

Michael Niehaus / Armin Schäfer (Hg.)

Siebenmal *Die Richterin*

Über eine Novelle von
Conrad Ferdinand Meyer

Hundert Tage Prosa



Kleine Formate
Herausgegeben von Michael Niehaus und Armin Schäfer
Band 5

Armin Schäfer

Hundert Tage Prosa

Ein Lektüretagebuch

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

2. Auflage 2024
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Satz: Wehrhahn Verlag
Druck und Bindung: Sowa

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Europe
© für diese Ausgabe by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978-3-98859-061-9

Hundert Tage Prosa

1 20.04.2020

Waren Sie in Ägypten?

»Waren Sie in Ägypten?«, fragte Herr Müller, stieß den Münzschlitten an, der in die Kasse zurückglitt, die klingelte. Er legte mir die Quittung auf den Zahlsteller. »Ich glaube nicht«, hörte ich mich sagen: »Könnten Sie bitte nachsehen, ob ich Ihnen ein falsches Geldstück gegeben habe?« »Ich glaube nicht«, sagte er und streckte mir seine Hand entgegen, auf der eine Münze lag. »Ich gebe Ihnen eine echte«, sagte ich, öffnete mein Portemonnaie und nahm ein Geldstück heraus, um es auf den Zahlsteller zu legen. »Wie Sie meinen!«, sagte Herr Müller, ließ den Schlitten ausfahren, nahm die Münze, warf sie in die Kasse und lächelte: »Ich nehme sie zu meinem Schatz. Kommen Sie, ich zeige Ihnen meinen Schatz.« Er ging zum Bücherschrank, in dem inmitten von Geldstücken ein Trinkglas über ein Häufchen von Münzen gestülpt war. Auf dem Boden des Glases prangte ein gelber Drache.

2 21.04.2020

Forever young

Immer wenn eine Gewohnheit, die in ihm steckte, von ihm abfiel, fühlte sich Witold Gombrowicz jung. Er entkam schreibend (für ein paar Stunden) dem Zustand, zu sein, der er war, und fühlte sich wie ein Kind, das ins Freie rennt. Am Strand angelangt aber bemerkte er, dass ihn das Spiel von Wasser und Wellen nicht mehr berührte:

»Nur ich bin da, und dazu kaum verändert – nur mit dem Unterschied, daß mir keine Tür mehr offensteht. Diesen Gedanken trage ich aus dem Haus ans Ufer, ich führe ihn über die sandi-

gen Gestade, suche ihn in der Bewegung von Wind und Wasser zu verlieren – aber gerade hier erkenne ich das Fürchterliche, das in mir geschehen ist – denn wenn diese weiten Räume mich früher befreiten, so befangen sie mich heute, ja, selbst der Raum ist zum Gefängnis geworden, und ich gehe über den Strand wie jemand, der mit dem Rücken zur Wand steht. Dieses Bewußtsein – daß ich nun geworden bin. Ich bin nun. Witold Gombrowicz, diese zwei Worte, die ich in mir trug, schon vollendet. Ich bin. Ich bin nur zu sehr. Und auch wenn ich noch etwas tun könnte, was mich selbst überraschen würde, ich habe keine Lust – ich kann keine Lust haben, weil ich allzusehr bin. Inmitten dieser Unbestimmtheit, Veränderlichkeit, Flüchtigkeit, unter dem unfäßbaren Himmel bin ich, gemacht, vollbracht, fertig ... ich bin und bin so sehr, daß es mich ausstößt aus der Natur.«¹

Einige Tage später, als die Ferien des Jahres 1956 zu Ende gehen, kommt ein Gewitter auf:

»*C'est à ne pas mettre un chien dehors*. Ich stand auf, wanderte durchs Zimmer und streckte plötzlich den Arm aus, ich weiß selbst nicht wozu – vielleicht weil ich in meiner Angst mich zugleich über meine Angst amüsierte. Es war eine grundlose Geste, und sie war dadurch irgendwie gefährlich – in diesem Augenblick, unter diesen Umständen.

Da hörte das Gewitter auf. Regen, Wind, Donner, Wetterleuchten – alles zu Ende. Stille.

Niemals hatte ich so etwas gesehen.

Ein Gewitter in vollem Gang zu stoppen, das ist seltsamer, als ein Pferd aus vollem Galopp zu parieren, diese Abruptheit – als hätte ihm jemand ein Bein gestellt. Man muß das verstehen: ein Gewitter, das sich nicht auf natürliche Weise erschöpft hat, son-

1 Witold Gombrowicz, *Tagebuch 1953–1969*, aus dem Polnischen von Olaf Kühl, München, Wien: Carl Hanser, 1988, S. 289.

dern unterbrochen worden ist. Und in der Luft eine ungesunde, erstarrende Schwärze, etwas wie Krankheit, etwas Pathologisches. Ich war natürlich nicht so verrückt zu glauben, daß meine Bewegung das Gewitter aufgehalten hätte. Aber aus Neugier streckte ich im nunmehr völlig dunklen Zimmer erneut den Arm aus – und? – Sturm, Regen, Donner fingen wieder an.

Ein drittes Mal habe ich den Arm nicht ausgestreckt. Ich bitte sehr um Verzeihung. Ein drittes Mal habe ich mich nicht dazu erdreistet – und mein Arm blieb bis heute ›unausgestreckt‹, befleckt von dieser Schande. Ich scherze nicht. Was für ein Armutszeugnis! Wie kompromittiert stehe ich da! Ich, der ich doch weder hysterisch noch blöd bin!«²

Die Natur, die ihre Muskeln spielen lässt, macht ebenso wenig eine Geste, wie eine Geste die Natur zu dirigieren vermag. Es war eine Dummheit, den Arm auszustrecken. Gombrowicz hat die Scham, die ihn darüber ergriff, noch in seinem letzten Roman *Kosmos* erforscht. Der Wind, der ihm an der argentinischen Küste entgegenwehte, machte ihm klar, dass seine Rede zuallererst die Luft in Bewegung setzen musste.

3 22.04.2020

Bombenwetter

Das Wetter, weiß Virginia Woolf, ist eine Ursache von unbestimmter Macht. Die Leute sind über das Wetter mit Kräften verbunden, die wirksam sind, aber von niemandem dirigiert werden. »Da regnete es schon.«³ Die eigene Tätigkeit und das Wetter sind durch eine temporale Konjunktion verknüpft, die eine Verbindung an-

2 Ebd., S. 301f.

3 Virginia Woolf, *Tagebücher 1: 1915–1919*, aus dem Englischen von Maria Bosse-Sporleder, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1990, S. 67 [20.01.1915].

zeigt, aber unbestimmt lässt, von welcher Art sie ist. Die Frage nach der Wirkung des Wetters ist ebenso aussichtslos wie die nach dem Wesen der Kausalität. Wenn man seine Aufmerksamkeit auf Licht, Wasser, Luft richtet, stößt man aber auf Zusammenhänge, die schwer zu fassen sind. Woolf protokolliert im Tagebuch: »Wir arbeiteten wie gewöhnlich: wie gewöhnlich regnete es.«⁴ Während in die syntaktische Figur hineingewandert ist, dass überhaupt eine Verbindung zwischen der Arbeit und dem Regen besteht, kommt der Interpunktion die Funktion zu, die kausale Beziehung zwischen den beiden Gliedern abzuwehren. Kein »obwohl es regnete, trat ich außer Haus« und kein »weil es regnete, arbeiteten wir wie gewöhnlich«. Stattdessen wird ein Nebeneinander oder ein Kontakt von Bereichen erzeugt, die nicht unmittelbar ineinander-greifen: »Es regnet stark, den ganzen Nachmittag, & jetzt kann Marjorie Strachey, die mit uns zu Abend essen wollte, wegen einer Erkältung nicht kommen.«⁵ Das Wetter kann Anlass, Grund oder Begleitumstand von Tätigkeiten sein, die man ausübt. Man geht außer Haus, weil die Sonne scheint oder obwohl es regnet. »Nein – wir sind nicht zur Gesellschaft am Gordon Square gegangen. Leonard kam zu spät zurück, & es regnete; & wirklich, wir wollten auch nicht gehen.«⁶ »Der Klempner weigert sich, bei solch einem Wetter sein Haus zu verlassen.«⁷ Aber weitaus häufiger und auch interessanter ist jener Fall, in dem ein Zusammenhang besteht, aber unklar ist, welches Verhältnis überhaupt gegeben ist. »Drei Körper hat man gestern bei Teddington rasch flußabwärts treiben sehen. Begünstigt das Wetter Selbstmord?«⁸ Hinter Woolfs Aufmerksamkeit auf das Wetter stehen zunächst handfeste Interessen.

4 Ebd., S. 43 [05.01.1915].

5 Ebd., S. 53f. [10.01.1915].

6 Ebd., S. 47 [07.01.1915].

7 Ebd., S. 70 [22.01.1915].

8 Ebd., S. 43 [05.01.1915].

Zum einen hängt vom Wetter ab, wann das Korn gemäht, die Äpfel gepflückt werden und Pilze zu suchen sind. Zum anderen wird das Kriegsgeschehen maßgeblich vom Wetter beeinflusst. Weil Luftangriffe auf London in mond hellen Nächten erfolgen, gelten Wolken und Regen als »Sicherheit«. »So habe ich heute kaum gestöhnt, obwohl starker Regen fiel, kaltes, finsternes, unmenschliches, vorsintflutliches Wetter.«⁹ In der Stadt springt die Beobachtung des Wetters auf eine zweite Ebene: »Es soll stark geregnet haben; ich wette das stimmt, aber das Leben in London ist so zivilisiert, daß ich es nicht genau weiß. Bei all den Kaminfeuern, elektrischer Beleuchtung, Untergrundbahnen & Regenschirmen, wie kann man da das Wetter wahrnehmen.«¹⁰ Licht, Wasser, Luft sind in der Stadt diejenigen Elemente, die zwischen Reihen, Linien, Kräfte, die konvergieren oder einander überschneiden, treten, wie zum Beispiel in *Mrs Dalloway* (1925). Clarissa Dalloway bereitet eine Abend einladung vor, als ihr einstiger Liebhaber Peter Walsh, der aus Indien zurückgekehrt ist, sie besucht. Der Glockenschlag des Big Ben fährt zwischen sie, »als schwänge ein junger Mann, stark, indifferent, achtlos ein Paar Hanteln hinundher.«¹¹

4 23.04.2020

Rettung

Im vierten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung hält der chinesische Philosoph Menzius folgende Beobachtung fest. Wer immer sieht, dass ein Kind in den Brunnen fällt, stürmt sofort los, um es zu retten. Es ist gleichgültig, wer die Beteiligten sind. Die Situation der Gefahr löst eine spontane Reaktion aus, die ohne Reflexion

9 Ebd., S. 125 [24.10.1917].

10 Ebd., S. 189 [23.01.1918].

11 Virginia Woolf, *Mrs Dalloway. Roman*, hrsg. und kommentiert von Klaus Reichert, Deutsch von Walter Boehlich, 13. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer TB, 2004, S. 50.

und ohne Interessen der Beteiligten abläuft: Die Rettung des Kindes ist ein spontaner, präindividueller, präreflexiver, interesselosser, automatischer Ablauf, in dem eine larvenhafte Subjektivität agiert.¹² Menzius beschreibt *in nuce* ein sensomotorisches Schema. In solch einem Schema gehen Wahrnehmungen in Handlungen, Situationen in Aktionen über.

Der Film scheint in der Rettung ein privilegiertes Sujet zu besitzen, weil in ihr ein basales Schema abläuft, das er ausformen kann. Indem er es in seiner Fabel oder in Teilen der Fabel entfaltet, zerdehnt, fragmentiert und wieder zusammensetzt, verwirklicht und kombiniert er Möglichkeiten, über die einzig er verfügt. Wenn allerdings die Rettung nicht mehr eine elementare Situation ist und als ein spontanes Geschehen abläuft, sondern in konkreten Umständen und durch Akteure erfolgt, die zu Subjekten ausgeformt sind, verliert der Mechanismus, wie ihn Menzius beschreibt, seine Selbstverständlichkeit. Dann taucht die Frage auf, wer, wann und unter welchen Bedingungen eine Rettungshandlung ausführt. Das Ereignis des Unfalls droht seine selbstverständliche Fortsetzung in der automatischen Rettungshandlung zu verlieren und das Schema, das die Fortsetzung der Wahrnehmungen im Handeln anleitet, zu zerfallen.

5 24.04.2020

Man muss den Wörtern nichts mitgeben

Man muss den Wörtern nichts mitgeben. Lautes Lesen wird sie auch nicht lebendig machen. Und sie werden auch nicht lebendiger, wenn sie gesungen werden. Auch wenn es nur noch ein paar Seiten sind. Und es ist gut, zu wissen, wie lange es noch dauert.

12 Vgl. François Jullien, *Dialog über die Moral. Menzius und die Philosophie der Aufklärung*, aus dem Französischen von Ronald Voullié, Berlin: Merve, 2003 [= Internationaler Merve-Diskurs; 251], S. 14f., 31–33.

Wer Geschichten für seine hält, verrät unzureichende Phantasie. Man kennt sie alle vom Hörensagen. Jedes Wort erscheint nach seinen Vorgängern. Er machte Skulpturen aus Butter und fotografierte sie, bevor sie aufs Brot oder in die Pfanne kamen. Das war so einfach, dass es nicht richtig sein konnte. Als schließlich die Polizei ins Atelier kam, inspizierte sie den Küchenschrank. Es hatte eine Anzeige wegen des Geräts gegeben, mit dem er nachts im Freien hantierte. Im Dorf sprachen sie hinter seinem Rücken. Er konnte sie nicht verstehen, aber hörte, dass sie seinen Namen sagten. Wir hatten nachts Lachse an der Flussmündung gefischt und einen Säugling im Netz. Uneins, ob ein richtiges Begräbnis ihn aus dem Limbus herausholen könne, warf er ihn zurück ins Meer. Seine Sachen liegen hier im Zimmer. Ich kann sie nicht erreichen. Sie haben ihn verhört. Er hat als Beruf angegeben: Teilnehmer an Preisausschreiben. Ich kann nicht beweisen, dass das Haus offenstand, aber wozu hätte er es absperren sollen. Die Kuh stand ungemolken auf der Weide. Ich hatte Hunger und holte einen Eimer. Am besten ist es, ein Schaf zu schlachten, das man von klein auf aufgezogen und liebgewonnen hat. Man muss sich überwinden. Die reichen Leute können sich ja jederzeit eine Keule kaufen.

6 27.04.2020

Sperrstunde

Jan Kott erzählt in seinem Essay »Fratze und Fratze« folgende Anekdote aus der Zeit des nationalsozialistischen Terrors in Warschau. Die Partys dauerten wegen der Sperrstunde häufig die ganze Nacht. »Im Winter 1942 wurde ich eben im besetzten Warschau von einer jungen Schauspielerin zu einer Party für die ganze Nacht eingeladen. Am frühen Morgen drangen merkwürdige Geräusche aus dem Nebenzimmer an mein Ohr. Ich öffnete die Tür und sah zwei junge Männer, die einander gegenüberknieten.

Sie schlugen mit ihren Köpfen gegen den Fußboden, erhoben sich dann auf ›eins, zwei, drei‹ und öffneten sich gegenseitig nach, wobei sie ihre Gesichter grauenhaft verzogen. Es war ein Kampf der Fratzen, geführt bis zur totalen Zerstörung des Gegners, bis zu einer Miene, auf die es keine Gegenmiene gäbe. Alle Mienen waren in diesem Kampf erlaubt: persönliche, intime und sexuelle Mienen [...]. Die Miene der Jungfrau und die des Homosexuellen, die Miene des Jungvermählten, die Miene eines Patrioten und die eines Verräters, die Miene des Liberalen und die des Linken, die Miene von Churchill und die Miene von Hitler, die Miene des Vaters, die Miene des Königs und die Miene des Herrgotts. Ich erinnere mich nicht mehr, ob es eine Antwort auf die Miene des Herrgotts gegeben hat. Es wurde Morgen, und ich konnte gehen.«¹³

Kott wiederholt die Anekdote in *Leben auf Raten. Versuch einer Autobiographie*: »[D]ie Nacht verwandelte sich nach der Polizeistunde in eine nicht enden wollende Suffnacht, die man nicht verlassen konnte. Als ich im Morgengrauen aufwachte und in die Küche ging, um Wasser zu trinken, sah ich, wie Miłosz und Andrzejewski nebeneinander knieten. [...] Sie schlugen mit ihren Köpfen auf den Fußboden, erhoben sich dann auf ›eins, zwei, drei‹ und verzogen ihre Gesichter zu grauenhaften Mienen.«¹⁴

13 Jan Kott, »Fratze und Fratze«, in: ders., *Das Gedächtnis des Körpers. Essays zu Literatur und Theater*, Deutsch von Agnieszka Grzybkowska, Berlin: Alexander Verlag, 1999, S. 164–176, hier S. 165.

14 Jan Kott, *Leben auf Raten. Versuch einer Autobiographie*, Deutsch von Agnieszka Grzybkowska, Berlin: Alexander Verlag, 1993, S. 112.

Philologische Phantasie

Thomas Kling überträgt Catull, 56. Aus »deprendi modo pupulum puellae / trusantem: hunc ego, si placet Dionae, / protelo rigida mea cecidi.« macht er: »eben traf ich son stecher von / meinem mädchen, drängelnd – / dem hab ich dermaßen, bei DIONA, / meinen harten knüppel verpaßt.«¹⁵

Raoul Schrott findet folgende Lösung: »hab das bürschchen auf meinem mädchen / erwischt beim stoßen · da – Venus verzeih! / spießte ich ihn gleich genauso steif mit auf.«¹⁶

In der Ausgabe *Catull, Tibull, Properz*, aus dem Lateinischen von F. X. Mayr, Leipzig, bei Joh. Georg Möhle, 1786, S. 55, steht: »Eben traf ich ein Knäbchen an, wie er einem Mädchen zu Leibe gieng. In der Geschwindigkeit stieß ich ihn, Diane mag mir verzeihen, statt einer Lanze mit meinem — nieder.«

Der Latinist Rudolf Helm legte 1963 seine Fassung unter dem Titel »Ertappt« vor: »Eben traf ich das Bübchen meines Mädchens / Bei der Arbeit, da hab ich mit Venus' Beistand / Ich ruck-zuck ihn besorgt mit meinem Steifen.«¹⁷

Carl Fischer, 1987, bei dtv, macht daraus: »Grad erwischt ich das Kerlchen einer Liebsten / tüchtig kämpfend: ich spießte, dank Dione, / ohne Lanze ganz eisern ihn gleich selbst auf.«¹⁸

- 15 Thomas Kling, *Das Haar der Berenice. Gedichte – Carmina*. Bildfolge Ute Langanky, Nachwort Hans Jürgen Balmes, Ostfildern: Edition Tertium, 1997, S. 34f.
- 16 Raoul Schrott, *Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren*, Frankfurt a.M.: Eichborn, 1997, S. 166
- 17 Catull, *Gedichte*, eingeleitet und übersetzt von Rudolf Helm, Stuttgart: Philipp Reclam, 1965, S. 57. Die zweisprachige Ausgabe, die Reclam in Lizenz nahm, war 1963 im Akademie-Verlag erschienen.
- 18 Catullus, *Sämtliche Gedichte lateinisch und deutsch*, hrsg. und kommentiert von G. P. Goold. Neu übersetzt von Carl Fischer. Nachwort von Bernhard Kytzler, München: dtv, 1987, S. 61.

Die Prosaübersetzung der Loeb-Ausgabe gibt die erste Hälfte des Gedichts »O rem ridiculam, Cato, et iocosam / dignamque auribus et tuo cachinno. / ride, quicquid amas, Cato, Catullum: / res est ridicula et nimis iocosa.« als: »O Cato, what an absurdly funny thing, worthy for you to hear and laugh at. Laugh, as much as you love Catullus, Cato. The thing is too absurd and funny.«¹⁹ Die zweite Hälfte übersetzt die Loeb-Ausgabe von 1921 nicht, sondern gibt sie mit »...« wieder.

David Mulroy, University of Wisconsin Press, 2002, übersetzt: »I happened to catch a slave who belongs / to my girl jerking off! I slew him, so help me, / Dione! And guess what I used for a spear!«²⁰

Die Teubner-Ausgabe, erstmals 1922 erschienen, verspricht in der siebten Auflage von 1989 Aufschluss: »C. erzählt ein drolliges Erlebnis, das man am besten tun wird, für fingiert zu halten.« Wilhelm Kroll klärt Grammatik und Semantik: »Hier ist es ein Page der Geliebten, ein *puer delicatus*, dem C. noch keine erotischen Neigungen zugetraut hatte: daher die Überraschung über den Vorfall. [...] Die Auffassung von *puellae* als Dativ ist sachlich wie grammatisch gleich schlecht.« Und weiter: »und da der *pupulus* dazu keine Genossin hat (man hat sie nur durch willkürliche Änderungen wie in *puelle* hineinbringen können), so muß es sich um *masturbatio* handeln.« Zu »si placet Diona« gibt er die Erläuterung: »si ist in dieser Wendung gleicht *sic*«. Und schlägt vor: »Hier paßt etwa ›mit Venus Hilfe‹«. Kroll kommentiert »protelo« wie folgt: »C. hätte zu Bestrafung ein *telum* benutzen sollen; das hatte er nicht zur Hand«.²¹

19 *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris*, translated by F. W. Cornish, J. P. Postgate, J. W. Mackail, revised by G. P. Goold, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1913 [= Loeb Classical Library; Vol. 6], S. 64f.

20 *The Complete Poetry of Catullus*, translated and with Commentary by David Mulroy, Madison: The University of Wisconsin Press, 2002, S. 43.

21 *Gaius Valerius Catullus*, hrsg. und erklärt von Wilhelm Kroll, 7. Aufl., Stuttgart: Teubner, 1989, S. 100f.

Peter Green übersetzt: »I just caught my girlfriend's little slave boy / Getting it up for her, and (Venus love me!) / Split him, *tandem-fashion*, with *my* banger!«²² Green erläutert in seinem Kommentar: »*pro/telo* – one word or two? Clearly, both: Catullus's stiff cock is indeed a weapon (two words); and since he sodomizes the boy during the latter's act of masturbation, sex takes place ›tandem-fashion‹ (one word). Catullus is partial to portmanteau words, (as Lewis Carroll's Humpty-Dumpty would describe them) and subtle puns.«

8 29.04.2020

Smalltalk über Paradigmenwechsel in der Computer Science

Ein Wissenschaftler beim *Borrel* nach einem Vortrag an der Universität Amsterdam. Er hatte im Q-&-A-Ritual dem Vortragenden eine ebenso knappe wie präzise Frage gestellt, die leider unbeantwortet blieb. Wir kommen ins Gespräch. Er ist *Computer Scientist, retired*. Seine Spezialgebiete sind formale Logik und logisch-semantische Analyse. Er erzählt, dass es in der *Computer Science*, so wie er sie an der Universität erlebt hat, drei Umbrüche gab. Der erste war die Einführung des PC, der die Arbeit am Institut umkrempelte. »In the 80s, people withdrew from the social life in the Institute.« Der PC habe nicht die Nerds hervorgebracht, sondern die Nerds, die von Anfang an der dominante Typus im Institut waren, verloren den letzten Rest ihres sozialen Zusammenhalts. Den zweiten Umbruch brachte das Internet: »Everybody could connect. A new way of working together evolved that couldn't compensate for the loss of social cohesion, but was intellectually stimulating.« Der dritte Umbruch beschäftigt ihn am meisten: »Computer Science is no longer the domain of logic, but, rather,

22 Peter Green, *The Poems of Catullus. A Bilingual Edition*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005, S. 103–105. Der Kommentar steht auf S. 230.

of data and statistics.« Der statistische Ansatz verdanke seine Erfolge einer »brute force«, die alles, was ihn einstmal an seiner Arbeit begeistert hat, an den Rand dränge. Jetzt widme er seine Zeit dem Nebenerwerb. Er reicht mir die Visitenkarte seiner Firma. Als er die Kaffeetasse hochhebt, blitzt eine Szene mit Harvey Keitel in *Pulp Fiction* auf, und tatsächlich antwortet er auf meine Frage, was seine Firma mache: »We solve problems.«

9 01.05.2020

Reim und Wiederholung

Sven Koch schickt mir ein Gedicht:

DER KRIEG REIMT SICH NICHT

Der Krieg reimt sich nicht.
Er wiederholt sich und er
wiederholt sich und er wiederholt
sich und er wiederholt sich
und er wiederholt sich und
er kommt zu keinem Ende.
Der Krieg reimt sich nicht.

10 04.05.2020

Prosopopoiia

Der Argentinier Jorge Barón Biza (1942–2001) hat zeitlebens einen einzigen Roman veröffentlicht, der in der amerikanischen Übersetzung von 2018 den Titel trägt: *The Desert and its Seed*.²³ 1998 wurde der Roman in den Ediciones Simurg erstmals veröffentlicht. Seit

23 Jorge Barón Biza, *The Desert and its Seed*, translated from the Spanish by Camilo Ramirez, afterword by Nora Avaro, New York: New Directions, 2018.

der spanische Verlag 451 Editores den Roman im Jahr 2007 wieder aufgelegt hat, ist dessen Wertschätzung stetig gewachsen. Die Geschichte, die erzählt wird, scheint auf den ersten Blick wie ein Melodram, das allerdings mit Bizas Biographie koinzidiert.

Suhrkamp kündigt die deutsche Ausgabe wie folgt an: »Beim Unterschreiben der Scheidungspapiere schüttet der Vater der Mutter Säure ins Gesicht. Der gemeinsame Sohn ist anwesend, es ist der Moment, in dem er zu erzählen beginnt. Von den hilflosen Versuchen der ersten Minuten, den Schaden zu begrenzen, von der seltsamen Erleichterung, als er erfährt, dass sich der Vater eine Kugel in den Kopf geschossen hat, von der Reise an der Seite der Mutter nach Mailand zu einem Spezialisten, von seiner ganz persönlichen Höllenfahrt durch Bars und Bordelle. Und eben immer, immer, immer wieder vom Gesicht der Mutter, dieser sonderbaren Masse Fleisch, die auseinander, ineinander, übereinander läuft und in den sonderbarsten Farben leuchtet. Kurz bevor er Selbstmord beging, verwandelte Jorge Barón Biza die Katastrophe im Zentrum seines Lebens in ein literarisches Meisterwerk. In *Die Wüste und ihr Samen* beschwört er einen radikalen Formverlust. Dieser Roman führt in eine Sphäre, in der Linien, Konturen, Grenzen keinen Halt mehr geben und vom Menschsein nichts bleibt als ein Schwindel.«

Das Buch führt als Motto des zehnten Kapitels ein Zitat aus Paul de Mans Aufsatz »Autobiographie als Maskenspiel« an: »Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope's name, ›prosopon poien‹, to confer as mask or a face. Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one's name is made intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, ›figure‹, figuration and disfiguration.«²⁴ Biza zerstört diese Funktionslogik der Prosopopoiia. Wenn das Erzählen nur mehr ein Gesicht

24 Ebd., S. 184.

halluzinieren macht, das ich mir aber nicht vorstellen kann und mag, beginnt ein Fundament zu bröckeln, an dem nur wenige Autoren zu rütteln wagten. Beckett hat ihm einige empfindliche Hammerschläge versetzt. Ansonsten muss man Pulp, Horror und Science-Fiction lesen, um vergleichbare Intuitionen anzutreffen. Die Hypothek auf den autobiographischen Pakt, die Biza aufnimmt, schüttet einen Ertrag aus, der ungleich höher ist als die Dividende der Genres, die zwar ungeheuerliche Defigurationen des Gesichts fingieren, aber in mir den Mechanismus der Prosopopoiia ins Leere laufen lassen oder gar nicht erst in Gang setzen.

11 06.05.2020

Ein Exot in der deutschen Wohnküche

Gombrowicz war von 1963 bis 1964 als Gast der Ford Foundation in Berlin. Am 20. Dezember 1963 begann in Frankfurt am Main der Auschwitz-Prozess. 1965 erschien: Witold Gombrowicz, *Berliner Notizen*, aus dem Polnischen von Walter Thiel, Pfullingen: Neske Verlag, 1965, 132 S., 14,80 DM. Uwe Nettelbeck rezensierte das Buch in der *Zeit* vom 26.11.1965 unter dem Titel »Ein Exot in der deutschen Wohnküche. Zu den Berliner Notizen des Witold Gombrowicz«. Nettelbeck schreibt unter anderem: Gombrowicz »war der Stadt ein wunderlicher Gast, ein unaufmerksam-sensibler, mondäner, in seine eigenen Passionen und Abneigungen verstrickter Fremdling, der die zugemessene Zeit nicht nutzte, die trübe Anteilnahme verweigerte, die mitleidige Gebärde unterließ, der spazierenging, in Cafés herumsaß, dort an Argentinien dachte, der sich für Monate ins Bett legte, Pillen schluckte und schrieb, den realen Aufenthalt in einen fiktiven verwandelnd.« Nettelbeck wundert sich, was Gombrowicz von seiner Lesung im Literarischen Colloquium Berlin erzählt: »Deutsches Kleingeld wird in diesem Buch nicht ausgegeben, bare Münze ebensowenig, die Pesos sind Gombrowicz auch in Berlin

nicht ausgegangen, man lasse sich nicht täuschen. Hier wird nicht Rechenschaft abgelegt, wird nicht Erlebtes registriert, sondern es wird eine Attitüde zelebriert, Scherze werden erprobt, Sentenzen kostümiert, Finten durchgeübt.« Nettelbeck war vermutlich nicht klar, dass Gombrowicz ein knapp sechzigjähriger schwuler Mann war. Und er wusste vermutlich ebenso wenig, dass der Bruder von Gombrowicz in Auschwitz war und überlebt hatte.

12 07.05.2020

Doppelte Buchführung

Gombrowicz hat neben seinem *Tagebuch* ein weiteres, intimes Tagebuch geführt, das 2013 unter dem Titel *Kronos* veröffentlicht worden ist und 2015 auch in deutscher Ausgabe erschien.²⁵ Er protokolliert vor allem drei Bereiche, die ihm besonders wichtig sind: Geld, Sex, Gesundheit. Die Eintragungen sind im Telegrammstil mit elliptischen Sätzen und Abkürzungen verfasst. Es geht nicht um Verschlüsselung oder Buchführung, sondern um eine Gedächtnisstütze. Rita Gombrowicz, seine Witwe, äußert sich dazu in einem Interview mit Agata Szwedowicz anlässlich der polnischen Ausgabe von *Kronos*. Das Interview wurde von Paulina Schlosser übersetzt und von der PAP (Polish Press Agency) am 12. Mai 2013 veröffentlicht:

»PAP: Gombrowicz counted his maladies and came up with 17 different conditions. Which one was the most alarming?

Rita Gombrowicz: I think that the worst thing for him was the addiction to smoking of cigarettes. He had problems with his lungs from childhood, he had asthma – but throughout his stay in Argentina he would smoke three to four packs a day. He was a passionate smoker. Friends used to say that he would put a pack of

25 Vgl. Witold Gombrowicz, *Kronos. Intimes Tagebuch*, aus dem Polnischen von Olaf Kühl, München: Carl Hanser, 2015.

cigarettes for the day into his pocket, but he only had one match. It was enough for a day, because he would light one cigarette from another. I believe that this led to a tragic condition of his lungs. He limited smoking only after an asthma attack that nearly killed him at the age of 54. But later he would smoke the pipe, and he also discovered eucalyptus cigarettes, which, he declared, even helped with his asthma.«

13 08.05.2020

Doppelte Buchführung (2)

1964. Gombrowicz arbeitet als Dozent in Royaumont, wo ihm Rita Labrosse, geboren 1935 in Montreal, und Jeanne Guilloux, zwei Studentinnen, assistieren. Er notiert in *Kronos* unter anderem Folgendes:

Juni: »Die Kanadierin und Jeanne, mit der nach Chantily.« Gombrowicz ist krank, Asthma, nimmt starke Medikamente. Liest Genets *Querelle*. Juli: »Ich erinnere mich nicht mehr, das ist schmerzhaft, Royaumont zerfließt mir ... die Küchenjungen.« August: »Wachsende Apathie, ich rede mit kaum jemandem.« »Allmählich geht es mir schlechter mit dem Asthma, Erkältung, Schleim.« »Am 29.VIII. schränke ich das Rauchen ein«. September: »Flirts mit Rita, Beschluss gemeinsam nach Messug[u]ière zu fahren«. »Fliege am 18.IX. ab«. Liest Genets *Miracle de la rose, Notre-Dame-des-Fleurs*. »Atmung besser, aber Magenschmerzen.« Eine Woche später kommen Jeanne Guilloux, Rita Labrosse und Jean Gleb nach, um dann nach Italien weiterzureisen. Oktober: »Rita erkältet. Suche nach einer Wohnung.« Gombrowicz und Rita Labrosse ziehen nach Vence in die Villa Alexandrine. »Am 26. kommt sie zu mir ins Bett gekrochen.« November: »Verkehr mit Rita. Sorge um das Herz. Heiter.« »Mit Rita seltener, alle 3 Tage einmal«. Medikamente: Triamonole, Belladonal, Equanil. Dezember: »Campho-Pneumine-Zäpfchen«. »Ich wiege 68 kg«.

1965. Januar: »Krebs? Operation?« Gesundheit verfällt. August: »Ich bin ein Alternder ...« November: »Mir geht es mies, Bronchitis, Herz – Erschöpfung, Kälte.« »Die Tage vergehen mit Husten, Gequengel. Ich gehe nicht raus, ich kann nicht schreiben, nicht einmal Tagebuch, schlecht, schlecht, schlecht. Es wird noch schlimmer werden. Ich bin aus Buenos Aires aufgebrochen in den Tod ... und das zieht sich hin ... Und dennoch geht es langsam besser.« 1966. G. nimmt weiterhin regelmäßig Cortison. Februar: »Ich wiege 79 kg!« Am Jahresende: »Dieses Jahr mies ... Gesundheit: mies. [...] Ero: Nichts. Ich kämpfe gegen eine Vielzahl von Krankheiten, ich verrecke, mit Rita insgesamt besser, aber nicht immer ... Gott, Gott, wie lange?«

1967. Januar: »Ich sitze zu Hause, dämmere, nicht einmal lesen kann ich viel. Melancholie und Abgeschmack.« August: »Geht es mir besser ...?« Oktober: »Gesundheit ganz gut, Atmung bedeutend besser. Appetit. Strandleben.«

1968: Stetige Verschlechterung von G.s Gesundheitszustand. Das Appartement in Vence liegt im zweiten Stock ohne Lift. Deshalb Umzug in eine neue Wohnung, die in einem Haus mit Lift liegt. »Trauung am 28.XII.68, vollzogen in der Wohnung und ausposaunt in Europa und Amerika. Verreckender Graf, 65 Jahre, ehelicht auf dem Sterbebett seine Sekretärin.«

Am 24. Juli 1969 ist Gombrowicz tot.

14 12.05.2020

Doppelte Buchführung (3)

Samuel Pepys notiert in seinen Tagebüchern: »Friday 24 October 1662: After with great pleasure lying a great while talking and sporting in bed with my wife (for we have been for some years now, and at present more and more, a very happy couple, blessed be God), I got up and to my office«. »Monday 13 July 1663: and so home to supper, before I sleep fancying myself to sport with

Mrs. Stewart with great pleasure.« »Wednesday 15 July 1663: To supper, and then to little vial [eine Viola da Gamba; A.S.] and then to bed, sporting in my fancy with the Queen.« »Sunday 27 September 1663: At night to supper, though with little comfort, I finding myself both head and breast in great pain, and what troubles me most my right ear is almost deaf. It is a cold, which God almighty in justice did give me while I sat lewdly sporting with Mrs. Lane the other day with the broken window in my neck. I went to bed with a posset [heiße Milch mit einem alkoholischen Getränk; A.S.], being very melancholy in consideration of the loss of my hearing.«²⁶

15 13.05.2020

Platzhalter

Agnieszka Marx aus Sandomierz in Polen wurde 2005 an der Philosophischen Fakultät der Georg-August Universität in Göttingen promoviert. Ihre Dissertation trägt den Titel *Die Rezeption Witold Gombrowiczs im Spiegel der deutschsprachigen Literatur- und Theaterkritik* (236 S.). Sie ist digitalisiert worden und im Internet zugänglich. Ich nutze die elektronische Suchfunktion und erhalte folgende Resultate:

Hans Mayer: 6 Treffer.

Mayer: 36.

Formentor: 0.

ommuni: > 20.

aschism: 2.

aschis: 4.

ationalsozia: 4.

tisemi: 1.

26 Die Einträge sind auf der großartigen Website <https://www.pepysdiary.com> zu finden [letzter Zugriff am 23.02.2021].

ti-semi: 0.
Auschw: 0.
Mauth: 0.
Konzentrat: 0.
SS-: 1.
KZ-: 1.
itler: 9.
homose: 2.
chwul: 0.
Jude: 0.

16 14.05.2020

Eine neue Welle

Die *Nouvelle Vague* versuchte das klassische Erzählkino zu sprengen. Jean-Luc Godard riss den Zusammenhang von Wahrnehmung und Handlung, von Situation und Aktion, von Unfall und Rettung auseinander. Die Perspektive, von der aus eine geglückte oder gescheiterte Rettung samt ihrer Vorgeschichte zu erzählen wäre, hat für ihn ihre Glaubwürdigkeit verloren: Was vermöchte noch einen Überblick zu verschaffen über die Welt und das Geflecht der Kausalität, das die Subjekte zu Geretteten oder Untergegangenen macht?

Unfall und Rettung sind zwei Sequenzen, die nicht mehr auf selbstverständliche Weise gekoppelt sind, und statt einer geglückten Rettung, die erzählt werden könnte, wird in den Filmen Godards nur mehr der Unfall in Szene gesetzt. So gibt es in *À BOUT DE SOUFFLE* (1960), *PIERROT LE FOU* (1965), *LE MÉPRIS* (1963), *WEEKEND* (1967) zwar ständig Unfälle, aber nirgends Rettung.

Sinngewinnungsgeschichte

Das Leben ist, solange es währt, stets unabgeschlossen, und allenfalls retrospektiv kann eine Finalität in es hineingetragen werden.²⁷ Insofern muss der Film, ebenso wie die Literatur, zwangsläufig ein Leben disponieren, wenn er von einer Figur erzählt. Zumeist wirft er einen Blick auf das Leben, als ob es schon abgeschlossen wäre. Das filmische Erzählen bringt hierdurch, wie der Tod, einen Effekt retrospektiver Sinnstiftung hervor. Pier Paolo Pasolini hält es sogar für unvermeidlich, »daß der Tod das abgelaufene Leben jäh zusammenfasst und in dem Licht, das er rückwirkend auf dieses Leben wirft, dessen wesentliche Punkte auswählt und aus ihnen mythische oder moralische Akte außerhalb der Zeit macht. Auf diese Weise *wird ein Leben zu einer Geschichte*.«²⁸ Während das Erzählen also das Leben in die virtuelle Perspektive des Todes rückt, droht der Unfall das retrograde Erzählen zu verunsichern.

Dem Tod bei der Arbeit zusehen

Godard hält Abstand von den symbolischen Überhöhungen des Todes. François Truffaut lässt in seinem Film *DER MANN, DER DIE FRAUEN LIEBTE* (1977) eine Frau am offenen Grab eines tödlich verunglückten Mannes dessen Lebensgeschichte erzählen (so wie

27 Vgl. Vladimir Jankélévitch, *Der Tod*, aus dem Französischen von Brigitta Restorff, hrsg. und mit einer Nachbemerkung von Christoph Lange, mit einem Nachwort von Thomas Kapielski, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, S. 155.

28 Pier Paolo Pasolini, »Lebendige Zeichen und tote Dichter« [1967], in: ders., *Ketzererfahrungen. »Empirismo eretico«*. *Schriften zu Sprache, Literatur und Film*, aus dem Italienischen übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein, München, Wien: Carl Hanser, 1979, S. 240–246, hier S. 245.

Humphrey Bogart in Joseph Mankiewicz' *DIE BARFÜSSIGE GRÄFIN* [1954] die Lebensgeschichte von Ava Gardner erzählt). Mit Rückblende und Erzählstimme aus dem Off wird in den Geschehnissen ein Zwangslauf rekonstruiert: Das Ereignis des Todes, der dem Helden widerfährt, ist Abschluss und Selbstdeutung eines Lebens, das sich im Tod vollendet.

Godard steht solch einer retrospektiven Integration und Sinngebung des Unfalls fern. Er zeigt in *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* (1980) das Ereignis des Unfalls selbst, und zwar in einer Verlangsamung der Bilder. Die Zeit, in der eine Rettung statthat, ist die vollendete Gegenwart, wie sie das Partizip Perfekt anzeigt: Man sagt nicht »Ich rette«, sondern »Ich habe gerettet«, nicht »Ich verunglücke«, sondern »Ich bin verunglückt« oder »Ich habe einen Unfall gehabt«. Man kann am Ereignis der Rettung eine Verlaufsphase, in der es stattfindet, von einer Ergebnisphase unterscheiden, in der seine Verwirklichung abgeschlossen ist. Das »klassische« Erzählkino bezieht nicht zuletzt aus der Darstellung der Verlaufsphase einen Suspense, der sodann mittels der Darstellung seiner Ergebnisphase aufgelöst wird. Auch wenn das Ereignis in der Gegenwart liegt, scheint es vollendet; man könnte von einer immanenten Darstellung sprechen. Godard hingegen hält das Ereignis in seiner Verlaufsphase fest. Die zeitliche Logik der Verlangsamung ist die einer persistierenden Gegenwart, die sich dehnt und allererst als Gegenwärtigkeit sichtbar wird. Man kann jetzt dem Tod bei der Arbeit zusehen.

Der Unfall ist nur mehr ein plötzliches Ende, das ein Geschehen abbricht, aber dem keine Rettung folgt. Solch ein Erzählschluss, der die Rettung des Protagonisten verweigert, war im 19. Jahrhundert noch verpönt. Allenfalls konnte ein Unfall die Funktion übernehmen, eine rückwirkende Perspektive auf ein Leben zu eröffnen. So erklärt Guy de Maupassant in seiner *Poetik des Romans*, dass in der Welt zwar die Menschen durch Verkehrsunfälle zu Tode kommen, aber es im Roman nicht statthaft sei, die

Probleme der Fabelkonstruktion durch einen Unfalltod zu lösen. Er kann in seinem Roman *Fort comme la mort* seinen Protagonisten – einen Künstler, der mit seiner Kunst gescheitert ist – an den Folgen eines Verkehrsunfalls nur sterben lassen, weil der Unfall vollendet, was in dem Leben selbst angelegt war. Der Unfall spitzt ein Erzählproblem zu, das im Erzählen von Lebensgeschichten steckt. Was ein Leben zu einer Geschichte macht, ist eine Selektionsleitung des Erzählens. Das Leben ist, solange es währt, stets unabgeschlossen; die Erzählung aber muss ein Leben disponieren: Literatur und Film nehmen, wenn sie ein Leben erzählen, virtuell den Standpunkt des Todes vorweg.

19 19.05.2020

Letzte Dividende

Italo Calvino hat die retrospektive Sinnstiftung vor dem Tod platziert, um auf sie eine letzte Dividende aufzunehmen: »Herr Palomar unterschätzt keineswegs die Vorteile, die das Lebendigein vor dem Totsein haben kann, nicht im Blick auf die Zukunft, wo die Risiken immer groß sind und die Erfolge nur selten von langer Dauer, sondern im Blick auf die Chance, das Bild der eigenen Vergangenheit zu verbessern (es sei denn, man wäre bereits mit der eigenen Vergangenheit vollauf zufrieden, ein Fall von zu geringem Interesse, als daß er sich zu erörtern lohnte). Das Leben eines Menschen besteht aus einer Ansammlung von Ereignissen, deren letztes den Sinn des Ganzen verändern kann, nicht weil es mehr als die früheren zählte, sondern weil die Ereignisse, einmal eingefast in ein Leben, sich zu einer Ordnung fügen, die nicht chronologisch ist, sondern einem inneren Bauplan entspricht. [...] Dies ist der schwierigste Schritt für einen, der lernen will, tot zu sein: sich davon zu überzeugen, daß sein Leben ein abgeschlossenes Ganzes ist, das zur Gänze in der Vergangenheit liegt, so daß er ihm nichts mehr hinzufügen und nichts mehr an ihm verän-

dern kann, nicht einmal durch kleine Umgruppierungen seiner Bestandteile.«²⁹

20 20.05.2020

Der rettende Griff

In Godards NOUVELLE VAGUE³⁰ (1990) fällt im ersten Teil des Films Alain Delon, der einen Mann namens Richard Lennox (so wie in Chandlers *The Long Goodbye*) spielt, in den Genfer See. Er streckt die Hand nach seiner Geliebten aus, die ihn jedoch nicht retten kann oder mag: Er ertrinkt oder scheint zu ertrinken. Im zweiten Teil des Films kommt es zu einer Verschiebung und Wiederholung jener Szene: Delon, der jetzt einen anderen Namen trägt und vielleicht auch ein anderer Mann ist, rettet seine frühere und jetzige Geliebte, die nun selbst in den See fällt, vor dem Ertrinken. An den zwei Szenen ist nicht so sehr die asymmetrische Rollenaufteilung von Rettern und Geretteten von Interesse, sondern der Moment des gelingenden oder misslingenden Kontakts zwischen den Händen.

Godard hat in seinen Filmen immer wieder die Arten und Weisen gezeigt, wie eine Hand die Hand eines anderen greift: Zum einen gibt es einen festen Griff, der die Hand, die erfasst wird, bewegungsunfähig macht, wie beispielsweise in UNE FEMME MARIÉE (1964). Zum anderen gibt es die Berührung zweier Hände, in der die Rollen der Akteure noch nicht verteilt sind. Solche eine Berührung wird in einer früheren Szene aus NOUVELLE VAGUE in einer Großaufnahme zweier Hände vor einer Landschaft gezeigt. Die Berührung lässt, anders als der feste Griff,

29 Italo Calvino, *Herr Palomar*, Deutsch von Burkhard Kroeber, 2. Auflage, München: dtv, 1988, S. 143f.

30 Vgl. Kaja Silverman, Harun Farocki, *Von Godard sprechen*, mit einem Vorwort von Hanns Zischler, aus dem Englischen von Roger M. Buergel, Berlin: Vorwerk 8, 1998 [= Texte zum Dokumentarfilm; 4], S. 224–258.

offen, wie eigentlich die Rollen von Rettern und Geretteten verteilt sind. Was solche Berührungen in die Verkettung von Wahrnehmungen und Handlungen hineinholen, ist ein Moment der Unentschiedenheit, das von der Ungewissheit, wie ein Rettungsversuch ausgehen werde, zu unterscheiden ist: Die Bilder tragen in sich einen Überschuss an Möglichkeiten ihrer Fortsetzung. Die Aufmerksamkeit wird nicht auf die vollendete Gegenwart des ablaufenden sensomotorischen Schemas gelenkt, sondern auf einen gegenwärtigen Augenblick, in dem noch nicht entschieden ist, was als nächstes geschieht. Diese Bilder streben nicht allein nach ihrer linearen Fortsetzung und tragen nicht nur zur dramatischen Progression der Handlung bei, sondern sie eröffnen virtuelle Anschlüsse, die in jede Richtung erfolgen können. Auch die Verlangsamungen in *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* verweisen auf solche virtuellen Anschlüsse, als ob der Cutter den Film langsam hin- und herspulte, um eine Schnittstelle zu finden. Was in den Verlangsamungen aufscheint, sind Bilder, deren kategoriale Einordnung schwerfällt: Man sieht Bilder, die weder Zeitlupe noch Fotografien sind, sondern einen Bewegungseindruck eigener Art hervorrufen, in dem die Bewegung zu insistieren scheint, aber ungewiss ist, ob und wie sie fortgesetzt wird.

21 25.05.2020

Bewegtes Blech

Die niederländischen Kolonialherren brachten die Musik. Als das Militär einzog, spielten Pauken und Trompeten. Und als die Kolonien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre staatliche Unabhängigkeit errungen hatten, skandierte die Militärmusik auch die Aufmärsche und Zapfenstriche der neuen Machthaber. Johan van der Keuken ist in die ehemaligen Kolonien gereist, um das Nachleben der Militärmusik zu filmen: In Nepal, Suriname, Indonesien und Ghana hat er Ensembles aufgenommen, die auf

Blasinstrumenten spielen. Er hat seinem Film BEWOGEN KOPER (1993) den englischen Titel BRASS UNBOUND gegeben. Der niederländische Titel bezeichnet, was zu sehen und zu hören ist: Kupfer in Bewegung; der englische, was nicht: eine freie Blechbläsermusik.

Van der Keuken steht dem postkolonialen Impetus des Akademikers fern. Die Anklage ist seine Sache nicht. Er will der Musik keine zusätzliche moralische Botschaft mitgeben, sondern zeigen, wie aus dem Blech die Instrumente gefertigt werden, wie die Spieler marschieren, wie die Musik an Riten und Festen teilhat. Und vor allem geht es um die allgemeinste Spielregel der Musik: den Gig, die Mucke oder Mugge. Musik gegen Geld.

Wenn Noten die Körper der Spieler in Gang setzen, ist ihre Funktion nicht mehr auf die Repräsentation von Tönen einzuschränken. Sie codieren Aktionen. Welche Schwierigkeiten in dieser Aufgabe stecken, ist an den Instrumentationslehren zu ersehen, die eigens für die Militärmusik verfasst wurden. Die Militärmusik erfordert einen Taktgeber, der den Bewegungsfluss erzeugt, zum Beispiel einen Tambourmajor, der einen Stecken in der Luft schwenkt.

Das Militär hat Musikinstrumente, die Signale geben, stets geschätzt: Pauken und Trompeten sind weithin zu hören. Die Koordination des Spiels im Gang erfolgt ebenfalls durch Signale. Allerdings sind Spieler, die gehen, ungleich schwieriger zu koordinieren als Musiker, die sitzen: Weil Schall so flüchtig und langsam in seiner Ausbreitung ist, das Ohr aber vom Schall, der an es dringt, unter bestimmten Voraussetzungen auf geringste Unterschiede der Lage und Ausbreitungsrichtung der Schallquellen schließen kann, heißt eine Koordination von Spielern, die sich insgesamt bewegen, gerade nicht: Gleichzeitigkeit herstellen.

Abwehrgebärde

Berlin, November 1963. Hans Mayer besucht Gombrowicz.³¹ Zwei Jahre später, anlässlich der Vergabe des Formentor-Literaturpreises des Jahres 1965, bei der Gombrowicz leer ausging, notiert G. im *Tagebuch*: »Hat doch ein deutscher Kritiker, Jude, Hans Mayer, der mir ein Kapitel seines Buchs *Ansichten* gewidmet hat, auf einer Sitzung der Formentor-Jury rundheraus erklärt, ich sei – das wisse er genau – Antisemit, und in dem Buch, das ich gegenwärtig schriebe, wimmle es von antisemitischen Ausfällen. Wer war so freundlich, ihn davon in Kenntnis zu setzen?«³²

Uwe Johnson verfasste für die *Cahiers de l'Herne*, die Witold Gombrowicz 1970 eine Ausgabe widmeten, einen französischen Beitrag, der in seiner eigenen deutschen Übersetzung den Titel trägt: »Gewiß, es ist ihm eine Sache schief gegangen in Westberlin.« Zu Witold Gombrowicz.³³ Der Herausgeber der *Cahiers de l'Herne*, Dominique le Roux, hatte in seinem Einladungsbrief an Johnson geschrieben: »Ingeborg Bachmann told us that Gombrowicz was completely isolated while he stayed in Berlin with the Ford Foundation that nobody spoke to him. Why? What has happened in this time?«³⁴ »Ihre Anfrage enthält einen Vorwurf«, beginnt Johnson seinen Beitrag, um eben diesen Vorwurf zurückzuweisen: »Offenbar suchen sie für dies angenommene Unglück Schuldige«. Eine treffende Analyse des aggressiven Rückstoßes, den Johnson führt, unternimmt Sigrid Weigel, die in ihm eine »Abwehrgebärde« erkennt: »Johnsons Text verrät aber auch jenes Moment, aus dem seine eigentliche Abwehrgebärde gegenüber

31 Vgl. Gombrowicz, *Kronos. Intimes Tagebuch*, S. 223.

32 Gombrowicz, *Tagebuch*, S. 905.

33 Vgl. Uwe Johnson, *Porträts und Erinnerungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 23–26.

34 Ebd., S. 140.

Gombrowicz entspringt. Es ist der Schock einer plötzlichen Konfrontation mit dem Trauma des anderen und die eigene Hilflosigkeit im Umgang damit. [...] Gelesen als Zeugnis einer generationsypischen Abwehr von Schuldangst bei einem Nachgeborenen, verweist Johnsons Text nämlich auf jene Ahnungslosigkeit, mit der sich die zweite Generation die Erbschaft der Nazizeit vom Leibe zu halten verstand. Die mangelnde Kenntnis über die Situation eines Remigranten und das mangelnde Vermögen, sich die Zumutungen vorzustellen, die es für einen vor den Hitler-Truppen Emigrierten bedeutete, sich auf deutschem Boden aufzuhalten, richtet sich auf diese Weise noch einmal *gegen* diesen.«³⁵

23 27.05.2020

Rettung (2)

Godard versucht in SAUVE QUI PEUT (LA VIE) (1980) ein Leben zu zeigen, ohne den Standpunkt des Todes einzunehmen: Am Schluss des Films wird der Filmregisseur Paul Godard von einem fahrenden Mercedes-Benz erfasst, ohne dass ihm jemand zu Hilfe kommt. Während der Unfall in Zeitlupe gezeigt wird, hört man die Stimme des Opfers sagen: »Ich sterbe nicht! Mein Leben ist noch nicht an mir vorübergezogen.« Was Godard seinen Figuren versagt, bürdet er dem Film auf: So heißt es in *Histoire(s) du cinéma* in Versform: »selbst völlig zerschrammt / rettet ein einfaches Rechteck / von fünfunddreißig Millimetern / die Ehre alles Realen«.³⁶

35 Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien: Paul Zsolnay, 1999, S. 457.

36 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma 1*, München: ECM Records, 1999, S. 25.

Sprung und Schnitt

In Pedro Costas *OÙ GÎT VOTRE SOURIRE ENFOUI?* (2001) sieht man, wie Danièle Huillet und Jean-Marie Straub am Schnitt ihres Films *SICILIA!* (1999) arbeiten. Huillet spult das Material am Schneidetisch vor und zurück, oft nur um ein Bild, um die richtige Stelle für den Schnitt zu finden. Sie geht durch das Material. Der digitale Schnitt hingegen erlaubt es zu *springen*.

Trugbild

Der Ausgangspunkt in Platons Dialog *Sophistes* ist folgender: Sokrates ist als Verderber der Jugend angeklagt und sein Prozess steht bevor. Er tritt im Dialog zu Beginn und nur mit kurzen Redebeiträgen auf. Der Mathematiker Theodorus hat einen Gast im Schlepptau, den er Sokrates vorstellt und von dem er offensichtlich begeistert ist. Einer Konvention zufolge wird dieser Gast zumeist als der »Fremde« bezeichnet: Er wird als Philosoph eingeführt, der einer philosophischen Schule angehört, die in der griechischen Stadt Elea in Italien ansässig war. Sokrates ist zurückhaltend und fragt, ob der Gast, der seinen Namen nicht nennt, ein Philosoph, ein Staatsmann bzw. Politiker oder ein Sophist sei. Der Gast soll nun, indem er die Unterscheidung zwischen Philosophen und Sophisten erklärt, darlegen, welcher Gruppe er angehört. Nach seiner initialen Aufforderung an den Fremden hält Sokrates sich fortan aus dem Gespräch heraus und nimmt nur als stummer Zuhörer teil. Der Gast aus Elea, der in der Forschung vielfach mit Platon selbst gleichgesetzt wurde, übernimmt fortan die Führung des Dialogs. Die Definitionsversuche, die angestellt werden, schlagen nun lange und weite Umwege ein. Anstatt sogleich zu bestimmen, was ein Sophist ist, erklärt der Gast, dass er mit einem einfachen Beispiel beginne, und zwar der

Bestimmung dessen, was ein Angelfischer sei. Nach der Zerlegung des Begriffs der Angelfischerei wird er als Beispiel, als Paradigma genutzt und auf den Sophisten übertragen, um eine erste Definition des Sophisten anzustellen. Die Schwierigkeiten, die sie aufwerfen, sind offensichtlich: Der Sophist erscheint in derart vielgestaltiger Weise, dass man die Frage nach dem Vermittlungspunkt der verschiedenen Bestimmungen stellen muss. Offensichtlich verfügt der Sophist, anders als der Angelfischer, über eine Vielzahl von Techniken, aber es ist unklar, was diese Techniken überhaupt gemeinsam haben. Der Sophist gebraucht dieselben Methoden wie der Philosoph, insbesondere die Kunst des Widersprechens und der Begriffsanalyse. Er mag einer bestimmten Lehre, Ansicht, Auffassung anhängen, aber auch die Philosophen vertreten Lehren, Ansichten und Auffassungen, die einander widerstreiten. Das eigentliche Problem liegt darin, dass der Sophist eine Erscheinung ist, die den Philosophen nachahmt. Er täuscht vor, ein Philosoph zu sein, ist aber keiner. Die Nachahmung, die der Sophist am Philosophen treibt, ist jedoch noch kein hinreichendes Bestimmungsmerkmal. Dass der Sophist etwas nachahmt, disqualifiziert ihn noch nicht. Der vermeintlich so scharf gezeichnete Gegensatz zwischen Philosophen und Sophisten verwischt bei genauerem Hinsehen immer mehr. Der Gast, der den Dialog führt, operiert mit den gleichen Verfahren wie die Sophisten.

26 08.06.2020

Der Pole aus Argentinien, der kein Deutsch sprach, und die Deutschen, die kein Französisch sprachen

Gombrowicz sprach kein Deutsch: »Günter Grass, Peter Weiss, Uwe Johnson, meine Berufskollegen, sprachen schlecht Französisch.«³⁷ »Diese drei – Grass, Johnson, Weiss – traf ich von

37 Gombrowicz, *Tagebuch*, S. 848.

Zeit zu Zeit, aber unsere Begegnungen scheiterten entweder an Schwierigkeiten sprachlicher Natur oder der Anwesenheit Dritter. Oft sagte ich mir, du mußt mit Weiss reden, ihn mußt du fragen, er wird's dir sagen ... Was Uwe Johnson betrifft, das ist hoher Norden. Ein Nordländer so nordisch, daß ich wiederholt beschloß, mich unbedingt einmal näher mit ihm ... Aber nichts da. Wir waren hermetisch, sie für mich, ich für sie, da ging nichts, das war von vornherein klar, gar nichts, und das Beste, was man tun konnte, war sich gegenseitig in Ruhe zu lassen. Ein bißchen so wie Pferde auf der Weide.«³⁸

Peter Weiss hält in seinen Notizbüchern fest: »Eindringlichste Erfahrung dieser Wochen: der Besuch von Gombrowicz. Der deutschen Sprache wenig mächtig, sitzt er dabei u[nd] hört zu. Sein Gesicht, wenn es auftaucht hinterm Zigarettenrauch, grimassierend. Er starrt entgeistert. Ihm kommt dies alles grotesk vor.

Sicher wird er eine Farce draus machen: Die Schreibschule –«.³⁹

27 09.06.2020

Die Vorschule

In der »Vorschule für die Gruppe 47«⁴⁰ am LCB Berlin fand eine Lesung statt, die auch Gombrowicz besuchte, obwohl er kein Deutsch sprach. Hubert Fichte berichtet in *Die zweite Schuld*:

»Günter Grass beginnt seinen Kursus.

Joachim Neugröschel,

Elfriede Gerstl,

Hermann Peter Piwitt,

38 Ebd., S. 883.

39 Peter Weiss, *Notizbücher. 1960–1971. Erster Band*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 202.

40 Ebd., S. 201.

Hubert Fichte,
Hans Christoph Buch,
Klaus Stiller,
Corinna Schnabel,
Rogosky,
Jan Huber,
Peter Bichsel,
Nicolas Born,
Meisters Sohn,
Wolfgang Maier
sind pünktlich da,
Grass will etwas sagen.
Es ist noch nicht ganz ruhig.
Pscht! macht Hermann Peter Piwitt.«⁴¹

28 10.06.2020

Trugbild (2)

Warum ist der Sophist eine Herausforderung? Was ist das Bedrohliche am Sophisten? Das Falsche am Sophisten ist nicht in ontologischen Kategorien zu bestimmen. Das Problem, das das Falsche aufwirft, ist in den Kategorien des Seienden oder Nichtseienden nicht gut gestellt. Es führt auch nicht weiter zu behaupten, dass das Bild nicht die Sache selbst und deshalb ein Nichtseiendes sei. Vielmehr ist das Bild eine Mischung von Sein und Nichtsein. Das Bild ist nicht der Referent und es ist doch der Referent. Und dies gilt auch für die Nachahmung anderer Künste. Wer etwas nachahmt, tut nicht dasselbe, wie derjenige, der nachgeahmt wird, aber dennoch ist die Nachahmung nicht als etwas zu bestimmen,

41 Hubert Fichte, *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Band III: Die zweite Schuld. Glossen*, hrsg. von Ronald Kay, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2006, S. 264.

das nichts ist. Platon entdeckt, dass es Mischungen von Seiendem und Nichtseiendem gibt, dass Übergänge zwischen Sein und Nichtsein bestehen und dass alle Bestimmungen der Mimesis, des Bildes und des Scheins, die mit Hilfe der klaren ontologischen Unterscheidung von Sein und Nichtsein operieren, fehlgehen. Es ist nicht sinnvoll zu sagen, dass das Abbild nichts wert ist, weil es nicht die Sache selbst ist. Gilles Deleuze erläutert in *Differenz und Wiederholung* die Problemstellung wie folgt. Das Nicht im Nichtsein bedeutet keine Negation, keine Nichtexistenz, sondern eine wesentlich andere Beziehung. Was die nachahmenden Künste hervorbringen ist ein Sein, das in sich eine eigentümliche Mischung von Sein und Nichtsein ist oder das Anteile des Nichtseins besitzt. Die Ontologie beißt sich die Zähne daran aus, sofern sie zu bestimmen versucht, was Mimesis, was ein Bild ist, wenn sie mit der Unterscheidung von Sein und Nichtsein operiert. Der Gast aus Elea zieht ein knappes Resümee: Der Sophist ist derjenige, der etwas Seiendes nachahmt und hierzu die Kunst der Täuschung einsetzt. Er ist ein Nachahmungskünstler, der nicht wirkliche Gegenstände, sondern nur Bilder hervorbringt. Der Sophist bringt seine Bilder hervor ohne Kenntnis dessen, was er nachahmt. Aber, und das ist der Vorwurf, der Sophist weiß, dass er nur nachahmt. Er sei ein Heuchler, ein Nichtwissender, ein Fälscher der Weisheit. So lautet das Urteil.

29 15.06.2020

Auswahl der Bewerber

Das Herzstück der platonischen Dialektik, d.h. der Kunst einen Dialog zu führen und eine Sache auseinanderzulegen, ist die Dihairesis. Dihairesis bezeichnet ein Verfahren zur Einteilung von Begriffen. Es besitzt noch keine Systematik. So fehlt die Anleitung, wie überhaupt ein Begriff einzuteilen sei, welche die angemessene, welche die beste Teilung sei. Die Dihairesis wirkt, als ob

sie ad hoc, spontan und im Unmittelbaren agiere. Platon teilt die Künste in solche des Hervorbringens und des Erwerbs, den Erwerb in Tausch und Jagd; dass aber im Angeln, das bestimmt werden soll, noch andere, wesentliche Dimensionen stecken, zieht er nicht in Betracht: Ist das Angeln nicht auch ein tödlicher Tausch? Die Teilung betreibt keine systematische Erforschung, was ein Begriff ist und welche Komponenten er tatsächlich besitzt. Die Teilung ist, wie Gilles Deleuze einmal bemerkt, ein »launisches, inkohärentes Verfahren«, das von einer Kategorie zur anderen springt.⁴² Zumeist hat man die Teilung von einem historisch späteren Standpunkt aus zu begreifen versucht, vom Standpunkt des Aristoteles aus. Die Methode der Teilung funktioniert nämlich auf eine besonders plausible Weise, sofern die Arten des Tierreichs bestimmt werden sollen. Die Teilung ist aber, so wie sie Platon vorführt, eben keine Spezifikation. Es gibt keinen zwingenden Zusammenhang der unterschiedlichen Ebenen: Die Operation der Teilung ist stets die gleiche, aber das Kriterium der Einteilung jeweils ein anderes, und es fehlt die Rechtfertigung, wieso gerade dieses oder jenes Kriterium gewählt wird.

Die Teilung funktioniert gut für die Unterscheidung von Hunden und Katzen. Aber ihr eigentliches Anwendungsgebiet besitzt sie in der Unterscheidung von etwas, was nicht eindeutig zu unterscheiden ist. Sie hat ihr vorzügliches Anwendungsgebiet dort, wo das, was eingeteilt wird, in sich selbst vermischt ist. Anders gesagt: Die Methode der Teilung funktioniert immer dann auf vorzügliche Weise, wenn das Anwendungsgebiet ohnehin eine natürliche Einteilung besitzt wie etwa das Tierreich. Aber sie gewinnt ihre eigentliche Leistungsfähigkeit dort, wo sie etwas einteilt, was gerade nicht natürlich ist. Es geht in der Methode

42 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink, 1992, S. 87.

der Teilung also eigentlich darum, unter den Mischungen, in gemischten Gruppen die Reinen und Guten heraus zu präparieren. Die Methode der Teilung hat sich in der Spezifikation, also in der Bestimmung der Arten, eine Maske aufgesetzt, um sich den Anschein des Selbstverständlichen zu geben. Tatsächlich geht es jedoch nicht darum, bereits bestehende, natürliche Unterschiede zu finden, sondern durch die Teilung zuallererst den Unterschied zu machen. Es geht um Ausschluss. Gilles Deleuze erklärt, dass es Sinn und Zweck der Teilungsmethode sei, eine Selektion der Bewerber, eine Auswahl unter den Bewerbern vorzunehmen. Die Dihairesis erzeugt so etwas wie ein Trugbild des Logos. Sinn und Zweck des Verfahrens ist nicht die Entdeckung einer natürlichen, selbstverständlichen, evidenten, in der Sache begründeten Ordnung, sondern die Aufstellung von Kriterien, die in einer gemischten, unreinen Gruppe eine Selektion erlauben. Es geht um den Nachweis einer Echtheit von Bewerbern oder Rivalen, die zur Auswahl angetreten sind.

30 16.06.2020

Deutscher sein

Oswald Egger, der in Bozen geboren wurde, hat entdeckt, unter welcher Voraussetzung einem die Nationalität »Deutscher« zuerkannt wird. Man muss *deutscher* sein. Die deutsche Sprache offenbart, dass ihre Bezeichnung für die Nationalität ein Imperativ ist, der seinerseits ein Komparativ ist, als ob man Deutscher nur sein könne, wenn man es mehr sei als andere.⁴³

43 Oswald Egger, *Deutscher sein*, Warmbronn: Ulrich Keicher, 2013 [= Reihe Literaturhaus Stuttgart; 4].

Die Vorschule (2)

In der »Vorschule für die Gruppe 47«⁴⁴ am LCB Berlin fand eine Lesung statt, die Witold Gombrowicz besuchte. Hubert Fichte hat Joachim Neugröschel interviewt:

Neugröschel: »Gombrowicz, der polnische Romancier, der jahrelang in Argentinien gelebt hatte, war auf Einladung des Senats nach Berlin gekommen.

Da in Berlin damals kein Kaffeehausleben herrschte, hat Gombrowicz krampfhaft versucht, ein Kaffeehaus ins Leben zu rufen, im Stile des alten romanischen Cafés.

Und das war eine totale Pleite.

Gombrowicz wollte alles beherrschen und weil er alles beherrschen wollte, durfte man keine Sprache sprechen, die er nicht konnte. So mußten sie alle Französisch sprechen, aber die meisten konnten kein Französisch.

[...]

[Fichte:] – Das war im Café Zuntz.

– Ja. Es war ein paarmal in der Woche in der Nachmittagszeit, zur Nachmittagspause.

Gombrowicz saß da und machte provozierende Bemerkungen über irgendetwas, dann fühlten sich einige Leute provoziert und fingen an, mit ihm zu diskutieren und an zu streiten.

Da die meisten aber nicht genügend Französisch oder Spanisch konnten, um sehr lange zu streiten, ist das Gespräch dann immer im Sand verlaufen.

Es tut mir jetzt leid, daß ich damals kein Tagebuch geführt habe. Er hat immer irgendwas gesagt, über Grass oder einen andren Schriftsteller, etwas, das er selber nicht glaubte.«⁴⁵

44 Weiss, *Notizbücher. 1960–1971. Erster Band*, S. 201.

45 Fichte, *Die zweite Schuld. Glossen*, S. 24f.

Fichte fragt Neugröschel:

»– Sind Sie zu Gombrowicz auch nach Hause gegangen.

– Ein paarmal bin ich zu ihm gegangen.

Wir haben uns immer viel gestritten, aber er sah da nichts dran.

Aber die Deutschen die da waren, waren alle so höflich zu ihm und sie haben mir immer Vorwürfe gemacht, daß ich so frech bin.

Ich habe geantwortet: Das stimmt nicht. Er ist genauso frech zu mir. – Da haben sie gesagt: Aber er ist ein älterer Herr! – Das ist egal!

– Ihm machte es nichts aus.

– Nur wenn ich mit jemandem Englisch sprach, das hat er dann immer wahnsinnig persönlich genommen.

– Hat Gombrowicz einen literarischen Einfluß auf Sie ausgeübt?

– Garnicht.

Ja. Da fällt mir ein. Ich habe einmal eine Satire über ihn geschrieben. Ich habe versucht ihn als Kauz darzustellen.

Ich habe es im Literarischen Colloquium vorgelesen und Grass wurde so wütend. Ausgerechnet Grass hat es so taktlos gefunden.«⁴⁶

»– Es gab Gäste im Colloquium.

Eines Abends war Gombrowicz da.

Waren Sie dabei?

– Wahrscheinlich. Aber ich weiß es nicht mehr.

– Gombrowicz fragte, wer das letzte Buch von ihm gelesen habe, wer welche Bücher von ihm gelesen habe, wer überhaupt etwas von ihm gelesen habe.

Niemand hatte etwas von ihm gelesen, außer Leonore Mau.

– Das stimmt.

– Gombrowicz sagte: Ihr seid hier zusammengekommen, um euch gegenseitig umzubringen.

46 Ebd., S. 26.

- Da er selbst immer in der Isolation geschrieben hat, als polnischschreibender Schriftsteller in Argentinien konnte er sich mit niemandem totschlagen.
 - Gombrowicz sagte, daß menschliche Sprache, Austausch von literarischen Auffassungen Aggression sei, Mordversuch.
 - Ich möchte meinen, daß die tödlichsten Schriftsteller die Kritiker sind, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, eine Art Polizei über die Literatur zu bilden.
 - Meine Aussagen, Ihre Aussagen über Literatur und Kollegen sind scharf genug.
- Glauben Sie, daß der Selbstbestätigungstrieb eines Literaten so stark ist, daß er versucht, alle andern um sich zu vernichten, bewußt oder unbewußt?
- Das kann sein.⁴⁷

32 18.06.2020

ÜberdenFlussübersetzen

Barbara Köhler liest im Museum DKM in Duisburg ihre Gedichte *42 Ansichten zu Warten auf den Fluss*.⁴⁸ Nach der Lesung legt eine Frau eine schwarze Stofftasche zu Köhlers Sachen. Die Tasche trägt den Aufdruck: »Berlin kann jeder. Duisburg muss man wollen.« Köhler nimmt die Region um die Emscher zum Ausgangspunkt ihres Gedichtzyklus. Das Ich, das spricht, ist, wie der Fluss, eine lazarenische Figur: Sie ist gestorben, aber ein Wunder, das aus Achtsamkeit, Hilfe, Freundschaft gemacht war, hat sie zu einem zweiten, fragilen Leben erweckt. Die tote Emscher, der ein zweites Leben verliehen werden soll, ist wie die Lethe. Das Über-den-Fluss-Setzen ist ein Übersetzen, das Köhler

47 Ebd., S. 37.

48 Barbara Köhler, *42 Ansichten zu Warten auf den Fluss*, Wien: Edition Korrespondenzen, 2017.

zwischen vier Sprachen betreibt. Der Freund Tod kennt falsche Freunde, die aber, genauer besehen, ihm selbst den Schrecken nehmen. TOT verwandelt sich beim Übersetzen ins Niederländische, ins Französische in eine Frist, das Leben in eine lazarenische Existenz.

33 19.06.2020

Flitterkram der Zeit

Pierre Goldman, der 1974 zu Unrecht für zwei Morde, die er nicht begangen hatte, verurteilt wurde, schrieb im Gefängnis seine *Souvenirs obscurs d'un Juif polonais né en France* [*Dunkle Erinnerungen eines in Frankreich geborenen polnischen Juden*]. Er verfasste seinen Bericht, während er Kassetten mit kubanischer Musik hörte, die Chris Marker für ihn aufgenommen hatte. Goldman bemerkt, dass das Gefängnis die Zeit selbst markiert. Ein Satz, der wie eine Sentenz aus dieser Prosa von außerordentlicher Schönheit herausragt, lautet in der Übersetzung von Uli Aumüller und Renate Kubisch: »Es gibt im Gefängnis keinen Augenblick, der nicht auf die Zeit, die vergeht, verweist.«⁴⁹ So wenig das Gefängnis ein bloßes Behältnis für seinen Inhalt ist, so wenig ist die Zeit, die es zulässt, von ihm abzulösen. Das Gefängnis straft mittels der Zeit. Goldman begreift die Zeit nicht allein als Instrument der Strafe, sondern als eine Institution, die vom Gefängnis ihrerseits in den Dienst genommen wird. »Ich hatte einerseits die Passion, die Obsession«, erklärt Goldman, »die Zeit zu betrachten, ohne sie mit dem Flitterkram zu versehen, die ihren schicksalhaften und reißenden Ablauf verbrämt. Andererseits suche ich ihr zu entfliehen, ihr in den Tod zu entrinnen. Ich wollte meine

49 Pierre Goldman, *Dunkle Erinnerungen eines in Frankreich geborenen polnischen Juden*, aus dem Französischen von Uli Aumüller und Renate Kubisch, Frankfurt a.M.: März bei Zweitausendeins, 1980, S. 168f.

Jugend nicht überleben. Aus diesem zweifachen Grund entsetzte und faszinierte mich das Gefängnis gleichermaßen: es war in meinen Augen ein Ort, an dem der Häftling erbarmungslos mit der Zeit konfrontiert wurde, mit der Nacktheit ihres Fortschreitens. Eine Qual also, aber auch eine privilegierte, direkte Erfahrung der Zeitlichkeit. Eine Qual: die Jahre vergingen dort sichtbar, man wurde dort in das Altwerden überführt ohne die Jugend gelebt zu haben, die diesem voranging (das Gefängnis als Tod im Leben, die Gefängnisjahre als tote Jahre, in einem Universum, in dem *alles* auf das *Zählen* der Zeit verweist). Das ist so, als wenn ein Mann, der zum Beispiel mit 25 Jahren ins Gefängnis gekommen ist und mit 35 wieder entlassen wird, vom Alter von 25 Jahren *direkt* in das Alter von 35 treten würde.«⁵⁰ Goldman versucht zu einer Erfahrung der Zeit vorzustoßen, die deren institutionelle Verfasstheit abstreift, und ausgerechnet das Gefängnis, das sich die gesellschaftlich instituierte Zeit aneignet, um ihr jenes Gepräge zu verleihen, das sie in ein Mittel der Strafe verwandelt, wird ihm zum Ort solch einer Erfahrung.

34 22.06.2020

Ganz langsam

Adriano Sofri, der 1997 zu Unrecht für einen Mord, den er nicht begangen hatte, verurteilt wurde, schreibt im Gefängnis Tagebuch. Es vergingen zehn Jahre von der ersten Verhaftung über die Untersuchungshaft, zwischenzeitiger Freilassung, erneuter Verhaftung und dem Weg durch die Instanzen bis zur endgültig rechtskräftigen Verurteilung. Sofri liest während dieser Jahre über das Gefängnis. Er zieht einen Vergleich zwischen dem Polarforscher und dem Gefangenen, auf den er nach der Lektüre der italienischen Übersetzung von Sten Nadolnys Roman *Die*

50 Ebd., S. 111.

Entdeckung der Langsamkeit und der Gefängnisbriefe von Antonio Gramsci kommt. »Ein Polarforscher und ein langjähriger Gefangener haben viel miteinander gemein.«⁵¹ Sofri zitiert zwei Briefe Gramscis aus dem Februar und April 1927. Gramsci war am 8. November 1926 von den Faschisten verhaftet worden. Er schreibt an seine Schwägerin Tanja Schucht: »Ich lese ständig. Ich habe bereits Nansens Reiseberichte und andere Bücher gelesen, von denen ich Dir ein anderes Mal schreiben werde. Ich habe kein Unwohlsein irgendwelcher Art verspürt, abgesehen von der Kälte der ersten Tage ...«⁵² Und im April schreibt Gramsci an seine Frau Julia: »Mein allgemeiner Gemütszustand ist von größter Ruhe geprägt. Wie soll ich das ausdrücken? Erinnerst Du Dich an Nansens Reise zum Pol? Weißt Du noch, wie sie verlief? Da ich davon nicht überzeugt bin, werde ich Deiner Erinnerung nachhelfen. Nansen, der die Wasser- und Luftströmungen des Nordmeeres studiert und dabei beobachtet hatte, daß sich an den Stränden Grönlands Bäume und Ablagerungen befanden, die asiatischen Ursprungs sein mußten, glaubte zum Pol oder zumindest in die Nähe des Pols gelangen zu können, wenn er sein Schiff vom Eis treiben lassen würde. So ließ er sich vom Eis einschließen, und dreieinhalb Jahre lang bewegte sich sein Schiff nur, wenn sich die Eismassen *ganz langsam* verschoben. Mein Gemütszustand läßt sich mit dem von Nansens Matrosen während dieser phantastischen Reise vergleichen, die mich immer wegen ihrer wahrhaft epischen Konzeption beeindruckt hat.«⁵³ Nansens Schiff, die *Fram* – das norwegische Wort bedeutet »Vorwärts« –, war ein Geniestreich der Konstruktion: »Der Museumsbesucher [im Osloer

51 Adriano Sofri, *Die Gefängnisse der anderen*, aus dem Italienischen übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Volker Breidecker, Zürich: Edition Epoca, 2001, S. 183.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 184.

Schiffbaumuseum, wo die *Fram* ausgestellt ist; A.S.] staunt vor allem über die wenig heroische Form des Schiffs, das lang, rund und flach, eher einem Schleppkahn gleicht als einem heldenhaften Eisbrecher. Aber gerade das war das Großartige an Nansens Idee: den Korpus seines kleinen Schiffs so abzurunden und abzuflachen, daß das Eis die Seiten nicht angreifen und zermalmen konnte, sondern am Holz entlanggleiten und das Schiff heben würde. Die von Nansen provozierte Bewegung war im Grunde eine Nicht-Bewegung – das ganze Schiff sollte ›toter Mann‹ spielen und sich von der Polarströmung treiben lassen.«⁵⁴ Die Metapher der Polarfahrt, die Gramsci für die Zeit der Haft einsetzt, bezeugt zum einen, dass er sich von Anfang über die lange Dauer seiner Gefangenschaft im Klaren war. (Er wird im Gefängnis dahinsiechen, erlangt schließlich, von tödlicher Krankheit gezeichnet, am 21. April 1937 seine Freiheit zurück. Er stirbt am 27. April 1937.) Zum anderen drückt Gramscis Vergleich von Gefangenschaft und Polarfahrt eine Zeiterfahrung von extremer Langsamkeit aus: das Gefängnis als ein Ort, an dem das Zeiterleben nur mehr lose an die chronologische Zeit geknüpft ist.

35 23.06.2020

Zeit ohne Inhalt

Giacomo Casanova erzählt in der *Geschichte meines Lebens* von seiner Einsperrung in den Bleikammern des Dogenpalasts in Venedig. Er flankiert seine Erinnerungen an die Haft mit einer bei läufigen Bemerkung: »Ich glaube, die meisten Menschen sterben, ohne jemals gedacht zu haben, und daran ist nicht sowohl Mangel an Geist und Vernunft schuld, sondern es ist eben einfach der notwendige Anstoß zu Erweckung der Denkfähigkeit niemals durch

54 Ebd., S. 185.

ein außerordentliches Ereignis gegeben worden, der sie aus ihren Alltagsgewohnheiten herausreißt.«⁵⁵ Seit Boethius im Gefängnis den Trost der Philosophie gefunden hat, ist das Gefängnis vielfach als der Ort, der im Eingesperrten den Denker erwachen lässt, beschrieben worden. Jedoch ist es nicht der Trost des philosophischen Denkens, den Casanova in den Bleikammern erfährt, sondern die Privilegien seiner Bildung und des Besitzes. Das moderne Gefängnis, das durch die Organisation der Zeit strafft, erzeugt nicht denselben Effekt wie der Kerker, der ebenfalls die Zeit organisiert. Die Langeweile, die das Gefängnis verhängt, ist nicht derselbe Zustand, den Casanova erlebt, als er allein im Kerker sitzt. »Ein Mensch, der allein eingesperrt ist, hat keine Möglichkeit, sich zu beschäftigen. Wenn man an einem dunklen Ort allein ist, wo man nichts sehen kann, wohin nur einmal am Tage der Mann kommt, der das Essen bringt, wo man nur in gebückter Haltung herumgehen kann, dann ist man der allerunglücklichste Mensch. Man wünscht sich, wenn man daran glaubt, in die Hölle, nur um Gesellschaft zu haben. Dieses Gefühl ist so gebieterisch, daß ich schließlich mir sogar einen Mörder, einen Verrückten, einen Pestkranken, einen Bären als Kerkergegnossen wünschte. Einsamkeit hinter Schloss und Riegel bringt einen Menschen zur Verzweiflung; aber um an die Wahrheit dieses Satzes zu glauben, muß man vielleicht selber die Erfahrung gemacht haben. [...] Wenn ein wissenschaftlich gebildeter Mensch in meiner Lage Federn, Tinte und Papier erhält, vermindert sich sein Unglück um neun Zehntel; aber die Henker, die mich verfolgten, dachten nicht daran, mir Erleichterungen zu bewilligen.«⁵⁶ Casanova ist nicht unfähig, der Zeit einen selbständigen Inhalt zu geben, sondern es fehlen

55 Giacomo Casanova, *Geschichte meines Lebens. Vierter Band*, hrsg. und kommentiert von Günter Albrecht und Barbara Albrecht, München: C.H. Beck, 1984, S. 221f.

56 Ebd., S. 224.

ihm hierzu die Mittel. Als er schließlich die Erlaubnis erhält zu lesen und zu schreiben, ändert sich seine Stimmung schlagartig.

36 24.06.2020

Verwandlung im Gefängnis

David Lynch präsentiert in *LOST HIGHWAY* (1997) das Gefängnis als den Ort einer Verwandlung. Der inhaftierte Musiker Fred Madison wird zu dem Automechaniker Pete Dayton. Nach und nach höhlt der Film die Unterscheidungen aus, die eine Identität garantieren. Post, Telefon und Film durchkreuzen jede einfach geschnittene Unterscheidung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit einer Person: Wer telefoniert, ist an zwei Orten zugleich. Insbesondere die Sexualität verstört die Evidenz einer physischen Präsenz. Wer sexuelle Verhaltensweisen ausübt, hat nicht allein mit einem anwesenden Körper zu tun. Lynchs Film unterstellt Empfindungen und Wahrnehmungen artifiziellen Bedingungen. Schnelle Autofahrten, künstliche Beleuchtung, die Überfülle und der Entzug von Sinnesreizen, extreme Nahsicht und panoramatischer Blick, überlaute Akustik und unverständliche Artikulation vereiteln jede spontane, sich selbst organisierende Sinnlichkeit. Schließlich blockiert der Film die willentliche Selbstbestimmung des Ich, das von Begierden, Affekten und Ängsten beherrscht wird. (Zweifellos sind diese Aspekte nicht auf die filmische Diegese beschränkt, sondern sollen auch auf den Zuschauer überspringen.) Das Gefängnis ist jedenfalls nicht der Ort, an dem der Körper bei sich ist, die Sexualität zur Ruhe kommt und das Subjekt seinen freien Willen ausüben kann. Vielmehr erscheint es als Schauplatz einer Verwandlung, deren Phantastik womöglich verstellt, dass der Film psychiatrische Konzepte wie »Spaltung«, »Persönlichkeitsverlust« und »psychotischer Prozess« beim Wort nimmt und ihnen eine unmittelbare Sichtbarkeit verleiht. Man sieht, was der forensische Diskurs konnotiert, aber nicht meint,

wenn er Phänomene als Persönlichkeitsspaltung bezeichnet oder eine Verstehensgrenze postuliert, jenseits der das Subjekt eine fundamentale Veränderung erleide, die nicht mehr als Entwicklung einer Persönlichkeit zu begreifen sei.

37 25.06.2020

Jedem Reiskorn seine ID

Im Jahr 2005 lautete der Kolumnentitel eines Aufsatzes: »Ich drucke Ihre ID auf ein Reiskorn«. ⁵⁷ Mittlerweile kann jedem Reiskorn seine eigene ID zugewiesen werden. Man muss kein Paranoiker sein, um zu vermuten, dass jeder handelsübliche Drucker mittlerweile auf dem Papier einen für das bloße Auge unsichtbaren Code hinterlassen kann, der Informationen verschlüsselt, die nützlich sind für eine Beantwortung von Fragen wie zum Beispiel: Wann wurde das Dokument ausgedruckt? Wie lautet die Seriennummer des Druckers, mit dem gedruckt wurde? In welches Netz war der Drucker eingebunden? Wie lautet die IP-Adresse des Rechners, der den Druck angestoßen hat? Muss man ein Paranoiker sein, um zu vermuten, dass in jedem Foto, das ein Mobiltelefon schießt, in jeden Film, den es dreht, verschlüsselt wird, wann, wo und mit welchem Telefon die Bilder aufgenommen wurden?

38 26.06.2020

Elegie für Iris

Es war einmal. Nach dem *Conference Dinner* schließe ich mich X., einer Autorin, die zuletzt Gedichte und Essays veröffentlicht hat, und dem Kollegen Y. an. X. war einst, wie ich vermutete, eine Studentin, die Y.s Veranstaltungen besuchte. Wir sitzen in einer

57 Frank Rosenbart, »Datenspur Papier«, in: *die datenschleuder. das wissenschaftliche fachblatt für datenreisende. ein organ des chaos computer club*, Nr. 86 (2005), S. 19–21.

Bar an einem niedrigen Glastisch übers Eck. Die Stimmung ist gehemmt. Die Ansätze zum Gespräch versanden. Die Autorin wirkt traurig. Sie habe, so flüstert mir Y. ins Ohr, morgen Geburtstag. Ich schlage ein Spiel vor. Wir wollen unsere peinlichen Lektüren einbekennen. Die Bücher, die wir zwar gelesen haben, aber deren Lektüre wir anderen verheimlichen. X. steigt sofort ein. Y. ruft den Kellner an den Tisch und bestellt für uns Schweralkohol. Es bereite ihr *guilty pleasure* Iris Murdoch zu lesen. Murdoch habe die Niederungen des Romans ausgekostet. Jeder ihrer Romane sei ein Schlüsselroman, und nur sehr wenigen Autoren sei es gelungen, ihre Figuren so zu fingieren, dass es belanglos, ja irrelevant sei, wer sie zu ihnen inspiriert habe. Murdoch hingegen habe die Konsequenz daraus gezogen und eine so offensichtliche Verschlüsselung betrieben, dass ihre Biographie den eigentlichen Schlüssel zu ihren Romanen liefere. Deshalb auch der Erfolg des Films IRIS, der Erinnerungen ihres Ehemannes sowie der Biographie von Peter J. Conradi, die nicht zuletzt in Deutschland einen weitaus größeren Erfolg hatte als ihre Romane. X.s Bereitschaft, auf das Spiel einzusteigen, nehmen wir als eine Einladung ins Konfinium von Klatsch und Literatur, wo wir uns suhlen, bis wir spät, freundlich aus der Bar hinauskomplimentiert werden.

39 29.06.2020

Die Peinlichkeit von Bern

Pierre Goldman wurde 1944 in Lyon als uneheliches Kind jüdischer Widerstandskämpfer geboren. Er schreibt: »Ich erinnere mich an das Endspiel um die Fußballweltmeisterschaft 1954, und ich erinnere mich daran, daß die Schweizer Polizisten, die man auf dem Bildschirm sah, die gleichen Helme wie die Wehrmacht hatten, und daß die deutsche Menge auf deutsch johlte und daß mein Vater beim Sieg der deutschen Mannschaft einen Wutanfall bekam und daß er in dem Moment, als die deutsche Nati-

onahymne, *Deutschland, Deutschland, über alles*, erklang, den Fernsehapparat zerstörte.«⁵⁸ Deutschland hatte neun Jahre zuvor Krieg gegen Europa geführt, die Juden verfolgt und ermordet. Aus Ungarn wurden mehr als 600.000 Juden deportiert und ermordet. Wieso konnte die obszöne Symbolik des Siegs der deutschen Mannschaft im Endspiel um die Fußballweltmeisterschaft gegen Ungarn übersehen werden? Der Trainer der deutschen Fußballnationalmannschaft, Sepp Herberger, war am 1. Mai 1933 in die NSDAP eingetreten.

40 30.06.2020

Das Bild der Persönlichkeit zerstreuen

Das Recht legt dem Diskurs, den ein Angeklagter führen muss, seine Fessel an. Die Fessel schlingt Tat und Täter zusammen: Der Angeklagte drückt mit den Äußerungen über seine Taten zugleich auch seine Persönlichkeit aus. Was immer der Angeklagte über seine Tat äußert, wird auch etwas gewesen sein, das ein *Bild* erzeugt. Pierre Goldman ist klar, dass er nicht für seine Taten, sondern für das *Bild* seiner Persönlichkeit, das die Richter und Geschworenen von ihm gewonnen haben, verurteilt worden ist. Er sieht sich vor einer doppelten Aufgabe: einen Diskurs über Taten, die er nicht begangen hat, führen, und einen Diskurs führen, der das *Bild* auflöst. Diese Unterscheidung, die für ihn evident ist, ist für Kläger, Richter, Öffentlichkeit allenfalls eine Spitzfindigkeit. Hinzu kommt, dass das Schreiben, Erzählen ausgerechnet den Effekt, den er zerstreuen will, herstellt. Wer das Pronomen »ich« verwendet, produziert zwangsläufig einen Subjektivitätseffekt, der als Ausdruck seiner Persönlichkeit gelesen wird.

Goldman muss seinen Lesern einen autobiographischen Pakt anbieten, aber darf nicht sein Leben erzählen: »Zu allem anderen

58 Goldman, *Dunkle Erinnerungen*, S. 45.

[außer der Frage, wer ihn bei der Polizei als Mörder denunziert hat; A.S.], was übrigens das Wesentliche an dem von der Polizei gezeichneten Porträt ausmacht (dem mit aller Vorsicht gezeichneten Porträt: sie versteckt sich bei ihrem Vorgehen immer hinter den Aussagen angeblicher Freunde), zu allem anderen will ich mich jetzt äußern. Ich werde nicht mein Leben erzählen. Ich werde das erzählen, was ich wichtig finde. Was nicht unbedingt heißt, daß es wirklich wichtig ist. Vielmehr werde ich endlich den Forderungen des Gerichtsverfahrens nachkommen und die Frage nach meinem Lebenslauf beantworten, die jedem Angeklagten in einer Strafsache vor Erstellung des sogenannten Leumunds- oder Persönlichkeitszeugnisses gestellt wird. Während der Untersuchung hatte ich mich nämlich geweigert, sie zu beantworten.«⁵⁹

41 30.06.2020 (abends)

Flächig arbeiten

Im Briefkasten liegt Marcel Beyer, Anna Haifisch, Graduiertenkolleg 2132, *Exzess und Entzug. Ferres vor Gursky, Ferres vor Immendorff*.⁶⁰ Ich finde folgende Fassung meines Beitrags zu dem Band auf meinem Rechner:

Marcel Beyer setzt einen schwebenden Anfang: »Und warum sollte man nicht ...« Die Konjunktion »und« bewirkt eine Verknüpfung, die keiner kategorialen Ordnung unterliegt. Wenn sie an den Satzanfang rückt, bezeichnet sie einen Übergang: Der Satz folgt auf seinen Vorgänger. Rückt sie an den Anfang eines ersten Satzes, nimmt sie der Hypothek, die auf ihm lastet, ihre Schwere: Der Satz scheint aus dem Nichts hervorzugehen. Die Imagination wird auf ihre eigene Möglichkeit gerichtet. Auch wenn es kei-

59 Ebd., S. 28.

60 Marcel Beyer, Anna Haifisch, Graduiertenkolleg 2132, *Exzess und Entzug. Ferres vor Gursky, Ferres vor Immendorff*, Leipzig: Spector Books, 2020.

nerlei Rechtfertigung bedarf, was im Schreiben imaginiert wird, greifen Regeln, die verknappen, was überhaupt geschrieben werden kann. So sieht die Grammatik einen Stellplatz fürs Subjekt vor, das seinerseits mit einem Objekt zu verknüpfen ist. Diesen Stellplatz besetzt Beyer mit einer unbestimmten Person, die in die Rolle eines Betrachters schlüpft, der Pressefotos studiert, die am 19. März 2009 bei einem »Abend zu Ehren von Andreas Gursky« im Kunstmuseum Wolfsburg geschossen wurden. Das Pronomen »man« erhebt weder Anspruch auf Objektivität noch auf Universalität, sondern ist die Instanz eines Diskurses, der festlegt, welche Stellung das Subjekt in ihm überhaupt innehat. Seit Diderots *Salon von 1767* besagt eine Spielregel der Ekphrasis, die auf Augenhöhe mit dem beschriebenen Bild agiert, dass der Betrachter seine Autorität aufs Spiel setzen muss. Die goldene Regel lautet: Man wird zum Betrachter nur, sofern man selbst zum Objekt der Betrachtung wird.

Beyer fingiert kein Subjekt, das »ich« sagt und einen überlegenen Standpunkt einnimmt, sondern verzollt die Betrachtung der Fotografien mit einer Imagination, die den Betrachter selbst ins Bild holt. Jedoch verwandelt die Metalepse, also die Vorstellung, dass man nicht vor der Fotografie stehe, sondern ins Bild eintritt, den Betrachter nicht schon in einen Teilnehmer am Gesellschaftsspiel des Sehens und Gesehen-Werdens. Man ist nicht eingeladen bei den »Movern, Shakern und Winnern«, die die Geldströme lenken. Man sieht die Leute, wie sie im Vordergrund stehen und vor den Fotoarbeiten von Andreas Gursky und als Darsteller ihrer selbst auftreten. Sie ziehen den Blick ab, aber geben wenig zu sehen. Das Sehen verebbt im Wiedererkennen, das seine Fortsetzung in der Benennung findet: Das ist doch die Ferres mit dem Maschmeyer! Angesichts solcher Leute, die in ihre eigene Welt eingeschlossen sind und nur zu existieren scheinen, um gesehen zu werden, droht die metaleptische Operation ins Leere zu laufen. Auch wenn sie vollzogen wird, hält ihr Effekt nicht vor: Die Leute

genügen sich selbst und sind an einem Gegenüber, das sich seinerseits ihrem Blick darbietet, nicht interessiert.

Hingegen geben die Fotoarbeiten von Gursky viel zu sehen. Sie ziehen den Blick an, um ihn endlos festzuhalten. Die Wahrnehmung hat ihre Fortsetzung in sich selbst. Man muss beim Betrachten ständig von der Nahsicht auf die Details zur Fernsicht auf das ganze Bild übergehen, und umgekehrt. Der Eintritt ins Bild ist wie eine Turnübung: »Wollte man nun den Eindruck gewinnen, man befände sich nicht wie Andreas Gursky auf einem der oberen Ränge im Stadion des 1. Mai, von wo aus er die massengymnastischen Vorführungen mit seinen zwei Plattenkameras wieder und wieder aufgenommen hat, sondern stünde während des Arirang-Festivals in der nordkoreanischen Hauptstadt selbst dort unten auf dem Rasen, Auge in Auge mit den Turnerinnen [...] wäre es wohl das beste, man würde sich unmittelbar vor *Pyongyang V* auf den Bauch legen. So, auf dem Boden liegend, den Kopf aufstützend, würde man [...] zählen«. Auch wenn die einzelnen Turnerinnen, die jede für sich als eine kleine Blume stilisiert ist, noch zu erkennen sind, gehen sie in die Inszenierung der großen Blume ein wie das Pixel ins Bild. Man sieht einen Exzess der Analogie, der das Darstellungsmittel im Dargestellten wiederholt und die Fotografie in Fläche und Bild auseinandertreten lässt. Einerseits blockiert die Fläche, dass vor ihr der Betrachter einen festen Stellplatz einnimmt, um ins Bild einzutreten, andererseits löst der Entzug der Perspektive die räumliche Anordnung der Turnerinnen in eine Fläche auf: »Es gibt keine Zuschauer mehr auf der Welt, es gibt nur noch Blumen, Blumen, Blumen, Blumen«. Der Betrachter steht also Fotografien gegenüber, die Leute zeigen, die an ihrem Gegenüber nicht interessiert sind, und Situationen, die ihm verschlossen sind. Auch wenn er ein Phantasma ausbildet und selbst einen Platz in seiner Vorstellung einnimmt, trifft sein Blick auf opake Flächen, die entweder »eine kuriose Phantasie« anreizen: Der Betrachter springt vom Museum zu einem Teich

in Norddeutschland, um einem japanischen Zierkarpfen »nach allen Regeln der Kunst die Fresse zu polieren«. Die Phantasie verschafft keinen Zugang zu der nahezu hermetisch geschlossenen Welt dieser Leute, sondern nimmt der Imagination ihre Harmlosigkeit. Sie ist kein Beiwerk, das auf unpassende Weise in die Bildbeschreibung einfällt, sondern verleiht dem Blick einen taktilen Referenten und lässt ihn ins Handgreifliche übergehen. Oder aber die opaken Flächen aktivieren die zweite Funktion des Auges, das vom Sehen zum Lesen übergeht. Man sieht auf den Fotografien keine Volumina, sondern einzig Flächen, die vor Flächen gestellt sind, auf denen ihrerseits die gesehenen Formen als die Elemente eines Codes zu entziffern sind: »So liest der Betrachter einmal ›Ein Abend zu Ehren von – grau melierte Scheitelfrisur –‹ von Gursky«.

42 01.07.2020

Flächig arbeiten (2)

Beyer stellt mit seinen Sätzen kausale, konsekutive, konzessive, komparative Verknüpfungen zwischen Betrachtung und Vorstellung her, die eben nicht sichtbar sind: Ferres vor Gursky, auch wenn es gar keine Fotografie gibt, auf der die Schauspielerin vor einer Fotoarbeit des Künstlers steht. Betrachtung und Vorstellung sind, wie nicht zuletzt die Konjunktion »während« anzeigt, gleichzeitige Abläufe: »Und warum sollte man sich nicht [...] einer kuriosen Phantasie hingeben, während die Gäste eintreffen [...]«. »Warum sollte man sich nicht in den Anblick versenken [...], während man doch im selben Moment in Wirklichkeit den Blick über die Menschenmenge im Kunstmuseum Wolfsburg gleiten lässt [...]«. »Und nein, man empfindet in diesem Moment nicht die leiseste Regung [...], während man die eintreffenden Gäste mustert.« Der Satz, der zwei Abläufe oder Semantiken, die er koordiniert, in Beziehung stellt, wächst zur Hypotaxe an, die aber keine Einheit und Ordnung im Sichtbaren stiftet oder den Blick

des Betrachters durchs Bild leitet, sondern zwei komplementären Hälften verfügt. Nach und nach kommt es zur Ineinanderschachtelung und Verknötung von Betrachtung und Vorstellung. Der Betrachter, der als virtueller Gast im Wolfsburger Museum ist, schaut auf Pressefotos, die den Abend dokumentiert haben, um sich vorzustellen, was die fotografierten Leute denken, empfinden oder imaginieren.

Diese Imagination auf zweiter Stufe suspendiert nicht die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Imaginärem, sondern favorisiert die Aussageweise des Möglichen: »Möglich, sie würde ...« »Möglich, genauso ...« »Möglich, also ...« Dennoch greift die Imagination nicht ins Beliebige aus. Sie fragt vielmehr nach ihrer eigenen Möglichkeit (»Und nein, es ist kaum vorstellbar, daß«), kalkuliert ihre Wahrscheinlichkeit (»Mit ziemlicher Sicherheit könnte«) und erregt eine Lust auf Umwegen. Der Satz, der seine eigene Möglichkeit aussagt, startet eine Assoziationskette. Der Optativ funktioniert wie ein kleines Laboratorium, das Verknüpfungen herstellt. Die Assoziationen schlagen zwar einen unvorhersehbaren, überraschenden Umweg ein, aber gehen nicht fehl. Weder fälschen sie Äußerungen noch Sachverhalte. Jeder Sprung erscheint waghalsig, aber landet auf dem festen Boden eines Referenten, der anzugeben ist. Deshalb ist auch Folgendes möglich: »Möglich, die Schauspielerin sieht schon eine Zukunftsaufnahme aus dem Sommer 2011, Lady Gaga im Rollstuhl auf der Bühne der Town Hall in Sydney«. Interessant an dieser Möglichkeit ist die vermeintliche Störung der Chronologie: Die Schauspielerin kann 2009 ja noch nicht wissen, was 2011 geschieht. Die Erinnerungen und Assoziationen springen von 2017 in verschiedene Regionen und Schichten der Vergangenheit ohne Rücksicht auf die chronologische Ordnung, die ihnen äußerlich ist. Der Kunstgriff ist, dass der Betrachter seine Erinnerungen und Assoziationen als mögliche Erinnerungen und Assoziationen der Schauspielerin hinstellt, aber dennoch keine personale Erzählsituation

ausbildet und mithin die Fiktion zerstreut, dass er Zugang zum Bewusstsein einer dritten Person habe. Der Optativ, der die Möglichkeit macht, hängt von der aussagenden Instanz, nicht aber vom ausgesagten Objekt der Schauspielerin ab. Die Art und Weise, wie Erinnerungen und Assoziationen funktionieren, unterstehen so wenig den Regeln der Geschichtsschreibung wie Fotografien von sich aus schon Dokumente sind. Die Ekphrasis arbeitet weniger in die Tiefe der Zeit, sondern auf einer Fläche. Der zweite Kunstgriff ist, dass die Verknüpfungen in alle Richtungen erfolgen, aber unter Kriterien, die nicht von vornherein feststehen. So wie der Stellplatz, der in der Grammatik fürs Subjekt vorgesehen ist, mit einer unbestimmten Person besetzt wird, die in die Rolle des Betrachters schlüpft, so treten die Erinnerungen und Assoziationen als Möglichkeit auf, die nicht durch ihre Wahrscheinlichkeit, sondern durch den Akt der Verknüpfung definiert ist, der von dem »Abend zu Ehren von Andreas Gursky« über die Schauspielerin Veronika Ferres und einer Rolle, die sie zu einem späteren Zeitpunkt gespielt haben wird, zu einem Schnappschuss führt, auf dem sie die Hand des im Rollstuhl sitzenden Malers Jörg Immendorff ergriffen hat.

Woher nimmt der Betrachter, der im Jahr 2017 die Fotografien sieht, seine Kriterien, welche Verknüpfungen zulässig sind und welche nicht, womit die Schauspielerin assoziiert werden kann und womit nicht? Jedenfalls mangelt es nicht an Assoziationen zur Schauspielerin. Die Herausforderung liegt in der Überzahl möglicher Verknüpfungen, aus denen man auswählen muss. Man betrachtet die Fotografien vor dem virtuellen Archiv des eigenen Gedächtnisses oder im Netz. Und es ist unvermeidlich, dass die möglichen Verknüpfungen auf die Betrachtung zurückwirken. Wie sollte man vergessen, dass im Mai 2008 der Maler verstorben ist? Auf den ersten Blick scheint es, als ob der Schnappschuss den kontingenten Augenblick, den er dokumentiert, in eine vollendete Gegenwart verwandelt: So ist es gewesen! Er zeigt nicht die

Verlaufsphase, in der die Schauspielerin die Hand des Malers ergreift und hält, sondern das Ergebnis, dass sie seine Hand umfasst hat. Beyers Satz hingegen wirft einen zweiten, lesenden Blick auf den Schnappschuss, um den Moment, in dem Ferres links neben Immendorff hockt oder kniet, in der persistierenden Gegenwart seiner Verlaufsphase festzuhalten. »Ihre Hände umfassen, nein: betten seine rechte, in diesem Stadium seiner zum Tode führenden Krankheit offenbar noch nicht vollständig gelähmte Hand, während seine linke, seine Malerhand, starr auf seinem linken Knie ruht, das heißt: von seinem Knie abgerutscht zu sein, mit allen fünf Fingern hinab, in Nichts zu deuten scheint.« Was der Schnappschuss als statischen Moment aufzeichnet, koordiniert der Satz in einer Verknüpfung zweier Abläufe. Auch wenn die scheinbare Verbesserung des sprachlichen Ausdrucks seinen Vorgänger zu stornieren sucht (»umfassen, nein: betten«), löscht die Korrektur diesen nicht aus; auch wenn die Erläuterung des sprachlichen Ausdrucks (»das heißt«) seine Bedeutung zu klären sucht, siedelt sie in ihm weitere Bedeutungsnuancen an. Die Korrektur entfaltet den Moment, in dem sie im Jetzt zwei Tätigkeiten entziffert oder ein und dieselbe Tätigkeit unter zwei Beschreibungen stellt: Die Schauspielerin umfasst die Hand des Malers, und sie bettet die Hand des Malers in ihre Hände. Die Explikation dehnt das Jetzt wie in einer Zeitlupe auf und entziffert eine virtuelle Bewegung: Die ruhende Hand des Malers scheint abzurutschen.

Die Ekphrasis hält an der Situation zwischen der Schauspielerin und dem Maler also einen Moment fest, der sich verzweigt in eine vollendete Gegenwart – So ist es gewesen! – und eine freie, fluktuierende Zeit. Zweifellos übt die Fotografie auch eine dokumentarische Funktion aus und zeigt, was gewesen ist. Die Betrachtung kann jedoch auf der Rückseite einer Fotografie eine Imagination mit sich ziehen, die zwischen verschiedenen Zeitschichten hin und her springt. Keine der Fotografien hätte für sich einen Wert, wenn nicht ein Blick auf sie fiele, der in ihnen

die Arbeit der Zeit entzifferte, die jeden erfasst, zerstört und den Erinnerungen der anderen überantwortet. Claude Simon hat in einem Interview gesagt, dass die Fotografie eine Spur dessen bewahren könne, was noch nie gewesen sei und nie mehr sein werde. Während die Fotografie unweigerlich mit dem Tod paktiert, fingiert die Ekphrasis das Bild eines gesteigerten Lebens. So können auf dem Schnappschuss die Schauspieler:in als Gottesmutter und der Maler als Christus erscheinen: »Ein Bild, vor dem alles verblaßt. Es verwandelt seinen Rollstuhl in einen Thron. Sie hat die betont lässig um ihren Oberkörper geschwungene, altrosafarbene Ärmelstola in das Schweißstuch verwandelt.« Während die Fotografie ein Leben zwangsläufig in die Perspektive der vollendeten Gegenwart rückt – »die Menschen auf den Bildern sind Teil einer historischen Szene, und jeder Gast trägt das mit unsichtbarer Fingerfarbe geschriebene Wort ABSCHIED auf der Stirn« –, bewahrt der Satz das Ephemere. Er bezeichnet einen Moment, der andauert, solange das Foto betrachtet wird: Sie spricht. Er lächelt.

43 04.07.2020

Stillsitzen

Es gibt zahlreiche Berichte von Leuten, die für Alberto Giacometti in seinem Atelier Modell saßen. »Der Akt des Modellsitzens«, so charakterisiert James Lord die Situation, »verlangte bei ihm äußerste Selbstverleugnung, bot aber zugleich ein ungewöhnliches Maß an Vertrautheit.«⁶¹ Lord saß 18 Tage lang Modell. Jean Genet saß mehr als 40 Tagen auf einem hölzernen Stuhl Modell: »Ich sitze ganz gerade regungslos, starr (wenn ich mich bewege, wird er mich schnell wieder zur Ordnung, zum Schweigen, zur Ruhe

61 James Lord, *Alberto Giacometti. Die Biographie*, aus dem Amerikanischen von Dieter Mulch, 4., überarbeitete und ergänzte Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer TB, 2013, S. 309.

bringen) auf einem unbequemen Küchenstuhl.«⁶² Lord und Giacometti gehen nach der ersten Sitzung ins Café. Sie unterhalten sich über Porträtmalerei. Giacometti erklärt, dass es unmöglich geworden sei, weiterhin ein Porträt zu malen. Lord hält dagegen und verweist auf Cézanne. »But he never finished them«, he [Giacometti; A.S.] pointed out. »After Vollard had posed a hundred times the most Cézanne could say that the shirt front wasn't too bad. And he was right. It's the best part of the picture. Cézanne never really finished anything. He went as far as he could, then abandoned the job. That's the terrible thing: the more one works on a picture, the more impossible it becomes to finish it.«⁶³

44 05.07.2020

Die fünfte Linie

Robert van Altena hat den niederländischen Maler Steven Aalders interviewt. Die englische Übersetzung des Buchs ist 2017 unter dem Titel *The Fifth Line* bei Koenig Books in London erschienen. Der Titel entstammt einem Gespräch zwischen James Lord und Alberto Giacometti. Giacometti beklagt gegenüber Lord, der ihm Porträt sitzt, dass es unmöglich sei, ein Porträt zu malen. Aalders: »And yet he does it. He does not paint a portrait. Giacometti says: ›I want to copy nature‹. He is, after all, also a sculptor. That is different than a painter. He stands at the crossroads of three-dimensionality and the flat surface. Between the physicality of the sculptor and the illusory of the painter.«⁶⁴ Giacometti habe, so Aalders,

62 Jean Genet, *Alberto Giacometti*. Mit 16 Zeichnungen des Künstlers, aus dem Französischen von Marlis Pörtner, Zürich: Ernst Scheidegger, 1962, S. 66.

63 James Lord, *A Giacometti portrait*, New York: The Museum of Modern Art, Doubleday & Company [1965], S. 9f.

64 *Thoughts of a Painter. The Fifth Line. Steven Aalders interviewed by Robert van Altena*, London: Koenig Books, 2017, S. 121.

Cézannes Lektion gelernt: »the figure is just as important as the surroundings. And he just constantly works on the proportions of the head and its position in the plane. You can see that process when you stand before one of his paintings. It is painted over again and again. Lord says that he went over it at least a hundred times, until the paint was too wet to work.«⁶⁵ Altena berichtet: »At the thirteenth sitting, Lord also remarks that: »My head was inside a small cage.« Aalders nimmt Lord beim Wort und verhilft dem Käfig zur Sichtbarkeit: »Giacometti places an armature around that head, whereby it is incorporated into the surrounding architecture. Look, the outer edge of the canvas consists of four lines, the perimeter of the canvas. The first thing you place on the canvas must relate to those four lines. So the first thing you place is the fifth line.«⁶⁶

45 06.07.2020

Stillsitzen (2)

Isaku Yanaihara hat ein Tagebuch über seine Freundschaft mit Alberto Giacometti geführt.⁶⁷ Yanaihara, 1918 geboren, hatte Albert Camus' Roman *L'Étranger* ins Japanische übersetzt und lernte 1955 Giacometti kennen. Er saß dem Maler und Bildhauer in 228 Sitzungen Modell. Er »war fähig lange Zeit absolut stillzusitzen«⁶⁸. Er saß Tag für Tag jeweils mehrere Stunden auf demselben Stuhl. Die meisten Einträge des Tagebuchs stammen aus dem Jahr

65 Ebd., S. 121f.

66 Ebd., S. 122.

67 Isaku Yanaihara, *Mit Alberto Giacometti. Ein Tagebuch*, aus dem Japanischen übertragen und mit einem Beitrag versehen von Nora Bierich, mit einem Nachwort von Gérard Berréby und Véronique Perrin und bibliografischen Hinweisen von Piet Meyer, Bern, Wien, Paris: Piet Meyer Verlag, Fondation Giacometti, 2018.

68 Lord, *Alberto Giacometti*, S. 309.

1956, als Yanaihara seine geplante Abreise aus Paris immer wieder verschiebt, um für weitere Sitzungen zu posieren. Die Folge der nahezu täglichen Sitzungen zog sich über Monate hin.

Man gewinnt von der Leistung, die solch eine Beherrschung der Körpertechnik des Sitzens erfordert, eine gewisse Anschauung, wenn man versucht, solange still auf einem Stuhl zu sitzen, bis Sitzhöcker, Rückenstrecker und Schultern zu schmerzen beginnen.

Marina Abramović und Ulay haben das stundenlange Stillsitzen zum Kunstwerk erhoben. 1984 führten sie einander einhundert Tage lang auf der Documenta ihre Performance *Nightsea Crossing* auf. Sie saßen täglich während der Öffnungszeiten der Ausstellung einander schweigend gegenüber. Allerdings scheint die souveräne Beherrschung der Körpertechnik noch nicht zu erklären, wie diese Anstrengung gemeistert wird. Yanaihara gibt keine Hinweise auf Praktiken und Techniken, die er einsetzte, sondern hält fest, wie hart diese Arbeit gewesen sei. Während Giacometti und Yanaihara ihre Sitzungen durch kleine Pausen unterbrechen, um zu rauchen, zur Toilette zu gehen oder wenn Besuch ins Atelier kommt, führen Abramović und Ulay ein Duell auf: Wer kann länger stillsitzen?

46 07.07.2020

Gestohlene Bücher

»Gombrowicz' Tagebuch«, gesteht Jürg Laederach, »gehört zu den Büchern, die ich in einem gestohlenen Exemplar besitze.«⁶⁹ Es zeichnet das Buch nicht nur aus, dass es entwendet wurde, son-

69 Jürg Laederach, »Bordbuch jähre Bewegung oder Das Immunsystem bei seiner täglichen Arbeit. Über Witold Gombrowicz' Tagebuch«, in: ders., *Eccentric. Kunst und Leben: Figuren der Seltsamkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, S. 262–268, hier S. 262.

dern der Diebstahl findet in ihm seine Rechtfertigung, weil es die Ordnung der Moral und des Eigentums bezweifelt. »Moralische Verwerflichkeiten des Autors legten es nahe, unverzüglich ein Verbrechen zu begehen. Dieses Verbrechen lag bereits nach flüchtiger Lektüre in der Luft. Da nichts anderes zur Hand war, wurde es logisch, das Verbrechen mittels des Tagebuches selber zu begehen. Ich steckte die drei Bände (damals waren es drei) ein und gab sie nicht mehr zurück. Kurz vor der Abreise, das Taxi wartete unten, hätte ich ein Kapitel fertiglesen können, wenn mich dieses Kapitel nicht so enerviert hätte, daß ich es bleiben lassen mußte. Da ich die Tagesration nicht geschafft hatte und der Wagen unten bösar-
tig hupte, blieb nur eins: die Reisetasche öffnen, mit einer hakenförmigen Hand die Reihe vom Regal wischen, den Mund der Tasche aufspreizen, das Tagebuch hinwerfen, die Tasche zu schließen und dem Taxi den Namen des Flughafens zuzurufen.«⁷⁰

Allerdings reicht Diebstahl nicht hin, um sich ein Buch anzueignen. Michael Glawogger erzählt, wie er freitags nach der Schule mit einem Freund Bücher gestohlen hat: »Der Freund hatte Descartes' *Prinzipien der Philosophie* geklaut und war hochbeglückt über diese fette Beute. Er selbst hatte es nur auf einen einzigen Roman gebracht, und der war nicht einmal aus der *Bibliothek Suhrkamp*. Es war ein dünnes dtv-Taschenbuch von Georges Bataille, *Das Blau des Himmels*. Er las das Buch noch in derselben Nacht. Er würde es nie vergessen, dachte er damals, aber natürlich vergaß er das meiste. Jahre später wusste er nur noch, dass es um Spanien kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs ging, dass Fassbinder es hatte verfilmen wollen, bevor er starb, und dass es in einem Hotel begann.«⁷¹ Die Kunst des Diebstahls besteht darin,

70 Ebd., S. 262f.

71 Michael Glawogger, *69 Hotelzimmer*, Berlin: Die Andere Bibliothek, 2015, S. 121f.

aus ihm ein Verbrechen zu machen: »Das eigentliche Verbrechen im Verbrechen«, weiß Laederach, »besteht darin, die Vorteile, die es verschafft, nicht auszunützen. Das Diebesgut blieb, wie bei Regellosigkeiten dieser Art, jungfräulich; ich las, kaum hatte ich sie mir genommen, keine Gombro-Journale mehr, sondern ließ, was ich gelesen hatte, in mir wirken.«⁷²

47 08.07.2020

HM

Unica Zürn war seit den frühen sechziger Jahren wegen einer schizophrenen Erkrankung in psychiatrischer Behandlung. 1966 schloss sie ein Manuskript ab mit dem Titel *Der Mann im Jasmin. Eindrücke aus einer Geisteskrankheit*. 1970 tötete sie sich mit einem Sprung aus dem Fenster ihrer Pariser Wohnung. Das Manuskript wurde von Ruth Henry und Robert Valençay ins Französische übersetzt und erschien 1971 unter dem Titel *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*; das Vorwort verfasste André Pieyre de Mandiargues. Die deutsche Ausgabe des Buchs erschien 1977 im Ullstein-Verlag.⁷³ Die Autorin erfindet eine Erzählstimme, die eine dritte Person hinstellt, die wiederum als Zürn zu identifizieren ist: ein großer Kreislauf, der von Zürns Biographie angetrieben wird. Es ist offensichtlich, dass *Der Mann im Jasmin. Eindrücke aus einer Geisteskrankheit* eine biographische Lesart erlaubt. Auf den zweiten Blick taucht in dem großen Kreislauf von schizophrener Autorin, Erzählung und Wahnwelt ein kleiner Kreislauf auf. Motor dieses Kreislaufs ist nicht die Biographie, sondern die Verwechslung von Wirklichkeit und Imagina-

72 Laederach, »Bordbuch jäher Bewegung«, S. 263.

73 Vgl. Unica Zürn, *Der Mann im Jasmin*, mit einem Nachwort von Ruth Henry und einem Essay von Jean-François Rabain, Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein TB, 1992. Im Folgenden mit der Sigle MiJ und Seitenzahl zitiert.

tion. Ausgangspunkt ist eine Szene in Zürns Kindheit: Das Mädchen, das von einer »unerklärlichen Einsamkeit erfüllt« (MiJ 9) ist, sucht seine Mutter auf, von der es keine Hilfe erfährt, weshalb es in den Garten geht: »Da erscheint zum ersten Mal die Vision: der Mann im Jasmin!« (ebd.) Seither hat sie diese Szene in immer neuen Variationen erlebt: »Denn über jede männliche Schulter, an die sie sich im Laufe der kommenden Jahre lehnt, blickt sie auf den Mann im Jasmin.« (MiJ 10) Das Bild des Mannes im Jasmin kehrt fortan in Wahrnehmungen, Erinnerungen, aber auch in Vorstellungen und schließlich in wechselnden Zeichen wieder, in denen es dechiffriert wird.

Die Verwirrung, in die Zürn hierüber nach und nach gerät, erfährt während eines Kinobesuchs in Paris eine Zuspitzung: »Die erste Krise beginnt in einem Kino. Als der Raum sich verdunkelt, sieht sie ihn eintreten. Er nimmt seinen Platz einige Reihen vor ihr ein und sitzt zugleich dicht hinter ihr.« (MiJ 13f.) Die Szene ist wie eine Illustration der These, dass das Kino ein Dispositiv ist, das eine unmittelbar psychologische Wirkung auf Zuschauer ausübt: Es zerschlägt den Gemeinsinn, denaturiert die Wahrnehmung und öffnet das Erleben für einen Rückraum von Erinnerung und Imaginationen. So kann ein Austausch von aktuell gesehenem und virtuellem Bild stattfinden, der seinerseits eine Erinnerung an frühere Kinobesuche hervorruft, die einen vergleichbaren Effekt auslösten: »1953 – in Berlin – sieht sie dreimal den gleichen französischen Film, um betrunken zu werden an einem bestimmten Gesicht, das nicht das geringste mit dem Gesicht des Mannes im Jasmin zu tun hat. | Sie identifiziert sich so stark mit diesem männlichen Gesicht, daß man ihr plötzlich sagt; ›Du siehst ihm ähnlich.‹ | Einige Tage später begegnet sie einem Mann und erkennt in seinem Gesicht das Gesicht aus dem Film, dem sie selbst ähnlich geworden ist. Sehr überrascht hört sie jemanden sagen: ›Dieser Mann sieht dem X in dem Film ähnlich.‹« (MiJ 14) Das Kino ist Auslöser der Krise, insofern es Halluzinationen in

Gang setzt. Im Zuge der Verwechslung von aktuell gesehenen und virtuellen Bildern gewinnen einzelne Elemente eines Films und zuletzt auch der Film insgesamt symbolische Qualität. Sie sieht einen »Reklame-Film für ein bestimmtes Öl« (ebd.), dessen »Flaschen zum Symbol des männlichen Geschlechtes« werden, »– dieser Anblick bereitet ihr ein derartiges körperliches Übelbefinden, daß sie fürchtet, sich zu erbrechen.« (ebd.) Sie sieht einen Vorfilm über »die Rettung eines Verunglückten im Gebirge« (ebd.): »Dieses Bild bekommt die Bedeutung für sie, daß ihr Sohn sich in tödlicher Gefahr befindet.« (ebd.) Und sie sieht den »englische[n] Film ›Hold up in London‹. | Fünf Gentleman-Gangster berauben eine Bank. Dieser Film vermittelt ihr den Eindruck, daß *sie selbst* diese Bank ist, die nicht beraubt, sondern *geraubt* wird, als wolle man sie einer neuen Bestimmung zuführen. Das erinnert sie an ein Spiel ihrer Kindheit: ›Räuber und Prinzessin‹. | Diese fünf Gentleman-Gangster werden für sie zu einer Art von geheimnisvoller ›Fünften Kolonne‹, die erscheinen wird, wenn sie sich in Gefahr befindet – als Retter in der höchsten Not. Eine Organisation ›Unbekannt‹.« (ebd.) Schließlich gerinnen die Halluzinationen in einem Zeichen, in dem aktuelle Wahrnehmung und virtuelles Bild auf neue Weise verknüpft sind. »Nach diesem Film ›Hold up in London‹ findet sie am Abend in ihrem Hotelzimmer zwei rote Buchstaben auf ihrem Handtuch: H M (es ist das Monogramm des Hotels, in dem sie wohnte: Minerva).« (MiJ 14f.) Zürn muss nicht mehr passiv abwarten, bis ein Anlass den Austausch von aktuellem und virtuellem Bild auslöst, sondern kann selbst ein Zeichen entdecken, das in sich das virtuelle Bild einkapselt. Sie sieht das Monogramm H M, das für Herman Melville, aber auch für Henri Michaux steht, die ihrerseits Verkörperungen des Manns im Jasmin sind.

Unica Zürn hat Melville eine Folge von »sechs kleinen Manuskripte[n]« (MiJ 15) gewidmet, die eine Folge von Anagrammgedichten umfassen. Sie folgt Jean Gionos Roman *Melville*

zum Gruß, dem sie die Idee entnimmt, dass Melville seinen Roman geschrieben hat, weil sein Wunsch, der in der Begegnung mit einer irischen Dame aufkeimt, nicht erfüllt werden konnte. Es ist für Zürn nachrangig, ob diese Liebesbegegnung zwischen Melville und der Frau überhaupt stattfand, sondern der Glaube, dass sie stattgefunden haben könnte, reicht ihr als Bestätigung: »Sie hat es nur zu gerne geglaubt, daß diese Begegnung, die sich nicht wiederholt hat, das größte Werk von Herman Melville ausgelöst hat.« (ebd.)

Jean Giono, der *Moby-Dick* ins Französische übersetzte, veröffentlichte 1941 seinen Roman *Pour saluer Melville*. Er fingiert einen Ich-Erzähler, dessen Lektüre des Romans *Moby-Dick* zum Auslöser des Romans wird, den die Leserinnen und Leser in den Händen halten. Der Ich-Erzähler halluziniert lesend am Ufer des Meeres die diegetische Welt des Romans (»vermeinte ich [...] das Schnaufen Moby Dicks zu hören«⁷⁴), die schließlich über die Situation der Lektüre hinausgreift: »Doch zu der Stunde, in welcher der Abend die Weite unseres inneren Seins vertieft, wurde diese Verfolgung, in die Melville mich fortriß, zugleich allgemeiner und persönlicher.«⁷⁵ Hierbei fokussiert die Lektüre auf den »königlichen Helden, der das ganze Buch beherrscht«, also Kapitän Ahab: »Auf meinem Heimwege war er an meiner Seite; um ihn einzuholen, brauchte ich nur einige Schritte zu tun, und kaum war die nächtliche Finsternis dem Abgrunde entstiegen, da wurde ich er selbst, so als hätte ich einen längeren Schritt getan und ihn erreicht, ja, als sei ich in seine Haut geschlüpft, um seine Gestalt anzunehmen; sein Herz an der Stelle des meinen tragend, schleppte ich auch die Last meiner Wunden schwer über das Kielwasser

74 Jean Giono, *Melville zum Gruß. Roman*, aus dem Französischen von Walter Gerull-Kardas, München: Matthes & Seitz, 1999, S. 8.

75 Ebd.

eines gewaltigen Ungeheuers.«⁷⁶ Schließlich schlägt die identifikatorische Lektüre in eine Fiktion über Herman Melville um, deren Kern die Begegnung von Herman Melville mit einer jungen Dame aus Irland ist. Giono insinuiert mit seiner Fiktion, dass Melvilles Roman seine Triebfeder in einer unerfüllten Liebesgeschichte habe. Diese Fiktion erfüllt nunmehr Zürns Wunsch nach einer spezifischen Erklärung für das Schöpferische. Der Wunsch findet sein Objekt nicht mehr im Schreiben, sondern im Akt des Wünschens selbst. An die Stelle einer Erklärung, wie Melville seinen Roman schreiben konnte, tritt die Fiktion, dass ein Wunsch ihn ausgelöst habe.

Der Mann im Jasmin umfasst auch eine Auswahl von Zürns Anagrammgedichten. Das Anagramm wird definiert durch eine Erklärung des Prinzips, wie es verfertigt wird: »(Anagramme sind Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines Wortes oder Satzes entstanden sind. Nur die gegebenen Buchstaben sind verwendbar, und keine anderen dürfen zur Hilfe gerufen werden. Das Finden von Anagrammen gehört zu ihren intensivsten Beschäftigungen.)« (MiJ 18) Zürns Arbeit an den Gedichten ist wie ein Prodrom ihrer späteren Erkrankung: »Unerschöpfliches Vergnügen für sie: Das Suchen in einem Satz nach einem anderen Satz. Die Konzentration und die große Stille, die diese Arbeit verlangen, geben ihr die Chance, sich gegen ihre Umwelt vollkommen abzuschließen – ja, selbst die Wirklichkeit zu vergessen –, das ist es, was sie will.« (MiJ 18f.) Die Wahl des Ausgangssatzes ist eine Entscheidung, die nach Zufall und Vorliebe getroffen wird. Was in dieser Wahl angelegt ist, werde, so Zürn, im Gedicht expliziert: Das Verfahren stelle in seiner Umwegigkeit eine Lesbarkeit ihres persönlichen Zustands her. Es nimmt die Qualität eines Orakels an, das ankündigt, was die Verfasserin erleiden wird.

76 Ebd., S. 9.

Zwar schränkt der Ausgangssatz den »Freiheitsgrad« in der Wahl der Worte erheblich ein. Jedoch ist das Verfahren, wie Helga Lutz und Daniel Tyradellis klarstellen, »eben nicht ganz determiniert. Der Überschuss des Imaginären ist nicht zu tilgen, im Gegenteil. Er ist der Einsatz des Subjekts gegen die Macht der Codes.«⁷⁷ Die »Praxis des Anagrammiers ist nichts anderes als die Performanz des Todestriebes«.⁷⁸ Die Gedichte präsentieren ja das Resultat ihres Verfahrens und kapseln in sich die Subjektivität der Verfasserin ein, die aber schwer zu fassen ist: Zweifellos ist Zürn in den Gedichten irgendwie anwesend, aber sie droht in dem Verfahren bis zur Unkenntlichkeit zu verschwinden. Das Verfahren produziert einen Sinn, in dem eine unbestimmte Subjektivität persistiert: ein Jemand.

48 09.07.2020

Lost, lost, lost

Elizabeth Bishop kündigte im Januar 1976 dem *New Yorker* ein neues Gedicht an: »I am having a poem in your magazine fairly soon, I think – the one and only villanelle of my life. It is very SAD – it makes everyone weep, so I think it must be rather good, in its awful way, and I hope you will like it.«⁷⁹ Das Gedicht »One Art« erschien im Magazin am 26. April 1976 und noch im gleichen Jahr in *Geography III* bei Farrar, Straus and Giroux. Die Villanelle besteht aus 19 Versen, die in fünf Terzette und ein abschließendes Quartett gegliedert sind und ein festes Reimschema besitzen.

77 Helga Lutz, Daniel Tyradellis, »Jemands Tod. Unica Zürn und Jacques Lacan. Anagramme, Subjekt- und Rechenmaschinen«, in: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hrsg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich, Berlin: Diaphanes, 2005, S. 145–161, hier S. 157.

One Art

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (*Write it!*) like disaster.⁸⁰

78 Ebd., S. 160.

79 Elizabeth Bishop, »Letter to Katharine Sergeant Angell White, January 16. 1976«, in: Joelle Biele (Hrsg.), *Elizabeth Bishop and The New Yorker. The Complete Correspondence*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2011.

80 Elizabeth Bishop, *Gedichte*. Zweisprachig. Hrsg., übersetzt und mit einem Nachwort von Steffen Popp, München: Carl Hanser, 2018, S. 222.

Dass »One Art« zu biographischen Lesarten angereizt hat, demonstrieren Forschungen, die Rückhalte für Interpretationen sowohl in 17 faksimilierten *Drafts* als auch in der mittlerweile minutiös recherchierten Lebensgeschichte fanden.⁸¹ In Notizen, die als [Draft 1] bezeichnet werden, hält Bishop als initiale Idee für ein Gedicht fest: »One might begin by losing one's reading glasses / oh 2 or 3 times a day – or one's favorite pen.«⁸² Der erste Schritt beim Erlernen dieser Gabe ist das »mislaying«. Die verlegten Dinge sind eben nicht verloren, sondern tauchen im Laufe der Suche wieder auf – »and ›mislaying‹ means that they usually turn up«⁸³ – und zwar eben dort, wo sie auch zu erwarten sind. Insofern sind Fortschritte in der Kunst des Verlierens daran zu erkennen, wo die verlorenen Dinge wiedergefunden werden: »although when one / is making progress, the places grow more unlikely«.⁸⁴ Die persönlichen Erfahrungen, die den Ausgangspunkt des Gedichts bilden, gehen weit über den Verlust von Dingen, die von Hand zu Hand gehen, oder das Verlegen von Türschlüsseln hinaus. Die Kunst des Verlierens besteht eben nicht im Finden, sondern in den Arten und Weisen, wie Verluste ausgehalten, ertragen werden. Deshalb ist der Türschlüssel ein privilegiertes Objekt, der Materialität und Funktion miteinander verschmilzt und mittels seiner Funktionen eine psychische Metafunktion ausübt.

Der Halbvers »I lost my mother's watch« rührt jenseits der Unterscheidung zwischen Besitz und Eigentum an den Nexus von Personen und Dingen und den Übergang von zeitweiligem Vermissen zum dauerhaften Verlust. Die Dinge können mit anderen Personen (oder spezifischen Situationen) so eng verbunden sein,

81 Elizabeth Bishop, *Edgar Allan Poe & The Juke-Box. Uncollected Poems, Drafts, and Fragments*, edited and annotated by Alice Quinn, Manchester: Carcanet, 2006, S. 225–240.

82 Bishop, »[Draft 1]«, in: dies., *Edgar Allan Poe & The Juke-Box*, S. 225.

83 Ebd.

dass selbst ihr Besitz sie nicht gänzlich anzueignen vermag. Die Uhr, die vererbt wurde, bleibt die Uhr der Mutter, obwohl sie getragen und verloren wurde. Was als Verlust bemerkt wird, ist mehr und anderes als das abwesende oder fehlende Ding und greift tief in das Verhältnis von Wunsch und Erfüllung, Wörtern und Referenten ein. Insofern die Uhr (»watch«) verloren wurde, wird der Blick frei für die eigentliche Bedeutung des Verlierens: »And look!« Denn die Eigenart der Dinge, Gegenstände, Objekte, die verlorengegangen sind, bestimmt über die Bedeutung des Verbs »to lose« mit: Wie passt die Kategorie des Unbeweglichen mit der des Verlierens zusammen? Kann man eine Immobilie verlieren?

Der Titel des Gedichtbands, *Geography III*, ist wie der eines Erdkundebuchs für die dritte Klasse in der Oberstufe. Lektionen in Erdkunde erkunden nicht zuletzt die eigentümliche Beziehung, die zwischen Namen und Orten besteht. Man kann im Unterricht erfahren, dass insbesondere Ortsnamen ihrem Referenten sachlich, logisch und zeitlich vorausgehen. Der Name wirkt auf die Vorstellungen ein, wie der Ort beschaffen ist. »Ich brauchte«, heißt es in Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, »um sie [die Träume vom Ozean und von Italien; A.S.] ins Leben zu rufen, nur die Namen auszusprechen: Balbec, Venedig, Florenz, in denen das Verlangen nach den durch sie bezeichneten Orten im voraus aufgespeichert lag. Selbst im Frühling genügte es, daß ich irgendwo den Namen Balbec las, damit in mir das Verlangen nach Stürmen und normannischer Gotik entstand; und auch an einem stürmischen Tag erzeugte der Name Florenz oder Venedig in mir das Verlangen nach Sonne, nach Lilien, nach dem Dogenpalast und Santa Maria del Fiore.«⁸⁵

84 Ebd.

85 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 1: Unterwegs zu Swann. Frankfurter Ausgabe*, aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 558f.

Das Gedicht löst die Idee des Verlierens nach und nach von Verfügbarkeit, Besitznahme und Beweglichkeit der Objekte ab, um in einen gewissen Gleichmut einzuüben: »Then practice losing farther, losing faster: / places, and names, and where it was you meant / to travel. None of these will bring disaster.« Der Schritt, der von Objekten, die mit Personen verknüpft sind, zu den Menschen selbst, die verloren werden, führt, dehnt nach einem Halt in der Geographie die Übung nunmehr auf unbewegliche Objekte aus.

Zweifellos gibt es Verluste, die ihr Remedium nicht mehr im Suchen und Finden haben. Die Sprecherin ist eine *expatriot*, die ungeachtet des Besitzes oder Verlusts von Häusern »homeless« bleibt. Jenseits des Schemas, demzufolge Dinge, die in Besitz sind, verloren und womöglich wieder aufgefunden werden, wird das Verb »to lose« zu einem psychischen Verb, das an der Grenze zwischen Benennung und Sachverhalt innere Zustände bezeichnet. Der Umzug ist ein Verlust, und selbst Städte können in diesem Sinne verloren werden. Offensichtlich ist der Verlust des Kontinents eine Metapher, die nach Auflösung verlangt. Zunächst ist die schiere Größe des Objekts bemerkenswert und bezeichnet nächst der Erde als größtmögliches Objekt auch einen größtmöglichen Verlust. Dann treten im Verlust des Kontinents Vorstellung und Erfahrung auseinander. Der Kontinent bezeichnet mithin keine Idee, die sich der Erfahrung entzieht, sondern eine unvollständige Erfahrung, die abgebrochen worden ist. Schließlich ist der Kontinent auch so etwas wie ein Grund, Boden oder Fundament, auf dem die Sprecherin im Wortsinn steht: Man kann einen Kontinent verlassen, nicht aber – verlieren.

Bishop löst die Spannung zwischen der Gattungsform und dem semantischen Feld des Verlierens, Verlusts und Verlorenhabens durch die Platzierung der Wörter in ihren Umgebungen auf: better words, better placed. So leicht die Reimwörter ins Schema der Villanelle einzutragen sind, so schwierig ist es, die Wiederholung der Reime zu handhaben und ein glückendes Zusam-

menspiel (mindestens) zweier Ordnungen zu organisieren, die auf den ersten Blick logisch und sachlich nichts miteinander zu tun haben. Die Unterwerfung unter das rigide Schema der Gattungsform wird mit einer Formsemantik vergolten, die Strenge, Unausweichlichkeit, Zwangsläufigkeit mit dem Spiel von Wiederholung und Variation verknüpft. Der Reim provoziert mittels der klanglichen Ähnlichkeit zwangsläufig die Frage nach einem anderweitigen Zusammenhang der Referenten. Hinzu kommt in Bishops Gedicht aber Folgendes: Das Reimen besitzt eine semantische Schnittmenge mit dem Schlüsselwort des Gedichts: *to lose*. Wenn die Gedichtform der Villanelle als Allegorie für die Kunst des Verlierens erhalten soll, ist das Suchen und Finden der verlorenen Objekte bzw. der Reime noch nicht der Schlüssel zu ihrer Beherrschung. Die eigentlichen Schwierigkeiten bei der Beherrschung der Dichtkunst treten nicht am Reimschema auf. Und die Spannung zwischen Suchen und Finden wird durch die gefundenen Reimwörter nicht aufgelöst: »[T]he whole poem is, in fact, a duel between the verb ›master‹ and the noun ›disaster.‹«⁸⁶

Das Gedicht entfesselt mittels Zweiheit und Verdoppelung – zwei Reimwörter, zwei Flüsse, zwei Städte und der Verlust des Anderen – einen Mangel, der schlechte Wiederholungen diktiert. Die Wiederholung bietet aber auch einen Ausweg und eröffnet einen Zugang zum Unbewussten. Man weiß, woran es mangelt, und wiederholt trotzdem, was Unlust und Schmerz bereitet. Die Sprecherin scheint Wiederholungen ausgesetzt, die zwangsläufig erfolgen und absehbar sind wie das Versschema in der Villanelle. Sie hält beim Schreiben des letzten Verses inne, da das zu schreibende Wort bereits vorgegeben ist durch den Reimzwang der

86 Helen Vendler, *Last Looks, Last Books. Stevens, Plath, Lowell, Bishop, Merrill*, Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2010 [= The A.W. Mellon lectures in the fine arts; 2007; Bollingen Series, XXXV: 56], S. 109.

Villanelle. Sie hebt den Stift, zögert, aber das Kommando kommt: Schreib es! Sie nimmt die Vergleichspartikel »like« erneut auf und schreibt dann das Wort »disaster« hin. Während das fortgesetzte Verlieren mit Unlust und Schmerz verknüpft ist, wird der Zwang zur Wiederholung von etwas diktiert, das das Lustprinzip übersteigt und einer ihm heterogenen Ordnung angehört. Das Formschema der Villanelle, so ist zu vermuten, spielt die Rolle des To-destriebs, während auf dem semantischen Feld des Verlierens das Lustprinzip auftritt, das psychologischer Natur ist. Das Gedicht ist nicht Vorwegnahme des Verlusts eines Partners oder die Antizipation einer Trauer. Bishop führt in die Unterscheidung ein zwischen dem Anderen, der als Liebesobjekt abwesend ist, und dem Anderen, der verstorben ist. Wer diese erste Lektion begriffen hat, ist für die nächste besser vorbereitet: die Kunst, in den Anderen die Möglichkeit einzutragen, dass er verloren werden kann.

49 10.07.2020

To send someone to Coventry

Herbst 2019. In Oberhausen steigen zwei US-Amerikaner in den Speisewagen des ICE ein. Sie sind gut gekleidet; der ältere, in den Sechzigern, ist sehr korpulent. Den Jüngeren schätze ich auf ungefähr 40 Jahre. Sie bestellen Weißbier. Sie prosten mir zu. Wir kommen ins Gespräch. Sie sind in der IT-Branche tätig und reisen geschäftlich nach Amsterdam. Auf meine Auskunft hin, dass ich Literaturwissenschaft lehre, fragt mich der Dicke, ob ich LeRoi Jones aka Amiri Baraka kenne. (Ich habe den Namen zwar schon einmal gehört, aber keine Zeile gelesen.) Einst wollte der Dicke ein *Poet* werden und hatte seine ersten Versuche an Baraka geschickt, der ihn daraufhin einlud, zu ihm nach Hause nach Brooklyn zu kommen. Er kommt sogleich ins Schwärmen. Baraka habe ihn willkommen geheißen, obwohl er weiß ist und talentlos war. Ein Abend sei ihm unvergesslich geblieben: Man sitze in einer Art

Wohnzimmer zusammen. Barakas Leute warnen plötzlich: »Polizei!«. Das Licht geht mit einem Schlag aus. Baraka fasst ihn an der Hand: »Keep calm. Stay with me.« Er sei ruhig neben Baraka im Dunkeln sitzen geblieben. Als das Licht wieder anging, war die Polizei überall im Haus. Baraka habe ihn den Polizisten, die über die Anwesenheit eines Weißen erstaunt waren, als *Poet* vorgestellt.

Der Jüngere sagt während der Erzählung des Dicken kein einziges Wort, und ich kann nicht ausmachen, ob er die Geschichte schon so oft gehört hat, dass allenfalls ihre Variationen und Ausschmückungen für ihn noch von Interesse sind, oder ob er sie, ungläubig, zum ersten Male hört. Also versuche ich herauszubekommen, wer er ist. Er sei kein Amerikaner, sondern Brite und stamme aus Coventry, wo sein Chef, der Dicke, in den achtziger Jahren eine Computerfirma gegründet habe. »Warum in Coventry?« frage ich nach. »You are from Germany, aren't you?« entgegnet mir der Dicke. Ich werde rot. Er bestellt drei Weißbier.

50 13.07.2020

Nachbild

Als Adalbert Stifter seine Erzählung *Aus dem bairischen Walde* veröffentlichte, hatte er bereits seinen Halt verloren. Er wird sich am 26. Januar 1868 die Halsschlagader aufschneiden. Zwei Tage später ist er tot.

Es geht in der Erzählung um Folgendes: Der Ich-Erzähler hat seinen Kuraufenthalt in Karlsbad um eine Nachkur im Bayerischen Wald verlängert. Seine Frau, die schon vorzeitig nach Linz zurückgekehrt ist, erkrankt zuhause. Als er sie auf ihrem Krankenlager in Linz besuchen will, setzt ein unaufhörlicher Schneefall im Bayerischen Wald ein. Letztlich bleibt völlig unklar, was den Erzähler, der im Hause sitzt und keinerlei unmittelbaren Gefahr ausgesetzt ist, immer wieder an das Fenster zieht, um unablässig in den Schneefall zu starren. Was der Erzähler im Schneetreiben

sieht und erlebt, löst nach seiner glücklichen Rückkehr schließlich eine Krise aus: »Dann brach eine Krankheit aus. Ich hatte etwas wie Fieber und große Angst. Der Arzt sagte, es sei ein Ergriffen-sein der Nerven, und das Gegenmittel sei ungemeine Ruhe.«⁸⁷ Die willentliche Fokussierung der Aufmerksamkeit – das unablässige Starren auf den Schneefall – erzeugt im Auge des Erzählers ein Nachbild, das noch besteht, obwohl er das Auge schließt, da es aus dem Gedächtnis gespeist wird. Nachdem dieses Nachbild allmählich verlöscht, tritt so etwas wie eine Genesung ein.

51 14.07.2020

Ligeti und das Volk

Es war so kalt in der Wohnung, dass ich, nachdem der Ofen angestellt war, ins Bett zurückkroch. Der Traum, der mir kam, ging wie folgt: Ich hatte versprochen, einen Aufsatz über einen ungarischen Komponisten zu schreiben, aber den Termin für die Abgabe längst überschritten, weil mir jegliche Idee fehlte, wie das gestellte Thema anzupacken sei. Unter großer Anstrengung versuche ich mich zu erinnern, wie es überhaupt lautet. So wie der Schnitt im Film den Weg abkürzt, um von einem Ort zum anderen zu gelangen, so bin ich im Traum vom Schreibtisch in eine Buchhandlung vor ein Regal versetzt, in dem unzählige Taschenbücher stehen, die einander wie ein Ei dem anderen gleichen. Ich ziehe blindlings einen Band heraus, der wie ein stw-Taschenbuch aussieht. In gelber Schrift leuchtet mir sein Titel entgegen: *Ligeti und das Volk*.

87 Adalbert Stifter, »Aus dem bairischen Walde«, in: ders., *Sämtliche Erzählungen nach den Erstdrucken*, hrsg. von Wolfgang Matz, München: dtv, 2005, S. 1515–1543, hier S. 1542.

Vier Fische

Welche Freude, dass ich in einem Papierstapel das Gedicht wiederfinde, das mir mein Freund Rudolf Helmstetter geschickt hat!

Vier Fische

Die Zeit ist ein Fluss
sagen die Angler die mit kleinen Ködern
stundenlang an feuchten Ufern hocken oder
tagelang in wasserdichten Hosen in der Strömung stehen
und nachts in warmen Betten schlafen
Was wissen sie schon

ach wenn sie wüssten
ich bin vier Fische
und kann es ihnen nicht sagen

Die Zeit ist ein Meer
sagen die Fischer mit den großen
Netzen und Harpunen und bunten Tattoos
auf der gegerbten Haut die nachts in engen Kojen
vom nächsten Hafen träumen
Aber was wissen sie schon

ach wenn sie wüssten
ich bin nur vier Fische
und wir haben nie zählen gelernt

wozu auch
: man beißt nur einmal an
einer von uns hängt schon am Haken
und einer ist schon ins Netz gegangen

und einer brät schon in der Pfanne
und einer wartet noch auf den Köder
der unwiderstehlich ist

Denn die Zeit ist ein Pfeil
der niemals abgeschossen wird
und immer trifft
nur die Wolken nicht und die Sterne
hoch oben über dem Wasser
in den Tümpeln und Seen
Bächen Flüssen und Meeren

Vielleicht entkommt
wer neue Bilder sieht
für eine Weile aber
was weiss denn ich
ich bin nur vier Fische

53 16.07.2020

Auszug aus dem Laboratorium

Gottfried Keller veröffentlichte 1881 in der *Deutschen Rundschau* unter dem Titel *Das Sinngedicht* eine Folge von Novellen, die noch im gleichen Jahr als Buchausgabe erschien. Erzählt wird von dem Naturforscher Reinhart, der optische Versuche mit Kristallen durchführt: »In der Mitte des Zimmers stand ein sinnreicher Apparat, allwo ein Sonnenstrahl eingefangen und durch einen Kristallkörper geleitet wurde, um sein Verhalten in demselben zu zeigen und womöglich das innerste Geheimnis solcher durchsichtigen Bauwerke zu beleuchten.«⁸⁸ Als er eines Morgens beim Blick

88 Gottfried Keller, »Das Sinngedicht«, in: ders., *Sämtliche Werke. Band 6: Sieben Legenden, Das Sinngedicht, Martin Salander*, hrsg. von Dominik Müller, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991, S. 95–381, hier S. 98. Im Folgenden zitiert mit der Sigle Sg und Seitenzahl.

»durch eine Röhre« einen »leise stechenden Schmerz im Auge« (Sg 98) verspürt, wird er gewahr, dass er sein Augenlicht gefährdet. Reinhart, der »in Schränken eine verwahrloste Menge von Büchern stehen« (Sg 100) hat, stößt auf einen »Band der Lachmann'schen Lessingausgabe, und zwar der, in welchem die Sinngedichte des Friedrich von Logau stehen«. (ebd.) Er entdeckt ein Epigramm, das lautet: »Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.« (ebd.) Der Naturforscher beschließt, das Gedicht als »artige Vorschrift« (Sg 101) zu nehmen und »wie ein Rezept« (ebd.) zu gebrauchen: »Welch' ein köstliches Experiment!« (Sg 100) Er reitet in die Welt hinaus, stellt drei scheiternde Kussexperimente an und begegnet zuletzt noch Lucie, in deren Haus er als Gast aufgenommen wird: Sie erzählen einander Geschichten, verlieben sich und werden schließlich ein Paar.

Reinharts Auszug aus dem Labor ist keine Abkehr von der Naturwissenschaft, sondern Prüfung eines allgemeinen experimentellen Verfahrens, bei dem der Beobachter zu seinem eigenen Objekt wird. Der Blick in den Lichtstrahl ist die Urszene der physiologischen Optik. Das Auge wird selbst zum Bestandteil der Versuchsanordnung und produziert Phänomene, die nicht mehr mittels der Physik zu erklären sind. Der Versuch, ein Mädchen durch Küssen zum Erröten zu bringen, weitet das psychophysiologische Paradigma ins Soziale aus. So wie der Schmerz im Auge die Aufmerksamkeit des Beobachters auf seinen eigenen Körper lenkt, so lenkt das Erröten die Aufmerksamkeit auf das eigene Bewusstsein.

Erröten

»Das Erröten«, schreibt Charles Darwin, den Keller auch gelesen hat, »ist die eigentümlichste und menschlichste aller Ausdrucksformen.«⁸⁹ Es drückt »Schüchternheit, Scham und Bescheidenheit« aus, die ihrerseits eine gesteigerte »Aufmerksamkeit auf sich selbst« dokumentieren.⁹⁰ Dieses Selbstverhältnis übersetzt sich in eine physiologische Reaktion. Darwin hält als die Eigenart des physiologischen Vorgangs fest, dass er keine körperliche, sondern eine geistige Ursache besitze: »Wir können Lachen durch Kitzeln der Haut, Weinen oder Stirnrunzeln durch einen Schlag, Zittern durch Furcht oder Schmerz verursachen usw.; wir können aber [...] ein Erröten durch keine physikalischen Mittel – das heißt durch keine Einwirkung auf den Körper verursachen. Es ist der Geist, welcher affiziert sein muß.«⁹¹ Der Versuch einer willentlichen Gegenwirkung verstärkt den Effekt, der unterdrückt werden soll: »Das Erröten ist nicht bloß unwillkürlich: vielmehr erhöht schon der Wunsch, es zu unterdrücken, dadurch, daß es zur Aufmerksamkeit auf sich selbst führt, faktisch die Neigung dazu.«⁹² Zwar ist eine negative Rückkopplung beim Erröten wirksam: Je stärker der willentliche Versuch einer Steuerung des Selbstverhältnisses, desto heftiger fällt die unwillkürliche physiologische Reaktion aus. Man kann, wie Darwin herausstellt, auch im Alleinsein erröten. Und ebenso können die Blinden erröten. Das Erröten ist jedoch nicht hinreichend als Selbstverhältnis zu begreifen: »Es ist

89 Charles Darwin, *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*, kritische Edition, Einleitung, Nachwort und Kommentar von Paul Ekman, übersetzt von Julius Victor Carus, Frankfurt a.M.: Eichborn, 2000, S. 347.

90 Ebd., S. 362.

91 Ebd., S. 347.

92 Ebd.

nicht der einfache Akt«, erklärt Darwin, »über unsre eigene Erscheinung nachzudenken, sondern der Gedanke, was andere von uns denken, welcher ein Erröten hervorruft.«⁹³ So genügt es womöglich, um zu erröten, dass die Fiktion eines Beobachtungsverhältnisses errichtet wird: »[O]der wir erröten ferner, wenn wir uns überlegen, was andre von uns gedacht haben würden, wenn sie von der Handlung gewußt hätten.«⁹⁴

55 20.07.2020

Experiment zu zweit

Reinharts Experimente mit dem Küssen scheitern zunächst daran, dass er entweder die Frau küsst oder von der Frau geküsst wird, aber es zu keiner Wechselseitigkeit kommt. Entweder zwingt der Mann die Frau in die Stellung des Objekts. Oder aber die Frau kehrt die angestammte Rollenverteilung um. Oder aber die Rollenverteilung wird zum Gegenstand einer Aushandlung, die sich in einem Spiegelstadium festläuft. Solange ein asymmetrisches Verhältnis zwischen den Geschlechtern besteht, in dem eine privilegierte Subjektposition auszumachen ist, der ein Objekt gegenübergestellt wird, misslingen die Kussexperimente, wenn auch die Akteure gelegentlich erröten oder lachen. Der Naturforscher muss einsehen, dass er über die Gelingensbedingungen des Kuss-experiments nicht verfügt. Allerdings fordert Logaus Epigramm den Leser gar nicht dazu auf, ein Objekt zu beherrschen, indem er es küsst oder zu küssen versucht, sondern fragt nach einer möglichen Verwandlung, die durch einen Kuss ausgelöst wird und sich in Erröten und Lachen kundtut.

»Das Lachen«, weiß Darwin, »scheint ursprünglich der Ausdruck bloßer Freude oder reinen Glücks zu sein.«⁹⁵ Er überlegt,

93 Ebd., S. 362.

94 Ebd., S. 374.

95 Ebd., S. 217.

wie der Mechanismus, der ein Lachen auslöst, funktioniert: »Wenn der Geist durch freudige Empfindungen stark erregt wird, und irgendein unerwartetes Ereignis oder ein unerwarteter Gedanke tritt ein, dann wird, wie Mr. Herbert Spencer bemerkt, »eine bedeutende Menge nervöser Energie plötzlich in ihrem Abflusse gehemmt, anstatt daß ihr gestattet würde, sich in der Erzeugung einer äquivalenten Menge von neuen Gedanken und Erregungen, welche im Entstehen begriffen waren, auszubreiten ... Der Überschuß muß sich in irgendeiner andern Richtung Luft machen. Es erfolgt daher ein Ausfluß durch die motorischen Nerven auf verschiedene Klassen von Muskeln, und hierdurch werden die halb konvulsivischen Tätigkeiten erzeugt, die wir Lachen nennen.«⁹⁶ Wenn Reinharts Kussexperiment auf eine Kopplung von Erröten und Lachen zielt, muss nicht nur die Aufmerksamkeit der Akteure auf sich selbst gelenkt, sondern auch die Situation ihrer wechselseitigen Beobachtung in einen Zustand der Freude verwandelt werden. Als Reinhart auf Lucie trifft, gesteht er ihr »mit der unklugen Aufrichtigkeit«, die ihn wie einen »Zauber« antreibt, den »vollständigen Hergang und die Beschaffenheit seines Ausfluges«. (Sg 125) Die Eröffnung, dass er auch mit ihr sein Experiment durchführen will, führt in eine Blockade. Sie will keine Degradation zum Objekt erdulden; er will dem Gedanken, den sie von ihm denken mag, vorgreifen, um seine »Würde« (Sg 126) zu bewahren.

56 21.07.2020

Tagebücher verbrannt

Ich bin zu Besuch in der Stadt, in der ich geboren wurde und aufwuchs. Als ich an dem Geldautomaten der Sparkasse stehe, tritt meine Tante A. heran und spricht mich zögernd an mit »Ent-

96 Ebd., S. 219.

schuldigen Sie bitte, sind Sie nicht ...« Sie trägt ihre Brille nicht. Sie ist 82 Jahre alt. Vor acht Monaten ist ihr Mann gestorben. Ich schrieb ihr einen Kondolenzbrief, nahm aber nicht an der Trauerfeier teil. Ich begleite sie zu ihrem Auto. Sie will nach dem Wochenende in die Ferien aufbrechen. Wir verabreden uns für den kommenden Advent. Ungeachtet unseres Plans herrscht große Lust am schnellen Austausch im Gespräch mit rapidem Wechsel von Themen und Aspekten. Sie erzählt mir, dass sie am letzten Wochenende ihre Tagebücher, die sie über 60 Jahre geführt hat, im Kamin verbrannt habe. Jedes Jahr hatte sie einen neuen Band begonnen. Jetzt, wo er tot ist, habe sie ihre Aufzeichnungen vernichtet. Ich frage sie, ob sie dem Tagebuch ihre Sünden anvertraut habe. »Oh, ja!«, erwidert sie mir, »und ich wollte nicht, dass X. und Y. – ihre Kinder – lesen, was ich getan und über sie gedacht habe.« Ich will sie ihren Triumph auskosten lassen und frage nach, was so schlimm wäre, wenn ihre Kinder läsen, was sie über Gott und Welt gedacht hat. Ich könne mir jedenfalls nicht vorstellen, dass es Aufzeichnungen gebe, die ihr Andenken beschädigen können. »Papperlapapp«, fährt sie mich an: Ich wisse ebenso gut wie sie, dass es Geheimnisse gebe, die man besser mit ins Grab nehme. Einzig den Band jenes Jahres, in dem sie über Monate hinweg lebensgefährlich erkrankt war, habe sie aufbewahrt; er könne den Kindern und Enkeln andeuten, was sie vernichtet hat. Meine Frage, wie, wo, wann sie ihr Tagebuch geschrieben habe, pariert sie wie folgt: Jeder habe gewusst und auch gelegentlich gesehen, dass sie schreibe. Man werde nach ihrem Tod vielleicht nach den Büchern suchen, aber nichts finden. Sie fragt abrupt zum Abschied: »Wann bist Du geboren?« Ich missverstehe ihre Frage: Sie will weder Tag noch Monat meines Geburtstags wissen, sondern meinen Jahrgang.

1327mal im Kino

Die Literatur hat Erzähler und Helden ins Kino geschickt, um sie neuartige Empfindungen und Affekte erleben zu lassen. Der Kinobesuch ist nicht so sehr von Theorie und Analyse, sondern von einer Leidenschaft geprägt, für die es einen eigenen Namen gibt: die Cinephilie. Zumeist ist sie eine Angelegenheit unter Männern, die spüren, dass sie das Kino lieben, aber nicht wissen, warum. Die Erklärung ist nicht in einem einzelnen Faktor zu finden. Das Kino ist zum einen selbst das begehrte Objekt, zum anderen vertritt dieses Begehren aber ein anderes, das im Leben unerfüllt bleibt: »1327mal bin ich im Kino gewesen und nicht annähernd oft bei Frauen gelegen.«⁹⁷ Der Kinobesuch vertieft den Mangel, indem er ihn für kurze Zeit befriedigt. Er zementiert eine psychische Struktur, die schlechte Wiederholungen diktiert. Je häufiger man ins Kino geht, desto schlimmer werden Depression und Verzweiflung. Andererseits erlebt der Zuschauer im Kino auch einen Zustand der Depersonalisation, in der er sich selbst nicht wiedererkennt. Herbert Achternbuschs Erzähler Herby sitzt im Filmmuseum in Wien: »Schon taucht in *Red River* von Howard Hawks Coleen Gray wie damals in den Armen von John Wayne auf. Hör mir zu mit dem Herzen, sagt sie, die Hälfte des Tages gehört der Nacht. Und wie nie zuvor verfloß ich beim Anblick des langen Haares von Coleen Gray. Sie wird jetzt auch schon gestorben sein, aber ich erinnere mich an dieses Licht.«⁹⁸ Die Empfindung, die als Verfließen der Person erfahren wird, korrespondiert mit einer Formauflösung im Sichtbaren: Das Haar

97 Herbert Achternbusch, *Du hast keine Chance, aber nutze sie. Band. 3: Die Atlantikschwimmer. Schriften 1973–79*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, S. 119.

98 Ebd., S. 15.

ist nicht nur ein fetischisiertes Objekt, sondern ist ein Übergang von einer Form, der Frisur, in eine in Auflösung begriffene Form, nämlich das offene Haar. Und das Haar ist – wie Finger- und Fußnägel – ein Konfinium von Leben und Tod. Das Erlebnis droht in sentimentale Beschwörungen einstigen Glücks zu kippen: »Als noch feststand, daß ein anderer nach Wien fahren werde, sagte er mir: Herby, sagte er, du wirst dich bald in einer der besten Cinematheken der Welt nicht wiedererkennen. Du wirst in dem Film *River of No Return* von Otto Preminger, der dir im übrigen nicht zu gefallen braucht, die Marylin Monroe sehen und deinem alten Leid verfallen. Du findest nicht, was du suchst, also mach dir einen Spaß daraus. Aber ich wollte nicht auf ihn hören und empfand in dem Gesang der Monroe nur meine alte Liebe wohlthuend und nah. Ich konnte plötzlich wieder Französisch, das ich nie gelernt habe: Une main secourable ... The body en action ... Jeux de mains, jeux incertains ...«⁹⁹ Der Erzähler Herby war zuvor mit seiner Freundin aus Frankreich, die in ihre Heimat zurückkehrte, auf dem Starnberger See gerudert und sie sagte: »Wie können wir die Luft, in der wir stehen, den Boden, über den wir gehen, die Blätter eines Baumes, die im Wind rascheln, wie können wir einen Teil der Wolken, einen Teil der Erde als etwas erklären, das nur uns allein gehört?«¹⁰⁰

58 23.07.2020

1327mal im Kino (2)

Achternbuschs Erzähler findet in seinem Erlebnis auf dem See präfiguriert, was er im Kino erfährt. Die Elemente der Landschaft reichen über ihre Gegenständlichkeit hinaus und werden zu flüchtigen Empfindungen und Wahrnehmungen. Die Landschaft nimmt

99 Ebd., S. 16.

100 Ebd., S. 13f.

– mit der Begrifflichkeit von Erwin Straus gesagt – einen »visionären Charakter« an, insofern das Unsichtbare (»die Luft, in der wir stehen«) sichtbar wird. Diese Auflösung des Gegenständlichen ergreift aber nicht nur die Landschaft, »sie ergreift in gleichem Maße uns selbst.«¹⁰¹ Was als glücklicher Moment erinnert wird, geht mit einer Depersonalisation, also einer Veränderung des intuitiven Gefühls für die eigene Person einher: »In der Landschaft hören wir auf, geschichtliche, d.h. uns selbst objektivierbare Wesen zu sein. Wir haben kein Gedächtnis für die Landschaft, auch nicht für uns in der Landschaft. Wir träumen am hellen Tag und mit offenen Augen. Wir sind der gegenständlichen Welt, aber auch uns selbst entrückt.«¹⁰² Das Erlebnis auf dem See ist eine Art Urszene, die den Erzähler ins Kino treibt: »Deshalb wollte ich all das käuflich erwerben und nicht nur noch vor Filmen sitzen, die mich immer wieder wie damals auf dem Starnberger See schaukeln ließen.«¹⁰³ Die Urszene diktiert einerseits also schlechte Wiederholungen, in denen das Kino das Surrogat einer Glückserfahrung ist, aber letztlich den Mangel nur vertieft. Andererseits ist sie das Modell einer glücklichen Empfindung: Der Film vermag, »die Blätter eines Baumes, die im Wind rascheln«, zu zeigen und den Kinozuschauer in jenen Zustand einer Depersonalisation zu versetzen, »in dem er der gegenständlichen Welt und sich selbst entrückt ist« und »mit offenen Augen träumt«. Das Glücksgefühl, das die Filme (oder die Musik) bescheren, ist zum Greifen nah und wird doch immer verfehlt: »Wir wählten in der Musikbox immer wieder *Don't Let Me Down*. [...] Glück ist nur einen Atemzug vom Leben entfernt, aber du weißt nie, sollst du als nächstes ein oder ausatmen, damit du es hast.«¹⁰⁴

101 Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Reprint der zweiten Auflage, Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 1978, S. 340.

102 Ebd.

103 Achternbusch, *Die Atlantikschwimmer. Schriften 1973–79*, S. 14.

104 Ebd., S. 123.

1327mal im Kino (3)

Der schlechten Wiederholung, die vom Mangel angetrieben wird, steht eine gute Wiederholung gegenüber, die analytisch verfährt: Sie lässt den Zuschauer, der ins Kino geht, seine eigene Vergangenheit unter einem neuen Aspekt betrachten und öffnet sie für eine Zukunft. Der Zuschauer, der zwanghaft ins Kino geht, erfährt im Kino zugleich den Mangel und eine Kompensation, die flüchtig den Mangel lindert, um ihn nur desto schärfer spürbar werden zu lassen.

Man könnte sagen: Die schlechte Wiederholung hält den Erzähler im Kino fest, die gute Wiederholung führt ihn aus dem Kino heraus. Der Sitzplatz im Kino ist die »Couch des Armen«¹⁰⁵ und liefert ein analytisches Modell für das Verständnis des eigenen Lebens. Der Erzähler entdeckt im Kino ein gewisses Reservoir an Sätzen, Bildern und Szenen, die seine Verhaltensweisen programmieren. Das Kino ist in sein Leben eingedrungen und hat nicht zuletzt die ödipale Situation umgeprägt: Die Mutter wird nicht begehrt, weil sie ein exklusives Objekt ist, sondern weil sie in verschiedenen Rollen auftritt wie eine Filmschauspielerin. »Männer, die im Krieg etwas nicht machen durften, sondern nur verborgen mit seiner Mutter. Also geschah im Bett seiner Mutter etwas Schlimmeres als im Krieg. Im Krieg durften sie morden. Was machten sie mit seiner Mutter?«¹⁰⁶ Der geschlossenen Wiederholung, die nichts Neues bringt, sondern die Erfahrung des Mangels und der Erniedrigung vertieft, steht eine variierende, experimentierende Wiederholung gegenüber, die vom Begriff des Originals abgelöst ist. Die Mutter ist selbst schon eine Kopie, eine

105 Vgl. Félix Guattari, *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, hrsg. von Aljoscha Weskott u.a., Berlin: B-Books, 2011.

106 Herbert Achternbusch, *Revolten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 46.

Schauspielerin. Die Französin ist eine Kopie der Mutter, die selbst schon wie eine Schauspielerin ist, die keine originäre Persönlichkeit besitzt, sondern das Konstrukt aus den verschiedenen Rollen, die sie spielt, ist. Die Mutter, so erkennt Herby, ist auch kein Original, sondern ein Konstrukt aus den verschiedenen Rollen, in denen sie auftritt.

60 27.07.2020

Andechser Gefühl

Herbert Achternbusch knüpft in seinem Drehbuch *Das Andechser Gefühl* an den Topos der Italiensehnsucht an. »In Andechs, dem Wallfahrtsort für Biertrinker, lebt ein Lehrer. Er vernachlässigt seinen Unterricht, nimmt seine Frau nicht wahr und schiebt sein Kind weg. Er ist einsam. Allein das Andechser Bier scheint ihn noch am Leben zu halten. Beim Bier, da wird sein Traum wach, da bringt er die Sehnsucht nach einer Filmschauspielerin in den Kopf, auf die er bereits zehn Jahre wartet. Da hat er ein Gefühl, ein Gefühl, daß er nicht allein ist, ein Gefühl, daß er eine Zukunft hat. Aber im Suff bricht auch die Angst ein. Morgen wird es mit ihm dahingehen, morgen wird er sterben, denn er ist ein Lehrer, der vor Prüfungen bis zur Todesangst durchdreht. Morgen hat er die letzte über seinen weiteren Verbleib im Staatsdienst entscheidende Prüfung.«¹⁰⁷ Das Thema, das der Lehrer in seiner geträumten Prüfung behandelt, ist das menschliche Haar. Im Gegenstand, den er wählt, wird thematisch, was seine Situation beherrscht: ein Leben, das in den Tod übergeht.

107 Achternbusch, *Die Atlantikschwimmer. Schriften 1973–79*, o.P.

Zukunft hat Zeit

Cornelia Vismann führt in ihrem Buch *Medien der Rechtsprechung* an einen paradoxen, unmöglichen Ort, der im französischen Recht liegt. Äußerungen können dort niemals den Status einer Aussage, die anzuhören wäre, erlangen. Sie analysiert die Strategie des französischen Philosophen Louis Althusser, dem posthum von dort aus so etwas wie eine Flucht gelungen ist.¹⁰⁸ Althusser starb am 22. Oktober 1990. Am 16. November 1980 hatte er seine Ehefrau Hélène Rytman erwürgt. Die Tat fand statt im gemeinsamen Appartement, das im Wohnheim der École normale supérieure in der Rue d'Ulm in Paris lag. Althusser verständigte nach der Tat den Arzt des Wohnheims, der wiederum den behandelnden Psychiater des Philosophen verständigte.

Der Philosoph wurde in die geschlossene psychiatrische Abteilung des Krankenhauses Sainte-Anne eingeliefert. Im Februar 1981 wurde das Verfahren eingestellt. 1983 wurde Althusser aus der Klinik entlassen. Der Philosoph wurde entmündigt. Die Vormundschaft hatte ein Freund Althussters, der Philosoph Dominique Lecourt, inne. Althusser zog sich völlig aus der Öffentlichkeit zurück. Im März 1985 erschien in *Le Monde* ein Artikel der Journalistin Claude Sarraute. Sie schrieb über ein Buch des Japaners Issei Sagawa, der in Paris einen anthropophagischen Mord an einer jungen Frau aus den Niederlanden verübt hatte. Der Täter wurde nach einem kurzen Aufenthalt in einem französischen psychiatrischen Krankenhaus nach Japan abgeschoben, wo er ein Buch über seine Tat veröffentlichte. Sarraute beklagt in ihrem Artikel, dass die Medien aus spektakulären Fällen, wie etwa Sagawa oder Althusser, »sofort einen Knüller« machen: Die Medien, so

108 Cornelia Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, hrsg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2011, S. 25–28.

der Vorwurf, würden dem Opfer »nicht einmal drei Zeilen« widmen und sich stattdessen gänzlich auf den Täter konzentrieren: »Der Star ist der Schuldige«. ¹⁰⁹

Althusser wurde von Freunden gedrängt, auf diese Erwähnung seiner Person zu reagieren. Er verzichtete auf eine öffentliche Stellungnahme. Die Journalistin Claude Sarraute hatte auf einen entscheidenden Punkt hingewiesen: Es gab im Fall Althusser keinen Prozess, sondern das Verfahren wurde auf Grund des Paragraphen 64 des französischen *Code pénal* von 1838 eingestellt. Althusser hat in einem Brief an seinen Vormund wiederholt, »que je ne pourrais pas réapparaître sur la scène publique [...] sans *m'expliquer* auparavant sur ce qui m'est arrivé«. ¹¹⁰ Seit seiner Internierung hatte Althusser in mehreren Anläufen mit der Niederschrift autobiographischer Texte begonnen, die 1992 unter dem Titel *L'Avenir dure longtemps suivi de Les Faits* aus dem Nachlass veröffentlicht wurden; die deutsche Ausgabe erschien 1993 bei S. Fischer unter dem Titel *Die Zukunft hat Zeit. Die Tatsachen. Zwei autobiographische Texte*. Weil kein Verfahren stattfand, wurde der Fall nicht in gleicher Weise in der Öffentlichkeit verhandelt wie ein Strafprozess. Der Untersuchungsrichter entschied aufgrund des psychiatrischen Gutachtens, dass Althusser während seiner Tat nicht schuldfähig war, weil er seine Tat »im Stand der Demenz« und »unter Zwang« ¹¹¹ begangen hat.

109 Claude Sarraute, »Petite Faim«, in: *Le Monde*, 14. März 1984, zitiert nach Olivier Corpet, Yann Moulier Boutang, »Editorischer Bericht«, in: Louis Althusser, *Die Zukunft hat Zeit. Die Tatsachen. Zwei autobiographische Texte*, hrsg. und eingeleitet von Olivier Corpet und Yann Moulier Boutang, aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1993, S. 7–17, hier S. 8.

110 Louis Althusser, »Sur le projet d'une »espèce d'autobiographie«. Lettre à Dominique Lecourt« (19. März 1985), in: ders., *L'Avenir dure longtemps suivi de Les Faits. Autobiographies*, nouvelle édition augmentée, présentée par Olivier Corpet et Yann Moulier Boutang, Paris: Stock/IMEC, 2007, S. 458–463, hier S. 459. Der Brief wurde nicht abgeschickt.

111 Althusser, *Die Zukunft hat Zeit*, S. 27.

Zukunft hat Zeit. Fortsetzung

Althusser erklärt in einer Art Vorwort zu seinem Manuskript, dass seine Autobiographie an jene Funktionsstelle rücken solle, die sein Auftritt in einem öffentlichen Verfahren gehabt hätte, das aber niemals stattgefunden hat: »Wahrscheinlich wird man es anstößig finden, daß ich mich, nach der Tat, die ich begangen habe, nicht ins Schweigen schicke, so wie man auch die Verfahrenseinstellung anstößig finden wird, die sie bestraft hat und die mir, gemäß dem ungezwungenen Ausdruck, zugute gekommen ist. Wäre mir dieser Vorteil aber nicht zugute gekommen, hätte ich vor Gericht erscheinen müssen. Und wenn ich vor Gericht hätte erscheinen müssen, hätte ich auch erwidern müssen. Dieses Buch ist eben die Erwidern, zu der ich sonst gezwungen gewesen wäre. Und alles, was ich verlange, ist, daß man sie mir zubilligt; daß man mir jetzt zubilligt, was damals eine Verpflichtung gewesen wäre.«¹¹²

Der Zustand der Zurechnungsfähigkeit eröffnet den Weg des öffentlichen Gerichtsverfahrens: öffentliches Erscheinen des Beklagten vor dem Gericht; öffentliche und mündliche Verhandlung; öffentliche Vernehmung der Zeugen; öffentlicher Bericht und öffentliche Befragung der gutachtenden Sachverständigen; öffentliche Verkündigung des Urteils, das, im Fall des Schuldspruchs, mit einer zeitlich definierten Gefängnisstrafe belegt wird. Der Zustand der Unzurechnungsfähigkeit hingegen führt zu keinem öffentlichen Verfahren: Die Unzurechnungsfähigkeit »bestimmt«, wie Althusser schreibt, »den Mörder im voraus und direkt für die Einweisung in ein psychiatrisches Krankenhaus«.¹¹³ Der Täter verschwindet im Falle der Einwei-

112 Ebd., S. 21.

113 Ebd., S. 27.

sung für eine undefinierte Zeit in der psychiatrischen Klinik oder Anstalt.

Die Strafe hingegen »tilgt« das Verbrechen; der Täter kann nach Verbüßung seiner Haftstrafe, nach Begleichung seiner Schuld als freier Mensch in die Gesellschaft zurückkehren. Der geistesranke Täter hingegen darf und kann nicht mehr am öffentlichen Leben teilnehmen. Er ist, mit einem Wort von Foucault, das Althusser zitiert, »*verschunden*«¹¹⁴. Der Status des internierten Angeklagten ist ein ganz anderer als der des verurteilten Schuldigen: Er ist der Öffentlichkeit entzogen. Anders als im Prozess erfährt – in Frankreich – die Öffentlichkeit nicht die Details des Tathergangs und auch nicht den Bericht des Sachverständigen. Warum wird der Angeklagte, der nicht schuldig, weil per definitionem nicht schuldigfähig ist, also eingesperrt? An die Stelle des Urteils und der Begleichung der Schuld durch die Strafe tritt im Falle der Einlieferung eine evolutive Diagnose, die fortlaufend mit einer Therapie abgeglichen werden muss und eine ständige Überprüfung der Prognose fordert.

63 30.07.2020

In der Fußgängerzone

Die christliche Heilslehre hat lange die Gelegenheit des Almosens genutzt, um die Barmherzigkeit zu verpfuschen: Der Sünder kann durch das Almosen zwar seine Heilchance erhöhen, weil der Arme sein besonderer Fürsprecher beim Gottesgericht sein wird. Allerdings fürchtet man Simulanten, die ihre Anspruchsmerkmale bloß vortäuschen. Die Bettler müssen durch Zeichen der Armut ausgewiesen sein, so dass sie mit hinreichender Sicherheit als berechnigte Empfänger zu erkennen sind. Die Gabe des Almosens wird gar zum Risiko pervertiert. Wer dem Falschen gebe, fördere

114 Ebd., S. 31.

ein Parasitenwesen und untergrabe seine Heilchance. Denn wer einem Simulanten das Almosen gibt, hat vergeblich gegeben. Jeder, der etwas gebe, habe die Pflicht, die Anspruchsmerkmale des anderen zu prüfen.

64 31.07.2020

Anruf des Gewissens

Im Jahr 1965 veröffentlichte Wolfgang Hildesheimer im Suhrkamp Verlag sein Prosabuch *Tynset*. Er mied den Begriff »Roman«. Erzählt wird, dass ein namenloser Ich-Erzähler Mitte der fünfziger Jahre Deutschland verlässt, um in einem Haus zu leben, das er geerbt hat. Er liegt nachts schlaflos in seinem Bett, trinkt Rotwein oder geht im Haus umher. Tynset ist ein Ort in Norwegen, den der Erzähler niemals betreten hat, noch betreten wird: Er findet den Namen in einem Kursbuch der norwegischen Eisenbahn aus dem Jahr 1961. Er fährt nicht nur nicht nach Tynset, sondern er vermag noch nicht einmal mehr die Imagination einer Reise auszubilden. Die Schlaflosigkeit kennzeichnet eine Ausgangssituation, in der das Ich auf Erinnerungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen und wenige Verrichtungen zurückgeworfen ist. Was den Ich-Erzähler ins Ausland getrieben hat, ist Folgendes: Er trat in mehreren nächtlichen Telefonanrufen gegenüber Dritten als anonym Verweser ihres Gewissens auf. Er fragte am Telefon, ob die Angerufenen sich schuldig fühlten und erklärte ihnen, es sei alles entdeckt. Der Erzähler hat jedoch keine Ermittlungen angestellt und ebenso wenig die Stellung eines Augenzeugen inne. Er bezieht nicht aus seiner individuellen Erinnerung die Legitimation seiner Anrufe, sondern seine Anrufe sind unter juristischem Gesichtspunkt betrachtet nichts anderes als Störungen der öffentlichen Ordnung. Die Justiz besitzt nämlich das Monopol zur Verfolgung der Schuld. Der Erzähler und die von ihm angerufenen Personen besitzen füreinander fremde, inkommensurable Gedächtnisse,

zwischen denen es keinen Dialog gibt. Die Telefonate stellen die Psychologie einer solchen Situation aus, in der ein Anruf den Charakter einer Bedrohung oder einer Denunziation annimmt, und in der die Frage der Legitimation des Anrufens auftaucht. Das Gewissen ist jedoch in einer interpersonalen Situation nicht anzurufen, sondern der Ruf des Gewissens funktioniert nur, wenn er von einer dritten Instanz ausgeht. Die Anrufe wurden gegen den Erzähler ausgelegt und als Anmaßung, Denunziation oder Verfolgung gewertet. Die Angerufenen kehrten die Situation um und setzten eine Verfolgung des anonymen Anrufers in Gang. Der Erzähler verließ daraufhin Deutschland, um fortan nicht mehr auf die Themen von Schuld und Anrufung des Gewissens zurückzukommen.

Von der vorgestellten Reise nach Tynset springt der Erzähler zur Erinnerung an eine Fahrt durch eine Landeshauptstadt, die unschwer als Hannover zu erkennen ist. Die Topographie der Stadt wird zu einem Labyrinth, dessen Eigenart darin besteht, dass es auf die Bewegungen des Ichs reagiert. Die Stadt treibt das Ich durch seine Straßen und lässt es keinen Platz finden, an dem es halten oder rasten könnte, bis es schließlich von den Straßen abkommt und durch Gras und Staub eine Art Ausweg findet. Die Landeshauptstadt ist ein Gefüge von Anweisungen und nationaler Semantik. Weil die Elemente austauschbar sind, bieten sie der Wahrnehmung keine Anhaltspunkte zur Orientierung trotz der Eindeutigkeit der Anweisungen, die den Fahrer jeweils in eine Richtung schicken. Man kommt aber nicht nur nicht aus der Stadt heraus, sondern die Topographie ist durch Elemente gegliedert, die in sie eine historisch-nationale Ordnung hineinkopieren. Die Namen gliedern eine Topographie, die ihren Zusammenhang nicht mittels einer funktionalen oder organischen Gliederung demonstriert, sondern als ein semantisches Gebiet des nationalen Deutschtums. Was den Erzähler schreckt, sind Befestigungswälle, die den Schutz der Stadt und die Abwehr des Feindes mit der Funktion

verbinden, »mich und meinesgleichen zu fangen«. ¹¹⁵ Die topographische Ordnung übt eine aggressive Funktion nach außen hin aus, indem sie ihr Gebiet ausdehnt: »Die Landeshauptstadt hatte wohl, einem Drang nach Ausdehnung nachgebend, dieses Gebiet beschlagnahmt, damit ihr keine andere Stadt zuvorkomme.« ¹¹⁶ Und sie übt eine aggressive Funktion nach Innen aus, indem sie das Ich durch ihre labyrinthische Ordnung treibt, um es in eine Enge zu dirigieren, »in die Judengasse«, wo es »hingehöre« ¹¹⁷. Die Richtungsangabe ist durch eine diffuse Semantik ersetzt; diese Angaben bieten Orientierung demjenigen, der versteht, dass die Abfolge von Bismarckring, Nationaltheater, Ifflandring, Schillerstraße, Scharnhorst- und Gneisenausstraße ein historisch semantisches Netz mit einem klaren Richtungssinn bildet. Die Stadt wird zum Labyrinth für den, der in der nationalen Semantik keine Orientierung findet. Die Strecke, die zurückgelegt wird, nimmt den Charakter eines unumkehrbaren Weges an. Die Fahrt durch die Stadt meint nicht allein die nationalsozialistische Politik der aggressiven Expansion und der Verfolgung und Ermordung der Juden, sondern bezeichnet eine Situation, in der die Fahrt durch eine Landeshauptstadt unweigerlich in den Rückraum des Nationalsozialismus führt. Das Nachleben des Nationalsozialismus verwandelt die Topographie der Stadt in ein Labyrinth oder, genauer, in eine Falle, die nur mehr fluchtartig verlassen werden kann.

115 Wolfgang Hildesheimer, *Tynset*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986 [= Bibliothek Suhrkamp; 365], S. 118.

116 Ebd., S. 115.

117 Ebd., S. 118.

Der Klavierspieler

Ilse Aichinger hat dem Komponisten und Musiker («der Klavierspieler», wie er für mich heißt¹¹⁸) Gerhard Gruber, der zahllose Stummfilme begleitet hat, einen Subtext gewidmet, der die Rolle der Musik als ein Paradoxon fasst: »Er macht jeden Film erst möglich und ihn zugleich unnötig.«¹¹⁹ Die Aufgabe, die dem Pianisten aufgegeben ist, erläutert Alexander Horwarth, Direktor des Österreichischen Filmmuseums, wie folgt: »Die spezielle Tatsache, dass bei der Stummfilmmusik der eine Teil ›tot‹ (d.h. alt und auf Zelluloid gespeichert) und der andere Teil ›lebendig‹ (also live anwesend und handlungsfähig) ist, verlangt paradoxerweise nach einem Musiker, der sich gerade mit diesem Umstand (also mit dem eigenen ›Vorteil‹) nicht zufrieden gibt, der den ›toten‹ Teil genauso lebendig haben möchte, wie er selbst es ist.«¹²⁰ Gruber beherrscht diese Kunst des Verlebendigen: »Es würde mich nicht wundern, wenn mein Spiel den Film verändert.«¹²¹ Er beherrscht sie so gut, dass Aichinger, ihn hörend, vergisst, dass sie den Film bereits kennt. Jetzt kann ihr Gedächtnis des Films zurückstecken und eine unwillkürliche Erinnerung aufsteigen: Gruber verwandelt den Film, den Aichinger sieht, in Erinnerungsbilder.

118 Ilse Aichinger, »Der Filmerzieher« [12.03.2005], in: dies., *Subtexte*, 3. Auflage, Wien: Edition Korrespondenzen, 2006, S. 37–39, hier S. 37.

119 Ebd.

120 Ebd., S. 38.

121 Ebd., S. 37.

Wult wäre besser als Welt

Ilse Aichinger beginnt ihr Prosastück »Dover« mit der geringfügigen Veränderung eines Signifikanten: »Wult wäre besser als Welt.«¹²² Der Vorschlag sattelt auf einem primären Kratylysmus auf, der gegen die Arbitrarität des Zeichens auf einer spezifischen Motivation des Signifikanten beharrt: Es gibt ausgewählte Wörter, die über einen inneren und analogen Bezug zu ihrem Referenten verfügen. Aichingers Satz drückt in seinem Konjunktiv II aber keinen naiven Kratylysmus aus, sondern artikuliert einen unerfüllten Wunsch, als ob man den Wörtern eine *irgendwie* bessere Gestalt verleihen könnte. Auch wenn der Skopus der Transposition nur auf das eine konkrete Wort »Welt« gerichtet ist, scheint der Effekt keineswegs auf das Wort begrenzt, sondern auf eigentümliche Weise auf den Referenten überzugreifen. Die Änderung des Signifikanten »Welt« ist jedenfalls von der Totalität, die er bezeichnet, nicht abzulösen. Die Transposition operiert an einer Nahtstelle zwischen dem Wort und seinem Referenten, der seinerseits nicht als Sache, Objekt, Ding zu fassen, sondern als ein Inbegriff oder eine Idee der Wirklichkeit zu verstehen wäre. Man kann nicht angeben oder eingrenzen, wie weit der Effekt der Änderung am Signifikanten reicht. Man kann aber vermuten, dass der Effekt jede empirische Bestimmung übersteigt und seinerseits nur mehr als eine Idee zu fassen ist. Diese Idee tritt aber im Konjunktiv II auf und weiß um ihre Vergeblichkeit. Der Satz gewinnt eine affektive Tönung, wie sie in Formulierungen, die Einspruch gegen eine Verklebung von sprachlichen mit natürlichen oder sozialen Ordnungen erheben, häufig ausgedrückt wird. So wie J. M. R. Lenz in einem Brief bemerkt: »Ich unterschreibe mich gern Linz oder

122 Ilse Aichinger, »Dover«, in: dies., *Schlechte Wörter*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer TB, 1997, S. 41–44, hier S. 41.

Lunz nur damit man bei meinem Namen nichts als meine Person denkt und auf keine albernem Nebenbegriffe kommt.«¹²³

67 05.08.2020

Ferien

Ilse Aichinger präsentiert in »Alt-Aussee, 1930«¹²⁴ ein Prosastück, dessen Form scheinbar durch einen autobiographischen Pakt, den sie ihren Lesern anbietet, motiviert wird. Autobiographisches Schreiben betreibt zumeist eine narrative Rückwendung, und auch Aichingers Prosastück setzt damit ein, dass es eine Erinnerung präsentiert: »Die Sommer meiner frühen Kindheit verbrachten meine Schwester und ich häufig in Alt-Aussee, einem Ort, der für uns nicht zu leisten gewesen wäre.«¹²⁵ Jedes Element im ersten Abschnitt trägt eine Bedeutung, keines kann weggelassen werden. Die Sätze lassen sich nicht in einen propositionalen Kern und dessen Amplifikation auseinanderlegen, sondern ihre spezifische Aussageform blockiert Variation und Paraphrase. »Um uns aber diese Feriensommer leisten zu können, übernahm unsere Mutter die ärztliche Betreuung eines Kinderheims.«¹²⁶ Die präzisen Denotationen sind aus den jeweiligen Paradigmen dergestalt gewählt, dass ihre Substitutionen den Sinn veränderten. »Feriensommer« meint weder »Ferien« noch »Sommer«, »leisten« nicht »bezahlen«, und »die ärztliche Betreuung übernehmen« heißt nicht »beschäftigt sein als Arzt«. So drückt das reflexive Verb »sich leisten« nicht zuletzt aus, dass das Subjekt der Aussage – nennen wir es pro-

123 Jakob Michael Reinhold Lenz, »Brief an Burner, Moskau, etwa 1789«, in: ders., *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Sigrid Damm. Bd. 3, Leipzig: Insel, Anton Kippenberg, 1987, S. 666f., hier S. 666. Siehe auch Oswald Egger, *Euer Lenz*, Berlin: Suhrkamp, 2013.

124 Ilse Aichinger, »Alt-Aussee, 1930«, in: dies., *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2001, S. 25f., hier S. 25.

125 Ebd.

126 Ebd.

visorisch »die Aichingers« – sein Tun als eine Aktivität begreift, die ein Selbstverhältnis konstituiert. Der Akt des Bezahlens oder Tauschens wird also zugunsten eines Selbstverhältnisses, das im Verb ausgedrückt wird, abgeschattet. Diese Lexikalisierung des Tauschverhältnisses mit dem reflexiven Verb, das ein Selbstverhältnis etabliert und eine larvenhafte Subjektivität hinstellt, eröffnet sodann eine Kaskade von Negationen, Selbstbehauptungen und Abgrenzungen, die dem kindlichen Ich nach und nach eine Kontur verleiht. »Wir lernten Kreisspiele und Steirerlieder, die keiner wollte. Ich wollte andere, weniger langweilige und jugendhaftere Spiele und auch keine Steirerlieder, am liebsten gar keine Lieder, ich sang nicht gern, und vor allem sang ich nicht gern mit. So blieben wir auch im Sommer noch evidenter als im Winter Außenseiter.«¹²⁷

Die sprachliche Kunst der Negation besteht darin, dass das grammatische Subjekt sich vom Prädikat einer Aussage entkoppelt und *zugleich* mit ihm verknüpft. Insbesondere an der Formulierung »ich sang nicht gern, und vor allem sang ich nicht gern mit« tritt deutlich hervor, dass die Negation eben nicht am ausgesagten Objekt ansetzt. Es ist für eine Entkoppelung und Verkopplung von Subjekt und Prädikat nicht ausschlaggebend, was Aichinger nicht gerne und mit wem sie nicht gerne gesungen hat. Zwar ist nicht jede Erinnerung eine Negation, aber die Negation senkt in die Erinnerung eine eigentümliche affektive Dimension ein: Aichinger drückt offensichtlich ihren Widerwillen gegen die Situation am Aussee aus. Die Subjektivität des kleinen Mädchens am Aussee ist durch die Kraft zur Negation bestimmt.

Die sprachliche Negation, so erläutert Paolo Virno deren Leistung, etabliert eine Naht zwischen der inneren Welt des Subjekts und der Sprache, die ihrerseits in der Sprache bezeich-

net wird. Die Negation ist, wie Virno formuliert, »a border area where heterogeneous systems contaminate one another«. ¹²⁸ Die reflexive Tätigkeit der Negation entkoppelt insbesondere den Affekt von der Aussageinstanz und modifiziert ihn im Akt des Aussagens und mit seinem Ausgesagtsein. Eine Negation ist *in logischer Hinsicht* eine Rückwendung, und hinsichtlich dieser strukturellen Bestimmung ist die Negation mit der Erinnerung verwandt. Die willentliche Erinnerung erfordert eine Rückwendung, die ihrerseits eine wesentliche Komponente der Negation ist. Der sprachliche Akt der Negation leistet aber anderes und mehr als eine bloße Repräsentation des einstigen Affekts, den womöglich auch schon damals das Kind verbalisiert hat. Das Präteritum storniert nicht die negierende Funktion des sprachlichen Akts, der eine Rückwendung ist, so wie auch die Erinnerung kein bloßes Hervorholen eines Inhalts aus seinem Behältnis des Gedächtnisses ist. Aichinger setzt also die Negation als ein Verfahren ein, das ein Ich konstituiert, das lyrische Züge annimmt, obwohl es nicht gerne singt und mitsingt. Die Negation drückt keine Subjektivität, sondern eine Naht aus, die zwischen Subjektivität und Sprache verläuft, an der die Subjektivität des Sagens bzw. Schreibens konstituiert wird.

68 06.08.2020

Dorfgeschichte

Eine Dorfgeschichte aus Irland. Ich war nicht dabei und kann nur wiedergeben, was mir erzählt wurde. Der Student S. hatte zwei Freunde um Unterstützung gebeten, weil dringende Arbeiten auszuführen waren. In der Akademie stand der Rundgang bevor.

128 Paolo Virno, *An Essay on Negation. Towards a Linguistic Anthropology*, translated by Lorenzo Chiesa, Calcutta, London, New York: Seagull Books, 2018, S. 185.

S. hatte Spanplatten besorgt und Spatel und Farbtuben und ein paar Kästen Bier. Der eine Freund reißt die Formen an und bedient die Säge; S. streicht die Farben auf; der andere Freund wartet mit dem Föhn. Sie legen eine Pause ein. S. beginnt Pancakes zuzubereiten. Plötzlich steht A., eine Frau, die in S. verliebt war, in der Küche und bedroht ihn. Sie hat ein Luftgewehr in der Hand. S. kichert und fragt, ob das Ding überhaupt geladen sei. A. erklärt, dass sie ihm die Eier wegschieße, wenn er noch einmal Y., eine Frau aus dem Kunstbetrieb, anfasse. S. bezweifelt, dass sie so treffsicher sei, und schlägt ihr vor, im Garten eine Probe ihres Könnens zu geben. Der Freund gibt das Kommando: S. wirft einen Pfannkuchen in die Luft, und A. schießt. »You've missed. Next chance«, ruft S. A. protestiert und verlangt den Pancake als Beweisstück. S. beharrt darauf, dass sich eine Suche erübrige, weil dieser Kuchen eine unbeeinträchtigte Flugbahn genommen habe. A. widerspricht, weil ein Pfannkuchen nicht wie eine Tontaube zerschelle.

Man einigt sich schließlich, die Rollen von Werfer und Schütze zu vertauschen, und A. muss den Pancake werfen, den S. natürlich verfehlt, nur um zu behaupten, dass ihm ein glatter Durchschuss gelungen sei. A. macht sich auf die Suche und bringt einen unversehrten Pancake zurück, den S. aber nicht als Beweisstück anerkennen will, weil es sich um jenen handle, den A. verfehlt habe.

A. liest im Garten einen Apfel auf, nimmt drei, vier Schritte Anlauf und wirft ihn *beyond the boundary*. Der Nachbar plärrt und plärrt, dass er die Polizei rufe, weil der Apfel in die Frontscheibe seines Autos eingeschlagen ist. Dennoch gelingt es dem Quartett irgendwie, ihn zu beruhigen.

*Wer Geschichten für seine hält,
verrät unzureichende Phantasie*

X. hat mir nach der Trauerfeier, an der ich nicht teilnehmen konnte, die Datei als E-Mail-Attachment gesendet. Sie sei, so schrieb er, womöglich an mich gerichtet: »Dein Vater hätte gewollt, dass Du liest, was er aufgezeichnet hat.« Wer Geschichten für seine hält, verrät unzureichende Phantasie. Man kennt sie bereits vom Hörensagen. Die Begrüßung war nicht unfreundlich. Aber ich zerstörte seine Wiedersehensfreude. Er starrte auf meinen Bart. Ich hatte ihn fünfzehn Jahre lang nicht gesehen. Er war, wie seine Mutter sagte, verschollen. 2001 ging er fort. Was ist schon dabei, wegzugehen, dahin, wo es einem gut geht. Dass er sich nur mehr an seine eigenen Regeln hielt, ermöglichte ihm, mit einer Sicherheit zu arbeiten, die er bis dahin nicht gekannt hatte. 1990 war er nach München gezogen. Er verdiente als Taxifahrer, hatte das Geld sofort in der Tasche, noch am gleichen Tag, fünfzig Prozent. Und fuhr nur nachts und kam in zwölf Stunden auf 300 bis 350 Mark. In der Nacht konnte er brettern. Man verdient nur an den Kilometern, nicht an der Zeit. Daran verdient man auch, aber viel, viel weniger. Letztes Jahr hat er den Halt verloren und geriet über jedem verfügbaren Abgrund ins Schwanken. Jetzt, wo er tot ist, scheint der Lauf der Zeit wie eine Kette, in der ein Glied ins nächste gehakt wird. Er sprach so schlecht Deutsch wie ich Englisch. Von ihm ging eine Anziehungskraft aus, die kaum zu neutralisieren war. Wir lernten uns in der Alten Pinakothek kennen. Er stand vor Dürers Selbstporträt, als sei er ins Parkett eingewurzelt. Als ich seine Anwesenheit nach ein paar Minuten nicht mehr aushielt, sagte ich: »Ich mag keine Portraits.« »I, too, dislike it.« »You seemed to be totally immersed?« »Kannst Du seinen Blick aushalten?« Wir lachten, und eine halbe Stunde später saßen wir im Biergarten der Max-Emanuel-Brauerei. Er war nach

München gekommen, um an der Kunstakademie zu studieren, hatte aber die Aufnahme nicht geschafft. Es gibt diejenigen, die mitten in der Nacht aufstehen, und diejenigen, die in der Nacht weitermachen. Man bleibt einfach sitzen, obwohl man müde ist. Tagsüber kann man immer noch in der Küche aufräumen. Den Müll wegbringen.

Die Leute, sagte er, brauchen keine Kritiker: Meine Sachen müssen nicht erst Sprache werden, damit sie sichtbar sind. Wer im Augenblick der Mode nachgibt, um Erfolg zu haben, kann später niemals entdeckt werden. Wochenlang hat er nur schraffiert. Im Schrank liegen Hunderte von Blättern mit Schraffen drauf. Von links unten nach rechts oben. Von rechts oben nach links unten. Er erledigte das meiste auf solche Weise, als ob er seine Rechte in Reserve hielte, die nur im Notfall eingreift. Er lenkt den Wagen mit einer Hand (wie bei unserem Ausflug), der andere Arm ruht im Schoß (der Wagen hat ein Automatikgetriebe). Er reißt mit der Linken die Zigarettenpackung auf, holt eine Zigarette hervor, beißt in den Filter, und holt dann mit der Linken das Feuerzeug heraus. Ich habe gesehen, wie er mit einer Hand ein Streichholz anreißt. Anfangs dachte ich, dass seine rechte Hand eine Prothese wäre, aber ich täuschte mich. Nachdem meine anfängliche Überraschung verfliegen ist, betrachte ich es jetzt als den Tic eines vielbeschäftigten Menschen. Er hat mich am Freitagnachmittag eingeladen, vor seinen Mitarbeitern meine Sicht darzulegen und mit ihnen zu diskutieren. Ich habe zum Schein ein bisschen mitgespielt. Sie hielten an ihrer Meinung fest. Dafür werden sie bezahlt. Opportunismus ist nicht meine Stärke. Aber ich kann mich beherrschen. Nach einer Stunde haben sie mich rausgeschickt, damit sie sich ungestört über mich lustig machen können. Jedes Wort blickt auf alle anderen. Eine hübsche Unordnung schadet nicht, wenn man gelernt hat, die Kräfte einzuschätzen, die das Ganze zusammenhalten. Dann kann man von der Mitte aus anfangen.

Das Perzept von Blessey

In dem kleinen burgundischen Dorf Blessey von etwa 30 Einwohnern steht ein Waschhaus, das im 19. Jahrhundert errichtet wurde. Die Bewohner des Dorfs haben es wiederaufgebaut, weil es im Zerfall begriffen war. Sie spürten jedoch, dass ihre Arbeit mit dem Wiederaufbau nicht vollendet war. Etwas fehlte, wenn auch unklar war, was. Sie wünschten sich ein Supplement, das als Kunst am Bau zum Waschhaus hinzutreten sollte. Die *Nouveaux commanditaires* brachten sie mit dem Künstler Rémy Zaugg zusammen.¹²⁹ Aus der Begegnung erwuchs eine Zusammenarbeit, und unter Zauggs Anleitung wurde gemeinsam ein Kunstwerk geschaffen. Von einem alltäglichen Standpunkt aus betrachtet, ist es eine Ergänzung des Waschhauses um einen Teich, der mit Hilfe einer Betonmauer neu angelegt wurde. Tatsächlich ist es jedoch ein Wahrnehmungswerk. Was in den neun Jahren entstand, die es dauerte, um das Kunstwerk herzustellen, ist nicht allein als ein Objekt oder als ein Ensemble von Objekten zu begreifen. Jedenfalls ging es bei seiner Errichtung nicht allein um die anfallenden Erd- und Bauarbeiten: Waschhaus, Mauer und Teich sind so wenig das Kunstwerk wie das Dorf bloß sein Standort.

Als Xavier Douroux 1996 für die neuen Auftraggeber Zaugg nach Blessey schickte, hatte er bereits Erfahrung in der Zusammenarbeit mit dem Künstler. Insofern stellte er mit seiner Wahl die Weichen für den Weg, den das Projekt einschlagen sollte. Zaugg hatte seine künstlerische Arbeit auf folgenden Grundsatz gestellt: Es ist »die Aufgabe des Künstlers, wahrnehmbar zu machen«.¹³⁰

129 Siehe <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/25/214/le-lavoir-de-blessey> [letzter Zugriff am 16.12.2019].

130 Rémy Zaugg, *Vom Bild zur Welt*, hrsg. von Eva Schmidt, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1993, S. 106.

Das Kunstwerk sei die Gestaltung einer Wahrnehmung, die von den Wimpern bis ins Gehirn und von kleinsten Empfindungen bis zu entferntesten Umständen reicht. Diesen Grundsatz hat er mit großer Konsequenz verfolgt. Als Zaugg zur Ausstellung *Skulptur Projekte '87* in Münster eingeladen wurde, war es für ihn von vornherein klar, dass er »nie einer Stadt ein Ding mehr geben würde, mindestens als Künstler nicht«, ¹³¹ Dinge herzustellen, war eine veraltete Praxis der Kunstproduktion. Deshalb wollte er auch den »Unsinn«, im öffentlichen Raum Skulpturen aufzustellen, »nicht fortsetzen und verewigen«. ¹³²

Zaugg entdeckte in Münster zufällig hinter dem Bretterverschlag einer Baustelle zwei verborgene »bronzene Tierköpfe, die bei näherer Betrachtung zur Skulpturengruppe ›Knecht mit Pferd‹ und ›Magd mit Ochse‹ von Karl H. Bernewitz aus dem Jahr 1912 gehörten«. ¹³³ Die Skulpturen waren damals in der Stadt aufgestellt, später umgesetzt und schließlich provisorisch dort abgestellt worden, wo sie der Künstler vorfand. Sie waren aber, so aufgestellt, kein Kunstwerk mehr. Die Dinge waren zwar materiell unverändert, aber die Bedingungen, die sie zu einem Kunstwerk machten, waren nicht mehr dieselben: »Die Stadt hat sich geändert, der Platz ist anders geworden, unser Wahrnehmungsvermögen ebenfalls.« ¹³⁴ Die Stadt, erklärte Zaugg in einem Interview, »hat ihr Monument zerstört. Sie besaß nur einen Haufen Bronzeschutt. Aus diesem Schutt habe ich wieder eine Skulptur gemacht. Verstehen Sie, man kann die materiellen Formen einer Skulptur

131 Thomas Wulffen, Rémy Zaugg, »Den persönlichen Ausdrucksakt neutralisieren« [Interview], in: Zaugg, *Vom Bild zur Welt*, S. 141–165, hier S. 144.

132 Ebd.

133 Eva Schmidt, [ohne Titel], in: Zaugg, *Vom Bild zur Welt*, S. 102.

134 Rémy Zaugg, »Ein Skulpturprojekt. Ochs und Pferd«, in: ders., *Vom Bild zur Welt*, hier S. 118–132, hier S. 130.

unberührt lassen und der Skulptur doch einen wesentlichen Schaden zufügen.«¹³⁵

Zauggs Beitrag zu der Ausstellung bestand darin, die Skulpturen an einen neuen Standort zu versetzen. Marcel Duchamp hatte demonstriert, dass die spezifischen Bedingungen, unter denen ein Objekt wahrgenommen wird, es zu einem Kunstwerk machen können. Was für ein Urinal oder einen Flaschentrockner galt, konnte Zaugg verallgemeinern: »Naiv, und doch um so tiefer verwurzelt ist der Glaube, demzufolge das Werk gleich lang besteht, wie seine physische Realität dauert. Eine horizontale Verschiebung von einigen Metern oder eine vertikale Verschiebung von einigen Zentimetern verändern die Erscheinung des verschobenen Dinges und folglich seinen Sinn. Das Ding wird ein anderes. Ferdinand de Saussure hat nachgewiesen, daß die Bedeutungen sich wandeln, wenn der Kontext wechselt, daß sie sich durch diesen bilden, und daß es die Bedeutung eines Wortes ganz einfach nicht gäbe, wenn nicht die anderen Wörter existierten; auch der ›Flaschentrockner‹ von Marcel Duchamp drückt nichts anderes aus.«¹³⁶ Sobald die Definition des Kunstwerks nicht mehr auf einen materiellen Gegenstand eingegrenzt wird, sondern von dessen Wahrnehmung ausgeht, führt die Frage »Was ist ein Kunstwerk?« auf die Frage nach den Bedingungen, unter denen etwas zu einem Kunstwerk wird. Wer mit materiellen Objekten Kunst schaffen will, wird wenig hervorbringen, wenn die Präsentation des Ergebnisses von den Umständen durchkreuzt wird. Wie die Präsentation auf die Wahrnehmung einwirkt, hat Zaugg erkundet, indem er selbst Kunst ausstellte.¹³⁷ Der *White*

135 Wulffen, Zaugg, »Den persönlichen Ausdrucksakt neutralisieren« [Interview], S. 157.

136 Zaugg, »Ein Skulpturprojekt. Ochs und Pferd«, S. 128f.

137 Siehe Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und der Menschen*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1987.

Cube als Ausstellungsraum ist nämlich nur eine Möglichkeit des Museums.¹³⁸ Wer Kunst ausstellt, muss abschätzen lernen, welche Bedingungen in eine Wahrnehmung hineinwirken. Ausstellen heißt, die Bedingungen schaffen, unter denen etwas sichtbar wird. Jede Präsentation wirkt auf die Wahrnehmung des Kunstwerks zurück. Zaugg hat den Unterschied, den etwa der Sockel einer Skulptur macht, exemplarisch anhand von Auguste Rodins Skulptur *Die Bürger von Calais* analysiert. Während sie im Kunstmuseum Basel auf den Steinplatten im Eingangsbereich des Hofes steht, wurde sie in London auf einen ungefähr einen Meter hohen Sockel gehoben, der inmitten einer Rasenfläche steht. Während in Basel die *Bürger von Calais* als Bürger unter Bürgern erscheinen, die das Museum besuchen, stattet die Londoner Präsentation sie mit »dem Ruhm der beispielhaften und idealen Märtyrer aus«.¹³⁹ Nachdem die Rückwirkung der Präsentation auf das Kunstwerk einmal bemerkt worden war, verlor der Begriff der Ausstellung seine Selbstverständlichkeit: Die Ausstellung beginnt, sobald das Kunstwerk wahrgenommen wird. Wer ein Kunstwerk ausstellt, so resümiert Zaugg seine Erfahrungen, stellt die eigene Wahrnehmung des Kunstwerks aus.

71 11.08.2020

Seither geheilt

Meine Tante H. erzählt mir von epileptischen Anfällen, unter denen sie während des Kriegs litt. Ihre Mutter gelobte, dass sie ihre Tochter auf den St. Annaberg trage, um ihre Heilung zu befördern. Ende April 1945 nahm die Mutter ihre sechsjährige

138 Vgl. Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, mit einem Nachwort von Markus Brüderlin, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin: Merve, 1996 [= Internationaler Merve-Diskurs; 190].

139 Rémy Zaugg, *Die List der Unschuld. Das Wahrnehmen einer Skulptur* [1982], Reprint der 2. Auflage, Basel: Kunstmuseum Basel, 2004, S. 164. Siehe auch Candida Höfers zwölfteilige Fotoserie »Die Bürger von Calais«, die auf der *Documenta 11* ausgestellt war.

Tochter huckepack und brach mit ihr frühmorgens zur Wallfahrtskirche auf. In der Erinnerung meiner Tante taucht ein kurzer Dialog zwischen der Mutter und einer Pilgerin auf. Die Mutter beantwortete die Frage, ob das Kind nicht gehen könne, mit: »Heute nicht«. Seither ist sie geheilt.

72 12.08.2020

Das Perzept von Blessey (2)

Es gibt Kunstwerke, die zum Projekt werden müssen, um verwirklicht werden zu können. Zaugg fuhr zunächst als Späher inkognito nach Blessey. So wenig es für ihn einen Weg zurück zur klassischen Skulptur gab, so wenig war es ihm möglich, das Waschhaus mit einer Kunst am Bau zu versehen. Was er zu sehen bekam, war ein Waschhaus, das nach seinem Wiederaufbau zu einem nutzlosen Monument geworden war. Er verfasste einen polemischen Text, in dem er darlegte, dass dieses wieder aufgebaute Waschhaus lächerlich sei: Der Zustand des Dorfs verhindere jede angemessene Wahrnehmung des Gebäudes. Durch die Mechanisierung der Haushalte im 20. Jahrhundert war das wieder aufgebaute Waschhaus überflüssig geworden. Es war von einem sozialen Treffpunkt, der am Rande des Dorfs gelegen war, zu einem Monument mit bloßem Schauwert geworden. Allenfalls konnten die Bedingungen, unter denen das Waschhaus wahrgenommen wurde, verändert werden.

Das Projekt hat das einstige Verhältnis von Gegenstand und Funktion umgekehrt. Zaugg versuchte nicht, dem Monument seine praktische und soziale Funktion zurückzugeben, sondern fragte, welche Funktion der Schauwert des Waschhauses für das Dorf ausüben könnte. Keine Wahrnehmung hätte dem Gebäude seine einstigen sozialen Funktionen wieder verleihen können. Und auch der bloße Schauwert des Gebäudes reichte nicht hin, um es zu einem Kunstwerk werden zu lassen.

Man kann die Geschichte des Projekts als die eines Künstlers erzählen, der nach Blessey fuhr, sich einen Plan für die Neugestaltung eines Ensembles ausdachte, das um das Waschhaus herum angelegt werden sollte, und diesen Plan schließlich mit Hilfe der Bürger verwirklichte, wobei die Grenze zwischen künstlerischer Arbeit, beratender Tätigkeit und Ausführung kaum zu ziehen ist. Seine Tätigkeit ist die einer Überzeugung der Bewohner, des Überwindens von Widerständen und der Durchsetzung seiner Vision gewesen. Die Wahrnehmung wäre in dieser Geschichte ein mehr oder minder passiver Vorgang, der in dem Ensemble, das um das Waschhaus herum angelegt wurde, allenfalls die Intention des Künstlers entzifferte. Zaugg wäre der Autor einer Intervention im Dorf, die von dem Betrachter bezeugt würde: »Das Subjekt, das das Werk wahrnimmt, möchte glauben, der Autor habe, als er das Werk schuf, seine Wünsche und Vorstellungen hineingelegt, er habe sich damit verraten und folglich spreche das Werk notwendigerweise vom Autor. So verstanden, wäre der Autor stärker involviert als es selber. Das wahrnehmende Subjekt wäre dann bloss der Zeuge des vom Autor ausgeführten expressiven Gestus.«¹⁴⁰

Man kann die Geschichte des Projekts aber auch als die eines fortgesetzten Kreislaufs von Dingen, Handlungen und Wahrnehmungen erzählen und versuchen, das Waschhaus in Blessey in den Wahrnehmungsbegriffen von Zaugg zu verstehen. Solch eine Geschichte erfordert kein heroisches Künstlersubjekt, das seine Intentionen gegen Widerstände verwirklicht, sondern schreibt die Autorschaft des Kunstwerks einem Gefüge fest zugeteilter Rollen von Auftraggeber, Mediator, Künstler und Ausführenden zu. Auch wenn die Wahrnehmung des Waschhauses vom Standpunkt des Betrachters und den situativen Umständen, unter denen sie

140 »Gespräch zwischen Bernhard Fibicher und Rémy Zaugg«, in: Bernhard Fibicher, Rémy Zaugg, *Reflexionen von und über Rémy Zaugg*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2000, S. 109–177, hier S. 116.

erfolgt, geprägt ist, ist sie nichts Persönliches, sondern hängt von einem Dispositiv ab, das das Licht verteilt, die Standpunkte des Betrachters festlegt und seine Bewegungen lenkt.

Die Verwirklichung des Projekts griff tief in das Gefüge des Dorfs ein: Die baulichen Maßnahmen mussten sowohl mit den Wahrnehmungen der Dorfbewohner im Einklang stehen, als auch mit den örtlichen Gegebenheiten. Die Auftraggeber berichten, dass eine Steinmauer, die sie errichtet hatten, auf Zauggs Anweisung hin abgetragen werden musste, weil deren Lage um 25 Zentimeter von der vorgesehenen abwich. Und sie berichten, dass die zweite Mauer, die sie dann errichteten, einen sehr großen Unterschied für das Auge machte. Wenn die Mauer errichtet, abgerissen und wieder errichtet wurde, ging es nur vordergründig um Durchsetzung des Künstlerwillens gegen Widerstände. Vielmehr kann die Mauer als eine soziale Übereinkunft verstanden werden, die mit einem ästhetischen Kriterium zusammenstimmt. Die Lage der Mauer hat ihre Rechtfertigung nämlich nicht in einer persönlichen Wahrnehmung des Künstlers, sondern in der freien Übereinstimmung der Wahrnehmung der an dem Projekt beteiligten Personen. Die baulichen Maßnahmen wurden der sinnlichen Wahrnehmung untergeordnet, ohne dass der Künstler seine persönliche Vorliebe diktierte: Die Wahrnehmung legte den bestmöglichen Standort für die Mauer fest. Der Zirkel, in den die Wahrnehmung eingesponnen war, verbürgte letztlich den Standort: Die Entscheidung des Künstlers fand ihren Rückhalt in einer sozialen Übereinkunft, die sich auf die Stichhaltigkeit einer sachlichen Entscheidung berufen konnte, die ihre Triftigkeit wiederum in einer Konvergenz der Wahrnehmungen bestätigt fand. Die verschiedenen Gesichtspunkte der Beteiligten waren einer Konvergenzregel unterworfen, die in der Wahrnehmung selbst aufgefunden wurde. Es lässt sich vermuten, dass diese Wahrnehmung sowohl der Psychologie des Künstlers als auch des Kollektivs fernsteht, dass sie sich vom persönlichen Geschmack des einzelnen

abgelöst hat und dass sie die psychologische Prägung der Wahrnehmung selbst abstreift. Man könnte diese Wahrnehmungen vielleicht als eine Kollektiv-Wahrnehmung bezeichnen, die sich in einem Prozess verfertigt, der so etwas wie eine Zwangsbewegung erzeugte: Man sah, dass die zweite Lösung für den Standort der Mauer besser war als die erste, obwohl das Kunstwerk noch nicht vollendet war. Was den Zirkel von sachlichen Entscheidungen, Wahrnehmungen und kollektivem Einverständnis antrieb und schloss, war die Prozessualität des Projekts selbst.

Zaugg erlangte seine Autorität also nicht durch die Überlegenheit des persönlichen Standpunkts des Künstlers, sondern das Projekt spannte seine Triebfeder im Kreislauf von kollektiven gestalterischen Entscheidungen und Wahrnehmungen. Die Mauer wurde zum Teil eines materiellen Dispositivs, das die Wahrnehmungen lenkt, und sie ist selbst eine materialisierte Wahrnehmung. Gilles Deleuze und Félix Guattari haben solche materialisierten Wahrnehmungen, die in Kunstwerken stecken, als Perzepte bezeichnet: »Das Ziel der Kunst besteht darin, mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als Übergang eines Zustands in einen anderen zu entreißen. Einen Block von Empfindungen, ein reines Empfindungswesen zu extrahieren.«¹⁴¹ Das Material des Kunstwerks besitzt hierbei ein Primat, weil es zum einen das Mittel ist, um das Perzept einzufangen: Und zum anderen bedarf die Wahrnehmung eines materiellen Objekts, das ein Perzept transportiert. Das Perzept ist jedoch weder schon mit dem Objekt gegeben, noch setzt jede Wahrnehmung bereits ein Perzept frei. Wie kann also das Objekt zum Medium eines Perzepts werden? Jedenfalls arbeitet

141 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, S. 196.

der Künstler nicht geistig und im Materiellen nur, damit überhaupt etwas sichtbar wird: Man muss das Perzept einfangen, in einem Material speichern, so dass es übertragen werden kann und der Betrachter gezwungen wird, es wahrzunehmen.

73 13.08.2020

Das Perzept von Blessey (3)

Das größte Hindernis für die Wahrnehmung eines Perzepts ist die Wahrnehmung selbst. Die Wahrnehmung spielt nämlich der Rekognition in die Hände, welche die Merkmale eines wahrgenommenen Objekts sortiert, vom Sichtbaren abstrahiert und das Gesehene sogleich denotiert und klassifiziert. Die Aufmerksamkeit verebbt im Wiedererkennen. Das Sehen wird zum Sehen-als und geht in eine Decodierung über. Es werden erlernte Codes entziffert und Schemata erkannt, die von den materiellen Trägern, in denen sie ausgeführt sind, abgelöst werden können. Solch eine Wahrnehmung blockiert die Wahrnehmung des Perzepts im Kunstwerk: »Man verwechselt die Wahrnehmung eines Bildes«, sagt Zaugg, »mit dem Ausfüllen eines Formulars; man setzt für jede graphische Form und für jede Farbe ein Wort ein, man macht aus dem Bild eine Wörterliste, die Wörter nehmen den Platz des Bildes ein. Ist diese Übertragung abgeschlossen, wird das Bild unnütz; man kann es beiseite lassen, ihm den Rücken kehren, es vergessen, da ja die Wörter an seine Stelle getreten sind.«¹⁴² Die Wahrnehmung wird insbesondere durch die Erinnerungen verstellt: »Wahrnehmen heißt wiedererkennen, heißt, sich erinnern. Aus der Erinnerung wahrnehmen bedeutet Blindsein gegenüber allem, was noch nie wahrgenommen wurde. Die Realitätsebene

142 Pierre Klossowski, *Unter dem Diktat des Bildes. Ein Gespräch mit Rémy Zaugg*, hrsg. von Horst Ebner und Walter Seitter, Wien: Turia + Kant, 2008, S. 115.

ist eine Art kaleidoskopischer Spiegel, auf den die im Gedächtnis festgehaltenen Dinge projiziert werden.«¹⁴³

Zaugg hat am Beispiel des Gemäldes *Das Haus des Gehenkten* von Paul Cézanne untersucht, wie ein Kunstwerk ein Perzept schafft: »Ich verdanke beispielsweise Cézanne viel, der nicht, wie man gerne annimmt, Äpfel gemalt hat, sondern die Wahrnehmungen, die ihm Äpfel vermittelten.«¹⁴⁴ In Cézannes Gemälden kann man das Dargestellte nicht unmittelbar den Farben und Linien entnehmen. Die Gemälde gehen nicht von Umrissen in der sichtbaren Welt aus, die dann abgemalt werden könnten. Und das Dargestellte ist nicht aus einzelnen Figuren summiert, sondern umgekehrt gilt: Das Dargestellte ist in ein Spiel von Differenzen zerstreut und von der Wiederholung des Gesehenen in der Umrisslinie unabhängig; das Maß der Darstellung ist nicht Formähnlichkeit, sondern folgt immanenten Kriterien wie Farbgebung, Subtilität der Farbnancen oder Dramatik der Kontraste. Die Farbe dissoziiert vom Gegenstand und verliert ihren vermeintlich notwendigen Zusammenhang mit ihm, so dass sie ein eigenes figuratives Potential freisetzen kann. In Cézannes Malerei sind Farbflecken zumeist unabhängig vom Einzelgegenstand, und es gibt vielfach Zonen, in denen unentscheidbar ist, ob und wie sich Farbflecken und Striche dem Hintergrund oder einer Figur zuordnen lassen. Wenn Cézanne seine Malerei sowohl vom zentralperspektivischen Liniengerüst als auch von der Zeichnung ablöst und die Gegenstände in Striche und Flecken differenziert, erzeugt er eine lose Ähnlichkeitsbeziehung des Gemalten mit dem Sichtbaren. Die Malerei schickt sich nicht in wiedererkennbare Formen

143 Rémy Zaugg, *Gespräche mit Jean-Christophe Ammann. Portrait*, Ostfildern: Cantz, Parkett, 1994, S. 53.

144 »Gespräch zwischen Bernhard Fibicher und Rémy Zaugg«, S. 121. Die Analyse des Gemäldes selbst findet sich in Rémy Zaugg, *Entstehung eines Bildwerks. Journal 1963–1968*, Basel: Wiese Verlag, 1990.

und rekurriert nicht mehr auf das Vorgewusste über die Farbigkeit von Gegenständen. Was der Betrachter sieht, wird als etwas Sinnliches empfunden, das persistiert: Das Gemälde speichert und überträgt Empfindungen, insofern der Betrachter seine eigenen Empfindungen nicht sogleich in Bedeutungen überführen kann.

Empfindung ist ein Grenzbegriff der Wahrnehmung. Die Wahrnehmung trifft in der Empfindung auf empirische und materielle Bedingungen, die in den Objekten selbst liegen. Und die Wahrnehmung trifft in der Empfindung auf historische und kulturelle Bedingungen, die in den Subjekten liegen, die erlernt haben, wie sie wahrnehmen. Im 19. Jahrhundert erforschten die Physiologen kleinste Empfindungen unterhalb der bewussten Wahrnehmung. Sie begriffen die Empfindung als eine Wahrnehmung in *statu nascendi*, die noch nicht von der Rekognition erfasst wurde. So sind etwa Tonempfindungen noch keine Wahrnehmungen, weil sie vom symbolischen Code der Tonalität noch nicht erfasst sind. Zwar sind Tonempfindungen Töne, aber es ist noch unklar, in welche spezifische Codierung sie eingehen werden. Die Empfindungen sind also in den Subjekten *und* den Objekten: Sie stecken sowohl in einer Schicht oder Ebene der Materialität des wahrgenommenen Objekts, das aus kleinsten Elementen besteht, die selbst nicht unmittelbar wahrnehmbar sind, aber jede Wahrnehmung konstituieren. Und sie stecken in den wahrnehmenden Subjekten, die unterhalb oder jenseits der Codes, Schemata und Erinnerungen etwas empfinden, das sie nicht rekognizieren können. Vielfach wurde die Unterscheidung von Wahrnehmung und Empfindung für nutzlos erklärt, weil sie nicht klar zu treffen sei und obendrein die Vorstellung nähre, dass es sich um zwei zeitlich distinkte Akte handle oder wahrnehmen urteilen sei. Dennoch ist die Unterscheidung sinnvoll, weil sie darauf hinweist, dass in der Wahrnehmung sich verschiedene Schichten überlagern.

Alptraumfilm

X. bevorzugt die Sachprobleme und kümmerte sich wenig um theoretische Fragen. Wie der Erkältung der Schnupfen, so folge der Theorie die Wortkargheit. Man kann nicht sagen, dass die Verköhlung die Ursache einer Erkältung ist, aber auffällig sei das schon. Sie hat in seinem Zimmer Projektor und Leinwand aufgebaut. Es genügte ihr nicht, die Hierarchien zwischen den Leuten umzustößen. Sie will, dass wir Komplizen werden. Anfangs wurden unverständliche Befehle gebrüllt. Aber bald lernten wir an den Reaktionen der Zuschauer, die von mir bewirtet wurden, einzuschätzen, ob die gefilmte Sequenz gelungen oder missraten war. Sie glaubt, dass Filmen heißt, seinen Willen durchsetzen. Wenn man kein Geld hat, entstehen verblasene Theorien, die bestreiten, dass es im Film um Befehl und Gehorsam geht. Je besser der Befehl ausgeführt wird, desto besser für den Film. Das schließt keineswegs aus, dass man improvisiert. Sie arbeitet aus der Tiefe dessen, was sie nicht weiß, und ihre Lösungen sind, als ob sie aus fernen Ländern stammen. Sie macht lange, sehr lange Einstellungen, die so lange dauerten wie die Filmrolle und beendete die Einstellungen, die im Freien gedreht wurden, indem sie die Kamera gegen den Himmel schwenkt. Sie hat mit ihrer Kamera unsere Verwandlungen dokumentiert, die von den alltäglichen Streitereien, Eifersüchteleien und Nickligkeiten kaum zu unterscheiden wären, wenn wir nicht die Masken aufgesetzt hätten. Und es hat funktioniert. Wir glaubten, das Thema (die Kommune) und die Verhältnisse (niemand arbeitete, niemand verdiente Geld) würden einen marxistischen Film produzieren. Wir witzelten über den fehlenden Ton und grölten »Weniger Brot, mehr Steuern« oder »Gott hat euch ein Gesicht gegeben, und ihr macht euch ein anderes«. Es war scheinbar gleichgültig, was wir redeten, wenn die Kamera lief, weil kein Ton aufge-

nommen wurde. Sie las uns aus einem kleinen orangefarbenen Taschenbuch vor, das ihr Vademecum war. Die Einstellung zeigt Darsteller, die als Mönche verkleidet sind, die einem grauen, einem grünen und einem purpurnen Mädchen gegenüberstehen. Von der Handfläche des Heiligen zur Handfläche der mittleren Gestalt spinnt sich eine subtile Bewegung wie ein zarter Faden. Im linken oberen Bildteil entschweben drei mystische Fräulein in den Himmel; lediglich die nach hinten gebogenen Fußsohlen erzählen vom Flug. Es sind die ältesten Bilder der Welt: Ein Mann wird von drei anderen Männern festgehalten, der vierte Mann schlägt ihn mit einem Stock, und ein fünfter Mann überwacht die Prozedur. Auf jeden Fall hängt es nicht von den Augenlidern ab, ob man die Blende seiner Seele schließt. Der Darsteller hält drei Mal inne, stützt sich mit der rechten Hand auf den Stock wie auf eine verkürzte Krücke, schaut sich um und geht aus dem Bild, um seine Kräfte zu sammeln. Er kommt erneut ins Bild und schlägt wieder mit dem Brennholz auf den Mann ein. Endlich schreit jemand, er soll sofort aufhören. Doch er führt die gleichmäßigen Schläge weiter aus, die zuletzt abgebrochen werden, weil es ihn offensichtlich zu sehr anstrengt und er sich ausruhen muss. Und dann schlägt er wieder auf sie ein, während ich »mehr! mehr! mehr!« rufe, bis er müde wird und aus dem Bild geht.

75 17.08.2020

Das Perzept von Blessey (4)

Kunst wirft dem Begriff der Wahrnehmung kein Kleid über, sondern experimentiert mit einer Wahrnehmung, die durch und durch konkret ist. In der Strategie, die Zaugg einschlug, sollte an die Stelle der praktischen und sozialen Funktionen des Waschhauses, die einst seine Wahrnehmung bestimmt hatten, die Wahrnehmung selbst treten. Zaugg und die Auftraggeber von

Blessey haben im Laufe des Projekts die materiellen Bedingungen für eine Wahrnehmung geschaffen, die sich selbst thematisiert. Im Mittelpunkt des Ensembles liegt ein Teich: Das Wasser, das ehemals im Waschhaus praktisch genutzt wurde, ist jetzt als Teich ein Objekt, das die Wahrnehmung des gesamten Ensembles regiert. Das Waschhaus rückt in der Wahrnehmung an den Rand eines Ensembles, dessen Zentrum der Teich ist, der, seiner praktischen Funktion als Wasserreservoir ledig, zugleich Objekt der Wahrnehmung ist und als Verteiler des Lichts die Wahrnehmung des Ensembles lenkt. Das Ensemble ist durch und durch ein Artefakt: Es geht nicht um ein Naturschönes, das in Szene gesetzt würde oder um die Restitution einer dörflichen Idylle. Die größte Baumaßnahme war die Errichtung einer grauen Betonmauer, die den Teich aufstaut. Wie ein materielles Objekt auf die Wahrnehmungsbedingungen zurückwirkt, wird an dieser Mauer, die den Teich gegenüber dem Ortausgang abgrenzt, besonders augenfällig. Der Vorzug von grauer Farbe ist, dass sie »die Wirkung sämtlicher Farben verstärkt und die Besonderheit jeder einzelnen betont«. ¹⁴⁵ Die Kunst, unter freiem Himmel gesetzt, unterliegt anderen Bedingungen als im Museum, wo gilt: »Das Grau der Mauer mag zwar einem visuellen Gesetz gehorchen, doch es besitzt im Gegensatz zum Weiß nicht die Eigenschaften, durch die die Mauer zu einer unberührten Mauer wird und die ein nacktes, kaltes und präzises architektonisches Milieu entstehen lassen, das geeignet ist, den Wahrnehmenden und das Werk einander gegenüberzustellen. Da grau, ist die Wand nicht unberührt. [...] Die graue Mauer ist nicht, sie erscheint lediglich. [...] Grau gestrichen, ist ein Bau ein ruhiger Ort. Das Licht ist in ihm angenehm gedämpft. [...] In ihm verwischt sich die Präsenz der Wesen und

145 Rémy Zaugg, »Einen öffentlichen Ort für das Kunstwerk errichten«, in: ders., *Vom Bild zur Welt*, S. 49–80, hier S. 72.

Dinge in der weichen Feuchtigkeit eines schattigen Unterholzes. Die Präsenz des Werkes, die Präsenz des Wahrnehmenden und die Beziehungen zwischen Werk und Wahrnehmendem sind von der sanften Schlawfrheit einer Mittagsruhe unter Blumen auf dem Lande geprägt.«¹⁴⁶ Die graue Betonmauer übt in dem Ensemble die materielle Funktion einer Rahmung aus. Weil sie aber eine rahmende Funktion ausübt, kann sie, wie ein Bilderrahmen, in der Wahrnehmung abgeschattet werden. Denn die graue Farbe bewirkt, zusammen mit fensterartigen Aussparungen, die einen Durchblick in der Mauer bieten, sowie sechs in den Beton eingelassenen Wörtern, dass die Mauer nicht mehr als eine kompakte Masse wahrgenommen wird: Die graue Betonmauer begrenzt den Teich und verteilt das Licht auf der Oberfläche des Wassers, das, je nach Wetter, als Spiegel fungiert. Wenn ein Gemälde von Cézanne, wie Deleuze erläutert, mit Hilfe des Materials der Wahrnehmung ein Perzept entreißt, erhält sich das Perzept gleichwohl in dem wahrgenommenen Objekt: Der Betrachter sieht im Gemälde eine Verteilung von Farben und Formen, die als etwas Sinnliches empfunden werden, das nicht sogleich rekonstruiert wird. Das ›Material‹, das in Blessey den Wahrnehmungen das Perzept entreißt, ist das ganze Ensemble, in dessen Zentrum der Teich liegt. Die Wahrnehmung trifft in dem Ensemble trotz seiner vermeintlichen Einheitlichkeit auf heterogene Elemente und Schichten: So bilden das Waschhaus, die Mauern, der Teich und das Dorf samt der angrenzenden Umgebung eine erste Schicht der Wahrnehmung, die man als die Schicht der Objekte bezeichnen könnte. Die Landschaftsarchitektur ist von einem Code geprägt, der die räumliche Aufteilung des Ensembles, die Proportionen seiner Elemente und deren Lagebeziehung reguliert. Dann stellt der Teich durch die Spiegelungen auf seiner Oberfläche eine zweite Schicht

146 Ebd., S. 72f.

her, die man die Schicht des Bildes nennen könnte. Schließlich tragen die in die Mauer eingelassenen Wörter die Elemente eines symbolischen Codes in die Wahrnehmung hinein und bilden eine dritte Schicht. Es ist unvermeidlich, dass diese Wörter, die bezeichnen, was in dem Ensemble wahrzunehmen ist, auf die Wahrnehmung selbst bezogen werden: Die Wahrnehmung flutet als Referent in das Wahrgenommene selbst zurück, so dass Wahrnehmung und symbolischer Code einander Antwort geben und eine Tautologie erzeugen: Man liest, was man sieht, und umgekehrt. Insofern scheint man nicht vom Sehen zum Sehen-als, von gesehenen Formen zum Buchstaben springen zu müssen, sondern glaubt zwischen den Kategorien des Sinnlichen und des Symbolischen hin- und hergleiten zu können. In dem Ensemble verwischen die Gegensätze von Zeigen und Benennen, Schauen und Lesen, Bild und Text und die Schichten oder Ebenen beginnen miteinander zu kommunizieren und ineinander zu verfließen. Das Ensemble erzeugt ein Sinnliches, in dem der strikte Unterschied zwischen einem bloß Sinnlichen und seiner Rekognition kollabiert. Zwar gibt es Schichten oder Ebenen in der Wahrnehmung – zum Beispiel die Landschaft um den Teich und ihr Spiegelbild –, aber keine Empfindung ist auf eine dieser Ebenen zu begrenzen. »Jede Sensation befindet sich schon auf unterschiedlichen Ebenen, in verschiedenen Ordnungen oder mehreren Bereichen. So dass es nicht *mehrere* Sensationen unterschiedlicher Ordnung gibt, sondern Ordnungen ein und derselben Sensation. Es kommt der Sensation zu, dass sie eine konstitutive Ebenendifferenz, eine Pluralität von konstituierenden Bereichen umhüllt.«¹⁴⁷ Die rekognizierende Wahrnehmung wird nicht durch ein maßloses oder erhabenes Objekt gesprengt, sondern durch Kurzschlüsse zwischen Schichten oder Ebenen subvertiert. »Meine Arbeiten«,

147 Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink, 1995, S. 28.

so hatte Zaugg einmal bemerkt, »wollen den Wahrnehmenden vor die Mauer der Tatsachen stellen, und zwar so wörtlich wie möglich, so dass das Subjekt einer Mauer gegenübersteht und mit dieser Mauer etwas anfangen soll, es sei denn, es wolle bloss verdattert vor der Mauer stehen bleiben.«¹⁴⁸ Sobald der Betrachter versucht, die Verschlaufung von Sinnlichem, Bildlichem und Symbolischem in seiner Wahrnehmung aufzulösen, wird er auf eine Empfindung zurückgeworfen, die zwischen den verschiedenen Ordnungen oszilliert und hartnäckig die Kognition stört. Das Perzept ist kein persönliches Gefühl. Das Subjekt, das das Sinnliche nicht mehr rekognizieren kann, kann nur mehr die Kräfte ertragen, die auf es einwirken: Unterhalb der distinkten Wahrnehmungen strömen Kräfte auf es ein, die begrifflich schwer zu fassen, aber dennoch wirksam sind: Die Subjektivität wird von den kleinen Perzeptionen überschwemmt. Das Ich als Auge, durch das der Autor die Welt sieht und perspektivisch ordnet, hat zugunsten eines Subjekts abgedankt, das von Affektionen überflutet wird. In dem Film, der das Projekt dokumentiert, tritt Zaugg nicht auf. Der Film zeigt das Kunstwerk, als seien die Menschen aus dem Dorf verbannt: Die Wahrnehmung des Perzepts erfordert kein Subjekt, das in seinem Körper und der Landschaft verankert ist. Vielmehr kann auch das Kameraauge das Perzept einfangen. Die Kunst altert. Der Stein verwittert, das Eisen rostet, der Filmstreifen zerreißt, die Farben bleichen aus, das Papier wird brüchig. Ohne die Materialität würde kein Kunstwerk überdauern, aber was in ihm Dauer gewonnen hat, ist das Perzept.

148 »Gespräch zwischen Bernhard Fibicher und Rémy Zaugg«, S. 114.

Metalepse

Georges Perec folgt in *La Disparation* (1969) der Regel, dass keines der rund 8500 Wörter des Romans den Buchstaben »e« enthalte.¹⁴⁹ Das Verfassen eines längeren Texts, der ohne den Buchstaben »e« auskommt, ist keine leichte Aufgabe. Die Wortstatistik gibt die Auskunft, dass in 17,4 % der deutschen, 14,7 % der französischen und 13 % der englischsprachigen Wörter der Buchstabe »e« vorkommt. Das lipogrammatistische Verfahren erzwingt nicht nur eine restringierte Lexik, sondern greift tief in die Semantik und Struktur des Texts ein, wie nicht zuletzt jene Bezugnahmen auf Prätexte demonstrieren, die der Roman ausstellt.

Der Roman erzählt die Geschichte von Anton Voyl, dessen Name bezeichnet, welcher Vokal fehlt: »Voyelle« ist das französische Wort für »Vokal«. Voyl macht sich, von einem dumpfen Schmerz angetrieben, auf den Weg, um herauszufinden, was überhaupt passiert ist: »Il y avait un manquant. [...] On avait disparu. Ça avait disparu.« Im fünften Kapitel verschwindet Voyl, um seinerseits zum Gesuchten zu werden. Unter den Helfern, die sich auf die Suche nach ihm machen, ist auch Ismail, der ins 20. Jahrhundert versetzte Erzähler von Herman Melvilles Roman *Moby-Dick*.¹⁵⁰ Es gibt eine Erzählstimme, die zeitweilig als Anton Voyl auftritt, aber Voyl »nannt sich nun Ismail, so stands im Paß, links vom Paßfoto.«¹⁵¹ Dieser Ismail, der unter den technischen Bedingungen der Post schreibt, versucht als eigenständige Erzählerfigur aufzutreten: »Man tut, als gäbs ihn nicht. Ist Ismail wirklich dadrin, fand tatsächlich statt wovon Ismail glaubt, daß das so abläuft? Wars nicht nur Phan-

149 Vgl. Eugen Helmlé, »Nachwort des Übersetzers«, in: Georges Perec, *Anton Voyls Fortgang. Roman*, hrsg. und übersetzt von Eugen Helmlé, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 1998, S. 339–359, hier S. 343.

150 Vgl. Perec, *Anton Voyls Fortgang*, S. 94–98.

151 Ebd., S. 33.

tasma und Halluzination, Zirkus und Kino im Kopf, wo doch von früh bis spät Film um Film abspult?«¹⁵² Ismail ist keine literarische Figur, die über ihr fingiertes Bewusstsein zu begreifen wäre: »Wo, so fragt sich Ismail, ist das Band, das von ihm zum Roman ging?«¹⁵³ Perecs Roman versucht mittels des Lipogramms die sprachlichen Routinen zu vermeiden, die das Erzählen an das Klischee des Helden ketten. An die Stelle einer Apotheose des Helden durch den Erzähler tritt eine Transformation des Erzählens selbst, das zu einem Informationsprozess wird, der im Abstand zwischen Signal und Rauschen modelliert wird.

77 19.08.2020

Supplement zu Moby-Dick

Ich hatte ein Supplement zu Melvilles *Moby-Dick* geschrieben, das die Fiktion eines anderen Schlusses errichtet. Es ging um ein Floß der Pequod, auf dem Ishmael und zwei weitere Mitglieder der Mannschaft überleben, weil sie Pip ermorden, sein Blut trinken und sein Fleisch essen. Verschiedentlich hatte ich Freunden erzählt, dass ich den Text nicht fertigstellen würde, weil die Monstrosität des Kannibalismus mir nicht äußerlich bleiben konnte: Die Fiktion konnte mir nicht länger als Rückzugsgebiet dienen. Der Begriff Literatur konnte die Ungeheuerlichkeit meiner Vorstellung nicht mehr decken. Die Erzählung begann auf mir zu lasten, bis ich die Arbeit am Text einstellte. Als ich die Materialien zum Kannibalismus, zur Fregatte Medusa, zu den Schiffbrüchen und Meutereien vom Regal geräumt, als die Dateien gelöscht und ich die Ausdrucke der Fassungen ins Altpapier geworfen hatte, ging es mir besser.

152 Ebd., S. 40.

153 Ebd., S. 42.

Ohne irgendeine Absicht das Projekt nochmals aufzunehmen, begann ich heute zu schreiben: »Es heißt, dass Ishmael als Einziger den Untergang der Pequod überlebte. Wir kennen den Hergang aus seiner Erzählung, die über die Toten das Leichentuch des Meeres geschlagen hat. Er konnte seine sattem bekannte Version verbreiten, da niemand anderer seine Stimme erhob. Der Bericht hingegen, der bei mir anlangte, ist unbekannt geblieben. Nach all den Jahren mag der Name des Mannes, der mir einst erzählte, was er von einem der Überlebenden gehört hat, keine Rolle mehr spielen und kann nur mehr als dritte Person bezeichnet werden. Er war ohne Argwohn, dass sein Bericht einen falschen Kurs nehmen werde. Wenn jetzt das Hörensagen auf eine zweite Stufe springt, um den Verdacht abzustreifen, es sei bloßes Gerücht, wird ein Zweifel bleiben, ob es mir zustehe, das Wort zu verbreiten. Man wird also verstehen, warum ich ein wenig verhülle, was mir erzählt wurde, und Einzelheiten abgeändert habe. An Epiphany hörte ich eine zweite Fassung, die weitschweifiger war, als ob ein Maler noch eine weitere Ansicht in sein Skizzenbuch einträgt. Sie bestätigte im Wesentlichen, was mir zuvor bereits erzählt wurde. Die Versionen stimmen darin überein, dass es ein Floß gab, auf dem drei Männer überlebten. Und wie auf dem Floß der Medusa haben sie überlebt, weil sie ein Verbrechen verübten. Es war Mord. Sie haben sein Blut getrunken und sein Fleisch gegessen.

Meine Nacherzählung wird mich zu ihrem Komplizen machen, der sie zum Kannibalismus angereizt hat. Zweifellos glaubte Ishmael, was er erzählt hat, und vermutlich erschien ihm seine Rettung als jenes Wunder, das der Kapitän des Schiffs, das ihn aufblas, für seine Kinder erhoffte: ›It was the devious-crusing Rachel, that in her retracing search after her missing children, only found another orphan.‹ Schiffbrüchige werden zumeist am ersten oder zweiten Tag gerettet. Wir können die Verzweiflung des Kapitäns der Rachel ahnen, der seit zwei Wochen nach seinen vermissten Kindern suchte. Insofern ist es rätselhaft, warum er nicht

nach weiteren Überlebenden der Pequod suchte und nicht auch das Floß fand. Vielleicht hing er dem Irrglauben an, dass die Sündenlast der Seelen, die er rettete, auf ihn übergehe?« Als ich soweit getippt hatte, bemerke ich mit Schrecken, dass mir die Geschichte immer noch Erinnerungswert ist. Ich höre sofort zu tippen auf.

78 20.08.2020

Macht des Verfahrens

Der Begriff der Institution ist eng mit der Idee verknüpft, dass es eine Legitimation durch Verfahren gibt. Die institutionellen Abläufe sind formal durch eine Geschäftsordnung geregelt oder folgen Gewohnheiten und Üblichkeiten, über die eine Art Konsens besteht. Die Mehrheit findet im Verfahren eine wesentliche Stütze ihrer Macht. Man bestimmt nicht nur, wie das Verfahren zu handhaben sei, sondern nutzt es zur Herbeiführung kollektiv bindender Entscheidungen. Die Spielräume, die dem Widerstand verbleiben, sind eng. Also verlege ich mich aufs Abwarten und beobachte, welche Fehler am Machtpol begangen werden. Ein erster scheint mir in einer demonstrativen Zurschaustellung der Macht zu liegen. Man ist nicht zufrieden damit, dass die eigenen Positionen durchgesetzt sind, sondern möchte seine Positionen als rationale und bestmögliche ausweisen. Deshalb wird eine Umfrage gestartet. Die Arten und Weisen, wie die Fragen gestellt wurden, sind ebenso wie die Präsentation der Ergebnisse derart geschickt manipuliert, dass selbst einige Zuschauer, von denen ich erwartete, dass sie das Spiel durchschauten, hereinfallen: Sie sind zufrieden, dass sie sich ausruhen können und in keinen Konflikt mit der Vorsitzenden geraten: Sie können der Erwartung, dass sie eine bestimmte Haltung zeigen, den sie als psychischen Druck erleben, mit dem Argument begegnen, dass es eine evidente Sachlage gebe. Im Wechselspiel von Parteinahme und Sachargumenten ist im Nachteil, wer das Sachargument ohne Abgleich mit dem Parteiinteresse gelten lassen will.

Es gibt auf unserer Seite eine Vielzahl von Interessen und Wünschen, die zwar jeweils der konservativen Mehrheit entgegenstehen, aber dennoch untereinander nicht vereinbar sind. So kommt es zu einer inneren Teilung und Aufsplitterung, die aber selbst als befreiend erlebt wird: Wir sind viele, erkennen den anderen an und sind nicht zuletzt sportliche Verlierer, die ihre Niederlage ohne größeres Murren anerkennen. Die Unzufriedenheit, die sich alsbald einstellt, findet ihr Ventil nicht in der politischen Aktion, sondern im Ressentiment gegen erfahrenere Kämpfer, denen es nicht gelungen ist, die Kräfte zu bündeln und zum Sieg zu führen.

Es fehlt nicht eigentlich an Courage, sondern an der Vorstellung, dass die guten Gedanken, die man hegt, ihr Anwendungsgebiet im eigenen Leben haben können. Man kann die Ohnmacht der Linken nicht ohne Rücksicht auf psychodynamische Modelle begreifen: Man ist unfähig, die minimalen Spielräume, die ungeachtet der hegemonialen Situation bestehen, auszunutzen, weil es keine Organisationsform gibt, die ihr Augenmerk auf diese Situationen lenkte. Das individuelle Interesse dominiert die kollektive Aktion: Das Kollektiv wird nur unterstützt, wenn es dem eigenen Interesse frommt.

79 21.08.2020

Ende ohne Gericht und ohne »e«

Der Romanschluss kann als ein Strafgericht inszeniert werden. Georges Perec lässt in *La Disparition* einen gewissen Swann auftreten: »Damits 'n Schlusspunkt gibt, wärs absolut nötig, daß da im Haus Mann und Frau, Katz und Maus das Fatum durchlitt, das uns ganz nach Vorschrift und Kanon im Roman ob früh ob spät mal trifft.«¹⁵⁴ Der eifersüchtige Swann hat seinen Rivalen er-

154 Ebd., S. 308.

schossen und bringt gegenüber seiner Frau Oma-Squaw folgende Entschuldigung vor: »All sind tot. Und ich bitt um Absolution für all. Damit man unschuldig vor Gott tritt. War da auch so manch Typ mit Schandtät, zum Schluß half uns das Aas doch. Natürlich gabs auch manchen Protagonist, wo uns nicht so gut half. Doch nun sind wir ...« ›Haltn Mund‹, brummt Oma-Squaw, ›*you talk too much* ...«¹⁵⁵ Swann holt zu seiner Verteidigung aus: »Ich wirkt mit am Roman und im Roman, und du tatst das auch. Ich drang vor ins Schwarz, in Obskurität und Nacht vom Roman, ich maß mich am Romanstoff bis zur Sättigung, und so manch Fakt war unsagbar, ich flocht mit an so manch Konfiguration im Romanfluß, wo anschwillt und anschwillt und 'n Zufall vom Vormal nur dadurch kaputtmacht, daß Zukunft nicht Lösung böt, nachm Vorbild von'm Fanal, wo aufm Stück Pfad nur allzu kurz Licht gibt, so daß 'n Flüchtling nur 'n winzig Anhaltspunkt hat, ihm 'n Strick hinhält, wo ständig riß und damit nur'n Vormarsch Schritt für Schritt zuläßt. Franz Kafka sagts vor uns schon: da gibts 'n Standort, wo du hinmußt, doch Pfad, wo hinführt, gibts nicht; Pfad, das ist für uns Argwohn und Wahn, Dubitatio und Dubitum. [...] Doch was ich an Lösung fand, war nichts als Illusion von Totalinformation, wo nun mal nicht für dich und nicht für mich möglich ist, da nicht Protagonist noch Autor klar ist, was sich da wirklich zuträgt, und mir auch nicht, obwohl ich quasi Autors Prokonsul war, ständig loyal, und so ists das Schicksal von uns, ja, auch von mir, daß ich nicht aufhör und fortspinn, was sich zuträgt und daß ich fortfahr [...] und daß ich doch nicht zum schimpflich Schußpunkt kommt, [...] doch ich, und du natürlich auch, komm nun Schritt für Schritt [...] an das ran, was Köno auf französisch mal ›L'instant fatal‹ nannt und wozu man auch Schlusspunkt sagt«.¹⁵⁶

155 Ebd., S. 322.

156 Ebd., S. 322f.

Der lange Satz

Marcel Proust, Thomas Bernhard, David Foster Wallace und viele andere haben die Syntax zu einem virtuosen Instrument geformt. Das allgemeinste Kennzeichen ihrer Sätze ist deren außergewöhnlicher Umfang. Wallace nutzt die formale Einheit des Satzes, um heterogene Gedanken, Kategorien, Dinge einander begegnen zu lassen. Sein Satz geht über die Logik der Assoziation hinaus, indem er das *Zapping* zum Prinzip des Verknüpfens erhebt. Der »Spaß« liegt in der Begegnung, die ihrerseits keinerlei Einschränkung unterliegt. Es ist schlechthin jegliche Begegnung möglich. Das witzige Potential solcher Begegnungen drückt nicht zuletzt der Titel des Romans, *Infinite Jest*, aus (der seinerseits aus einem Vers des *Hamlet* genommen ist). Bernhard stellt die Verben der Rede in Reihe oder schachtelt sie ineinander, so dass im Satz die Vermitteltheit der Äußerung mitgeführt und markiert wird. Typische Bernhard-Sätze besitzen die Struktur: »antwortete sie, sagte er, dachte ich«. Sie gehen mit der spezifischen Aussageweise der indirekten Rede einher, welche die Aussage mit einem Vorbehalt versieht: Der Erzähler gibt wieder, dass er daran denkt, dass etwas gesagt wurde. Er präsentiert nicht nur das Ergebnis seiner Beobachtungen, sondern hält auch den Prozess des Beobachtens fest. László Krasznahorkai nutzt den langen Satz, um den Implikationen, Peinlichkeiten, Abwegen, Wendungen und Verkehrungen zu folgen, die im Bewusstsein seiner Figuren stattfinden oder in den sozialen Situationen liegen, in die sie geraten. Monika Rinck erkennt als eine besondere Leistung des langen Satzes, dass er sich der Negation entziehe: Je länger der Satz wird, desto schwieriger wird es, »sein Gegenteil zu denken. Das ist ein Problem. Aber vielleicht auch ein Glück.« Der lange Satz steht der Befehlsform fern, nicht aber der Gewalttätigkeit. Die Blockade der Negation ist die Kehrseite

eines gewalttätigen Zusammenhangs, den der lange Satz ebenso herstellt wie analysiert: »Das ist der lange Satz der gewalttätigen Zusammenhänge, der nicht aufhört und der immerzu damit weitermacht, Satzteile, Subjekte, Dinge, Menschen und Tiere an der Gewalt zu beteiligen.«¹⁵⁷

81 25.08.2020

Berg und Bild

»Es gibt«, so hat Proust einmal bemerkt, »Ausschnitte von Turner in dem Werk Poussins, einen Satz von Flaubert bei Montesquieu.«¹⁵⁸ Es gibt auch eine Stelle aus Jelinek in Gottfried Kellers *Das verlorne Lachen* (1874):

»Der Saal, in welchem sie sich befanden, war groß, aber sehr niedrig und mehr dunkel als hell, und seltsam verziert. Denn der Wirt hatte aus einem größeren Hause eine abgelegte Tapete gekauft und seinen Saal damit austapeziert.

Dieselbe stellte eine großmächtige und zusammenhängende Schweizerlandschaft vor, welche um sämtliche vier Wände herum lief und die Gebirgswelt darstellte mit Schneespitzen, Alpen, Wasserfällen und Seen. Da aber der Saal, für welchen dieses prächtige Tapetenwerk früher bestimmt gewesen, um die Hälfte höher war als der Raum, in welchen es jetzt verpflanzt worden, so hatte zugleich die Decke damit bekleidet werden können, also daß die gewaltigen Bergriesen, nämlich die Jungfrau, der Mönch, der Eiger und das Wetterhorn, das Schreck- und das Finsteraarhorn, sich in ihrer halben Höhe umbogen und ihre schneeigen Häupter

157 Monika Rinck, »Helden und Köter und Fraun«. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2015«, in: *Kleist-Jahrbuch 2016*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2016, S. 11–18, hier S. 17f.

158 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 4: Sodom und Gomorrha. Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Luzius Keller, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 318.

an der Mitte der niedrigen Zimmerdecke zusammenstießen, wo sie jedoch von Dunst und Lampenruß etwas verdüstert waren. An der Wand hingegen thronten die grünen Alpen, mit roten und weißen Kühen besäet, weiter unten leuchteten die blauen Seen, Schiffe fuhren darauf mit bunten Wimpeln, auf Gasthofterrassen sah man Herren und Damen spazieren in blauen Fräcken und gelben Röcken und mit altmodischen hohen Hüten. Auch standen Soldaten gereiht mit weißen Hosen und schönen Tschakos; bei einer ganzen schnurgraden Reihe war das linke rote Wänglein ein wenig neben die gehörige Stelle abgesetzt oder gedruckt durch den Tapetendrucker, was der kommandierende Oberst mit seinem großen Bogenhut und ausgestrecktem Arm eben zu mißbilligen schien; denn die halbwegs neben den leeren Backen stehenden roten Scheibchen waren anzusehen wie der aus der Mondscheibe tretende Erdschatten bei einer Mondfinsternis.

Auf dem ganzen gemalten Lande herum ging jedoch in der Höhe eines sitzenden Mannes eine dunkle Beschmutzung von den fettigen Köpfen der Stammgäste, die sich im Verlaufe der Zeit schon daran gerieben hatten.«¹⁵⁹

Die Tapete löst das Bild vom Standpunkt des Betrachters ab, der weder im Saal noch auf der Tapete selbst einen Anhaltspunkt findet, der es ihm erlaubt, die Darstellung zu überblicken. Die Second-Hand-Tapete scheint die Alpen nicht mehr abzubilden, sondern nur mehr zu meinen: Die Repräsentationskraft der Bildelemente speist sich weniger aus ihrem Bezug auf den Referenten, sondern aus einem Code, der zuallererst festlegt, wie die Alpen darzustellen sind. Diese Differenz zwischen dem Bild, das auf das Territorium referiert, und einem Code, der den Referenten nur

159 Gottfried Keller, »Das verlorne Lachen«, in: ders., *Die Leute von Seldwyla*. Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe. Zweiter Band, hrsg. von Clemens Heselhaus, München: Carl Hanser, o.J., S. 445–530, hier S. 499f.

mehr meint, blitzt nicht zuletzt in den Verschiebungen oder Fehlstellen des Tapetendrucks auf. Die Tapete übersteigt das Fassungsvermögen der Wände, besetzt den Ort des sozialen Verkehrs und erlegt dem Saal des Wirtshauses eine gewisse Enge auf.

82 26.08.2020

Berg und Bild (2)

Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* (1996) nimmt ein »österreichisches Dorf im Randgebiet des Tourismus« zum Ausgangspunkt: »Das Land braucht oben viel Platz, damit seine seligen Geister über den Wassern ordentlich schweben können. An manchen Stellen gehts über dreitausend Meter weit hinauf. Soviel Natur ist auf dieses Land verwendet worden, daß es seinerseits, vielleicht um seine Schuld an die Natur zurückzuzahlen, mit seinen Menschen immer recht freigiebig umgegangen ist und sie, kaum angebissen, auch schon wieder weggeworfen hat.«¹⁶⁰ Der Romananfang entziffert am Berg, der vermeintlich von Gestaltung noch unberührt ist, ein Primat der Darstellung, indem er der Konvention nachgibt, der zufolge Gebirge unter blauen Himmel gesetzt wird. Die Landschaft ist wie eine Fotografie oder eine Abbildung, und Ausschnitt und Perspektive sind bereits festgelegt. An die Stelle einer Beziehung, welche die Leute zu einem Territorium aufnehmen, tritt die Beziehung, die sie zu dem Bild des Territoriums aufnehmen.

160 Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, S. 7.

*Vincent van Gogh schreibt aus Wasmes
im April 1879 an seinen Bruder Theo*

Vincent van Gogh schreibt aus Wasmes im April 1879 an seinen Bruder Theo: »Kürzlich habe ich etwas sehr Interessantes erlebt, ich bin nämlich sechs Stunden lang in einem Bergwerk gewesen. Und zwar in einer der ältesten und gefährlichsten Gruben der ganzen Gegend, Marcasse genannt. Diese Grube steht in schlechtem Ruf, weil viele Bergleute darin umkommen, sei es beim Ein- oder Ausfahren oder durch Luftmangel oder durch schlagende Wetter oder durch das Grundwasser oder durch den Einsturz veralteter Stollen usw. [...] Ich hatte einen guten Führer, einen Mann, der schon dreiunddreißig Jahre dort gearbeitet hat, einen freundlichen, geduldigen Menschen, der alles gut erklärte und begreiflich zu machen suchte. So fuhren wir zusammen in die Tiefe, 700 Meter diesmal, und gingen bis in die verstecktesten Winkel dieser Unterwelt. Die *maintenages* oder *gredins* (Zellen, in denen die Bergleute arbeiten), die am weitesten vom Ausgang entfernt sind, nennt man »des caches« (versteckte Orte, Orte, wo man sucht). Diese Grube hat fünf Stockwerke, drei davon, die obersten, sind erschöpft und verlassen, dort wird nicht mehr gearbeitet, weil es da keine Steinkohle mehr gibt. Wenn jemand versuchen würde, ein Bild von den »*maintenages*« zu machen, so würde das etwas Neues sein, etwas Unerhörtes oder richtiger Ungesehenes. Stelle Dir eine Reihe von Zellen in einem ziemlich engen und niederen Gang vor, durch rohes Holzwerk gestützt. In jeder dieser Zellen hackt ein Arbeiter in einem groben Leinenanzug, schwarz und schmutzig wie ein Schornsteinfeger, beim matten Licht eines Lämpchens die Kohle los. In einigen Zellen steht der Arbeiter aufrecht, in anderen (*veine tailles à plat*) liegt er auf dem Boden. (□□□□ *tailles à droit* □□□□ *tailles à plat*.) Die Einrichtung ähnelt den Zellen in einem Bienenkorb oder einem dunklen, düs-

teren Gang in einem unterirdischen Gefängnis oder einer Reihe kleiner Webstühle, oder eigentlich sehen sie aus wie eine Reihe Backöfen, wie man sie bei den Bauern sieht, oder wie Nischen in einem Grabgewölbe.«¹⁶¹

84 28.08.2020

Flucht aus der Heimat

Elfriede Jelineks Schreibweise erzeugt Räume, die Punkt für Punkt den ästhetisch und funktional gegliederten Territorien der Heimat entgegengesetzt sind: beliebige Räume statt Heimat. Der beliebige Raum ist kein Ganzes, das in Teile gegliedert ist, sondern nur mehr Stückwerk. Weder sind seine Teile koordiniert, noch erfahren sie eine funktionale Integration. Er besitzt keine Koordinaten oder Metrik, und es gibt keine abstrakte Universalie jenseits der konkreten Lagerungsbeziehungen. Und weil der beliebige Raum nicht homogen und von einer dominanten Funktion durchwirkt ist, hat er das Prinzip des Zusammenhalts seiner Teile eingebüßt, so dass eine nahezu unendliche Vielzahl von Anschlüssen möglich wird. Die Anschließung des Raums an das Nebenan kann oder, besser gesagt, muss auf ganz unterschiedliche Weise erfolgen: Das Nebenan ist nicht Variation, Kopie oder Spiegelung der Heimat. Während die Heimat ein idealer Ort ist, der durch das, was er sein soll, sein kann oder sein wird, bestimmt ist, ist der beliebige Raum durch und durch konkret. Ein Ort, in den man vor Heimat fliehen kann, um wieder frei zu atmen.

161 Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe. Band 1: An den Bruder Theo*, hrsg. von Fritz Erpel, übersetzt von Eva Schumann. Mit einem Vorwort und einem Nachwort des Herausgebers. Einleitung von Michael Erkhoff, Bornheim-Merten: Lamuv Verlag, 1985, S. 192f. [= Brief Nr. 126].

Willkür der Fortsetzung

In Elfriede Jelineks Büchern reihen sich Seiten an Seiten, und es scheint, als könnten ihre Texte beliebig weitergehen, als könnte ein Text auch doppelt oder halb so lang sein, denn es fehlen weitgehend organisierende Formprinzipien und Plotstrukturen, die Handlungen sind auf wenige Elemente reduziert und narrative Zusammenhänge abgebaut. Die Texte wuchern, und es herrscht scheinbar eine Willkür der Fortsetzung. Solange Jelinek etwas einfällt, und es fällt ihr viel ein, geht es eben weiter: Ihre Prosa schreitet von Satz zu Satz fort. Vielleicht lassen sich aber dennoch gewisse Regeln für die Verkettung der Sätze angeben. Eine hierarchische Ordnung in den Prosasatzfolgen, die etwa durch logisch gliedernde und subordinierende Konjunktionen entstehen könnte, wird, vor allem in den Texten Jelineks, die seit den neunziger Jahren entstehen, immer mehr zurückgenommen. Die Sätze werden gleichgeordnet und nur vereinzelt ragen noch Sätzen heraus. Statt dichtgefügtter Perioden gibt es parataktische Gliederungen, die keine Synthetisierung des Gesagten erzwingen, sondern Zwischenräume nach jedem Satz öffnen. Solche Sätze verbindet eine Beziehung der Kontiguität, und sie bleiben stets Teile, die sich nicht zu Ganzheiten schließen. In den losen Satzreihen, die scheinbar jederzeit unterbrochen werden können oder ebenso unbeschränkt anwachsen, geschieht der Übergang von Satz zu Satz meist durch die Assoziation eines Klanges oder einer ähnlichen Bedeutung. Die Losigkeit in den Satzfolgen, die Jelinek schreibt, ist nicht mit Beliebigkeit der Reihung zu verwechseln. Es entsteht eine Mannigfaltigkeit – Vielheit statt Einheit, Nebeneinander statt Ineinanderfügung, Teile nicht Ganzes –, die aus einem Wachstum resultiert, das sein Telos nicht in organischer Ganzheit hat, sondern durch appositionelle Vermehrung entsteht. Den Zusammenhang der Vielheit organisiert eine eigentümliche Rhyth-

mik: Weder wird nur Satz zu Satz addiert, noch ist der nächste Satz bereits vorhersehbar. Die rhythmischen Muster geben nicht vor, wie von Satz zu Satz zu gelangen ist, und sie erklären auch nicht, warum Jelinek einen bestimmten Satz an den anderen fügt.

86 01.09.2020

Gegenwort

Listening in Paris. A Cultural History (1995) von James H. Johnson berichtet über einen Schauspieler, der im Frühjahr 1794 in Bordeaux guillotiniert wurde. Man gab *La vida es sueño* von Calderon im Grand Théâtre. Der Schauspieler wurde angeklagt, weil er »Lang lebe der König!« gerufen hatte. Viele wurden geköpft, weil sie Royalisten waren. Er aber sagte den Satz auf der Bühne. Die Kommission, die eingesetzt wurde, um den Vorgang aufzuklären, sperrte alle 86 Mitglieder der Truppe ein, und nach einer Untersuchung, die sich über einen Monat hinzog, fiel das Urteil. Als man ihn zum Schafott führte, soll er unablässig gemurmelt haben: Aber es war in meiner Rolle.

Georg Büchner lässt seine dramatische Figur Lucille in *Dantons Tod* diese Formel in der letzten Szene des vierten Akts sprechen. Es heißt: »LUCILLE. Es lebe der König! / BÜRGER. Im Namen der Republik. Sie wird von der Wache umringt und weggeführt.«¹⁶²

Paul Celan nennt den spezifischen Gebrauch, den Lucille von der Formel macht, in seiner *Meridian*-Rede ein »Gegenwort« und

162 Rüdiger Campe, Helmut Müller-Sievers und Nils Plath haben die Formel eingehend untersucht. Siehe Rüdiger Campe, »Es lebe der König!« – »Im Namen der Republik.« Poetik des Sprechakts«, in: Jürgen Fohrmann (Hrsg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Stuttgart, Weimar: Springer Verlag, 2004, S. 557–581; Helmut Müller-Sievers, *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*, Göttingen: Wallstein, 2003, S. 113–115; Nils Plath, *Hier und Anderswo. Zum Stellenlesen bei Franz Kafka, Samuel Beckett, Theodor W. Adorno und Jacques Derrida*, Berlin: Kadmos, 2017, S. 155–169.

stilisiert es zu einem »Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt«. Büchners Kunstgriff besteht darin, die Formel, die wie ein Bekenntnis zum Ancien Régime klingt, ihres Charakters der Parteinahme zu entkleiden.

87 02.09.2020

Erinnerungsbild

Ilse Aichinger hat einen Begriff vorgeschlagen, der eine Typologie der Filmbilder erweitert: das Erinnerungsbild.¹⁶³ Auf den ersten Blick scheint es, als ob sie Prousts Lehre von der unwillkürlichen Erinnerung auf Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma* anwendet. Sie geht ins Kino, um Erinnerungen auszulösen, die sich anderweitig nicht einstellen würden. Jedoch sind die Erinnerungen, die auftauchen, verschattet, insofern sie an die nationalsozialistische Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden rühren.

Godard präsentiert *eine* Geschichte des Films. Er hat die Bilder aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und neu kombiniert. Allerdings kündigt er den klassischen Maßstab auf, der die Montage der Bilder, Töne, Sätze, Szenen regiert. Man kann die Spielregeln, nach denen Godard sie verknüpft, nicht mehr erkennen. Weder sind die montierten Elemente durch Ähnlichkeit noch durch Gegensatz, noch durch Nachbarschaft verknüpft. Vielmehr nimmt Godard »die Möglichkeit wahr, Gedanken untergehen und in immer neuen Bildern wieder auftauchen zu lassen.«¹⁶⁴

Godard hat in *Histoire(s) du cinéma* die Frage gestellt, was von einem Film erinnert wird. Er kommentiert Beispiele, die aus Alfred Hitchcocks Filmen stammen: »man hat vergessen / warum sich Joan Fontaine / über die Klippe beugt / [...] / und was Joel

163 Ilse Aichinger, »Das Erinnerungsbild. Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma*«, in: dies., *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2011, S. 105–107.

164 Ebd., S. 105.

McCrea / in Holland machen wollte / man hat vergessen, aus welchem Anlaß / Montgomery Clift ein ewiges Stillschweigen wahrte / und warum Janet Leigh vor Bates' Motel anhält / und warum Teresa Wright / noch immer in Onkel Charlie verliebt ist / man hat vergessen, wessen Henry Fonda / nicht ganz schuldig ist / und warum genau die amerikanische Regierung / Ingrid Bergmann engagiert hat // aber / man erinnert sich an eine Handtasche / aber / man erinnert sich an einen Autobus in der Wüste / aber / man erinnert sich an ein Glas Milch / an Windmühlenflügel / an eine Haarbürste / aber / man erinnert sich an aufgereihte Flaschen / an eine Brille / an eine Musikpartitur / an einen Schlüsselbund / weil mit ihnen / und durch sie / Alfred Hitchcock dort erfolgreich ist / wo Alexander, Julius Cäsar, Hitler, Napoleon / scheiterten / die Kontrolle des Universums zu übernehmen // zehntausend Menschen haben vielleicht / den Apfel von Cézanne nicht vergessen / aber eine Milliarde Zuschauer / wird sich an das Feuerzeug / des Fremden im Zug erinnern / und wenn Alfred Hitchcock der einzige / poète maudit war, der Erfolg hatte / so deshalb, weil er der größte Formgeber / des zwanzigsten Jahrhunderts war / und weil es die Formen sind, die uns letztlich sagen / was es auf dem Grund der Dinge gibt / denn, was ist die Kunst / wenn nicht das, wodurch die Formen Stil werden¹⁶⁵ Wenn das Filmbild zumeist der Erzählhandlung untergeordnet wird, aber über ein Potential verfügt, das sie übersteigt, kann eine Montage, die das Bild aus der Erzählhandlung herauslöst, als ob es erinnert würde, eine Erinnerung zweiter Ordnung auslösen.¹⁶⁶ Godard erzählt Geschichten, die ihre Fortsetzung in den Erinnerungen der Zuschauer finden.

165 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma 4*, München: ECM Records, 1999, S. 26f.

166 Siehe Jacques Rancière, »A Fable without a Moral. Godard, Cinema, (Hi)stories«, in: ders., *Film Fables*, translated by Emiliano Battista, Oxford, New York: Berg, 2006, S. 171–187, hier S. 175.

*Sven Koch schickt mir
die Übersetzung eines Gedichts*

W. H. Auden: But I Can't

Time will say nothing but I told you so,
Time only knows the price we have to pay;
If I could tell you I would let you know.

If we should weep when clowns put on their show,
If we should stumble when musicians play,
Time will say nothing but I told you so.

There are no fortunes to be told, although,
Because I love you more than I can say,
If I could tell you I would let you know.

The winds must come from somewhere when they blow,
There must be reasons why the leaves decay;
Time will say nothing but I told you so.

Perhaps the roses really want to grow,
The vision seriously intends to stay;
If I could tell you I would let you know.

Suppose the lions all get up and go,
And all the brooks and soldiers run away;
Will Time say nothing but I told you so?
If I could tell you I would let you know.¹⁶⁷

167 W. H. Auden, »But I Can't«, in: ders., *Selected Poems*, hrsg. von Edward Mendelson, London: Faber and Faber, 1979, S. 110f.

Die Übersetzung:

Die Zeit sagt nichts nur ich hab's dir gesagt,
Sie kennt allein den Preis den alle zahlen;
Wüsste ich mehr du würdest es erfahren.

Weinen wir wenn Clowns Grimassen ziehen,
Straucheln wir wenn Musiker aufspielen,
Sagt die Zeit nichts nur ich hab's dir gesagt.

Gleichwohl, kein Schicksal lässt sich vorhersagen,
Weil ich dich mehr als alle Worte liebe,
Wüsste ich mehr du würdest es erfahren.

Die Winde müssen doch von irgendwoher wehen,
Es muss Gründe geben dass Blätter verfliegen;
Die Zeit sagt nichts nur ich hab's dir gesagt.

Vielleicht wollen Rosen wirklich wachsen,
Will der Traum in Wirklichkeit bestehen;
Wüsste ich mehr du würdest es erfahren.

Angenommen alle Löwen stehen auf und fliehen
Und alle Bäche und Soldaten laufen weg;
Sagt die Zeit dann nichts nur ich hab's dir gesagt?
Wüsste ich mehr du würdest es erfahren.

Etwas fehlt

Mann im Matsch heißen mehrere Skulpturen, die Thomas Schütte seit den achtziger Jahren angefertigt hat. Die ostentative Verkehrung des Matsches in Bronzeguss, in der jeweils die Figuren stehen, provoziert die Frage, welche Logik in die verschiedenen Materialien eingebaut ist. Wenn das Wort den Zugang zur Skulptur eröffnen soll, muss man, wie Rudi Assauer sagte, lange warten: Sobald der Schnee schmilzt, weiß man, wo die Scheiße liegt. Matsch ist nicht auf ein spezifisches Material festgelegt, aber schränkt die Möglichkeiten der Formbildung von vornherein ein. Das Singularetantum »Matsch« bezeichnet keine spezifische Formvorstellung. Es ist, wie »Schnee«, mit dem es auch ein Kompositum bildet, ein Wort, das die Formlosigkeit selbst bezeichnet. Andererseits kann nicht jedes Material die breiartige Konsistenz von Matsch annehmen. Schütte hat die Spielregeln der Formfindung abgeändert. Der Mann scheint in den Matsch, der so etwas wie der Inbegriff des Formlosen ist, eingesunken. Der Matsch aber wird in der Skulptur zum soliden Sockel. Der Sockel ist wie eine Lösung für die diffizile Aufgabe der Modellierung von Füßen (und Händen), so wie ein Vogel, der beim Laufen an den Rand eines enormen Kraters stößt, seine Flügel ausbreitet und losfliegt.

Erinnerungsbild (2)

Ilse Aichinger betont unablässig, dass sie völlig unwichtig sei. Sie will uns ihre Biographie nicht aufdrängen; das ist nicht wichtig. Man sollte ihr glauben, dass sie sich nicht selbst meint, wenn sie von ihren Erinnerungen spricht. Sie stellt keine dialektischen Montagen her, in denen Unvereinbares zusammentrifft, um die Frage nach einem gemeinsamen Maßstab, einer Welt hinter dem Sichtbaren aufzuwerfen. Sie hat »vor langer Zeit«

über den Vorgang des Erinnerns reflektiert und als Kommentar festgehalten: »Erinnerung begreift sich nicht zu Ende.« Ihre Erinnerungen tauchen ohne erkennbaren Anlass auf und stellen sich auf unwillkürliche Weise ein. Sie funktionieren jedoch anders als die »histoire du cinéma um Louis Malle, Carol Reed, Terence Davies oder die Szene aus Pasolinis *Matthäuspassion*, die bei Godard als Leitmotiv aufflackert«. Godards Film löst bei Aichinger Erinnerungen aus, die auf eine »Art von Ende« bezogen sind: »Etwas Besseres als den Tod findest Du überall.« Es gelingt Hahn, Katze, Hund und Esel, die alt sind und getötet werden sollen, zu fliehen. Der Esel schlägt vor, dass sie in Bremen Stadtmusikanten werden. Aichinger weiß, wer sucht, der findet. »Wer sucht, der findet« ist das Motto für eine Suche, die von einer instrumentellen Beziehung regiert wird. Hingegen präsentiert das Märchen eine Utopie, wie man einen Ausweg finden und frei zusammenleben könnte. »Aber erst wer das Finden aufgibt, ist der Suche gewachsen.«¹⁶⁸

91 08.09.2020

Man muss bezahlen, damit das Sprechen heilen kann

Die Psychoanalytikerin Edit Gyömrői wurde gefragt: »Wirkt eine psychoanalytische Behandlung nur dann, wenn der Patient dafür bezahlt?« Ihre Antwort war: »Die Wirkung ist nicht allein davon abhängig. Aber ich vertrete immer noch die Ansicht, der Patient solle so viel zahlen, dass die Summe ihn zwar nicht stark belastet, dass es ihn aber dennoch etwas kostet. Das beschleunigt die Heilung. Der Mensch will etwas loswerden. Er sollte fühlen: Wenn er nicht für seine Krankheit bezahlen müsste, was könnte er dann alles mit dem schönen Geld anfangen! Nach Italien fahren zum

168 Aichinger, *Film und Verhängnis*, S. 105.

Beispiel ... Darum wollte ich, dass Attila [József, der ihr Patient war; A.S.] mir das Geld selber bringt.«¹⁶⁹

92 09.09.2020

Der Schizoinzest

Robert Musil eröffnet eine Perspektive auf den Inzest, die Theorien, die dessen Referenten im sexuellen Akt suchen, zumeist verschlossen bleibt. Er nimmt die Voraussetzungen und Bedingungen, die definieren, was eine inzestuöse Beziehung sei, in den Blick, und zeigt, was in den Bestimmungen des Inzests als Geschlechtsverkehr zwischen Eltern und ihren Kindern bzw. zwischen Geschwistern nicht aufscheint. Hierbei zeigt Musil wenig Interesse an dem sexuellen Akt, der für das Recht, das seinen Vollzug zwischen Blutsverwandten ersten Grades bestraft, ausschlaggebend ist. Vielmehr scheint er am Motiv des Inzests einen anderen Aspekt herauszuarbeiten: Der Inzestwunsch dient in *Der Mann ohne Eigenschaften* als Triebfeder des Möglichkeitssinns.

Der 32 Jahre alte Ulrich hat seine fünf Jahre jüngere Schwester Agathe seit Jahren nicht mehr gesehen. Als die früh verwitwete Agathe erneut eine Ehe schließt, kann er aufgrund einer Duellverletzung nicht an ihrer Hochzeit teilnehmen. Nach der Nachricht vom Tod des Vaters fährt er in die »große Provinzstadt, in der er kleine, aber wenig angenehme Teile seines Lebens zugebracht hatte«. »Als Ulrich gegen Abend des gleichen Tags in ...* ankam und aus dem Bahnhof trat, lag ein breiter, seichter Platz vor ihm, der an beiden Enden in Straßen auslief und eine beinahe schmerzliche

169 Erzsébet Vezér, »Ein Gespräch mit der Psychoanalytikerin Edit Gyömrői«, in: Attila József, *Liste freier Ideen*, übersetzt und herausgegeben von Christian Filips und Orsolya Kalász, Berlin, Schupfart: Roughbooks, 2017, S. 71–77, hier S. 72. Das Gespräch wurde 1971 in London geführt; József war in den Jahren 1935 und 1936 in Behandlung bei Gyömrői.

Wirkung auf sein Gedächtnis ausübte, wie es einer Landschaft eigentümlich ist, die man schon oft gesehen und wieder vergessen hatte.«¹⁷⁰ Der Tod des Vaters hinterlässt einen Platz, der aber noch nicht freigeräumt ist. Insofern ist in der Wahrnehmung der Stadt immer noch etwas anderes anwesend: »Alles Sichtbare war darin stärker als sonst, und wenn er über den Platz blickte, so standen auf der anderen Seite ganz gewöhnliche Fensterkreuze so schwarz im Abendlicht [...], als wären sie die Kreuze von Golgatha.«¹⁷¹ Einerseits besitzt die Stadt eine »Geschichte«, die ihr ein »Gesicht« verleiht, in dem jedoch die »Augen nicht zum Mund oder das Kinn nicht zu den Haaren« passen. Die Einheit der Stadt erscheint auf eine unbestimmte Weise defizitär: »und über allem lagen die Spuren eines stark bewegten Lebens, das innerlich leer ist.«¹⁷² Andererseits setzen der Eintritt in die Stadt und der Tod des Vaters eine Art Gefühl frei: »etwas ›seelisch Stoffloses‹, darin man sich so verlor, daß es die Neigung zu zügellosen Einbildungen erweckte.«¹⁷³

In der klassischen Kulturtheorie hat das Inzesttabu die Funktion inne, eine soziale Ordnung zu konstituieren. Jede soziale Ordnung, so die Grundannahme, habe ihr Fundament in der Familie. Insofern müssen diejenigen Wünsche, welche die Familie bedrohen, verboten und den Familienmitgliedern die Wahl bestimmter Partner versagt werden. Die Familie ist der Agent einer Wunschunterdrückung, die für die Gesellschaft nützlich ist, weil sie deren Fortbestand sichert. Die empirischen Verbote selbst, die das Tabu exekutieren, variieren zwar in hohem Maße: So kann eine Cousine derselben Kategorie angehören wie die Schwester

170 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Erstes und zweites Buch*, hrsg. von Adolf Frisé, neu durchgesehene und verbesserte Ausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988, S. 671.

171 Ebd.

172 Ebd., S. 672.

173 Ebd.

oder ein Onkel väterlicherseits derselben wie der Vater. Oder die Kategorie der untersagten Partner unterliegt einem historischen Wandel. Die klassische Theorie hat ihre Erklärung, welche Effekte das Tabu hervorruft, auf die patriarchalische Kleinfamilie abgestellt, die ihr als ein Modell zur Plausibilisierung dient: Der Vater übernimmt demnach die Funktion, die Beziehung des Sohns zur Mutter zu begrenzen. Sein Verbot übt die Funktion aus, dem Sohn einen Spiegel vorzuhalten und ihn zur Aufgabe seines Wunsches zu bewegen. Der Sohn muss nicht nur lernen, dass er seinen Wunsch nicht verwirklichen kann, sondern er muss auch begreifen, dass sein Wunsch infantil ist und die soziale Ordnung bedroht. Wenn jeder seine Mutter oder seine Schwester heiraten würde, könnte nämlich weder eine dauerhafte soziale Ordnung errichtet werden, noch der Tausch in Gang kommen. Der filiale Inzest zwischen Eltern und Kindern bedroht die soziale Ordnung, insofern er ihren primären Agenten, die Familie, zerstört. Und der laterale Inzest der Geschwister bedroht die soziale Ordnung, insofern er den gesellschaftlichen Tausch blockiert.

Der Inzest der Geschwister ist mit dem Modell des ödipalen Konflikts oder der Repression nicht angemessen zu beschreiben. Wenn der Inzestwunsch des Kindes auf ein Elternteil gerichtet ist, reizt dieselbe Instanz seinen Wunsch an und verbietet ihn, so dass eine Verschiebung des Wunsches ausgelöst wird. Insbesondere die Autorität des Vaters gewährleistet sowohl die Durchsetzung des Verbots als auch, dass eine Arbeit am Wunsch in Gang kommt: Das Kind erkennt, dass es nicht nur seinen Wunsch nicht durchsetzen kann, sondern auch, dass sein Wunsch verfehlt ist, weil dessen Verwirklichung die soziale Ordnung bedroht. Der Wunsch erfährt seine Bewertung als unstattdlich und falsch, und als Gratifikation für seine Einsicht erfährt das Kind seine soziale Anerkennung. Im Fall des Geschwisterinzests fallen hingegen die verbotende und begehrte Instanz nicht zusammen: Der Wunsch wird nicht unmittelbar vom begehrten Objekt als unstattdlich und

falsch bewertet, sondern von einer dritten Instanz verboten. Dementsprechend greift auch der Mechanismus, der den verbotenen Wunsch in die Psyche des Wünschenden introjiziert, nicht in gleicher Weise wie im filialen Inzest. Während der Eltern-Kind-Inzest den Wunsch codiert und als eine theatrale Szene inszeniert, in der die Personen von ihren Rollen unterschieden sind und doch mit ihnen zusammenfallen, sind im Geschwisterinzest Personen und Rollen nur lose und über den Rahmen der Familie gekoppelt. Während der Wunsch nach dem Eltern-Kind-Inzest letztlich eine Identitätsfindung des Kinds anstößt, die ihr Modell in der Figur des Ödipus hat, setzt der Wunsch nach dem Geschwisterinzest eine Dynamik in Gang, deren Ziel offen ist. Es ist unklar, ob im Geschwisterteil die Person oder die soziale Rolle begehrt wird und wodurch das Begehren überhaupt angereizt wird. Die Wunschkynamik des Geschwisterinzests flieht den ödipalen Code und droht die Identität der Personen anzugreifen oder aufzulösen. Mit der Bezeichnung als Schizoinzest wird diese Dynamik schließlich auch terminologisch festgehalten: Der Inzestwunsch mündet nicht in den ödipalen Konflikt und dessen Lösung, sondern droht die wünschenden Personen zu spalten. Musil nimmt nicht umstandslos an, dass die Schwester begehrt wird und der Inzestwunsch von vornherein gegeben ist, sondern lagert dem Inzestwunsch eine andere Szene vor. Anstatt vorauszusetzen, dass die Geschwister einander begehren, müssen die Geschwister zunächst herausfinden, ob und welche Anziehung zwischen ihnen besteht. Kern der vorgelagerten Szene ist die Entdeckung einer Ähnlichkeit, die durch einen vestimentären Code hergestellt wird. Der Inzest zwischen den Geschwistern ist im Roman anderes und mehr als der ödipale Inzest. Er hat seinen Ausgangspunkt in einer Familie, die in Auflösung begriffen ist: im Tod des Vaters und in Agathes Entschluss, ihren Mann Hagauer, der die Position des Vaters ihr gegenüber innehat, zu verlassen und um keinen Preis zu ihm zurückzukehren. Agathe spricht vor dem Leichnam des Vaters

aus, dass sie »nicht mehr zu Hagauer zurückkehren«¹⁷⁴ werde: »ich habe mir gerade während Vaters Krankheit vorgenommen, daß ich unter keinen Umständen zu meinem Mann zurückkehre!«¹⁷⁵ Und zum anderen hat Ulrich seine »Schwester nicht ganz unabsichtlich aus dem Gedächtnis verloren«.¹⁷⁶ Im Schizoinzest wird nicht ein spezifischer, sexueller Wunsch artikuliert, sondern unspezifische »Gefühle«: »wahrscheinlich war der Gedanke ›unbekannte Schwester‹ eine jener geräumigen Abstraktionen, in denen viele Gefühle Platz finden, die nirgends recht zu Hause sind.«¹⁷⁷ Was eigentlich gewünscht wird, ist noch unbekannt und allenfalls als Negation bestimmbar: als Flucht aus dem Familialismus. Der Schizoinzest verunsichert die Geschlechterpositionen: Agathe ist nicht zuletzt durch eine Uneindeutigkeit ihrer geschlechtlichen Merkmale und Attribute gekennzeichnet: Sie besitzt, wie es heißt, »[e]her etwas Hermaphroditisches«¹⁷⁸. Der Schizoinzest geht schließlich mit einer Depersonalisation der Akteure einher: Ulrich kommt von einem Treffen mit Clarisse, die einen schizophrenen Schub erlitten hat, und zeigt selbst die typische Symptomatik einer gesteigerten intensiven Empfindung, die unmittelbar mit der Realität zu kommunizieren vermeint.

Musil fasst die Ähnlichkeit zwischen den Geschwistern, die sich im Haus des toten Vaters treffen, wie folgt: »Es war ein großer, weichwolliger Pyjama, den er anzog, beinahe eine Art Pierrotkleid, schwarz-grau gewürfelt und an den Händen und Füßen ebenso gebunden wie in der Mitte; er liebte ihn wegen seiner Bequemlichkeit, die er nach der durchwachten Nacht und der langen Reise angenehm fühlte, während er die Treppe hinab-

174 Ebd., S. 677.

175 Ebd., S. 678.

176 Ebd., S. 674.

177 Ebd.

178 Ebd., S. 686.

stieg. Aber als er das Zimmer betrat, wo ihn seine Schwester erwartete, wunderte er sich sehr über seinen Aufzug, denn er fand sich durch geheime Anordnung des Zufalls einem großen blonden, in zarte graue und rostbraune Streifen und Würfel gehüllten Pierrot gegenüber, der auf den ersten Blick ganz ähnlich aussah wie er selbst.«¹⁷⁹ Die Ähnlichkeit entsteht im Auge des Betrachters, der die Verschiedenheit der Kleidungsstücke zugunsten ihrer Gemeinsamkeiten hintanstellt. Solch eine Ähnlichkeit oder Gleichheit ist ein Effekt optischer Gestaltwahrnehmung. Wenn Objekte, die mit Streifen und Würfel versehen sind, wahrgenommen werden, überspielen die Musterungen die Differenzen zwischen den gesehenen Objekten. Die Ähnlichkeit oder Gleichheit ist, mit anderen Worten, eine optische Täuschung, die durch Abstraktion und Schematisierung hervorgerufen wird, nicht aber den Objekten selbst zukommt: »Ich habe gar nicht gewußt, daß wir Zwillinge sind!« sagte Agathe, und ihr Gesicht leuchtete erheitert auf.«¹⁸⁰ Es scheint zwar naheliegend, die Geschwister als ein Symbolon aufzufassen, das zerschlagen wurde und nach dem Tod des Vaters wieder zusammengeführt wird. Der Anlass, aus dem die Geschwister einander wieder begegnen, verweist auf eine antike Praxis: Dem Gast, der die Hälfte des in der Mitte zerbrochenen Tonrings vorweisen konnte, wurde in dem Haus, das die passende Hälfte verwahrte, die Freundschaft erwiesen. Jedoch scheint die Szene auch ihre Symbolik der Wiedervereinigung zu überschreiten und einen Wunsch zu artikulieren, der noch nicht weiß, was er wünschen soll und noch unbestimmt ist, weil ihm keine familiäre Programmierung auferlegt ist. Hieran kann Marguerite Duras anknüpfen, die in ihrem Theaterstück *Agatha* ein Geschwisterpaar auftreten lässt,

179 Ebd., S. 675f.

180 Ebd., S. 676.

das durch eine tiefe Liebe verbunden ist. Sie expandiert das Spiel der sichtbaren Ähnlichkeiten, das die Pierrotkostüme eröffnet haben. Die Schwester betrachtet sich beim Zuhören. Der Bruder spielt die *Walzer*, op. 39, von Johannes Brahms, die zunächst für vier Hände komponiert waren, aber auch für das Solospiel arrangiert wurden: »Ich sah mich in einem Spiegel, wie ich meinem Bruder zuhörte, der für mich allein auf der Welt [den Walzer von Brahms und andere Sachen; A.S.] spielte, [...] und ich fühlte mich fortgerissen in das Glück, ihm so sehr ähnlich zu sein, wie es unsere Leben waren«.¹⁸¹

93 11.09.2020

Der Schizoinzest (2)

Henry Roth hat 1994 den ersten Band *A Star Shines Over Mt. Morris Park*, 1995 den zweiten Band *A Diving Rock on the Hudson* seines vierbändigen Romans *Mercy of a Rude Stream* veröffentlicht. Der Ich-Erzähler Ira blickt im Jahr 1979 auf sein Leben zurück. Der erste Band erzählt seine Kindheit in Jewish Harlem. Die retrospektive Erzählung wird immer wieder durch kurze Reflexionen unterbrochen, die typographisch von der Erzählstimme des Hauptstrangs abgesetzt sind. Hierbei tauchen mehrfach Hinweise auf Auslassungen auf, deren Status aber unklar bleiben. In *A Diving Rock on the Hudson* gibt es eine Sexszene zwischen Ira und seiner Schwester Minnie. Weder der Name der Schwester noch deren Existenz sind zuvor erwähnt worden, obwohl es umfängliche Beschreibungen der beengten Wohnung und der ausgedehnten Verwandtschaft in der Jewish Community gab. Die Geschwister, so lässt sich rekonstruieren, haben

181 Marguerite Duras, *Agatha*, französisch-deutsch. Deutsche Übertragung von Regula Wyss, Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1982, S. 51.

seit vier Jahren eine sexuelle Beziehung. Der Roman unterbreitet ein Deutungsangebot, das die Rückwirkung von Sexszene und nachfolgender Enthüllung auf die weitere Lektüre zu kanalisieren sucht: Die Auslassungen in der Jugendgeschichte, die als ein Versuch verstanden werden konnte, Not und soziales Elend, das der Erzähler ertragen musste, zu überspielen, werden lesbar als Versuch, die Spuren des Inzests auszulöschen. Die Schwester taucht namentlich erst auf, nachdem der Inzest vollzogen wird. Die Kritik hat in dieser Konstruktion eine Verdrängung gesehen, die durch die Aufrichtigkeit des Autors, den Willen zur Authentizität, ans Licht geholt wird. Der Autor decke ein Geheimnis auf, dessen Verdrängung ihm eine Schreibblockade auferlegt habe, die er jetzt triumphal durch sein Geständnis überwinde. Roth deckt womöglich eine Logik des Inzests auf, aber um einen hohen Preis: Seine Schwester beginnt erst zu existieren nach dem Geschlechtsverkehr.

94 14.09.2020

Fallhöhe

Dostojewskij, der an Epilepsie litt, war umfänglich über seine Krankheit informiert. Dennoch war das medizinische Wissen für seine Darstellung der Epilepsie in den Romanen nicht ausschlaggebend. Die Hauptfigur des *Idioten*, Fürst Myschkin, leidet an Epilepsie. Er ist 26 Jahre alt, blond, blauäugig, verarmt, Raucher. Er wuchs in St. Petersburg auf und wurde in seiner Jugend zur Pflege in ein Bergdorf in die Schweiz gebracht: Jetzt ist er nach St. Petersburg zurückgekehrt.

Der Fürst erlebt in der Aura, die mit seinen Anfällen einhergeht, dass die Polarität von Selbst und Welt aufgehoben wird und setzt diese Erfahrung in seinem alltäglichen Verhalten fort, das eine ethische Haltung begründet. Weil er sich nicht mehr als abgetrennt von der Welt erlebt, ist er zu einem unendlichen Mitgefühl mit

ihr fähig. Dostojewskij hat in den Beschreibungen der Aura dieses Verhältnis wechselseitiger Durchdringungen von Subjekt und Welt dann zugespitzt und als religiöse Erfahrung ausgewiesen: Myschkin »dachte daran, daß es in seinem epileptischen Zustand eine Pause unmittelbar vor dem Anfall gab (wenn der Anfall ihn im Wachen überraschte), wo plötzlich, mitten in allem Kummer, aller seelischen Finsternis und Niedergeschlagenheit, sein Hirn für Momente aufloderte und alle seine Lebenskräfte in ungestümem Drang mit einmal angespannt wurden. Das Lebensgefühl, das Selbstbewußtsein wurde in diesen blitzartig auftretenden Momenten beinahe verzehnfacht.« Myschkin, der unsicher ist, ob er seinen Zustand als ein »niederes« oder als ein »höheres Dasein« begreifen soll, grübelt, welchen Sinn seine Krankheit besitzt: »Und doch kam er zuletzt zu der höchst paradoxen Schlußfolgerung: Was tut es denn, daß es eine Krankheit ist?«¹⁸²

Die Medizingeschichte hat Dostojewskij übereinstimmend eine sogenannte *temporal lobe epilepsy* diagnostiziert.¹⁸³ Diese Form der Epilepsie geht vielfach mit einer sogenannten positiven Aura einher. Die Literaturwissenschaft hat im Lichte der medizinisch-geschichtlichen Forschungen auch Sigmund Freuds Aufsatz »Dostojewski und der Vatermord« aus dem Jahr 1926 erneut gelesen. Freud hatte überlegt, dass Dostojewskij möglicherweise nicht an einer organischen Gehirnstörung erkrankt war, sondern an hysterisch bedingten Anfällen litt, die aus einem ungelösten Konflikt mit einer übermächtigen Vaterfigur resultieren. Joseph Frank, der die maßgebliche fünfbandige Biographie Dostojewskijs verfasst hat, erhebt, wie viele andere, Einspruch gegen Freuds Deutung

182 Fjodor M. Dostojewskij, *Der Idiot*, aus dem Russischen von Arthur Luther, 14. Aufl., München: dtv, 1994, S. 296.

183 Vgl. Owsei Temkin, *The Falling Sickness. A History of Epilepsy from the Greeks to the Beginnings of Modern Neurology*, second edition, revised, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1971.

und zeigt, dass Freud sich über zahlreiche Aspekte hinwegsetzt. Letztlich seien Freuds Ausführungen irrelevant.¹⁸⁴

J. M. Coetzee veröffentlichte 1994 seinen Roman *The Master of Petersburg*. Die Handlung, die das Schema der Detektion beleicht, kreist um die Frage »Was ist geschehen?« Dostojewskij ist von Dresden nach St. Petersburg gereist, um Erkundungen über den Tod seines (fingierten) Stiefsohns Pawel anzustellen. Pawel ist vor einigen Tagen beim Sturz von einem Turm zu Tode gekommen. Es ist eine ungelöste Frage, ob es ein Unfall war, ob er sich selbst zu Tode gestürzt hat oder ob er ermordet wurde. Der Fall ist rätselhaft: Hat die zaristische Polizei ihn ermordet, weil er Mitglied einer anarchistisch-revolutionären Gruppe war? Oder haben revolutionäre Anarchisten ihn ermordet? Oder wurde Pawel von einem epileptischen Anfall heimgesucht, als er auf dem Turm stand? Warum hat Pawel, sofern er Epileptiker war, überhaupt den Turm bestiegen?

Coetzee entwirft seine Erzählung von vornherein als eine Fiktion, insofern Dostojewskij weder im Herbst 1869 nach Petersburg gereist ist, noch er einen Stiefsohn namens Pawel besaß, der durch einen Sturz von einem Turm zu Tode kam. Jedoch geht es Coetzee nicht um die Wahrscheinlichkeit einer fiktionalen Welt: Dostojewskij verzichtet auf die weitere Ermittlung nicht, weil die Wahrheit über den Tod nicht aufzuklären wäre. Vielmehr bemerkt er, dass die Mächtigen, sei es die zaristische Polizei oder die russischen Anarchisten, die Wahrheit auf ihre Seite zu ziehen suchen. Diese Einsicht gewinnt Dostojewskij in einer Meditation über den Augenblick des Fallens, in dem sich so etwas wie eine Kompression der Zeit ereignet: Er übersieht blitzartig, was er herausgefunden hat, und begreift, dass die Wahrheit selbst ein

184 Joseph Frank, »Appendix. Freud's Case-History of Dostoevsky«, in: ders., *Dostoevsky. The Seeds of Revolt, 1821–1849*, Princeton: Princeton University Press, 1976, S. 379–392.

Machtooperator ist. Er bricht die Ermittlung ab und beginnt – so endet *Der Meister von Petersburg* – den Roman *Die Dämonen* zu schreiben. »Er packt seine Schreibmappe aus und legt sich die Utensilien zurecht. Nun geht es nicht mehr darum, auf den Ruf des verlorenen Kindes aus dem dunklen Fluß zu lauschen; es geht nicht mehr darum, Pawel die Treue zu halten, wenn alle ihn aufgegeben haben – überhaupt nicht mehr um Treue. Im Gegenteil, es geht um Verrat – den Verrat an der Liebe zuallererst, dann an Pawel, an Mutter und Tochter und an jedermann. *Perversion*: alle und alles einem fremden Zweck zuführen, es an sich reißen und mitnehmen in den Fall.«¹⁸⁵

95 15.09.2020

Thanksgiving für ein Habitat

Helmut Neundlinger schickt den Katalog zu seiner Ausstellung in Wistan Hugh Audens Wohnhaus in Kirchstetten. Auden kauft das Haus im Jahr 1957.¹⁸⁶ Uljana Wolf hat Audens Gedichtzyklus *Thanksgiving for a Habitat*, der dort entstand, übersetzt. Wie unter einem Vergrößerungsglas, wie in Zeitraffer treten in diesem wunderbaren Katalog und in Wolfs grandioser Übersetzung eine Lebensweise hervor, die bar jeder Illusion ist. »I, a transplant // from overseas, at last am dominant / over three acres and a blooming / conurbation of country lives, few of whom / I shall ever meet, and with fewer // converse.« »Ich, Transplantat // aus Übersee, bin endlich Herrscher über / drei Morgen Land und eine blühende / Ballung ländlicher Existenzen, mit denen / ich kaum verkehren

185 J. M. Coetzee, *Der Meister von Petersburg. Roman*, aus dem Englischen von Wolfgang Kreye, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer TB, 2003, S. 241.

186 Vgl. Helmut Neundlinger (Hrsg.), *Thanksgiving für ein Habitat. W. H. Auden in Kirchstetten*. Fotografien von Carmen Osowski, St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich, 2018.

werde, geschweige / konversieren.«¹⁸⁷ In Kirchstetten hat Auden die Revision seines Verses »We must love one another or die« aus der achten Strophe seines Gedichts »September 1, 1939« revidiert:

All I have is a voice
To undo the folded lie,
The romantic lie in the brain
Of the sensual man-in-the-street
And the lie of Authority
Whose buildings grope the sky:
There is no such thing as the State
And no one exists alone;
Hunger allows no choice
To the citizen or the police;
We must love one another or die.¹⁸⁸

1964, so berichtet Edward Mendelson, geht Auden mit seinem womöglich berühmtesten Vers ins Gericht: »[I] said to myself: ›That's a damned lie. We must die anyway.‹ So, in the next edition, I altered it to ›We must love another and die.‹ This didn't seem to do either, so I cut the stanza. Still no good. The whole poem, I realised, was infected with an incurable dishonesty and must be scrapped.«¹⁸⁹ Jetzt, in Kirchstetten, bannen Alkohol, John Players und Amphetamine Audens Illusionen.

187 W. H. Auden, »Thanksgiving for a Habitat. Thanksgiving für ein Habitat. Aus dem Englischen von Uljana Wolf«, in: Neundlinger (Hrsg.), *Thanksgiving für ein Habitat, W. H. Auden in Kirchstetten*, S. 10–83, hier S. 18 u. 19.

188 W. H. Auden, »September 1, 1939«, in: ders., *Selected Poems*, hrsg. von Edward Mendelson, London: Faber and Faber, 1979, S. 86–89, hier S. 88.

Senza fine

Dem Rezept, dem auf Wort und Gramm zu folgen ist, steht ein Vorgehen in der Küche gegenüber, wie es Jacques Rivette und seine »Truppe« praktizieren: Es lässt offen, wie welche Zutaten in welchen Mengen verarbeitet werden. Die Eigenart seines Films *VA SAVOIR* (2001) scheint wie beiläufig am Motiv des Kuchenbackens in Szene gesetzt: Der italienische Theaterregisseur Ugo ist mit seiner Truppe nach Paris gekommen, um im Théâtre de la Porte Saint-Martin *Comme tu mi vuoi* von Luigi Pirandello auf Italienisch aufzuführen. Ugo spielt selbst die Rolle des Schriftstellers Salter, der seit einigen Jahren mit Cia zusammenlebt, deren Rolle er mit seiner Freundin Camille (Jeanne Balibar) besetzt hat. Sie hat vor drei Jahren Paris und ihren Freund Pierre verlassen, der an einer Dissertation über Heidegger schreibt und nunmehr mit der Tänzerin Sonia zusammenlebt. Camille nutzt den Aufenthalt in Paris für ein Wiedersehen mit Pierre, Ugo für die Suche nach dem Manuskript eines noch nicht publizierten Stücks von Carlo Goldoni. Er lernt bei seiner Suche in einer Bibliothek Dominique kennen, die an einer Dissertation über antiken römischen Schmuck arbeitet und zuhause mit Mutter und Bruder lebt. Dort gibt es eine Sammlung von Büchern und Manuskripten, die der verstorbene Vater hinterlassen hat. Das Manuskript taucht aber nicht in der Bibliothek, sondern inmitten der Backbücher auf, in denen die Mutter, die unablässig Kekse, Torten, Kuchen bäckt, ein Rezept nachgeschlagen hat.

Rivette bekennt freimütig, dass er auf altbewährte Rezepte zurückgreift, sie variiert und kombiniert. Das Backrezept ver-

189 Edward Mendelson, *Early Auden, Later Auden. A Critical Biography*, Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2017, S. 401.

knüpft Präzision mit Unterbestimmtheit und besitzt eine insgesamt pragmatische Relation zum Tun. Allerdings erhellt das Tertium comparationis von Backen und Filmen noch nicht, wie der Film gemacht wurde. Der Film entstand nicht nach einem vorab verfassten Drehbuch. Weder wurden die Einstellungen festgelegt, noch gab es Dialoge, die von Schauspielern auswendig zu lernen waren. Der Schluss wird durch folgende Szene vorbereitet: Ugo und Pierre stehen auf der Balustrade des Schnürbodens im Theater. Das Duell, das sie ausführen, verlangt, dass jeder eine Flasche Wodka austrinkt. Die Anregung zu dieser Szene fand Rivette in Tolstois *Krieg und Frieden*. Der Held Pierre besucht eine Party, auf der eine Wette im Gang ist: Dolochow hat gewettet, er »werde eine Flasche Rum austrinken, während er hier im dritten Stockwerk mit nach außen hängenden Beinen im Fenster sitze.«¹⁹⁰ Dolochow »stellte die Flasche auf das Fensterbrett, um sie bequem erreichen zu können, und stieg sachte und vorsichtig in das Fenster. Indem er die Beine hinaushängen ließ und sich mit beiden Armen auf den Rand des Fensters stützte, probierte er den Platz aus, setzte sich hin, ließ die Arme los, rückte noch ein wenig nach rechts und nach links und langte sich die Flasche. [...] Als er ›Also jetzt!‹ gesagt hatte, drehte er sich wieder um, nahm die Arme aus der Stützstellung, faßte die Flasche, führte sie an den Mund, legte den Kopf zurück und hob, um das Gleichgewicht herzustellen, die freie Hand in die Höhe.«¹⁹¹ Rivettes Duell auf dem Schnürboden spielt die Wirkung des Alkohols gegen den (möglichen) Schwindel aus. Der Gegner im Duell ist nicht mehr der Gegenüber, sondern

190 Lew N. Tolstoj, *Krieg und Frieden. Roman. Erster Band*, aus dem Russischen von Herrmann Röhl, Übertragung des zweiten Teils des Epilogs von Wolfgang Kasack, Frankfurt a.M., Leipzig: Insel, 2007, S. 55.

191 Ebd., S. 58f.

die eigene Person. Die Kontrahenten sind getrennt. Auf dem Schnürboden kann der andere nicht durch eigene Kräfte oder Geschicklichkeit besiegt werden. Die Lösung des Streits kommt nicht von außen, sondern tritt mehr oder minder zufällig ein: Pierre stürzt auf dem Schnürboden ab und fällt ins aufgespannte Netz. Rivette bringt den Konflikt der beiden nicht zum Verschwinden – der Sturz ins Netz macht nichts ungeschehen – sondern erfindet mittels einer komplizierten Intrige, dass die Theatergruppe nicht auseinandergehen muss, weil ihr das Geld fehlt.

97 17.09.2020

You often walk away

Die Welt fiel ins Entwicklerbad. In den Bildern, die am Tag über den Bildschirm liefen, erkannte ich nichts wieder. Abends blätterte ich in Büchern von Robert Frank. Zwei Jahre lang war der Fotograf, der 1947 aus der Schweiz in die USA kam, kreuz und quer übers Land gefahren. Sein Buch *The Americans*, das 1958 in einer ersten Fassung in Paris und 1959 in einer neuen Ausgabe in New York erschien, war ein Destillat von 83 Fotografien aus mehr als 27.000 Aufnahmen. Es gibt ein Foto, das er von einem schwarzen Paar in San Francisco geschossen hat, an das er sich von hinten anschlich.¹⁹² Das Paar ist im Zentrum des Bildes, aber an den Rand der weißen Stadt gerückt. Das Foto, so hat es Vince Leo analysiert, ist keines bloß über den Rassismus, sondern ein rassistisches Foto, das Frank überhaupt nur aufnehmen konnte, weil er selbst in die Rolle eines Täters schlüpfte:

192 Robert Frank [San Francisco], in: ders., *The Lines of My Hand*, Göttingen: Steidl, 2017, o.P.



1960 stellte er den Fotoapparat in den Schrank. Die Straße war zum Ort unaufhörlicher Gewalt geworden. Später kommentierte er die Pause: »When you make a film, you have a conversation. You have more contact with people. When you photograph, you often walk away.«¹⁹³

193 Richard B. Woodward, »Where Have You Gone, Robert Frank?«, in: *New York Times Magazine*, September 4, 1994, S. 32–37, <https://www.nytimes.com/1994/09/04/magazine/where-have-you-gone-robert-frank.html> [letzter Zugriff am 16.12.2019].

Als ich im Sterben lag

Der Titel von Faulkners Roman *As I Lay Dying* (1930) bezeichnet eine Ungereimtheit. Die Faustregel lautet: The I of the book cannot die in the book. Man kann Faulkners Titel nicht lesen, erläutert André Bleikasten, ohne sich selbst an die Stelle des Sterbenden zu versetzen. Es geht um einen Todesfall in der Familie. 15 Leute erzählen. 59 Monologe. Doch die Vervielfältigung der Stimmen vermag nicht zu verschleiern, dass die Erzählerin Addie Bundrens stirbt, sterben wird und gestorben ist. Sie begreift, als sie zum ersten Mal schwanger ist, dass »words don't ever fit even what they are trying to say«.¹⁹⁴

Kein letzter Text

»*Stirrings Still* is Samuel Beckett's penultimate text.«¹⁹⁵ *Comment dire* sein letzter. »The phrase ›comment dire‹ occurs in the first sentence of the first draft of *Stirrings Still*: ›Tout ~~tout les temps~~ ^{Toujours} à la même distance comme c'est comment dire?‹¹⁹⁶ Beckett selbst hat *Comment dire* übersetzt als: *what is the word*. John Banville hat behauptet, dass Beckett seine Texte *Company, Ill Seen Ill Said*

194 William Faulkner, *As I Lay Dying* [1930], in: ders., *Vol. 2: Novels 1930–1935*, edited by Joseph Blotner and Noel Polk, New York: Library of America, 1985 [= Library of America; No. 35], S. 115. Vgl. André Bleikasten, *William Faulkner, A Life though Novels*, translated by Miriam Watchorn with the collaboration of Roger Little, foreword by Philip Weinstein, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2017.

195 Dirk van Hulle, *The Making of Samuel Beckett's ›Stirrings Still/Soubresauts‹ – and – ›Comment dire / what is the word‹*, Antwerpen: Antwerp University Press, 2011 [= Beckett Digital Manuscript Project; Volume 01], S. 15.

196 Ebd., S. 18.

und *Worstward Ho*, die John Calder unter dem Titel *Nohow On* als Trilogie herausbrachte, um *Stirrings Still* ergänzt wissen wollte.¹⁹⁷ Keine letzten Worte. Und auch keine Etiketten auf Texte kleben, über die Gattungsbegriffe so wenig aussagen. »*Comment dire* has the formal aspect of a poem, but it can also be read as a failed or deliberately aborted attempt to write one single sentence, a succession of variants, constantly interrupted by the words ›what is the word‹ whenever the author arrives at a dead end in the composition process. In its most completed form the sentence would read as follows: ›folie vu tout ce ceci-ci que de vouloir croire entrevoir loin là là-bas à peine‹ – in Beckett's own translation: ›folly seeing all this this here for to need to seem to glimpse afaint afar away over there‹ – and then the attempt at finishing the sentence is abandoned. The vague spatial orientation ›loin là là-bas‹ contrasts sharply with the here and now of the premature ending, marked by the explicit notation of the date (›29.10.88‹).«¹⁹⁸ Beckett hat in die obere rechte Ecke eines fotokopierten Ausdrucks des unkorrigierten Typoskripts seiner Übersetzung von *Comment dire* geschrieben: »from the French / for Joe Chaikin / from Sam Beckett / April 1989.«¹⁹⁹ Die französische Originalfassung erschien am 1. Juni 1989 in der *Libération*: »the text was published under the heading ›Une poème inédit‹ next to a photograph of Beckett's birthplace, with the caption ›Dans la baie de Dublin, la maison natale de Samuel Beckett récemment mise aux enchères.«²⁰⁰ Becketts englische Übersetzung erschien 1989 in der Weihnachtsausgabe der *Irish Times* (25.–27. Dezember) sowie in der Ausgabe vom 31.12.1989 des *Sunday Correspondent*.

197 Ebd., S. 15; Banville dazu in seinem Beitrag für die *New York Review of Books* 39:14 (13.08.1992).

198 Hulle, *The Making of Samuel Beckett's ›Stirrings Still/Soubresauts‹*, S. 18.

199 Edd., S. 26 u. 35.

200 Edd., S. 34

Ruby Cohn berichtet über die Entstehung des Texts: »In July [1988; A.S.] a dizzy Beckett fell in his kitchen, where he was discovered unconscious by Suzanne. Hospitalized for tests, he was thought to have had a stroke. He watched himself slowly regain speech and mobility, and by September he committed the process to a poem in French – ›Comment dire.« [...] ›Comment dire‹ was started in the hospital, and it was completed in the rest home where Beckett spent the last year of his life.«²⁰¹ »Beckett has cast a cold eye on his own experience«: Der Text sei, so Cohn, der Versuch, »to render the particularity of overcoming verbal paralysis, and the generality of articulating the mortal situation, which many have recognized as their own.«²⁰² Sie habe Beckett auch den Vorschlag einer Übersetzung ins Englische unterbreitet: »After reading the poem (and its drafts), I thought of the actor Joe Chaikin, who suffered aphasia after his third open-heart operation. Since Joe knows no French, I asked Beckett to translate the poem, but he could not recall having written it. After I sent him a copy, he dedicated his translation to Joe. It was Beckett's last creation.«²⁰³ Becketts Übersetzung mit der Widmung »for Joe Chalkins« erschien in *Grand Street*, vol. 9, Nr. 2 (Winter 1990), 17–18.

100 22.09.2020

Dank

Dank an die Studierenden der Ruhr-Universität Bochum, die das Projekt *Hundert Tage Prosa* angenommen und verfolgt haben. Die Spielregel forderte, dass – mit Ausnahme der Brückentage nach Christi Himmelfahrt und Fronleichnam sowie der Pfingstferien

201 Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005, S. 382.

202 Ebd., S. 383.

203 Ebd., S. 382 (Fn.).

– an jedem Werktag ein Text auf der Online-Lehr- und Lernplattform moodle zur Verfügung gestellt wurde. Diese Texte sind korrigiert und für den Druck stellenweise überarbeitet worden.

Dank an Stephanie Heimgartner und Daniel Händel, die das Projekt an der RUB ermöglicht und begleitet haben.

Dank an Ute Holl für Rat und Tat.

Dank an Sven Koch für sein Gedicht und seine Gedichtübersetzung und an Rudolf Helmstetter für sein Gedicht; ich danke beiden außerdem für ihre Lektüren.

Dank an Helmut Neundlinger, Malte Kleinwort, Ewout van der Knaap und Michael Niehaus für ihre Lektüren.

Dank an Kerstin Jüdt, ohne deren Hilfe das Projekt im Corona-Semester nicht zu verwirklichen gewesen wäre. Dank an Ann-Kristin Reymann für die Redaktion.

Für J.K.

Inhalt

1. Waren Sie in Ägypten?	7
2. Forever young	7
3. Bombenwetter	9
4. Rettung	11
5. Man muss den Wörtern nichts mitgeben	12
6. Sperrstunde	13
7. Philologische Phantasie	15
8. Smalltalk über Paradigmenwechsel in der Computer Science	17
9. Reim und Wiederholung	18
10. Prosopopoiia	18
11. Ein Exot in der deutschen Wohnküche	20
12. Doppelte Buchführung	21
13. Doppelte Buchführung (2)	22
14. Doppelte Buchführung (3)	23
15. Platzhalter	24
16. Eine neue Welle	25
17. Sinngewinngeschichte	26
18. Dem Tod bei der Arbeit zusehen	26
19. Letzte Dividende	28
20. Der rettende Griff	29
21. Bewegtes Blech	30
22. Abwehrgebärde	32
23. Rettung (2)	33
24. Sprung und Schnitt	34
25. Trugbild	34
26. Der Pole aus Argentinien, der kein Deutsch sprach, und die Deutschen, die kein Französisch sprachen	35
27. Die Vorschule	36

28. Trugbild (2)	37
29. Auswahl der Bewerber	38
30. Deutscher sein	40
31. Die Vorschule (2)	41
32. ÜberdenFlussübersetzen	43
33. Flitterkram der Zeit	44
34. Ganz langsam	45
35. Zeit ohne Inhalt	47
36. Verwandlung im Gefängnis	49
37. Jedem Reiskorn seine ID	50
38. Elegie für Iris	50
39. Die Peinlichkeit von Bern	51
40. Das Bild der Persönlichkeit zerstreuen	52
41. Flächig arbeiten	53
42. Flächig arbeiten (2)	56
43. Stillsitzen	60
44. Die fünfte Linie	61
45. Stillsitzen (2)	62
46. Gestohlene Bücher	63
47. H M	65
48. Lost, lost, lost	70
49. To send someone to Coventry	76
50. Nachbild	77
51. Ligeti und das Volk	78
52. Vier Fische	79
53. Auszug aus dem Laboratorium	80
54. Erröten	82
55. Experiment zu zweit	83
56. Tagebücher verbrannt	84
57. 1327mal im Kino	86
58. 1327mal im Kino (2)	87
59. 1327mal im Kino (3)	89
60. Andechser Gefühl	90

61. Zukunft hat Zeit	91
62. Zukunft hat Zeit. Fortsetzung	93
63. In der Fußgängerzone	94
64. Anruf des Gewissens	95
65. Der Klavierspieler	98
66. Wult wäre besser als Welt	99
67. Ferien	100
68. Dorfgeschichte	102
69. Wer Geschichten für seine hält, verrät unzureichende Phantasie	104
70. Das Perzept von Blessey	106
71. Seither geheilt	109
72. Das Perzept von Blessey (2)	110
73. Das Perzept von Blessey (3)	114
74. Alptraumfilm	117
75. Das Perzept von Blessey (4)	118
76. Metalepse	123
77. Supplement zu Moby-Dick	124
78. Macht des Verfahrens	126
79. Ende ohne Gericht und ohne »e«	127
80. Der lange Satz	129
81. Berg und Bild	130
82. Berg und Bild (2)	132
83. Vincent van Gogh schreibt aus Wasmes im April 1879 an seinen Bruder Theo	133
84. Flucht aus der Heimat	134
85. Willkür der Fortsetzung	135
86. Gegenwort	136
87. Erinnerungsbild	137
88. Sven Koch schickt mir die Übersetzung eines Gedichts	139
89. Etwas fehlt	141
90. Erinnerungsbild (2)	141
91. Man muss bezahlen, damit das Sprechen heilen kann	142

92. Der Schizoinzest	143
93. Der Schizoinzest (2)	149
94. Fallhöhe	150
95. Thanksgiving für ein Habitat	153
96. Senza fine	155
97. You often walk away	157
98. Als ich im Sterben lag	159
99. Kein letzter Text	159
100. Dank	161

