizieren, nicht in gleicher Deutlichkeit für Antworten geeignet sind. Sicher ist unter diesen Vorzeichen vor allem die Unsicherheit. Und mit derselben Sicherheit beginnen die Aussagen, die das Nossack-Zitat abschließen, zu kippen. Während die genannte Insuffizienz beim ersten Lesen zur Gänze das künstlerische Tun trifft, fängt sie bei genauerer Betrachtung an, die wissenschaftlichen Ansätze mit einzuschließen. Denn offenkundig stellen deren Möglichkeiten keine adäquaten Hilfen bereit. Angesichts der Singularitäten, die menschliches Dasein konkret ausmachen, bietet Wissenschaft allenfalls einen „Glaubensersatz“ oder ein „Notbehelf“.<sup>14</sup> Die absehbare Vergeblichkeit, zu der sich der abschließende Nebensatz in aller Schonungslosigkeit bekennt, trifft die Wissenschaft unter künstlerischen Vorzeichen nicht minder.

Auf Basis der genannten grundlegenden Unsicherheiten lässt sich nun von Seiten der Kunst auf die zuvor explizierten Implikationen wissenschaftlicher Notwendigkeit antworten. Dem wissenschaftlichen Fokus auf reproduzierbare Muster korrespondiert dann der künstlerische Anspruch, einer singulären Situation nach allen gegebenen Möglichkeiten gerecht zu werden. Für den Ansatz, der aus den Zeilen Nossacks spricht, ist künstlerisches Tun von diesem Anspruch nicht zu trennen. Singulär sind die Anlässe der künstlerischen Arbeit, als es sich bei ihnen um unwiederbringliche Begebenheiten handelt. Sie sind weder exakt vorherzusehen noch in adäquater Form zu wiederholen.<sup>15</sup> Und singulär wachsen sich entsprechend die Versuche aus, innerhalb einer so beschaffenen Perspektivierung der Dinge zu arbeiten. Denn jedes Tun und jedes Lassen verändern die Situation. Unter diesen Vorzeichen sind Absicht und Ausdruck auf keine konstante Kohärenz zu bringen. Sämtliche Begebenheiten können im nächsten Augenblick

---

<sup>14</sup> „Nicht um das völlige Versagen aller Wissenschaftszweige geht es, von Politik, Gesellschaftsordnung und dem, was Ideologie genannt wird, gar nicht erst zu reden. Die Menschen nehmen das alles nicht so wichtig wie die Funktionäre es sich einbilden, sie machen nur mit, was von ihnen verlangt wird, um sich keinen Komplikationen auszusetzen. Nein, es geht darum zu verschweigen, dass einen Millimeter neben der Wirklichkeit das Nichts ist. Es geht auch darum zu verschweigen, dass die Wissenschaft selber damals an eine solche Grenze gelangt war und allerhöchstens provisorische oder prophylaktische Mittel erfinden konnte, sozusagen als Glaubensersatz.“ (Hans Erich Nossack: Bereitschaftsdienst – Bericht über die Epidemie, Frankfurt am Main 2021 [1973], S. 122) Während diese Zeilen aus dem Bericht eines Chemikers stammen und im Kontext eines Ausnahmezustandes stehen, berichtet ein Ingenieur an anderer Stelle aus dem Alltag: „Ich bitte den Leser, mich nicht für vermessen zu halten. Auch ich bilde mir nicht ein, sagen zu können: So ist die Wirklichkeit! Oder auch nur: Siehe, so bin ich! Als Ingenieur kenne ich allenfalls eine berufliche Wirklichkeit, aber damit ist es nicht weit her; sie ist eine Art Notbehelf, mit dem sich Geld verdienen lässt, mehr darf man nicht von ihr verlangen.“ (Hans Erich Nossack: Der jüngere Bruder, Frankfurt am Main 1973 [1958], S. 77)

<sup>15</sup> „Der Leser, der seine eigene Problematik in einem Buch behandelt sieht und sich ihrer durch das Buch erst bewusst wird, glaubt bequemer- und naiverweise, dass der Autor des Buches besser Bescheid wisse und ihm genaue Auskunft geben könne. Er fragt den Autor, so wie er einen Historiker nach einem geschichtlichen oder einen Mediziner nach einem medizinischen Faktum fragen würde. [...] Er fragt den Autor: ‚Sie haben doch da und da gesagt ... Was wollen Sie damit sagen?‘ und weist auf einen bestimmten Satz hin. Der Autor ist erstaunt. Vielleicht hat er den Satz längst vergessen, da er ihm nicht besonders wichtig war. Oder er ist sogar erfreut, etwas so Kluges gesagt zu haben. Er schlägt in dem gestrigen oder vorgestrigen Buch nach und tatsächlich!, auf Seite hundertsoandsoviel steht der zitierte Satz, wörtlich. Er steht da genau an der richtigen Stelle und dürfte gar nicht anders lauten; die Situation verlangte es damals so. Aber die Situation, in der der betreffende Satz so und nicht anders lauten musste, ist erledigt; sie ist auch so, wie sie im Buch oder im Leben war, nicht wiederholbar.“ (Hans Erich Nossack: Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze, Frankfurt am Main 1967, S. 18f)

wieder anders zusammenhängen, andere Namen tragen oder keine besondere Rolle mehr spielen. Jeder weitere gelebte Moment bringt es mit sich, die Dinge noch einmal anders auffassen zu können oder zu müssen. Ein bleibendes Bild oder einen „einzigsten lebenskräftigen Gedanken“ zustande zu bringen, wird fortlaufend neu zu einer Aufgabe mit ungewissem Ausgang.<sup>16</sup> Verglichen mit Ergebnissen aus der Wissenschaft, die mit logischer Strenge auf ein finales *so und nur so* abzielen, scheint dieselbe Formel auf Seiten der Kunst allein auf die Wandelbarkeit der Dinge zu passen.<sup>17</sup> Es dennoch – woher und warum auch immer – mit dieser Unstetigkeit versuchen zu müssen, empfindet Nossack verschiedentlich mehr als Fluch denn als Segen.<sup>18</sup> Denn jeder euphorische Moment definiert eine neue Fallhöhe und die Verlockungen werden nicht kleiner, sich und anderen etwas vorzumachen. Trotz dessen gilt es für ihn, am genannten Singularitäten-Bewusstsein festzuhalten und ihm nach allen Möglichkeiten beizustehen in einer Welt, die sich ansonsten fortschreitend an berechenbaren Notwendigkeiten ausrichtet. Und die darüber zu vergessen scheint, was sie im Gegenzug aussortieren muss. Denn die Selbstrelativierung des künstlerischen Engagements spricht nicht nur von chronischer Unzuverlässigkeit, sondern auch von einer unvergleichlichen Verbundenheit mit dem, was sich über den Moment hinaus nicht festhalten lässt.

Wo Wissenschaft – zweitens – aus Arbeitsteilung hervorgeht und auf einer Basis aufbaut, die zum Konsens verpflichtet, findet künstlerisches Tun bei Nossack im Singular statt. Das schließt kollegialen Austausch oder entsprechende Zusammenarbeit sicher nicht aus. Auch keine Werkstattkontexte, in denen nicht jeder Griff von einem einzigen Paar Hände stammt.<sup>19</sup> All diesen Möglichkeiten, wie sie sich für Nossack am besten von selbst ergeben, sind jedoch bestimmte Grenzen gesetzt.<sup>20</sup> Grenzen für die Reichweite der Arbeitsteilung und Grenzen für den Einbezug konsensualer Praktiken. Ihre Anhaltspunkte finden diese Demarkationen abermals in grundlegenden Unsicherheiten. Konkret lassen sie sich im Kontext partizipativer oder kollektiver Arbeitsweisen mit folgenden Fragen adressieren: Woher will man wissen, was sich in einer anderen Person abspielt und woran sie genauer und im Einzelnen bei dem denkt, was sie zum Ausdruck bringt? Ist ihre Inspiration echt oder nur erhofft, gewollt oder gespielt? Und selbst wenn die Durststrecken ungeklärter Sinnfragen eingeräumt werden – geschieht dies, um sie offen wirken zu lassen, oder mit dem Ziel, sie zu verkürzen oder zu umgehen? Hat man es entsprechend mit authentischen Vorschlägen, unbewussten Kompensationen oder gezielten Strategien zu tun? Woher sollte man den eigenen Gefühlen diesbezüglich trauen können? Denn wie kann

---

<sup>16</sup> Hans Erich Nossack: Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze, Frankfurt am Main 1967, S. 135

<sup>17</sup> Das „ohne Notwendigkeit“, von dem Nossack ausgeht, lässt sich entsprechend auch modallogisch lesen. Demnach hat die Kunst ihren Ort zwischen Kontingenz und reiner Möglichkeit. Die Unsicherheit im künstlerischen Tun speist sich dann aus der Spannung zwischen diesen Extremen. Einerseits hat sie sich an etwas abzuarbeiten, das als unscharfe Möglichkeit zu spüren ist, sich jedoch allen Versuchen der Annäherung entzieht. Andererseits sieht sie sich auf das offene Meer all jener Möglichkeiten getrieben, die jeweils mit derselben Plausibilität zum Ausdruck kommen könnten oder auch nicht. Ungreifbarkeit hier, Beliebigkeit dort. Vielleicht wird das anvisierte Ziel nie erreicht. Und vielleicht ist jedes Mittel gleichermaßen geeignet, um an dieses Ziel zu gelangen. Soweit zumindest ein paar Ortsangaben von modallogischer Seite. „Mit anderen Worten, der persönliche ‚Kunst-Koeffizient‘ ist wie eine arithmetische Relation zwischen dem Unausgedrückten-aber-Beabsichtigten und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten.“ (Marcel Duchamp: Die Schriften, hrsg. u. übers. v. Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 239)

<sup>18</sup> Ein eindrückliches Beispiel gibt der Schriftsteller in Hans Erich Nossack: Der jüngere Bruder, Frankfurt am Main 1973 [1958], S. 132f.

<sup>19</sup> Bei Nossack selbst ließe sich dazu etwa auf sein langjähriges Engagement in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz sowie auf seine Zusammenarbeit mit Christof Schmid verweisen. Vgl. Gabriele Söhling: Hans Erich Nossack, Hamburg 2003, S. 144ff sowie Hans Erich Nossack: Die Tagebücher 1943–1977, hrsg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main 2002, S. 1021f u. 1045f.

<sup>20</sup> Vgl. Hans Erich Nossack: Die Tagebücher 1943–1977, hrsg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main 2002, S. 578f



man sich bei sich selbst in dieser Hinsicht je einmal ganz sicher sein? Werden Fragezeichen dieser Art nicht ausgeklammert und übergangen, sondern ernst genommen und ausgehalten, können Konsequenzen für die konkreten Arbeitsprozesse und etwaige Kollaborationen nicht ausbleiben. Jede Einzelperson sieht sich auf sich selbst zurückgeworfen und mit der schwankenden Kompassnadel einer „inneren Notwendigkeit“ konfrontiert.<sup>21</sup>

Abschließend tut sich eine dritte Differenz zwischen Wissenschaft und Kunst auf, wenn es um die Rolle des einzelnen aktiven Subjekts geht. Im Gegensatz zu den arbeitsteilig-konsensualen Strukturen der Wissenschaft sieht es sich auf Seiten der Kunst in stets singuläre Situationen eingebettet. Arbeitsbündnisse und kollaborative Formate reichen dabei nicht aus, die ungewisse Beschaffenheit solcher Situationen zu kompensieren. Vermag es das betreffende Subjekt, diese Umstände als Arbeitsgrundlage anzunehmen, tritt es für Nossack als schwach, aber nicht austauschbar in Erscheinung.<sup>22</sup> Schwach ist es zu nennen, als es unsicher ist, ob es überhaupt mit etwas anfangen kann; unsicher, ob das dann Angefangene das Richtige ist und ob es einlöst, was es zu versprechen scheint; und unsicher schließlich, ob die eingetretene Differenz zwischen Absicht und Ausdruck als etwas Diskurswürdiges gelten kann. Diesen Unsicherheiten unbewehrt zu begegnen, stellt für Nossack keine Indiz einer noch jungen künstlerischen Position dar. Zunehmende Erfahrung und positiven Resonanzen haben für ihn nicht die Kraft, ausreichend entgegenzuwirken.<sup>23</sup> Gelingt es, die Unsicherheiten auszuhalten und zu durchstehen, eröffnet

<sup>21</sup> Das Stichwort fällt bei Nossack einige Seiten später und kommt im Kontext von Büchern auf, „deren Existenz für mich unverrückbar feststeht, unabhängig vom Zeitgeschehen und von kritischen Einsichten, die ich mir inzwischen erworben habe. [...] Ich möchte solche Bücher, die aus einer inneren Notwendigkeit und unter rücksichtslosem Einsatz der Person entstanden sind, menschliche Dokumente nennen.“ (Hans Erich Nossack: Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze, Frankfurt am Main 1967, S. 85f) Ohne weiteren Kontext kann dabei der Eindruck entstehen, dass die innere Notwendigkeit bei Nossack einer Linie folgt, die Rilke für einen jungen Dichter gezeichnet hat: „Dieses vor allem: fragen Sie sich in der stillsten Stunde ihrer Nacht: *muss* ich schreiben? Graben Sie in sich nach einer tiefen Antwort. Und wenn diese zustimmend lauten sollte, wenn Sie mit einem starken und einfachen ‚*Ich muss*‘ dieser ersten Frage begegnen dürfen, dann bauen Sie Ihr Leben nach dieser Notwendigkeit; Ihr Leben bis hinein in seine gleichgültigsten und geringsten Stunden muss ein Zeichen und Zeugnis werden diesem Drange. [...] Und wenn aus dieser Wendung nach innen, aus dieser Versenkung in die eigene Welt *Verse* kommen, dann werden Sie nicht daran denken, jemanden zu fragen, ob es gute *Verse* sind. Sie werden auch nicht den Versuch machen, Zeitschriften für diese Arbeiten zu interessieren: denn Sie werden in ihnen Ihren lieben natürlichen Besitz, ein Stück und eine Stimme Ihres Lebens sehen. Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand. In dieser Art seines Ursprungs liegt sein Urteil: es gibt kein anderes.“ (Rainer Maria Rilke: Briefe an einen jungen Dichter, Frankfurt am Main/Leipzig 1929, S. 8f) Während Rilke hier auf eine Ausbildungsphase setzt, in der es die Gegebenheit einer inneren Bestimmung zu überprüfen gilt, legt Nossack der inneren Notwendigkeit einen weit größeren Zeitraum zugrunde. Dieser Unterschied in der Dimensionierung impliziert, dass sich die Dinge weitaus komplizierter gestalten als eine einmal gegebene Veranlagung. „Man könnte dem Schriftsteller sagen: ‚Kümmere dich nicht um diese Betriebsamkeit, sondern schaffe das, was dir zu schaffen notwendig ist, und schaffe es so, dass du vor deinem Gewissen bestehen kannst.‘ Der Rat stimmt auch zweifellos, wenn wir von der finanziellen Seite einmal ganz absehen. Dem echten Künstler ist das Werk wichtiger als seine Person; er, der auf Teilnahme und Lebenswärme angewiesen ist, kann in der abstrakten Atmosphäre der Publizität nicht existieren. Aber der Rat ist leichter gegeben als befolgt. So stark ist das Selbstbewusstsein keines Menschen, dass er nicht doch an sich irre wird, wenn in sein Totgeschwiegenheit Tag für Tag das Preislied von Büchern dringt, deren Autoren er als geschickte Verwerter zu bewundern bereit ist, die er aber unmöglich für schöpferische Menschen halten kann. Es wird nicht ausbleiben, dass er sich in einer Stunde des Zweifels selber den Vorwurf macht, der bestimmt von der anderen Seite gegen ihn erhoben wird, nämlich, dass er sich nur aus dem Ressentiment des Erfolglosen anmaße, sein Urteil für richtiger zu halten als das der Allgemeinheit.“ (Hans Erich Nossack: Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze, Frankfurt am Main 1967, S. 143f) Eine so konstante wie klare Orientierung ist von daher auch nicht von dort zu erwarten, was hier als das Innere einer innenliegenden Notwendigkeit angesprochen wird.

<sup>22</sup> „Schwach“ lautet das zentrale Stichwort im Titel des Aufsatzes, aus dem das obige Zitat zur Unsicherheit stammt. Dieselbe Überschrift benennt dann auch den zugehörigen Aufsatzband im Ganzen – Hans Erich Nossack: Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze, Frankfurt am Main 1967. Zu einem Begriff des schwachen Subjekts in einem weiteren Kontext vgl. Michael Mayer: Melancholie und Medium – Das schwache Subjekt, die Toten und die ununterbrochene Trauerarbeit, Wien 2019, S. 66, 72f sowie die dortigen Hinweise auf Pier Aldo Rovatti u. Gianni Vattimo (Hg.): *Il pensiero debole*, Mailand 1997 [1983] und René Scheu: *Das schwache Subjekt – Zum Denken von Pier Aldo Rovatti*, Wien 2008.

<sup>23</sup> So etwa der Tagebucheintrag vom 18. Mai 1969, den Nossack im Alter von 68 Jahren festhält: „Tiefster Tiefstand, sowohl geistig wie körperlich. Vielleicht Übermüdung, vielleicht wegen der wechselnden Witterung. Oder auch zu wenig Neutralisierung durch Verkehr mit anderen. Manchmal spreche ich eine Woche lang mit keinem Menschen.“

sich im besten Fall eine Situation, in der sich eine erfüllte Koinzidenz einstellt; in der die Dinge von alleine ihren Lauf nehmen und das gestalterische Wollen in sich relativieren; in der sich Zusammenhänge auftun, die vielleicht unscharf zu erahnen, in dieser ihrer ausgewachsenen Form jedoch keinesfalls vorauszusehen waren; und in der das Material unter den Händen Energien entfaltet, die den Raum zwischen den Schläfen passieren, ohne eigentlich hindurchzupassen. Derlei Früchte der Unbestimmtheit machen wohl den wesentlichen Teil dessen aus, was künstlerisches Schaffen antreibt. Doch es gehört nicht minder zu diesen Begebenheiten, dass sie in ihrer einmal eingetretenen Form weder von alleine wiederkehren noch sich dazu bewegen lassen. Jeder Versuch der Reproduktion hieße, die Zeichen einer neuen Situation überschreiben und missachten. Hier spricht es für die Strenge in seiner Auffassung von Singularität, wenn Nossack verschiedentlich darauf hinweist, dass sich einmal erlebte Inspirationen im Durcharbeiten verwirken. Die jeweils bestimmenden Umstände seien nunmehr „erledigt“, so die wiederkehrende Vokabel.<sup>24</sup> Zurückliegende Momente der Erfüllung nicht als Mittel der Selbstbestätigung zu instrumentalisieren, sondern stattdessen abzustreifen und so konsequent wie kontraintuitiv als Hindernisse und trügerische Verlockungen zu distanzieren, rückt den Aspekt der Schwäche in ein gewandeltes Licht. Sie zeigt sich nunmehr im Sinne einer Offenheit gegenüber dem Unbestimmten; als bewusster Schutzverzicht gegenüber allem, was sich jenseits vorstrukturierter Absehbarkeiten zuträgt; und als Solidarität mit jenen Phänomenen und Aspekten, die sich der Reproduktion und Funktionalisierung sperren. Unter diesen Vorzeichen ist das schöpferische Subjekt bei Nossack zwar schwach, aber nicht austauschbar. Vielleicht würde ich an seiner Stelle ähnliche Unsicherheiten empfinden können. Die Worte und Bilder, die meinerseits aus diesen Umständen entstehen, besitzen aber sicher eine andere Form und Ausstrahlung. Erfreulich, wenn ich mit den Zeichen fremder Provenienz etwas anfangen kann und sie mir etwas sagen, was ich mir selbst zu sagen bislang nicht in der Lage war. Dort, wo sie herkommen, sieht es in der Zwischenzeit jedoch wieder ganz anders aus.

Abschließend können die soweit versammelten Ausdifferenzierungen zu Kunstkritik und Wissenschaft die Frage nach einer zusätzlichen, nochmals grundlegenderen Differenz aufwerfen, die bei Nossack im oben zitierten Kontext nicht mehr explizit verhandelt wird. Sollten sich die unterscheidenden Merkmale in dieser Frage nicht behaupten können, würden sich die vorherigen Differenzen relativieren. Denn, wenn sich künstlerische Praxis primär durch eine Verunsicherung auszeichnet, die nicht nur sie selbst betrifft, sondern das gesamte Umfeld miteinbezieht, wie grenzt sie sich dann noch von einer umfänglichen Sinnkrise ab? Und dass sich Problemlagen dieser Art nicht auf das Feld der Kunst beschränken, bedarf keiner gesonderten Erörterung.<sup>25</sup> Wie

---

Man verlernt das auch. Das Wunderliche ist nur immer wieder, dass solche Tiefpunkte, wo alles in Frage steht, auch im Alter noch eintreten, nicht anders als bei einem Zwanzigjährigen, dagegen nützt keine Anerkennung, nichts was man bei anderen gilt. Es gehört wohl zum Beruf des Künstlers. Man sollte sein Leben nicht nach seinen Erfolgen rechnen, sondern nach seinen Verzweigungen, denn sie sind vielleicht das eigentliche produktive Motiv. Wenn das stimmt, braucht man kein Wort weiter darüber zu verlieren.“ (Hans Erich Nossack: Die Tagebücher 1943–1977, hrsg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main 2002, S. 986f)

<sup>24</sup> Hans Erich Nossack: Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze, Frankfurt am Main 1967, S. 19, 155 sowie ders.: Ist Poesie lehrbar?, in: Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg, ebd. 1968, S. 285f.

<sup>25</sup> Entsprechend kann sich ein Bild vor dem inneren Auge öffnen, das die spätmittelalterlichen Totentanz-Bildfolgen in die Gegenwart verlängert. Darin sind die Menschen aller Klassen, Schichten und Milieus nicht mehr nur von Skeletten zum Tanz aufgefordert, sondern auch von pharmazeutisch-psychiatrischem Personal: „Präsentkorb, Blumenstrauß, Burnout, Irrenhaus. Work-Life-Balance.“ (Pisse: Mit Schinken durch die Menopause, Gera 2015, Track 5) Zur klassischen Totentanz-Thematik vgl. Harald Olbrich (Hg.): Lexikon der Kunst, Band VII, Leipzig 2004, S. 382f sowie Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit – Die Krisis der Europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg, München 2007 [1927–31], S. 159. Unveröffentlicht ist leider Matthias Korns Monografie zu Samuel Becketts „Quadrat I + II“, die in einem Kapitel dem Ansatz nachgeht, die Fernseharbeit Becketts als zeitgenössischen Totentanz zu

unterscheidet sich die hier diskutierte künstlerische Unsicherheit also von dem, was landläufig Depression genannt wird?<sup>26</sup> Warum sollte es vor diesem Hintergrund dem künstlerischen Tun vorbehalten sein, sich an seinem Ausgangspunkt nicht nur in einzelnen Belangen, sondern ganz allgemein und grundsätzlich in Frage zu stellen? Und ist damit die Grenze zu pathologischem Terrain innerhalb der Kunst nicht problematisch durchlässig und unscharf geworden? Auf den ersten Blick scheinen die Parallelen zwischen künstlerischer Unsicherheit und depressiver Sinnkrise augenfällig. Bevor für Nossack ein künstlerisches Tun in Bewegung kommt, das diese Bezeichnung verdient hat, gilt es eine undurchsichtige Phase zu überstehen, in der alles zu einem Problem wird und nichts davon mehr leicht von der Hand geht. Spezifisch künstlerisch wird dieser Vorspann jedoch erst, wenn sich in seinem Durchgang Dinge abzeichnen und schließlich Form annehmen, die als Kunst gelten können – als bleibende Zeichen, die sich hinreichend von allen anderen menschlichen Hervorbringungen unterscheiden. Eine Unterscheidung zu anderen Formen der Sinnkrise wird demnach erst nachträglich möglich. Auf den zweiten Blick lassen sich die Fragen nach den pathologischen Tendenzen künstlerischer Praxis jedoch mit gleichem Recht umkehren. Ausgangspunkt ist nochmals die Situation, in der ein Mensch keinen anderen Ausweg für sich erblickt, als sämtliche verbleibenden Möglichkeiten „weit endgültiger“ anzuzweifeln, als dies gemeinhin praktiziert und wohl auch für normal oder gesund gehalten wird. Warum sollte eine solche Situation keine grundsätzliche Ähnlichkeit zu künstlerischem Tun aufweisen können? Und warum sollte Krankheit das einzige oder vorrangige kulturelle Register für solche Begebenheiten darstellen? Wären die Fragen, die in grundsätzlicher Unsicherheit aufkommen können, dann besser zu handhaben und weniger gefährlich? Woran wollte man dies so allgemein und zukunftsgerichtet festmachen? Zumal wenn der Verdacht im Raum steht, es könnte unter medizinischen Vorzeichen eher um Anästhesie oder Symptombehandlung gehen als um die Arbeit in einem Raum, der sich durch die genannten Fragen allererst öffnet.<sup>27</sup> Die Skepsis, die diesen Gegenfragen eingeschrieben ist, zielt darauf ab, den Ausgangspunkt der Unsicherheit als Offenheit zu verteidigen. Offen im Sinne dessen, dass die In-Frage-Stellung des eigenen Ansatzes und seines gesamten Umfeldes einen möglichst uneingeschränkten Kontakt zur je eigenen Singularität erhalten kann; dass dieser Kontakt möglichst ungestört gehalten und verfolgt werden kann; dass ihm also keinerlei Vorverständnis, Zweckhaftigkeit oder Konditional eingeschrieben wird.<sup>28</sup>

---

betrachten. In dieser Frage siehe schließlich auch Hans Erich Nossack: Interview mit dem Tode, Frankfurt am Main 1975 [Hamburg 1948], S. 108–138.

<sup>26</sup> Das Vokabular der *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems* (hier ICD-10) unterscheidet zwischen depressiver Episode und rezidivierender depressiver Störung. Siehe ICD-10-GM Version 2024, Kapitel V, Psychische und Verhaltensstörungen (F00–F99), Affektive Störungen (F30–F39), darin schließlich F32.0–9 und F33.0–9.

<sup>27</sup> Und droht für den Fall, dass die Medizin die in sie gesetzten Hoffnungen nicht ausreichend zeitnah zu bedienen vermag, ein neuerliches Ausweichen – nunmehr in Richtung Kriminalisierung? Kunst, Krankheit und Kriminalität bilden dann ein Dreieck der Devianz, das je nach Belieben mit einer hierarchischen Spitze, Basis oder Links-Rechts-Verteilung angeordnet oder gedreht werden kann. Zur Frage des Verhältnisses zwischen Devianz und Kunst vgl. Martin Stefanov: *Devianzästhetik – Abweichung als Paradigma der Avantgarde/film/theorie/geschichte*, noch unveröffentlicht.

<sup>28</sup> „Vorhin [...] haben Sie mich gefragt: Muss man denn dazu malen? Und Sie haben mich gefragt: Wozu die Quälerei? Nein, das fassen Sie ganz verkehrt auf. Das Malen oder das Bücherschreiben ist nicht notwendig. Das ist nur eine Art sich abzureagieren. Man läuft dabei sogar Gefahr, dass man sich allzusehr daran gewöhnt und es für den Zweck nimmt. Sie dürfen das alles nicht mit etwas anderem verwechseln. In dieser Stadt gibt es natürlich Hunderte von Leuten, die malen und Bücher schreiben. Gute Bücher und gute Bilder, sehr gute, ja. Die Leute werden berühmt; man redet über sie, man nennt sie mit Recht die Meister ihrer Generation, und ihre Namen gehen in die Kunst- oder Literaturgeschichte ein. Das ist auch leicht zu erklären; denn das Malen oder das Bücherschreiben ist ihr Zweck, und wie gesagt, manchem gelingt es, diesen Zweck zu erreichen. Das ist hier so und anderswo auch. [...] Ich wollte Ihnen nur den Unterschied erklären. Denn für solche Männer wie Restmann oder wie sie auch heißen mögen, ist das Malen oder das Bücherschreiben kein Zweck. Es ist nur ein Abwerfen von Ballast; ein Selbstgespräch, weil sie allein sind, nichts weiter; nur ein Mittel, um auf der Spur zu bleiben. Und das auch nur solange, wie sie kein besseres Mittel gefunden haben. Niemals werden sie Meisterwerke zustande bringen; sie leben nicht in der Sphäre, wo es darauf

Entgegen der positivistischen Normativität, die mit definierten Krankheitsbildern einhergeht, gilt es also eine größtmögliche Unbestimmtheit zuzulassen und auszuhalten. Der Halt, den eine selbst- oder fremd-indizierte Diagnose vermittelt, steht dem unglücklich im Weg. Auch Orientierungspunkte dieser Art unsicher werden zu lassen, ist für Nossack wesentlich, um auf die Wege eines künstlerischen Tuns zu kommen.

Fasst man die soweit versammelten Aspekte zusammen, wird die Kunst bei Nossack zu einem Ort, an dem die Fragen des eigenen Daseins offen zu Tage treten können. Ein Ort, um den allgemeinen wie individuellen Unsicherheiten der menschlichen Lebensbedingungen einmal nicht auszuweichen. Als würden sie sich nicht durch Missverständnisse oder unglückliche Umstände irgendwo auf dem Weg ereignen, sondern von Anfang an mit von der Partie sein. Und als ginge es nicht darum, sie möglichst unumwunden wieder loszuwerden oder zu überspielen, sondern als stünden sie nunmehr unter Schutz, um sich in ihren jeweiligen Eigenheiten auswirken zu können. Vor diesem Hintergrund bündeln sie sich bei Nossack nicht zu einem einzelnen starken Unsicherheitsbegriff, sondern entfalten eine Reihe sich wandelnder Motive. Die Rede ist von fortlaufend-rückhaltloser In-Frage-Stellung, vom Nicht-Notwendigen, vom Unbeweisbaren. Im weiteren Kontext kommen das Zwiesprachehalten mit sich selbst hinzu oder die Frage nach dem Vermögen, sich gegen das eigene Leben entscheiden zu können.<sup>29</sup> Die Versammlung dieser Motive macht deutlich, dass sich die Unsicherheitsthematik des künstlerischen Tuns kaum ohne Negation benennen und umreißen lässt. Zuerst eine Reihe Abgrenzungen nach außen: Keine rechtlich verbrieft Kunstfreiheit, keine gesellschaftspolitische Wirksamkeit, keine markt-affinen oder subkulturellen Erfolgsaussichten, kein Gelingen individuellen oder kollektiven Ausdrucks und auch keine Autonomie im Sinne eines *l'art pour l'art* sind für Nossack von ausreichender Relevanz, um der Unsicherheit beizukommen und an ihrer Stelle als Ausgangspunkt einer schöpferischen Praxis dienen zu können. Sodann eine Ausdifferenzierung nach innen: Auf dem Pfad der bisherigen Lektüre nimmt künstlerisches Tun seinen Ausgang mit einer existentiellen Selbstbefragung – eine Bedingung, auf die auch andere Textstellen bauen.<sup>30</sup> Die aufgehenden Sinnfragen nehmen ihren Lauf und sparen auch für sich selbst keinen festen Boden aus. Sämtliche Anhaltspunkte werden hinfällig, alles Angefangene zerrinnt früher oder später wieder zwischen den Fingern, wird schal, schmutzig und abstoßend. Vielleicht ist es besser, gar nichts mehr anzufassen, auch mit Worten nicht. Die Augen bleiben jedoch geöffnet, als wäre die Expedition bereits zu weit fortgeschritten, um noch abgebrochen werden zu können.<sup>31</sup> Das aus Verunsicherung

---

ankommt, Meister zu sein und Erfolg zu haben. Wer das will, kann nicht auf die Spur achten; er hat alle Hände voll zu tun.“ (Hans Erich Nossack: *Der jüngere Bruder*, Frankfurt am Main 1973 [1958], S. 268f)

<sup>29</sup> Hans Erich Nossack: *Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze*, Frankfurt am Main 1967, S. 62, 66, 168f.

<sup>30</sup> „Es dürfte wohl kaum einen ernsthaften Schriftsteller geben, der nicht täglich mindestens einmal von der Frage heimgesucht wird: Hat es überhaupt noch Sinn, die lebenslange Mühe auf sich zu nehmen, die dazu gehört, ein Buch zustande zu bringen? Ja, nicht einmal ein Buch, sondern nur einen einzigen lebenskräftigen Gedanken, dessen Formulierung den selbstverständlichen Verzicht voraussetzt auf alles, was der Umwelt mit pervertierter Naivität als Wirklichkeit und Leben schlechthin genügt?“ (Hans Erich Nossack: *Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze*, Frankfurt am Main 1967, S. 135)

<sup>31</sup> „Danach schritt man zur Beweisaufnahme. Nach den Angaben des Angeklagten, die sich mit denen der Zeugen deckten – des Hausmädchens und eines Nachbarn, der zwei Häuser weiter wohnte und zufällig noch einmal zum Vorortsbahnhof gegangen war, um Zigaretten zu kaufen – müsse der eigentliche Beginn des in Frage stehenden Ereignisses, also dessen, was der Angeklagte selber mit dem mysteriösen Ausdruck ‚Aufbruch ins Nicht-Versicherbare‘ bezeichne – selbstverständlich für den Juristen ein völlig unbrauchbarer Ausdruck, dessen sich das Gericht jedoch vorläufig, das heißt bis zur Feststellung greifbarer Tatsachen bedienen wolle –, der Beginn also dieses sogenannten Aufbruchs müsse zwischen zehn und zwölf Uhr nachts gelegen haben. Ob der Angeklagte den Zeitpunkt nicht vielleicht noch etwas genauer angeben könne? Nein, er hätte nicht auf die Uhr geachtet. Die Zeit spiele auch keine Rolle.“ (Hans Erich Nossack: *Spirale – Roman einer schlaflosen Nacht*, Frankfurt am Main 2001 [1956], S. 93) „Unter

geborene Loslassen eigener Entscheidungen kann nun den Blick freigeben auf Phänomene, die sich durch bewusste Entscheidungen kaum herbeiführen lassen. Vielmehr ist anzunehmen, dass sie bereits durch die Kriterien der Entscheidbarkeit verdrängt, überdeckt oder deformiert werden. Nicht, dass Relationen mit konstanten Zusammenhängen und isolierbaren Variablen plötzlich zur Gänze ausgeschlossen wären. Ihre Notwendigkeit jedoch als alleiniges oder vorrangiges Muster vorauszusetzen und quasi zu verabsolutieren, entzieht den künstlerischen Gefilden die Luft.<sup>32</sup> Gelingt es, die ihrerseits unsicheren Phänomene nicht zu verschrecken, bevölkern sie rasch den gesamten Raum des Wahrnehmbaren. Eine Omnipräsenz von Singularitäten tut sich auf, die so verwundern wie erschrecken kann. Zurückhaltend und nüchtern erwähnt sie Nossack als die Jeweiligkeit von „Situationen“.<sup>33</sup> Die Unsicherheit ist nunmehr eine geteilte. Sie hat sich trefflich im künstlerischen Subjekt eingerichtet und scheint darüber hinaus auch alle Dinge zu bewohnen, die den Sinnen zugänglich sind. Ihr anfänglich absprechendes So-wohl-eher-nicht wandelt sich in ein überfließendes Mehr-als-nur-das. Ob sich aus diesem Fluss – dem Medium einer so gearteten Unsicherheit – etwas für die Ufer gewinnen lässt, ist fraglich. Zu verschiedenen und nicht selten ganz unverträglich die Metiers. Zumindst als Unmöglichkeit scheinen die Früchte der Unsicherheit jedoch möglich.<sup>34</sup>

Neben der Unsicherheit waren eingangs ein Befremden und Alleine-Sein als Primärmedien angekündigt. Inwiefern auch sie dem künstlerischen Tun bei Hans Erich Nossack vorgelagert und eingeschrieben sind, gilt es nicht mehr an dieser Stelle aufzuspüren. Dafür bedarf es eines weiter gefassten Rahmens, der unter dem Arbeitstitel läuft: *Relationstheorie als Kontakthalten mit dem Unbestimmten*.

---

dem Begriff Unentschlossenheit, der allgemein mit Feigheit gleichgesetzt zu werden pflegt, haben wir das Bekenntnis zu einem bewussten Leben in der Unsicherheit zu verstehen, d. h. ein Suchen ohne die herkömmlichen Bindungen an ein konformistisches System.“ (Hans Erich Nossack: Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze, Frankfurt am Main 1967, S. 74)

<sup>32</sup> „Einmal, ich arbeitete damals in einem Bankgeschäft, seufzte am Nachmittag plötzlich ein Angestellter neben mir: ‚Ach, und heute morgen war ich so froh gestimmt.‘ Dabei war ihm tagsüber nachweislich nichts Unangenehmes passiert, jedenfalls nichts, was er selber oder wir anderen als Grund für seinen Stimmungsumschwung annehmen konnten. Hatte sich der Luftdruck verändert? Das wäre den Leuten noch die liebste Erklärung gewesen, aber sie wussten recht gut, dass damit nichts erklärt war. Sie hatten Angst vor dem, was sie nicht berechnen konnten, und durch laute Sprichwörter versuchten sie sich über diese Unsicherheit hinwegzutäuschen. Besser wäre es gewesen, sie hätten sich nicht so sicher gefühlt.“ (Hans Erich Nossack: Nekyia – Bericht eines Überlebenden, Frankfurt am Main 1964 [1947], S. 32f) „Jetzt kommen wir auf das Unversicherbare. Die Tragödie der Jugend ist doch, dass alles, alles schon vorgeordnet ist, schon – wie ich es mit einem neuen Wort, das ich erfunden habe, nenne – computerisiert; das beginnt schon beim Kind im Mutterleibe.“ (Manfred Durzak: Die intensivste Form des Lebens ist für mich ein Buch zu schreiben – Gespräch mit Hans Erich Nossack, in ders.: Gespräche über den Roman – Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt am Main 1976, S. 389) Ausführlicher zur letztgenannten Problematik vgl. Dieter Mersch: Ordo ab chaos — Order from Noise, Zürich 2013, S. 45f.

<sup>33</sup> „Was wir beweisen können, wird uns abstrakt. In diesem Sinn ist der Beweis ein Mordversuch am Unbeweisbaren, aus Gründen der Defensive. Dass der Mord nicht gelingt, merkt man daran, dass immer neue Beweise nötig sind.“ (Hans Erich Nossack: Die Tagebücher 1943–1977, hrsg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main 2002, S. 868f) „Ich sehe keine Logik in meinem Lebenslauf, ich sehe nur Situationen. Alles ist für mich noch so ungewiss, wie es das vor dreißig oder vierzig Jahren war.“ (Hans Erich Nossack: Pseudoautobiographische Glossen, Frankfurt am Main 1971, S. 128)

<sup>34</sup> „[W]ir Heutigen aber stammeln nur, da uns die Zweckmäßigkeit die Sprache verdorren ließ. Doch die Wenigen wissen noch darum, auch wenn niemand sie hört, auch wenn sie schweigen; sie denken noch die großen Bilder; sie leben den einzigen Gedanken zu Ende. [...] Man muss diese guten Worte verheimlichen, damit sich nicht gleich ein Fabrikant darüber hermacht und einen Massenartikel herstellt. Ja, es ist schon der Mühe wert, ein bisschen Quälerei und Elend zu ertragen, wenn man damit ein heiliges Wort dem Zugriff des Zweckmäßigen entzieht.“ (Hans Erich Nossack: Der jüngere Bruder, Frankfurt am Main 1973 [1958], S. 269f) Und: „Wie oft rief mir das Meer in den letzten Tagen zu: Gib es auf! Gib es auf! Es ist unmöglich! Und meine entsetzliche Atemnot bestätigte mir, dass es unmöglich sei. Und nun weiß ich, dass es nur ein Ende für mich gibt: zurückzusuchen. Das wäre das endgültige Ende. Denn wie kann einer, dem es nur eine einzige Sekunde gelang, im Unmöglichen zuzubringen, noch Gemeinschaft haben mit den Seinigen und in einer Welt leben, die ihnen möglich ist? Immer nur müsste er denken: Nein, das ist es nicht. Auch wenn es mir nicht gelang, ich weiß, ich weiß, dass es gelingen kann. Einen solchen Gedanken ... wer könnte ihn ertragen?“ (Hans Erich Nossack: Der Neugierige, Hamburg/Berlin 1955, S. 65f)

## Literatur

Camus, Albert: Der Mythos von Sisyphos, übers. v. Vincent von Wroblewsky, Reinbek 2000 [Paris 1942]

Duchamp, Marcel: Die Schriften, hrsg. u. übers. v. Serge Stauffer, Zürich 1981

Durzak, Manfred: Die intensivste Form des Lebens ist für mich ein Buch zu schreiben – Gespräch mit Hans Erich Nossack, in ders.: Gespräche über den Roman – Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt am Main 1976, S. 369–399

Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit – Die Krisis der Europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg, München 2007 [1927–31]

Henke, Silvia/Mersch, Dieter/van der Meulen, Nicolaj/Strässle, Thomas/Wiesel, Jörg: Manifest der künstlerischen Forschung – Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter, Zürich 2020

Korn, Matthias: A crazy invention for Stuttgart – Samuel Becketts Quadrat I + II, unveröffentlicht

Kraus, Joseph: Hans Erich Nossack, München 1981

Mayer, Michael: Melancholie und Medium – Das schwache Subjekt, die Toten und die ununterbrochene Trauerarbeit, Wien 2019

Mersch, Dieter: Ordo ab chao – Order from Noise, Zürich 2013

— Epistemologien des Ästhetischen, Zürich/Berlin 2015

Nossack, Hans Erich: Nekyia – Bericht eines Überlebenden, Frankfurt am Main 1964 [1947]

— Interview mit dem Tode, Frankfurt am Main 1975 [Hamburg 1948]

— Der Neugierige, Hamburg/Berlin 1955

— Spätestens im November, Frankfurt am Main 2017 [1955]

— Spirale – Roman einer schlaflosen Nacht, Frankfurt am Main 2001 [1956]

— Der jüngere Bruder, Frankfurt am Main 1973 [1958]

— Das kennt man, Frankfurt am Main 1991 [1964]

— Das Testament des Lucius Eurinus, Frankfurt am Main 1965 [Zürich 1964]

— Die schwache Position der Literatur, Frankfurt am Main 1967

— Ist Poesie lehrbar?, in: Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg, ebd. 1968, S. 277–302

— Pseudoautobiographische Glossen, Frankfurt am Main 1971

— Bereitschaftsdienst – Bericht über die Epidemie, Frankfurt am Main 2021 [1973]

— „Hält das Wort stand, angesichts dieses Trümmerhaufens?“ – Hans Erich Nossack im Gespräch mit Jörg Krichbaum und Rein A. Zondergeld, in Rein A. Zondergeld: Phaïcon 3 – Almanach der phantasischen Literatur, Frankfurt am Main 1978, S. 163–179

— Die Tagebücher 1943–1977, hrsg. v. Gabriele Söhling, Frankfurt am Main 2002

Olbrich, Harald (Hg.): Lexikon der Kunst, 7 Bände, Leipzig 2004

Pisse: Mit Schinken durch die Menopause, Gera 2015

Rilke, Rainer Maria: Briefe an einen jungen Dichter, Frankfurt am Main/Leipzig 1929

Rovatti, Pier Aldo/Vattimo Gianni (Hg.): Il pensiero debole, Mailand 1997 [1983]

Schmid, Christof: Monologische Kunst – Untersuchungen zum Werk von Hans Erich Nossack, Stuttgart 1968

Scheu, René: Das schwache Subjekt – Zum Denken von Pier Aldo Rovatti, Wien 2008

Söhling, Gabriele (Hg.): Hans Erich Nossack – Schreiben und Veröffentlichen – Bibliographie und ausgewählte Texte, Mainz 1991

Söhling, Gabriele: Hans Erich Nossack, Hamburg 2003

Stefanov, Martin: Devianzästhetik – Abweichung als Paradigma der Avantgarde/film/theorie/geschichte, noch unveröffentlicht