

Gottfried Goiginger

tilgen

Roman



Danke Anneliese.

I / 33"

Es gibt, sagt er, in jedem Buch nur einen Anfang. Einen ersten Buchstaben, ein erstes Wort, einen ersten Satz. Würde ich ein Buch schreiben, dann würde ich es mit dem am häufigsten anzutreffenden Buchstaben in unserer Sprache beginnen. Ich würde das tun, sagt er, um an George Perec zu erinnern, um an eines seiner Bücher zu erinnern, in dem er diesen Buchstaben nicht verwendete.

Allein die Tatsache, dass ein Buch nur einmal begonnen werden kann, sagt er, macht es mir unmöglich zu schreiben. Als Sprechender darf ich immer wieder anfangen. Darf ich an einen neuen Beginn zurückkehren. Muss nicht anknüpfen. Keiner Linie entlangstolpern. Niemand wird mir verwehren, etwas von neuem beginnen zu wollen.

*Das träge Papier.
Ein Schnitt, der
den Raum öffnet.
Kein Wunder,
nur ein Beginn.*

Im Sprechen, sagt er, achtet man ebenso wie im Schreiben auf die Elastizität, auf die Gelenkigkeit, auf die Weichheit von Sprache. Auf ihre Zerbrechlichkeit. Und auf ihre Verletzlichkeit.

Die Sprache muss nicht verlangend, sie muss nicht fordernd sein. Sie kann anschmiegsam, sie kann betörend sein. Aber immer zurückhaltend. Sie kann bemerkbar verführen, ohne sich in einen Dienst außerhalb ihrer selbst stellen zu müssen.

Sein Freund, der Schreiber, übt sich, sagt er, und das störe ihn schon seit ihrer gemeinsamen Gymnasialzeit, in einer hinweisenden, aufzeigenden Sprache. Mit jener Unzahl von Zeigefingersätzen, die man – nachsichtig – nur wirklich guten Freunden erlaubt.

Diese Sprache erschafft Macht, weil sie vorführt, dass erlerntes Wissen an die Oberfläche dringen darf, dass sich erarbeitetes Wissen aufdrängen darf, dass sie – die Sprache – zur Orientierung jener, an die sie gerichtet ist, beitragen kann. Diese Sprache, sagt er, ist auch eine Überwältigungssprache, eine Eroberersprache, immerzu besserwisserisch.

Willkommen im Zwist mit eben dieser Sprache – die ihn, sagt er, selbst vollkommen ergriffen hat – sind für ihn Worte wie VERMUTLICH, MÖGLICHERWEISE, VIELLEICHT.

Wenn mein Freund, der Schreiber, sein Schreiben, seine handschriftlichen Notizen mit den Strichen meines Freundes, des

Zeichners, vergleicht, sagt er, dann erkennt er Verwandtschaften. Sein Schreiben ist ein Vorschlag, ein Entwurf, eine Skizze. Und dennoch ist es abgeschlossen. Ein Fortsetzen würde dem Gefertigten nichts mehr Wesentliches hinzufügen. Das gilt, sagt er, auch für die Zeichnungen. Ihre Abgeschlossenheit ist keine Verschlussheit. Die Zeichnung ist fertig, sie ist an ihr Ziel gelangt, um von den Betrachtern ihre jeweilige Erweiterung – also ihre Deutung – zu erfahren.

*Die Kindheit
des Blicks.
Die Kühnheit
des Kindes.*

Das Schreiben des einen ist das Zeichnen des anderen. Zumindest in dem Augenblick, in dem man die Absichten der beiden genauer betrachtet.

Der Fluss des Striches, das unbeirrte Voranschreiten der Hand, das Dehnen und Ausweiten einer Spur kann dem Schreibenden ebenso MANIERIERT, AFFEKTIERT oder ARABESK geraten wie dem Zeichnenden.

Sowohl das Zeichnen wie das Schreiben verfallen – in all den Momenten der Unachtsamkeit – unweigerlich in eine vom Ausführenden selbst kaum erkennbare Geste des Zeigens, des Hin- und Verweisens auf den Künstler selbst.

Wenn das Gelesene, sagt er, wenn das Gelesene auf etwas stößt, womit ich mich ausführlicher in meinem Sinnieren beschäftigen muss, wenn das Gelesene das Denken gleichsam schrammt, dann ergibt sich zumeist eine neue Bedeutung, die ich mit Begeisterung verfolge. Die Ableitungen aus dem Zusammenstoß müssen nicht zwingend sein, sie müssen nur neue Denkarbeit eröffnen können. Mein Freund, der Schreiber, sagt er, spricht oft – wenn er von seiner Art zu lesen spricht – von Aufbewahren und Aufgeben. Von Ansammeln und Abstoßen. Von Aufhängen und Abschließen.

*Eine Schneise in
den Buchblock
schlagen.
Sägen. Schneiden.
Wie es Gordon
Matta-Clark mit
Abbruchhäusern
getan hat. Denn
erst die Leere –
könnte man meinen
– gibt Auskunft.*

In letzter Zeit, sagt er, habe ich mich mit Künstlern beschäftigt, die in einem besonderen Moment ihres Lebens über die Auslöschung von Kunst nachgedacht und dazu sinnfällige Werke geschaffen haben.

Auslöschen, sagt er, hat mit Vergessen zu tun. Das eine ist beabsichtigt, das andere nicht. Vergessen, das einem Zustoßende auszulöschen, hat mit Tod zu tun. Etwas, das erst im Moment seines Erlöschens wertvoll wird, verschwindet aus der Welt.

Deswegen sagt er, ist für uns das Vergessen so bedrohlich. Weil es ein Tod ist. Und deswegen, sagt er, brauchen wir immer noch größere Speicher, in denen aufbewahrt wird, was angeblich nicht verloren gehen darf.

Mein Freund, der Schreiber, beschämt mich, sagt er, mit seinem präzisen Beobachten. Dennoch werde ich nicht nachgeben und weiter mit jener fahrigen Unaufmerksamkeit, die mich seit jeher auszeichnet, in die Welt schauen.

Man setzt gerne voraus, sagt er, dass es einen unbändigen Wunsch danach gibt, verstanden zu werden. Ein Begehren, das mühsam hergestellte Ich, diese aufwendig konstruierte Person dem anderen wie ein unbezahlbares Geschenk zu überreichen.

Mit dem Wunsch, verstanden zu werden, haben einen immer schon die anderen geködert.

Schreiben, sagt er, ist zumeist ein Tun, das auf einem der größten Missverständnisse beruht, die es in der Kulturgeschichte gibt. Denn Schreiben ist in erster Linie weder Festhalten noch Erzählen. Schreiben ist nicht Wiederherstellung von Erlebtem. Material gewordene Erinnerung. Und auch nicht Erfinden von Geschichten. All das ist Angelegenheit des Sprechens. Des Sprechens in einem Kreis von Menschen, die das Gesprochene durch ihr Zuhören und ihren Beifall oder ihren Missmut beeinflussen. Denn das, sagt er, das gegenwärtige Entwerfen von Geschehen, auf das alle hören, ist lebendiges Miteinander.

Erzählen ohne Widerhall, sagt er, also Schreiben, ist ein einsames Unternehmen. Und daher widersinnig.

Es ist eigenartig, sagt er, dass sich viele Menschen die Frage stellen, welche Geschichten wir tatsächlich brauchen. Was, fragen sie, muss erzählt werden.

Es scheint entscheidend für uns zu sein, welche Antwort wir darauf finden.

Ausgerechnet jetzt drängt diese Frage an die Oberfläche. Jetzt, sagt er, da wir wissen, dass es nur ganz wenige Typen von Erzählungen gibt. Ein Dutzend vielleicht. Die Erzählung von der Irrfahrt, so scheint es, ist die ganz große Erzählung.

*Gibt es Leichtigkeit
nur im Vergleich?*

Mit einem Helden, der sich den Herausforderungen stellt, der als Abenteurer ständig an seine Grenzen gelangt. Und letztlich, nachdem er bewältigt hat, was zu bewältigen ist, geläutert und erfahren an ein Ziel gelangt, das jedem verführerisch erscheinen muss. Die Irrfahrt hat den Helden erst vollständig gemacht, hat etwas zusammengesetzt, was eine Einheit sein will.

Ein Mensch wird vervollständigt. Er wird – und vielleicht ist er gerade deswegen Held – aber niemals vollendet.

Geschichten, sagt er, werden erzählt, damit all jene, die sie lesen oder hören, ihre jeweils vorschnell entwickelten Ahnungen des Fortgangs bestätigt finden.

Die Spannung, die Geschichten bergen, ergibt sich aus den leicht abzuschätzenden Möglichkeiten ihrer Entwicklung. Zwangsläufigkeiten, sagt er, werden mit dem ersten Satz hergestellt. Damit beginnend achtet man nur mehr darauf, ob das darauf Folgende in eine nachvollziehbare Ordnung gebracht wurde. Und damit in der richtigen Reihenfolge preisgegeben wird.

Während ich ein Wort schreibe, ist der Verlauf des Striches auf dem Papier mit großer Wahrscheinlichkeit vorhersehbar. Nach dem kurzen Absetzen des Schreibgeräts beginne ich, sagt mein Freund, der Schreiber, mit einem neuen Wort, das – je nach Schreibfluss – von mir schon längst festgelegt und daher ebenfalls vorhersehbar ist. Während des Schreibens befindet sich mein Körper sowohl in der Gegenwart als auch in einer sekundennahen Zukunft.

Der Körper muss, sagt er, gleichzeitig sozusagen zwei Zeitebenen beherrschen.

Der Zeichner hingegen, sagt er, leitet aus dem gesetzten Strich nicht zwangsläufig den nächsten ab. Sein gedankenverlorenes, scheinbar automatisches Tun beschäftigt ihn, überrascht ihn, während er auf das Entstandene schaut.

Es schreibt sich. Texte sind da, weil es die Worte bereits gibt. Die diese Texte zu Texten machen. Der Schreibende ist, sagt er, eine Wartehalle. Ein Raum, aus dem diese Worte unaufhaltsam zu einem bestimmten – aber eben erst zu bestimmenden – Zeitpunkt in verschiedene Richtungen strömen. Die Ele-

mente, die sich bewegen, sind SILBENFISCHE, geleitet von einer ungefähren Absicht, die sich leicht ändern lässt. Ich habe, sagt er, den Schreibenden immer mit einem Stellwerk verglichen, gleichzeitig mit einem zwangsläufig Handelnden. Das war, sagt er, falsch.

Denn der Schreibende ist kein Stellwerk, er ist ein Mantel. Er ist ein Umhüllender, der das Verborgene – darauf stolz hinweisend – zu seinem kleinen Geheimnis macht.

Das man gerne erfahren würde. Aber, sagt er, in diese Falle geht ihm kaum jemand.

Wenn wir den Schreibenden zum Hervorbringer unserer Bilder und der sich daran anschließenden Deutungen machen, wenn wir ihm Bewunderung dafür zollen, dass er durch überzeugende Reihungen von bekannten Elementen – nämlich Worten – als Verursacher von, in seiner Eindringlichkeit uns noch unbekanntem Empfindungen angesehen werden muss, dann machen wir das, sagt er, weil wir einen anderen brauchen, weil die Vorstellung eines anderen uns die großartige Illusion beschert, es gebe etwas außerhalb unserer selbst, das wir anerkennen, bewundern und damit über uns stellen können. Dass wir uns letztlich Stärkere, Klügere, Schönerer schaffen – draußen, wo es uns nicht wirklich etwas angeht, wo es uns nicht wirklich betrifft –, befreit uns von der Bedrohlichkeit der Einsamkeit. Dass wir uns von Künstlern berühren lassen, löscht die Ahnung, es könnte eine vollkommene Aufgehobenheit geben, aus.

Wirklichkeit begreifen, indem man versucht, das Tun des Freundes, des Schreibers, als ein Tun, das nicht nur ihn bewegt, zu begreifen.

Nur dieses eine Buch, sagt mein Freund, der Schreiber. Mehr Möglichkeiten gibt es nicht. Es gibt eben nur diesen einen Anlauf, diesen einen Sprung. Ich will, sagt mein Freund, der Schreiber, dieses eine Buch schreiben. Mich festlegen. Etwas Dauerhaftes schaffen. Obwohl alles Festgehaltene, das unumstößlich scheint, mit einer kleinen Geste auslöschar ist.

Es gibt Zeiten in meinem Leben, sagt er, in denen ich morgens mit einem Wort im Kopf aufwache, mit einem Wort, das mir fremd und überraschend erscheint, obwohl es ein All-

*Gewohnt, in
Behauptungssätzen
zu denken, in
Behauptungssätzen
zu sprechen, sagt
er, habe ich in den
letzten Jahren
allmählich verlernt,
Fragen zu stellen.*

*Das Buch:
Wie ein in Seide
eingeschlagenes
Löschpapier.*

tagswort ist. Im Alltag jedoch benutzte ich es nicht, was das Erscheinen dieses Wortes letztlich noch seltsamer werden lässt. Obwohl es ein Alltagswort ist, ist es nicht mein Wort. Wenn ich meiner Erinnerung trauen kann, dann habe ich es selbst niemals benutzt.

FOLGSAM zum Beispiel ist so ein Wort, das sich in meiner Vorstellung in einen Schlauch verwandelt und wie ein Wurm krümmt. Das sich dabei aber nicht wirklich erschließt. Die Reihen der Buchstaben, sagt er, haben für mich plötzlich etwas Absurdes an sich. Es ist, als würde ich sie – die Reihenfolge – nur mehr als Anschauungsmaterial benutzen. Ihr keine Bedeutung mehr zusprechen können.

Erst mit dem Abrufen ähnlicher Worte wie BE- und VERFOLGEN, wie FOLGERICHTIG, FOLGERUNGEN, FOLGEKOSTEN, etc., verflüchtigt sich allmählich der Abstand zu meinem Morgenwort.

Angelus Silesius:
WIE KÖNNEN
WIR MENSCHEN
WESENTLICH
WERDEN?

Viele Möglichkeiten, sagt er, hatten wir als Gymnasiasten nicht. Wir konnten nicht wählen, ob uns Apollo oder Dionysos näher stehen sollte. Das Rauschhafte, Ekstatische, Leibnahe gab es für uns nicht. Das war – obwohl sich damals viele bunte, junge Menschen daran versuchten – für uns nicht denkbar.

Verführerisch war es vielmehr, das stofflose, das körperlose Denken als die reinste Form des Handelns zu erkennen. Und damit den eigenen Körper fern der inneren Stimme wahrzuhaben. Das Widerspenstige am Begehren zum Beispiel ließ sich mit dieser Haltung ohne weiteres auslöschen, weil wir wussten, wie wir es – das Begehren – in die ortlose Rede einschleusen konnten.

Apollo hatte leichtes Spiel. Weil wir ihn nicht als kühlen Verführer erkennen konnten. Weil wir ohnehin nicht wählen konnten. Weil es festgeschrieben stand.

In unserer Jugend, sagt er, gab es noch die Warnung vor den Trugbildern des Irdischen. Es gab jene scheinbar wohlmeinenden Hinweise auf die Täuschbarkeit des Auges. Als Warnung hatten wir das verstanden, sagt er. Hatten den Verweis ernst genommen. Und haben uns den inneren Bildern zugewandt. Nahmen das Erscheinen von bislang Ungesehenem selig an, verbündeten uns mit jenen, die eine Abkehr von der profanen

Wirklichkeit verlangten und lebten ein Leben, das sich von den von uns hergestellten Bildern am ehesten leiten und bestimmen ließ. Der Blick nach innen war ein beschützender, ein beherbergender.

Das zeichnete doch auch, sagt er, unsere Geschichte mit Platon aus. Die spröde Reserviertheit gegenüber all dem, was man sieht, hört, riecht, schmeckt und berührt. Die Vertrautheit mit all den Eindrücken, die unsere Sinne nicht lieferten. Die Vorsicht unserem Körper gegenüber. Das Verwerfen dessen, was er forderte, was er verlangte.

Für uns Gymnasiasten war die Körperferne Platons, sein Misstrauen gegenüber den Sinnen, ein willkommener Anlass, uns gegen das Naturgegebene zu stemmen.

Das war ja, sagt er, während ihrer Schulzeit das Störrische an seinen Freunden und ihm. Ein nicht willfähriges Hinnehmen zeichnete sie aus, ein beständiges Fragen und Ablehnen. Das war jene Haltung, die ihnen am besten zu entsprechen schien.

Die Wege, die man ihnen damals zeigte, waren ohne Versprechungen. Ohne Rätsel. Ohne Geheimnisse. Niemals verführerisch. Sie konnten auch unbegangen bleiben. Denn das, was am Ende der Anstrengung stand, die angepasste Figur, der Held des Durchschnitts, war biederes Bild des vorzeitigen Aufgebens, des verfrühten Selbstmords ohne sichtbarem Tod.

Vielleicht, sagt er, erscheint mir deswegen heute noch ein Wort wie SELBSTVERWIRKLICHUNG als ein allzu greller, als ein allzu bitterer Begriff. Der in seiner Gemeinheit unser Hirn vernebelt und uns glauben macht, es gebe etwas in uns, das man herausarbeiten, das man bedingungslos zeigen muss. Freilegen. So ähnlich wie es ein Bildhauer tut, der seine Steinfigur aus dem Marmorblock haut und dabei all seine Kräfte hingibt.

Das Falsche an dem Wort SELBSTVERWIRKLICHUNG ist der mit dem Wort verbundene Glaube, dass man erst nach großen Mühen und Anstrengungen zur Wirklichkeit eines Ichs gelangt, dass erst nach Jahren der Bildung und Erforschung etwas zum Vorschein kommt, was es vorher so nicht gegeben hat. Führt, so fragt man sich, die Verwirklichung von Wirklichkeit zu einer höheren, vollendeteren Wirklichkeit?

*Eine Beziehung,
eine Verbindung
herstellen. Worte
voneinander
abhängig machen.
Sie einander
zuordnen
und daraus
Vermeintliches
ablesen.*

Wenn sich, sagt er, – als wir Kinder waren –, Erwachsene für uns interessierten, dann stellten sie immer die eine Frage an den Anfang ihrer Unterhaltung WAS WILLST DU EINMAL WERDEN? Nicht nur, dass diese sich wiederholende Frage zeigte, dass wir als Kinder noch nichts waren, die Erwachsenen verlangten von uns auch einVorausschauen in eine ungewisse, aber – wie sie meinten – immer strahlende, beruhigende Zukunft. Wir wappneten uns gegen diese eine Frage mit der klugen, weil Zuspruch erfahrenden Antwort, einmal als Ingenieur das Leben der Menschen noch einfacher machen zu wollen. Dass meine Zukunft als Erfinder, der ich in Wirklichkeit immer werden wollte, eigentlich niemals Beifall bekam, begriff ich schnell und verwandelte daher meinen Berufswunsch in jene annehmbarere, gleichsam sanftere Version.

Mein Freund, der Zeichner, führte hingegen schon damals gerne die Figur des Unangepassten, des nicht Festzumachenden vor. Sein unbändiger Wille, sich von allen deutlich unterscheiden zu müssen, anders als die anderen sein zu müssen, ließ ihn von einem Künstlerdasein träumen. Nicht, dass er Künstler kannte. Aber die Unbestimmtheit der Vorstellung, wie ein Künstler lebt, war anziehend genug, um diesen Wunsch immer stärker werden zu lassen.

Ich glaube, sagt er, wir haben als Gymnasiasten niemals Vorbilder gesucht. Vorbilder haben sich eher ohne großes Zutun von selbst eingestellt. Sie sind damals – als wir in die Schule gingen – ganz selbstverständlich zu Orientierungsidolen geworden. Und niemals, sagt er, mussten wir damit hadern, dass es sie gab, mussten wir gegen sie ankämpfen.

Und heute, sagt er, ist VORBILD ein Fremdwort für mich. Obwohl es durchaus Entwürfe von anderen Menschen für ein Leben gibt, das mich fortdauernd faszinieren kann.

Ich kann mich gut daran erinnern, sagt er, wie ich mich als Zwanzigjähriger in die Welt des Absurden Theaters gestürzt habe. Ich habe das für die fünfziger Jahre typische Theater aber nicht auf der Bühne gesehen, sondern ich habe mich – um mich dem Unverständlichen nähern zu können – theoretisch damit auseinandergesetzt. Und habe Erklärungen, höchst über-

zeugende Erklärungen, immer und immer wieder gelesen. Diese wiederum wurden sehr schnell zu Anleitungen.

Was – auf diese Frage schien alles hinauszulaufen –, sagt er, was war in der Kunst noch herstellbar, was konnte mit Recht noch entworfen werden. Welche Äußerungen konnten als der Zeit entsprechend angesehen werden.

Etwas Ähnliches wie ein Verdichten zur Nichtigkeit eroberte damals mein Denken, sagt er. Ein allmähliches Auflösen von folgerichtiger Denkgewissheit setzte ein.

Mich fasziniert, sagt er, der vergebliche Kampf um das Wort KUNST. Der Kampf all jener jungen Menschen, für die Kunst noch nicht selbstverständlich ist. Die es noch nicht aufgegeben haben, eine Definition zu finden, mit der sie richtige Kunstwerke – Arbeiten, die für sie von Bedeutung sind – von jenen unterscheiden können, die es nicht sind. Kunst – das wissen sie – ist keine Glaubensfrage.

Dass mein Freund, der Zeichner, sagt er, Kunst macht, war für mich niemals fragwürdig. Sein Tun – auch wenn das kein Beweis dafür sein kann, dass er Künstler ist –, sein Tun zielt nicht darauf ab, in den großen Museen und bekannten Galerien ausgestellt zu werden, sondern es zielt vielmehr darauf ab, Erfahrungen und Entdeckungen mit Bleistift und Papier zu machen. Erfahrungen, die er auch anderen vermitteln will.

Die Kunst, die er uns vorführt, war von Anfang an etwas, das er sich selbst erobert hat. Der er sich mit gelegentlichem Nachdenken und ausdauerndem Üben langsam angenähert hat, und die nicht aus einem unabsichtlichen, ziellosen Spiel entstand.

Ganz im Gegenteil. Am Ende erst, sagt er, sollte das Spiel stehen. Das Spiel, die letzte Errungenschaft eines greisen Zeichners. Als Ausgangspunkt ist es für ihn, für meinen Freund, den Zeichner, undenkbar.

Es gibt die Gewohnheit, sagt er, von einem Menschen als jemandem zu sprechen, der eine mysteriöse Gesamtheit darstellt, ein nie ganz zu entlarvendes Ganzes, das es anscheinend – ist man dieser Person freundschaftlich verbunden – unbedingt zu entdecken gilt. Nur im Erfassen jener niemals endgültig

*Zuneigung.
Hinwendung.
Hingabe.*

*Aus den
unverbindlichen
Anleitungen
wurden durch
flüchtige Einsicht
unverrückbare
Regeln.*

entschlüsselbaren Vollständigkeit, sagt er, können wir uns zu Recht Freunde nennen.

Ich selbst, sagt er, – und das geschieht mir nicht, sondern das verlange ich von mir – verberge vieles. All das, mit dem ich mich an mir nicht einverstanden erklären kann zum Beispiel. Mit dem ich mich nicht zufrieden geben kann. Was dazu führt, dass ich es auch anderen nicht zeigen kann. Ich übergehe das, was mich an mir stört. So oft und so lange, bis ich es nicht mehr wahrnehme.

Aber, sagt er, das Ausgeblendete, all das, was von mir nicht mitgeteilt wird, existiert.

Fünf Jahre vor meiner Geburt hat Willem de Kooning, sagt er, Robert Rauschenberg eine Zeichnung überlassen, die dieser – das hatten die beiden abgesprochen – ausradierte. Die so gefertigte Zeichnung wurde – von einem schmalen vergoldeten Rahmen umschlossen – erst drei Jahre später in einer Gruppenausstellung gezeigt: ERASED DE KOONING DRAWING.

Das unerschütterlich Konsequente hat etwas – alles andere Ausschließende – Wahrhaftiges an sich, das junge Menschen eher in seinen Bann zieht als alte.

Robert Rauschenberg war davon überzeugt, dass – wenn er eine Zeichnung von sich selbst ausradiieren würde – das Ergebnis keine Kunst wäre. Es musste ein fremdes Kunstwerk sein.

*Bruchstücke, die
man aus den
Grundrissen
herausgeschlagen
hat.*

De Kooning übrigen übergab ihm ein Blatt, das mit unterschiedlichen Materialien, mit Kreide, Öl und Graphit, bearbeitet wurde. Angeblich hat die Auslöschung dieser dichten, in mehreren Lagen angelegten Zeichnung einen Monat gedauert.

Entscheidend an dieser nie geplanten Zusammenarbeit, sagt er, war die Überlagerung der Spuren des Auftragens und der Spuren des Abhebens. Diese Spuren – höchst beiläufige übrigens – hätten auch andere sein können. Ohne dass sich das endgültige Kunstwerk verändert hätte.

Einige Jahrzehnte bevor Rauschenberg den Radiergummi in die Hand nahm, verzauberte eine andere Auslöschungsszene ein paar wenige Kunstliebhaber. Marcel Duchamp hat auf eine billige Reproduktion der Mona Lisa Schnurr- und Kinn-

bart gezeichnet und dabei nicht vergessen, das Entstandene mit einem rätselhaften L.H.O.O.Q. zu ergänzen. Das war 1919. Duchamp hat mit dem Hinzufügen einiger Striche das Geschlecht der berühmtesten aller jemals Porträtierten ausgelöscht.

Später, in den sechziger Jahren, nimmt er Bezug auf seinen mehr als vierzig Jahre alten Lausbubenstreich. Eine Spielkarte, auf der wiederum Mona Lisa abgebildet ist, wird – auf Karton geklebt – mit den Worten L.H.O.O.Q. RASÉE – also rasiert – unterzeichnet und als Einladungskarte zu einem Abendessen verschickt. Das Bärtchen ist verschwunden. Verschwunden durch eine Untat. Durch ein Nichthandeln Duchamps. Noch einmal ist es ihm gelungen, durch das Hinzufügen von Buchstaben etwas auszulöschen. Etwas, das tatsächlich gar nicht da war. Aber immer mitgedacht wird.

Nicht die Idee ist es, die ein Bild letztlich fertig, sondern das belanglose Tun, das Malen selbst, die triviale Durchführung. Das war es, was Marcel Duchamp an der Malerei gestört hat. Das stumpfe, letztlich geistlose Handeln, das Reizmuster für die Retina erstellt. Die Spielkarte mit der Abbildung der Mona Lisa scheint aber das Eingeständnis des Künstlers zu sein, dass man Kunst als Blickereignis nicht auslöschen kann.

Auch für uns Gymnasiasten, sagt er, war die Idee zu einem Kunstwerk weit wichtiger als die Ausführung dieser Idee. Materialisierung hatte etwas Profanes an sich. Das Denken als konzeptuelle Verknappung war für uns das Wertvollste, das wir zustande bringen konnten. Im Austausch war es flüchtig, offensichtlich deutbar und missverständlich. Das ausgesprochene, reine, makellose Denken, sagt er, war elegant und bedeutete uns alles.

Würde ich eine Geschichte schreiben, sagt er, dann müsste ich mich auf die Suche nach den Umständen machen, die den Zeichner zum Zeichner machten und den Schreiber zum Schreiber. Umstände, die meine Freunde – über Ideen zur Kunst und ihre Ziele schmunzelnd – ohne große Gesten und Bekundungen zu Stift und Papier greifen ließen.

Im Mittelalter kannte man die sogenannten sieben freien Künste, die wiederum in ein Trivium und ein Quadrivium unter-

*Es gibt kein Ideal
ohne Landschaft.
Kein Zögern
ohne Leidenschaft.*

teilt wurden. Im Trivium waren die sprachbezogenen Fächer, die niederen Künste vereint: Grammatik, Dialektik, Rhetorik.

Die Grammatik behandelte, wie man formal richtig redet. Die Dialektik, wie man inhaltlich in einem Zwiegespräch richtig redet. Die Rhetorik, wie man in einem Monolog richtig, nämlich die anderen überzeugend, redet.

Die Kenntnisse der Fächer des Triviums waren Voraussetzung für das Erlernen von Arithmetik, Geometrie, Harmonik und Astronomie. Den Fächern des Quadriviums. Sprachbeherrschung wurde als grundlegend, als selbstverständlich angesehen. Daher entwickelte sich dafür bald aus der altertümlichen Bezeichnung für die niederen Künste – Trivium – das Wort TRIVIAL.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, schreibt in einem Brief: Warum man die drei Punkte, die sogenannten Auslassungspunkte, Ellipse nennt, hat sich mir noch nicht erschlossen.

Mein Freund, der Schreiber, schreibt weiter: Die Ellipse als geometrische Figur besitzt eine Haupt- und eine Nebenachse. Damit auch einen Haupt- und einen Nebenscheitel. Die Punkte der Ellipsenlinie haben den gleichen Abstand zu den beiden Brennpunkten wie die beiden Hauptscheitel zueinander. Wenn die Hauptachse der Ellipse vertikal verläuft, dann liegt sie in der zweiten Hauptlage.

Was, so frage ich mich, schreibt er, hat das mit den drei Auslassungspunkten zu tun?

In der Beschreibung der Ellipse, sagt er, findet sich kein einziger Hinweis darauf, welche Gemeinsamkeit die geometrische Figur und drei hintereinander folgende Punkte haben.

Dennoch ließ sich das Rätsel schließlich leicht lösen: Nicht die Beschreibung, sondern die Wortbedeutung lieferte letztlich den entscheidenden Hinweis auf die Frage meines Freundes, des Schreibers. Die drei Auslassungspunkte in einem Text stehen für das Fehlen. Stehen für den Mangel. Deswegen werden diese drei Punkte auch Ellipse genannt, denn das altgriechische Wort ÉLLEIPSIS wird mit AUSBLEIBEN, wird mit MANGEL übersetzt.

Anhaltspunkte sind die drei knapp hintereinander gesetzten Punkte. Anlässe wohl auch.

Das Auslassungszeichen, sagt er, die Ellipse, ist eigentlich ein Abkürzungszeichen. Ein Zeichen, mit dem man sein Gegenüber ins Spiel bringt. Ein Zeichen, das zeigt, dass nicht alles gesagt werden muss. Dass man dem anderen zutraut, Sätze zu vervollständigen. Angedeutetes zu vollenden.

Das Auslassungszeichen ist ein Vorschusszeichen. Ein Zeichen dafür, dass Abmachungen gekannt werden. Und deswegen Verständigung möglich ist.

Es gibt sie, die Momente der vollkommenen Erkenntnis. Momente, die einen ausfüllen. Die einem bestätigen, dass es Erfüllung gibt. Die einem versichern, dass man unumstößlich in der Welt steht. Es sind unbestreitbar Glücksmomente. Gleichzeitig Momente der vollkommenen Täuschung.

Würde man eine Heldengeschichte schreiben, dann wäre es die Geschichte einer Irrfahrt. Die Geschichte einer absichtslosen Suche. Weil das Unentdeckte, sagt er, immer noch die gleiche Macht auf mich ausübt wie in meiner Kindheit. Etwas zu finden, was vor mir alle anderen übersehen hatten, war schon immer verlockend. Dies planlos und unüberlegt zu erreichen war ebenso verlockend. Und wäre anders gar nicht möglich gewesen.

Um verständlich zu machen, welche Wege man gegangen ist, welche Verbindungen und Bezüge man hergestellt hat, wäre für die Erläuterungen, wäre für all die Worte die Zuordnung in einem Raum – und nicht auf einer Fläche – notwendig gewesen. Es wäre auch die Missachtung dessen, was man im Trivium gelernt hat, notwendig gewesen. Und Ausdauer.

Ein Beispiel: Es lassen sich, sagt er, die Null, die Drei und die Unendlichkeit in eine Art von Übereinstimmung bringen.

Die drei Auslassungspunkte stehen für Worte, die man aus dem Zusammenhang ohne weiteres wiederherstellen kann. Sie stehen für etwas, das fehlt. Das aber – als Ellipse – nicht benötigt wird. Die geometrische Ellipse ist die Null. Ich muss sie, sagt er, nur in die Nebenlage kippen. Bringe ich sie zurück in ihre Hauptlage und lasse eine ihrer Hälften eine halbe Drehung um die Hauptachse ausführen, so erhalte ich das Zeichen für Unendlichkeit.

Ein weiteres Beispiel: Im Spiel der Täuschungen stellt sich heraus, dass es bereits im alten Griechenland die Dreifaltigkeit

Gestalt ist nicht mehr unumgänglich.

gab. Dass die Göttin Hekate als Einheit von drei im Kreis hockender Göttinnen dargestellt wurde.

Warum, so frage ich mich seit Jahren, hat mich Robert Rauschenbergs schlichte Arbeit – der Goldrahmen ist dünn und glatt, das Blatt nur oberflächlich verletzt, das wenige, das sich nicht ausradieren ließ, formlos – in seinen Bann gezogen? Warum beschäftigt mich dieses Kunstwerk um so vieles mehr als die monochromen Malereien von Kasimir Malewitsch?

Die Verdoppelung der Spur ist dem Akt des Durchstreichens von Worten oder ganzen Textpassagen durch den Schreibenden verwandt. Das Auslöschen von bereits Aufgezeichnetem hat etwas Entschiedenes an sich. Genauso wie Georges Perecs Ausschließen eines einzigen Buchstabens in seinem Buch ANTON VOYLS FORTGANG.

*Aber ist es nicht
Wesen der Worte,
vollkommen ohne
Gewicht zu sein?*

Man könnte, sagt er, das Fehlen des Buchstabens E im ursprünglichen Wortsinn ebenfalls als Ellipse bezeichnen.

Da es eine Abmachung gibt, dass in einem Buch sämtliche Buchstaben des Alphabets verwendet werden, wird man in George Perecs Buch ANTON VOYLS FORTGANG einen Mangel feststellen. Einen Mangel, der – wie es scheint – das Buch auszeichnet. Es zu dem macht, was es ist.

AUSGELASSEN, sagt er, ist mein Überschwemmungswort. Wann immer ich das Wort höre, denke ich zuerst an eine Badewanne, an eine leere Badewanne, an deren Keramikwände langsam Wassertropfen zum Ausguss fließen. Und erst dann stellen sich Bilder von offenen Mündern und aufgerissenen Augen ein. Ausgelassen ist all das, was losgelassen wurde. Freigelassen. Ausgelassenheit, sagt er, hat gewiss auch mit Leere zu tun. Mit einer Leere, die mit Absicht herbeigeführt wurde. Mit einer Leere, die nicht nur aus diesem Grund – nämlich bewusst hergestellt worden zu sein – wohlrig ist.

*Ein Schulterblatt.
Ein Gelübde.
Salbei.*

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, schreibt in einem Brief: Der Kampf um die Reinheit des Ausdrucks. Um die Vollkommenheit der Formulierung. Das Ringen um Klarheit, um Schärfe, um Einfachheit, ist ein Ringen um Unmissverständ-

lichkeit und Deutlichkeit. Denn Genauigkeit ist widerständig. An ihr lässt sich nichts deuten. Nichts vermuten.

Tatsächlich, sagt er, ist es ein verführerischer Gedanke, das Material, mit dem ein Künstler arbeitet, wieder zu dem werden zu lassen, was es ist. Ein Strich wird wieder zu einem Strich, ein Ton zu einem Ton, Farbe zu Farbe. Bedeutungslos und sinnentfernt. Nur ist der Glaube, sagt er, dass dies möglich sei, ein höchst naiver. Denn der Strich trägt all das, was mit und um ihm geschaffen wurde, in sich. Das kann nicht ausgelöscht werden.

Geschichte, sagt er, hat sich geschickt in das niemals unschuldige, niemals unbedeutende Material eingeschrieben.

Anders sind die Gegebenheiten bei Buchstaben. Durch ihre beinahe ausschließliche Nutzung in Zusammenhängen verschleiern sie gekonnt ihre Geschichte und ihr ehemaliges Dasein als Akkumulatoren. Buchstaben werden als Bestandteile eines Wortes wahrgenommen, jeder darüber hinausgehende Verweis stellt ihre Funktion infrage.

Empfänglich, sagt er, waren wir als Gymnasiasten für die Ideen von Reinheit, von Ausschließlichkeit, von Vollkommenheit. Rigorosität war uns Verpflichtung, die Welt der Vorstellungen hat die Welt der Tatsachen ausgelöscht.

Natürlich gab es eine Wirklichkeit, mit der wir uns abgeben mussten, die wir nicht übergehen konnten. Aber die Gewissheit, dass eben diese andere Wirklichkeit keine Bedeutung hat, erleichterte uns den Umgang mit ihr.

Vielleicht kam einfach in zu kurzer Zeit zu viel auf uns zu. Vielleicht wandten wir uns deswegen der Einbildung zu, weil wir keine Möglichkeit fanden, mit den Anforderungen des Alltags zurechtzukommen.

Die Welt, in der wir aufwuchsen, sagt er, war keine Welt der Natur. Es war keine Welt der andächtigen Beobachtung. Keine Welt der stillen Anteilnahme.

Es war vielmehr eine Welt, in der alles konstruiert werden musste. In der man das Beherrschbare aneinanderfügte, es aufschichtete, in Gang setzte. Einiges aus der unbedachten Natur ließ sich durch Verwandlung dauerhafter und widerstandsfähiger

ger machen. Die Natur, sagt er, wurde uns Kindern als Dienerin vorgestellt. Als etwas, auf das man nicht schauen musste.

Die Zeit der Ingenieure, diese Zeit der vermeintlichen Beherrschung der Natur, ging dann erst spät zu Ende. Da waren wir schon Väter.

Die Freude an der Genauigkeit, sagt er, ist die Freude jener, die an die Vermessenheit, an die Messbarkeit und Berechenbarkeit von Schönheit glauben müssen, weil sich ihnen nur das Erklärbare, das Ableitbare erschließt. Und damit erst Erfahrung von Vollkommenheit ermöglicht. Jener Vollkommenheit, die scheinbar als einzige Schönheit zu bewahren imstande ist.

Die Doppeldeutigkeit des Wortes EINBILDUNG, sagt er, erklärt sehr gut, warum wir uns als Gymnasiasten vom Alltag abwandten und der Einbildung zuwandten. Die Kopfgeburten, Hirn-
gespinste und Wunschträume – so lässt sich Einbildung übersetzen – waren uns untertan. Sie waren mühelos herzustellen, man konnte ihnen mit Leichtigkeit folgen. Und da sie von einem selbst in ihrer Herstellung abhängig waren, enttäuschten sie niemals.

Hochmut, Eitelkeit und Anmaßung – also wiederum Einbildung – stellten sich unvermeidlich ein.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, nimmt an, dass das Ausgelöschte niemals völlig verschwinden kann. Auf dem Blatt von Robert Rauschenberg sind Raderspuren sichtbar. Das Papier zeigt, dass es bearbeitet wurde. Dass es als Träger von nicht mehr Sichtbarem in einer veränderten Erscheinung auftritt. Dass es sich anders präsentiert. Die Gebrauchsspuren machen es zum Speicher von Vermutungen.

Die Spur des Schreibenden – die sich aus dem Zusammenfinden von Worten, aus ihrer Anhäufung ergibt – bildet nicht ab. Das widerspricht der Funktion von STRICHSCHRIFT. Denn die niemals infrage gestellte Aufgabe der Schriftspur ist, auf etwas zu verweisen. Die Aneinanderreihung von Buchstaben dient zumeist der Herstellung von Worten. Aber das Schreiben, dasjenige, das noch mit der Hand geschieht, ist ein sich immer wieder unterbrechendes, rhythmisches Ziehen von Linien.

Und damit gleichzeitig auch ein zweckfreies Zeichnen, das als Bild wahrgenommen werden kann.

Die Erfindung Gutenbergs, sagt er, hat das verschleierte.

Es gibt, sagt er, es gibt etwas, das sich in der Erfahrung von Zeichnung und Schrift deckt. Das sich unauffällig gleicht, weil es so selbstverständlich ist. Das, was beiden gemeinsam ist, ist das Hin- und Wegschauen. Es sind die Bewegungen der Augen, die Bewegungen des Kopfes hin zur Zeichnung oder zur Schrift und die darauf folgenden Entfernungsbewegungen. Diese Bewegungen unterscheiden sich nicht in ihrer Geschwindigkeit, nicht in der Aufmerksamkeitsspannung. Es ist das Herangehen dasselbe.

Anders jedoch, sagt er, ist die Verweildauer, die Suchintensität.

Das Denken, sagt er, während eines langen, einsamen Spaziergangs, hat etwas Vergebliches an sich. Mein bereitwilliges Vergessen lässt jeden Gedanken als etwas erscheinen, das sich unbemerkt verflüchtigt, das von einem Augenblick auf den anderen verschwinden kann und eine Ahnung von Größe, von Würde, von Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit hinterlässt. Man hat, sagt er, etwas Großartiges gedacht, das – nachdem man ein paar Schritte gemacht hat – plötzlich nicht mehr gegenwärtig ist.

Die Angst, im Laufe des Gehens all das, was man im Stillen herausgefunden hat, wieder zu vergessen, macht aus dem insgeheimen Sprechen mit sich selbst, sagt er, einen vorsichtigen Monolog, der sich beständig wiederholt. Oder aber man zwingt sich dazu, sagt er, – auch das aus Vorsicht – nur Beiläufiges zu denken.

Plötzlich steht – wie eine komplizierte Abzweigung, die in verschiedenen Richtungen führt – die Vorsilbe VER- im Blickpunkt. Völlig unerwartet, sagt er. Die Worte, sagt er, die ihm darauf sofort eingefallen waren, zwangen ihn dazu, sich vorzunehmen, später im Wörterbuch weitere zu suchen: VERGEUDEN, VERGEHEN, VERNEHMEN.

Das sind, sagt er, unfreundliche Worte. Die Gegenden, in die sie führen, sind wahrscheinlich karstig und schroff. Aus hartem Stein.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, ist in den letzten Jahren mit seiner Kunst zu weit gegangen. Er hat – angeregt durch die chinesische Tuschezeichnung – die Umriss aufgelöst, hat mehr und mehr das Interesse an der Form, an der abgegrenzten Gestalt verloren. Er wollte etwas ins Bild bringen, das sich frei von Hinweisen auf etwas zeigen und im Laufe der Betrachtungszeit verwandeln sollte.

Der Unbestimmtheit, an der er arbeitete, fehlten – genau das beabsichtigte er auch – die Bezugspunkte. Es fehlten ihr jegliche Erinnerung an etwas.

Bei Paul Cezanne konnte es noch funktionieren. In den Bildern des Mont Saint-Victoire erkennt man den Berg. Sieht davor etwas, das Landschaft sein kann, sein muss. Aber je länger man darauf schaut, desto deutlicher löst sich die Erinnerung an bereits Gesehenes auf. Und so wendet man sich den einzelnen Farbflächen zu. Und erfährt sie im Zusammenspiel mit den anderen.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, hadert mit der Kunst. Vor allem mit dem Strich, der umfasst, der etwas begrenzt, etwas eingrenzt. Mit dem Strich, der etwas beschließt, damit es Form annehmen kann. Er weiß, sagt er, der Zeichner glaubt, dass sie, die Kontur, lieb gewonnene Einbildung ist. Dass sie uns untrügliches Vorhandensein vorgaukelt. Und dass sie uns damit Zuständigkeit beschert.

Das Unverrückbare ist das Geschenk des umreißenden Strichs.

Den Umriss aufzulösen, sagt er, ist für meinen Freund, den Zeichner, dasselbe, wie für meinen Freund, den Schreiber, die Erzählung einer Geschichte zu unterlassen. Damit löschen der eine wie der andere die Begrenzungen auf.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, schreibt in einem Brief: Wir sind die, die nicht nur unseren Umriss aufs Spiel setzen und damit die Klarheit von Haltungen und Standpunkten vernebeln, wir sind die, die Grenzen der eigenen Figur verschieben, um damit eine neue Bestimmbarkeit eben dieser zu ermöglichen.

Die Briefe, sagt er, die mir mein Freund, der Schreiber, schickt, sind Inseln gleich, die auf einer achtlos erstellten Landkarte

dicht nebeneinander liegen. Inseln mit zahlreichen Hafenstädten in allen Himmelsrichtungen. Die Schiffe, die zwischen ihnen verkehren, sind schmal und wendig. Sie verstehen es, sich elegant an den Wind zu schmiegen. Auf der Landkarte sieht man eine Unzahl von strichlierten Verbindungslinien. Keine einzige davon führt über die unförmigen Landzonen.

Wenn in den sechziger Jahren Künstler wie Frank Stella ein Kunstobjekt einfach nur Objekt sein lassen wollten, dann setzten sie in den Galerien die falschen Zeichen. Denn sobald das Wort KUNST im Spiel ist, sagt er, sobald es ein Wissen um Kunst, ein Bewusstsein von Kunst gibt, und sobald ein Objekt in diesem Zusammenhang ausgestellt wird, verliert es sein einfaches, sein reines Objektsein. Das Materielle dieses Objekts ist – wenn in diesem Fall das Normale, das Gewöhnliche, als Reiz funktioniert – der Ausgangspunkt fortwährender Mutmaßungen.

Wenn mein Freund, der Zeichner, sagt er, gefragt wird, ob seine Zeichnungen Bilder des Scheiterns seien, des Aufgebens gar, – da sie ja keine Abbilder sind, da sie keinem überprüfbaren gestalterischen Willen überantwortet waren –, ob seine Zeichnungen einzig und allein Vergeblichkeit vorführen, dann sagt er, dass wahre Bilder, Bilder fern jeder Beschreibbarkeit, fern jeder Erklärbarkeit, nur so aussehen können. Das uneingeschränkt Wortlose, das sich ergibt, wenn sich seine Zeichnungen außerhalb des Darstellenden ansiedeln, ist das einzig BILDWAHRE.

Wenn das Bild das Dargestellte und nicht das Dahingestellte schlechthin ist, wenn es sich nicht als Fenster mit Ausblick zeigt, sondern ausschließlich Einblick ist, jener Einblick, der nicht vom Betrachtenden ausgeht, sondern der zu ihm zurückkommt – überrumpelnd zwar, aber nicht unerwartet –, wenn das Bild Verschränkung von Materialien – von Öl und Leinwand, von Graphit und Papier – ist, ohne dies als alles andere ausschließende Eigenschaft des Bildes auszugeben, wenn das Bild letztendlich nicht zum Verführer und zur Falle einer Selbstbezogenheit wird, dann wird Betrachtung endlich wieder zu einem stillen, zu einem ausgesuchten Abenteuer.

Paradox ist, sagt er, wenn mein Freund, der Schreiber, im Schreiben eine Person erschaffen würde, die für ihn deutlich in ihren Umrissen wird, klar erkennbar, verständlich und in dieser Form unverrückbar. Gleichzeitig würde aber diese Person in der Wahrnehmung der anderen jegliche Eindeutigkeit verlieren. Die Festlegung, sagt er, die Festlegung durch das Schreiben führt zu einem unmissverständlichen Ich, das für jeden anders aussieht. Das Reden hingegen ist bezeichnender.

Du merkst, sagt er, dass du den anderen brauchst. Damit du dich ausdehnen kannst, damit du aufgehst. Um an den anderen heranzukommen, um eine Annäherung überhaupt wagen zu können, musst du ein besonderes Ich vorweisen. Ein geschärftes, gleichzeitig kantiges und weiches, ein vielfältiges und klar erkennbares, ein aufregendes, überraschendes und gleichzeitig ein immerwährend einsetzbares. Diese komplizierte Legierung stellst du in völliger Einsamkeit her. Was du dann und wann als Gefährdung der Hinwendung zum anderen anerkennen musst. Verstehst du es nicht, die Verzerrungen, die sich aus diesem Handeln ergeben, im richtigen Maß miteinander zu vermischen, dann bist du, sagt er, für den anderen verloren. Ein Einzelgänger.

Wenn es das Wort ERLÖSUNG nicht geben würde, sagt er, könnten wir wahrscheinlich die Gegenwart unverkrampfter wahrnehmen.

Vielleicht sollte man anfangen zu sagen: ICH GEHÖRE ZU MIR. Oder: DAS ICH IST NUR TEIL MEINES SELBST.

Ist man dann einmal dort angelangt, sagt er, wo man anfängt, jene Worte, die einem aus unterschiedlichen Gründen nicht besonders angenehm sind, genauer zu untersuchen, sie auseinanderzunehmen und zu überprüfen, dann wird zuweilen die Abneigung gegenüber diesen Worten schlüssig: EHRGEIZ, sagt er, war mir immer fremd. Es hatte schon für uns Gymnasialisten etwas Verachtenswertes. Heißt es nicht, geizig mit der Ehre umzugehen, mit der eigenen und mit der fremden? Und weiter, sagt er, was ist Ehre? Wofür steht sie? Was ist Geiz? Ist Geiz

denn nicht ein ungebührliches Schrumpfen? Ein Verkümmern, ein Verkleinern und ein Schmälern von Großzügigkeit?

Die Frage, sagt er, wie man in seiner Umgebung auftritt, wie man sich gegenüber dem, was in der Nähe ist, verhält, stellt man sich viel zu selten. Vielleicht weil sie – die Frage – viel zu oft mit unseren Vorstellungen und Wünschen kollidieren würde. Weil sie verdächtig ist, unser geordnetes Verhältnis zu dem, was uns umgibt, zu beeinträchtigen.

Wenn ich, sagt er, durch die Natur spaziere, dann muss ich meine Wortmacht bereitstellen, sie auf- und abrufen, damit ich mir vorspiegeln kann, mich eben dieser – der Natur – anzunähern und ihr ein Erfahren abzurufen. Tatsächlich sind es Kopfwelten, sagt er, durch die ich spaziere. Höflich das Außen als Anlass nehmend. Besonnen das sich mir Darbietende als Raum für ein ungebunden streunendes, vagabundierendes Denken erfahrend.

Zuweilen, sagt er, hasten meine Augen über die Seiten der Bücher, um Wortstellungen, Wortanordnungen aufzufinden und sie im selben Moment misszuverstehen. Sie neu zu arrangieren. Zuweilen, sagt er, folgt daraus ein Satz, ein Erkennen, das ich weiterverfolge. Zum Beispiel: DIE ZENTRALPERSPEKTIVE IST EIN LOCKMITTEL.

Darüber, sagt er, denke ich gerne nach: über den ins Unendliche verschobenen Fluchtpunkt, der – betrachtet man die Geschichte des Blicks – die Wahrnehmung eines Ichs geschaffen hat.

Beeindruckend, sagt er, beeindruckend und überwältigend sind die Abmessungen von Zeichnungen, die weit über das menschliche Maß hinausgehen. In diesen verliert sich der Blick und damit das Ich, das sich ausdehnen muss, das sich auflösen muss und folglich seine Ränder aufzugeben hat.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, – wiewohl von den raumfüllenden Formaten fasziniert – führt seine Striche über handgroße Blätter. Blätter, die in wenigen Stunden besetzt sind, über und über bedeckt von ungerichteten Spuren. Der Betrachter, der auf diese kleinen Zeichnungen blickt, verspürt in eben diesem Augenblick Macht, wenn sich sein Ich scheinbar über das Geschaute hinausdehnen kann, eben weil sich

das Beeindruckende des Gegenübers ins kleine Format, in eine vermeintliche Unscheinbarkeit zurückgezogen hat. Die Zeichnung triumphiert nicht, weder in seiner Größe noch in seiner Gekontheit.

Die Zeichnung, sagt er, ist Randnotiz.

Es hat, sagt er, auch weil wir als Volksschüler noch wenig wussten, eigentlich nur die Zukunft für uns gegeben. Die Vergangenheit lag weit zurück. Sie war etwas, das wir mit unseren wenigen Bildern ausfüllten. Bildchen eigentlich, die wir bei den Großeltern in einer Schachtel fanden. Bildchen, die man als kleine, verführerische Beigaben bekam, und die man daher Kaufmannsbilder, Zigarettenbilder oder Margarinebilder nannte.

Für die Zukunft dagegen hatten wir unsere eigenen Bilder. Illustrationen aus Fernseh- und Technikzeitschriften, Vorstellungen von einem Morgen, über das wir uns gerne und mit Ausdauer unterhielten. Anlass dazu lieferten aber auch jene Lehrer, die beständig unsere Neugier herausforderten. Für diese Zeit unseres Lebens galt, was Pierre Guyotat in seinem Roman HERKUNFT schreibt: GRAMMATIK, GESCHICHTE, GEOGRAPHIE, SACHKUNDE ERHELLEN UND VERDUNKELN IN DER SCHULE DAS VERSTÄNDNIS VON WELT.

Das Bild, sagt er, das wir vor uns sehen, wenn wir aus der inneren Betrachtung aufschauen, ist ein vorherbestimmtes. Es ist sozusagen ein vorausgesagtes. Denn vieles, was wir wahrnehmen, ist längst etwas aus der Vergangenheit Geratenes, ein Wortkonglomerat, das uns eigentlich als Werkzeug bestimmte Formen und Details beobachten, andere wiederum übergehen lässt. Das Unsichtbare – das nämlich folgt zwangsläufig daraus –, sagt er, ist das Wortlose.

Das Zweifelnde an mir zu schätzen, sagt er, heißt, es beständig herauszufordern und ihm Denkraum zu überlassen. Das Zweifelnde – und das ist der wichtigste Grund, warum ich es um mich haben muss – macht mich aufmerksam und bestärkt mich in der Haltung, nichts als gegeben anzunehmen.

In der letzten Zeit ist mir die Zentralperspektive fragwürdig geworden. Als Darstellungstechnik von Wirklichkeit hat sie der

Künstler und Architekt Filippo Brunelleschi erdacht. Als Möglichkeit, Raum und alles, was sich in ihm befindet, wirklichkeitsgetreu abzubilden.

Heute weiß man, dass in der arabischen Welt das Konstruktionsprinzip der Zentralperspektive viel früher als in Florenz bekannt war. Dass jedoch das vom Glauben geleitete Denken Illusionsbilder nicht benötigte. Filippo Brunelleschi stellte den Augpunkt dem Fluchtpunkt gegenüber. Er stellte die eben erst in die toskanische Stadt gekommene Zahl Null der Unendlichkeit gegenüber. Schickte von ihr Sehstrahlen aus, die – nachdem sie auf eine opake Fläche getroffen sind – wiederum auf den Fluchtpunkt zusteuern. Das funktionierte nur, weil Brunelleschi den Fluchtpunkt aus der Unendlichkeit gelöst und ihn in absehbare Nähe zum Betrachter gerückt hat. Von diesem Augenblick an stellte sich der Mensch selbst mehr und mehr ins Zentrum seiner eigenen Betrachtungen, weil er anhand der zentralperspektivischen Bilder lernte, dass die Welt auf ihn ausgerichtet ist und ihn damit in ihren Mittelpunkt rückte.

Zweifeln, sagt er, muss ich an der Überzeugung, dass die Entdeckung Brunelleschis tatsächlich eine segensreiche war. Dass der Glanz, der das Ich umflirrt, wenn es sich in den Mittelpunkt gerückt weiß, nicht billiger Flitter ist. Auch wurde mir als Gymnasiast beigebracht, Unbehagen und Misstrauen gegenüber jenen Bildern zu haben, die uns – indem sie auf eine Wirklichkeit außerhalb ihrer selbst verweisen – täuschen und sich bemühen, uns etwas anderes vorzuführen als sich selbst.

Dass Malerei nicht die Tatsächlichkeit möglichst vollkommen wiederzugeben hat, haben wir von den Künstlern des 20. Jahrhunderts gelernt. Von den ernstzunehmenden Künstlern des 20. Jahrhunderts. Die haben sich nicht mit Abbildungsproblemen herumgeschlagen, sondern sind dem nachgegangen, was sie das Eigengesetzliche der Bilder nannten.

Wenn ich die Null der Unendlichkeit gegenüberstelle, sagt er, in einem ein wenig tölpelhaften Versuch, weil ich tatsächlich – über eine Abmachung hinaus – keinen Unterschied zwischen diesen beiden angeblichen Polen feststellen kann – denn beide sind für mich unfassbar und damit nicht unterscheidbar –, wenn ich also auf der einen Seite die Null ansiedle und auf

*Im Taumel einer
Unendlichkeit
entgegen, die sich
nicht erreichen lässt,
weil sie sowohl
außerhalb einer
natürlichen als auch
einer künstlichen
Welt steht.*

der anderen das Unendliche, dann habe ich – sollte ich mich an eine simple Form der in der Renaissance aufgekommenen Perspektivkonstruktion richtig erinnern – die Null mit dem Ich besetzt. Eben jene Null, die arabische Händler aus dem hinduistischen Wort für leeren Raum, SUNYA, entwickelt haben. Das Ich ein unbeschriebener, wortloser Raum, ein Etwas, das – weitergedacht – nicht nur nichts beherbergt, sondern Behälter oder Lager der Auslöschung ist.

Das Bild trennt sich vom Wort, vom Buchstaben. Die Einführung des durch die Zentralperspektive konstruierten Raums auf einem flachen Bildträger in der Renaissance verdrängt den Text, dem im Bild kein Platz mehr zugestanden wird. Denn er würde die vollkommene Illusion, das Abbildhafte der Malerei zerstören. Einzig und allein die Unterschrift des mittlerweile selbstbewusst gewordenen Künstlers darf – ja, muss sich – als Beweis für die Echtheit des Bildes auf diesem befinden. Sie darf sich als befremdliches Element außerhalb des Raums über eben diesen legen. Aber sie ist nur selten Teil dieses Raums.

Die Erfindung Filippo Brunelleschis, sagt er, wird auch deswegen so geschätzt, weil sich aus einem künstlerischen Experiment etwas Unumstößliches ableiten ließ. Weil sich etwas in der Kunst fand, das sich sonst nur in der Wissenschaft finden ließ.

Die exakteste aller Wissenschaften, die Geometrie, trifft auf die Kunst und reichert sie mit Präzision an. Die Kunst lässt die Geometrie schwindeln. Lässt sie ihre anschauliche Genauigkeit für einen Moment vergessen. Brunelleschi holt den Fluchtpunkt aus der Unendlichkeit und versetzt ihn, damit parallele Linien schon früher aufeinandertreffen können.

Der Fluchtpunkt in der Zentralperspektive ist immer ein erwartbarer, weil vorhersehbarer. Der völlig unzutreffende Name – denn wer würde in die Unendlichkeit fliehen wollen – macht aus einem Punkt, den es nicht geben kann, weil er sich in einer nicht vorstellbaren Entfernung befindet, ein für alle gleichermaßen gültiges Ziel.

Es kann ja sein, sagt er, dass während des Nachdenkens über die Zentralperspektive etwas übersehen wurde. Dass über-

sehen wurde, dass es nicht nur um Bilder geht, die man auf sich selbst zu beziehen hat. Sondern dass das Ich in seiner Gewohnheit alles, was es an Bildern gibt, als die seinen zu gebrauchen, dass dieses eitel gewordene Ich nun auch beginnt, sämtliche Worte an sich zu ziehen und sie in einzelne, sich voneinander klar unterscheidende zu trennen. Zu trennen in die, mit denen man etwas anfangen kann, und die, die einem fremd bleiben werden.

Ich vermute, sagt er, dass durch den zentralperspektivischen Blick einer horizontalen Erfahrbarkeit des Raums der Vorzug gegeben wird. Dass dieser Blick den Raum in Schichten teilt. In tiefer und höher gelegene Schichten. Das möglichst schnelle Durchqueren dieser Schichten, sagt er, der möglichst direkte – wenn auch zumeist äußerst mühevoll – Aufstieg durch sie, jene, die bevorzugte Blickrichtung reizende Bewegung, wird als Bewegung hin zum Glück verstanden.

Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin stellte fest, dass sich in der Renaissance eine lineare Umrissdarstellung ausgebildet hat. Dass sozusagen die Grenzen der Körper im Bild klare Linien erzeugt haben, jede Figur in eben diesem Bild vereinzelt wie eine Insel im Raum stehen lassend. Dieses und die Konstruktion der Zentralperspektive führte, sagt er, zu einer übersteigerten Ichwahrnehmung, die das Leben seither mehr und mehr bestimmt. Man könnte wahrscheinlich, sagt er, eine Geschichte der Erfindungen schreiben, die gleichzeitig eine Geschichte einer ins Maßlose gehenden Icherzeugung wäre. Das Unverhältnismäßige der heutigen Huldigung des jeweiligen Ichs hat seinen Ursprung in der Renaissance. Vor allen Dingen in der Kunst dieser Epoche.

Mein Freund, der Zeichner, der gegen die Umrisslinie antritt, sagt er, der Zeichner, der jenes seltsame Vermächtnis – die bestimmende, den anderen ausschließende Kontur – auflöst, stellt sein Ich, sein künstlerisches Ich infrage. Er stellt sein jahrzehntelanges Tun infrage. Und dennoch – oder vielleicht gerade deswegen –, sagt er, ist er zufrieden damit. Sowohl mit seinem Tun als auch mit seinem Zweifel.

*Das Formlose
wird zwangsläufig
nur durch Form
erfahrbar.*

Verblüffend ist, sagt er, dass sich alle darum bemühen, unverwechselbar zu erscheinen. Unverwechselbar zu sein. Die Voraussetzung dafür ist, dass man Gestalt annimmt. Dass man neben dem sogleich Sichtbaren an sich auch etwas entwickelt, das man zuweilen selbst wahrzunehmen imstande ist. Aber das ist einfach. Das widerfährt einem fast zwangsläufig. Das Eigenwillige zu erschaffen bereitet wenig Mühe.

Viel aufwendiger ist es, das zu erkennen, was man mit den anderen teilt. Was einen den anderen ähnlich macht. Zuallererst muss es das von den anderen ununterscheidbare Ich für einen selbst geben. Diese Gestalt ist in jedem Fall unabhängig von den Umrissen des eigenen Körpers. Wiewohl ein Teil davon sich als ein ständig Gegenwärtiges zeigt.

Ich erinnere mich, sagt er, dass meine Vorsicht als Gymnasiast im Umgang mit Mädchen dazu führte, dass keine der miteinander verbrachten Minuten und Stunden gewöhnliche, mit dem Üblichen vergleich- und verwechselbare Zeit werden durfte. Dass das Einzigartige der Liebe – etwas, was in der Zeit, in der wir nicht zusammen waren, zur Selbstverständlichkeit wurde –, dass das Außergewöhnliche ständig gefeiert und würdevoll begangen werden musste. Alltag, so meine Gewissheit, musste fern der Huldigung bleiben. Alltag hatte während der feierlichen Zeit von Gemeinsamkeit nichts in meinem Dasein verloren.

Es war ja ein leichtes, sagt er, nach dem Ende des Gymnasiums die Wirklichkeit insgeheim abzulehnen. Dem Wort – eingedenk all der bewunderten Schriftsteller, die Ähnliches gemacht haben, nämlich wieder und wieder der Sprache nachzuspüren und sie zu befragen – keinen Einwand zu ersparen. Keinen einzigen Vorwurf zu ersparen.

Das Wort einer unbemerkten Herstellung der angeblich einzigen Wirklichkeit zu bezichtigen. Es anzuklagen. Ihm zu unterstellen, dass es uns in unseren Möglichkeiten zu leben einschränkt. Dass es uns begrenzt, auch weil es vorgibt, Verständnis zwischen zwei, die es gebrauchen, herzustellen.

Die Wirklichkeit stand dem poetischen Leben entgegen. Und das, was wirklich verstörend war – der Umstand, dass man letzteres eben auch nur über das Wort erkennen und anstreben konnte – wurde als Janusköpfigkeit des Wortes abgetan.

Obwohl ich weiß, sagt er, dass in der Rede die Worte kaum Widerhall finden, dass sie unvermittelt erscheinen, um sich in Sekundenbruchteilen wieder aufzulösen. Obwohl ich um die Gegenwärtigkeit der Rede weiß, versuche ich dennoch immer wieder ein Bauwerk aus Worten aufzurichten. Wort für Wort wie Stein für Stein, wie Ziegel für Ziegel aufeinander- und übereinander zu reihen, um etwas Solides, etwas Beständiges aufzubauen, das nicht sofort wieder im Vergessen verschwindet.

Die Architektur des Sprechens dehnt sich in den Raum, während die Schrift im Buch immer flach und oberflächlich bleibt.

Vielleicht, sagt er, muss diese Überlegung entschiedener verfolgt werden. Vielleicht wird diese Überlegung erst greifbar, wenn sie präziser, entschiedener und ausschweifender vorgebracht wird. Wenn man ihr jene Aufmerksamkeit schenkt, die sich auch in der Zahl der Worte, die man für ihre Abfassung aufwendet, niederschlägt. Wenn sie nicht nur auftaucht, um sogleich wieder zu verschwinden. Als wäre sie es nicht wert, in einem Buch mehr als fünf Zeilen einzunehmen.

Das niemals Abschließbare eines Textes, sagt er, beschäftigt mich. Weil jedes erneute Lesen, jedes neuerliche Lesen immer wieder unweigerlich einen Anfang herstellt, einen Beginn, der jeden bisherigen, nun längst vorläufigen Beginn auslöscht, weil das vorangegangene Anfangen im Augenblick des Wiederbeginns nur beiläufige Nachwirkung zeigt. Und damit zwar vorhanden ist, aber nicht mehr als Anfang.

Das heißt, das Lesen ist in seiner Dramatik dem Schreiben bei weitem überlegen. Das Lesen ist die Möglichkeitsform. Während das Schreiben, sagt er, das sich niemals zeigende Unumstößliche ist. Das Unwiderrufbare.

Der Anfang des Schreibens ist ein einmaliger und nicht mehr wiederholbarer Moment, der nicht entstehen würde, wäre man sich dessen bereits im Voraus bewusst.

Zusammenfassungen, sagt er, bieten jene Menschen an, die eine Überzeugung mithilfe von Bildern und Beispielen vorführen, um letztlich sie – die Überzeugung – in einem einzigen Satz

kundtun zu können. Dieser Satz schließt das Vorgetragene ab. So erfüllt er – der Satz – MUSTERGÜLTIG seine Aufgabe.

Eine ununterbrochene Linie. Eine Linie, die nicht mehr aufhört. Oder eine, die direkt aus dem Körper fließt. Eine freie, nicht domestizierte Linie.

Das Vertrauen auf die Berechtigung eines Strichs, sagt er, der ohne Kontrolle – und vor allen Dingen ohne Absicht, damit etwas umreißen zu wollen –, mit höchster Konzentration auf das Papier gebracht wird, stammt natürlich aus der Lektüre der Notizbücher von Johannes Itten. Der Strich sollte, so zumindest verstand mein Freund, der Zeichner, die Schriften von Itten, sagt er, der Strich sollte wieder zu einem Strich werden, der sich gleichsam selbst genügt, und der – wenn er aus der Intelligenz der Hand entsteht – eine natürliche Intensität und Überzeugungskraft aufweist, ohne auf anderes zu verweisen. Dieser Strich, das ist die uneingeschränkte Überzeugung des Zeichners, erlaubt niemals eine Korrektur oder eine nachträgliche Beifügung.

Ein An- und ein Abheben. Ein Aufsetzen. Ein am Papier Bleiben. Hand, Stift und Nutzfläche zueinander bringen.

Davor, sagt er, hat der Zeichner einige Entscheidungen getroffen. Auf welches Papier, auf welchen Karton er seinen Strich setzt. Mit welchem Werkzeug er arbeitet. Mit welchem Material.

Er hat Entscheidungen getroffen, die die Haltung beeinflussen. Die Haltung der Finger, der Hand, des Unterarms. Er hat entschieden, ob er während des Zeichnens sitzt oder steht.

All diese Entscheidungen trifft mein Freund, der Zeichner, ohne darüber nachzudenken. Ohne zu zaudern. Er ist dort, wo er zuständig ist. Wo er sich auskennt. Und dennoch wird ihn der Strich, den er macht, überraschen.

So er gelingt.

Bleibt die Absicht, etwas abzubilden aus, dann wird der Strich in seinen Eigenheiten erfahrbar. Er wird eigentlich. Und er wird zum Träger seiner selbst.

Der Irrtum des 20. Jahrhunderts, sagt er, war, dass dies für ein Kunstwerk ausreichen würde, dass der Verweis des künstlerischen Materials auf sich selbst als Anlass und als Resultat genügen könnte. Diese forsche Religiosität hatte vor Jahrzehnten etwas Reinigendes, etwas durchaus Überzeugendes an sich.

Aber heute, sagt er, muss der Zeichner darüber hinausgehen. Er muss der Spur seines Körpers eine zusätzliche Bedeutung geben.

Der Maler in Gotthold Ephraim Lessings *EMILIA GALOTTI* wünscht sich, sagt er, eine direkte, unmittelbare Übertragung dessen, was sich in seiner Vorstellung als Bild zeigt, auf den Bildträger. Er wünscht sich sozusagen eine direkte Leitung vom Gehirn zur Hand. Etwas Willenloses, nicht Zensierbares. Damit das festgehaltene Bild auch wirklich dem imaginierten entspricht.

Als Schüler, sagt er, haben wir davon geschwärmt und haben darüber nachgedacht, wie sich diese Idee umsetzen ließe. Eine Maschine müsste erfunden werden, die das Bildreservoir im Kopf durchsucht, überprüft, und es schließlich ins Materielle überführt. Natürlich, sagt er, waren wir mit dieser Sehnsucht nicht allein. In Zukunftsromanen trafen wir immer wieder auf ähnliche Wunschwelten.

Was damals außerhalb unseres Denkens lag, ist die Umkehrung des Abbildungsvorgangs. Dass die willenslose Handbewegung, der ungelente Tanz mit einem Stift am Papier über den Unter- und Oberarm, über das Rückgrat in den Kopf fährt und hier Bilder wie kleine Explosionen auslöst.

Das war, sagt er, in unserer *ABSICHTSBESTIMMTHEIT* nicht denkbar.

Wie froh meine Freunde, der Zeichner und der Schreiber sind, sagt er, dass sie nicht aus Berufung handeln mussten und ihren Beschäftigungen gleichsam ohne Verpflichtung nachgehen konnten. Da war kein Talent, dem sie sich verpflichtet fühlten, keine Begabung, die ihnen andere Entscheidungen unmöglich gemacht hätten. Da war keine Verzweiflung, kein geheimer Auftrag. Da war keine Verheißung, keine Abmachung, kein Wettbewerb. Da war nichts, was sie in ein Meisterwerk trieb.

Weil mir, sagt er, meine eifertige Klugheit Lob eingebracht und weil das Strebsame meine Mutter stolz gemacht hat, war es unausweichlich, dass ich ein guter Schüler wurde. Ich wollte, da ich in einem überwältigenden Regelwerk großartig aufgehoben war, niemals aufbegehren oder gar rebellieren. Ich hatte

Die müßige Frage nach Verwendbarkeit, nach Verwertbarkeit, sagt er, macht zwar ein Unterscheiden möglich, zwingt einen jedoch, das Dünnhäutige, beinahe Durchsichtige übersehen zu müssen.

mich – umzäunt von Gesetzen – gefunden. Da war ich acht Jahre alt.

Später, sagt er, verlor sich diese Aufgehobenheit. Niemand sagte mir, was er von mir erhoffte. Daher löste sich die Vorstellung davon, was ich einmal sein sollte, auch unmittelbar auf.

Ich frage mich oft, sagt er, warum ich als ein ins Alter gekommener Mann die tiefen Erschütterungen, jene umfassende Ergriffenheit durch Malerei, Film, aber auch die Eindringlichkeit von Städten nicht mehr erfahre. Ich muss zugeben, dass ich diese unglaubliche Erfüllung, diese wunderbaren Augenblicke des gleichzeitigen Außersichseins und des völligen Beisichseins vermisste.

Eine Erklärung dafür, dass mir diese Momente nicht mehr widerfahren, ist wohl, dass einen die Wirklichkeit in ihrer Betriebsamkeit, die frei von Pathos ist, mehr und mehr mitreißt und damit keinen Platz mehr für eine spekulative Hinwendung lässt. Die Bereitschaft, sich zu wundern, sagt er, wurde von einem vollständigen Sichausliefern der Wirklichkeit gegenüber abgelöst.

Verwirklicht hat sich das Ich, wenn es nicht mehr fremd oder wie ein falsches Teilchen in seiner Umgebung erfahren wird. Dennoch: sich anders als die anderen zu fühlen hat etwas Tröstliches, etwas Aufhebendes an sich.

Manchmal, sagt er, wünsche ich mir Jubelgesänge, die sich über Selbstgefälligkeit, Vermutungen und Besserwisserei hinwegsetzen. Einen Jubelgesang zum Beispiel über das wunderbare Material, über die sagenhafte Oberflächenbehandlung, über die Berührungserfahrungen, die man gemacht hat, als man sich mit Duchamps FONTAINE auseinandersetzte.

Jan Vermeers ALLEGORIE DER MALEREI ist wohl das berühmteste Gemälde, auf dem ein Maler zu sehen ist, der ein Modell – eben die Allegorie der Malerei – porträtiert. Wenn man genauer hinsieht, bemerkt man, dass auf dem Gemälde, das der Maler – der mit dem Rücken zum Betrachter abgebildet und dessen Gesicht daher nicht zu sehen ist – anfertigt, ein anderer Kopfschmuck als der, den das Modell trägt, abgebildet ist. Einzig die Farben und die Formen sind sich ähnlich. Bei noch

genauerer Betrachtung erkennt man, dass die Landkarte der Niederlande, die an der rückwärtigen Wand hängt, an einer Stelle das Haar des eigentlich davor stehenden Modells überdeckt und damit in den Vordergrund rückt.

Der Maler zeigt im Detail sein Ungenügen. Seine Unachtsamkeit. Vielleicht auch seine Erschöpfung.

Das macht das Gemälde so großartig.

Wenn mich nach dem Aufwachen, sagt er, das Denken erreicht, wenn es über mich hereinbricht, einer Lawine gleich, der man nicht ausweichen kann, wenn ein Denken den Tag beginnt, ohne dass man gezwungen ist, die Augen zu öffnen, dann findet dieses Denken, sagt er, in einem völlig dunklen Raum statt. In einem schachtelförmigen Raum, der sich in meinem Kopf, oder knapp davor, befindet. Seltsam körperlos ist der Raum, den Gedanken gleich. Und dennoch, sagt er, haben Raum und Gedanken eine Ausdehnung.

Das Begreifen, sagt er, überlasse ich den anderen. Jenen, die jede Täuschung willkommen heißen, die den Ausschnitt, den sie durch einen Spalt sehen, zum Ganzen erklären. Begreifen ist ein Inbesitznehmen, ein Verengen, ein Ersticken. Es ist ein Gestus der Macht. Ein Vorspiegeln.

*Während am
Reden, sagt er,
stets Vorläufigkeit
haftet.*

ANMASSEND, sagt er, ist ein Wort, dem ich nachspüren möchte. Es hat wohl mit Maß nehmen zu tun, mit dem rechten Maß. Mit einem Maßband auch, das man an etwas anlegt.

Aber dieses Vermessen, sagt er, ist ein nicht statthafes. Das kann sich niemand selbst zusprechen, das kann sich niemand für sich herausnehmen. Denn man muss auf das Zutrauen der anderen und ihren Auftrag warten. Dann darf Maßnahme stattfinden.

ANMASSEND ist ein Wort wie TONSCHERBEN. Herausgebroschen aus einer riesigen Lehmtafel.

Ist denn das Wort GEMÜTSRUHE wohlklingender als GELASSENHEIT?

DENKWÜRDIGES und SEHENSWÜRDIGES. Das gehört, sagt er, präzise unterschieden. Das ist – wenn man die Worte unver-

fälscht verwendet, ohne das Gewölk, das man gerne davor schiebt –, das ist, sagt er, nicht immer einfach. Denn hinter dem Sehenswürdigen steht stets ein Denken. Oft eines, das aus dem Geschauten erst das Besondere macht. Aber dieses Denken wiederum ist selten denkwürdig. Oder doch?

Was, sagt er, wenn man dem Würdigen die Würde ZUGESPELLT? Ein Wort, das gern im Hals zerbricht oder sich wie eine Fischgräte im Gaumen verspießt. Was geschieht den beiden in ihrer Ähnlichkeit?

Möglicherweise sind Wortwahl und Tonfall, mit denen man der Welt begegnet, Grund für die Gewissheit. Für die Gewissheit, die sich im Alter einstellt, für die Gewissheit, die der Wirklichkeit das Bestauntwerden nimmt, für die Gewissheit, die Überraschungen keinen Platz lässt. Und spröde wie Sandpapier über die Oberflächen gleitet.

Das Tun meines Freundes, des Zeichners, sagt er, bringt mich dazu, den Strich zu untersuchen. Ihn im Gespräch – so wie wir es damals als Gymnasiasten getan haben – in den Mittelpunkt unserer Auseinandersetzung zu stellen.

*Die Unschärfe
des Wortes und
ihre Verdoppelung
im Bild.*

Was wäre, wenn man den Strich auf die Oberfläche eines aufschäumenden, elastischen Materials setzt, auf ein Material, das das Durchschimmernde von Cellophan aufweist, aber nicht erstarrt ist, sondern pulsiert und damit den Strich zum auf-, an- und abschwellenden Etwas macht. Zu einem Strich, der als zuverlässige Linie, die Konturen herstellt, unbrauchbar ist. Weil er – der Strich – Formen umspannt, die sich beständig verwandeln und daher nicht benannt werden können.

Es wird schon so sein, sagt er, dass das ZANGENHAFTEN der Worte, das sich über den Augenblick hinausdehnende Ausschließende eben dieser, jede Form der Vorstellung außerhalb der Wortwelt unterbindet und verhindert. Die tastende, aber stets enthusiastisch gefeierte Annäherung des Kindes an eine Bedeutungswirklichkeit schließt mehr und mehr das Gewähnte, das Begrifflose aus. Aber, sagt er, gerade dies konnte einen vollständig erfüllen, weil es noch konturlos und voller Buchten, voller Aufblähungen und Quetschungen war.

SPITZ und STUMPF sind Worte, die – gesprochen – dem, wofür sie stehen, deutlich entsprechen. In ihrem Klang. In ihrem Bild. Es sind Worte voller vernehmbarer Eigenschaften.

Wie gelingt es tatsächlich, sagt er, Dreiecke, Kreise und Linien mit jenem Geheimnis aufzuladen, das poetische Bilder erzeugt?

Wahrscheinlich, sagt er, ist die Beschreibbarkeit die größte Falle, in die wir tappen können. Eine Falle wohl auch deswegen, weil das Wortgerüst, das sich aus dem Beschreiben ergibt, einem Verständnis und Verlässlichkeit nahelegt.

Dass jedoch Schrift von vornherein der falsche Zugang zu Bildern ist, wird übersehen und nicht weiter bedacht.

Das Gesagte, sagt er, stellt hingegen – anders als das Geschriebene – kein Bild her. Alles Gesprochene ist flüchtig und bildfern. Dennoch ist das Gesprochene Grund des Gesprächs. Ohne das Gesagte, sagt er, würde es kein Gespräch geben.

Zu viel gesagt. Zu viel ausgesprochen. Zu viel ausgesagt. Dem Geheimnis den Raum genommen, die Mauerritzen des Zurückgehaltenen mit Wortmasse vergipst und zugespachtelt. Kein Verschweigen, sagt er, kein Verschweigen soll zum Rätsel werden.

Vielleicht, sagt er, sollte man das Schreiben ein Schreiben sein lassen, das Sagen ein Sagen und das Zeichnen ein Zeichnen. Und nicht versuchen, das Spurlose mit dem in Zusammenhang zu bringen, das Spuren hinterlässt. Oder die einen Spuren mit den anderen zu überdecken.

Vielleicht sollte man es einfach sein lassen.

Es gibt, sagt er, in einem über Jahrzehnte währenden Leben Worte, von denen man annimmt, sie gehören zu einem. KORNBLUMENBLAU ist eines dieser Worte, sagt er. Ein Wort, das zu mir gehört, obwohl ich es nie verwende.

So, wie andere Alben mit Fotografien von sich und ihrem Leben haben, sagt er, hat mein Freund, der Schreiber, Mappen

mit vollgeschriebenen Blättern. Die Schrift am Papier ist klein und regelmäßig. Anders als er heute schreiben würde.

*Der Schlitz.
Die Spalte.
Die Blöße.*

Ein Bild. Oder vielmehr eine Filmszene. Eine Frau, sagt er, sitzt in der Badewanne. Im Schwarz-Weiß des Films sieht man ihr Gesicht. Und Schaum. Sanft beleuchtet.

Sie nimmt einen flauschigen, fast weißen Wollpullover vom nahen Holzstuhl und streift ihn, den Pullover, – noch immer zwischen dem Schaum in der Badewanne sitzend – über.

*Ich bin, sagt
er, nicht
bloßmündig.*

Nichts von dem, was er in seinen Notizen über sich festhielt, zeichnete ihn wirklich aus. Als er dies – kaum dass er mit dem Notieren begonnen hatte – erkannte, sagt er, hörte er zu schreiben auf. Und er begann, sagt er, zu sprechen.

Es muss doch, sagt er, im Trivialen durchaus auch Bemerkenswertes geben. Dem Hermetischen, dem Pathetischen Ebenbürtiges.

Manchen Worten, sagt er, ist es auferlegt, hässlich zu sein. Sie dürfen einem gar nicht gefallen, weil auch ihrer Bedeutung jegliche Schönheit fehlt. BESCHWICHTIGEN ist eines dieser Worte.

Ein Satz von Hans-Georg Gadamer, sagt er, gibt mir zu denken: DAS ZIEL ALLER VERSTÄNDIGUNG, ALLES VERSTEHENS IST DAS EINVERSTÄNDNIS IN DER SACHE.

Aber ein Austausch – und das sieht Gadamer in seiner Menschenfreundlichkeit nicht –, findet doch aus Gründen der Herrschaftssicherung statt.

Leben ist zuallererst Hoheitsanspruch. Und das Einverständnis in der Sache, von der Gadamer spricht, ist Vorwand für den Zeitvertreib.

Vielleicht, sagt er, steckt auch im Beklemmenden Leichtigkeit.

Das Reden über die Linie, sagt er, ist zuallererst ein immerwährendes Anrennen gegen eine sonderbare Form der Sprachlosigkeit. Aber auch ein gleichzeitiges Gewährwerden der Hilf- und Machtlosigkeit von angeblich präzisen Worten. Vielleicht

versteckt sich tatsächlich das Erläuternde im Zwischenraum von Wort und Bild.

Das Wort, sagt er, scheint enger gefasst zu sein, weniger deutbar, also klarer in dem, wofür es steht, zu sein als das Bild. Es hat eine hohe Verbindlichkeit. Aus einem einzigen Grund. Im Austausch gesteht man dem Wort Präzision und Eindeutigkeit zu, während das Bild offen und voller Möglichkeiten zu sein scheint. Das ist einer Setzung, einer Übereinkunft, einer Abmachung geschuldet. Aber aus dem tief verwurzelten Glauben und der jahrhundertealten Gewohnheit, das Wort bedingungslos als ein in der Vermittlung genaues und aussagekräftiges Etwas sowohl zu gebrauchen als auch zu sehen, ist dieser Glaube, der auf einer einfachen Vereinbarung beruht, zur Gewissheit geworden.

*Geht dem Bild
tatsächlich immer
ein Text voraus?*

Mein Freund, der Zeichner, schafft sich, sagt er, weil Bilder zumeist – und dieses Wort finde ich höchst zutreffend – ÜBERWÄLTIGUNGSGABEN sind, und weil sie gleichzeitig zumeist EINBLÄTTRIG sind, keinen eigenen, ausufernden Kosmos. Mein Freund, der Zeichner, ist keiner, der sich um die Einrichtung in einem Zeitenlauf kümmert, der Folgen von Setzungen in ihren Konsequenzen bedenkt. Mein Freund, der Zeichner, ist auf den Ausschnitt konzentriert. Er glaubt, dem Augenblick verpflichtet zu sein. Tatsächlich fehlt der von ihm entworfenen Welt jeder Zusammenhang, eben jene Lückenlosigkeit, die ihn beherbergen könnte.

Während die Zeichnungen ohne große Gesten entstehen, weil letztlich niemals Entscheidungen, bewusste Entscheidungen getroffen werden müssen, weil sich der Stift wie von allein über das Papier bewegt, ist die Zusammenstellung, die Aneinanderreihung der fertigen Blätter ein mühsamer, ein lange währender Prozess. Im Ergebnis, sagt er, – sich mit seinem Freund, dem Zeichner vergleichend –, muss die Absicht zutage treten, muss ein Wollen sichtbar werden, das es während der Fertigung nicht gibt.

Auf der Suche nach Worten, die fern einer Bedeutung für einen sind, ist mir, sagt er, das Wort OFFENBARUNG unterge-

kommen. Es hat – einerseits – etwas Unerklärliches an sich. Etwas, dem man nicht nahekommen kann. Andererseits ist es von Geheimnissen und Rätseln umflort. Rätsel, die auch diejenigen nicht lösen werden, denen das Wort – weil es eben in ihrem Denken Platz gefunden hat – etwas sagt.

Eine Enthüllung, die einen erreicht.

Wenn ich mit meinem Freund, dem Zeichner, spreche, sagt er, und ihn darauf hinweise, dass er Bilder macht, in denen er das Unsichtbare zeigt, dann antwortet er gelassen, ich hätte die Angewohnheit, es von Anfang an auf das Widersprüchliche abzusehen. Als suchte ich das Paradoxe, um in ihm allmählich Orientierung zu erlangen. Und bereits mit dem ersten Blick würde ich zwischen einem Sinn suchenden, aber selten zutreffenden Denken und einem zwar unbestechlichen, aber längst nicht präzisen Schauen hin- und hergerissen werden.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, kennt die Texte nicht, in denen es um Tarnung geht, um das Verstecken im Offensichtlichen. Er kennt jedoch, wie wir alle, die Bilder, die in dieser Absicht hergestellt werden. Aber sie missfallen ihm. Sie wirken hilflos, sagt er. Vor allen Dingen, wenn man sie mit dem vergleicht, was die Natur anzubieten vermag. Das Ornament der Täuschung gelingt dem Menschen sonderbarerweise nicht. Jede Anpassung eines Chamäleons an seine Umgebung ist überzeugender und schafft bezauberndere Bilder als all die Hosen und Jacken von Jägern und Wilderern, die wie das Tier nicht auffallen wollen. Einzig das Wort, sagt mein Freund, der Zeichner, das für diese Art der Tarnung steht, gefällt ihm: CAMOUFLAGE. Ein Wort wie eine Nachspeise.

Es wäre interessant zu wissen, sagt er, in welchem Augenblick einem heranwachsenden Menschen das erste Bild mit Bedeutung erscheint.

Um Bedeutung herzustellen, die nicht auf dem ersten Blick erkennbar ist, die gleichsam im Hintergrund als Überraschung zuwarten kann, sind Zahlenreihen als Anordnungsstrategie, als Gliederungsprinzip sehr hilfreich. Bestimmte Proportionsverhältnisse einzuhalten beruhigt, sagt er. Strenge Regeln schränken die Beliebigkeit ein wenig ein. Das hat George Perec großartig vorgeführt.

Ich habe, sagt er, meinem Freund, dem Zeichner, erklärt, dass er versucht, uns Betrachter in die Irre zu führen, uns täuschen

zu wollen. Seine Zeichnungen, sagt er, geben vor, Skizzen zu sein, sich an ein später auszuführendes endgültiges Werk annähernde, tastende Versuche. Sie geben vor, sich immer weiter einer Vorstellung anzunähern, einer Vorstellung von dem, was man letztlich als unwiderruflich Fertiggestelltes ausgeben wird. Sie zeigen ein Ringen um eine Form, das er immer wieder aufgibt, wenn er – mein Freund, der Zeichner – einer falschen Spur gefolgt ist oder sich – unbeabsichtigt – einer gefälligen Kontur angenähert oder gar verschrieben hat.

Tatsächlich aber ist die Skizze niemals Skizze, sondern endgültige Zeichnung. Das scheinbar Vorläufige ist Ergebnis.

Auch das Ungefähre der Zeichnung ist eine rigorose Festlegung.

Das Bild löscht – wenn es denn mächtig ist – in dem Moment, in dem es sich zeigt, alle anderen Bilder aus. Während das Sprechen, sagt er, Bilder heraufbeschwört, verdrängt das Vorzeigen mit Unterstützung des Vorgezeigten alles weitere Schaubare.

Ich sehe meinen Großvater vor mir, sagt er. Held war er keiner. Aber er war so selbstgefällig, dass er sich alles verzeihen konnte. Und lächelnd auf der Küchenbank saß.

Das war der Vater meines Vaters. Er war, sagt er, ein Schmarotzer. Einer, der mit wenigen Gesten der Arbeit entkam. Einer Arbeit, die er zwar nicht scheute, die er andererseits aber auch nicht brauchte, um sein Ich augenscheinlich werden zu lassen.

Ich glaube, sagt er, er war dunkelstimmig. Die Worte, rumorten längst in seinem Brustkorb, wenn er sie – was selten genug geschah – glaubte ergreifen zu müssen.

Es gibt, sagt er, dieses undeutliche Wort: TAGEDIEB. Undeutlich deswegen, weil das Wort in Verbindung mit meinem Großvater unentschieden bleibt und man nicht weiß, ob er – der Großvater – jemandem die Tage gestohlen hat, oder ob er sie – die Tage – sich selbst entwendet hat.

Der Großvater hat, sagt er, niemals über Zukunft nachgedacht. Auch nicht über die Zukunft anderer. Er hat sich kaum um sie gesorgt. Und die wenigen Male, die ich ihn gesehen habe, waren jeweils geprägt von dem Wissen, dass wir – obschon verwandt – miteinander nichts zu tun haben. Diese vollkommene Fremdheit, sagt er, hatte aber auch etwas Wunderbares, etwas

Tröstliches an sich, da sie frei von jeglicher Forderung war. Der wie ein Bruder Buddhas lächelnde Großvater war ein Bild, das in jede Geschichte passt.

Später, sagt er, habe ich ihm tatsächlich eine Lebensgeschichte angedichtet. Eine, die in Paris spielen musste, die meinen Großvater als Freund von Marcel Duchamp und Jean-Pierre Roche vorführte. Eine Geschichte, sagt er, die sich über wiedergefundene Briefe erzählt, rührend mit Geheimnissen spielend, denen man nicht auf den Grund gehen kann. Die Gelassenheit meines Großvaters war die Gelassenheit Marcel Duchamps. Tatsächlich war das ihre einzige Gemeinsamkeit.

Der Vater meiner Mutter, sagt er, rauchte AUSTRIA 3, eine billige filterlose Zigarette der TABAK-REGIE. Mit Leidenschaft spielte er PREFERANZEN, ein Kartenspiel, das von ihm, von einem seiner Söhne und meinem Vater gespielt wurde. Am Ende der Familiennachmittage hatte er zumeist ein paar Schillinge verloren und war glücklich.

Es gibt mich, sagt er, als BRÜCKENKÖRPER. Als Verbindungs-ort zwischen meinem Freund, dem Zeichner und meinem Freund, dem Schreiber. Zwischen jenem, der sich ganz seinem Tun überlassen kann und dem anderen, der hadert und zweifelt.

Es gibt mich, sagt er, als Enkelkind zweier Großväter, die selten sprachen. Die mich – wie ich immer glaubte – nicht wahrnahmen.

Denn mich sehen hätte doch bedeutet, dass sie Worte an mich gerichtet hätten.

Diesen ihre Unscheinbarkeit großartig tarnenden Männern verdanke ich meine Wortversessenheit. Eine Wortversessenheit, von der ich immer annahm, dass sie mir helfen würde, die Erinnerung an beide auszulöschen.

In China heißt es: PERLEN LIEGEN NICHT AM UFER. MAN MUSS NACH IHNEN TAUCHEN. Dieses Sprichwort, sagt er, ist eines jener Sprichworte, die zeigen, was über Jahrhunderte als Kostbarkeit angesehen wurde. Das schwer Erreichbare, das Seltene, das nur mit langjähriger Übung Herstellbare, das unter Lebensgefahr Auffindbare, nur das ist wertvoll.

Die Künstler der Romantik haben das täglich Sichtbare – Landschaft, Natur – zum außergewöhnlich Schönen erklärt. Die geschaute Kostbarkeit, der Luxus von Wahrnehmung bedurfte nur der Bereitschaft und der Aufmerksamkeit des Sehenden. Keine jahrelange Übung. Keine Anstrengung. Kein Talent. Meisterschaft war von da an allen gegeben.

Das Schreiben, sagt er, ist ja möglicherweise – im Gegensatz zum Zeichnen – Schuld daran, dass wir an etwas Fortlaufendes, an etwas, das sich als folgerichtig erweisen wird, glauben. Entwicklung findet dann statt, wenn ich mich eines Anfangs vergewissern kann und einer Fortsetzung dessen, was sich aus dem Anfang ergibt. Dieses Weiterführen, das unter bestimmten Voraussetzungen stattfindet, das seinen Grund im Anfang hat, steuert zwangsläufig auf ein Ende hin. Wir handeln, sagt er, im Schatten der Bücher.

Wie würde unser Tun wohl aussehen, wenn es sich vom Momenthaften der Zeichnung, vom Augenblicklichen des Bildes stärker beeindrucken ließe?

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, weiß, dass das Jetzt des Bildes eine Illusion ist. Und dass in dem Moment, in dem man das Bild mit jemanden teilt, die Täuschung deutlich wird. Denn die Wahrnehmung, die ich jemanden bedingungslos vermitteln muss, kommt dann nicht mehr ohne Worte aus. Die Erklärung, sagt er, zerstört die Ergriffenheit.

Der Zeichner – so die Meinung auch vieler Künstler –, der sich nicht der Disziplinierung durch seine Umwelt ausliefert, vollbringt Belangloses. Er kann, sagt er, nicht unter der Oberfläche graben und forschen. Er kann nicht aus der Tiefe hervorholen, was die Kunst auszeichnet: Überzeitlichkeit. Erst im Kampf mit der Welt und ihren Sichtbarkeiten verlässt er, der Künstler, angeblich den Raum des Dekorativen.

Aber das ist ein Irrtum.

Mein Sprechen, sagt er, ist zur Selbstdarstellung kaum geeignet. Es ist – so könnte man meinen – versiegendes Beiwerk der äußeren Erscheinung, da es immer nur in Kombination mit ihr auftritt. Mein Aussehen wird durch die Rede moduliert,

*Die vermeintliche
Leichtigkeit des
Zirkus.*

sie überstrahlt es – das Aussehen – gleichzeitig beständig. Dennoch lege ich Wert darauf, dass das Gesagte jenem Bild von mir entspricht, das ich am liebsten von mir weiterreiche. Das eines klugen, denkenden Menschen.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, macht nichts anderes als Worte zu nehmen und zu bearbeiten. Sie zu raspeln und neu zusammensetzen. Ihnen jegliche Vertrautheit zu nehmen. Ihnen das Gewohnte zu entziehen. Das Bildhafte an ihnen in etwas Heimlicheres zu überführen. An ihren Oberflächen zu ritzen, ihre Beschränkungen aufzulösen, Worte zu zentrifugieren und in ihre Bestandteile aufzuspalten.

Worte sind modellierbare Werkstücke.

Das Feilen und Schleifen an ihnen allerdings fällt ihm schwer, sagt er. Denn dazu ist Geduld nötig. Und Disziplin.

Wenn es sich machen lässt, dann schlitzt er das Wort. Nicht um an die Eingeweide heranzukommen, sondern um zu sehen, was an Unerwartbarem geschehen wird. Weil er keine Vorstellung davon entwickeln kann, was aus einem Buchstabenkonglomerat wird, wenn er es mit einem Skalpell untersucht, muss er tatsächlich Hand anlegen.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, freut sich wie ein kleines Kind, wenn er gegen standhafte Worte angehen kann. Wenn er Wortfolgen wie aufgetürmte Bausteine zum Einsturz bringt. Wenn er in der Horizontalen zerstört, was das Kind in der Vertikalen macht. Weil er Herrschaft als Bevormundung ablehnt. Weil er sich der Ausgeliefertheit gegenüber der Erstellung von Welt durch das Wort zwangsläufig widersetzen muss, da das Wort herstellt, worüber es in einem zweiten Schritt berichtet und in einem dritten überdenkt und überprüft. WORTHOHEIT, sagt er, ist ihm – ahnend – zuwider.

Während mein Freund, der Schreiber, sagt er, mit dem Wort hadert, ihm Unvermögen und Ungenauigkeit unterstellt, es hin und her zerrt, bearbeitet, verwandelt, verändert, damit es unverbraucht und damit präzise wird, während also mein Freund am Wort zumindest zweifelt, zuweilen jedoch auch verzweifelt, weil es ihn nicht fassen lässt, was er sieht, was er erlebt, was er erfährt, kann ich mich als Sprechender mit eben

diesem Wort abfinden, kann es als das nehmen, was es ist, weil es ein zeitweiliges ist, und weil es Räume zwischen mir und dem Zuhörenden aufspannt. Weil es gegenwärtig ist und niemals mehr sein soll.

Wenn das Wort zur Beschreibung des Ichs nicht ausreicht, sagt er, dann muss sich das Ich so verändern, dass es ins Wort passt.

Das Ganze, das Gesamte, das Allumfassende ist ebenso unvorstellbar – und damit nur in einer Wort- und Gedankenwelt herausfordernd – wie die Unendlichkeit oder die Null.

Ursächlicher Beweggrund unseres Daseins, sagt er, ist die Unzufriedenheit mit unserer jeweiligen augenblicklichen Erscheinung. Ein Fehlen zeigt sich. Zeigt sich ohne Unterlass. Dieser Mangel, dieses Fehlen verlangt Veränderung. Verlangt Verwandlung. Und eben diese, sagt er, ist stets unwidersprochene Verheißung von Überwindung.

Die Verwandlung spielt in sämtlichen Kulturen der Welt eine entscheidende Rolle. Entscheidend scheint die Unterscheidung zu sein, sagt er, ob ich die Verwandlung selbst auslöse, sie durch mein Handeln sozusagen in Gang setze, oder ob sie ohne Anlass, also von mir unbeabsichtigt, in die Welt tritt.

Die Worte selbst können zuweilen schüchtern sein. Sie können sich in einer Höhle verkriechen, weil sie dünnhäutig sind. UNBEHOLFEN ist so ein Wort.

Im Unerwähnten versteckt sich der einzig notwendige, der einzig überlebenswichtige Hinweis. Dass er sich verbirgt, ist seiner Unaussprechlichkeit geschuldet.

Das bedeutet, dass das Hermetische nur außerhalb des Anmerkbareren liegen kann. Außerhalb von beabsichtigter Wortwörtlichkeit.

Selbstverständlich, sagt er, ist der Bücher Schreibende ein einsamer Mensch. Er muss allein mit seiner Tätigkeit sein, wird doch das von ihm Gefertigte letztlich auch nur jeweils von einem, der allein ist, auf- und angenommen. Diese Verständigung von jenen, die machen und jenen, die das Gemachte verwenden, ist eine von in diesen Augenblicken bewusst Vereinzelteten. Das macht sie zu Komplizen.

*Das Beruhigende,
das Erleichternde
und Bestätigende
eines Rätsels, wenn
es sich einer Lösung
nähert, sagt er, ist
dem – scheinbar
unverfänglichen –
Glauben an die
Geometrie geschuldet.*

*Mein Freund, der
Schreiber – ein Jäger
des Erwähnenswerten?
Ein Sammler?*

Wir waren, sagt er, wahrscheinlich die ersten, die den Anspruch an sich stellten, dass ihr Leben ein Heldenleben sein muss. Die – weil sie täglich Fernsehserien sahen – meinten, sie könnten nur mit einem dramatischen Dasein überzeugen, mit einem Dasein, das sich bald in Magazinen, Büchern, Filmen oder im Fernsehen sehen lassen könnte. Unseren Anspruch an uns selbst, sagt er, prägte der Vorabend.

Wie verlockend das für uns Kinder war, sagt er, und wie oft wir miteinander davon geträumt haben. Etwas erstmals zu tun. Also einen Anfang zu setzen.

Das italienische Wort DILETTANTI, stammt vom lateinischen Wort DELICTARE, SICH ERFREUEN, ab. Ist es nicht verblüffend, sagt er, welche Verwandlung dieses Wort im Laufe der Zeit durchgemacht hat?

Das Reden, sagt er, ist ja vornehmlich dadurch gekennzeichnet, dass es sich ausbreitet, dass es sich auffaltet. Dass es nicht zum Ausgangspunkt zurückzukehren versucht. Dass es sich überschlägt, verwinkelt, verdunkelt und erhellt. Kurz: dass es sich nicht einkreisen, nicht einschränken lässt. Dass es überrascht. Einfach deswegen, weil es das tun muss.

Das Reden, sagt er, kann nur als Magnet für Menschenkörper funktionieren.

Zuweilen, sagt er, setzt ihm jede Auseinandersetzung zu, weil er darauf besteht, Herausforderungen immer nur als Annäherungen anzusehen.

Das Anstößige an meinem Tun, sagt er, an diesem Flanieren und Streunen durch den Dschungel der Worte, das Verruchte am Anhalten-Können, am langen Verweilen-Dürfen, aber auch am voreiligen Darüber-Hinwegsehen-Können ist wohl, dass ich es selbstbestimmten, selbstgewählten Regeln entsprechend tun kann. Tun muss.

Zwar gibt es – höchst unbestimmte – Auflagen, es gibt – noch – die Verpflichtung, in einer gemeinsamen Sprache zu sprechen, ihren Gesetzen zu folgen, damit das Brechen mit ihnen auch wahrnehmbar wird. Aber diese Regeln sind – im wahrsten Sinne des Wortes – Spielregeln.

Das Werkzeug und das Material. Widerstreiter, Gegner in einem Ringen, das gegen den Menschen, gegen seinen Körper

ausgetragen wird, nur um zu zeigen, dass das Tote gegen das Lebendige ohne Chance ist.

Dem Sprechenden ist das Werkzeug sozusagen gegeben. Er benötigt darüber hinaus nichts, keine Prothesen, keine Materialien, die zum Grund seiner Auseinandersetzung und zum Inhalt der Rechtfertigung von Schaffensgesetzen werden könnten.

*Ein Strich wie
ein Leitfaden.
Unantastbar.*

Und letztlich, sagt er, bekommt der Atem, in dem die Rede eingegossen ist, Fülle. Faltet sich zu einem Körper, der im Moment des Innehaltens, des plötzlichen Schweigens, Form annimmt. Als wäre er ein Monument des erstarrten Sprechens. Eingefrorene Hinwendung.

Sprechen, nämlich mit jemanden sprechen, sagt er, ist die große, die entscheidende Übung, sein Ich auszubilden, es da und dort zu korrigieren, es bestimmt und gleichzeitig dehnbar zu machen, es anzugleichen und gleichzeitig deutlich von den anderen zu unterscheiden. Das Sprechen ist jenes unausweichliche Tun, das das Ich AUSTAUSCHTAUGLICH macht.

Die Antworten des Gegenübers, kurzer Augenaufschlag, kaum wahrnehmbares Zucken des Mundes, all diese selten absichtlich formulierten Antworten eines anderen Gesichts formen mein Sprechen, mein Denken, mein Dasein jeweils auf der Stelle neu.

Natürlich, sagt er, muss sich das Ich in der Wiederholung üben. Auch im Reden. Besonders im Reden. Denn in der Wiederholung findet es erst zu sich. Andere, sagt er, nennen es Treue zu sich selbst. Aber es ist Wiederholung.

*Wenn sich Vorder-
und Rückseite
voneinander lösen.*

Als Sprechenden gibt es mich im Hauch. Ich bin als Schwingung in der Luft vorhanden. Wenn die Rede nirgends ankommt, verhallt sie ungehört. Verweht sie als Atem.

*Atmung.
Vorausahnung.
Nachahmung.*

Ich bin Stimme und sonst nichts. Niemand, sagt er, achtet auf meine Mimik, während ich spreche, niemand auf meine Hände, die durch die Luft fegen. Ich müsste, sagt er, das Beschreibende aussprechen. Es in den Atem verweben, damit es sein Ziel erreicht.

Damit bin ich meinem Freund, dem Zeichner, gleich, dessen Gesten auf dem Papier ebenso verschwundene Vergangenheit sind. Sie – die Gesten – sind, sagt er, um präziser zu sein, vorstellbar. Sie können sozusagen als Begründer der Spuren vorausgesetzt werden, sind aber nur als gewöhnliche, alles andere als eigenwillige Bilder abrufbar. Das der Zeichnung Vorangegangene muss in der Undeutlichkeit verschwinden.

Das Sprechen hat, sagt er, – und es ist eigentlich müßig, es überhaupt zu erwähnen –, etwas Entlastendes. Das Selbstverständliche an dieser Tatsache allerdings überdeckt letztendlich das Fragwürdige an ihr. Warum wird ein Aussagen – zum Beispiel während einer Beichte oder einer Therapie – als eine einer Heilung vorausgehende Handlung erfahren? Was ist das Besondere am Anvertrauen? Was zeichnet diese Art des Sprechens als zutiefst freundschaftliche Geste aus?

Vielleicht entspannt das Annehmen, das Annehmen Worte anderer, also das Vermuten – jenes Vermuten, das im deutlichen Gegensatz zum Behaupten steht –, vielleicht, sagt er, entspannt das Annehmen den Redekörper.

Das Sagen, sagt er, hatte es – anders als das Sprechen – seit dem Beginn meiner Schulzeit immer recht schwer. Das Einsagen – jenes Sagen, das wir als erstes anderes Sprechen kennenlernten – war riskant. Ein Ausbleiben, aus welchen Gründen auch immer, gefährdete die Freundschaft. Sollte es sich aber zu laut, zu ungestüm bemerkbar gemacht haben, schadete es sowohl jenen, die es eigentlich gut meinten, als auch jenen, denen geholfen werden sollte.

Das Einsagen musste daher abgewogen werden, sagt er. Beobachtungen und Einschätzungen sollten ihm vorausgehen. Die richtigen Beobachtungen. Die richtigen Einschätzungen.

Ein anderes Sagen, sagt er, waren die Aussagen des Lehrers. Vielleicht – ich weiß es nicht mehr – gingen die Aussagen dem Einsagen voraus. Wir sahen keinen Zusammenhang zwischen Aussagen und Einsagen. Außer dem, dass beide eine Vorsicht, eine erhöhte Aufmerksamkeit verlangten.

Zum Einsagen und zum Aussagen kam das Vorsagen. Das geschah – zufällig oder nicht, absichtlich oder nicht – zumeist unbemerkt. Es war das leitende, das führende Sagen. Das ein-

flussnehmende. Letzlich gab es aber auch unzählige Ansagen. Ansagen, um das Rechtschreiben zu lernen.

Ich habe noch nie darüber nachgedacht, sagt er. Ich weiß auch nicht, ob es sich auszahlen würde. Ob es sich auszahlen würde darüber nachzudenken. Aber gibt es einen Unterschied zwischen Vorhersage und Voraussage?

Die grundlegende Frage ist doch, sagt er, ob man etwas zu sagen hat. Ob man den Drang, ob man den Auftrag verspürt, etwas aussprechen zu müssen. Etwas aussprechen, das möglicherweise – wenn es verschwiegen wird – als Last erfahren werden könnte.

*Tertullian:
Gewiss ist nur das
Unmögliche.*

Schließlich wird, sagt er, das Aussprechen selbst zu einer seltsamen Mühsal, wenn es nicht mehr selbstverständlich ist, weil es im doppelten Sinn seinen Grund verloren hat. Weil es fragwürdig geworden ist. Das Aussagen wird zu einer Verbindlichkeitsübung. Es hat all seine Leichtigkeit verloren. Seinen spielerischen Charakter. Vorsicht und Nachdenklichkeit trüben die Rede. Lassen sie trügerisch werden. Misstrauen vernebelt sie. Unmittelbarkeit wird aufgegeben.

Stimmt eigentlich jemals, sagt er, der immer wieder zu hörende Satz DAS SAGT SICH SO EINFACH?

Wer ist es denn in mir, sagt er, der sprechen will?

Es ist nicht der, der überzeugen muss. Es ist nicht der, der beichten will. Auch nicht der, der sich die Beichte anhört. Es ist nicht der, der eine Geschichte erzählen will. Auch nicht der, der sie erfindet. Und schon gar nicht der, der sich beweisen muss.

Ich spreche, sagt er, um mein Gegenüber zu erkennen.

Das Sprechen, sagt er, fördert die Geistesgegenwart. Vor allen Dingen desjenigen, der zuhört. Der sich ständig dessen gewahr ist, dass er nicht in Aufzeichnungen vor- und zurückblättern kann. Der sich in unserer breitformatigen Bilderwelt auf das Unsichtbare verlassen muss, auf die Bilder seiner eigenen Vorstellungen, die nur kurz erscheinen, für Sekundenbruchteile auftauchen, um sofort wieder zu verschwinden.

Die Verlockungen, Welten zu erzeugen, sagt er, verhallen im Sprechen. Die Verbindungen und Zwangsläufigkeiten, die Ableitungen und Zusammenhänge braucht die Rede von allen Ausdrucksmöglichkeiten am wenigsten. Verweise finden ihren Sinn dort, wo sie unmittelbar sind. Also verlangt das Unsichtbare nach dem Unmittelbaren.

Die Rede wird von einem Schweigen unterbrochen, sagt er, das – auch wenn es nur ein kurzes Innehalten im Strom der Worte ist – immer erhaben, überlegen und pathetisch erscheint. Es gibt keine einfache, gewöhnliche, nicht als deutlich wahrnehmbare Geste eingesetzte Stille. Sie ist immer voller Bedeutungen. Voller unauslotbarer Andeutungen. Sie verlangt eine entschiedeneren Zugewandtheit des Gegenübers als jedes ununterbrochene Sprechen, das den Zuhörenden weniger beobachtet macht.

Man sucht, sagt er, das Bestätigende im Gespräch genauso wie das Fremde, das Überraschende. Entscheidend im Gespräch ist das gegenseitige Wohlwollen, die freimütige Akzeptanz des einen durch den anderen, die darüber bestimmt, ob das Gespräch als ein verbindendes oder ein trennendes wahrgenommen wird. Belanglos hingegen ist, ob die Mitteilungen relevant oder irrelevant sind, wichtig oder unerheblich.

Natürlich, sagt er, muss mein Sprechen stets etwas anderes überlagern.

Das Sprechen über etwas, sagt er, das ein Sprechen über das ist, was sich in diesem Augenblick zeigt, gleichsam ein beschreibendes Sprechen, sollte laut Ludwig Wittgenstein das verlässlichere – im Gegensatz zum behauptenden – sein. Aber im Schmetterlingsnetz der Worte wird das Ersichtliche, das scheinbar Offensichtliche verpuppt, eingefärbt und vorsichtig verwandelt. So vorsichtig, dass man seine Veränderung nicht mehr erkennen kann.

Währenddessen entlarvt sich der Behauptungssatz selbst. Er begrenzt sich, beschämt den Aussagenden, zeigt sich hilflos und voller Skrupel. Er steht als etwas Zeitweiliges da, als aufgebläse-
ne Hohlform.

Rede wäre ja, sagt er, in der Schrift nur äußerst unbeholfen darzustellen. Ihre VERWAHRUNG im Wort ist ja nur ein Teil dessen, was sie ausmacht. Da jedoch Schrift uns beständig umgibt, meinen wir, in ihr auch das Entscheidende der Rede wiederzufinden. Mit diesem Glauben weichen wir jedoch wiederum jener Vielfalt an Erfahrungsmöglichkeiten aus, die uns unser Körper anbietet. Wahrnehmung verkürzt sich.

Wenn einem die Entscheidungen nicht mehr schwer fallen, sagt er, wenn man nicht mehr abwägen muss, was man anspricht und was nicht, dann ist man im Redefluss. Ein Zustand, den ich über alles schätze, weil er mich ÜBERSTRÖMEN macht.

Die Überzeugungssprache dagegen ist mir ein Gräuel, sagt er. Ich ziehe ihr die vorschlagende Sprache vor.

Das Innehalten im Sprechen, sagt er, dieses Erscheinen einer Leere, die vom Sprechenden gewöhnlich deutlich als ein Fehlen, als ein Loch in der Sprache wahrgenommen wird, schafft Platz für Füllungen, für Besetzungen. Für Schwebeteilchen letztlich, die etwas anderes als das Unausprechliche sind.

Ein Ineinanderfalten der Gegensätze, das behende Aufheben der Widersprüche während der an jemanden gerichteten Rede, sagt er, nimmt der Rede die Glaubwürdigkeit. Nimmt einer Rede, die im Blick des anderen auf einen zurückfällt und so das Gesagte vervollständigt, die Überzeugungskraft. Zeigt gleichzeitig aber, dass das, worauf die Rede abzielt, nicht die Mitteilung von etwas an jemanden ist, sondern der fortwährende Versuch, eine Gesamtheit des Ichs herzustellen. Endlich die eigene Person zu vervollkommen.

Schon als Wort einem Granit ähnlich: GEWISSENHAFTIGKEIT.

Das Miteinander-Sprechen, sagt er, verhehlt nicht, dass es Schwierigkeiten mit einem Ich hat, das sich festlegen muss, das sich abgrenzt, indem es festhält, was es ausmacht. Kurz: Die Rede versucht sich deutlich vom Schreiben zu unterscheiden.

Was, sagt er, gefällt dem Redner am Schreiben? Das Schreiben ist Setzung. Setzung eines Ichs, das unabhängig scheint, das

sich als Schöpfer ausgibt, als Ausgangspunkt, als Ursprung von etwas, das es so noch nicht gegeben hat. Das Einzigartige, das das Ich auszeichnet, verdinglicht sich im Schreiben, verdoppelt sich – ohne weiteres, weil es während des Schreibgeschehens nicht berichtigt wird –, bestärkt einen Blicksüchtigen, dessen Blick ins widerspruchslose Vorgestellte geht.

Dem Redner hingegen ist Einzigartigkeit fremd. Sein Ich entfaltet sich im Spiegel des Gegenübers. Es ist offen, fließend, beweglich. Seine einzige Absicht ist es, eine gemeinsame Gegenwart zu erzeugen. Eine Gegenwart, der eine erhellende Intensität eigen ist.

Ich hatte bereits als Gymnasiast, sagt er, eine hysterische Abneigung gegen Eindeutigkeiten.

*Die Rede ist – ihrer
nicht aufgezeichneten
Geschichte ge-
schuldet – eine
Auslöschungsgebärde.*

Meine Begeisterung für das Reden, sagt er, ist wahrscheinlich auch meinem Respekt den Schreibenden gegenüber geschuldet. Einer in der Schulzeit gelernten Hochachtung. Schriftsteller scheinen in ihrem Tun unerreichbar zu sein, Zaubernern ähnlich.

Sprache so großartig zu beherrschen, sagt er, war mir nicht gegeben. Sie mühsam zu lernen ließ meine selbst gewählte Regel, mich nicht allzu sehr zur Disziplin zwingen zu wollen, nicht zu.

GEGENNEBEL. Das Licht, das jede Zweideutigkeit auslöscht.

Während des Redens, sagt er, wird es noch augenfälliger. Die Wiederholung von Worten, die zwangsläufig zwischen einem Vorher und einem Nachher eingeordnet werden müssen, verwandelt jedes einzelne dieser Worte und ihre Bedeutungen. Stattet sie mit neuem Sinn aus und eröffnet damit einen Blick auf die Beweglichkeit von Worten.

Es ist ein merklicher Unterschied, sagt er, durch welche Schleuse, durch welche Öffnung an meinem Körper das Wort zu mir kommt. Wenn ich es lese, nimmt es das Auge wahr, hält es in der nötigen Distanz, bestimmt die Zeit der Wahrnehmung. Wenn ich es höre, dann habe ich keinen Einfluss auf die Geschwindigkeit, in der ich es aufnehmen muss. Das Wort bleibt eigensinnig unbestimmt und außerhalb meines Körpers.

Meine Augen jedoch erhalten zusätzliche, stets erhellende Botschaften über den Vortragenden. Wenn ich das Wort schreibe, dann ist meine sinnliche Aufmerksamkeit vollständig auf das gleichzeitige Tun und Denken gerichtet. Die Bewegung der Hand verlangsamt die innere Rede, sagt er, sie glättet damit die Wortfolge, verknüpft sie und nimmt ihr ihre Ursprünglichkeit.

Deswegen, sagt er, schreibe ich nicht.

Das Schreiben, sagt er, als Spurenverdichtung und gleichzeitiger Gedankenaufbewahrung, kam für mich im Gegensatz zum Sprechen nie infrage. Etwas Materielles zu hinterlassen, dessen Deutungen ich nicht überwachen, nicht beobachten kann, widerstrebt einerseits meinem Wunsch, die Reaktionen auf das von mir Hergestellte wahrnehmen zu können, andererseits meiner Vorliebe für das Flüchtige. Hinterlassenschaften als Zeugnisse, als Mahnungen, als unumstößliche Wahrheiten vorzuführen ist selbstherrlich. Und immer auch ein wenig zynisch.

Im Sprechen, sagt er, vergewissere ich mich meiner selbst, gleichzeitig jedoch überreiche ich – indem ich mit jemanden anderen spreche – diesen Akt des sich vorantastenden Versuchens und vorläufigen Zusammensetzens eines Ichs dem Außen.

In dem Moment, in dem man es benötigt, sagt er, trifft man exakte, mikroskopische Unterscheidungen, zeigt kleinste Differenzen auf, wo andere Einheit sehen, und verweist auf die Wahrheit der Genauigkeit, der Präzision. Anderntags wiederum versucht man über kleine Unterschiede hinweg auf das Gemeinsame hinzuweisen und das Augenmerk auf das Verbindende zu legen.

Müde von den unzähligen Behauptungssätzen, sagt er, wendet man sich dem Spiel mit jenen Worten zu, die keine Spur hinterlassen. Einem Spiel, das nichts anderes beabsichtigt, als das Festgestellte, als das, wofür man sich entschieden hat, zu entlarven und damit auszulöschen.

Keinen Blick erwidern und auch der Widerrede unverwandt begegnen.

Worte, sagt er, wie ANSPRUCHSVOLL hört man heute selten. Als wäre diese eine menschliche Eigenschaft – also viele, vielleicht sogar berechnete Ansprüche zu haben – nicht mehr zeitgemäß.

Sollte man, sagt er, über die wörtliche Nähe von BELIEBIGKEIT und BELIEBTHEIT tatsächlich nachdenken, oder ist mit dem Nebeneinanderstellen der beiden Begriffe ohnehin alles gesagt.

Aber ist es nicht so, sagt er, dass zumeist die Betrüben schreiben. Diejenigen, die sich ein Überleben erst in der Strenge, im Verzicht, im Kampf um die Form vorstellen können, die jedem Widerspruch zwanghaft begegnen müssen. Die Leichtigkeit und Müßiggang als Vergeblichkeit und Verstoß gegen die ohnehin beschränkte Lebenszeit begreifen.

Schreibende, sagt er, sind sich Quälende.

Wenn das Ich nur durch die Sorge um sich sein Ich zurückgewinnt.

Jenen Ort wahrzunehmen, sagt er, wo man tatsächlich in seinem Körper steckt, sozusagen eine exakte Verortung eines Ichs vorzunehmen, ist letztlich unmöglich. Was man sagen kann, ist, dass es der Ort sein muss, an dem sich die innere Stimme zuträgt. Dieser unbestimmbare Raum wird – und das lässt sich schwer auflösen – umrahmt von den Bildern, die durch die Augen dringen. Es wird also, sagt er, ein Ort sein, in dem sich Innen und Außen mischt, ohne dadurch exakt vermessbar zu werden.

Wie entschieden verbunden die innere Stimme mit dem sie umgebenden Körper erfahren wird, ist stets ein Anzeichen für die zweifelsfreie Billigung des eigenen Ichs.

*Wenn Rede zur
Lehre wird.*

Die fortwährende Rede der inneren Stimme, sagt er, hat mich in meiner Kindheit zu einem Auserwählten gemacht. Zu einem, der trotz seiner Unscheinbarkeit etwas Einzigartiges, etwas Außergewöhnliches an sich hatte, das ihm seine innere Stimme immer wieder bestätigte.

*Hans Henny Jahnn:
Sie verstanden ihn
nicht, nicht die
Behutsamkeit seiner
Überlegungen.*

Der große Zauber der Weltentrückung hatte mich als Kind aus der Wirklichkeit entführt. Ein Verlaufen, oder besser ein Verirren im Geviert der inneren Stimme – einer Stimme übrigens, die stets eine aufmunternde und betörende, die beständig eine bestärkende war – führte zu Entspannung und Selbstgewissheit. Das Zweifelnde hatte in diesem Raum der vollkommenen Zuständigkeit verständlicherweise keinen Platz. Glauben an etwas hieß glauben an sich.

Die innere Stimme erhebt sich. Ein wenig zumindest. Ein Schwall aus Worten stürzt über einen herein, stürzt über ein Ich herein, das sich – ohnehin standhaft – weiter stärkt, das die Wucht des Hereinbrechens nützt, um sich aufzurichten. In diesem Augenblick – nach vielen Minuten routinierter innerer Rede – ist dieses Ich kaum erschütterbar. Es kokettiert – sich nur scheinbar ablenkend – mit dem Zweifel, um sich noch deutlicher zu konturieren.

All das, was sich von selbst ergibt, was von sich aus aufkommt, durch Zufall, durch Unachtsamkeit, all das, was mit großer Leichtigkeit erscheint, wird, sagt er, niemals als ebenso wertvoll erachtet wie das Erzwungene, das Erkämpfte, das niemals Selbstverständliche.

Es ist ja nicht so, sagt er, dass mich die überwältigende und tiefe Verunsicherung durch die Gewissheit, Kinder zeugen zu können, mit der Welt entzweit hätte. Denn ich war, sagt er, niemals eins mit der Welt. Daher sollte mich das keineswegs von mir herbeigesehnte Verlassenmüssen des Reichs der Kindheit eher der Welt näherbringen, als dass es mich von ihr abbringen konnte.

Diese Übung war mir verhasst. Gleichwohl fing ich damals an, mein Versprechen, das ich mir mit großem Ernst als Neunjähriger gegeben hatte, nicht erwachsen werden zu wollen, allmählich zu vergessen.

Hätte ich mich als Kind, sagt er, nicht für etwas Besonderes gehalten, wäre mit dem Stimmbruch die Welt, in der ich mich aufgehoben hatte, nicht unter meinen Füßen weggebrochen. Die Gewissheit, mich von meinen Mitschülern dadurch zu unterscheiden, dass ich schneller, vor allen Dingen aber selbstbewusster rechnen konnte, war von einem Tag auf den anderen bedeutungslos. Gewohnheiten, sagt er, waren nicht mehr hilfreich. Das vertrauensselige In-der-Welt-Stehen hatte sich aufgelöst.

Es darf sich schon Zweifel einstellen, sagt er. Am Sprechen genauso wie am Tun meiner Freunde, des Zeichners und des Schreibers. Denn der Zweifel bestärkt das Bezweifelte. Er för-

*Die Stimme des
Sprechers.
Der Stift des
Zeichners.
Die Feder des
Schreibers.*

dert ein Denken zutage, im besten Fall eine Auseinandersetzung, die das Bezweifelte letztlich unumstößlich werden lässt. Es absichert und gleichzeitig unschärfer werden lässt.

Der Zweifel, sagt er, fördert die Gläubigkeit. Zum einen zeigt er, dass man sich als Denker niemals einen Glaubenssatz so gefügig machen kann, dass man ihn nicht auch infrage stellen muss. Und zum anderen wird mit jedem zurückgewiesenen Zweifel, mit jeder Antwort auf eine naheliegende, bohrende Frage das Fundament des Glaubens bestärkt.

Daher, sagt er, ist in jedem gut ausbalancierten Glaubenssystem der Zweifel so willkommen. Denn ein Zweifel vermag entschiedener zu bestätigen als vollkommene Zustimmung.

Als mein Freund, der Zeichner, von einem Tag auf den anderen anfang, sich mit Kunst zu beschäftigen, verfolgte er eine Absicht. Er wollte, sagt er, ein Kunstwerk schaffen, das allen Menschen auf der Welt gefallen würde. Ausnahmslos. Dem sich niemand entziehen könne. Das war die Aufgabe, die er sich stellte.

Er fing an zu lesen. Er suchte nach Regeln. Nach Zwangsläufigkeiten. Nach Erklärungen, warum ein Bild schlecht, warum ein Bild gut ist.

Zugänglich waren ihm die Schriften von Paul Klee, später dann von Wassily Kandinsky und Willi Baumeister. Mit dem Rüstzeug eines Denkens, das selbst immer wieder nach Rechtfertigung eines nicht selbstverständlichen Handelns suchte, das nach einer grundlegenden Rechtfertigung von Bildern fahndete, begann er Gemälde anzusehen, die ihn wie Blitze trafen. Er erlebte zum ersten Mal völlige Hingabe, eine einige Sekunden währende Aufgabe seiner selbst.

Irgendwann hörte er dann zu lesen auf.

Die Spiele mit dem Wort, sagt er, – wenn sie leidenschaftlich gespielt werden – unterscheiden sich. Je nachdem, ob gesprochen oder geschrieben wird. Beim Schreiben ist man weniger unbedarft, scheut jeden Widerspruch, jede Form der Unangemessenheit, der Rage, des Stotterns, des Verhaspelns. Die bedachte, die ausgefeilte Art des Schreibens nimmt der Sprache ihre Vielschichtigkeit, ihre Tiefe.

Nennen wir das, sagt er, was uns beherrscht, eine SPURENKULTUR. Nennen wir diese Welt der Einfachheit halber eine Aufzeichnungswelt. Eine Welt, die uns umso mehr zu erschrecken versteht, je unsichtbarer und unüberschaubarer eben diese Aufzeichnungen über uns werden. Übersehen dürfen wir in diesem Zusammenhang nicht, dass unser eigenes Niederschreiben über uns ein uns alles abverlangendes Festlegen darstellt, das wir allzu gerne in seiner Wirksamkeit unterschätzen. Und auch wenn es etwas einfalllos klingt, so muss es dennoch gesagt werden: Unsere Spuren verfolgen uns, holen uns immer wieder ein.

Der Spurenleger, der Spurensetzer tauscht seine Unbeschwertheit gegen die Möglichkeit ein, auf ihn Unbekannte Einfluss nehmen zu können.

Ein bitterer Tauschhandel.

So sehr immer wieder beteuert wird, dass es nichts Erfreulicheres gibt als die Unmittelbarkeit, sagt er, so unmissverständlich wird diese als konstruierte, erdachte und vorgetäuschte der echten, aber immer etwas hilfloseren vorgezogen.

Ich verabscheue das Schreiben, sagt er, wenn es ein Ausweichen ist. Ein Ausweichen vor dem, was sich umfassend Wirklichkeit nennt.

Mit dem Schreiben gelingt ein Abwenden vom Unangenehmen und ein Hinwenden zu einem möglicherweise beeinträchtigen, jedenfalls einen immer aus der Fassung bringenden Aufbau einer eigenen, beständig harmonischen Welt.

Das Schreiben, sagt er, macht den Unbeholfenen zum Meister.

Natürlich, sagt er, könnte mein Freund, der Zeichner, aus dem Gesagten den Trugschluss ableiten, es würde genügen, mit Strichen überzeugende Oberflächen herzustellen.

Nicht nur das Ich, sondern das gesamte Dasein zum bewunderten Meisterstück zu machen, sagt er, bedeutet, das Verfängliche, das die anderen Umgarnende weiterzuentwickeln und zu perfektionieren.

Die Vorsicht des Sprechenden ist eine andere als die des Schreibenden.

Soweit lässt sich Skepsis dehnen, soweit lässt sich der Argwohn strecken, sagt er, dass den Meisterwerken in den Museen etwas Verdächtiges in ihre Schönheit eingeschrieben werden kann. Nämlich die Huldigung des sich alles abverlangenden Meisters, der sich vollkommen unbeeindruckt sein Werk ertrötzt hat. Dieser Kampf um die Unabhängigkeit ist bei genauerer Betrachtung aber nur ein scheinbarer. Dem Triumph ist er weder abträglich noch förderlich.

Wir gehen davon aus, sagt er, dass es für die Ausbildung eines jeden Menschen großartig wäre, wenn ihm das verstellte, das verblendete Sehen Schritt für Schritt abgewöhnt werden würde. Und an dessen Stelle ein eigenmächtiges und unabhängiges Schauen treten würde. Denn durch die Unzahl der gesehenen Bilder scheint es, sagt er, verdorben und unzulässig beeinflusst worden zu sein.

Letztlich hallt dieser ehrwürdige und gut gemeinte Aufruf über die vielen Köpfe hinweg: WIR MÜSSEN WIEDER SEHEN LERNEN. Wie das vor sich gehen kann, darüber weiß allerdings niemand Bescheid. Denn ein selbstbestimmter Blick ist – im Moment, in dem er sich ereignet – ebenso unmöglich wie eine Sprache, die von niemanden beeinflusst wurde.

Und so wird täglich aufs Neue der Wert des Ichs verhandelt.

Es gibt, sagt er, eine betörende Macht des sich Entziehens in der Kunst. Unsichtbare Künstler, die Werke schaffen, deren Rätselhaftigkeit durch die Tatsache verstärkt wird, dass es keine Fotografien der Schöpfer gibt. Auch einsilbige Künstler werden geschätzt, da sie in ihrer stummen Welt eine ausgedehnte Landschaft freier Deutungen herstellen. Kunstwerke, die sich entziehen, die sich selbst zerstören, sind dem Auskunft verweigernden Künstler nicht unähnlich und haben ebenso großen Erfolg wie diese.

In diesem Zusammenhang etwas Besonderes stellt das Urinoir von Marcel Duchamp dar. Das einflussreiche Kunstwerk wurde nämlich nicht einmal ausgestellt. Und nachdem es Alfred Stieglitz fotografiert hatte, hat man es achtlos weggeworfen. Erst knapp ein halbes Jahrhundert später wurde von diesem unsichtbaren Kunstwerk eine Kopie gemacht. Daraufhin entfaltete es langsam seine Wirkung. Bis es zu jenem viel diskutierten Meisterwerk wurde, als das wir es heute kennen.

Das Dünne, das Zerbrechliche, von dem man meint, es retten zu müssen. Es an den Ort hinübertragen zu müssen, wo das Unaufgelöste, das jeweils Einzigartige gesammelt wird. Wo es einbalsamiert und als empfindlich empfängliche Leere vorgeführt wird. Letztlich aber immer von der Welt getrennt ist. Das berührt uns nicht, sagt er, weil es uns niemals überwältigen wird.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, darf vernachlässigen. Er darf das, von dem alle annehmen, es würde zwangsläufig dazu gehören, übersehen und übergehen. Letztlich ohne eine Regel zu brechen – denn in seinem Tun gibt es nur die eine Regel, bestimmte Werkzeuge und Materialien im richtigen Moment zu benutzen –, kann er sich über alles andere hinwegsetzen ohne sich in seinem Selbstverständnis zu erschüttern. Und seine Rolle als Künstler zu gefährden.

Ganz im Gegenteil: Dieses letztlich völlig ungefährliche Aufs-Spiel-Setzen eines von ihm erstellten harten Umrisses seiner selbst erwartet man ja. Ist es doch eines der wenigen verlässlichen Merkmale, an denen man heute Künstler zu erkennen vermag.

Zuweilen, sagt er, habe ich den Eindruck, dass das, was ich sage, nicht gehört werden kann, weil derjenige, dem ich das sage, keine Bereitschaft zeigt, es anzunehmen oder darüber nachzudenken. Weil das Gesagte kein fehlender Puzzlestein in dessen Weltbild ist. Vielmehr ein Störbild, ein Irritationsmoment, für das der andere nicht Platz schaffen kann oder will. Dieses Störbild ist die unangemessene Aufforderung, seine Gewohnheiten zu überdenken, Bequemlichkeiten wie Samthandschuhe abzustreifen. Das Gesagte kann in solchen Augenblicken tatsächlich weder gehört noch verstanden werden.

Nicht gehört zu werden ist Bestandteil meines Umrisses. Mein Freund, der Zeichner, sagt er, würde diese Umrisslinie mit einem Bleistift der Stärke 6B zeichnen.

Das Leben, sagt er, ist ebenso zwecklos wie es voller Absichten ist. Voller Hintersinn. Dieses Leben zur Sprache kommen zu lassen, unbehindert und leichtsinnig, ist einerseits verführerisch – weil eben ausgesprochen glaubwürdig –, andererseits

*Sokrates:
Sprich, damit ich
dich sehe.*

höchst blauäugig, weil unbedacht. Also steckt man während des Redens fortwährend in einem Dazwischen, das sich – augenscheinlich widersinnig – fern von jeder Buchstäblichkeit dennoch voreilig aus den Buchstaben herstellt. Um danach ungehört einzustürzen.

Ein fahriges Dazwischen. Ein launisches Dazwischen.

Ein Wort, das im Gleichklang mit seiner Bedeutung steht: UNBEHOLFEN. Aber auch UNWILLKÜRLICH. Dazu: UNBEDEUTEND, VON KEINER BEDEUTUNG. NIEMANDEM ZUTRÄGLICH, UNERFREULICH. UNVERDORBEN. FRISCH. UNBENUTZT. NICHT IN GEBRAUCH. NICHT FÜR DEN AUSTAUSCH GEMACHT.

Vergleiche und Ähnlichkeiten herstellen. Auch um unterscheiden zu können. Das Unbekannte wird entschlüsselbar, wenn es mit etwas bereits Erlernten in Beziehung gesetzt wird. Auch helfen die Verweise, um sich orientieren zu können.

*Entschlossen, das
Eigentliche aus dem
Vernehmlichen
herauszulösen.*

Das Verbindende und das Trennende. Sind beides Wirkungen, sagt er. Sind Auswirkungen. Denn dieses Gegensatzpaar muss von etwas ausgehen. Vom Material zum Beispiel, auf das man sich einlässt, um etwas zu erfahren. Von der Bereitschaft auch, etwas lieber zu spalten und zu durchtrennen. Oder andererseits etwas miteinander so zu verschmelzen, dass offenkundige, unmittelbare Nähe entstehen kann.

Wie auch immer. Ich glaube, sagt er, dass das Denken in Gegensatzpaaren ein leichtsinniges ist.

Mit jedem Strich, den mein Freund, der Zeichner, zieht, übt er Macht aus. Er entscheidet sich, sagt er, für diesen einen Strich und gegen alle anderen. Die enge Vertrautheit mit Stift und Papier macht diese Setzung erst möglich. Denn die Entscheidung wird nicht bewusst getroffen, sondern sie geschieht.

Jeder Strich ist eine Trennlinie. Und ist damit – allemal verwirrend – das Gegenteil eines Urteils, das immer auf einem Vergleich gründet. Auf einen Vergleich beruht. Seinen Grund in einem Vergleich findet und gleichzeitig diesen verbirgt.

Wenn man zweimal, sagt er, wenn man zweimal innerhalb einer halben Stunde in zwei völlig verschiedenen Büchern,

in einer Biografie und in einer Sammlung von Aufsätzen, ein Wort liest, das einem – wie man meint – lange Zeit nicht mehr untergekommen war, das jedenfalls seit langem nicht mehr meine ungeteilte Aufmerksamkeit bekam, dann ist das Grund genug, es auch außerhalb eines nachvollziehbaren Zusammenhangs ins Reden einzuschmuggeln, es ins Sprechen als Solitär, als ein ganz besonderes Einzelstück, einzufügen. Das Wort ist: VERHEISSUNG.

Alle Geschichten des 20. Jahrhunderts, sagt er, hätten einen anderen Verlauf genommen, wäre von der ersten Vorführung an der Film im Hochformat oder zumindest im quadratischen Format auf die Leinwand projiziert worden. Was nicht geschah, weil man es von der Theaterbühne gewohnt war, das Geschehen im Querformat zu zeigen und zu verfolgen.

Zuweilen, sagt er, verstehe ich, warum wir als Kinder Rechnen üben mussten. Wieder und immer wieder. Warum wir multiplizieren und dividieren, addieren und subtrahieren mussten. Diese Vorgänge sollten für uns vollkommen selbstverständlich werden, eine Form der Routine annehmen, über die wir nicht mehr nachdenken sollten. Denn wir mussten aufhören, über das seltsame Zeichen – jenes Zeichen, das aus zwei parallelen Querbalken besteht – nachzusinnen und die Bedeutung von IST GLEICH zu hinterfragen. Dieses Zeichen zeigt an, dass alles, was vor ihm steht, dem gleicht, was dahinter steht.

Aber das stimmt nicht. Denn die Zahl Eins zum Beispiel hinter diesem seltsamen Zeichen ist eine andere als die beiden Zahlen, die davor mit einem x verbunden werden. Zwei Zahlen können nicht gleich sein. Und schon gar nicht drei.

Als mir mein Freund, der Zeichner, von Versteinerungen erzählte, sagt er, begannen sie mich ebenfalls zu interessieren. Versteinerungen sind sich selbst erzeugende Bilder, die uns Vorstellungen davon vermitteln, wie mittlerweile nicht mehr vorhandene Tiere und Pflanzen ausgesehen haben. Versteinerungen sind abstrahierte Abbilder, die eine lange Zeit benötigt haben, um das zu werden, was sie heute sind.

Sie sind doppelt trügerisch. Zum einen leiten wir aus den heute lebenden Tieren und Pflanzen die Äußerlichkeit der

*Marc Aurel
in seinen
Selbstbetrachtungen:*
ES HIESSE
LÄCHERLICH UND
EIN FREMDLING
IN DER WELT
SEIN, WENN MAN
ÜBER IRGEND EIN
EREIGNIS IN
SEINEM LEBEN
STAUNEN WOLLTE.

mittlerweile ausgestorbenen Arten ab, zum anderen verwehren sie uns den Zugang zu Bildern von nicht mehr existierenden Wesen, die nicht versteinert werden konnten, weil sie keine Spuren von sich, keine Überreste wie zum Beispiel Knochen hinterließen. Versteinerungen versperren somit – in dezenter Art und Weise – den Zugang zur Welt der spurlosen Wesen.

Es gab für mich, sagt er, lange Zeit die Versuchung, Spuren hinterlassen zu müssen. Nicht so dauerhafte wie Versteinerungen. Nicht ganz so deutungsöffene.

Zu wissen, dass am Ende des Lebens der Tod steht, verlangte offensichtlich in der Zeit meiner Jugend nach Strategien, die dazu führten sollten, nein, die mich dazu zwangen, mich in eine Reihe von Menschen einschreiben zu müssen, an die man sich erinnern wird. Etwas zu vollbringen, was nicht vergessen wird. Etwas Herausragendes. Etwas, das man mit meinem Namen in Verbindung bringen wird.

Lange Zeit trieb mich das an. Bestärkte die Unruhe in mir.

*Immanuel Kant:
Wir können
uns keine Linie
denken, ohne sie
in Gedanken zu
ziehen.*

Eine Spur ziehen. Eine Fährte legen. Damit, sagt er, ist immer der Wunsch einer Nachfolge verbunden. Sonst würde man das Hinterlegte, das Hinterlassene verwischen, die Spur auslöschen.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, hat es über Jahre so gehalten, dass die täglichen Bleistiftstriche in der Abenddämmerung ausradiert wurden. Nichts außer der Erinnerung an das Tun tagsüber sollte übrig bleiben. Er nannte das die Penelope-Übung. Ein Handeln, das Homer der Frau des Odysseus andichtete, die während des Tages Teile eines Teppich webte, um sie in der Nacht wieder aufzutrennen.

Was man als Einlassen auf vergebliches Tun missverstehen könnte, ist in Wahrheit ein demütiges Handeln, das Erlösung in der Zwiesprache mit dem Material sucht. Und das letztlich keine Ergebnisse dieses Tuns hinterlassen will.

*Das Dauerhafte –
so meint man –
ist wertvoll.
Das Vergängliche
eitel.*

An das Glücksverheißende der Selbstbetrachtung, sagt er, glaubt mein Freund, der Zeichner, nicht. Das Hinablöten in ein unvergleichliches Ich ist für ihn ebenso selbstbetrügerisch wie das beständige Ablenken von der eigenen Person. Zeichnen um sich selbst zu erfahren lehnt er ab. Zeichnen als Spursetzung seiner Eigenheiten ebenso.

Das Zeichnen als vollkommen nichtiges Tun, sagt er, kann erfüllen. Nur als solches, kann es mein Freund, der Zeichner, für sich akzeptieren.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, ist begeistert von Klassifikationen. Von jeder Art der Einteilung. Er ist ein Freund der Enzyklopädien und Lexika. So wie mein Freund, der Schreiber, begeistert von Wörterbüchern ist.

Auf die Frage, wozu Einteilungssysteme gut seien, konnten mir beide nie eine Antwort geben. Sie würden unzählige Möglichkeiten zu unterscheiden schaffen, sagen sie. Das eine vom anderen trennen. Nicht umsonst ist Carl von Linné der stille Held von vielen Zeitgenossen, die sich in schwierigen Fragen als stets vertrauenswürdig erwiesen. Aber Carl von Linné ist nicht nur Held und besorgt Ordner, sondern nebenbei auch Zeichner. Ein Zeichner, der zuweilen riskante Trennlinien zog.

Als würde man, sagt er, einen Menschen an den Schultern nehmen und ihn um seine Achse drehen, damit sich sein Blick zum Beispiel nicht mehr in den Westen, sondern in den Osten richtet. So müsste man verfahren, wollte man jene, die ihre Achtlosigkeit der Kunst gegenüber beifallheischend kundtun, dazu bringen, sich ihr mit größerem Interesse und größerer Offenheit zu nähern. Man müsste eine Veränderung der Haltung des Betrachtenden erreichen.

Die sich zuträgt, wenn Sinnerwartung eintritt, ohne dass man das angebotene Sichtbare zwanghaft ablehnen muss.

Manchmal, sagt er, hält man inne und spürt einem Wort nach. Trägt es eine Zeit mit sich herum, bis es sich gleichsam offenbart. Der Augenblick, in dem sich jedes dieser Worte öffnet, sich entbirgt, kommt zumeist unerwartet. Selten nur gelingt es, sich diese Überraschung auch erklären zu können.

Eines dieser Worte, sagt er, ist VERFEHLUNG. Auch weil es mit einem anderen, EMPFEHLUNG, ein seltsames Spiel spielt.

Viel zu selten, sagt er, denke ich über das schöne Wort ANGE-MESSENHEIT nach. Ein Wort, das in seiner vornehmen Erscheinung darüber hinwegtäuscht, wie es denn zu diesem Wort ge-

kommen ist. Denn damit etwas angemessen sein kann, muss es zuerst einmal abgemessen werden. Mit Maßband und Lineal. Muss etwas vollkommen vermessen sein, damit dasjenige, das man im Folgenden anlegen wird, auch tatsächlich angemessen erscheint. Erst dann lässt sich von Angemessenheit sprechen.

Wenn Gottfried Böhm die Angemessenheit eines Bildes anspricht, sagt er, dann spricht er von etwas Zurückgenommenem, etwas Leisem, niemals Auftrumpfendem. Zumindest scheint mir, sagt er, dass das Gegenteil von Angemessenheit VERMESSENHEIT sein muss.

*Der Blick durch die
Fenster:*

*Von innen nach
außen ist es ein
weiblicher, von
draußen nach
drinnen ein
männlicher Blick.
Ihre Vermählung, die
innige Verbindung
der Blicke findet
auf der Glasfläche
statt. Obwohl
sie – die Blicke
– weiter gehen.
Obwohl sie unstet
nicht an diesem
durchsichtigen
Dazwischen haften
bleiben.*

Das Fenster, sagt er, ist für meinen Freund, den Zeichner, mehr als ein alltägliches Objekt. Mehr als ein Ding, das das Außen vom Innen trennt. Das das Außen vom Innen trennt und es gleichzeitig verbindet. Das Fenster als Fläche ist Vorbild für jene Ebene, auf der sich die Sehstrahlen treffen. Aus den Schnittpunkten der Sehstrahlen mit der Glasfläche ließ sich die Zentralperspektive konstruieren.

Vergessen, sagt er, wird, dass die Fenster in der Zeit, in der sich die Zentralperspektive entwickelte, aus Punzenscheiben, aus sogenanntem MONDGLAS bestanden. Diese Fenster waren kaum durchsichtig. Nur schemenhaft konnte das Außen wahrgenommen werden. Vielleicht ist es diesem Umstand geschuldet, dass man zwar die Vorderseite des Gesehenen abbilden wollte, dass aber bis ins 20. Jahrhundert Künstler niemals den Wunsch verspürten, die verdeckte, also unsichtbare Rückseite ebenfalls im Bild zeigen zu wollen.

Vielleicht, sagt er, war es verhängnisvoll, dass im Westen spätestens seit der Renaissance der Beobachter dem Beobachteten gegenüberstand. Der Raum des Wahrnehmbaren – so scheint es – war immer vor einem, war ein einseitiges Außerhalb, das nicht selten als etwas mit dem Ich Unvereinbaren erfahren wird.

Die Chinesen kennen das nicht. Ihr Umgang mit den fünf Himmelsrichtungen – die fünfte ist die vertikale, in die Höhe gerichtete Ich – führt ganz offensichtlich zu einer anderen, wesentlich einfacheren Verortung des Menschen in der Welt.

Natürlich, sagt er, ist meinem Freund, dem Zeichner, der Horizont völlig gleichgültig. In seinen Bildern zeigt er sich immer verstellt. In seinen Bildern lässt er sich nicht entdecken. Der Horizont als Sammel- und Trennlinie ist ihm völlig fremd. Wäre er in Holland oder an der Nordsee aufgewachsen, wäre es möglicherweise anders.

Auch mein Freund, der Zeichner, sagt er, spielt gerne mit den Worten, um sie zu verwandeln und ihnen gleichsam neue Dimensionen abzugewinnen. Wenn ich einen Strich setze, sagt er, trage ich etwas auf Papier auf. Ich nenne das einen VORTRAG, wenn ich den Strich vor den Hintergrund setze, damit er sichtbar wird.

Es braucht, sagt er, Klärung, Aufklärung, Abklärung, Erklärung, Verklärung. Es braucht die Absicht, aus dem Trüben, aus dem Neblichen etwas hervorholen zu wollen. Oder all das, was zur Unschärfe, was zur Ungenauigkeit beiträgt, wegzuräumen. Auszulöschen.

*Ungewiss.
Umstritten.
Verzweifelt.*

Klärung müsste zu einer neuen Klarheit führen. Zu einer deutlichen Umrisshaftigkeit. Zu einer klaren Konturierung.

Erst nach dieser Mühsal, sagt er, stellt sich Erkennen ein. Ein Wahrhaben.

Nicht umsonst nennen wir das Unerklärliche – also all das, was keinen Umriss annehmen kann –, das Rätselhafte, Undurchsichtige.

Außergewöhnlich, sagt er, kann nur das sein, was neben dem Gewöhnlichen geschieht, was neben dem Alltäglichen als Spur verläuft. Niemals fortdauernd – denn das Ununterbrochene zeigt sich eben auch beständig als Nachtstück des Außergewöhnlichen, als Gegenüber seiner taghellen Seite, als Trivialität –, niemals sich ins Stunden Währende dehnend, weil sich Einzigartigkeit nur augenblicklich ereignen kann. Das Feld der Routinen, das Plateau der Wiederholungen, muss den Grund für das kurzzeitige Spektakel bilden.

Was mir immer wieder Schwierigkeiten bereitet hat, sagt er, ist der Umstand, dass ich da und dort als Auslöser von Handlungen in Erscheinung treten musste. Dass ich – was ja in jeder

*Die Bilder und
ihre Stellvertreter
auslöschen.
Ihnen Leere
zugestehen. Und
Unabsichtlichkeit.*

Sekunde der darauf folgenden Entwicklung deutlich zu Tage tritt – etwas bewirkt habe. Die unzähligen Szenen, die ich – bedacht oder unbedacht – hervorgerufen habe, deren Urheber ich war, würde ich am liebsten alle auslöschen. Ich will nicht, sagt er, dass meinetwegen etwas geschieht.

Immer wieder, sagt er, kommt in mir der Wunsch auf, Worte zu befragen. Sie zu einer Auskunft über sich bringen zu können. Ihnen etwas von ihrer Gebrauchsfertigkeit zu nehmen, und ihnen damit Rätselhaftigkeit zurückzugeben.

Zum Beispiel frage ich mich, wie ein SICH SAMMELN entstehen konnte. Sich sammeln hat doch – wenn ich es richtig verstehe – die Bedeutung, dass man sich auf das Wesentliche seiner Person konzentriert, dass man – möglicherweise andächtig – das sich Zerstreuende an einem selbst wieder zueinander führt und verbindet. Es verschließt.

Überraschend ist in diesem Zusammenhang, was unter dem Wort SAMMLUNG verstanden wird. Denn eine Sammlung zeichnet doch gerade die Offenheit oder – wie Walter Benjamin anmerkt – die Regellosigkeit aus.

Und dann erscheint, sagt er, am Ende des turbulenten Sprechens, am Ende eines vordergründigen Hinterfragens das Wort EIGENTLICH. Ein Wort, das mich wieder zurückkehren lässt, zum Voreiligen, zum ohnehin Flüchtigen, das mich von einer Vorsicht entbindet, die immer nur die anderen und deren Verstehen schützt. Ein Wort, das möglicherweise auf einen selbst verweist. Das vielleicht mit dem Eigenen zu tun hat.

Gespräche, sagt er, vermögen einen absichtslos auf etwas hinzuweisen, was man bislang übersehen hat, das man aber – in dem Augenblick, in dem man es erkennt – gleichzeitig als etwas entscheidend Fehlendes bemerkt. Immer wieder geht es dabei um den Gebrauch, vor allen Dingen jedoch um den Nichtgebrauch bestimmter Worte.

PERSÖNLICHKEIT ist eines dieser Worte, das sich unvermittelt in einem Gespräch in den Vordergrund drängt und sich dabei so sehr in einen einnistet, dass man auf die folgenden Worte gar nicht mehr achtet. Warum, so fragt man sich, sagt er, verwende ich dieses Wort nicht? Warum ist es mir nie zur Stelle?

Weil es überschätzt wird. Ein über alles thronendes Wort, das charakterfest erscheint, in Wahrheit aber neblig und unbestimmt ist. Weil es ein Züchtigungs- und Erziehungswort ist, das einen ohne Bedingungen verführen muss.

Persönlichkeit könnte das Unvergleichliche sein. Daran haben sich viele festgehalten. Persönlichkeit könnte das sein, woran man mit Bedacht zeitlebens arbeitet. Aber wie könnte sie – die Persönlichkeit – jemals unmissverständlich zutage treten? Warum also sollte man an ihr arbeiten?

Was mich erst im Alter mehr und mehr zu faszinieren beginnt, sagt er, ist das Spiel, das mein Freund, der Schreiber, spielt. Das scheinbar einfache Spiel, Worte aneinanderzureihen. Vor allen Dingen Worte, die nicht in einem zwingenden Zusammenhang zueinander stehen. Ihre von ihm erstellte Anordnung öffnet schmale Türen zu eigenwilligen Gedankengängen. Und man kommt den Worten näher. Sie werden zu Wesen mit Eigenschaften. Sie verlieren ihre Dienstbeflissenheit. Machen Schluss mit ihrem Dasein als Botschafter. Das Wort als solches wird unterhaltsam.

Ein Wort mit Hoheitsanspruch: ARABESKE. Oder doch eines mit rauer Oberfläche? Muschelgleich. Sandgestrahlt.

Und das Wort ZUFRIEDENHEIT? Hat dieses Wort etwa eine glatte Oberfläche?

Der Sprache das Eindeutige zu nehmen, sagt er, macht Sinn. Ihre klaren Kanten abzuschleifen, sie ins Nebulose, Ungefähre zu vertreiben, und sie dort mit einer ungerichteten Beweglichkeit auszustatten, nimmt ihr das Zielgerichtete, das Befehlsartige. Das perfekte Werkzeug der Mächtigen wird zum Spielzeug derer, denen diese Macht missfällt.

Muss das Begrenzungsvermögen stets zum Umriss führen? Ist die scharfe Kante die Voraussetzung dafür, etwas unterscheiden zu können?

*Augenscheinlich.
Offenkundig.
Unwiderlegbar.*

Vielleicht aber, sagt er, ist es auch müßig zu fragen, wo genau das Ich sich aufhält, wenn es gleichsam mit einem selbst spricht. Wo in meinem Körper hält sich die innere Stimme

auf? Und – so lässt sich weiter fragen – ist der Ort bei geschlossenen Augen derselbe? Im Dunkeln, so könnte man versucht sein zu glauben, verliert das Ich seinen scheinbar sicheren Ort, verliert das Ich vor allen Dingen die Gewissheit, wo sich die innere Stimme befindet.

Sollte die innere Stimme verstummen, verflüchtigt sich auch das Ich. Die Stille bildet die Ränder der Auslöschung.

Tatsächlich, sagt er, hört man gerne seiner inneren Stimme zu. Sie verführt einen zu glauben, man wäre nicht belanglos. Weil die Stimme von Wichtigem spricht, das an keine Grenze stößt und von niemanden korrigiert wird, ist sie immer auch Zuspruch, weil man ja weiß, dass man diese innere Stimme selbst ist. Dazu war es aber in der Vergangenheit notwendig, das Ich und die innere Stimme zu trennen, ohne dass die beiden Teile wirklich auseinanderbrechen.

Ich bin, sagt er, in den Momenten, in denen ich dies mit meiner inneren Stimme verhandle, geteilt, ohne dass eine Teilung tatsächlich stattgefunden hätte. Ich bin zweierlei, weil ich eine Zwiesprache mit mir selbst herbeiführe. Ich bin zweierlei, obwohl ich weiß, dass ich nur ein Ich sein kann.

Mir scheint, sagt er, dass wir uns gerne auf Gegebenheiten vor-schnell verlassen, die wir eigentlich hinterfragen sollten. Das Selbstverständliche ist uns scheinbar in einem Maße bekannt, dass wir gar nicht auf die Idee kommen, es zu untersuchen.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, erzählt von einem Zettel, den er in einem Leihbuch gefunden hat. Auf dem war zu lesen: WINNICOTT: LEBEN, DAS ANSTATT VERGEBLICHKEIT DIE REALITÄT IN SICH HAT. Das hat ihn, sagt er, lange beschäftigt. Dieser Satz hat ihn letztlich aufgefordert, nach weiteren Sätzen von Winnicott, – von Donald Woods Winnicott, wie sich später herausstellte –, dem Psychiater und Kinderarzt, zu suchen. Und tatsächlich ist er auf den Satz in einem der Bücher des Engländer gestoßen. Er hat erfahren, dass der Arzt davon spricht, dass der Säugling ein Alleinsein im Beisein eines anderen – zumeist der Mutter – entdecken und für sich annehmen muss, ein Alleinsein, das auch ohne Zuspruch auskommen kann. Dass der Säugling für sich sein kann. Winnicott schreibt: EINE

GROSSE ZAHL SOLCHER ERFAHRUNGEN BILDET DIE GRUNDLAGE FÜR EIN LEBEN, DAS STATT VERGEBLICHKEIT REALITÄT IN SICH HAT.

Denn das Sprechen über das Fehlen von Konturen, sagt er, das Sprechen über das Ausfransen der Ränder und der immer größer werdenden Schwierigkeit, klare Unterscheidungen treffen zu können, eines vom anderen zu trennen, eben dieses Sprechen, sagt er, verleiht zumindest mir einen Umriss. Macht mich für mich erkennbar und auffindbar. Schenkt mir eine Sicherheit, die sich als erwartet trügerische und flüchtige herausstellen wird, aber in ihrer Vorläufigkeit etwas erstaunlich Bestärkendes an sich hat.

Manchmal, sagt er, hüllen mich Worte, die von Philosophen, von Traumdeutern oder Chemikern gerne benutzt werden, wie eine Wolke ein, ummanteln mich und befreien mein Denken. Das sind – ich gebe es gerne zu – aufregende Momente. Das sind Momente, in denen dem Missverständnis vertraut wird, weil es Zuständigkeit schafft und vermeintliches Erkennen.

Es ist von Hinweisen die Rede, von Verweisen, von Ausagen. Das sind Worte, die jene verwenden, denen das Beschreiben des Vorgefundenen über alles geht. Die dem Eindruck vertrauen. Jenem Gesehenen, das sich in einen Käfig der Wirklichkeit drängt, und das ohne Vergleiche auskommen muss.

Das eigenwillig höfliche Wort SINNERWARTUNG, sagt er, fällt uns kaum ein, wenn wir an das Sprechen denken. Besser gesagt, man erwartet eine größere Fülle an Sinn in der Betrachtung eines Bildes von Jan Vermeer als bei einem Kaffeehausgespräch. Das miteinander Sprechen hat die Aufgabe zu unterhalten und dabei – gepaart mit Gegenwärtigkeit – Zusammengehörigkeit herzustellen.

Das Spiel von Zugewandtheit und Zuneigung, dieses feine Spiel von Gesten und Worten ist herrlich und voller Sinn. Aber – und das scheint der Grund der geringen Wertschätzung zu sein, die man dem beiläufigen Gespräch entgegenbringt –, aber die Fähigkeit, sich gut zu unterhalten ist keine nur selten anzutreffende. Sie wird als nichts Besonderes angesehen. Wird als

selbstverständlich erachtet. Sie ist keine, die jahrelange Ausbildung und Beschäftigung verlangt. Sie ist vielmehr eine Gabe, die man erst in der Vereinzelung und Besonderung verliert und möglicherweise zu vermissen beginnt.

Wenn die großen Gedanken gedacht werden, sagt er, von den großen Philosophen, die sich mühen, den Grund, das Grundlegende – also das Fundament – des Daseins zu ergründen, zu erspüren, es im Wort – denn das ist offensichtlich grenzziehend genug, um etwas übertragen zu können – festzumachen, wenn also diese abgründigen Gedanken gedacht werden, dann sind sie – spätestens im Augenblick des Festhaltens – Lockmittel. Heimlicher Sirenen gesang.

Ich vermeide, sagt er, in der Rede – wann immer es geht – die Anrede. Nicht, weil ich meinen Worten nicht zutraue, dass sie sich an jemanden richten könnten, dass sie jemanden erreichen könnten, sondern weil ich es meinem Gegenüber freistellen will, sich ihnen auch tatsächlich zuzuwenden zu wollen.

*In dem Augenblick,
in dem ein Bild
erscheint, ist
unweigerlich das
Wort zur Stelle.*

Unermüdlich, sagt er, weisen einen Freunde und Bekannte darauf hin, welch tiefe Ergriffenheit sie angesichts großartiger Kunstwerke erfahren durften, eine beständig unbeschreibliche nämlich, eine Ergriffenheit, die sie – dessen ungeachtet – dazu zwingt, dieses Gefühl – obwohl nicht zu beschreiben – dennoch in Worte fassen zu wollen. Diese Ergriffenheit, die ihnen im Übrigen auch im Betrachten von Natur begegnet, ist für viele von ihnen Lebensgrund.

Interessant an diesem beneidenswerten Staunen ist, sagt er, dass diejenigen, die darüber sprechen, dieses Staunen als einen Moment höchster Weltzugewandtheit verstehen. Als einen Moment, in dem sich Leichtigkeit, Offenheit für das scheinbar Fremde, Unmittelbarkeit, angesammeltes Wissen und Vermutung in überraschender Gleichzeitigkeit treffen, überkreuzen und vermengen.

Aber eigentlich ist das Erstaunen vor dem Gemälde kein bewußt herbeigeführter Zustand. Vielmehr scheint er naturgegeben zu sein. Eine bereitwillige Antwort des Körpers. Ein

Treffer. Und gleichzeitig ein Köder. Etwas, dem man sich nicht entziehen kann.

Es gibt Sichtbares, das einen notwendigerweise anziehen muss.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, hat versucht, die Pole, zwischen denen er hin- und herpendelt, für sich anschaulich zu machen. Er hat, um ihrer habhaft zu werden, Gegenstände gesucht, die für ihn in diesem Zusammenhang eine Bedeutsamkeit haben. Er hat sein Handeln REIFIZIERT. Das heißt, sagt er, er hat sich nach Symbolen umgesehen, die den Raum seiner Handlungen begrenzen.

Auf der einen Seite sieht er eine Hohnadel, eine Nadel, mit der man Gewebeproben dem menschlichen Körper entnimmt. Auf der anderen einen Seismografen, mit dem man geringste Erschütterungen aufzeichnet.

Die Lust am Stöbern im Fremdwörterduden, sagt er, teilen sich mein Freund, der Schreiber, und ich. Wenn wir unsere Entdeckungen austauschen, dann nicht, um uns unsere Klugheit vorzuführen – denn es ist ja nichts anderes als Merkfähigkeit und Entdeckerfreude, die wir uns gegenseitig zeigen –, sondern um uns überraschende Verbindungen, Ableitungen und Verästelungen nahezubringen.

Zuweilen, sagt er, verfallt ich einer eigenartigen Sprache. Einer Sprache, die sich meiner überraschend bemächtigt, die forsch über das Sprechen selbst hinausdrängt, um letztlich über sich zu stolpern und die Herrschaft über sich zu verlieren. Unmittelbar geworden. Selbstgefällig. Aber sich immer weiter entfaltend, um sich aufzulösen.

Im Unzusammenhängenden reißen die Lücken auf. Eine Wortvergesslichkeit, eine Wortvergeblichkeit, ein Wortfehlen breitet sich aus. Es überrascht nicht, sagt er. Es überrascht mich nicht. Ich habe es erwartet.

Dann, sagt er, verzweigt sich die Sprache in Selbstbetrachtung. Gibt nicht mehr vor zu verbinden, sondern trennt, wenn sie sich von sich getrennt hat.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, meint, dass einem nur das Wort das Abwesende vorzuführen vermag.

Ich habe ihm darauf das Fotoalbum meiner Großeltern vorgelegt.

Nicht, dass Denis Diderot, sagt er, Angst gehabt hätte. Zumindest nicht vor den Bildern der Kunst. Dennoch musste er feststellen, dass es in der Malerei und damit in der Kunst sehr gefährlich sei, UNTER DIE HAUT ZU BLICKEN.

Diderot, sagt er, schrieb mit diesem kurzen Satz ein Loblied auf die Oberfläche. Ein Loblied, dem übrigens eine Warnung an den Künstler vor einem allzu gründlichen Studium der Anatomie vorangegangen ist.

War das bereits Ende des 18. Jahrhunderts ein Abgesang auf die möglichst naturgetreue Abbildung in der Malerei, und eine frühe Aufforderung an die Künstler, dem Erfundenen und dem Erdachten den Vorzug zu geben? Vor allen Dingen aber auch das Tiefgehende, Tiefreichende argwöhnisch zu betrachten und es nicht als etwas für die Kunst Unerlässliches anzusehen.

Das Wort WAHRHEIT, sagt er, ist von einer Wucht, von einer Größe, von einer Überladenheit, die einen schnell überfordert.

Die über jeden Rahmen hinausreichende Dehnung und Spreizung eines einzigen Begriffs macht es schwer, ihn gedankenlos, unvermittelt, frei von Absichten zu verwenden. Deswegen hat sich das Wort längst aus dem Alltag gestohlen. Wahrheit – zumindest das Wort – wird nicht weiter bemüht. Nur dort vielleicht, wo es letztlich nicht mehr um Wahrheit geht. Zum Beispiel wenn Sätze mit einem DIE WAHRHEIT VIELMEHR IST beginnen.

Das Wahre und das Falsche, sagt er, gibt es in den Zeichnungen meines Freundes nicht. Denn für ein Bild scheint diese Art der Unterscheidung eigentlich weder statthaft noch angebracht zu sein.

Ob WORTPRACHT so einfach in der Rede entstehen kann, sagt er, ist höchst fraglich. Die Wortkombination von Helmuth Plessner UNDHAFTE MERKMALSANREICHERUNG kann nur in einem ausufernden, vielleicht sogar ausgelassenen Schreibfluss

erscheinen. Das sind – so aufregend sie sich auch im Gespräch ausmachen würden – keine ersprochenen Worte.

Kunstwerke zu fälschen, sagt er, ist ein Verbrechen. Für manche ist es ein Verbrechen, das fasziniert, weil es viel Können, viel Wissen und viel Einfühlungsvermögen verlangt. Das Betrügerische an diesem Tun ist die Täuschung, das vorsätzliche Vorgeben, dass etwas anderes geschaffen wurde als tatsächlich vorhanden ist. Denn das Bild, das man betrachtet, ist ein anderes als das erwartete. Es sieht zwar dem erwarteten ausgesprochen ähnlich, ist mit größter Gewissenhaftigkeit dem echten, dem wahren Kunstwerk nachgebildet. Allein, es ist kein Kunstwerk.

Es geht um die Haltung des Betrachters, sagt er. Wenn man so will, geht es um den Kniefall vor dem Original, um eine demütige Hochachtung, die das echte Kunstwerk letztlich zum Großartigen, Außergewöhnlichen und Einzigartigen macht. Die Fälschung verwandelt nicht nur den Kniefall in etwas Fragwürdiges, sie zerstört auch die Einzigartigkeit. Sie leugnet – und das ist tatsächlich schwerwiegend – die Unwiederholbarkeit des Originals.

Die Schwierigkeit am Betrachten von Zeichnungen, sagt er, ist, dass man Verschiedenes gleichzeitig sieht. Da ist das Papier als Trägermaterial. Seine Oberfläche bestimmt zum einen, wie die Zeichenspur aussieht, zum anderen tritt sie als Sichtbares dort in Erscheinung, wo sich kein Strich befindet. Auf eben diesem Papier bilden die Zeichenspuren eine Gesamtheit, die als solche ebenfalls gesehen werden muss, können doch erst dadurch Details genauer untersucht werden. Schließlich darf man aber den Strich selbst nicht übersehen. So, wie er gesetzt wurde, verrät er vieles über sich und den Zeichner.

Ein Wort, sagt er, das wie eine Wand aufragt. Das die Vermutung nährt, es könnte eine Fülle von Gedanken, eine Fülle von Überlegungen auslösen: VERANSCHAULICHEN.

Wenn der Blick überfordert ist, sagt er, – und das ist häufig der Fall, wenn es zuviel an Sichtbarem gibt –, dann schließen sich zwar die Augen nicht, aber man wendet sich – SEHMÜDE –

dem Hören zu, erlaubt den Erläuterungen den Blick gleichsam zu erfrischen und zu befreien, um – so geleitet – Fremdes zu sehen und zu erkennen.

Man entgeht, sagt er, der Wirklichkeit so schwer, weil man gewohnt ist, die Erfahrung – also all das, was uns scheinbar eben diese Wirklichkeit als wahrnehmbar anbietet – zu überschätzen.

Erfahrbares ist zumeist widerständig, steht oft im Gegensatz zu einem aufmerksamen, tatsächlich gutwilligen Ich. Nur Erfahrung ist echt. Alles, was sich außerhalb ihrer ansiedeln lässt, ist wolkig und nebulös, ungreifbar und abgehoben. Es existiert eigentlich nicht.

Wann immer darauf verwiesen wird, sagt er, wie großartig Kunst sei, muss man sich – alarmiert und beunruhigt – die Gedanken und Überlegungen genau ansehen, die zu dieser Überhöhung von menschlich Gefertigtem führen.

Warum, sagt er, darf ein Kunstwerk nicht so selbstverständlich im Alltag des Menschen vorkommen wie ein Bett, ein Tisch, ein Sessel? Warum muss dem Kunstwerk – nur weil es anscheinend zwecklos ist – eine andere Gegenwärtigkeit zugeschrieben werden? Warum kann es nur als ein flirrendes, glänzendes Ding erkannt werden? Unter all den kaum wahrgenommenen Alltagsgegenständen, die auch im Gebrauch kaum beachtet werden.

Beachtet zu werden scheint die augenfälligste Bestimmung der Kunst zu sein. Alles weitere ist Zugabe.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, hat mir erzählt, dass eine geläufige Definition eines fertiggestellten Kunstwerks die ist, dass ihm nichts mehr hinzugefügt oder weggenommen werden könne ohne es zu zerstören.

Die Rede, sagt er, verhält sich dem entgegengesetzt. Würde von ihr nicht etwas überhört, etwas vergessen werden, würden Antworten sie nicht ergänzen, wäre sie nicht vollständig.

Neben den täglichen Routinen, neben diesen von mir als Gymnasiast so gehassten Gewohnheiten, sagt er, war es vor allem die Langeweile, die es aus meiner Welt zu vertreiben galt.

Langeweile war Sonntagnachmittag. Eine Zeit, die in ihrer ungeheuerlichen Streckung ein Erwarten auslöste. Und gleichzeitig eine Lähmung verursachte, die einen rasend machen konnte. Das Ergebnis war immer das gleiche: Der Montagmorgen wurde schon auf der Fahrt in die Schule gefeiert.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, behauptet, dass die Kunst kein Ziel haben muss. Weder das der Erkenntnis noch das der gepflegten Unterhaltung. Er glaubt nicht daran, dass man bessere Arbeiten zustande bringt, wenn man Hunger leidet, um Anerkennung kämpft oder an der selbstgewählten Aufgabe verzweifelt. Die Kunst ist zweckloses Spiel, sie ist Ziellosgkeit, die einen zu sich selbst zurückrufen kann. Und die es dann und wann vermag, die Eindringlichkeit der Augenblicke zu steigern.

Wenn ich einen Gegenstand auf einem Bild betrachte, sagt er, dann ergänze ich ihn ohne große Anstrengung zu einem Objekt mit der nicht zu sehenden Rückseite. Das Ungeschaute – also die Rückseite – existiert zwar auf dem Bild nicht, es bedeutet in diesem Augenblick allerdings nicht, dass es die vom Betrachter abgewandte Seite nicht gibt.

Im Gegenteil. Die Zuversicht, dass das Objekt eine Rückseite haben muss, ist unerschütterlich. Ebenso klar ist, dass sich auf dieser nichts von Bedeutung befindet. Das offensichtlich Unsichtbare im Bild ist bedeutungslos, während die Bedeutungsfülle des Sichtbaren im Vordergrund grenzenlos ist.

II / 2'40"

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, hat – auch während seiner Ausbildung – kein einziges Selbstporträt gezeichnet. Er bezweifelt, dass man durch die Setzung von Strichen Facetten einer Persönlichkeit verdeutlichen könne. Dass man etwas Überraschendes an sich erfahren würde. Und gegen die Vergänglichkeit anzeichnen kann.

Diese Ablehnung von bildhafter Selbsterfahrung, sagt er, ging so weit, dass er auch keine Fotografien von sich machen ließ. Oder sich gar selbst ablichtete.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, legt mir nahe, meinen zielgerichteten und damit gleichzeitig auch den sich auf mich beziehenden Blick aufzugeben. Zumindest dann, wenn ich seine Bilder betrachte. Denn in diesem Augenblick muss mein Blick zu flanieren beginnen, auf Interessensinseln innehalten, dem Rand vermehrt Aufmerksamkeit schenken.

*Verdämmernde
Farbe.
Strichsüchtig und
gleichzeitig voller
Umrissdüffel.*

Es gilt, sagt er, sich gegen die – wie Hans-Georg Gadamer es ausdrückte – WILLKÜR DES EINFALLS zu wappnen. Man muss vorsichtig sein gegenüber dem Vorschnellen, gegenüber jedem Überfall von verwirrend einleuchtenden Gedanken, die zumeist die Absicht verfolgen, dem flatternden Ich Rücken- deckung zu geben. Es – das unstete Ich – gegen die Verunsicherungen und Bedrohungen von draußen zu schützen.

Die Sprachrüstung des Ichs, sagt er, die sich aus Behauptungs- und Bewährungsätzen zusammensetzt, ist aus einem Gewebe einer Vielzahl von leicht zerfasernden, kurz aufblitzenden Einfällen gefertigt.

*Jedes Reden, jedes
Denken, sagt er,
verführt mich in
eine Welt der
Versäumnisse.*

Möglicherweise, sagt er, muss man das Außergewöhnliche als das Gegenteil des täglich Erlebten betrachten. Muss man das Außergewöhnliche immer wieder als das beständig Fehlende erkennen. Es als vollkommenen Mangel sehen.

Es gibt eine Gewohnheit, sagt er, das scheinbar Überblickbare beurteilen zu müssen. Es – weil man glaubt, dazu gezwungen zu sein – einzuschätzen, es zu begreifen, zu bewerten und zu beurteilen. Diese Gewohnheit ist verführerisch, weil sie einen für einen selbst wichtig erscheinen lässt. Was man übersieht, ist, dass sich gleichzeitig mit dem Urteil das Überlickte auf-

löst, es einen nicht mehr beschäftigt und daher der Aufmerksamkeit nicht mehr wert ist. Man erspart sich etwas. Trägt das, was man zuvor geschaut hat, nicht mehr mit sich.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, ist eine Person von größter Zurückhaltung. Einer, dem Getöse um ihn befremdlich erscheinen würde.

*Der Rand eines
Gegenstandes ist
nicht seine Kontur.*

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, hat seit seiner Jugend nicht verstehen können, warum man sich im Abzeichnen erproben, warum man sich im Verfertigen von Naturstudien auszeichnen sollte. Dass das Habhaftwerden einer Form, die man vor sich sieht, eine besondere, eine künstlerische Leistung darstellt. Das hat er nicht verstehen können. Erst wenn es gelingt, im Betrachter ein Wiedererkennen hervorzurufen, dann ist der Beweis eines gelingenden Sehens, das über die Hand ein weiteres Mal Zeugnis seiner Fähigkeit abgibt, erbracht. Erst wenn der Strich alles Tastende verloren hat und die mit großer Sicherheit und Selbstgewissheit gesetzte Kontur Lebendigkeit aufweist, ist der Zeichner an der Grenze des Künstlerseins angelangt. Ist er endgültig zum Meister geworden.

Das konnte mein Freund, der Zeichner, nicht verstehen. Wenn der Künstler diese Sichtweise teilt, dann darf er sich allerdings nicht mit der gelungenen Abbildung von Wirklichkeit zufrieden geben. Er muss das Abzubildenden mit seiner ihm eigentümlichen Leidenschaft wiedergeben. Teilnahmslos dem Gegenstand gegenüberzutreten würde der Linie – so meint man – jegliche Spannung nehmen.

Ist das etwa jene funktionierende Objektbeziehung, von der die Psychoanalyse spricht? Die – wird sie allzu weit getrieben – dazu führt, dem Gegenstand eine Seele zuzuschreiben und damit eine tiefe Erkenn- und Erfahrbarkeit. Was offenbar in die Kunst wiederum als Aufforderung, das Wesenhafte, das Grundsätzliche der Dinge im Bild einzufangen, zurückgekehrt ist.

Übrigens, sagt er, braucht es – um die Wesenheit der Dinge tatsächlich ins Bild zu bringen – interessanterweise das Vorbild, das wiederzugebende Original nicht mehr. Die Erinnerung

vermag es mit größerer Bravour nachzuahmen. Es überzeugender nachzubilden.

Das Gehäuse, sagt er, in dem man die innere Stimme vernimmt, ist einem – trotz seiner wahrnehmbaren Randlosigkeit – doch immer wieder zu eng. Die Dehnungen, die man an den Einfriedungen ausführt, fallen zumeist viel zu gering aus. Vorsichtig wie man ist, um die Umrisse seines Ichs nicht zu zerstören.

Die Enge dessen, was man für sich als gesicherte Persönlichkeit angenommen hat, steht im deutlichen Widerspruch zu einer Sehnsucht, die nach Weite, nach Überraschung, nach dem Unbekannten und Unentdeckten in einem verlangt. Überschreitungen faszinieren einerseits, können einen andererseits aber auch gefährden.

Beschichtungen, Verwerfungen, Spaltungen, Verflechtungen. Die sich ergebenden Zwischenräume als ein verspieltes Nebenbei annehmen, als den Rand unzähliger Wiederholungen. Unübertragbar. Verschämt verführerisch. Und nur mit gesteigerter Aufmerksamkeit wahrnehmbar.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, würde gerne weiche Worte schreiben. Er erwähnt immer wieder die Skulpturen von Claes Oldenburg in Zusammenhang mit seinem Schreiben. Erinnert mit Begeisterung an die überdimensionalen Alltagsgegenstände, die im Gegensatz zu ihren Vorbildern aus weichem Material gefertigt sind.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, fragt sich immer wieder, welchen Grund es für sein selbstgewähltes Tun gibt, welche Absicht er mit seinem Schreiben verfolgt. Während für meinem Freund, dem Zeichner, sagt er, das Tun allein schon ausreichende Begründung zu sein scheint.

Im Fremdwörterduden aus dem Jahr 1966 stehen auf Seite 602 die Begriffe REDUKTION und REDUNDANZ in fast unmittelbarer Nachbarschaft. Dass sie ein herrliches Gegensatzpaar abgeben, zeigen die Übersetzungen.

Das Gebiet, das sich zwischen Reduktion und Redundanz aufspannen lässt, das man nicht abschreitet, um es abzumessen,

sondern um bislang übersehene Details aufzuspüren, wird zu einem unübersichtlichen, stets neu erfahrbaren Spielfeld.

Es hat uns ja, sagt er, als Gymnasiasten das Herrschaftliche, das geradezu unverschämt Unbeeindruckbare am Künstler gefesselt. Dass jemand eigene Regeln aufstellen konnte und sich daran hielt, das behagte uns, das war als ungefährer Lebensentwurf vorstellbar. Wir sahen schon auch, wie manche der uns bekannten Künstler ihre Gesetze nicht mehr achteten, oder wie sie an ihnen verzweifelten. Aber das schrieben wir ihrer fehlenden Größe und ihrer fehlenden Unabhängigkeit zu.

Mit beiden, sagt er, sollten wir Recht behalten. Aber was uns damals als ungenügende, aber auch als unangebrachte Gesetze erschien, stellt sich für uns heute als das eigentlich zu bewundernde Durchlässige dar, das zutiefst Menschliche, über das wir uns den Künstlern nähern konnten und sie uns scheinbar ebenbürtig machten.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, behauptet gerne, dass jeder Mensch bestimmte Worte häufig gebraucht, andere wiederum nur selten oder nie. Er behauptet, dass die Auswahl all jener Worte, die jemand verwendet, ebenso wie all jene, die er für sich ausgesondert, ausgelöscht hat, den Menschen zu einem unverwechselbaren Ich macht.

Aber nicht nur, wie man Sprache benutzt, sagt er, sondern dass man diese persönlich gestaltete Sprache benutzt, macht einen zu einem einzigartigen Wesen. Da jedoch die Sprache ausschließlich als vermittelndes Etwas eingesetzt wird, achtet man mehr auf das Verbindende als auf das Trennende an ihr.

Der Mensch, der sich in der Sprache verfängt, sagt er, ist mit dem, was er hinterlässt, mit dem, was er aufzeichnet, mit dem, was er sagt, für die anderen entbehrlich. Sein Handeln mit dem Wort ist grundlegend ein selbstbezügliches Handeln, das die Verstrickungen mit dem Außen nicht allein als Vorwand abtun kann.

Unruhe, sagt er, scheint etwas Dringendes zu sein, etwas, das einen nicht still sitzen lässt. Dennoch ist Unruhe weit vom Lauten entfernt, ja sie kann sogar gleichzeitig mit einer Stille

einhergehen, die aber niemals als eine versöhnliche erfahren wird.

Unruhe bewegt. Kann Stille das auch?

Unruhe, sagt er, die nach einer Erklär- und Begründbarkeit von Welt sucht, verästelt sich an den Rändern und schafft – eben weil sie mit Ungeduld und Kurzatmigkeit gepaart ist – einen höchst durchlässigen, durchsichtigen und nervösen Grund zu leben.

Sie stehen beisammen und reden, sagt er. Worte sind gefallen, die man aufnimmt. Die man gerne annimmt, wenn sie einen ergänzen. Welche einen in einem kurzen Moment ausmachen können. Möglicherweise.

Es ist das Wort BELICHTUNG, dass sich bildhaft zu erkennen gibt. Ein Wort, das sich auffüllt mit anderen Worten, mit Worten, die man VORWORTE, UMWORTE, ZUWORTE nennen kann: ERLEICHTERUNG ist darunter, VERWUNDERUNG, STAUNEN, HELLIGKEIT. LEUCHTEN auch. Und LEICHTIGKEIT. Worte, die in einem heiteren Reigen weiter tanzen.

Obschon ein Mensch, der den Blick in den Mittelpunkt seines Daseins gerückt hat, sucht mein Freund, der Zeichner, sagt er, das Unanschauliche. Als Künstler hat er sich die Aufgabe gestellt, das, was sich dem Auge entzogen hat, was sich ihm niemals darbietet, an den Rand des Sichtbaren zu holen. Das tut er nicht, weil er glaubt, alles müsste Bild werden, sondern weil er hofft, dass im Moment der Unmöglichkeit einer Übersetzung etwas Wunderbares geschehen kann.

Seit sich mein Freund, der Zeichner, sagt er, entschieden mit dem Strich auseinandersetzt, seit er täglich mit einem Stift vor dem Papier sitzt, hat er – möglicherweise musste es sich zwangsläufig daraus ergeben – einen immer größer werdenden Respekt vor der Weite entwickelt. Das Unabschließbare der Landschaft, die nicht begrenzbar Öffnung des Raums, nimmt ihn mehr und mehr ein.

Die Natur, sagt er, ist meinem Freund, dem Zeichner, fremd. Nur als Bild findet er zu ihr, sonst ist sie als unbeherrschbares

Äußeres immer wieder auch ein wenig bedrohlich. Sie ist – wie so vieles andere auch – etwas durch und durch Äußerliches, das man zwar zum Blickfänger machen kann, nicht jedoch zu einem Teil seiner selbst. Dieses Gefühl scheint, wie Wilhelm Worringer Anfang des 20. Jahrhunderts festgestellt hat, einer großen inneren Beunruhigung der Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt geschuldet zu sein. Der wirkliche Raum – und damit beschäftigt sich Worringer nicht – hat sich seit der Entdeckung der Zentralperspektive mehr und mehr als etwas Konstruiertes auf ein Blatt Papier oder eine Leinwand reduziert. Mit Aufkommen der Fotografie gibt es ihn – den wirklichen Raum – ohnehin nur mehr als Abbild.

*Haltlos.
Überschuss.
Schaum.*

Die Zeichnung schafft Ordnung, sagt er, und stellt eine Beziehung zwischen Zeichner und Gezeichnetem her. Ist das Gezeichnete ein Abbild der äußeren Welt, dann kann es geschehen, dass auch zu dem Abgebildeten in seiner Tatsächlichkeit eine Beziehung hergestellt werden kann. Diese Art von Verstrickung ist lose und flüchtig, muss letztlich aber auch – der Beweglichkeit der Dinge wegen – wendig und anpassungsfähig sein. Denn wie immer geht es um Verfahren der Verringerung von Vieldeutigkeit.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, zieht seine Striche als bedeutungslose Spuren über das Papier. Als bedeutungslose, aber nicht absichtslose Spuren, sagt er. Das Konglomerat der Striche, ihre Verzweigungen und Vernetzungen sind Ruhefelder gegen eine Wahrnehmungserschöpfung.

Vielleicht, sagt er, müssen wir täglich Zeuge jener ganz besonderen Anstrengung der inneren Stimme sein, nicht zum Verstummen gebracht zu werden. Vielleicht ist es die Eitelkeit der inneren Stimme, ihr Wunsch, beständig gegenwärtig zu sein, ihr unerfüllbarer, aber stets vorgetragener Hoheitsanspruch. Vielleicht ist es all das, was es uns schwer macht, der äußeren Welt mit Gleichmut und ohne Erwartungen zu begegnen.

*Das Vermessene
des Blickpunkts.
Das ist Perspektive.
Gleichzeitig auch
das Vermessene des
Durchschauens.
Des Durchblickens.*

Vielleicht, sagt er, war es vor der Entdeckung der Zentralperspektive einfacher. Da gab es ein Draußen und ein Drinnen. Es gab eine Trennlinie zwischen dem Ich und seinem Davor. Seit der Renaissance jedoch nimmt die Durchsicht, also

die Perspektive – zur Bildfläche geworden –, die Stelle dieser ehemaligen Trennlinie ein. Damit sind keine klaren Unterscheidungen zwischen Innen und Außen mehr möglich. Der Blick des Zeichners auf und durch das opake Glas – man erinnere sich an die Zeichnung Albrecht Dürers – löscht die klare Grenze aus. Die Unschärfe wird heroischer Diener des Blicks.

Wenn sich seitdem, sagt er, das Außen nicht mehr ohne weiteres vom Innen trennen lässt, weil die Membran porös, weil sie durchlässig geworden ist, fällt es der inneren Stimme immer schwerer, klar ihr Feld zu umreißen. Ihr Zuständigkeitsgebiet abzustecken. Was dazu führt, dass sie ihre Selbstverständlichkeit verliert, ihre Unbeeindruckbarkeit und Gelassenheit.

Ein Leitfaden, sagt er, ist etwas anderes als eine Trennlinie. Gezeichnet wären ihre Ähnlichkeiten jedoch so außerordentlich, dass man sie nicht unterscheiden könnte. In meiner Vorstellung, sagt er, wäre ihre Ausrichtung möglicherweise ein Hinweis darauf, worum es sich bei der jeweiligen Linie handelt. Die vertikale Linie deutet darauf hin, dass es sich um einen Leitfaden handelt. Die horizontale, dass wir eine Trennlinie vor uns haben. Aber ist es tatsächlich so?

*Die Linie
gleichzeitig als
Kontur und als
grenzenlose Spur
sehen.*

Ich, sagt er, zweifle nicht an Wittgensteins Satz in seinem Tractatus logico-philosophicus: ES GIBT ALLERDINGS UNAUSSPRECHLICHES. DIES ZEIGT SICH, ES IST DAS MYSTISCHE.

Wenn das Nicht-Sagbare, das Gewähnte in der Welt erscheint, dann hat es zwangsläufig alles Wortnahe abgelegt und erscheint stattdessen bildhaft oder zumindest bildähnlich.

Ich stelle mir nun vor, wie sich das Mystische – ohne dass es sich als Wort oder Bild zeigt – darstellen ließe. Ob es ein Dazwischen gibt, nicht zwischen Wort und Bild, sondern ein sich über alles dehnende Dazwischen, das das Mystische sein könnte.

Manchmal, sagt er, bin ich es müde, mein Denken in Sätze zu fassen. Behutsam Worte aneinanderzureihen und damit das Denkbare und seine Möglichkeiten einzuschränken. Die bloße Form des Satzes ist beengend und fördert Zögerlichkeit.

Meinem Freund, dem Schreiber, sagt er, eröffnen sich am Papier ganz andere Möglichkeiten. Er kann Worte nebenein-

ander setzen, die ein Feld von unregelmäßigen Zuordnungen errichten. Zuordnungen, die sich so weit ausdehnen, dass sich ein möglicher Zusammenhang gerade noch herstellen lässt. Er spricht – um es für sich gleichzeitig anschaulich wie rätselhaft zu machen – vom MAGNETISCHEN MASTIX.

Seine Freude am Spiel mit den Worten, sagt er, hat dem MASTIX – dem Baumharz von Pistazienbäumen – ein Wort beigefügt, das es gar nicht benötigt. Denn das wertvolle Harz von der Insel Chios, das gerne von Maskenbildnern am Theater als Klebstoff für falsche Bärte und Augenbrauen verwendet wird, hat hervorragende Bindeeigenschaften. Ist anziehend. Und gleichzeitig will er darauf hinweisen, sagt er, dass dieses Naturmaterial über Jahrhunderte als widerstandsfähiger Abschlussfirnis in der europäischen Tafelmalerei verwendet wurde.

Man gerät so unversehens an den Rand des Denkbaren, sagt er, an den verwünschten Ort, an dem ein Aussprechen, ein Aussagen kaum mehr gelingt. An dem man gerne verstummen würde, wenn es mühsam zu sprechen wird. Wenn es anstrengend wird.

Niemand – und das ist das Beruhigende an diesem Moment – zwingt einen zu reden. Niemand verlangt Anmerkungen.

Es gibt Dutzende Gewährsmänner, sagt er, deren Gedanken, Kunstwerke und Haltungen man nicht anzweifelt. Man nimmt das von ihnen Verfertigte mit Bescheidenheit, mit Demut an, bestaunt das, was man auch Wahrheiten nennen könnte, erkennt aber vor allem ein überschäumendes Wissen, eine über alles erhabene Meisterschaft an. Letztlich all das, was diese Werke aus dem Reich der Fragwürdigkeiten verbannt hat.

Inbegriff dieser Gewährsmänner ist Leonardo da Vinci. Nicht allein die Fülle dessen, was er geschaffen hat, sondern vor allem die Überzeitlichkeit der Ideen verblüfft und macht ihn zu einem Menschen, der ohne Scheu und ohne Neid bewundert werden kann. Fraglos und aufrichtig, weil so vieles an ihm und von ihm unerreichbar ist.

Ein anderer dieser möglicherweise ebenfalls unerforschlichen Gewährsmänner ist Ludwig Wittgenstein.

Die Stimme, sagt er, ist eine zaudernde. Und auch die Sätze – obwohl sie Behauptungssätze sind – erscheinen vorsichtig, sich in mehrere Richtungen streckend. Es ist nichts Bildhaftes an ihnen. Meinem Gegenüber entstehen aus dem Gehörten keine Vorstellungen und Wirklichkeiten. Sondern Ahnungen von augenblicklichen, höchst brüchigen Wahrheiten.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, vermeidet das Laute. Mein Freund, der Zeichner, liebt die Stille. Deswegen sind wir Freunde.

Wissenschaftliche Forschung beschäftigt sich – so meint man – niemals mit Nebensächlichkeiten. Niemals mit Kleinigkeiten. Die Sprache der Wissenschaft tut das ihre, damit gewährleistet wird, dass alle Menschen die Wichtigkeit der Untersuchung auch als solche verstehen. Rätselsprache, Fachsprache, Machtsprache.

Nicht, dass mir eine präzise Sprache nicht gefallen würde. Nicht, dass ich nicht verstehen würde, dass eine kompliziertere Sprache erst bestimmte Erkenntnisse gewährleistet. Aber das ist das eine. Das andere, sagt er, ist der Gebrauch einer Fassadensprache. Einer Sprache, die eitel nur sich selbst umkreist. Durchsetzt mit einer großen Zahl von Hohlworten. Von nur scheinbar tiefgründigen.

Faszinierend ist, sagt er, was im Lauf der Geschichte alles als beobachtbar geschätzt wurde. Was als wertvoll genug angesehen wurde, erforscht und präziser betrachtet zu werden.

Und es verwundert nicht, sagt er, dass so wenig von dem Erforschten und Entdeckten vom Großteil der Menschen auch tatsächlich gewusst werden will.

Zumeist, sagt er, lässt sich im Gespräch die Erwartung des anderen abschätzen. Man richtet daher dieser Erwartung entsprechend die Worte an ihn. Die Bestätigung der Erwartung ist letztlich das, was angenommen wird. Die Mitteilung an den anderen ist vornehmlich eine Antwort auf das, was er hören will. Eine Wiederholung und Spiegelung dessen, was er glaubt, dass man ihm sagen will. Nur in einem undeutlichen Dazwischen kann er Unerwartetes erfahren.

*Eine unwider-
stehliche Häufung
von Auslassungen.*

Ich beneide meinen Freund, den Zeichner, sagt er. Das, was er macht, wird nicht von Anfang an als verständlich angesehen. Es wird als rätselhaft, als geheimnisvoll, als überraschend eingeschätzt. Vor allen Dingen aber wird von niemanden voreilig angenommen, man würde unmittelbar begreifen, was ihn, den Künstler, beschäftigt. Man geht auch nicht davon aus, dass er etwas mitzuteilen hat, sondern dass er etwas zeigen will und muss, was nicht sofort zugänglich ist.

Wenn ich spreche, sagt er, ist jedes Wort verständlich. Zumindest kennt mein Gegenüber jedes Wort, hat es schon einmal gehört und kann daher mit ihm etwas anfangen. Es würde dem Zweck eines Zwiegesprächs widersprechen, wenn man immer nachfragen müsste, wie die beiden Gesprächspartner jedes Wort jeweils verstehen. Die Annahme, dass dem einen das Wort dasselbe ist wie dem anderen, verführt dazu, Verständigung und Verstehen vorauszusetzen. Da eine Überprüfung ausbleibt, werden wir mit diesem grundsätzlichen Irrtum weiterleben und uns einbilden, jeder würde jedes Wort genauso gebrauchen wie wir es tun.

Aber, was gibt es überhaupt zu verstehen?

*Die erste Linie auf
einem Blatt Papier
trennt Leere von
Leere. Sie formt
sowohl die eine wie
die andere.*

Es geht um Räume, sagt er. Um Erfahrungsräume, Orientierungsräume, Ordnungsräume. Es geht um Orte, die nicht wie ein Blatt Papier vor einem liegen, sondern sich quer, nach oben, nach unten, und auch darüber hinaus verzweigen. Die das Unentdeckte einschließen. Vor denen Knoten geöffnet werden können und sich Linien sanft krümmen.

Das Sprechen, sagt er, hat eine eindeutige Richtung. Es stellt jemanden ins Zentrum, auf den es gerichtet ist. Damit ist das Sprechen einem Bild ähnlich, das ebenfalls auf den, der direkt vor ihm steht, gerichtet ist. Diese Ausrichtung nimmt das Gegenüber vollständig ein.

*Ausschließen.
Ausscheiden.
Verwerfen.*

Ich frage mich, sagt er, ob man mit andauerndem, unermüdlichem, bedingungslosem Sprechen etwas zu verbergen versucht. Ob sich hinter dem Reden etwas versteckt, das sich nicht zwangsläufig entbergen muss.

Nicht die Rede, sagt er, verzaubert. Sondern das, was sie ausschließt.

Nicht ich habe einen Verdacht, sagt er, sondern mein Zuhörer.

Das Vorhersehbare in der Rede, sagt er, macht den Sprechenden zum Vertrauten. Der Zuhörende bedankt sich dafür mit Nähe.

Es wird sich immer jene Erkenntnis durchsetzen, sagt er, die mit der geringsten Anstrengung, mit dem kleinsten Aufwand verstanden werden kann. Bequemlichkeit ist ein Moment, der in der Wahrheitssuche und Wahrheitskonstruktion völlig außer Acht gelassen wird.

Was nicht anschaulich werden kann, hat keine Beständigkeit.

Warum, sagt er, nicht Nebensächlichkeiten wichtig nehmen? Und warum ist das Gegenteil einer Nebensächlichkeit eine Hauptsache? Und warum wissen alle, was die drei, vier entscheidenden Hauptsachen im Leben sind? Jene Hauptsachen, die immer wieder in Gesprächen als eben das, worum es geht, angeführt werden. Und alles andere bedenkenlos ausschließen.

Und warum, sagt er, – ich habe es überprüft –, ist eine Hauptsache Kopfsache? Warum ist es der Kopf, der immer voranzugehen hat?

Verlockend die Vorstellung, sagt er, einen Schalter umlegen zu können und die Aufmerksamkeit auf das Wichtige, auf das von Belang in eine Aufmerksamkeit für das Belanglose, für das Kleine, für das Unerhebliche verwandeln zu können. Und mit ansehen zu können, verfolgen zu können, wie der scheinbar verantwortungsvolle Blick, der Blick, der einem Berechtigung verleiht, zu einem Blick voller Absichtslosigkeit wird.

KLEINKRAM, sagt er, wird dann zum gefälligen Wort. Zu einem Wort, das den Anschein von Erdgeschoß und Vorstadt verlieren wird. Das beginnt, seine Bedeutung zu ändern, das zierlicher wird, das zusehends zu einem Schmuckstück wird. Und in dieser Erscheinung stolz in die Vorstadt zurückkehren kann.

Der Blick vom Balkon des Mietshauses wird gefügiger.

Das den Zeichner, den Schreiber und mich Verbindende, sagt er, ist das gemeinsame Betrachten von Kunstwerken. Schweig-

*Robert Musil:
Gebendes und
nehmendes Sehen.*

sam geschieht dieses Betrachten und ebenso schweigsam tauschen wir unsere Positionen vor dem Bild, um es auch wirklich jeweils einmal von vorne – also vom zentralen Standpunkt aus – sehen zu können. Unsere niemals vereinbarte Sprachlosigkeit im Museum wird von einer fröhlichen Geschwätzigkeit während des darauffolgenden Besuchs des Museumscafés abgelöst.

Man muss es, sagt er, umschreiben. Man muss Worte finden, die nur ungefähr ausdrücken können, mit welchen Empfindungen wir Bilder begegnet sind, als wir sie als Gymnasiasten zu den Dingen machten, die wir am meisten liebten und bewunderten. Diese tiefen Empfindungen – das spürten wir damals schon – zeichneten uns aus, machten uns zu etwas ganz Besonderem. Daher teilten wir sie auch gerne, diese Empfindungen, weil sie uns – was uns immer wieder bestätigt wurde – einzigartig machten.

Die Suche nach Worten, sagt er, die uns halfen, diese Empfindungen genauer zu beschreiben, kam erst viel später. Vielleicht zu dem Zeitpunkt, als es uns nicht mehr gelang, in diese tiefe Verbundenheit mit einem Bild zu verfallen. Möglich, so dachten wir, dass uns die Worte helfen würden. Völlige Ergriffenheit nannten wir es, ein Aufgelöstsein, ein vollständiges Hineinstürzen in Bild und Ich. Gleichgültig, welche Begriffe wir verwendeten, einig waren wir uns darüber, dass es großartige Augenblicke waren. Momente einer erstaunlichen Weltentrücktheit, die wir jederzeit wieder erleben wollten.

Wie so oft, sagt er, geschieht etwas, von dem man meint, es bereits aus einem Märchen zu kennen. Neugierig darauf geworden, warum Bilder eine derart große Anziehung auf uns ausüben konnten, warum wir ihnen eine so unglaubliche Macht über uns zugestehen, haben wir uns entschlossen, eben dieses Rätsel genauer zu untersuchen und zu erforschen. Wir wollten unser Tun mit der Welt der Bilder verknüpfen. Immer ein wenig hilflos. Immer ein wenig haltlos. Und immer mit den unpassenden Werkzeugen.

Unsere Erklärungswut verstellte uns letztlich den unmittelbaren Zugang zu den Bildern. Wir vermissten von da an das

tiefe Empfinden der Gymnasiasten. Und wollten es zurückerobern.

Vielleicht, sagt er, zeichnet ja den Menschen das ruhelose Streben nach dem Unerreichbaren aus. Vielleicht macht ihn der Wunsch nach Vollkommenheit zu einem willfährigen Opfer, zu jenem sich niemals zufriedengebenden Erbauer und Verwirklicher, der gleichzeitig Zerstörer und Auslöscher sein muss.

Das alles ÜBERSTRAHLENDE, das HÖCHSTE, das UNBEGREIFLICHE, also das von einem Menschen mit Absicht nicht Herstellbare, sagt er, ist etwas, das nur als eben diese Worte bestehen kann. Als Worte, die jemanden möglicherweise herausfordern können, seine Grenzen zu überschreiten und das Unmögliche zu versuchen. Als Worte, die oftmals den Wunsch auslösen, etwas zu tun, was man eigentlich nicht tun kann.

Diese Worte, sagt er, stehen für die Maßlosigkeit der Ideale. Stehen für das, was zu erreichen die menschliche Gemeinschaft einst für nützlich hielt.

Das Erstrebenswerte wurde jedoch im Laufe der Zeit zu etwas, das gegen die Gemeinschaft gerichtet war, das sich nur mehr im Wettbewerb verwirklichen konnte. Man arbeitete am Überragenden. Am Herausragenden. Man arbeitete daran, das Ich sozusagen aus seiner Verallgemeinerung zu befreien. Um der Eitelkeit eben dieses Ichs zu schmeicheln.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, hat mir einen Brief geschickt. Er ziert sich – wie immer –, erklärt umständlich, warum er mir schreiben muss, nicht mit mir reden kann. Er geht gerne lange Wege, übersieht jede Abkürzung. Er kann nicht anders. Die Unruhe dessen, der seine Worte lesen wird, beeindruckt ihn nicht. Im Gegenteil. Als würde er die Ungeduld des anderen mit aller Macht herausfordern wollen, wird er von Satz zu Satz ausführlicher.

Ein mäanderndes Ablenken. Aber wovon?

Im 19. Jahrhundert, sagt er, wird das Bild unruhig. Es verliert seine Deutlichkeit. Es wird dem Betrachter die Gewissheit genommen, dass das, was sich ihm zeigt, das ist, was er sieht. Das Bild verliert seinen Grund.

Der Wunsch, vollständige Auflösung zu erfahren und gleichzeitig umhüllende Lösungen zu finden, sagt er, verbirgt letztlich die Sehnsucht nach einem Begehren.

Aber nicht deswegen, weil – wie oft aus einer Bequemlichkeit des Denkens wegen behauptet wird – die Fotografie erfunden wurde. Die Fotografie hatte damals mit Kunst nichts zu tun.

Es gab andere Gründe. Der folgenschwerste: jener der Begründbarkeit. Die Kunst sah sich im 19. Jahrhundert mehr und mehr dem stetigen Versuch ausgesetzt, ihr all das Ungefähre, all das Unerklärliche zu nehmen.

Verständlich wird, was erklärt werden kann.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, ist in der Wahl seiner Papierformate ausgesprochen starrsinnig. Sie sind zumeist im Verhältnis 1:3 und werden von ihm ausschließlich im Breitformat genutzt.

Die Vertikale, sagt er, ist in ihrer Geschichtlichkeit zu schwer. Zu bevormundend. In ihrer Ausrichtung sagt die Vertikale viel zu viel aus. Das Format, das sich aus der Betonung der Vertikalen ergibt, – das Hochformat –, zeigt sich als übermächtiger Bedeutungsträger. Mit seinem Verweis auf den stehenden Menschen. Auf ein allzu aufdringliches Oben und Unten. Das gleichzeitig das Leichte und das Schwere, das Erstrebenswerte und das zu Überwindende anzeigt. Im vertikalen Denken wird der Boden, auf dem wir stehen, zu etwas, von dem wir uns abheben müssen.

Schwerkraft – so meint man – ist verwerflich, wenn sie uns unbeweglich macht.

*Roh.
Unbearbeitet.
Naturbelassen.*

Die Reinheit überstrahlt alles. Deswegen, sagt er, konnte der amerikanische Geheimdienst nach dem Zweiten Weltkrieg bedenkenlos die abstrakte Kunst in Europa unterstützen. Weil sie, wie Clement Greenberg – der einflussreichste Kunstkritiker der damaligen Zeit – zeigte, nicht vorgibt, etwas anderes zu sein als gemalte Farbfläche. Weil die Malerei auf sich selbst verwies, nicht ablenken musste und keine Geschichten erzählen musste. Die Malerei war sie selbst. Pur. Rein. Unmissverständlich nach oben strebend. Um sich letztlich vollkommen aufzulösen und jede Erdschwere zu verlieren.

Clement Greenbergs Haltung war die Voraussetzung dafür, dass Marcel Duchamp von den Künstlern der sechziger Jahre wieder entdeckt wurde.

Bemerkenswert ist, sagt er, dass ich erst jetzt verstehe, wie sehr uns die Überlegungen und Forderungen des amerikanischen Kunstkritikers zwanzig Jahre später als Gymnasiasten mit einer Entschiedenheit beeinflussen sollten, die mich heute noch überrascht. Die Lust am Wirklichkeitsentzug, oder besser die Sehnsucht nach Möglichkeiten zur unbehelligten Durchquerung von Tatsächlichkeit wurde uns damals als vorstellbarer Lebensentwurf überzeugend vorgeführt.

Die Überfülle dessen, sagt er, was wir in einem Bild sehen können, ist uns als jungen Menschen eben noch zugänglich. Wir sind in diesem Lebensalter bereit, auch das zu sehen, was im Bild nicht sichtbar, aber dennoch auffindbar ist. Das Unsichtbare, das uns ergreifen kann, wird mit zunehmendem Alter immer spärlicher, immer unzugänglicher, immer unansehnlicher. Letztlich bietet ein Bild nur mehr das platt Anschauliche an.

Wir haben etwas zu sehen verlernt, das über das Sichtbare hinausreicht.

Das schwermütige Unten, das schmetterlingshafte Oben. Das dunkle deutsche Wort SCHMETTERLING, sagt er, für ein flatterhaftes Wesen ist ein völlig falsch gewähltes Wort. Es ruft eine Heftigkeit in einem wach, die nicht angebracht ist. Das Wort SCHMETTERLING löscht – vergisst man für einen Augenblick die tatsächliche Erscheinung dieser Gaukler der Lüfte – jegliche Vorstellung von Zärtlichkeit und verspielter Ungefährlichkeit aus. Das Wort in seiner ihm eigenen Bildhaftigkeit ist falsch.

*Trockenlegung.
Ausdauer.
Ablage.*

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, kann in seinen Zeichnungen das Unsichtbare nicht sehen. Die Dichte der Spuren lässt dafür keinen Platz. Seine Striche sind dazu da, das Unsichtbare auszulöschen, ihm den Raum einer Erscheinungsmöglichkeit zu nehmen.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, meint, dass es keinem Künstler gelingt, in seinen eigenen Bildern das zu sehen, was es tatsächlich nicht zu sehen gibt. Was aber den anderen zugänglich sein könnte.

Wenn man, sagt er, den auf sich bezogenen Blick kurz einmal verweigert, ihn ablegt, um das Ich zu verorten, um zu sehen,

wo die innere Stimme in ihrer Umgebung den Platz findet, den sie von sich aus einnehmen würde, ohne durch die folgenschwere Entwicklung der Zentralperspektive ihren einzigen möglichen Ort zugewiesen zu bekommen, dann wird man sehen, dass sie – die innere Stimme – wie ein Schmetterling zu tanzen und zu flattern versteht, dass es für sie eine Ort- und Rastlosigkeit gibt, die sie eher beruhigt als verstört.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, setzt gegen die allmächtige Bildaufdringlichkeit seine eigenen kleinen Bilder. Diese Bilder sind Schleier vor den inneren Bildern, vor den eigentlichen Bildern. Denn die Bilder der Kunst waren früher Abbilder der Vorstellungen, waren Annäherungen an erfüllende Einbildungen. Sie waren Abbilder der inneren Bilder. Tragbar und überreichbar. Getragen von einer Dringlichkeit der Anschauung.

Ein holpriges Wort nur, sagt er. Ein Wort, über das man nicht gerne spricht, dem man ausweicht, ohne zu ergründen, warum. SELBSTVERGEWISSERUNG. Sich seiner gewahr werden, sich seiner versichern. Und auch zu wissen, dass man man selbst sein kann. Aber niemals ohne weiteres.

Sich der Vorstellung von sich selbst anvertrauen. Und die anderen eben dieses widerspiegeln lassen. Als wäre die Antwort immer schon ein Teil der Vorstellung, des Entwurfs eines Ichs gewesen.

Es gibt Erzählungen, sagt er, – sie stammen sowohl aus China als auch aus dem antiken Griechenland –, in denen unmissverständlich zum Vorschein kommt, wie ein meisterlich gemaltes Bild auszusehen hat. In der Erzählung aus dem alten China versteht ein Maler, ein sehr alter Maler, eine Landschaft so wirklichkeitsgetreu zu malen, dass er in sie hineinsteigen und darin verschwinden konnte.

Nur das von Menschenhand hergestellte Bild kann zum Götzenbild werden.

Plinius erzählt von einem Wettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasios. Ersterer malte Weintrauben so wirklichkeitsnah, so täuschend echt, dass Vögel herbeigeflogen kamen, um nach ihnen zu picken. Stolz über seinen Erfolg bat Zeuxis ungeduldig seinen Gegner bei diesem Kunststreit, den Vorhang vor seinem Gemälde zurückzuziehen, damit endlich entschieden werden kann, wer sein Bild besser gemalt hat. Der Vorhang allerdings

war ein gemalter. Mit aufrichtiger Scham, wie Plinius schrieb, erkannte Zeuxis seinen Irrtum und überließ in diesem Kunststreit neidlos Parrhasios die Siegespalme.

In beiden Fällen ist das Meisterliche an der Malerei, dass sie sich selbst auszulöschen versteht und zu einer anderen Wirklichkeit wird. Das Bild zieht sich sozusagen zugunsten des Abbilds zurück. Der Künstler war darauf aus, die Materialität des Bildes vergessen zu machen und nur mehr das zu zeigen, was außerhalb des Bildes liegt. Robert Rauschenberg – indem er das Bild von De Kooning ausradierte – tat dasselbe. Er ließ das Bild verschwinden. Setzte an seine Stelle die Spuren der Rücknahme.

Das ist das eine. Das andere – auch das ein Moment, der sich durch die Geschichte des Bildermachens zieht – ist wohl das Begehren des Künstlers, für sich eine Wirklichkeit zu schaffen, die sich selbstständig macht. In der sich leben lässt. Eine wirkliche Wirklichkeit gleichsam. Die richtige. Die ersehnte. Der Wunsch danach entsteht dann, wenn die Tatsächlichkeit um den Künstler keine Gefügigkeit zeigt.

Es war Heinrich von Kleist, sagt er, der in einem Brief an seine Verlobte den wichtigsten Tag seines Lebens erwähnte. Wenn man das heute tun würde, sagt er, nämlich nach dem wichtigsten Tag seines Lebens zu suchen, würde man – der Fülle an aufregenden Augenblicken wegen – scheitern.

Ich kann mich, sagt er, an den zauberhaftesten Tag meines Lebens erinnern. Es war der Fronleichnamstag im Jahr meiner Erstkommunion. Wir Kinder durften in der frühabendlichen Prozession hinter dem Pfarrer und seinen Weihrauch schwenkenden Ministranten gehen. Da und dort lagen Blumenteppeiche am Gehsteig. Und – man kann es nicht anders sagen – Erfüllung und gleichzeitig vollkommene Auflösung löschte alles andere aus.

Man verfängt sich ja nicht in den Worten, die man nicht mag.

Es ist schon eigenartig, sagt er. Während mein Freund, der Zeichner, nicht zeichnet, um Bilder entstehen zu lassen, sondern Häufungen von Strichen, schreibt mein Freund, der Schreiber, nicht, um mit gelungenen Beschreibungen dem Le-

*Unersetzlich.
Kostbar.
Auserlesen.*

*Brauchbar.
Nützlich.
Tauglich.*

senden ein ungesehenes Bild zu entwerfen, das vor ihm – indem er liest – entsteht, sondern um den Worten einen neuen, einen anderen Sinn abzutrotzen.

In dem Moment, in dem die Schrift transparent wird, sichtlich durchscheinend, verweist sie wieder auf sich selbst und verliert an jener Bedeutung, die auf etwas anderes zeigt.

Die Beschreibung hat den Zweck, sagt er, Empfindungen hervorzurufen, die der, der sie liest, gar nicht benennen kann, weil sie sich ihm unbemerkt aufdrängen. Beschreibung, sagt er, ist daher immer Überwältigung.

Und Sprechen immer nur ein Antworten.

*Der Verzicht auf die
Blickwürdigkeit des
Bildes.*

Es beginnt mit einem Wort, sagt er, mit dem unscheinbaren Wort ANORDNUNG. Das Wort findet seine Ergänzungen, wird unversehens zum Satz, zu einer Fülle von Sätzen. Es wird zum Glaubensbekenntnis. Eine Ahnung stellt sich ein. Von einem vollkommenen Begreifen, von einem erschütternden, umfassenden Erkennen.

Die allmähliche Allmacht, die sich aus dem einfachen Wort und seinen Nachfolgern zusammensetzt, lässt sich schwer wieder abschütteln.

Man kann es, sagt er, den überwältigenden Triumph des Bildes nennen. Wenn das Bild nicht mehr Stellvertreter für eine unüberschaubare Wirklichkeit ist. Sondern gerahmte Verdichtung. Übersichtlich und wahrscheinlich deswegen mitteilend.

Jedes Bild versieht sich mit dem Wesentlichen. Während alles andere – das Nebensächliche, das Unbrauchbare, das zu Übersehende – in der Unschärfe verschwimmt. Es braucht kein Unterscheiden mehr, kein Trennen des einen Bewegenden vom Unwichtigen. Das zu Übersehende, das Belanglose als gestatteter Gegenspieler des Wesentlichen, des Lebenswichtigen, wird ausgelöscht.

Immer wieder, sagt er, ist er mit jener unüberhörbaren Aufforderung konfrontiert worden, gleichgültig zu schauen. Schweifende und nicht richtende Blicke zum Grund jeglicher Aufmerksamkeit zu machen.

Die Geschichte der Abfolge. Sie ist die Geschichte des zwangsläufigen Nacheinanders, das sich auflöst, wenn sich etwas nicht aus dem Vorhergehenden ergibt.

Warum wird die Gemachtheit von Kunstwerken, sagt er, nicht vorgeführt? Warum muss ein Kunstwerk als ein immer schon fertiges gezeigt und sein Entstehen verschleiert werden?

Das Faszinierende, sagt er, an den einstigen Ermittlern wie Sherlock Holmes, Lord Peter Wimsey, Hercule Poirot oder Nestor Burma war, dass sie ihr Augenmerk immer auf das Detail richteten. Auf das Detail, das so nebensächlich war, dass es alle anderen übersehen haben. Der Leser empfindet daher Bewunderung für denjenigen, der das Nebensächliche beachtet und der ihm einen Wert beimessen kann. Der Blick auf das verborgen Offensichtliche ist ein Gegenblick zum gewöhnlichen Blick. Denn der muss von der Achtsamkeit auf das Unaufdringliche absehen können. Der muss übersehen, um den Überblick bewahren zu können.

*Beziehen.
Überziehen.
Bezogen.*

VIELLEICHT, sagt er, ist das Wort in der Mitte bei Samuel Beckett. Es ist sein Mittelpunktwort. Es ist das Wort, das Unbestimmtheit will, in jedem Zusammenhang, in jedem Augenblick, in dem es aufscheint. VIELLEICHT ist vielleicht Becketts Fetisch. Oder besser sein Magnet. Ein Wort, das anhäuft, was sich unschwer als nicht behäbig erweist. Gleichzeitig ist es aber immer ein Wort der Vorsicht.

Vielleicht kommt es nicht von ungefähr, sagt er, dass die Arbeit am Wort, die nachträgliche Mühe, die mein Freund, der Schreiber, auf sich nimmt, mit einem Wort aus der Metallbearbeitung am besten zu beschreiben ist: FEILEN. Ein Wort, das darauf hinweist, mit welchem hartem und widerstandsfähigem Material man es als Schreibender zu tun hat.

Der Zeichner und der Schreiber, sagt er, sind auch deswegen meine Freunde, weil sie die Idee der Vollkommenheit nicht besonders schätzen. Weil sie das alles Überstrahlende, die Stabilität der Erhabenheit nicht mögen. Als würde es etwas nicht

*Bild, Buchstabe
und Zahl waren
einst aeins.*

Überschreitbares, etwas nicht Überbietbares geben. Etwas, das ganz oben angekommen ist.

*Die Undurchdringlichkeit des
Ornaments.*

Das Ich, sagt er, ist ein wenig dürftig geworden. Seit es sich zeigen und verbreiten kann, seit es in der Renaissance in den Mittelpunkt des menschlichen Denkens gerückt ist, dürfen wir über die Vielfalt schaler, flauer, dünner Oberflächen eben dieses Ichs staunen. Entdeckt man weiters die Ungeheuerlichkeiten der Austauschbarkeit, kann nur darüber gestaunt werden, wie es – das Ich – sich mit kaum unterscheidbare Unterschiedlichkeiten brüstet. Das Ich als ein beständiges Provisorium wird als eilfertig fabriziertes, gleichwohl unverrückbares Götzenbild angebetet.

Was, so fragt man sich, könnte man nach seinem Sturz, nach seiner Tilgung und Auslöschung in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeiten setzen.

Es ist, sagt er, ein ungebührlicher Gedanke. In seiner Art ist es ein Gedanke, der sich nicht hätte einstellen müssen, der aber von dem Moment an, in dem er sich bildete, in dem er sich zusammensetzte, gegenwärtig blieb und einen nicht mehr in Ruhe ließ. Es war ein Gedanke, der sich während einer der vielen Versuche, der Zentralperspektive nahezukommen, einstellte.

Die Fassungslosigkeit, die einen angesichts dieses Gedankens ergriff, hatte ihren Grund in der Frage nach seiner Stattbarkeit. Denn kann jemand, der sich in der Mathematik nicht auskennt, die Frage stellen, ob man nicht versuchen sollte, die Unendlichkeit abzuschaffen?

*Das nicht Darstell-
und Vorstellbare,
sagt er, verführt zu
ungezügelterm, reiz-
barem und darum
umso standhafterem
Glauben.*

Im Laufe seiner weiteren Erkundungen, sagt er, entdeckte er, dass schon Aristoteles der Unendlichkeit nichts abgewinnen konnte, und dass Thomas von Aquin in Nachfolge des griechischen Philosophen sein Grübeln mit der Behauptung beendete: DAS UNENDLICHE IST NICHT WIRKLICH, WAR NICHT WIRKLICH UND WIRD NICHT WIRKLICH SEIN.

Zuweilen, sagt er, genügt es, Selbstverständlichkeiten noch einmal zu betrachten. Sie für sich noch einmal vorzuführen und ohne Voreingenommenheit zu betrachten. Konstruiert man die Zentralperspektive, dann stößt man auf Ungereimtheiten.

Dann müssen zum Beispiel die waagrechten, parallelen Sehstrahlen einem gedachten Fluchtpunkt in der Unendlichkeit zustreben. Während die senkrechten das nicht müssen und bis in die Unendlichkeit zueinander parallel weiterlaufen können.

Die Festlegung des Fluchtpunkts, sagt er, schafft Sicherheit.

Wenn ich davon spreche, sagt er, dass mich Marcel Duchamps Satz *THERE IS NO SOLUTION BECAUSE THERE IS NO PROBLEM* über Jahre begleitet und wahrscheinlich da und dort auch geleitet hat, dann verdopple ich – diese Möglichkeit habe ich nur in der Rede –, dann verdopple ich meine Zwiesprache. Während ich mich an meinen Gesprächspartner wende und auf seine mimische Reaktionen meinerseits reagiere, bin ich gleichzeitig mit meinen Fragen und Überlegungen auch bei Marcel Duchamp und verwandle mich damit in ein niemals zauderndes, euphorisches Dazwischen.

Nur Passage zu sein – das Schicksal von Musen und Engel –, sagt er, ist aufregend.

Keine Bilder, sagt mein Freund, der Schreiber. Keine Beschreibungen. Keine Behauptungen. Keine Wege. Keine Appelle. Keine Veränderungen. Keine Wünsche. Keine Träume. Keine Botschaften. Nur Schrift.

*Befürchtungen.
Erwartungen.
Bewertungen.*

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, weist immer wieder darauf hin, wie streng die rebellischen Maler nach 1900 mit sich und der Kunst waren. Welch große Gläubigkeit sie in ihr Tun setzten, das nur von wenigen anerkannt wurde. Und mit welchem Eifer sie arbeiteten. Und das auch immer wieder bereitwillig rechtfertigten. Die Bilderstürmer hatten ihre Regeln. Sie – die Bilderstürmer – leitete eine aufsässige Vernunft. Und sie waren beharrlich. So wie sie auch – entgegen aller Vorurteile – zielstrebig waren.

Meinem Freund, dem Zeichner, sagt er, zeige ich den Satz von Jean-Auguste-Dominique Ingres, der über dem Eingang zum Zeichensaal der Ecole des Beaux Art eingemeißelt ist: *ZEICHNEN IST DIE REDLICHKEIT DER KUNST*. Ich weiß, dass dieser Satz seine künstlerische Haltung bestätigt, und tatsächlich nickt er

*Erkennen, sagt er,
ist eine verhängnis-
volle Übung am
Rand des
Orientierungswahns.*

und meint, dass diese Worte Beweisstücke für einen sonderbaren Wettstreit zwischen dem Zeichnen und dem Malen seien. Den – je nachdem, welche Aufgaben der Kunst in ihrer Epoche jeweils zugesprochen wurden – die eine oder die andere Disziplin gewann. Tatsächlich könne man sich aber bei diesem Wettstreit nicht auf eine Seite schlagen. Denn das Zeichnen ist gerade so redlich wie derjenige, der es tut.

Es kann, sagt er, als Ort gedacht werden, in dem alles Trennende und Verbindende der Linie gleichzeitig erscheint. Auf einer behutsamen Fläche der Durchlässigkeit, die weder dem einen noch dem anderen den Vorzug gibt, dabei aber niemals willkürlich erscheint. Ordnung geht vom Leib aus. Ob man das erkennt oder nicht ist nebensächlich.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, hat erzählt, dass man bereits im alten Griechenland die Vorzüge der Zeichnung gegenüber der Malerei erkannte und den Wettstreit, diesen kaum nachvollziehbaren Wettstreit zwischen Strich und Farbe, zugunsten der Zeichnung entschied.

Die Trennung der beiden Künste wurde zusätzlich vertieft, indem man die Zeichnung mit dem männlich Geistigen in Verbindung brachte und die Malerei mit dem weiblich Sinnlichen. Diese Anschauung sollte im Laufe der Geschichte die Gegensätze noch vertiefen. Die Malerei als körperbetonte Tätigkeit, bei der man sich schmutzig machen und sich leichter durch Effekte verführen lassen konnte, wurde als oberflächlich, vulgär und krankhaft bezeichnet. Oder – besonders abfällig – als orientalisches.

Farbe nimmt ein. Direkt und ohne dass man darüber nachdenken müsste.

Den Augenblick, in dem Unerwartetes entsteht, sagt er, übersieht man zwangsläufig. Wir sind es nicht gewohnt, den Moment einer großen Verwandlung wahrzunehmen und als solchen zu erfassen.

Als würden wir uns so davor schützen, ständig Großartiges von uns zu verlangen.

Die Lust, sagt er, jeden Gedanken in ein Bild zu verwandeln, steigert sich mit dem Vermögen, in jeder Sekunde des Lebens

Bilder machen zu können. Das Ergreifende, das – im wahrsten Sinn des Wortes – Fesselnde an der Möglichkeit, das erstellte Bild weiterzugeben, es als Werkzeug des Austauschs, es als Werkzeug der Mitteilung zu verstehen, ist die unausweichliche Tatsache, dass dieses Bild ohne Antwort bleiben muss.

Was den Zeichner, den Schreiber und mich verbindet, sagt er, ist die Scheu, das, was uns umgibt – sei es Natur, sei es Architektur, seien es Menschen – in unserer Beschäftigung Einlass zu gewähren. Mein Sprechen, sagt er, soll keine Spuren meiner sichtbaren, trivialen Umgebung aufweisen.

*Bedingungslos.
Unbedingt.
Ohne Bedingungen.*

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, hat das müßiggängerische Spiel mit den Worten für sich entdeckt. Ein Spiel, das er in Anlehnung an das Wort TRIVIAL – das knapp übersetzt auch DREIWEGIG bedeutet – TRIVIUM nennt. Er nennt es so, obwohl er weiß, dass Trivium auch die Bezeichnung für die niederen Künste des Mittelalters ist.

Drei Worte setzt er nebeneinander, die in ihrer Kombination eine – wie er sagt – dünne, schütterere Geschichte erzählen, die sich leichtfertig an den Rand der Bedeutungslosigkeit anschmiegt.

Welch ein Irrtum, sagt er, Welch Trugschluss, der einen annehmen lässt, dass, wenn ein Gedanke nicht in ein Bild übersetzt werden kann, dieser es nicht wert sei, gedacht zu werden.

Der Überschuss an verweisenden Bildern. Ein Übermaß an Botschaften, die keinen Hintergrund mehr benötigen.

*Der ästhetische
Gegenstand
zeichnet sich nach
Jacques Derrida
durch einen
Überschuss an
bedeutungsferner
Materialität aus.*

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, schreibt in einem Brief: Das Maßlose an Bildern. Das Maßlose an Deutungsmöglichkeiten. Das Maßlose an Anspruch. Das Maßlose als Mangel. Geschuldet dem Fehlen einer einschränkenden, einfach zu verfolgenden Erzählung. Geschuldet dem Fehlen an Zwangsläufigkeit.

Das Unversöhnliche, sagt er, ist die einzige Haltung, die das eine vom anderen trennt. Ohne Möglichkeit der Verunsicherung, des Austauschs, des Wissens um Grenzen, des Ver-

wischens von Barrieren. Nur das Unversöhnliche lässt zwei Teile entstehen, zwischen denen sich eine knappe, harte Linie ausdehnt, klar und unbestreitbar. Die Linie, die eine unvermeidbare, unerschütterliche Kontur bildet, ist Spur einer unwiderruflichen Trennung. Zeugin einer scheinbar festgeschriebenen Vereinzelung. Aber sie ist nicht nur Zeugin, sondern auch Beweis dafür, dass das nicht Vereinbare zur Erstarrung innerhalb seiner Grenzen führt.

*Wucht.
Eindringlichkeit.
Vehemenz.*

Freilich gibt es ein Begehren nach ungesehenen Bildern. Ebenso wie es den Wunsch gibt, manche Bilder niemals gesehen zu haben.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, vermutet, dass es nur einen Ort für Kunst geben kann. Nur im Museum, sagt er, wird Kunst so wahrgenommen, wie Künstler sie wahrgenommen wissen wollen. An der Wand im eigenen Haus wird die Kunst zum edlen Dekorationsstück, an der Wand des Sammlers zum Beweis, dass es Künstler gibt, die – obschon es nicht die Regel ist – von der Kunst leben können.

Im Museum hingegen findet die Kunst ihre Billigung. Ohne Verdacht. Und scheinbar ohne Hintergedanken. Es besteht die Möglichkeit, dass sie von den Menschen, die dafür bezahlt werden, gedeutet und über sich hinausgeführt wird.

Die Kunst erhält nur in Museen ihren ihr angemessenen Stellenwert und kann – endlich – auch mit der nötigen Ausdauer und dem nötigen Respekt betrachtet werden.

Und dann meint man, sagt er, man könne dieser oder jener Erkenntnis nicht entkommen, könne ihren Auswirkungen nicht ausweichen, könne das einmal Erdachte nicht wieder zurücknehmen, nicht in dem Augenblick, in dem man es gedacht hat. Aber auch später nicht.

Seit Tagen, sagt er, hat sich das Wort KÖNIGINNEN in meinem Kopf festgesetzt. Es muss sich um einen Traumrückstand handeln, um ein Satzfragment, das am Rand des Schlafs erschien. Das sich aber nach dem Aufwachen nicht mehr vollständig rekonstruieren ließ.

Ein zierliches Fragment also, das – als es noch keines war – Erfüllung versprach.

Im erfolglosen Versuch, den Satz einmal noch zustande zu bringen, bildete sich aus dem erinnerten Wort ein Chor der Königinnen, eine Gruppe von eleganten Frauen, die Werke von Palestrina sangen.

Der große Alberti, sagt er, der große Leon Battista Alberti, der Dompteur des Raums, der erste Trapezkünstler der Renaissance, der weitsichtige, jedoch weitgehend unbewegliche Bodenakrobat, der große Alberti also, der über die Jahrhunderte seine Anleitungen zur Konstruktion der Zentralperspektive wegen nicht vergessen wurde, der große Alberti schlägt vor, einen Schleier vor die Wirklichkeit zu hängen, um sie wahrhaftig und täuschend echt abbilden zu können.

*Das an den Rand
Gehauchte.*

Wenn mein Freund, der Schreiber, sagt er, keine Anhaltspunkte dafür liefert, an welchem Ort sich der Leser in seinem Text aufhält, und mit wem er es zu tun hat, wenn er mit keinerlei Beschreibung aufwartet, und den Leser in einen Wortzirkus, in einen Jahrmarkt der Sätze hineintaumeln lässt, mit jener alles überragenden Bereitschaft, es einerseits mit voller Absicht und andererseits bereitwillig bewusstlos zu tun – also ohne tatsächliches Wissen darüber, warum etwas in eben diesem Augenblick geschieht –, dann deswegen, um nicht in jenem zukünftig erreichten Raum der Orientierungslosigkeit Hinweise dafür zu liefern, dass es Wege aus ihnen geben könnte. Oder gar ein Wiedererkennen, ein sicheres, nicht deutbares Zurechtfinden. Denn das, sagt er, kann es im Schreiben nicht geben.

Die Hilflosigkeit des Schreibenden findet ihre Aufhebung, ihre Auslöschung in der Schrift, sagt er. Das vorsätzliche Schreiben gibt Halt, auch wenn die sich daraus ableitende Erkenntnis die Verwirrung nur noch steigert. Schreiben ist verwandelndes Handeln, eine unentwegte, gleichzeitig völlig merkwürdige Schaukelbewegung. Denn das Schreiben gibt einem einerseits Sicherheit und vermag das Ich zu stärken, während andererseits das, was sich aus dem Tun ergibt, eher zur Verunsicherung beiträgt.

Ich weiß nicht, sagt er, wie man es beschreiben soll, wie man es beschreiben kann. Dieses Gefühl, das sich nicht oft einstellt – als Kind hatte ich es regelmäßig, je älter ich werde, desto seltener ergreift es mich –, das Gefühl, das die gesamte Person überflutet, sie ausfüllt in einer leisen, tiefen Seligkeit. Augenblicke, in denen es nichts weiter gibt als vollkommene Zuständigkeit, vollkommene Gegenwärtigkeit, vollkommene Auflösung. Dieses unbeschreibliche Gefühl stellt sich überraschenderweise jeweils mit einem Bild ein, das sich nicht hervorhebt, das sich nicht heraushebt unter den unzähligen anderen. Das sich durch nichts Besonderes auszeichnet, das aber offenbar eine Verweiskraft hat, die einen erschüttern kann.

Ich finde dafür, sagt er, keine anderen Worte. Es kann sein, dass jenes Bild, das dieses unglaubliche Gefühl auszulösen vermag, das ist, was Jean-Paul Sartre die Imagination nennt. Jene Imagination, die kein Künstler darstellen kann, die sich als Bild, als jeweils eigenwilliges Bild im Kopf des Denkenden zeigt, ohne tatsächlich dieses eine Bild zu sein. Die geschauten Farben und Formen sind nur Auslöser für eine lange, ausufernde, einen umfassende Geschichte.

Besonnenheit.

Beharrlichkeit.

Herrlichkeit.

Benommenheit.

Diese Bilder, sagt er, diese Bilder, die man nicht zeichnen, die man nicht malen, die man nicht fotografieren, die man nicht beschreiben kann, sind keine außerordentlichen Bilder. Sie sind nicht dunkel, sie sind nicht hell. Sie kennen den Goldenen Schnitt nicht, sie führen einen weder in die Tiefe, noch erleuchten sie einen. Es ist nichts Ertrötetes an ihnen, nichts Erlittenes, nichts Verführerisches, nichts Abwegiges. Es sind gewöhnliche Bilder. Bilder, die anstoßen. Wie ein Schwall einander überlagernder Kindheitserinnerungen. Wie das Sitzen im Weichselbaum. Wie das Riechen an einer kniehohen Buchshecke.

Ich befasse mich zuweilen, sagt er, mit den Gedanken, Notizen und Bekenntnissen von Künstlern, damit ich meinem Freund, dem Zeichner, der sich weigert, Geschriebenes von Künstlern zu lesen, davon erzählen kann. Zum Beispiel habe ich ihm letzthin von Henri Matisse erzählt. Von Henri Matisse, dessen Gedanken ebenso klar und bestimmt erscheinen wie seine Linien am Papier. Henri Matisse schreibt,

dass er die Umrisse seines Modells einfängt, indem er auf das Licht, auf all das, was es umfließt, auf die Farben, mit höchster Konzentration achtet. Dass er die Erfahrungen von Äußerlichkeiten dehnt und sich nicht mit dem Rand des Vordergrundes im Verhältnis zum Hintergrund zufrieden gibt. Diese Umrisse, die sich in aller Deutlichkeit von jenen Kanten unterscheiden, die ein Apparat abzulichten imstande wäre, hält Henri Matisse mit einem weichen Pinsel fest, wohl auch um mit der Dehnbarkeit der Konturen spielen zu können. Die endgültige Zeichnung hingegen verfertigt er mit einer harten Feder, indem er nur die nötigsten Linien setzt, jene Linien, die in ihrer Eindeutigkeit nicht mehr korrigiert werden müssen. Sie sind das Ergebnis einer Überlagerung, einer Überblendung seiner vorangegangenen Pinselstudien. In deren intensiver Betrachtung hat sich im Laufe der Zeit – wie der Künstler meint – zwangsläufig eine einzige zutreffende Linie ausgebildet.

Es ist das Sprechen, sagt er, das mich für sich eingenommen hat. Es ist dieses aus dem Körper Kommen, das mich schon immer begeistert hat. Ein Einstimmen, ein wortwörtliches Einstimmen, das vieles an einem Körper in Bewegung bringt, und das Wort in Schwingung versetzt.

In vollkommener Freiheit und Offenheit schlüpft die Rede in die Gegenwart, sagt er. Vielleicht ist es das, was mich an ihr fasziniert.

Wie belebend es ist, sagt er, wenn man in den Äußerungen der anderen das von einem Gedachte erkennt, als hätte das Denken im Gegenüber die richtigen, die in diesem Augenblick einzig zutreffenden Worte gefunden.

Die Geschichte, wie sich Menschen das Sehen vorstellten, sagt er, ist eine wunderliche. So dachte man vor 2.500 Jahre, alle Gegenstände würden jeweils nicht wahrnehmbare Miniaturmodelle ihrer selbst aussenden, Modelle, die mit dem Auge desjenigen, der sie sehen sollte, zusammenstoßen und einen Abdruck ihrer Körperform hinterlassen. EIDOLA nannten die Griechen diese Modelle, die so groß wie Atome sind. Später verständigte man sich darüber, dass sowohl der Gegen-

stand als auch das Auge Strahlen aussenden, die sich bei ihrem Zusammentreffen verketteten.

Von großer Bedeutung war die über Jahrhunderte einflussreiche Sichtweise, es würde vier Grundelemente geben, auf die man jeglichen natürlichen Vorgang zurückführen kann. Aus den niederen Elementen Wasser und Erde setzt sich der Augapfel zusammen, der in direkter Verbindung zur Seele steht, die wiederum ein Gemisch aus Feuer und Luft, also ein Gemisch aus den hohen Elementen, ist.

Die Erkenntnisse, die sich aus diesen Betrachtungsweisen ableiten ließen, sagt er, waren keine Vermutungen, sondern immer Wahrheiten. Wahrheiten, in denen sich wiederum Ergebnisseiten und unerklärliche Gefügigkeiten mischten. Man lieferte sich ihnen demütig aus. Ließ etwas über sich entscheiden, das in seiner Willkür dennoch Verständnis dafür erwarten durfte.

Wenn es verkleinerte Körper gibt, die ins Auge dringen, damit man jene Körper, von denen sie ausgeschickt wurden, auch tatsächlich wahrnehmen kann, dann wird natürlich, sagt er, der Blick in den Spiegel zum Problem.

Warum ich, sagt er, beständig nach der Zentralperspektive frage? Warum mich ihre Konstruktion im Bild nicht losläßt? Warum ich nicht widerspruchslos anerkenne, was Millionen von Menschen täglich in ihrem Sehen voraussetzungslos an- und hinnehmen?

Die Wirrnisse in der Geschichte des Auges zeigen vor allen Dingen eines: Sehen war immer das, was die Mächtigen zum natürlichen, selbstverständlichen Vorgang im Auge des Menschen erklärten. Wie man sich das Sehen vorstellte, war immer – wie so vieles andere auch – das Abbild einer herrschaftlichen Sichtweise.

Mehr noch: das Verstehen von Sehen ordnete jeden Raum, in dem sich die Geschichten zutragen sollten. Es formte damit letztlich auch die Vorstellung vom Buch. Eher als das Wort es tat.

Vielleicht, sagt er, liefert mir die Beschäftigung mit der Zentralperspektive die letzten entscheidenden Nachweise gegen ein Schreiben, das nur von einem einzigartigen Ich aus geschehen kann und darf. Vielleicht liefert sie mir Argumen-

te für ein Reden, das in einem verstreuten, sich fortwährend wandelnden Ich entsteht, in einem flüchtigen, sich niemals endgültig festlegenden.

Das Sehen, sagt er, ließ die Denker über Jahrhunderte nicht in Ruhe. Immer wieder musste nachgefragt werden. Immer wieder wurden aus alten Theorien neue entwickelt. Unumstößliche Beweiskraft für diese Theorien hatte die Geometrie. Alles, was sich über Berechenbarkeit im Raum erklären ließ, war glaubwürdig.

*Gültigkeit.
Verlässlichkeit.
Glaubwürdigkeit.*

Man musste sich auch versichern, dass derjenige, den man im Spiegel sehen konnte, tatsächlich kein Trugbild ist, sondern ein Bild, das ein präzises Abbild seiner selbst sichtbar macht.

Verblüffend ist, sagt er, dass sich einiges an höchst eigenwilligem Denken des antiken Griechenlands in der Sprache bis in die Gegenwart erhalten hat. Wenn jemand auf jemanden Eindruck macht, dann hat sich – wie eben die alten Denker vermuteten – eine kleine Figur dieses Menschen von ihm abgesondert und ist in das Auge seines Gegenübers eingedrungen. Eingedrungen, um einen Abdruck zu hinterlassen.

Die Redewendung AUF JEMANDEN EINDRUCK MACHEN bewahrt Spuren einer alten, längst widerlegten Denkweise unbemerkt in einer Sprachkapsel auf.

Das Auge, sagt er, ist Schleuse. Nicht alles kann, nicht alles darf in den Körper strömen. Es wird gewählt. Es wird ausgesondert. Und auch das, was über die Augen austritt, sagt er, lässt sich – nach Hildegard von Bingen – in Freudentränen und Tränen der Schwermut aufteilen. Letztere übrigens entstehen, wenn sich die Seele an das Paradies und an seinen Verlust erinnert. Dann verdampfen die Körpersäfte zu einem bitteren Rauch, der in den Vorhöfen des Herzens Blutwasser bindet. Dieses Gemenge aus Rauch und Flüssigkeit verlässt als Tränen den Menschen.

Es ist der Blick, sagt er, der versagt. Einerseits überblickt er nicht alles, andererseits übersieht er vieles. Der Sinn, der alles andere als vollkommen zu nennen ist, wird spätestens mit

Gibt es die Unbeteiligtheit des Blicks?

der Renaissance zum alles beherrschenden menschlichen Sinn. Vielleicht, weil für das, was er erzeugt, die meisten Worte zur Verfügung standen. Vielleicht, weil das Geschaute für jeden eigentümlich deutbar war, offen, ungenau, konturlos.

Vielleicht war dieser Sinn auch deswegen so erfolgreich, weil der Blick nach außen immer von seinem Gegenspieler – dem Blick nach innen – sekundiert wurde.

In der Rede, sagt er, wird das Wort vom beobachtendem Blick begleitet. Damit erfährt es entweder Versicherung in einer unausgesprochenen Bejahung oder aber Widerspruch, der sich allein in der Mimik des Gegenübers zeigen kann.

Die Erfindung der Zentralperspektive und die des Buchdrucks machten das Auge zum Herrscher über die Sinne. Vereinsamt und verarmt wurde der selbstbewusste kleine König über das Sinnenreich des Körpers – das Auge – von Jahrhundert zu Jahrhundert immer einflussreicher. Der König ein Blender, der mit viel Geschick und Ausdauer über seine Unzulänglichkeiten hinwegzutäuschen verstand.

Ungefähr fünfhundert Jahre vor meiner Geburt, sagt er, erfand Johannes Gutenberg den Buchdruck. Diese Erfindung hat – das wird wohl allen bereits im Schulalter nahegebracht – die Welt verändert. Sie hat die Buchstaben vereinheitlicht, hat damit das Erwart- und Wiederholbare zum Inbegriff des sehenden Verstehens gemacht. Gutenbergs Erfindung hat die Buchstaben vereinzelt, sie zu zuersichtlich voneinander getrennt und ihnen ihren jeweils präzise vorhersehbaren Raum zugeordnet. Die Worte konnten aufgespalten werden, sie wurden fragwürdig, weil sie Material geworden waren.

Giorgio Vasari nennt im selben Satz, in dem er Giovanni Gutenberg, den Deutschen, erwähnt, Leon Battista Alberti, der ETWAS ÄHNLICHES ENTDECKT hat, nämlich ein Mal- und Zeicheninstrument, das zuverlässig wirklichkeitsnahe Bilder konstruieren ließ.

Über die Gemeinsamkeit dieser beiden Erfindungen, sagt er, müsse er erst nachdenken. Was sie fraglos verbindet, ist ihre ungeheure Wirksamkeit. Vielleicht aber haben sie auch die Teilchenwerdung des Ichs beschleunigt.

Bewundernswert ist, sagt er, wie elegant die Malerei der Renaissance die die Wahrheit der Bilder begründende Geometrie verdeckt, gleichsam abschirmt. Die Konstruktion des Ebenmaßes darf nur erfüllt, die Wahrheit zwar gesehen, aber nicht umfassend erklärt werden. Der Fluchtpunkt – ein Spielball der geometrischen Lüge – verschwindet hinter Hausfassaden. Verschwindet hinter Köpfen von Pferden oder Menschen. So stellt sich niemals die Frage, warum sich ein Punkt, der erst in der Unendlichkeit – buchstäblich – erscheinen wird, in der Mitte des Bildes verbirgt.

*Hans Belting:
Bilder sind immer
Zeichen von
Abwesenheit.*

Die Unantastbarkeit der Geometrie, sagt er, die Unveränderlichkeit ihrer Gesetze und ihre sich stets zeigende Wahrhaftigkeit haben offensichtlich Platon bestärkt, sie zur Königin unter den Instrumenten des Erkenntnisgewinns zu machen.

Platon hat gewählt. Und Filippo Brunelleschi hat ihm vertraut. Obwohl er ihm eigentlich – indem er die Unendlichkeit zu einem bezeichnenbaren Messpunkt gemacht hatte – widersprach.

Lautlos, sagt er, wollte ich als Kind durch die Luft segeln und von oben die Welt betrachten. Es war mir, als müsste ich einen Überblick gewinnen, um mich in meinem Leben orientieren zu können. Dieser Glaube trieb mich lange vor sich her, unstedt beschäftigte ich mich mit vielerlei, ohne bei einer Sache zu bleiben. Interessant war, sagt er, dass sich von heute auf morgen Höhenangst einstellte. Dass ich von oben nicht mehr nach unten blicken konnte. Dass mir Abhänge erschreckend wurden und der Gang über Bergkämme unmöglich. Nach oben zu blicken war mir von jeher ungeheuerlich.

Das Auge, sagt er, muss – wie die Rede – die Balance zwischen einem Innen und einem Außen des Körpers halten. Es muss einen Ausgleich finden und sich nach ausführlichem Schauen in die Welt wieder den inneren Bildern zuwenden. So wie man sich auch nach langem lauten Reden wieder der inneren Stimme zuwendet, um das nötige Maß an Ich auf- und anzusammeln.

Die beiden Reden – innere und äußere – sind im Gleichgewichtswettstreit.

*Friedrich Schiller:
... ich verlor mich in
ernster, ergänzender
Betrachtung.*

Der Zweifel, sagt er, dass unter den Sinnen dem Auge die Führungsrolle zu obliegen hat, ist berechtigt. Er wird – je älter man wird – immer größer. Und das nicht nur, weil die Sehkraft mehr und mehr nachlässt.

Dass mein Freund, der Schreiber, sagt er, noch kein Buch veröffentlicht hat, liegt an seiner Forderung, das, was er schreibt, müsste tatsächlich in seiner Handschrift gedruckt werden. Gutenbergs Erfindung der beweglichen Lettern, so mein Freund, könne man auch als ein übles Manöver gegen die Eigentümlichkeit und Tiefe der Schrift und für ihre Geometrisierung, ja Mathematisierung, ansehen.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, hat schon vor längerer Zeit entschieden, kein Buch machen zu wollen. Sich nicht, wie er meint, um eine Vollendung kümmern zu müssen, also nicht an etwas Fertiges, an etwas Abgeschlossenes, an etwas Endgültiges denken zu müssen. Er will seine Schreibspur, sagt er, nicht in Druckbuchstaben verwandeln lassen, will die handgeschriebenen Seiten nicht als routiniert gesetzte Buchseiten vor sich sehen. Er will seine Schrift – die ihm wie eine unverwechselbare Gabe, wie ein ihn vollkommen bezeichnender Fingerabdruck erscheint – nicht in einen kühlen Strom an gleichförmigen Buchstaben verwandelt sehen.

Denn der Schrift, sagt er, wird durch den – wie die Schriftsetzer es einst nannten – UMBRUCH das Rückgrat gebrochen. Es wird ihr all das genommen, was sie auszeichnet und zu dem macht, was sie tatsächlich ist. Einzig wenn jemand mit größter Sorgfalt und Aufmerksamkeit die Übersetzung ins Mechanische betreiben würde, wenn eine Ahnung von Handschrift im Druckbild übrig bleiben würde, dann könne er sich vorstellen, sein Geschriebenes auszuhändigen, freizugeben, und es den Setzern zu überlassen.

Schon vor über hundert Jahren, sagt er, wusste man über die TEILHAFTIGKEIT, über die Brüchigkeit des Ichs Bescheid. Der junge Hugo von Hofmannsthal – man muss es eigentlich gar nicht erwähnen – sah nicht nur die Worte und Begriffe zerfallen, sondern ein Ich, das nicht viel mehr als ein Provisorium ist.

Verwunderlich, dass sich nach dem Zweiten Weltkrieg – wider besseren Wissens, wider den Theorien Ernst Machs – der Wunsch nach Selbstverwirklichung wie eine ansteckende Krankheit ausbreitete.

Wenn man in seiner Rede, sagt er, stets etwas aufragend Grundierendes einsetzen muss, so, wie es Tizian mit den beiden Säulen auf dem Bild in der Frari-Kirche gemacht hat, wenn man etwas Unbewegliches, Schweres, in seinem Sprechen verwendet, dann tut man das, um sich daran festhalten zu können, um etwas in den Raum zwischen Sprechenden und Zuhörenden zu stellen, an das sich beide klammern können.

Das ist eine Verabredung. Etwas, das nicht aus dem Rahmen fallen kann.

Und die Dinge, die tatsächlich gebraucht werden – tagtäglich zumeist –, nehmen sich unscheinbar unter all dem Unnötigen aus, unter all den schmückenden, einen selbst darstellenden Gegenständen, die man – wenn überhaupt – nur selten tatsächlich verwendet.

Es müsste, sagt er, anstelle des Redens ein Schreiben stattfinden, damit die Worte, die von allen für alle da sind, die frei und unabhängig sind, sozusagen als beständige Möglichkeitsform für einen – aber eben nicht für einen allein – vorhanden sind. Es müsste das Reden als ein Schreiben stattfinden, damit die Worte in ihrer besonderen Anordnung einem eigen werden.

Man könnte den schriftlichen Umgang mit Worten als Ermächtigungsstrategie betrachten, als ein Verfahren, das einem den Glauben schenkt, man könne über Worte gebieten, sie beherrschen und damit ihr alleiniger Besitzer werden.

Mit diesem trügerischen Trachten Herrschaft auszuüben, sagt er, gefällt mir nicht.

Die Zufriedenheit, die sich mit einem ungewöhnlichen Gedanken einstellt, könnte einen auch beunruhigen.

Wenn man feststellen muss, sagt er, dass sich die Geschichten wiederholen, dass die Vielfalt der Möglichkeiten, wie sich etwas zutragen kann, tatsächlich eine Vielfalt von Erzählweisen

ist, dann wird es schwierig, unbedarft und gleichzeitig voller Enthusiasmus etwas wörtlich weiterzugeben.

Wenn man sich auch noch sagen muss, dass der Umgang mit dem Wort – vor allen Dingen dort, wo er ein schriftlicher ist – nichts weiter als Inbesitznahme ist, ein Erobern von etwas, das einem niemals allein gehören kann, das sich erst im Teilen zusammensetzt, erst vervollständigt, dann wird einem das Widersprüchliche am Schreiben schnell zu viel.

Max Weber, sagt er, hat ein Wort in seinem Buch WIRTSCHAFT UND GESELLSCHAFT verwendet, das – auch aus seinem Zusammenhang gerissen – eine ganze Geschichte zu erzählen imstande ist: EIGENWERTGESÄTTIGT.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, spricht in letzter Zeit häufiger von den Steinplatten in der Donnerklanghöhle von Fangshan auf dem Gelände des Wolkenheimklosters, in die Schriftzeichen gemeißelt wurden. Mehr als dreißig Millionen Zeichen – eine unvorstellbare Menge – warten darauf, von Menschen, die ihretwegen ins Kloster gekommen waren, auf Papier abgerieben zu werden. Die Steinplatten sind Speicher und Vorlage in einem, man kommt zu ihnen, um das Geschriebene einerseits lesen, andererseits vervielfältigen zu können. Die vorausgegangene beschwerliche Pilgerreise ins Kloster, sagt er, schafft Aufmerksamkeit. Sie schafft Andacht.

Inschrift auf dem Berg Tai in der Provinz Shandong: WIRKLICHKEIT SEI WIE TRAUM UND TRUG, EINE BLASE IM SCHAUM, WIE SCHATTEN, TAU ODER EIN BLITZ.

Und so erschafft sich das Ich. Indem es sich als vollkommen in seiner Gegensätzlichkeit zu denken vermag.

Die Zentralperspektive weist dem Betrachter einen einzig möglichen Standpunkt zu, sagt er. Sie hält ihn fest, zeigt ihm, dass es ausschließlich einen einzig richtigen, einen einzig wahren Standpunkt geben kann.

Wenn im Worttaumel, sagt er, plötzlich Worte aufsteigen, sich aus dem Ungenauen, möglicherweise Unerhörten, aus dem

unscharf Lichtlosen erheben, wenn sie – Luftblasen gleich – an die Oberfläche drängen, dann muss man sie aufhalten, dann muss man sie festhalten. Auch wenn sie – da sind sie den bunten Herbstblättern ähnlich – eine Gegenbewegung anzeigen. Im Erhebenden schimmert bereits die Herablassung durch.

*Etwas vertiefen,
um es aufsteigen
zu lassen.*

Und eilig, sagt er, denkt man an Petrarca und seinen Anstieg auf den Mont Ventoux. Oben angekommen schafft der nach unten gewendete Blick Landschaft. Sie – die bislang ungeschaute – entsteht. Aus der Herablassung.

Manchmal, sagt er, überfällt einen ein Erkennen – ein neben-sächliches zumeist – mit einer Wucht, die einen staunen macht. Die einen innehalten und fragen lässt, warum man das nicht immer schon so, wie man es augenblicklich versteht, verstanden hat. Es sind zuweilen Worte, die aus ihrem alltäglichen Gebrauch fallen und kurzzeitig eine überraschende Durchsichtigkeit gewinnen. Wie zum Beispiel ER HAT AN ANSEHEN EINGEBÜSST. Dass das Ansehen tatsächlich etwas ist, das mit Aufschauen zu tun hat, mit dem bewundernden Blick nach oben, war mir bislang, sagt er, nicht aufgefallen.

Um ein zentralperspektivisches Gemälde zu betrachten, sagt er, gibt es nur einen einzigen idealen Standpunkt. Er liegt der Unendlichkeit gegenüber. Sozusagen auf der anderen Seite der Unendlichkeit. Und genau hier bin ich wirklich ich, wenn sich alles, was im Bild geschieht, auf mich bezieht. Weil die Konstruktion der Räumlichkeit mich in ihren Mittelpunkt stellt.

Gerne, sagt er, hätte ich die Geschichte vom FÜRSTEN DER SEHSTRAHLEN erfunden. Gerne hätte ich vom MITTELSTRAHL – den Leon Battista Alberti CENTRALSTRAHL nennt – erzählt, von jenem Sehstrahl, der durch den Kreuzungspunkt der Plattform einer Sehpyramide geht.

Aber Leon Battista Alberti hat das lange vor mir getan. Äußerst elegant und mit großem Sprachgefühl: ES BLEIBT NUN NOCH ÜBRIG, ÜBER DEN CENTRALSTRAHL ZU SPRECHEN. DER CENTRALSTRAHL WIRD JENER EINZIGE STRAHL SEIN, WELCHER DIE DIMENSION IN DER WEISE BERÜHRT, DASS DIE WINKEL, WELCHE ER NACH DER EINEN WIE NACH DER ANDEREN SEITE HIN BILDET, EINANDER GLEICH SIND. DIESER STRAHL UNTERSCHIEDET

SICH VON ALLEN ANDEREN DURCH SEINE KRAFT UND LEBHAFTIGKEIT; ER BEWIRKT ES, DASS KEINE DIMENSION JEMALS GRÖßER ERSCHEINT, ALS WENN SIE VON IHM GETROFFEN WIRD. MAN KÖNNTE VON DIESEM STRAHL VIELES SAGEN, DOCH GENÜGE DIES EINE: DICHT UMDRÄNGT VON DEN ANDEREN STRAHLEN, VERLÄSST ER, DER LETZTE, DIE GESEHENE SACHE; UM DIESES VERDIENSTES WILLEN NENNT MAN IHN WOHL MIT RECHT DEN FÜRSTEN DER STRAHLEN. ES SCHEINT MIR HINLÄNGLICH BEWIESEN ZU SEIN, DASS MIT ÄNDERUNG DER ENTFERNUNG UND MIT ÄNDERUNG DER LAGE DES CENTRALSTRAHLES SOFORT AUCH DIE FLÄCHE GEÄNDERT ERSCHEINEN WIRD. ALSO DIE ENTFERNUNG UND DIE LAGE DES CENTRALSTRAHLES SIND VON GROSSEM EINFLUSSE AUF DIE ZUVERLÄSSIGKEIT DES SEHENS.

Die Zentralperspektive erschafft einen auf das Ich gerichteten Raum. Während das Buch – in seiner linearen Ausdehnung – nicht auf das Ich, sondern auf das Ende gerichtet ist. Es stellt in diesem Vorantreiben, in diesem Voranschreiten, in diesem Voranschreiben, die Zielgewissheit des Ichs in den Vordergrund. Die Verschränkung der Vorstellung vom Ich mit der Vorstellung vom Buch erschafft Richtung. Richtung, die nur den Dreischritt kennt: Davor. Jetzt. Danach.

Vielleicht, sagt er, haben wir auch deswegen zu lesen begonnen, weil wir den verschiedenen Formen des Sagens, des Einsagens, des Aussagens, des Vorsagens und des Voraussagens nicht ausgeliefert sein wollten.

*Auf die Verkündigung warten?
Oder den Erkundungen entgegenfeiern?*

Das Lesen ist ein fortwährendes Abwarten. Ein Abwarten, das sich ausdauernd als ein zielgerichtetes gebärdet. Das sich immer dessen gewahr ist, dass es seine darüber hinausgehenden Unbestimmtheit bereitwillig ausblenden muss.

Einzig in den Gemälden, die die Verkündigung Marias zeigen, erscheint das Lesen als ein Handeln, das augenscheinlich – denn in der Regel ist zumeist in der linken Hälfte der Bilder der Engel Gabriel mit der Lilie in der Hand zu sehen, der eine unerwartete Botschaft verkündet – zu seiner Bestimmung führt. Obwohl Maria ja niemals auf die Ankunft des Verkündigungsendgels gewartet hat.

Die Bibel, sagt er, ist – wie alle großen Bücher der Welt – voll von wundersamen Geschichten. Voll von Unerklärlichem, von Versprechen und Versprechungen. Auch der Ungläubige kann sich dem nicht entziehen, vor allen Dingen dann nicht, wenn er mit der Heiligen Schrift aufgewachsen ist und sie zu einem wichtigen Fundus seiner Bilder wurde.

Wenn der Erzengel Gabriel vor Maria tritt, um ihr die FROHE BOTSCHAFT zu verkünden, trifft er sie lesend an. Ist das Lesen, sagt er, jene Tätigkeit, die am entschiedensten auf ihre Frömmigkeit, auf ihre Demut, und gleichzeitig auf ihre Jungfräulichkeit verweist?

Maria liest das Wort des Propheten. Jene Vorhersage, die im Augenblick der Verkündigung Tatsache wird. Sie liest die Worte, die außerhalb ihres Körpers bleiben müssen. Gegenworte zu denen, die ihr der Erzengel verkündet. Gabriels Worte werden zu Fleisch. In ihrem Körper.

Diese erste wundersame Verwandlung in der Geschichte Jesu, sagt er, ist ein unglaublicher Anfang. Der Beginn, der ein gehörig Maß an Glauben verlangt. Ein überschäumendes Maß an Glauben. Sich bewusst zu machen, dass sich aus Worten Menschen machen lassen. Und Götter. Das ist das eine.

Das andere, sagt er, ist für mich aber viel wichtiger. Dass eben nicht das niedergeschriebene, sondern das gesprochene Wort Fleisch wird.

Aber eigentlich, sagt er, will ich – da es plötzlich wie eine Skulptur vor mir steht – von der WORTNOTWENDIGKEIT sprechen. Die sich erst in dem Augenblick, in dem das Wort Körper geworden ist, im Raum zu entbergen versteht.

Meinem Freund, dem Schreiber, sagt er, ist das Ausführliche von großer Bedeutung. Er findet, dass man Hochachtung haben müsse vor Menschen, die sich ausdauernd einer einzigen, kleinen Sache widmen können, die sich nicht ablenken lassen, sondern ihre Aufmerksamkeit völlig auf das eine, mit dem sie sich beschäftigen, richten können. Die, sagt er, keine Ausflüchte suchen. Keine Unterbrechungen. Die Hindernisse überwinden und dem Leichtgängigen aus dem Weg gehen.

Die sich beim Schreiben über Seiten mit Kleinigkeiten, mit Details aufhalten können.

Das ist es, sagt er, was er bewundert.

Ich hingegen, sagt er, liebe das Sprunghafte. Das Zwanglose, das vieles nicht verfolgbare lässt, weil es in seiner Unvollständigkeit, weil es mit all seinen Zugängen und unzähligen Ausgängen allzu offen und unbestimmt erscheint. Man meint, sagt er, mit dem Beharren auf das Zwanglose der Schwerfälligkeit entgehen zu können. Sie – weil man dem folgt, was sich augenblicklich ergibt – hinter sich zu lassen, darauf vertrauend, dass sich ins Gesagte längst das Verführerische eingenistet hat.

Der Verzicht auf jede Anschaulichkeit, sagt er, zeichnet das Schreiben meines Freundes, des Schreibers, aus. Dieser Verzicht heißt für ihn, dass es kein Oben, kein Unten gibt. Kein Vorne, kein Hinten. Keinen Horizont. Mit anderen Worten: Es gibt vollkommene Ziellosigkeit.

*Behaupten ist
immer ein vieles
vernachlässigendes
Sprechen in
drängender
Ungeduld.*

Im zuweilen nachsichtigen Beharren darauf, sich in seiner Umwelt orientieren zu müssen, sich in jedem Raum, den der Körper um sich erfährt, zurechtfinden zu müssen, sagt er, treibt man sich an, eine Vorstellung, eine Ahnung von Sicherheit und Gewissheit zu entwerfen, die nicht Sekunde für Sekunde wieder und wieder überprüft und befragt werden muss, sondern die Bestand hat und gleichzeitig Grund bietet, einfach da zu sein.

Wenn mein Freund, der Schreiber, sagt er, das Wort ERKLÄRLICH auf einen Zettel schreibt, streicht er es im nächsten Moment wieder durch. Ein Nebelwort, sagt er. Ein Wort voller Abzweigungen und Ungenauigkeiten. Ein Wort, das erst mit der Vorsilbe UN- zu einem standhaften Wort wird.

Man kann etwas, sagt er, für das viel Zeit aufgewendet wurde, für ein Bild zum Beispiel, oder für ein Buch, nicht einfach so sein lassen. Es muss – da die Zeit vor allem dafür eingesetzt wurde, aus einem flüchtigen Eindruck etwas von Bestand zu machen –, es muss ein über das Vorhandene Hinausführendes geben, ein Mehr. Es muss einen verborgenen Sinn geben.

Im Miteinander-Sprechen bin ich von der verzweifelten Suche nach dem Dahinterliegenden, nach dem Sich-Nicht-Darbietenden, aber dennoch Anwesenden befreit. Die Gegenwärtigkeit der Rede lässt Deutungen nur in der Augenblicklichkeit zu.

Welch unglaublicher Blick auf etwas, sagt er, das sich nur beiläufig zusammensetzen lässt. Und das auch nur am Rande. An einer Stelle, einer stark blutdurchströmten, pulsierenden zwar, aber doch nur an einer Stelle.

Dass ich, sagt er, diesen Blick unglaublich nenne, rührt daher, dass Platon die beiden Körper – den weiblichen und den männlichen – als getrennte Teile eines einst Ganzen versteht. Dass er sie als etwas Auseinandergerissenes erfährt, als die Hälften einer ehemals vollkommenen Einheit.

Dieser unglaubliche Blick muss von unermesslicher Sehnsucht getrieben auf die Menschen gerichtet gewesen sein. Ein Blick, der jede Fantasie übersteigt und Unwirklichkeit in die Welt schleust.

In dem Augenblick, sagt er, in dem Platon die beiden Geschlechter als Teile eines Ganzen sah, schuf er alle Voraussetzungen dafür, dass sich auch das Mögliche und das Unmögliche zu einem einzigen Körper verbinden lassen.

Folgerichtigkeit, sagt er, ergibt sich, wenn ich mich in einem begrenzten Begriffsnetz bewege, in dem die Begriffe zueinander in einem aufsteigenden oder absteigenden Zusammenhang stehen. Sind sie jedoch willkürlich zerstreut, werden sie nicht in zwangsläufige Abhängigkeiten zueinander geordnet werden können.

*Annahme.
Verdacht.
Vermutung.*

Doch einmal, sagt er, war das Bild tatsächlich gegenwärtig. War es nicht Erinnerung. Ich weiß nicht mehr, ob es im Augenblick seines Erscheinens, also in dem Augenblick, in dem ich es wahrgenommen habe, auch schon diese Macht hatte. Die Macht mich zu verzaubern und völlig zu erfüllen.

Am Wegrand stand ein hölzerner Strommast, nicht besonders hoch, im unteren Viertel mit Teer bestrichen. Dort, wo

der Mast ins Erdreich ragte, fanden sich Löwenzahnblätter und Spitzwegerich.

Dieses Bild, in die Abenddämmerung gesetzt, sagt er, löst heute noch Sehnsucht aus. Eine Sehnsucht, die sich in ihrer Unbestimmtheit von allen anderen, einfacheren Sehnsüchten deutlich unterscheidet. Dieser Mast ist ohne Hintergrund. Ohne Deutbarkeit. Kein Totenschiff wie eine venezianische Gondel, kein Totenbaum wie der dunkle Wächter am Friedhof, die Zypresse.

Man muss sich, sagt er, eigentlich nur zwei Worte erobern, muss ihrer habhaft werden, damit sie einen voreilig jubeln lassen. Derer man sich jedoch im gleichen Moment zu entledigen hat, weil sie die große Kontur des Lebens aufweichen. Unge-rechtfertigt Mühsal schaffen. Die Worte sind VERMUTLICH. Und ZWISCHENFALL.

Vor allen Dingen letzteres, sagt er, hat sich wie ein Flusskiesel abgeschliffen. Das heute gegenüber seinem ursprünglichen Gebrauch deutlich verwandelte Wort drückt einiges an Besorgniserregendem aus, während es früher tatsächlich nichts weiter besagte, als dass jemandem etwas dazwischen gekommen ist. Dass er abgelenkt wurde.

Nicht mein Freund, der Zeichner, sagt er, sondern mein Freund, der Schreiber, denkt über die Linie nach. Für ihn ist sie nicht das, was es zu verfolgen gilt, was man im Geiste abschreitet, um von einem Punkt zum anderen zu gelangen, sondern für ihn ist die Linie ein Lasso, das etwas einfängt, um es zu bändigen.

Die Linie ist für ihn Begrenzung. Und diese Begrenzung muss unumstößlich sein. Genauso wie sie vollkommen zutreffend sein muss. Unverrückbar.

Der Strich, der die Linie macht, ist anfangs ein tastender. Der oftmals angesetzte Strich, sagt er, ist der Versuch, eines Körpers, eines Gegenstandes, eines Gesichts habhaft zu werden, indem man sich der vollkommenen Form im Zusammenspiel von Blick und Geste annähert.

Es geht, sagt er, auch um sparsame, unmerkliche Augenbewegungen. Bewegungen, auf die man nur deswegen aufmerksam wird, weil sie jene Augen ausführen, von denen man

gefesselt ist. Das AUFSCHAUEN zum Beispiel, sagt er, ist eine im Wort erstarrte Bewegung. Oder – wesentlich bildhafter – das ANHIMMELN.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, spricht davon, dass am Papier letztlich nur die Linie endgültige Verbindlichkeiten herzustellen imstande ist. Dass die Linie Worte miteinander verknüpft und einander zuordnet. Die Linie kann Zusammenhänge herstellen, kann aus Wortschaften Nachbarschaften machen. Sie aufs innigste miteinander verknöten und verschnüren. Und damit das Ungenutzte, das Unbrauchbare ausgrenzen.

Die Diagramme in den Notizbüchern meines Freundes, des Schreibers, sind Einfassungen, sagt er, sie sind Entscheidungsskizzen und gleichzeitig Blaupausen der Auslöschungen.

Es ist schwierig, sagt er, sich dem, von dem ich glaube, dass ich es denke, anzunähern. Es in Worte zu fassen. Es auszusprechen. Es ist schwierig, weil es Erklärungen bedarf, mit denen man sich nicht aufhalten will.

Es ist schwierig, weil die Erläuterungen überzeugen müssen, einfach auch deswegen, weil ein Widerspruch nur weitere Widersprüche heraufbeschwört. Und man sich letztlich im Dickicht der Überredungen, Erklärungen, Verlockungen und Empfehlungen verirrt.

Es geht, sagt er, um das Wort. Und um seine Wiederholung. Es geht um Verbannung, Vertreibung. Um Entfernung. Letztlich um Auslöschung.

Es geht um die genaue Reihenfolge von Worten. Um ihre Zuordnungen, die – werden sie schriftlich der Welt überlassen – plötzlich eines ganz besonderen Schutzes bedürfen. Weil sie jemand in einzigartiger Weise hervorgebracht hat, gehören sie ihm. Er hat – so die landläufige Meinung – ein Recht auf diese Worte. In ihrer einmaligen Abfolge.

Aber jede Wortkonstellation, die – ausgesprochen – schnell wieder verhallt, ist rechtlos. Und damit unbedeutend.

Dabei steckt in jeder Wiederholung eine Veränderung. Eine Erneuerung sowieso. Und das fortwährende Vortragen des immer selben Wortes hat ohnehin etwas Verzauberndes und gleichzeitig Beherbergendes.

Wohin mit dem Ich, wenn man schreibt? Wohin mit diesem alles Überstrahlenden, das sich eigentlich verstecken sollte, das sich tarnen sollte, ein- und untergehen, sagt er, zwischen den Worten.

Dass uns etwas begegnet, ohne Vorderseite, ohne Rückseite, aber auch ohne jegliches Mysterium, das war zu erwarten. Es war im Gymnasium, sagt er. Wir müssen um die vierzehn Jahre alt gewesen sein. Es trug sich – ich erinnere mich noch gut daran – in einer der von uns so geliebten Mathematikstunden zu. Der junge, höfliche Lehrer stellte uns die Aufgabe, Vorder- und Rückseite eines Papierstreifens ineinander übergehen zu lassen.

Für uns lag die Lösung der Aufgabe in ihrer Formulierung und so verklebten wir – ohne viel nachzudenken – die Enden einer linealbreiten Papierbahn miteinander so, dass wir ein Möbiusband vor uns sahen. Wir hatten ein eigenartig weiches und gleichzeitig hartes Material vor uns, das durch einen einfachen Trick seine Rückseite gleichzeitig mit seiner Vorderseite verloren hatte. Erst vierzig Jahre später zeigte uns jemand, dass doch etwas verblieben war. Die Kante des Papiers. Der Rand von etwas, das keine Rückseite und keine Vorderseite kennt.

Nur wenige fragen sich, ob sie nicht zu viele Spuren hinterlassen. Meinen Freund, den Zeichner, sagt er, begeistert das Setzen von Spuren auf Papier. Es sind unzählige Spuren. Zuweilen zu viele. Aber es sind niemals Spuren, die auf ihn verweisen. Eher sind es Spuren, die ihn verbergen als ihn aufdecken,

Wie kann ich Bilder mit Überzeugungskraft ausstatten? Oder Worte? Was muss ich beherzigen, was muss ich beachten, damit dem Bild, dem Wort geglaubt wird? Welchen Vereinbarungen muss ich hinterherspüren?

Aber Worte werden auch dann nicht zu Dingen, wenn sie in Stein gemeißelt, in Rinde geritzt oder auf Papier geschrieben sind.

Man verliert – durch die alles weitere ausschließende Arbeit als Spurensetzer – die Geläufigkeit, mit anderen Menschen umgehen zu können. Das ist, sagt er, keine Frage des Alters, sondern der Intensität, mit der man sich auf etwas einlassen kann.

Das Wort VEREHRUNG bezeichnet unsere Haltung als Gymnasiasten gegenüber den Künstlern wohl am besten, sagt er. Obwohl ich es heute nicht mehr verwenden würde, trifft es

die Mischung aus Hochachtung und Bewunderung, die wir in den Begegnungen mit ihnen an den Tag legten, ganz gut. Die Menschen, die jene Künstler waren, sagt er, waren uns fern.

Tatsächlich, sagt er, war aber diese Unerreichbarkeit wahrscheinlich der entscheidende Grund, warum wir auch Künstler werden wollten. Das, was wir empfanden, sollte später auch uns gegenüber empfunden werden.

Es geht, sagt er, ja nicht darum, ins Dunkle abzugleiten. In ein beredtes, selbstgefertigtes, sich selbst rechtfertigendes Mysterium. In etwas mittelalterlich Einförmiges, dessen großer Vorteil es war, dass es sich beherrschen ließ. Darum geht es nicht, sagt er.

Aber deswegen dem Vorankommen des Denkens, seinem bravourösen Fortschreiten das Wort zu reden, dies als Beruhigungsmoment für ein Überlegen auszugeben, ein Denken, das sich unbeeindruckt zeigt, sich tatsächlich aber auf eine auf ein Ziel gerichtete Geschichte beruft, ist ein wenig betrüblich, wenngleich verständlich.

Das Denkangebot, sagt er, hat sich vervielfacht. Unüberschaubar ist es geworden. Man kann unter UNMENGEN von Sinngedem wählen. Was die Suche nach dem Sinn nicht eben einfacher macht. Weil die Entscheidung, im Dschungel der Wahrheiten einen bestimmten Weg gehen zu wollen, letztlich immer eine Art von Glauben voraussetzt.

Und sei es nur der Glaube an den Glauben der Freunde. Das einen Überwältigende, sagt er, ist immer Grund zur Bewunderung. Gleichzeitig ist es aber auch Grund zur Demut und zum Infragestellen des eigenen Tuns. Die großartigen Werke der Kunst setzen Erlösung, Loslösung, Ablösung in Gang. Ablösung von der Welt, Loslösung vom Ich.

Im Augenblick dieser Doppelerfahrung findet behagliche Auslöschung statt.

SINNFINDUNG, schreibt Urs Jaeggi in dem Buch mit dem schönen Titel GRUNDRISSE, SINNFINDUNG, sagt er, SETZT HANDLUNG VORAUSS.

Ein Satz, sagt er, der würdevoll für die siebziger Jahre steht und uns Gymnasiasten nicht erreichen konnte, obwohl wir das Buch mit großer Begeisterung gelesen hatten.

*Übersicht, sagt er,
kann heute nur
mehr ein darüber
Hinwegsehen
bedeuten.*

*Das sich immer
weiter dehnende
Zögern, das letztlich
zum Schweigen
wird.*

Als mein Freund, der Schreiber, noch meinte, mit seinem Schreiben, zumindest aber mit der Haltung gegenüber seinem Schreiben überzeugen zu müssen, mit all den Gesten und Gebärden, die einen den Alltag vergessen ließen, da war sein Tun willfähriger und damit zwangsläufig selbstbewusster. Schreiben, sagt er, war da schon immer eine Einübung in die Unverletzlichkeit. In die Unberührbarkeit. Und nicht – wie man in diesen Augenblicken zumeist selbst annimmt – ein Verfahren, das die Innenwelt nach außen falten kann.

Schreiben, sagt er, produziert den Schein von Öffnung. Einen billigen Zauber von Zerbrechlichkeit und Verwundbarkeit.

Der Satz, sagt er, der ihn in den letzten Tagen am meisten beschäftigte, lautet SPINNEN HABEN DURCHSICHTIGES, FARBLOSES BLUT. Dass Blut nicht rot sein muss, sagt er, zerstört mit einem Schlag vieles an Selbstverständlichkeiten, die einem behaglich geworden sind.

Es geht – letztendlich –, sagt er, um die Herstellung einer Welt der Zuständigkeit. Um das Schaffen eines Vorstellungsraums. Um das Schaffen eines Vorstellungsraums, den man völlig auszufüllen imstande ist. Von dem man meint, es würde einen ausmachen. Dieses Bauwerk wird jedoch – wie sehr man sich auch bemüht –, niemals sichtbar werden. Seine Ränder vielleicht, unsichere Umrisslinien. Aber nicht mehr.

Etwas an bereitwillig gewährter Verbindlichkeit, sagt er, muss es wohl geben. Es muss Verpflichtungen, Vernetzungen, Verstrickungen geben. Etwas, an das man sich hält. Das man in Erwägung zieht. Etwas, an das man sich anpasst. Das einem Regeln vorführt.

Es gibt, sagt er, tatsächlich eine immer wieder in Erscheinung tretende, vorläufige Verbindlichkeit.

Es ist statthaft, sagt er, sich jemanden ohne Absicht verbunden zu fühlen. Und aus eben dieser Verbundenheit ergeben sich Verbindlichkeiten. Das Ungefährer, sagt er, versagt auf dem Weg zum anderen. Es legt seine Konturlosigkeit ab. Wird präziser.

Wird verstanden. Oder es wird zum vollkommenen Rätsel.
Zum Geheimnis.

BARMHERZIGKEIT ist eines jener Worte, sagt er, die ich nie besonders gemocht habe. BARMHERZIGKEIT ist ein Wort, dessen Bedeutung ich nur erahne. Möglicherweise ist man barmherzig, wenn man sich in dem Augenblick zurückzieht, in dem man glaubt, die Haltung der anderen sei keine außergewöhnliche mehr. Wenn man feststellt, ihre Sätze würden einen ermüden. Wenn sie unbedacht sind, vorschnell. Wenn man dazu schweigt, wenn man sie nicht mehr aufnimmt. Dann ist man barmherzig mit sich selbst.

Das Wort BARMHERZIGKEIT, sagt er, gehört in jene lange Reihe von Worten, in der auch WONNE steht, TUGEND, AUFOPFERUNG, HINGABE. Das sind Worte, die nur in lichtdurchfluteter Verzückung gesprochen werden, in einer erstaunlichen Entfernung zu sich selbst. Es sind Tabernakelworte.

Zuweilen, sagt er, folgen im absichtslosen Denken Worte aufeinander, die scheinbar nicht viel miteinander zu tun haben und dennoch im flüchtigen Miteinander Sinn erzeugen. Es ist ein Zauber. Es ist ein Rätsel, das sich in ihrem Zusammentreffen eingenistet hat. Ein unbeschwertes Geheimnis – Seifenblasen ähnlich – entsteht aus diesem Zufall. Und erinnert an ein Kinderspiel.

Weder er, sagt er, noch seine Freunde, der Zeichner und der Schreiber, würden Worte wie IN BANGER ERWARTUNG gebrauchen.

Es ist schon eigenartig, sagt er. All mein Denken zielt darauf ab, jegliche Anstrengung, die ich aufbringe, jedes Bemühen, das sich einstellt um Bedeutendes zu verfertigen, als grundlegend sinnloses Handeln anzusehen. Als etwas, das nur selten Erfüllung, aber immer Zwanghaftes zeitigt. Und dennoch, sagt er, denkt eben dieses Denken niemals konsequent genug. Lässt sich immer wieder leichtfertig betrügen, damit sich – höchst widersprüchlich – aus dem Denken doch noch Bedeutungsvolles ergibt.

Aber ist es denn wirklich so, sagt er, dass das Eigentliche nicht sagbar ist. Dass man sich im Versuch, dem Lebensbegründenden nahezukommen, mit einem Umkreisen des Wesentlichen behelfen muss. Dass die Rede darüber immer nur ein holpriger Versuch ist, Unsagbares in Worte zu hüllen.

Oder ist es doch nicht vielmehr so, dass das Leben immer schon weit über das Eigentliche hinausging, dass es immer schon ein Zuviel war, weil das Eigentliche möglicherweise einzig und allein das Reden selbst ist. Aber das allzu Vordergründige, das ohnehin Gegebene – das Reden eben – den Deutungs- und Bedeutungssuchern viel zu wenig ist.

Der Wunsch, sich im Spiegel anzuschauen und sich nicht mehr wiederzuerkennen, ist mir unverständlich. Gibt es denn tatsächlich, sagt er, das Verlangen, sich durch sich selbst überraschen zu wollen? Einem anderen als sich selbst im Spiegel gegenüberzustehen? Ist denn die Herstellung eines Ichs ein zerbrechliches Unterfangen, obwohl die Sehstrahlen – oder wie die Griechen sagten, die EIDOLA – ausdauernd Sekunde für Sekunde auf einen zujagen?

Wie sich zeigt, sagt er, – und was sich immer zeigen wird –, ist Sprechen niemals das Gegenteil von Schweigen.

Es gibt, sagt er, für einen Sprechenden niemals die Möglichkeit, einen bereits vorgetragenen Satz zurückzunehmen. Ihn gleichsam durchzustreichen und ihn auszulöschen, um einen besser formulierten an seine Stelle zu setzen. Es gibt im Reden nicht das Ringen um den Ausdruck. Es gibt das Raffinement der Form nicht.

Möglicherweise, sagt er, geht es ausschließlich darum zu überzeugen. Jemanden zu fesseln, indem man nicht allzu sehr von sich ablenkt und dennoch die Sprache der anderen spricht. Reden, sagt er, ist dem Schreiben immer überlegen. Aus vielerlei Gründen. Vor allen Dingen aber, weil es nicht täuscht.

Ist das Bedürfnis, zu sprechen, der einzige Grund, warum gesprochen werden sollte?

Mensch sein heißt aber auch, sagt er, mit einem Überschuss, mit einem Darüberhinaus zurechtzukommen. Der Zeit, die nicht fürs Überleben genutzt wird, Bedeutung zu geben, sie mit etwas zu füllen, das sie als eine deutlich andere Zeit als

die zum Überleben notwendige zu kennzeichnen vermag. Das heißt, man muss Bedeutung herstellen für das nicht Notwendige, für das nicht Nützliche.

Die Verbundenheit mit dem Nutzlosen, sagt er, zeichnet den Menschen aus. Die Regeln für den Umgang mit dem Nutzlosen nennt er – der Mensch – Kultur.

Die Opfergabe als das einprägsamste Ritual, das Unnutze zu feiern.

Der Raum meines Freundes, des Zeichners, sagt er, ist ein von der Zentralperspektive unbeeindruckter Raum. Ein Raum, der in der Überlagerungen vieler Strichlagen entsteht, und der den durch Linien konturierten Inseln misstraut. Der Ort des Ichs, der Ort der inneren Stimme ist ein ungenauer WORTORT, der sich nicht über die Zusammenführung von Linien, von Sehstrahlen, die sich erst in der Unendlichkeit treffen, konstruiert.

Das Gewebe ist ein beiläufiges. Dass es sich nicht zwangsläufig ergibt, ergeben hat und ergeben wird, ist dem Vertrauen in jene Unbestimmtheit geschuldet, die sich erst im Gegenüber vervollständigt.

Das Anschauliche, sagt er, das mit jenem kleinen Rest an Rätsel ausgestattet ist, das das Gesehene nicht stumpf und platt werden lässt, fasziniert mich. Es ist eigentlich das Offensichtliche, dem noch etwas Fragwürdiges anhaftet. In dessen Schichten, in dessen Ablagerungen verbirgt sich der Großteil meines Ichs.

Woher, sagt er, kommt die Idee, es müsse etwas Ausgeschlossenes, etwas Verdrängtes, etwas nicht Sichtbares, etwas nicht Wahrnehmbares an jedem Menschen geben? Woher kommt die Idee, es müsse ein kaum zu ergründendes Darüberhinaus, ein Mehr, also immer auch etwas Verborgenes an jedem Menschen geben? Warum huldigt man dem Glauben an die Unvollständigkeit des Vermittelbaren? Das Fehlen und der Mangel dienen – gleich in welchem Glaubenssystem – dem Erkennen und der bereitwilligen Anerkennung der Scham, nicht vollständig, nicht vollkommen zu sein.

Zuweilen, sagt er, erstickt uns das Mögliche, aber nicht Erreichbare.

Wenn mir die gewöhnliche Vorstellung von Zeit vertrauter wäre, sagt er, dann würde ich wahrscheinlich eher auf ein

Nacheinander, auf eine Reihung, auf eine Abfolge und damit auf Auswirkungen, Zwangsläufigkeiten und Folgerichtigkeit achten.

Die Erwartung, sagt er, steuert meinen Blick. Ich muss wissen, was ich sehen will. Ich muss es mir voraussagen. Ich muss es mir vorhersagen. Ich muss es mir ankündigen. Sonst bleibt im Dickicht der Erscheinungen alles unsichtbar.

Mein Freund, der Zeichner, übt den entgegengesetzten, den ziellosen Blick. Er übt ein Sehen, das sich im Absichtslosen verlieren kann, in einem wortfreien Etwas, im Unerwartbaren. Das Gesehene, sagt er, streckt sich ins Formlose. Verlangt nach Auflösung.

Der Strich, so wie ihn mein Freund, der Zeichner setzt, kann diesem Blick nichts anhaben. Hebt nichts an ihm hervor. Unterscheidet nicht. Trennt nicht dasjenige, auf das man seine Aufmerksamkeit richten muss, von dem, was man übersehen kann.

Im Sprechen, sagt er, entsteht unweigerlich ein sich Aufeinanderbeziehen. Es ist immer – auch wenn mich mein Gegenüber nicht ansieht – ein Handeln, das Einsamkeit ausschließt.

Stehen.

Sitzen.

Liegen.

Ich mag, sagt er, die harten Kontraste nicht. Laut gegen leise, hell gegen dunkel. Das ist so einfach. Es ist spektakulär. Es ist grob. Und trivial. Von billiger, erwartbarer Wirksamkeit.

Feststellung.

Festsetzung.

Festlegung.

Das Spiel der Zwischentöne ist aufregender, weil riskanter. Wenn Rudolf zur Lippe schreibt, GESTALT BRAUCHT KONTINUITÄT UND VERWANDLUNG, dann weiß er um die Pendelbewegung im Dazwischen. Die Entscheidung muss nicht zwischen den beiden Polen getroffen werden, sondern sie muss einen Weg des Sowohl-als-auch finden.

Die drei Sätze des Stücks von John Cage 4' 33" unterscheiden sich in ihrer zeitlichen Länge deutlich. Das ist augenfällig, dennoch weisen sie eine Ausgewogenheit auf, spiegeln sie eine Gleichmäßigkeit wider, die möglicherweise auf John Cages Ablehnung allzu starker Kontraste und allzu schroffer Unterschiede zurückzuführen ist.

Interessant wäre es zu wissen, sagt er, in welchem Alter die innere Stimme in einem zu sprechen beginnt. Ebenso interessant wäre es zu wissen, ob diese Stimme Worte spricht, die der Hörende noch nie vernommen hat. Denn Sprache ist angeblich immer schon da. Später, viel später, sagt er, lässt einen der Gebrauch der Worte das Vordenkliche erahnen. Verschiebungen, Verknappungen, Verwandlungen von Worten schaffen unmerklich etwas jenseits des Gebräuchlichen.

Erst wenn das Schweigen eine Bühne bekommt, die es sichtbar werden lässt, wird es zur Form.

Entweder ist es Unbeholfenheit, sagt er, oder es ist der überwältigende Wunsch, Großes und Unergründliches miteinander zu vermischen. Entweder ist es Vermessenheit, oder es ist die einen vollkommen überwältigende Arglosigkeit, Tatsachen nicht wahrhaben zu wollen.

Gleichgültig was es ist, es ist jedenfalls Eigensinnigkeit vonnöten, um bereitwillig mit großem Enthusiasmus über sich selbst sprechen zu können. In einem Dasein, dem es offenbar gut tut, dass es etwas Unauslotbares, etwas zutiefst Rätselhaftes gibt.

Die Gewissheit – folgt man Platon – liegt, sagt er, im Vollkommenen. In der reinen Idee. Da erscheint das Unumstößliche. Das von allen Widersprüchen Entledigte.

Die Vollkommenheit der Geometrie, sagt er, gab es ja nur in der Vorstellungswelt von Platon. Weil er es so wollte. Weil er wollte, dass es Vollkommenes gibt. Deswegen war es ihm unmöglich, die unmerklichen Abweichungen der tatsächlich gezeichneten Winkel, die nur minimal unterschiedlichen Längen der Quadratseiten auszumachen. Die Exaktheit der Geometrie existierte nur in Platons Welt des einen großen Wunsches. Des Wunsches nach dem Absoluten. Nach jenem Absoluten, das einen vollkommen zu beherbergen versteht.

Auch Immanuel Kant vertrat die Meinung, die Nicht-Darstellung müsse höher eingeschätzt werden als die Darstellung.

Es ist ein mächtiges Wort, sagt er. VERBINDLICHKEITSVERLUST. Das Wort ragt vor einem wie eine Mauer auf. Verlangt von

einem, dass man dagegen angeht. Vor allen Dingen gegen das, was zum Verlust der Verbindlichkeiten geführt hat.

Sich an die Achtung erinnern, sagt er, die man einst vor den Kunstwerken gehabt hat. Das Ungewöhnliche an ihnen wiederfinden, all das, was einen faszinieren konnte, und möglicherweise nun wieder faszinieren kann. Das ist es, was ich erreichen will. Das ich erreichen will, indem ich mich einer Sprachlosigkeit überlasse. Es erlaube, dass mich etwas ergreift. Dass mich etwas übermannt. Sich meiner bemächtigt.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, ist überzeugt davon, dass uns jede Handlung zu einem einzigartigen, zwangsläufigen Ereignis führen kann. Dass es Abhängigkeiten, Muster, Unabänderliches gibt.

Etwas muss auf etwas folgen. Das nennt sich Geschichte. Eine Abfolge, die keine Alternativen kennt. Die einen Anfang und einen Schluss hat.

Das Schreiben, sagt er, hilft ihm, meinem Freund, dem Schreiber, das zu erkennen.

Die Liebe zu Geschichten, sagt er, ist das Ergebnis einer unbemerkt erpresserischen Sehnsucht nach Folgerichtigkeit. Die beständige, unermüdliche Erklärungssucht findet in ihr ihre Erlösung.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, ein Buch zu schreiben, in dem sich im Laufe der Zeit die Geschichte verflüchtigt und die Spannung verloren geht, ohne dass man – als Leser des Buches – das Verlangen verspürt, mit dem Lesen aufhören zu wollen.

Diese Aufgabe, diese aus der Beschäftigung mit den Büchern geborene Idee, diese unscharfe Regel ist nicht vergleichbar mit den rigorosen, strengen Regeln, die sich Georges Perec auferlegte. Aber mein Freund, der Schreiber, versteht diese Vorgabe als Herausforderung, gleichzeitig auch als Anlass, als Auslöser für einen Entwurf, der sich seiner Inkonsequenz entsprechend verfolgen lässt.

Die Nichterreichbarkeit macht etwas erst verlockend. Fasziniert. Verführt. Erschafft die Glaubwürdigkeit des Unvorstellbaren. Genauso wie die Anziehungskraft von Luftschlossern.

Die überschäumende Verehrung und Bewunderung eines Menschen, die Überhöhung, die letztlich zur Vergöttlichung führt, sagt er, soll nicht das Ich verkleinern oder es gar auslöschen, sondern den anderen entleblichen, ihn vom Körper befreien und ihn unberührbar machen. Jemanden anbetungswürdig zu machen heißt, ihn vor dem Begehren zu schützen.

Ein Leben, das sich verdächtig macht, wenn es nicht einzigartig sein will. Ein Leben, das nur andeutungsweise einzigartig ist, wenn es nicht uneingeschränkte Bewunderung sucht.

Die Geschichte des Sehens, sagt er, beschäftigt meinen Freund, den Zeichner, nicht. Der Blick, sagt er, war stets ein Gefangener der ihn prägenden Sichtweisen. Der Blick war ein abhängiger. Und ist es noch heute.

Was er allerdings erstaunlich und damit wunderbar findet, ist, dass das Auge und die Frucht, deretwegen das Paradies verloren ging, die gleiche Form haben.

Vielleicht, sagt er, beginnt jeder Anfang so wie das Schreiben in der Volksschule. Mit einem A, das vom Apfel kommt.

Je länger uns, sagt er, jener Blick, der die Zentralperspektive – und damit die Unendlichkeit – als Grund hat, leitet, desto weniger rührt uns das Bezeichnen-, aber nicht mehr Vorstellbare. Desto sichtbarer haben wir einer tatsächlichen Grenzlosigkeit abgeschworen. Denn das ist das Unverzeihliche an der Raumkonstruktion, die angeblich in der Renaissance aufgekomen ist. Dass sie die Unendlichkeit einsetzt, um mit ihr unüberwindliche Grenzen aufzustellen.

Die Unendlichkeit, sagt er, berührt und beschäftigt uns nicht. Sie ist in den Hintergrund getreten. Wo sie zusehends übersehen wird.

Nicht weiter verwunderlich ist, sagt er, dass es außerhalb der inneren Rede, dass es außerhalb des Sprechens mit sich selbst ein weiteres Sprechen, eine gänzlich andere Rede, eine andere

*Denn, sagt er,
das Unbestimmte
ist nicht das
Unendliche.*

Gestimmtheit gibt. Nicht weiter verwunderlich ist, sagt er, dass die Betriebsamkeit unter Menschen einen dazu zwingt, sein Gehäuse verlassen zu müssen, sich einer verführerischen Enge und einer verzaubernden Beschränkung entledigen zu müssen.

Wenn das Tagesgeschehen dich erfüllt, sagt er, wenn es dich in einem Maße anfüllt, dass es eng in deinem Kopf wird, dass es keinen Platz, keinen noch so kleinen Platz für ein Vagabundieren gibt, wenn dich das scheinbar Ereignishafte völlig im Griff hat und dir keine zögernden Ausflüge ins Beiläufige erlaubt, dann versiegt die innere Stimme mehr und mehr. Sie verflüchtigt sich. Bis sie nicht mehr zu vernehmen ist.

Wenn man das Gesagte, sagt er, als eine Form der Wirklichkeit begreift, die uns zueinander führt, nicht weil die Inhalte, die der Sprechende zu übermitteln versucht, mit den Inhalten übereinstimmen, die der Zuhörende empfangend längst vorausgedacht hat, sondern weil es als Gegebenes erst im Aufnehmen aufhört, sofort zu verhallen und damit – verwandelt – Dauer verliehen bekommt, und diese Zeitspanne den Sprechenden und den Zuhörenden zu einem aus ihrer Umgebung gefallenem Paar macht, dann versteht man das Gespräch als das, was es am ehesten ist. Als ein verbindendes Ornament.

War die Geometrie jemals ein Werkzeug, um Wahrheit herzustellen? Oder war sie nur ein anschauliches, in sich stimmiges, aber geschlossenes System, das keine Widersprüche erzeugte und sich dann und wann in der Vermessung als hilfreich erwies.

Anschaulichkeit und Widerspruchslosigkeit machten die Geometrie zu dem, was Platon in ihr sah. Zu dem einzigen vertrauenswürdigen Wahrheitssystem.

Manchesmal wünscht man sich, sagt er, eine größere Ausdauer, einen – wie man sagt – längeren Atem. Vor allen Dingen wenn es um etwas geht, das einen anhaltend beschäftigt und zu keinem Ende kommen lässt. Dann will man auch länger davon erzählen, einfach um während des Redens Klarheit zu erlangen.

Ich bin, sagt er, immer noch von der Vorstellung gefangen, dass in den Körpern von Spinnen durchsichtiges Blut pulst.

Und kein rotes. Davon, sagt er, bin ich tatsächlich eigentümlich fasziniert.

Meine beiden Freunde, der Zeichner und der Schreiber, sagt er, bemühen sich in ihren Werken um Geschlossenheit. Um eine strenge Form. Um eine gerade Linie. Es geht ihnen letztlich um etwas, das sie nie so bezeichnen würden, das ihnen beständig verborgen bleibt, obwohl sie es tun. Sie löschen an ihren Werken das Widersprüchliche, das Unpassende, das Fremde, das Störrische aus.

Als würden sie nicht gegen die Regeln verstoßen dürfen, die sie selbst aufgestellt haben. Die für niemand anderen verpflichtend sind. Die für niemand anderen erkennbar werden.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, hat sich das Material, auf das er sich einlässt, immer genau angeschaut. Er hat die Botschaften, die vom Material ausgehen, präzise untersucht. Die Lagen und Faltungen der Mittel wurden daraufhin – zumindest für ihn – zur Mitteilung. Das Buch wurde zum Objekt. Das Papier, die Bindung, der Druck, die Gestaltung, der Satz, das Wort, der Buchstabe wurden zum erforschbaren Werkstoff.

Das Buch meines Freundes, des Schreibers – sollte er es jemals vollenden –, wird, sagt er, indem er – der Freund – die Oberflächen, die Äußerlichkeiten, die Hüllen und Ränder überprüft, zu einem Konglomerat diskreter Entscheidungen. Ein Werk voller Setzungen und gleichzeitiger Auslöschungen.

Immer wieder, sagt er, verfällt mein Freund, der Schreiber, in ein Nachdenken, in ein Ergründen und Abtasten eines einzigen Worts. UNBEHOLFENHEIT, sagt er, ist so ein Wort. Ein Wort, das sich bei genauerer Betrachtung öffnet, das sich wie ein Propeller zu drehen beginnt, um sein Vollmond-O in der Mitte, um diese, tief im Gaumen sitzende Achse, die sich in ihrer dunklen Körperumgebung gegen die eigentliche Bedeutung des Wortes stemmt.

So, wie sich dieses Wort anschauen lässt, ist es ein rühriges, ein äußerst sympathisches Wort. Es hat in seiner zurückhaltenden, gleichzeitig ausdauernden Bescheidenheit etwas vollkommen Zweifelsfreies an sich.

UNBEHOLFENHEIT ist für ihn, sagt er, – obwohl der Zusammenhang nicht zwangsläufig gegeben ist – immer auch charmant.

*Bemängeln.
Bemänteln.
Behängen.*

Denn das Schreiben meines Freundes, sagt er, führt zuweilen nicht über sich selbst hinaus. Verfängt sich sozusagen im eigenen Wortgestrüpp. Muss einerseits bei sich und für sich bleiben. Muss andererseits aber weit über sich hinausweisen.

Da wird es dann leicht, das Schreiben, sagt er, es wird zu einem Fluss, der sich selbst mitreißt. Dieses Schreiben, dieses ganz bestimmte Schreiben, dieses SPIEGELSCHREIBEN kann nur an wenigen Orten stattfinden. Und eben diese Orte, sagt er, diese Orte gilt es abzubilden. Als magische Räume. Es gilt sie wiederzufinden. Im Nachhinein. Rückblickend. Im Sog eines unerklärlichen Verlangens nach Erinnerung.

Das war es, sagt er, was wir uns vom Leben immer gewünscht hatten. Augenblicke voller Aufrichtigkeit und Dichte, voller Schönheit und Gemeinsamkeit. Momente, die man wie Bausteine zusammensetzen konnte, um sie gleich darauf auseinanderzunehmen und in anderen Zusammenhängen neu aneinanderzufügen.

Nicht das, was man mit Bedacht ansammelt, sagt er, nicht die in ruhigen Stunden wohlüberlegten Gedanken, nicht das oftmals überprüfte Wissen ist das, was die anderen von einem verlangen, sondern das Verzückende, Überraschende, Verblüffende. Das Mitreißende, Anregende, Beeindruckende.

*Andacht als Zeit
zwischen zwei
Augenblicken von
Unerklärlichkeit.
Es ist die Gegen-
welt, die fasziniert.
Und die Verblüf-
fungssucht.*

Es gibt, sagt er, eine bis zur Selbstausslöschung reichende Bereitschaft, jede Erscheinung, jedes Ereignis, das die Welt bietet, als Botschaft von jemanden, als Nachricht über etwas, als Mitteilung an jemanden, als Bemerkung zu etwas zu verstehen. Es muss – so die Lehre aus den Jahrtausende alten Glauben an Zwangsläufigkeit – alles einen Zweck haben.

Es ist, sagt er, immer eine Frage des Gleichgewichts. Ob, sagt er, die innere Rede im richtigen Verhältnis zum Sprechen steht, ob sich Erfahrung, die sich aus inständigem Erleben ableitet, immer wieder mit ziellosem Denken, mit einem Denken, das

sich vollkommen absichtslos erweist, abwechselt. Ob sich die Wahrnehmung von Wirklichkeit und der Traum die Waage halten können.

Eigentlich versucht man zwischen all diesen Gegensätzen einen Ausgleich zu finden, ein allzu starkes Übergewicht auf einer Seite, eine besondere Vorliebe für die andere zu vermeiden.

Meine beiden Freunde, sagt er, der Zeichner und der Schreiber, müssen sich dagegen für jeweils eine Seite entscheiden. Müssen Vorlieben und Abneigungen deutlich zeigen. Sie sind angehalten, sich jeweils auf eine Seite zu schlagen. Nur so kann ihre Haltung sichtbar werden. Nur so können ihre Kunstwerke einnehmen.

*Das nachdenklich
Stimmende steht
den vorschnellen
Überrumpelungen
gegenüber, das
langsam Entdeckte
dem verheerend
Seichten.*

Zumeist, sagt er, drängt es die Worte ohne großes Zutun an die Oberfläche, wo sie sich ineinander verhaken oder sich zu losen Verbänden zusammenfügen, um sich bald darauf wieder voneinander zu lösen und allmählich in Vergessenheit zu geraten. Immer wieder, sagt er, gibt es Augenblicke, in denen man sie in ihrer Fügung gerne bewahren, sinnierend in ihrer Zusammenstellung festhalten würde, mit jener unbeschwerten Ahnung, dass sie in der jeweiligen Konstellation Bedeutsames ergeben.

Es ist ja nicht abwegig, sagt er, im Gegenteil, es ist vollkommen verständlich, wenn jeder versucht, Zuständigkeit zu erlangen. Gewissheit über das, was ihn mit dem Ort, an dem er sich befindet, verbindet. Was ihn gerade hier heimisch macht. Das ist eine Art des Wissens, eine Art der Kenntnis, die einem Sicherheit gibt. Es ist ein im Bilde Sein, das einem erst die Welt zugänglich macht.

Um dieses Auskennen, sagt er, buhlt man. Man muss es einzigartig machen, damit es alles andere überstrahlt. Man muss es den anderen einreden, damit es für einen selbst überzeugender wird. Geteilte Kenntnis beherbergt einen umfassender. Geteilter Glaube vertreibt Einsamkeit.

Das ist das Beruhigende. Beunruhigend ist, dass es einen übermannt. Dass man anfängt zu verführen. Dass man das Teilen erzwingt. Dass man anfängt, sich im Teilen zu verkörpern.

Natürlich, sagt er, fragt sich mein Freund, der Schreiber, welchen Wert sein Tun hat. Warum er sich dem Schreiben hingibt.

Warum er immer wieder zweifelt. Warum er immer wieder verwirft. Warum er immer wieder neu beginnt.

Warum, sagt er, tut er das? Warum lässt er sich auf etwas ein, das er nicht abschließen wird? Das er nicht abschließen will. Das ihn – solange er sich behaglich im Geviert der Unabgeschlossenheit aufhalten kann – ausfüllen wird.

Erwartung, sagt er, spielt dabei eine große Rolle. Eine Erwartung, die sich mit wolkig nebligen Vorstellungen eingestellt hat. Unscharfe Bilder dessen, was eintreten wird, hat er sein Buch einmal abgeschlossen.

Erwartung löscht sich jedoch in dem Moment aus, in dem sich das Unabgeschlossene – weil es einmal fertiggestellt ist – ebenfalls auslöscht.

Aber, sagt er, es gelingt ihm nicht, es nachvollziehbar zu machen. Er vermag es nicht, die Teile in eine überzeugende Ordnung zu bringen, sie einleuchtend aneinanderzureihen. So aneinanderzureihen, dass man mit aller Selbstverständlichkeit sagen kann, das eine folgt auf das andere. Das eine folgt zwangsläufig auf das andere und schließt alle anderen Möglichkeiten aus.

Dagegen, sagt er, wehrt sich mein Freund, der Schreiber. Gegen Folgerichtigkeit. Er wehrt sich aber auch gegen jede Andeutung, die zu Vermutungen führt, welche nach und nach zu Tatsachen werden.

Das will mein Freund, der Schreiber, nicht. Er will kein im Hintergrund wartender Verführer sein. Die Zusammenhänge, die er schafft, sagt er, die Zusammenhänge, die sich ihm aufdrängen, die sich unwillkürlich einstellen, weil er danach sucht, weil ihn etwas zwingt, Zuordnungen herzustellen, neue Verbindungen zu schaffen, indem er etwas in Form bringt, diese Zusammenhänge sollen offensichtlich werden, während sie an die Oberfläche drängen.

Letztlich ist er dem Wunsch, sagt er, dann doch ausgeliefert. Dem Wunsch, Beziehungen herzustellen und damit scheinbar Getrenntes wieder zusammenzuführen.

Denn nur so kann es ihm gelingen, einen nicht nur die Malerei und die Zeichnung über Jahrhunderte beherrschende Zentralperspektive, ihr unnachgiebiges Verlangen, das Ich vor jene Welt zu stellen, die sich wie eine unüberschaubare Szene

*Das Trennende und
das Verbindende
zu unterscheiden,
fällt, sagt er, immer
schwerer, je älter
man wird.*

*Das Übermäßige.
Das Unverhältnis-
mäßige.
Das Unmäßige.*

entfalten muss, die nicht über einen Rahmen hinausgehen darf, der noch einmal die Trennung zwischen Ich und Welt verdeutlicht, der den Unterschied festschreibt, denn nur so kann es gelingen, sagt er, die Zentralperspektive als unumstößliche Grundlage auch für das Schreiben anzuerkennen, da sich erst durch sie der Schreibende in den Mittelpunkt eines jeden Buches gerückt sieht. Und damit selbstverständlich auch der Leser.

Das muss es sein, sagt er. Wenn etwas Form annimmt, entsteht etwas.

Man meint, die Form müsse überzeugen. Tatsächlich muss aber das Entstandene in seiner unumstößlichen Zwangsläufigkeit überzeugen.

Man wünscht sich, sagt er, dass die Annahmen, die Vermutungen, die einen für Sekunden möglicherweise überzeugen können, weil sie über alle Erfahrungen hinausgehen, weil sie Ergebnisse eines Denkens und nicht eines Beobachtens sind, man wünscht sich zuweilen, dass diese Feststellungen nicht nur für einen selbst Gültigkeit haben, sondern auch andere erreichen, wenngleich sie – die anderen – Vergleichbares noch nie gedacht haben.

Der Traum von Unverwechselbarkeit löst sich jedes Mal dann auf, wenn man versucht, seine Unverwechselbarkeit jemanden nahezubringen.

Die Unendlichkeit, sagt er, hat dem Menschen ursprünglich gute Dienste erwiesen. Sie hat ihm etwas außerhalb seiner selbst – in einer achtbaren Unvorstellbarkeit – gezeigt. Etwas, das ihm jeden Hochmut, jede Eitelkeit nahm. Sie hat ihn verkleinert, hat ihm erfahrbaren und überschaubaren Umraum gegeben und ihm seinen Platz zugewiesen. Daher suchte der Mensch – der bestimmungslosen Unendlichkeit wegen – den anderen Menschen. Er suchte die Nähe des anderen Menschen. Um sich gegen die ausufernde, ausschweifende Unendlichkeit zu wappnen.

Die Zentralperspektive jedoch benötigte eine verlässlichere Unendlichkeit. Sie benötigte eine Unendlichkeit als Gegen-

*Unmittelbarkeit.
Unvermitteltheit.
Unteilbarkeit.*

über des Bildbetrachters. Eine domestizierte Unendlichkeit. Nicht vorstellen konnte man sich, dass sie – die Unendlichkeit – in die Nähe des Menschen gerückt werden kann. Eine Nähe, die den Menschen selbstsicher, selbstbewusst und selbstbestimmt machte. Und ihn den anderen damit entfernte.

Jeder Zweifel, der einerseits souverän, andererseits verschämt und demütig vorgetragen wird, ist ein berechtigter Zweifel.

Muss man denn nicht davon ausgehen, sagt er, dass sich das Ich zwischen den Polen Null und Unendlich eher als ein eingeklemmtes, als ein eingezwängtes und eingesperartes offenbart, als dass es in der Weite der Lücke jede unerfindliche Form anzunehmen imstande wäre? Muss man also nicht davon ausgehen, dass der Raum zwischen Null und Unendlich ein beschränkter, ein erstickender, ein lichtloser ist, der keine Bewegung zulässt?

Die ortlose innere Rede, sagt er, diese unstat schwebende Vergewisserungsübung festzuhalten, sie zu stellen und ihr einen Raum zuzuweisen, dafür haben wir die Buchstaben. Die Buchstaben – zu Worte geformt, in Sätzen geordnet – beweisen, dass in demjenigen, der Buchstaben in einen Fluss zu bringen versteht und sie gleichzeitig festhalten kann, ein Ich herrscht, das sich in Schrift gießen lässt und so die Grenzen seines eingeschränkten Aufenthaltsorts auflöst.

Andererseits formt sich die innere Rede. Ihr wird durch die Reihung von Buchstaben Kontur verliehen.

Eine Linie, die nichts trennt. Es gibt nichts Freieres, aber auch nichts Unvorstellbareres als diese Linie.

Wenn sich jegliches Hindernis ausschalten ließe, wenn nichts dazwischen käme, an Ablenkung und Zuwarten, an Unachtsamkeit, an Versuchungen und an Notwendigkeiten, Umwege gehen zu müssen, wenn all das ausbliebe, sagt er, dann würde mein Freund, der Zeichner, jene bedingungslose Linie ziehen, die eine Empfindung nicht nur vollkommen darstellt, sondern Empfindung ist.

Jemanden etwas beweisen zu müssen, sagt er, ihm etwas von mir zu zeigen, das er nicht kennt und das ihm zeigt, wie sehr ich ihm vertraue, weil ich ihm anvertraue, was sonst ungesagt bleiben würde, und wie sehr ich ihn schätze, weil ich ihm sage, was er nicht zu hören erwartet hätte, ist Freundschaftsgabe.

Diese Gabe kann ich erst überreichen, wenn ich für ihre Erstellung Voraussetzungen geschaffen habe. Wenn ich zum Beispiel im Alltag von mir nicht allzu viel preisgegeben habe. Wenn ich erkennbar Geheimnisse in mir verberge. Etwas ausdauernd und beharrlich vor anderen verstecke. So geschickt, dass jeder annehmen wird, das Verborgene sei es wert, aufgedeckt zu werden.

Nachdem Peter Sloterdijk erzählt hat, dass das Kind mit erstaunlichem Vergnügen einen Turm aus verschiedenen großen Holzklötzchen erbaut und diesen – mit noch größerem Vergnügen – zerstört, nachdem er dies erzählt hat, folgert er: DEN SELBSTGEMACHTEN KONSTRUKTEN BLEIBT MAN ÜBERLEGEN. Man hat vollkommene Gewalt über sie.

Diese Schlussfolgerung hat mich, sagt er, beeindruckt. Beeindruckt deswegen, weil mit ihr – mit dieser Schlußfolgerung – das Faszinierende an der Herstellung von Kunst aus einem neuen Blickwinkel betrachtet werden kann. Denn Kunst zu machen ist ebenfalls eine Überlegenheitsübung. Eine Selbstermächtigung ohne Hindernisse.

Das gilt auch dann, wenn sich ein Zaudern, ein Innehalten im scheinbaren Kampf mit dem Material einstellt. Vielleicht gilt es gerade in diesen Momenten ganz besonders. Weil man sich augenscheinlich überlegen zeigt. In einem Spiel mit selbsterstellten Regeln.

Dass man in der Welt der Kunst der noch größeren Geste der Überlegenheit – nämlich der Zerstörung des eigenen Kunstwerks – so selten begegnet, liegt möglicherweise an der – einen Erwachsene auszeichnenden – Lust am Aufschub.

Die Zeitwörter NACHDENKEN und ÜBERLEGEN, sagt er, werden in ähnlichen Zusammenhängen verwendet. Anders als die beiden – sich daraus ableitenden – Worte NACHDENKLICHKEIT und ÜBERLEGENHEIT.

Da ist, sagt er, – was sich im Reden erübrigt – immer die Frage nach dem Können, die gleichzeitig eine Frage nach den Routinen, nach dem täglich stundenlangen, ausdauernden Üben, nach der Ehrfurcht vor der Disziplin und damit zwangsläufig auch eine Frage nach der Beherrschung der Form ist. Das Ver-

spielte wird, nachdem man diese Fragen beantwortet hat, seine Chance, in Erscheinung zu treten, endgültig verlieren. Das Ornament hat als Ablenkung, aber auch als Köder des Erschauens ausgedient.

Das Überschwängliche, das Phantastische, das Übertriebene der Oberfläche wird von nun an als Kitsch verteufelt.

*Trost finden in der
Vieldeutigkeit der
Kunst.*

Übungen von beständiger Wiederholung, sagt er, hielt ich immer für Zeitverschwendung. Ein Musikinstrument zu lernen. Eine fremde Sprache. Ein Gedicht. Ein Wieder und Wieder, solange, bis es zur Selbstverständlichkeit wird, war mir verhasst. Es war jener Gleichförmigkeit zu ähnlich, letztlich all jenen langweiligen Verrichtungen, die wir Gymnasiasten als Fundament der Biederkeit entlarvt hatten.

*Blank.
Glatt.
Flach.*

Das Heben und Senken, das Auf- und Absteigen, das Auf- und Abziehen, das Auf- und Absetzen – Gesten der Strichführung, die sich besonders im Schreiben zeigen –, diese Gesten verlieren sich im Lesen vollkommen.

Die gedruckte Schrift ist Tarnmuster. Ein Muster, das auf den Prozess seines ursprünglichen Erscheinens nicht verweisen darf.

Ein Heldenschimmer. Ein funkelndes Glitzern, das ich mir als ein Löschblatt, sagt er, über eine allfällige Tintenspur legen würde. In seiner Bilderferne überfällt einen unwillkürlich der Satz Michel Foucaults: ICH SAGE ALLES, WAS ICH SAGE, DAMIT ES NÜTZT.

Natürlich, sagt er, entlastet die Gewissheit, dass das eigene Leben ein vorhergesehenes, ein vorausgesehenes ist. Damit – so könnte man sagen – wird die eigene Duldsamkeit, jeder vermeintliche Wunsch, ja jedes Begehren zur allumfassenden Lebensaufgabe, weil das Auflehnen gegen das Unausweichliche widersinnig erscheint und zu nichts führt.

Dazu drängt sich mir ein Wort aus Stecknadeln auf, sagt er, ein Wort, das ich meide, weil es mich – würde ich an das Wort, würde ich aber vor allem an seine Bedeutung glauben – entmündigt: SCHICKSAL.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, erlaubt sich Beschreibungen nur dann, wenn es Beschreibungen dessen sind, was er im Tun und Handeln eingehend erfahren hat und daher auch genau benennen kann. Erst im Tun, sagt er, wird die Welt erfahrbar, und jedes Wort, das aus dieser Erfahrung entsteht, ist umfassend, präzise und unverrückbar. Denken hingegen ist berechtigtes Abschweifen. Ein Gang auf der Kehrseite der Eindeutigkeit. Ein Umweg zu einem nicht vorhandenen Ziel. Denken ist gehen. Ohne jeglichen Zusammenhang mit einem vorausgegangenen Handeln. Ohne Wortsicherung.

In den Briefen meines Freundes, des Schreibers, sagt er, erscheinen dann und wann Gegenstände, die – fast möchte man meinen, gezwungenermaßen – ohne Beschreibung auskommen müssen. Er schreibt damit gegen das an, was sie augenscheinlich ausmacht. Und betont im gleichen Augenblick das, was sie – die Gegenstände – tun und wozu sie da sind: einen Körper von einem Ort zum anderen zu bringen zum Beispiel. Wenn er über Gegenstände schreibt, dann schreibt er über Schaukel und Schlitten.

Um sie zu schützen, sagt er, nennt mein Freund, der Schreiber, seine Gedanken bedeutungslos. Sie wären, sagt er, sie wären ihm nur Grund und Ursache für sein Notieren. Das ihm wiederum Grund für sein Dasein ist. Das Denken sieht er als Hintergrundornament für sein Schreiben an.

*Selbstbehauptung.
Selbstbestimmung.
Selbstverwirklichung.*

Wenn mein Freund, der Schreiber, anfängt zu sprechen, wenn er anhebt, wenn er aus seiner Deckung kommt, mit ein, zwei Schritten nur, federnd und im Bewusstsein, nichts verlieren zu können, wenn mein Freund, der Schreiber, über das Schreibwürdige hinwegsieht, wenn er leichtfertig mit seinen Worten zu spielen beginnt, dann, sagt er, dann kann er mich mit Mutmaßungen, mit Ungewohntem, mit nicht Belegbarem verunsichern und gleichzeitig bezaubern. Dann kann er mich mit Bravour unterhalten und zum Nachdenken bringen.

Als mein Freund, der Schreiber, mir erzählte, dass er den Menschen als Menschen erst ab dem Zeitpunkt gelten lässt, an dem er sich aufgerichtet hat, an dem er etwas unsicher immer un-

aufhaltsamer versucht hatte, auf zwei Beinen zu stehen – und das nicht nur, um seinen Händen andere Aufgaben zuteil werden zu lassen, als mitzuhelfen sich fortzubewegen –, als er davon sprach, ohne eindruckliche Belege und unbezweifelbare Beweise vorzulegen, da, sagt er, begann er mich zu fesseln und in seinen Bann zu ziehen. Da hatte er meine vollkommene Aufmerksamkeit.

Was den Menschen dazu gebracht hat, sich aufzurichten, sein Fortkommen nunmehr auf zwei und nicht mehr auf vier Beinen zu bewerkstelligen, sagt er, würde ich gerne wissen. Da man diesem Wesen keine Absicht, kein Wollen, kein bewusstes Begehren unterstellen kann, muss es aus Zufall geschehen sein. Einem Zufall mit ungeahnten Auswirkungen.

Die Forschenden meinen, dass der Mann sein nun höchst offensichtliches Geschlechtsteil als bedrohliches Körperteil einzusetzen verstand. Dass seine Gebärden nach der Aufrichtung herrschaftlicher ausfielen. Aber, sagt er, war es nicht vielmehr so, dass dem Mann sein Geschlechtsteil äußerst gefährdet – weil schutzlos jedem Unheil preisgegeben – erschien, und dass es ihm in seiner ständigen Sichtbarkeit allzu sehr in den Mittelpunkt rückte und letztlich seine ausschließliche Aufmerksamkeit verlangte. Solange, bis er anfang seine Leibesmitte zu bedecken. Unmissverständlich um seine Aufrichtigkeit bemüht.

Wagemut.

Tollkühnheit.

Entschlossenheit.

Wahrscheinlich hat der Mensch, sagt er, indem er sich aufrichtete und es zuwege brachte, auf zwei Beinen zu stehen ohne umzufallen, wahrscheinlich hat der Mensch genau in diesem Moment seine Selbstverständlichkeit verloren, sich mit einem anderen zu verbinden. Das einst am anderen Geschlecht Anziehende und Erregende wurde durch das Aufrichten beim Mann offensichtlich, während es sich bei der Frau nicht mehr augenscheinlich darbot. Der Wunsch, sich zu strecken und in die Höhe zu recken, den Kopf ganz oben zu tragen, hat möglicherweise den Menschen aus dem Paradies vertrieben.

Da das Überwinden, sagt er, immer räumlich gedacht werden muss, nämlich als ein darüber Hinausgehen oder auch ein darüber Hinweggehen, ist das Überwinden ein Aufsteigen nach

dem Aufrichten, ein in die Höhe Fahren, das stets als ein nützliches, als ein sinnvolles Tun und Handeln angesehen wird.

Dieses Erheben und Entschweben, sagt er, kann nur mehr von einer über eine Treppe Herabsteigenden übertroffen werden.

Die Linie, sagt er, über die meine beiden Freunde, der Zeichner und der Schreiber verfügen, ist eine unberechenbare. Sie ist frei und ungezwungen. In bescheidenem Maße zwar – so muss sie ihrer Aufgabe als botschafttragende Mittlerin beständig nachkommen –, jedoch sich niemals strengen, die Veränderlichkeiten und Wechselhaftigkeiten ausschließende Regeln beugend. Die Linie, die meine beiden Freunde ziehen, sagt er, ist immer auch – gerade in der eingeschränkten Freiheit ist dies einfacher wahrzunehmen – seismographische Aufzeichnung, empfindliche Notation ihres Daseins.

Diese Linie hat wenig Ähnlichkeit mit der geraden, zwei Punkte ohne jeglichen Umweg verbindende Linie, die in ihrer Diszipliniertheit und Zielgerichtetheit der Inbegriff einer Linie für alle fortschrittsgläubigen Jahrhunderte war. Im Gegensatz zur zwar gebändigten, jedoch niemals voraussagbaren Linie war sie – zumindest dachte man das lange – präzise beschreibbar.

Anhand der Linie als Gerade, anhand jener Linie, die unübersehbar die Ideallinie zu sein scheint, hatte Johann Gottfried Herder nachgewiesen, dass der Mensch in dem Augenblick, in dem er sich aufrichtete, in dem er sich gegen die geknickte horizontale Linie seines Körpers entschied und diese in eine durchgängig vertikale verwandelte, dass der Mensch erst in diesem Augenblick seiner höheren Bestimmung nahekommen konnte.

Drei Veränderungen waren es, die sich, so Johann Gottfried Herder, nach der Aufrichtung änderten:

Der Mensch konnte frei über seine Hände verfügen. Er benötigte sie nicht mehr zur Fortbewegung.

Nur im aufrechten Gang konnte sich der Mensch zu jenem Sprachwesen entwickeln, das er später tatsächlich wurde.

Dadurch, dass die menschlichen Sinnesorgane sich weiter vom Erdboden entfernten, und der nun erhobene Kopf eine größere und freiere Umsicht erlaubte, wurde der Geruchs-

sinn als wichtigster menschlicher Sinn vom Sehsinn abgelöst. Der Fernsinn triumphierte über den Nahsinn. Und damit – so Johann Gottfried Herder – das Geistige über das Körperliche.

Der Ellipse widerfuhr die Drehung in die Vertikale und ihre Bestimmung, ab diesem Zeitpunkt die Null zu sein, viel später. Auf ihre Vollendung, sagt er, musste lange gewartet werden. Auf die Reinheit des Aufgerichtetseins. Auf die unmerkliche Berührung des Grundes. Auf das Abheben aus dem Niederen.

Unantastbar wurde die Ellipse in dem Augenblick, in dem sie Zahl, in dem sie Ziffer wurde.

Nicht unserer Faulheit ist es geschuldet, sagt er, dass wir in der blickabgewandten Seite eines jeden Objekts kein Rätsel sehen. Es ist vielmehr eine Sparsamkeit an Aufmerksamkeit, die uns veranlasst, nicht mehr nachzusehen, nicht mehr nachzufragen, wie die Rückseiten des Gesehenen aussehen. Und nicht fehlende Neugier.

*Edmund Husserl:
Wir bewundern, ahmen
aber nicht mehr nach.*

Der Epigone, sagt er, der in Verruf gekommene Nachahmer von großartigen Künstlern, der unbegabte Nachfahre äußerst begabter Vorgänger, also der Epigone, sagt er, ist – seiner griechischen Wortherkunft entsprechend – eigentlich nur ein Nachgeborener.

Die immer wieder zu vernehmende Aufforderung, wir müssten uns ändern, wir müssten die Welt, jedes in ihr vorkommende Objekt, letztlich alles, was gegeben ist, ändern, sagt er, stellt mit einfachsten Mitteln Sinn her. Das Bekenntnis zur Verwandlung – seiner selbst und aller anderen –, sagt er, war schon immer ein guter Grund für Dasein.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, hat von einem erneuten Beginn gesprochen. Er hat auf seiner Liste der Stichworte, die sich nach vorne gedrängt haben und Aufmerksamkeit einfordern, das Wort ANFANG in die erste Zeile geschrieben. ANFANG, sagt er, und nicht URSPRUNG. Er meint, sagt er, mit ANFANG allerdings nicht jenen unfassbaren Zeitpunkt, an dem – oder womöglich auch aus dem – entstand, was man ein Buch nennen könnte.

In diesem Zusammenhang, sagt er, muss man sich weitere Fragen stellen. Wie zum Beispiel jene, ob einen schon das einfache Vorkommen von Buchstaben dazu drängt, sie zu Worten zusammzusetzen. Ob einen die Gewissheit, dass es Schrift gibt, dazu verführt, diese Worte aneinanderreihen zu wollen. Zu Sätzen. Zu Absätzen. Zu Kapiteln. Zu Büchern.

Das absichtslose Zeichnen bringt zwar eine Spur zustande, aber niemals eine Schrift.

Gerne, sagt er, vergisst man, dass Schrift – auch die eigene Schrift – außerhalb seiner selbst liegt. Dass sie sich außerhalb des eigenen Körpers ereignet, als nie vollständig zutreffende Spur einer inneren Rede. Natürlich, sagt er, ist Schrift keine Haut mit einer Innen- und einer Außenseite. Sie ist nicht aufdeckbar. Sie ist nicht auftrennbar. Man kann sie nicht ritzen, nicht durchlöchern, nicht aufschlitzen. Schrift ist das Möbiusband der Äußerlichkeit.

Um die Schrift unantastbar zu machen, sagt er, leitet man sie aus der Geometrie ab. So verleiht man ihr eine Rechtfertigung, die sie in ihrer Regelmäßigkeit und in ihrem Gleichmaß vollendet erscheinen lässt.

Das war die Idee Herbert Bayers. Eine Bauhausidee. Die Schrift sollte eindringlich sein, ohne Schmuck auskommen, ohne Verzierungen. Sie sollte eine klare Linie aufweisen, aus wenigen einfachen geometrischen Formen ableitbar sein.

Herbert Bayer hat übersehen, dass sich Schriften im Laufe der Jahrhunderte entwickelt haben, dass sie deswegen ihre Reinheit und unumstößliche Klarheit verlieren mussten.

Buchstaben sind gewordene Zeichen. Zeichen, die sich keinen Vorschriften unterwerfen, keinen Weisungen und Verordnungen.

Wir wurden, sagt er, in der Volksschule ANGEHALTEN, schön zu schreiben. Ich erinnere mich gut daran, wie wir anfangen, auf großen Packpapierblättern Striche nebeneinander zu setzen. Wie wir anfangen, darauf achtzugeben, dass die Striche gerade von oben nach unten führten. Dass sie denselben Abstand zueinander hatten. Dass Regelmäßigkeit entstand, die man als elegant und makellos zu empfinden hatte. Die Schönschrift führte uns in das Reich der Disziplin. In jenen Land-

Keine erkundenden Striche, sagt er, führt er mit dem Stift über das Papier. Keine forschenden, keine vorsichtigen, keine unüberlegten. Es sind einzig Spuren, die zeigen, dass sie sind.

strich, in dem Gebundenheit, Achtsamkeit auf das Regelhafte, Abwendung von Überflüssigem Gesetz war.

Auf die Schrift wurde Wert gelegt. Dafür, dass sie behutsam, ja andächtig ausgeführt wurde, durfte man Fleißbildchen erwarten. Und eben dafür, sagt er, haben wir uns auch bemüht. Haben wir uns angestrengt. Denn unter den Kindern zählte die schöne Schrift eigentlich nicht. Vielmehr war es die Rede, sagt er, mit der wir – unter uns – überzeugen konnten. Aber darauf achteten wiederum unsere Lehrer nicht.

Das Wortspiel, das ja eigentlich ein Spiel mit Buchstaben – und keines mit Worten – ist, ist ohne die grundlegende Idee Gutenbergs, jedes Wort in seine Grundbestandteile aufzulösen, nicht denkbar. Erst die Fähigkeit, im Druckstock Buchstaben austauschen zu können, an die Stelle eines Buchstabens einen anderen setzen zu können, schuf die Voraussetzung, dies auch tatsächlich schriftlich tun zu können. Die Wandelbarkeit von Worten wurde in dem Moment erkannt, in dem man mit den jeweiligen Einzelteilen eben dieser Worte in den Druckereien hantierte.

Vielleicht ist es der Zweifel, der einen das Scheitern wie einen Sieg, wie ein Fest, wie ein Vergnügen erscheinen lässt. Vielleicht ist es aber auch die Möglichkeit, Worte ohne weiteres austauschen zu können, was einen immer wieder neu die Welt erfahren lässt.

Davon unberührt, sagt er, frage ich mich, ob man angesichts dieses Wortzauderns eine Wahrheit suchen soll, die davon unberührt bleibt, die sich unverrückbar gegen jedes Wortspiel zu behaupten weiß.

Das Spiel mit dem Wort, sagt er, hat etwas Befremdliches an sich, zeugt es doch von einer umfassenden Ablehnung des jahrhundertealten Glaubens an die Zuverlässigkeit jeder Sprache.

Nur durch sie, meinte man einst, könne es gelingen, zu einer verborgenen Wahrheit vorzudringen, zu einer vollkommenen Erkenntnis der Dinge der Welt. Der Natur. Und damit letztlich des Menschen.

Dass die Sprache bislang nur unzulänglich an die vollkommene Erkenntnis heranreichte, sagt er, liegt daran, dass sie sich

von ihrem Anfang, von ihrem Ursprung entfernt hatte. Von einem Ursprung, in dem Wort und das es bezeichnende Ding unmissverständlich übereinstimmten. Ineinander übergangen. Letztlich eins waren.

Das Buch. Das Bild. Die Schrift. Es überwältigen einen, sagt er, all die Zusammenhänge, die sich herstellen lassen, all die Verbindungen, all die Verweise. Ein unbegrenztes, unbegehbare Labyrinth in einem undurchdringlichen Dschungel. Und wenn man darauf bedacht ist, das Bildhafte nicht in die Rede einzuschleusen, ist man ohnehin verloren.

Auf den ersten Blick, sagt er, ist das Buch ein unscheinbarer Gegenstand. Ein geordneter Stapel von Blättern aus Papier. An einer Seite geklebt. Oder vernäht. Dazu ein Umschlag.

Das ist alles.

Und dennoch hatte dieser Gegenstand über Jahrhunderte die Welt im Griff. Hat sie – die Welt – an sich ausgerichtet. War ihre VORSCHRIFT.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, spricht oft vom Buch als einer Fessel. Er spricht vom Buch als einem Objekt, das einen in seinen Bann schlägt, einen unbeweglich, einen untätig macht. Das nichts neben sich zulässt. Er spricht vom Buch als einem Objekt, das eine Welt öffnet, um im selben Augenblick alle anderen Welten auszulöschen.

Das Buch, sagt er, ist nicht harmlos. Es ist Täter. Es liefert uns dem, was wir widerzuspiegeln imstande sind, aus. Verschließt uns in einem scheinbar lichten Raum von selbstgemachten Bildern, von wenigen, immer wiederkehrenden Szenen, die uns als bereitwillig bergende erscheinen. Tatsächlich jedoch ohne wiedererkennbare Gestalten auskommen müssen.

Das Fesselnde an einem Buch ist sein geregelter Nacheinander. Beginn und Ende. Und ein Dazwischen. Dieser einfache Ablauf hat sich über unser Leben geschrieben. Und prägt es von dem Augenblick an, da wir selbst Geschichten schreiben. Unsere Geschichte. Und die Geschichten anderer.

So, wie man sich immer wieder einredet, die eben gelesene Stelle in einem zufällig gewählten Buch wäre gar nicht eine zufällige, sondern eine für diesen Augenblick bestimmte, weil

sie auf das – unabhängig vom Buch und von in diesem Buch Gelesenem – Gedachte mit einer überraschenden Empfindsamkeit eingeht.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, spricht von einem Kampf mit Titanen. Von einem Messen mit den Großmeistern der Literatur. Einem Messen, das man nur gewinnen kann, wenn man Spielregeln der Schreibferne aufstellt. Spielregeln, die die eigene Anmaßung schlecht kaschieren. Eine Anmaßung, die sich wiederum nur in eitler Koketterie auflösen kann. Spielregeln, die eigentlich nichts mit einem Spiel zu tun haben. Nur dann, wenn man sich diesen Spielregeln fügt, sagt er, kann man so vermessen sein, überhaupt ein Buch machen zu wollen.

*Etwas, das nie von
Dauer sein kann.
Eine Vorsicht dem
Verweilen gegenüber.
Mannigfaltigkeit.*

Es ist einfach, als Kind Gott zu sein. In erfüllender Unbeschwertheit Großartiges zu denken und sich inmitten dieses Denkens ernst zu nehmen. Sich gegenwärtig zu fühlen, vollkommen gegenwärtig und – wie man meint – seiner Ernsthaftigkeit, seiner Weltverbundenheit und Aufgeschlossenheit wegen beachtet und geschätzt zu werden.

Deswegen hat sich, sagt er, der Denker gegenüber dem Clown behauptet. Mit seinem Aufenthaltsort in luftigen Höhen. Und nicht auf mit Sägespänen bedecktem, unebenen Boden.

Denn die zwecklose Nachdenklichkeit hat etwas Beherrbergendes an sich. Umspannt einen mit einer Haut von Geborgenheit.

Als Kind weiß man das. Und bleibt Gott, solange man es weiß.

HINREISSEND zu sein, sagt er, ist ein ausgesprochen eigenwilliger Ausdruck. Er besagt, dass etwas eine derart große Anziehungskraft hat, dass man sich unversehens in seiner Nähe wiederfindet, dass man sich diesem Etwas gar nicht entziehen kann, wenn es einen mit seiner Gefälligkeit, mit seiner Schönheit, mit seiner Ungewöhnlichkeit überrumpelt.

Im Wort HINREISSEND schwingt aber auch die Möglichkeit einer vorschnellen Überwältigung mit. Einer Überwältigung, die einem einen Riss zufügen kann, die einen zwischen Standpunkt und Sehnsuchtsort hin und her pendeln lässt. Der Spalt,

der sich zwischen diesen beiden Polen auftut, ist Triebmittel und Verwandlungsraum.

Du denkst, sagt er, du kannst nicht alles sagen. Du denkst, du kannst dir nicht alles erlauben. Die Fallweite ist zu groß, auch dann – oder gerade dann –, wenn du dich vor jedem Tun bereits versichert hast, dass nichts geschehen wird. Dass deine Regeln, dass deine Gesetze strenger sind als die all der anderen.

Du denkst aber auch, sagt er, dass andererseits Beherbergung im Geviert der Verbote geschieht. Dort zuallererst.

Immer wieder meint man, sagt er, dass einem Träume entscheidende Andeutungen auf Rätsel liefern. Auf Rätsel, mit denen man sich zukünftig beschäftigen wird, um deren großen Fragen auszuweichen.

Viele dieser Rätsel entstehen unversehens erst mit dem Traum. Bilderrätsel. Worträtsel.

Eigentlich alle unlösbar.

Nur die Bereitschaft Zusammenhänge herstellen zu wollen führt zu einer ausgedehnten Beschäftigung mit ihnen. Das eigenwillige Wort dazu liefert der Traum selbst: BEREITWILLIG. Ein anderes Wort, sagt er, das mich nach dem Aufwachen ebenfalls beschäftigt hat, ist EINLAGERUNG.

In maiskolbengroßen Taschen – oder waren es Ausbuchtungen, die sich wieder verschließen ließen – lagern ein Dutzend Stäbe. Stäbe, die – wie sich bald herausstellte – nichts anderes als Körper gewordene Striche sind. Staffelstäbe eigentlich. Holz, das nach einer klar vermessenen Strecke von einem Läufer zum anderen gereicht wird. Holz, das übergeben wird, um ins Ziel gebracht zu werden. Nur um zu zeigen, dass es eine kurze Verbindung, eine Art übertragener Berührung zwischen den Läufern gegeben hat.

Mit diesen Staffelstäben, sagt er, würden sich – in unterschiedlichen Anordnungen – mehr als die Hälfte aller Buchstaben bilden lassen.

Niemals konnte ich, sagt er, ohne weiteres über eine Gültigkeit meines Denkens sprechen. Nicht einmal über eine ungefähre, geschweige denn über eine, die die Grenzen meines Körpers zu durchbrechen imstande wäre.

Schreibwärme.

*Es ist das Unstete,
das ihn ergriffen hat.
Ein Hierhin.
Ein Dorthin.*

Stets hat mich ein kindlicher Respekt angehalten, vorsichtig und sorgfältig mit meinen wenigen, zumeist flüchtigen Erkenntnissen umzugehen. Nichts durfte eindeutig sein.

Auch wenn mir wahrscheinlich genug Gründe, Belege, Nachweise und Erklärungen gegen meine Auffassungen einfallen würden, sagt er, so glaube ich letztlich doch, dass die großartigste Fähigkeit, die man in seinem Leben ausbilden kann, die Fähigkeit ist, seine innere Rede nicht von Alltagsereignissen beherrschen zu lassen.

*Der Rückzug in
die Raumlosigkeit
der inneren Rede.*

Natürlich, sagt er, stelle ich mir die Frage, warum man etwas zu sagen haben muss. Warum aus der kindlichen Weltbefragung, aus dem Staunen und aus der Neugier ein Feststellen, ein Wirklichkeitsbehaupten und Wahrheitswissen geworden ist. Warum also muss man etwas zu sagen haben?

Möglicherweise um damit die innere Rede rechtfertigen zu können.

Ein Verstehen gibt es nicht. Zumindest nicht das Verstehen des anderen. Es gibt vielmehr Hingebung, Sympathie und Antipathie.

Orte schaffen in Windeseile.

Die Vorsilbe im Wort ZUSCHAUER verweist auf eine ausgesprochen enge Bindung des Sehenden zum Gesehenen. Sie verweist auf eine Bindung, die nur jener Wortmacht zugeschrieben werden kann, sagt er, die uns verführt. Die über das Tatsächliche einen Schleier der Überredung ausbreitet. Zuschauer sind aus diesem Grund Hauptdarsteller im Theater der Nebensächlichkeiten.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, verachtet all jene deutenden Weisen, die vielsätzig ein Kunstwerk auszuloten imstande sind, die mit ihrer Erklärungswut selbst die Künstler in Staunen versetzen, und die mit einem Handstreich gleichzeitig ihre Erkenntnis zu einem atomähnlichen Teilchen im Raum der Deutbarkeiten eines einzigen Kunstwerks machen. Letztlich – so ihr Bekenntnis und gleichzeitiges Vermächtnis an nach-

folgende Generationen von Kunstbetrachtern – ist ein Kunstwerk immer wieder neu erfahrbar und kann daher in seiner Rätselhaftigkeit nicht vollständig aufgelöst werden.

In diesem Zusammenhang überrascht es nicht, sagt er, dass Künstler diese Sichtweise absichtlich herausfordern und das Staunen der deutenden Weisen vorsätzlich bedienen, indem sie Gegenstände, Personen und Landschaften, die nichts miteinander verbindet, in einem Bild zusammenführen. Uneindeutigkeiten werden zum Unterhaltungsanlass. Was letztlich nicht verwundert, sagt er, ist, dass die Herstellung dieser Rätselbilder bis in die Zeit zurückreicht, in der die Maler ihre Themen endlich frei wählen konnten und sich nicht den Anweisungen, Vorgaben und Ideen der Kirche oder des Adels beugen mussten. Also bis in die Zeit Giorgiones.

III / 1'20"

Dem Schreiben ein Ende machen, sagt er, das war immer der Anfang allen Notierens. Vor allen Dingen des Notierens meines Freundes, des Schreibers. Etwas abzuschließen, um es letztlich auszusetzen, um der Ungewissheit, der monatelangen, ein Ende zu setzen.

Denn anders als der Sprechende muss der Schreibende tatsächlich viel zu lange auf eine Antwort – so sie ihm überhaupt gegeben wird – warten.

Eigenartig, sagt er, dass ich mit dem Wort ANDACHT wenig verbinde. Das Wort ANDÄCHTIG hingegen ausgesprochen wohlthuende Bilder und Erinnerungen hervorrufft. Auch das Wort ANDENKEN nimmt mich nicht für sich ein.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, kehrt immer wieder an den Anfang zurück. Beginnt von vorne. Schreibt um.

Zuweilen fordern nachfolgende Sätze eine Rückkehr zu dem Vorangegangenen, fordern ein neuerliches Abstimmen, ein Loslegen unter anderen Voraussetzungen.

Das ist, sagt er, die beste Strategie, um niemals ein Buch fertigstellen zu müssen. Dem auszuweichen, dem zu entgehen, was sich durch ein Abschließen, durch ein Fertigstellen ergibt.

Gibt es tatsächlich stichhaltige Gründe, etwas so und nicht anders zu formulieren? Und wenn es Gründe dafür gibt, was dann?

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, stellt der Schrift nach. Er ist ein Jäger der Schrift. Ein Jäger, der beständig verfolgt, was ihn beschäftigt. Die Spuren, denen er nachgeht, führen ihn in Gegenden, in denen er seine Vorstellungskraft, seine Wahrnehmungsfähigkeit auf die Probe gestellt sieht.

Bilder aus dem Mittelalter, sagt er, zeigen, wie sich Gläubige ganze Schriftrollen in den Mund stecken und diese aufessen, um sich das Wort einzuverleiben.

Diese Verinnerlichung von Geschriebenem lässt Bilder in ihm, dem Schreiber, entstehen, auf denen er menschliche Hohlkörper erblickt, in deren Inneren er Schrift sieht, die sich wie ein Relief aus dem Fleisch erhebt. Schrift, die selbst wieder Fleisch geworden ist.

Wenn es einem nicht gelingt, seinem Gegenüber zuzugestehen, dass ihn Ähnliches bewegt wie einen selbst, wenn der andere nicht verstehen kann, was man meint, weil er nicht in der Lage ist, es wahrzunehmen, wenn sich letztlich Anteilnahme ausschließt, dann ist Schrift tatsächlich zu etwas geworden, was anders als der Mensch ist.

Unersetzlich.

Auserlesen.

Unnachahmlich.

Dann müsste, sagt er, mein Freund, der Schreiber, an seinem Vorhaben scheitern, das Buch als seinen Körperplan zu konstruieren. Es als etwas zu entwerfen, das ihn nicht verbirgt, sondern offenlegt, als etwas, das ihn nicht beschreibt, sondern schreibt.

Die Schrift vor dem in Drucksatz gebrachten Buch, die Handschrift, ist abgeleiteter, gelenkter, immer wieder unterbrochener Strich. Ein Strich, der in seiner Erscheinung verspricht, Auskunft über den Schreibenden geben zu wollen. Der Strich ist aber auch Verlängerung seines Körpers. Eine verstörende Wucherung. Eine Prothese.

Eine Prothese, die – und das ist das Besondere an ihr – letztlich auch ohne ihren Träger auskommt.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, beklagt, dass das Geheimnis der Buchstaben, der Glaube an ihre Unerforschlichkeit und Unerklärlichkeit verloren gegangen ist. Der Buchstabe, sagt er, hat alles Magische, alles Mysteriöse abgelegt. Er ist unbedeutend geworden, weil er selbst als Mittler keine Beachtung mehr findet.

Worte, die die Form des Zusammenlebens begründeten. Worte, aus denen unverrückbare Regeln und Gesetze abgeleitet wurden. Worte, denen eine andere Herkunft als die vom Menschen nachgesagt wurde. Worte, die andere waren als alle anderen. Worte von oben

Wenn man sie eilig verbreiten wollte, musste man sie – die Worte von oben – aufzeichnen. Obwohl ihre Schriftwerdung eigentlich ihrem angeblich göttlichen Ursprung widersprach. Denn das Wort konnte zwar Fleisch werden. Aber nicht Schrift.

Ist es eigentlich nicht so, dass man behaupten müsste, die beiden Worte würden sich feindlich gegenüberstehen? Wie zwei Ringer, die es nicht erwarten können, den Kampf für sich zu

entscheiden. Die beiden Worte, sagt er, vertragen sich einfach nicht. In der Natur des einen liegt es, dass es niemals auf eine Auseinandersetzung aus sein kann. In der Natur des anderen liegt es, über alles hinwegzugehen. Die Worte RÜCKSICHTSLOSIGKEIT und ZURÜCKHALTUNG passen nicht zueinander.

Wahrscheinlich, sagt er, hat die Geschichte des Buches ein Ende gefunden. Wahrscheinlich waren wir die letzte Generation, die das Buch als Ort der Orientierung, der berechtigten Anweisungen, der Vernunft und des Verstandes mit großem Enthusiasmus wahrgenommen hat. Das Buch als Spiegel des Lebens mit einem Anfang und einem Ende, vor allen Dingen aber mit dem eifrig zu verfolgenden Dazwischen hat seine Rolle als Vorbild verloren. Es ist – obschon scheinbar unserer eigenen Geschichte ähnlich – keine Gebrauchsanweisung mehr. Kein Leitfaden.

Buch, Schrift, Strich, Anfang und Ende. Vorschrift, Anweisung, Anleitung. Mit einem verfolgbar Verbindlichen.

Es hat sich erübrigt. Ist ausgelöscht.

Eigentlich, sagt er, ist dem Schreibenden nichts willkommener, als den Auftrag zu verspüren, dem Lesenden ein Wiedererkennen anzubieten, ihm einen Augenblick zu schenken, in dem er sich an Vergleichbares in seinem Leben erinnert, in dem er eine ähnliche, eine ebenbürtige Erfahrung wachruft. Auch im miteinander Reden wird das Verbindende in den Vordergrund gerückt.

Für jedes Tun entscheidend, sagt er, ist der Verwandlungsprozess. Ist die Überführung von Gegebenem in einen anderen Zustand. Erst diese Veränderung macht aus dem Vorgefundenen ein Werk. Vor allen Dingen deswegen, weil die geschaffenen Formen jene Geschlossenheit vorführen, die sie der Ähnlichkeit der Behandlung wegen zwangsläufig erlangen. Dieser Vorgang ist einem Schmelzprozess ähnlich. Er erinnert an die ersten Kulturtechniken der Menschen, von denen Mircea Eliade spricht. Dieser Vorgang erinnert an das Weben und an das Schmieden.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, meint, dass er – sollte er jemals ein Buch machen – das Schmieden und das Weben mit-

einander verknüpfen müsse. Zuerst wird das Eisen im Feuer gehämmert. Das ist dem Verdichten von Sätzen, dem mühsamen Kampf um die Treffsicherheit von Worten ähnlich. Die Zusammenstellung der – nach dem Schmieden – endlich zutreffenden Worte, der erträumten Sätze, ist schließlich dem Weben eines Teppichs vergleichbar.

Letztlich, sagt er, müssen alle Verknüpfungen passend erscheinen. Überraschungen darf es nur im Detail geben.

Verblüffend ist, sagt er, – wie so vieles, das mit dem Wort als BAUSTELLE zu tun hat –, dass ich mit diesem Werkstoff, dem Wort, das hart und weich sein kann, das sich – verstörend sichtbar werdend – in den Vordergrund drängen kann, es aber auch versteht, sich vollkommen unsichtbar zu machen, weil es – das Wort – im alltäglichen Gebrauch nicht als Material erscheinen darf, verblüffend ist, sagt er, dass ich mit diesem Werkstoff etwas Phantastisches aufzubauen imstande bin, und es im nächsten Augenblick einstürzen lassen kann.

Das Wort kann gleichzeitig erschaffen und auslöschen. Diese Macht spürt man manchmal. Man billigt diese Macht dem Wort zu, indem man sie als etwas dem Wort Eingeschriebenes ansieht.

Wie Inseln, sagt mein Freund, der Schreiber, würden seine Einträge ins Notizbuch aus dem Meer der Gebrauchswörter herausragen. Weder Etikett noch Koketterie, sagt er, verführen ihn, meinen Freund, zu dieser Sichtweise. Sondern sein früheres, jugendliches Einverständnis mit seiner mit ihm selbst vereinbarten Abmachung, sein Leben als Schreibender zu leben. Die Erfahrungen, so dachte er früher, die er mit diesem Tun machen wird, müssen ihn in das Revier der Auserwählten führen. Weil das, womit er umgeht, etwas Besonderes ist.

Wenn man das Buch als Gegenstand ansieht, als etwas Ergreifbares, das eine unverwechselbare Oberfläche aufweist, wenn man vom Buch als einem Gegenstand spricht, der einem unglaublich nahe geworden ist, der einen gleichzeitig völlig unberührt lässt, wenn man von einem Gegenstand spricht, der als solcher, als Ding, als Erzeugnis, selten zu verzaubern versteht, weil es nur Behältnis für das ist, was es tatsächlich auszeichnet,

wenn man also das Buch als Gegenstand entschlüsselt hat und nach einem neuen Wort für diesen Gegenstand sucht, dann ist man auf dem besten Weg, das Buch in seinem Wesen vollkommen zu verstehen.

An meinen beiden Freunden, sagt er, sehe ich, dass der Weltentbau der Einbildung – die Erschaffung von Landschaften und Vorstellungen, das Auftürmen und Besiedeln, das Roden und Anpflanzen, das Trockenlegen und Bewässern – ein höchst eigensinniges, sich letztlich nur auf wenige Auserwählte beziehendes Tun ist. Der Schreibende verwandelt Schrift in etwas ihn Beschäftigendes, ihn Ausfüllendes, in dem er sich zu bewegen versteht, in dem er verbindet und gleichzeitig trennt. Er verwandelt das Wort wieder in das, was es letztlich tatsächlich ist. In sein nur zu ihm passendes, weil nur ihm gefügiges Werkzeug.

Der Zeichner wiederum hat aus seinem Beobachten nur für ihn gültige Regeln und Gesetze abgeleitet, die unvermittelte und daher rätselhafte Grundlage seines Tuns sind. Darauf aufbauend handelt er mit Stift und Papier. Erfüllung suchend.

Wenn mein Freund, der Schreiber, sagt er, an seinem Buch arbeitet, dann tut er dies, indem er tatsächlich außerhalb seiner täglichen Verrichtungen handelt, indem er einen Raum außerhalb seiner Gewohnheiten wählt, ihn zum Mittelpunkt seiner Auseinandersetzungen macht.

Sein Schreiben, sagt er, steht abseits jeglicher Verpflichtungen. Und ist aus diesem Grund ein beständig anzuzweifelndes, unsicheres, niemals selbstverständliches Tun. Das Zerbrechliche an diesem Tun ist das, was er vom Schreiben verlangt. Was er sucht. Was er begehrt. Was er erwartet.

Das Sprechen mit und für sich selbst, sagt er, dieses Vorsprechen von anlasslosen Behauptungen, von zusammenhanglosen Anschauungen ist – eigenwillig genug, dies feststellen zu können – eine Übung, die zur Stille führt. Zu einem Innehalten inmitten all der Überzeugungen, die von Anfang an Ergebnisse von Wortverschiebungen und ihrer zahllosen Varianten sind.

*Ob sich, sagt er,
während der Suche
nach Zusammen-
hängen etwas finden
lässt, das Ähn-
lichkeit mit dem
Irrtümlichen hat?
Das das Irrtümliche
selbst ist?*

Wie wohltuend, wenn sich das eine vom anderen ableiten lässt. Wenn es Folgerungen, wenn es Zwangsläufigkeiten gibt. Und weil wir das schätzen, sagt er, setzen wir alles daran, dass es sich auch tatsächlich ereignet. Wir erschaffen fortwährend Folgerichtigkeiten.

Wenn ich meinem Freund, dem Zeichner, mitteile, sagt er, dass ich ein Kunstwerk von ihm ganz besonders schön finde, dann folgt darauf immer wieder dieselbe Antwort. Nämlich die, dass ihm das Wort SCHÖN nichts bedeutet, dass es für ihn nicht zählt, weil es in seinem Nachdenken über Kunst nicht vorkommt. Schönheit ist nichts, um das sich ein Künstler bemühen dürfe.

Wenn nur das übrig bleibt sagt er, wenn eine niemals aufsässige Gewissheit übrig bleibt, die Gewissheit nämlich, dass sich im Gebrauch der Worte immer ein Rest der Unübertragbarkeit von Empfindungen eingelagert hat, eine Unübertragbarkeit, die es nicht zu bedauern gilt, die man – im Gegenteil – als Gabe annehmen kann, als ein Geschenk, das Selbstgewissheit herzustellen imstande ist, dann wird Rede brauchbar.

Wenn man an die Stelle der Perlen einer dreireihigen Kette Worte setzen könnte, sagt er, dann würde ich nur ein einziges verwenden: EBENFALLS. Ein Wort, das wie dunkles, fast schwarzes Holz riecht. Und seine Nähe zum Regenfall gut zu tarnen versteht. Moose und Farne kommen einem in den Sinn. Und natürlich ein Rauschen.

*Das Unvermögen,
es sich außerhalb der
Behauptungssätze
einrichten zu
können.*

Zuweilen, sagt er, finde ich Gefallen an Behauptungen. Denn sie sind unumwunden. Von bestürzender Schlichtheit und vollkommen schnörkellos. Ihr Verzicht auf Ornament und Raffinesse, ihr Verzicht auf Dekor verlangt weder Zuspruch noch Widerspruch.

Behauptungen, sagt er, täuschen uns nicht. Anders als das, was als MÄEUTIK – als Hebammenkunst – bezeichnet wird. Dieses Verfahren hat wohl Sokrates – dessen Mutter Geburtshelferin war – entwickelt. Es zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass durch geschickte Fragestellung der Zuhörende durch seine eigenen Antworten – vor allen Dingen jene, die ihm vor-

spiegeln, er wäre es selbst gewesen, der zu dieser oder jener Erkenntnis gelangt ist – die Wahrheit entdeckt.

Im Licht des Mittelmeers, sagt er, nehmen die Dinge und die Körper eine Umrisslinie an, die sie scharf und entschieden von ihrer Umgebung trennt. Daher konnten möglicherweise die Menschen im Süden Europas schon in der Antike Dinge einfacher auseinanderhalten, ihre Entscheidungen leichter treffen. Was – ähnlich wie das Licht – Klarheit schuf und Orientierung erleichterte.

Die Grenzziehungen durch die Kontur waren in etwas annähernd Gemeinschaftliches eingebettet. Die Regeln und Gesetze dieser Gemeinschaft waren darauf ausgerichtet, dem gemeinsamen Handeln gegenüber dem egoistischen den Vorzug zu geben. Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – zählte der Einzelne.

Man könnte meinen, sagt er, dass mit der Entdeckung der Zentralperspektive die Konturierung des Ichs noch schärfer wurde, dass der auf sich bezogene Mensch noch klarer jede Grenze und jede Trennlinie erkannte. Dass mithilfe dieser Entdeckung das Licht des Mittelmeers die Welt noch entschiedener durchwirkte.

Es kam anders. In der Malerei verschmolz der Vordergrund zusehends mit dem Hintergrund, was sich nur durch verschwommene, unscharfe Kanten bewerkstelligen ließ. Das Bild war genötigt, eine kompakte Gesamtheit vorzuführen, sich im Spiel der Vereinheitlichung einzufinden und Raumschichtungen durch Licht- und Luftperspektiven zu schaffen.

Und plötzlich, sagt er, – wie aus heiterem Himmel – zeigt sich wieder Grund. Offenbart sich der Anlass, warum ich mich nicht an den Jubelchören um die Zentralperspektive beteilige. Warum ich zuweilen daran zweifle, dass das Ich tatsächlich – bedingungslos – in den Mittelpunkt gerückt werden musste. Nicht weil ich die Hinwendung an etwas, das über einem thront, als besonders anziehend erachte, sondern weil ich das Ausschließen des anderen, das außer Betracht lassen dessen, was außerhalb von einem selbst liegt, als etwas höchst Fragwürdiges ansehe.

*Der aller Wolken
beraubte Himmel
über einer Wüste,
deren Hitze und
Weite nicht messbar
scheinen.*

*Wenn sich Aus-
löschung auch
dadurch ein wenig
erklären lässt, dass
man sie Veränderung
oder Verwandlung
nennt.*

In den großzügigen Augenblicken des Lebens gerät man an ein Bild, das einem das Ich entweichen lässt. Das die innere Rede verstummen lässt und stattdessen ein Staunen in den Körper setzt, das vielleicht jene Unendlichkeit ist, die ich, sagt er, als einzige nicht abschaffen will.

Und so, sagt er, fügt sich das eine in das andere. Die Auslöschung der inneren Rede kann nur eine überwältigende Schönheit schaffen. Etwas, das sich mit aller Begeisterung teilen lässt. Etwas, das nicht das Beharren auf ein unverwechselbares Ich benötigt. Das nicht das Ich als Mittelpunkt des Blicks braucht. Und so, sagt er, löst sich die in die Höhe strebende Linie auf. Die auf das Wesentliche reduzierte Kontur nicht nur eines menschlichen Körpers. Denn die Grenze des Strichs gibt es nur, um das Ich zu umfassen.

Das KONTURFORDERNDE Licht, sagt er, hat das Denken der Trennschärfe als das für den Menschen bestimmende und ihm gleichzeitig entsprechende in die Welt gesetzt. Klare Unterscheidungen, durchschaubare Ableitungen, niemals möglichen Deutungen anheimgestellte Folgerungen. Unverrückbare Genauigkeit.

Die innere Stimme verstummt, sagt er, in dem Augenblick, in dem die Rede anhebt.

Im Reden, sagt er, setzt sich der Mensch zusammen. Dennoch entsteht der Verdacht, dass es einen Rest geben muss, einen nicht in der Rede erfahrbaren Überschuss. Denn das Denken allein – die innere Rede also – vermag das Zusätzliche, das Gewähnte, das Überschäumende nicht zu fassen. Nur das Kunstwerk kann es uns zurückwerfen. Zwar immer noch konturlos und schemenhaft. Aber zumindest in der Erinnerung an einen tatsächlichen Gegenstand erfahrbar. Das Ungefähre im klar umrissenen, zweifellos vorhandenen Sichtbaren ist die Schönheit des Kunstwerks.

Der Buchstabe ist in seiner Erscheinungsweise bedeutungslos. Er sollte – das wissen die Schriftsetzer – eine Form annehmen, die zum Lesen einlädt. Es beschleunigt. Oder auch verlangsamt. Man muss ihn – den Buchstaben – also beachten, um ihn übersehen zu können.

Der Buchstabe benötigt eine scharf geschnittene Form, um – paradox wie der Buchstabe eben ist – seine Kontur aufgeben

zu können, und damit jegliche hintergründige, nicht sogleich erkennbare Eigenwilligkeit zu verlieren.

Vordringliches Anliegen der Rede, sagt er, könnte es sein, einen Widerhall seiner selbst im Gesicht des anderen zu finden. Seine – des anderen – wortlose Antwort als neue Bedingung, die veränderte Ordnungen der Betrachtungsweisen hervorrufen, zu begreifen.

Schmalfebrig.

Und lässt sich nicht mit Fug und Recht das Papier, auf dem der Strich gesetzt wurde, als Träger bezeichnen? Als etwas, auf dem Gewichtiges lastet. Das fortgeschafft werden muss?

Es gibt, sagt er, Kunstwerke, die auf einer kleinen, gleichzeitig alles vereinnahmenden Idee beruhen. Diese Kunstwerke, sagt er, liebe ich. Es ist an ihnen eine Klarheit, eine formale Strenge, die alles andere ausschließt und dennoch einen unendlichen Möglichkeitsraum aufspannt. Yoko Ono hat ein solches Kunstwerk geschaffen. Das Schachspiel, das von beiden Seiten des Schachbrettes mit weißen Figuren gespielt wird. Auf der Spielfläche befinden sich 32 weiße Figuren, die – weil sie letztlich nicht unterscheidbar sind – zu jeder Art von Spiel mit noch unbekanntem Regeln einladen.

Würde mein Freund, der Schreiber, sein Buch tatsächlich machen, sagt er, wäre es ebenfalls ein Schachspiel. Auf dem Brett würden sich 64 Bauern befinden. Alle von weißer Farbe.

Man möchte, sagt er, – und das ist immer wieder der Grund vieler Unternehmungen –, man möchte die Bilder der Kindheit zurückerobern. Die Bilder, die einen ausgefüllt haben. In die man eingetreten ist, als wären sie Paläste mit Tausenden von Räumen, jeder einzelne eine andere Möglichkeit, eine andere Gelegenheit anbietend. Tagtraumhelle herrscht in diesen Räumen. Eine mannigfache Zukunft. Überströmende Zuständigkeit. Verführerische Einzigartigkeit.

Diese Bilder, sagt er, gilt es zu rekonstruieren. Nicht in ihrer Erscheinungsweise. Das nicht. Wiederhergestellt werden muss ihre Funktionsweise.

Angemessenheit.
Abgemessenheit.
Ausgelassenheit.

Wenn mein Freund, der Zeichner, spricht, sagt er, dann spricht er gerne über Elementares. Dann weist er darauf hin, dass er sich jede Sekunde seines Lebens über die Konsequenzen seines Handelns bewusst sein will. Dass er sich im Augenblick des Handelns schon für sein Tun rechtfertigen will, weil er weiß, dass er in naher Zukunft ohnehin die Auswirkungen eben dieses Tuns erleben wird und dafür einstehen muss. Seine Striche schaffen zusätzliche Wirklichkeit, sagt er, eine Offenheit, die berühren, aber auch verunsichern kann. Jede Spur, sagt er, – und das ist dem Zeichner beständig gegenwärtig – schafft Zusatz. Zugabe. Zutat.

Eine andere Frage, die ihn beschäftigt, sagt er, ist die Frage, was die Betrachter seiner Zeichnungen mit dem Ergebnis seines Handelns anfangen.

Der Beginn seiner Spurensetzung ist immer schon besetzt von einer erwarteten Reaktion. Das völlige Ausblenden dessen, was später, was in Zukunft mit dem Entstandenen durch die anderen geschieht, ist zwar töricht, scheint aber möglich zu sein.

Unsere Erwartungen an unser Handeln bestimmen das Ergebnis eben dieses Handelns.

Das Erhabene, sagt er, war immer schon das Erhobene. Das Aufgehobene. Das in die Höhe Gehobene. Es war, sagt er, – und das ergibt sich eigentlich zwangsläufig –, dem Licht näher gerückt.

Nicht die Sehnsucht nach Freiheit, sagt er, oder die Sehnsucht, Überblick gewinnen zu wollen, verlangt von einem, in die Luft gehen zu müssen. Aufsteigen zu müssen.

Vielmehr ist es der übermächtige Wunsch, die Entfernung zur Quelle des Lichts zu verringern. Des Lichts, das uns in seiner Unerreichbarkeit vollkommen erscheint. Das, weil es mit der unverrückbaren Geometrie ohne weiteres in Einklang zu bringen ist, uns angeblich ebenso wie diese die vollkommene Wahrheit zu zeigen imstande ist.

Es bedarf nicht mehr eines langen Nachdenkens, eines Abwägens und Verwerfens, einer letztlich mühevoll ertrotzten Entscheidung, um der Welt Bedeutung hinzuzufügen. Die Schwere der Welt entsteht aus Nachlässigkeit und Unbedarftheit, aus

eitler Verspieltheit und unbedachter Lässigkeit. Das, sagt er, sind die Gewichte, die sich an die Wirklichkeit hängen.

Die sich allerdings vergeblich an die Wirklichkeit hängen.

Anklagen, sagt er, müsste sie sich lassen. Anklagen, weil sie möglicherweise Voraussetzung für den Wahn war, Natur beherrschen zu können. Über Natur bestimmen zu können, indem man sie darstellt, verblüffend echt nachahmt, sie dem Raum entreißt und auf eine Fläche bannt.

Anklagen müsste sie sich lassen, weil sie Mittel und Werkzeug war, um Natur einzufangen.

Als Angeklagte jedoch, sagt er, taugt die Zentralperspektive nicht. Weil sie sich über Jahrhunderte bewährt hat. Weil sie es erst vermocht hatte, das Ich in den Mittelpunkt eines jeden Menschen zu stellen.

Die Souveränität ihres RAUMGRIFFS wurde einfach zu lange zu sehr bewundert, um sie anklagen zu können.

Der Blick – von der Zentralperspektive beeindruckt und damit auch umrissgläubig – trennt, sagt er, das Ich vom Raum. Schafft Subjekt und Objekt. Zerstört die Erfahrung einer Gesamtheit, einer Einheitlichkeit, einer Vollständigkeit durch eine in Maßen erfüllende Teilchenbesessenheit und Vereinzelungssucht.

Also müsste, sagt er, all das erst ausgesucht werden, das noch dringend einer Ergänzung bedarf. Das sich auf- und vorführt, als könnte es ganz werden. Als würde es nur noch wenig brauchen, um vollständig zu werden.

Vielleicht, sagt er, ist es unser sprachliches Unvermögen, das uns zu überzeugen versucht, dass Vollständigkeit immer auch Vollkommenheit bedeutet.

Das Verschlüsselte, das dem Blick Entzogene, das, worauf man nicht ungehindert zugreifen kann, das, was nur unter Aufbietung eines umfassenden Erkenntnisvermögens erkannt werden kann, das Rätselhafte, das möglicherweise Undurchdringliche, Dschungelgleiche übte schon immer, sagt er, eine große Faszination auf uns Gymnasiasten aus.

Ist die Undurchdringlichkeit – zum Beispiel des Dschungels – wirklich Garant dafür, dass man Ungeahntes, Unbekanntes schaut?

Sehen ist, sagt er, – so erscheint es mir zumindest – der fort-dauernde Versuch, das Geschaute mit etwas in Verbindung zu bringen. Also das, was man meint gesehen zu haben mit etwas in Übereinstimmung zu bringen, was man früher schon einmal erkannt hat.

Sehen ist, sagt er, von Anfang an Vergleichen. Ist Abwägen und Zuordnen. Ist voreiliges Unterscheiden. Ohne sich dabei besonders anstrengen zu müssen. Sehen ist Trennen. Trennen in noch nie Gesehenes und oft Geschautes. Sehen ist immer augenblickliche Entscheidung.

Sehen ist die ständige Aufforderung, Rangordnungen herzustellen.

Es ist doch sonderbar, sagt er, dass ein Mensch wie mein Freund, der Schreiber, indem er schreibt, meine Sicht auf die Welt beeindruckt. Dass er, indem ich lese, was er schreibt, mir zeigt, dass auch der andere – nämlich jeder andere – ein Besonderer ist. Ein Schreibender, der sich in seiner Einsamkeit eingerichtet hat, weil ihm Gemeinsames ungeheuerlich ist, lehrt mich ein Denken im Miteinander. Und gleichzeitig ein Erkennen meiner Außerordentlichkeit.

Lässt mein Freund, der Schreiber, sagt er, in einem Text jemanden etwas erklären, dann tut dieser es in einer eigenwilligen Möglichkeitsform. Mit einer Unbestimmtheit, mit einer Vagheit, die die Erklärung zu einem Worterlebnis, einem abschließlichen Worterlebnis macht.

Buchstabenpirouetten. Endlich und zaghaft.

Handlungsfern. Scheinbar unverbundenes Stückwerk. Aber dem geschriebenen Wort wesenhaft ohne jegliche Verbindlichkeit. Die Erklärungen verweisen – geschrieben – auf ihr Wortsein.

Die Rede, sagt er, kann das nicht. Das Sprechen darf nicht für sich bleiben. Es würde sofort korrigiert werden. Keine Selbstbezüglichkeit. Niemals. Das gesprochene Wort gebärdet sich als Vermittler. Aber nicht als Vermittler zwischen Innen und Außen, wie man vorschnell annehmen könnte.

Die innere Rede, sagt er, hat – ähnlich der Zentralperspektive – die Aufgabe, das Ich in den Mittelpunkt eines jeden Raums zu stellen.

Es gibt Menschen, sagt er, die es sich nicht nehmen lassen, ihr Leben mit dem unerschütterlichen Wissen um Notwendigkeiten, mit dem eindrucksvollen Glauben an Zweck und Absicht, letztlich mit jener beruhigenden Gewissheit, das Dasein würde sich um ehesten durch ein Ziel leiten lassen, zu leben.

Menschen, die sich – zutiefst beruhigt – im Sinnzauber aufgehoben wähnen.

Um Zwangsläufigkeit auszumachen, sagt er, um Folgerichtigkeiten vorherzusehen, braucht es ein Entgegenwärtigen. Braucht es ein Denken, das ein Vorher und ein Nachher kennt. Braucht es ein Beharren auf einen Anfang und ein Ende. Es braucht Bedenkenkönnen. Es braucht Bedachtsamkeit. Es braucht jene Bedachtsamkeit, die einen unweigerlich dazu verführt, sich – während man in der Kapsel der inneren Rede verharrt – als einzigartig zu begreifen.

Denn in diesem abgeschiedenen Gespräch mit sich selbst ist man allein. Und weil man sich dabei nur selten nicht angenommen fühlt, muss man dieses Gespräch als etwas Großartiges erkennen.

Er denkt – höchst unbekümmert – über die kleinen Dinge der Welt nach. Vergisst – wie zumeist – dieses Denken mit dem Denken der anderen in Übereinstimmung zu bringen.

Sehen ist niemals Erkennen.

Es ist UNTERHALTUNG, sagt er. Unterhaltung verschafft einem Halt. Verschafft einem HALTUNG. Damit man am Boden bleibt. Nicht abhebt.

Und vertauscht man einen Buchstaben, wechselt einen unter ihnen aus, stoßen wir auf HAFTUNG. Bodenhaftung.

Oft kommt es vor, sagt er, dass ich frühmorgens aufwache und mir ein Wort unterkommt. Dass ein Wort erscheint. Aus heiterem Himmel. Mit dem ich mich zu beschäftigen anfangen. BEKENNTNIS ist eines jener Worte, das plötzlich da war. Fragend führte sich meine innere Stimme das Wort vor. Das Wort, das

*Bekennen.
Erkennen.
Und später:
verkennen.*

nur – wie so viele andere – wenig bedeutet, das trotz seiner ungeheuerlichen Schwere wie heiße Luft gegen den Himmel strebt.

Die Frage, die sich stellte: Was ist ein Bekenntnis wert? Diese Frage löste sich schnell ohne Antwort auf. Stattdessen drang – fast zwangsläufig – ein anderes, ein weiteres Wort an die Oberfläche. ERKENNTNIS.

*Das Zepter.
Das Schwert.
Der Schlüssel.
Schmale, aufragende
Dinge.
Werkzeuge des
Trennens.*

Mehr denn je, sagt er, streben wir nach etwas, das sich am besten mit dem Wort SOUVERÄNITÄT bezeichnen lässt. Wir streben nach etwas, das Hoheit sein könnte. Besonnenheit. Halt. Und gleichzeitig Unangreifbarkeit. Ein darüber Schweben.

Das bedeutet Loslösung von der Erdschwere. Blick von oben nach unten. Kein Seitenblick, kein Blick nach vorne. Das bedeutet ein immer wieder versuchtes Aufrichten über das eigene Körpermaß hinaus.

Ich weiß nicht, sagt er, ob man das anmaßend nennen kann.

Das Verborgene, sagt er, – manche nennen es begehrlieh Wesensgrund – gilt es zu entdecken. Man müsse es, sagt er, wie einen Schatz heben, aus dem Unerforschten herauschälen, unbeeindruckt von allen bislang erfolgten Unternehmungen des stilvollen Erkennens. Die Suche nach dem vermeintlich Wertvollsten, das ein Leben anbieten kann, führt über das Unergründete, über das Unerforschte in Gegenden des Ungewissen, des gleichzeitig Unvollständigen und Maßlosen, führt in Gegenden, von denen man meint, sie wären noch niemals betreten worden. Allgegenwärtige Täuschung treibt die Vorstellung von Einzigartigkeit vor sich her, dies ebenfalls als unumstößlichen Wert anerkennend.

Glaubwürdig und zuverlässig, weil einen Selbstgenügsamkeit – als höchste Tugend erst im Alter erkennbar – ummantelt. Nur wenig später, sagt er, wird dieselbe Tatsache als Selbstvergessenheit bezeichnet.

Wenn sich im Taumeln, im Straucheln bereits das Aufrichten erkennen lässt – als durchschimmernde Körperform, als zukünftige, erwartbare Gestalt –, dann fällt man wie ein Held.

Das Buch, sagt er, hat etwas Verheißungsvolles an sich. Das Buch ist Lebensanweisung, Gebrauchsanleitung für unser Dasein. Das übersehen wir immer wieder. Übersehen es deswegen, weil wir nichts davon wissen wollen.

*Vermutungen.
Verheißungen.
Beurteilungen.*

Das Buch führt uns einen folgerichtigen Ablauf vor. Jede Handlung strebt einem Ergebnis zu, jedes Tun hat seine Auswirkungen. Das Buch kennt Anfang und Ende. Um diese beiden Pole geht es. Wie trete ich in die Welt des anderen ein, und warum – vor allen Dingen – setze ich mich dem Fremden aus? Jenem Fremden, das sich mit dem Aufschlagen eines Buches einstellt. Und welche zwiespältige Lust treibt mich an, absehbar an ein Ende zu gelangen?

Das Buch, sagt er, scheint sich auf das Leben übertragen zu haben. Es ist das Modell, nach dem Leben letztlich abzulaufen hat. Und da wir im Buch den Anfang hinnehmen, ihn voller Erwartung überwinden, ihm letztlich – handstreichartig – das nehmen, was sich als Hindernis erweisen könnte, haben wir daraus abgeleitet, dass auch unser Leben einen Anfang aufweisen muss.

Sich, indem man schreibt, sagt er, den anderen auszuliefern, sich ihnen vorzuführen, sich ihnen zu zeigen, das ist nicht Absicht meines Freundes, des Schreibers. Im Gegenteil. Es geht ihm darum, sich als fremd darzustellen. Als rätselhaft. Als unnahbar.

Es ist, sagt er, die Form des Buches, die sich unversehens unseres Lebens bemächtigt hat. Wir denken das, was wir hinter uns gebracht haben und das, was wir noch vor uns haben, wie ein Buch. Wir denken es in Abläufen. Mit einem Anfang und einem Ende. Wir denken das Leben als Zeit, die wir mithilfe von Augenblicken des Unerwarteten unterteilen. Wir denken das Leben als Zeit der Konsequenzen. Jener Konsequenzen, die sich – unvermeidlich – überwiegend aus den Überraschungen des Vergehens ergeben. Wir suchen das Verborgene im Fernen und im Naheliegenden, vor und hinter dem Horizont. Wir schaffen Gewissheit, indem wir uns, sagt er, dem Buch überlassen. Wir schaffen Gewissheit, indem wir uns der Form des Buches überlassen.

Dass es verlockend ist, dieses Buch selbst zu schreiben, das Leben nicht mehr aus der Hand zu geben, das sehe ich an meinem Freund, dem Schreiber. Er scheitert ja an seinem Vorhaben, ein Buch zu machen, nur deswegen, weil er unaufhörlich nach Zuordnungen sucht. Weil nicht sein Leben das Buch, sondern sein Buch das Leben sein muss.

Zuweilen gelingt es einem, sagt er, etwas zu erkennen, indem man die Spur eines Wortes kurz verfolgt. Das Wort, das mich beschäftigte, war: UNERHEBLICH. Ein Wort, das für mich ganz nah an VERWERFLICH heranrückt, weil beide Worte sich in ihrer Erscheinung so ähnlich sind.

UNERHEBLICH hat wahrscheinlich mit Erheben, mit Anheben zu tun. Etwas von seinem Standpunkt zu lösen. Das könnte es bedeuten. Und die Wortgeschwister sind schnell gefunden: HOCHHEBEN. AUFHEBEN. IN DIE HÖHE BRINGEN.

Mit wieviel Bedacht ein Anfang gemacht werden muss, sagt er, zeigt allein der Umstand, dass nur selten ein Buch tatsächlich mit den ersten Sätzen, die einem Schreibenden einfallen, begonnen wird. Dass – im Gegenteil – viel Wert auf eine präzise und gleichzeitig zum Weiterlesen verführende Einleitung gelegt wird.

Der Beginn ist – wie bei vielen anderen Unternehmungen auch – ein ausgesprochen faszinierender.

Natürlich, sagt er, ist Täuschung immer auch ein Akt der Auslöschung.

Geht dem Bekennen ein Erkennen voraus, dann wird jedes Bekenntnis zwangsläufig, sagt er, zur Camouflage. Wenn einer ungefragt Auskunft über sich gibt, wenn sich einer öffnet und Einblick gewährt, ohne dass ihn jemand darum ersucht, dann muss das immer auch als Täuschung angesehen werden. Auch wenn es letztlich nur eine Täuschung seiner selbst ist.

Die Bereitwilligkeit sich anzuvertrauen, das zu teilen, wovon man annimmt, es wäre das Innerste, das bislang bedingungslos Verborgene, das von den anderen nicht Entdeckbare und von einem selbst nur unter Schmerzen und Qualen Erkundbare, ist in Wahrheit müheloser, selbstgerechter Betrug seiner selbst und des anderen.

Während sich mein Freund, der Schreiber, sagt er, wortgewandt zu erklären versteht, sein Tun damit – entschieden, wie er meint – rechtfertigen kann, sucht mein Freund, der Zeichner, nicht nach den Gründen seiner Tätigkeit. Zufällige Ereignisse haben ihn zu dem gemacht, was er ist. Da gibt es, sagt er, nichts zu fragen. Und damit auch nichts zu erläutern. Ob sein Strich in dem Augenblick, in dem er versteht, warum er ihn setzt, warum er ihn wie und wo setzt, ein anderer wird, bezweifle ich. Die Gewohnheit, sagt er, ist entscheidender als das Wissen um Hintergründe.

Der Blick meines Freundes, des Zeichners, sagt er, hört nicht auf, Gestalter zu sein. Hört nicht auf, formender Sehstrahl zu sein.

Der wiederum in seinem Zentrum Bedeutung bündelt. Der Blick – von der Zentralperspektive überwältigt – folgt seiner Sinnsucht.

Wenn einem zum ersten Mal Aufteilung widerfährt, sagt er, im Spiegel zum Beispiel, wenn man sich selbst als sein Gegenüber wahrnimmt, und damit Welt als etwas erkennt, das von einem verschieden ist, wenn sich ein Hier und ein Dort ausmachen lässt, dann beginnt die Herstellung eines Ichs. Eines Ichs, das die innere Stimme zu vernehmen versteht.

Die Zentralperspektive wiederholt diesen ersten Augenblick der Ichschaffung. Oder sie ruft ihn – diesen entscheidenden Augenblick – wieder wach. Sie erinnert an ihn. Deswegen erscheint sie uns ja, sagt er, so glaubwürdig.

Vielleicht, sagt er, ist der Verzicht meines Freundes, des Zeichners, auf die raumschaffende Zentralperspektive in seinen Bildern der unbedachte Versuch, die Trennung zwischen Ich und Welt wieder aufzulösen. Die Trennung auszulöschen, indem man das Gegenüber auslöscht. Das Papier, sagt er, das er mit seinen Strichen bedeckt, wird durch die Vermeidung von Raumillusion während seines Tuns Teil seiner selbst. Es wird zur Ausstülpung seines Körpers und in Versuchung führender Ort für seine innere Stimme. Das Papier wird Sirenenblatt.

Es ist unaufhaltsam. Man ist ihr vollkommen ausgeliefert. Man ist der Tatsache vollkommen ausgeliefert, Zusammenhänge, Abhängigkeiten, Verbindungen herstellen zu müssen.

Das ist unabänderlich. Deswegen werden Träume zu Geschichten, und Erklärungen zu Leitfäden. Wenn es eine zwangsläufige Abfolge gibt. Eine im Nachhinein erstellte Abhängigkeit.

Das Zueinanderführen, sagt er, hat uns im Griff. Dem Zueinanderführen sind wir unweigerlich ausgeliefert. Wir sind, sagt er, mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit Kuppler, zwielichtige Kumpane einer Halbwelt, die wir mit aller Macht wieder zu einem Ganzen machen wollen.

Wenn mein Freund, der Schreiber, sagt er, bedauert, dass der Umgang mit dem Wort niemals ein vollkommen erfüllender sein kann, wenn er zum einen mit der Vorläufigkeit der Rede, zum anderen aber auch mit der Endgültigkeit der Schrift, vor allem der gedruckten Schrift, hadert, dann sieht er sich in einem Zwiespalt verstrickt, den er nicht auflösen kann.

Im Auseinanderreißen zeichnet sich schon das Folgende – nämlich die Absicht es wieder zusammensetzen – ab.

*Umhüllen.
Verhüllen.
Enthüllen.*

Wenn er, sagt er, mit seinem Freund, dem Schreiber, über dessen Vorhaben, ein Buch zu machen, redet, dann verlieren sie sich bald in einem Dschungel von Wissen und Andeutungen, von Vorstellungen und Mutmaßungen, von dem Fremden, das sich bisweilen öffnet, von übereinstimmenden Vermutungen und kleinen Missverständnissen, die sie in ein ungewohntes Ereifern stürzen.

Die Schrift, sagt er, ist das von der Zunge Gehobene. Das Abgelöste. Das der Rede Entrissene. Diese Vorstellung vom Schreiben, sagt er, war schon immer mit dem – seit seiner Jugend für ihn verwirrenden, stets unbegreiflichen – Pflingstbild der Feuerzungen über den Köpfen verbunden. Das Unerklärliche der Flammenrede, die Schrift wurde, hat ihn verschreckt und gleichzeitig durch seinen seltsamen Zauber auch unheimlich angezogen.

Meisterwerke, sagt er, – das meinen zumindest meine Freunde – zeichnen sich durch Einschlüsse in ihrer Fassade aus, die zu einer unmittelbaren Ergriffenheit führen. Während deren Wahrnehmung man sich bereitwillig vergisst und verliert. Vollkommen bei sich angekommen.

Man vermutet sich in diesem Moment in der Nähe ausschließlicher und alles andere ausschließender Zuständigkeit. In der Nähe einer Erhabenheit, die man für einen Augenblick an sich erlebt und erfährt.

Im Meisterwerk trifft man – Trost spendend – das mit Bedacht gewählte Gegenüber als Spiegel seiner selbst an.

Es ist seine eigene Wahrheit, sagt er. Es ist die Wahrheit meines Freundes, des Schreibebers. Eine Fessel, die seine Möglichkeiten sich zu bewegen einschränkt. Die ihn immer wieder behindert. Die ihn nötigt, den einmal eingeschlagenen Weg nicht mehr zu verlassen. Kein Umkehren. Kein Haltmachen.

Für das Schreiben hat er sich vor Jahrzehnten entschieden. Das Schreiben ist seine Wahrheit. Schreiben, sagt er, ist Zueinanderführen. Ist Formverbundenheit. Den Büchern, die er gelesen hat, geschuldet. Das lässt sich nicht ändern, sagt er. Dem ist man vollkommen ausgeliefert.

Und erst in dem Augenblick, in dem das Schreiben zum entscheidenden Tun wird, zu jenem Handeln, dem man nicht entkommen muss, entsteht Zuständigkeit. Dünne, unsichere, brüchige Zuständigkeit.

Nicht Sätze, die behaupten, müssen niedergeschrieben werden, sondern Sätze, sagt er, die beharrlich sind, und in Zwiesprache mit der inneren Stimme stehen.

Erst mit dem Beginnen stellt sich das Verheißungsvolle ein.

Eine Frage, sagt er, stellt sich meinen beiden Freunden immer wieder. Eine Frage drängt sich auf, die mich als Sprechenden nicht berührt. Letztlich gar nicht berühren kann. Was, so fragen sich der Zeichner und der Schreiber, was lässt sich überhaupt suchen? Was verlangt in einem danach, eine Suche zu beginnen? Etwas anzufangen, von dem man nicht sagen kann, wohin es führt.

Oder, sagt er, ist es gar nicht so. Ist es nicht vielmehr so, dass die begonnene Suche zu einem sinnfälligen Zusammentreffen von etwas führt, das sich zwangsläufig begegnen muss. Zwangsläufig deswegen, weil jeder Suchende bereitwillig verknüpft.

Er – der Suchende –, der gar nicht anders kann, als den Marmorboden der Zusammenhänge abzuschreiten und in den Augenblicken des Erkennens jeweils innezuhalten, ergriffen vom Wunder verschlossener Schautafeln.

*Ereignishaftigkeit
statt Gelassenheit.
Aufregung statt
Beschaulichkeit.
Abenteuer statt
Eintönigkeit.*

Sich welcher Gewissheit nähern? Jener vielleicht, die einen außerhalb der Gegenden von Wahrnehmung und Anerkennung überleben lässt. Oder jener, mit der es gelingt, alles Gewöhnliche zum Außergewöhnlichen zu erklären und damit im Alltäglichen ständig Reizvolles auszumachen.

Wie damals, sagt er. Wie damals, als wir Gymnasiasten waren, und uns – um unsere Aufmerksamkeit neu auszurichten – in der Missachtung des landläufig Wertvollen gefielen.

Der einzige Zauber, der überzeugen kann, sagt er, ist der Zauber der Verwandlung. Ist der Zauber der Überführung von etwas in etwas anderes.

Das gelingt meinem Freund, dem Schreiber, sagt er, indem er zwei, drei Worte aneinanderreicht.

*Wenn er sich über-
zeugend äußert und
dennoch zur
Widerrede auffor-
dert, dann geht es
nicht um Wahrheit,
sondern um
Heldentum.*

An der Form, sagt er, lässt sich letztlich die Glaubwürdigkeit eines Unternehmens überprüfen. Ist die Form streng und konsequent, verzichtet sie auf Verführung durch Verzierung, dann fällt es niemanden schwer, sich von ihr überzeugen zu lassen.

Fehlt ihr hingegen die Geschlossenheit, verliert sie sich in Offenheit und Unbestimmtheit, dann bleibt die Nachdrücklichkeit der Wahrnehmung aus. Nichts, was einen überwältigen könnte, nichts, was einen in seiner Kompromisslosigkeit anzieht und gleichzeitig vor den Kopf stößt. Der freie, ungehinderte Zugang führt ins Land der Beliebigkeit.

Das zumindest meint mein Freund, der Schreiber.

Es gibt, sagt er, gestaltungsfördernde Schrift.

Man bemüht sich, sagt er, etwas Unvergleichliches herzustellen, und erkennt in dem Moment, in dem es gelungen ist, dass das Gefertigte, das ja – auch seiner Zuschreibung wegen – nicht verglichen werden kann, dennoch beurteilt und in einen Zusammenhang mit ihm Ähnlichen gebracht wird. Das einst Unvergleichliche löst sich auf. Denn verglichen wird alles, auch das Unvergleichliche.

Mein Freund, der Zeichner, hat, sagt er, die weißen Gemälde des jungen Robert Rauschenbergs immer als naive Wiederholung und kaum gerechtfertigte Abwandlung des schwarzen Quadrats von Kasimir Malewitsch angesehen. Er hat sie als Malerei, der jegliche geschichtliche Notwendigkeit fehlen würde, abgetan.

Erst als er erfuhr, dass die Gemälde entscheidender Anlass für die Komposition 4'33" von John Cage waren, hat er sie mit größerem Respekt betrachtet.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, hat seine Vorliebe für Eigenschaftswörter im Laufe seines Lebens abgelegt. Das ist ihm nicht leichtgefallen. Aber seine Sprache ist mit der Zeit vielfältiger geworden. Beweglicher. Und letztendlich – obwohl es seiner ursprünglichen Absicht widerspricht – präziser.

Ein Triumph des Verzichts, sagt er. Der Bereinigung. Der Auslöschung.

Als er, mein Freund, der Schreiber, dies erkannte, musste er umkehren. Musste in sein Schreiben wieder Eigenschaftswörter einschleusen. Mit Bedacht einschleusen.

Er begann mit dem Wort TROCKEN.

Die Verlegenheit, sagt er, mit der mein Freund, der Schreiber, auf die Frage, welchen Wert für ihn das Schreiben hat, antwortet, macht ihn sympathisch. Die Versuche, diese Verlegenheit mit Erklärungen und klugen Antworten zu überspielen, täuschen nicht darüber hinweg, dass er für sich noch keine überzeugende Begründung gefunden hat.

Den Wert seiner Schrift kann mein Freund, der Schreiber, sagt er, nicht abschätzen. Er kann nicht sagen, welche seiner Gesten benötigt werden. Welche seiner Gedanken Bedeutung haben.

*Pauspapier.
Löschpapier.
Teer.*

*Über ihre Grenzen
hinausschießende
Aufmerksamkeiten
werden Achtsamkeit
genannt.*

Dass jemand anderer meint, sagt er, er müsse etwas haben, was ein anderer gemacht hat, weist diesem Gemachten einen Wert zu. Die Unbedingtheit des Wunsches des anderen, dessen bedingungsloses Verlangen, dieses überschäumende Begehren macht den Preis. Daraus folgert, dass das Verlangen, etwas herzustellen, was viele haben wollen, den Herstellenden nach den Wünschen und den Träumen der vielen schielen lässt.

Die Worte dagegen – so scheint es – sind für alle da. In ihrer umfassenden Verfügbarkeit haben sie zunächst keinen Wert. Weil alle Menschen alle Worte besitzen. Erst in dem Augenblick, in dem ich Worte allen entziehe, sie verberge und vor den anderen verschließe, könnten sie an Wert gewinnen. Die Frage allerdings, wie ich auf den Bestand dieser Worte verweisen kann, wie ich beweisen kann, dass es sie gibt und dass ich sie besitze, führt mir deutlich vor Augen, wie unmöglich dieses Vorhaben ist.

Auslöschung ist wertsteigernd.

Wenn man sich hinreißen ließe, sagt er, und versuchen würde, auf nichts uns Bekanntes Bezug zu nehmen, dann wäre das sich daraus Ergebende weder annehmbar noch verständlich. Es wäre ein sinnfreies Plappern, zusammengesetzt aus uns unbekanntem Buchstaben und noch nie gehörten Lauten. Ein Abschweifen aus der Leere.

Tatsächlich ist ja das Überflüssige, das vollkommen Triviale, das, was sich am einfachsten verbergen lässt. Das, was sich letztlich durch Unerreichbarkeit auszeichnet.

Man nimmt Menschen, sagt er, die sich treiben lassen, selten in Schutz. Man spricht, sagt er, zumeist abfällig über sie. Was ich, sagt er, nicht verstehen kann. Denn anders als man meinen könnte, ist der, der sich treiben lässt, kein Getriebener.

*Aufrichtigkeit.
Unmittelbarkeit.
Lebensnähe.*

Ziellosigkeit, Richtungslosigkeit, Absichtslosigkeit und Unentschlossenheit. Wesensarten, die man Menschen, die sich treiben lassen, unterstellt, haben nichts Verwerfliches an sich. Sie sind vielmehr Anzeichen, die einen Menschen sympathisch machen können.

Die Zentralperspektive, sagt er, hat zu vielerlei Vermutungen Anlass gegeben. Eine dieser Vermutungen – am Anfang des 20. Jahrhunderts war diese in Künstlerkreisen eine besonders beliebte – ging davon aus, dass – wenn es möglich ist, Dreidimensionalität auf einem Blatt Papier, also auf einer zweidimensionalen Fläche abbilden zu können – man zwangsläufig Vierdimensionales auf Körper projizieren und damit dem nicht mehr Wahrnehmbaren auf die Spur kommen können müsse.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, hat daraus abgeleitet, dass auch die Schrift als Projektionsfläche – wenn auch im übertragenen Sinn – verstanden werden kann. Dass zum Beispiel in Behauptungssätzen etwas anderes als Erklärungsabsicht steckt. Dass Behauptungssätze vielmehr eine Welt abbilden, die uns noch verborgen ist. Verborgene zwar, dennoch vielversprechend.

Weder mein Freund, der Zeichner, mein Freund, der Schreiber, noch ich, sagt er, brauchen Erklärungen. Wir brauchen das Unwiderrufliche nicht. Das Unwiderrufliche, das sich einstellt, wenn Klarheit in unsere Gegenwart tritt. Wir brauchen das in tausend Stücke zerbrochene Rätsel nicht. Die Auslöschung jedes Geheimnisses.

Das, was zwischen uns, sagt er, immer wieder wie eine Erklärung anmutet, ist in Wahrheit ein Versuch, unbeständige, aber zeitweilig überzeugende Zusammenhänge herzustellen. Es ist ein Versuch, Licht auf etwas zu werfen, das Spekulationen erlaubt. Spekulationen, deren Intensität uns für sich vollkommen einnehmen können.

Längst, sagt er, hat die Vorsilbe ENT- bewiesen, dass sie die turbulenteste Vorsilbe in unserer Sprache ist. Dass ihr Wirbeln und Durchkreuzen, ihr Strudeln und Überstürzen sie unvorhersehbar macht. In Verbindung mit HALTEN kann das zusammengesetzte, vervollständigte Wort bedeuten, dass man nichts sagen will, dass man sich seiner Aussage enthält. ENTHALTEN kann aber auch darauf verweisen, aus wievielen Teilen eines Metalls sich eine Legierung zusammensetzt. Die Vorsilbe ENT- steht für ein Entziehen und ein gleichzeitiges Beinhalt.

*Niemals zögernd
der eine,
immer abwartend
der andere.*

Als würde man Kanäle graben müssen, sagt er. Mit ihren Zu- und Abläufen für einen immerwährenden Austausch. Zirkulation des Blutes, ein Herbringen und Wegschaffen. Aber niemals in einem geschlossenen Kreislauf. Man findet vielmehr überall Poren vor, Perforierungen, Öffnungen, Schächte, Kamine. Man findet überall Einrichtungen der Verschwendung vor. Hilfsmittel für die niemals vollständige Auslöschung.

Gestalt annehmen ist Höflichkeit. Sichtbar werden Tapferkeit.

*Jedes Wort
aufbrausende Leere.*

Das Wort, sagt er, ist ja nicht Statthalter der Dinge. Das Wort ist auch kein Stellvertreter. Das Wort ist außerhalb der Rede eine Halbheit, ein aufgeblähtes Dazwischen, das nur niedergeschrieben groß werden konnte. Das Wort ist eine jener Versuchungen, durch die man schwindende Leere zurückerobern kann. Das Wort erst ließ die Null zu. Nicht die Zahlen. Obwohl die Zahlen erst durch die Null vollständig wurden. Und handhabbar.

Ich forsche nicht, sagt er, ich spiele. Lasse mich von Erkenntnissen, vom Wissen der anderen und deren Verknüpfungen leiten. Verfolge ohne weitere Absicht Wege, die sich anlasslos öffnen, übergehe vieles ohne Grund und erschaffe so eine Welt von brüchigen Zusammenhängen, von dünnen Zwangsläufigkeiten.

Dass das Spiel mit einem Mangel, mit einem Fehlen, letztlich mit einer bewusst herbeigeführten Auslöschung – nämlich Robert Rauschenbergs ERASED DE KOONING – begann, war Zufall. Zufall war es auch, dass die Zeichen für diese Leere, die Ellipse und die Null, eine nur vage Geschichte aufzuweisen haben und so vielen Vermutungen einen Raum öffnen.

Ich las, sagt er, bei Robert Kaplan vom Todesgott der Mayas, von AH PUCH, der der Null gleichgesetzt wurde, und damit – weil die Null als Statthalter der Endgültigkeit angesehen wurde – so grosse Angst vor einer Auslöschung auslöste, dass man ihn an exakt berechneten Tagen mit schrecklichen Menschenopfern zu besänftigen suchte. Bei den Mayas – und das ist es, was mich fasziniert – steht die Null am Ende einer Geschichte, ähnlich wie wohl auch in Indien die Leere am Ende einer beschwerlichen Reise steht. Auflösung, sagt er, ist hier wie dort Erlösung.

Während in den Religionen, die in den Ländern am Rand des Mittelmeers entstanden, die Fülle, die paradiesische Üppigkeit, am Ende als Gegengabe zu einem entbehrungsreichen Leben wartet.

Wenn zueinander findet, sagt er, was nicht die Vernunft in unmittelbare Nachbarschaft stellt, wenn man etwas mit etwas anderem in Verbindung bringt, das nicht zwangsläufig zueinander gehört, dann müssen die Notwendigkeiten für eine Beziehung von einander Entferntem, sagt er, tiefer und überzeugender sein als jene der Augenscheinlichkeiten. Beziehungen, die man nicht zwangsläufig erkennt, müssen einen erschüttern, um glaubwürdig zu werden.

Ein Maß finden. Für sich und für die anderen. Ein Maß finden für die Forderungen und Erwartungen. An sich und an die anderen.

Gelingt das ohne Überheblichkeit? Ohne Selbstbetrug?

Ob die Gegebenheiten, in denen einem ein lang vermisstes Wort einfällt, etwas über das Wort und dessen Gebrauch enthüllen? Oder über die Bilder, die sich in diesem Augenblick zu dem Wort einstellen?

Ich frage, sagt er, weil all das, all diese Ereignisse, all diese Verbindungen und Zusammenhänge ja nicht nur das vermisste Wort, sondern alle Worte mit einer Färbung, mit einer ganz persönlichen Art von Haut umhüllt.

In dem Augenblick, sagt er, in dem die innere Stimme so leise wird, dass man sie nicht mehr hört, in dem das Begehren, sich selbst als eine Person vorführen zu müssen, die unwiderrufflich ist, endet, in diesem Augenblick, in exakt diesem Augenblick lässt sich ein ausuferndes, ein sich grenzenlos ausdehnendes Ich erfahren, das sich nicht mehr behaupten muss. In dieser Leere des Ichs liegt Beständigkeit und Sicherheit. Und eine paradoxe Zuversicht.

Wie zögerlich Gewissheit zutage tritt. Wie vorsichtig, sagt er, mein Freund, der Zeichner, sich nur wenigem nähert. Wie das Handfeste, wie die Werkzeuge zu seinem Glauben wurden.

Das zeigt sich, sagt er, in seinen Zeichnungen. In seinem sich Annähern an den unverdächtigen Strich. An den Strich, der sich der Deutung widersetzt und eben deswegen bedeutungsvoll für ihn wird.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, meidet jede Andeutung, jeden Verweis. Einzig und allein um nicht in den Verdacht zu geraten, dass auf seinen Papieren, auf seinen gezeichneten Blättern, auf seinen Oberflächen auch nur eine Ahnung von einem Symbol auf- und vorzufinden ist.

Er beharrt, sagt er, auf seine ihm eigene Fantasielosigkeit. Er beharrt auf den Pathos der Bezuglosigkeit. Auf die Festlichkeit des Nichtigten.

Mein Freund, der Zeichner, sagt er, träumt nicht davon, sich Worte, Sätze, sich ganze Bücher einzuverleiben. Nein, er träumt davon, in ein Wort kriechen zu können. Sich in einem Wort wie in einem Kokon einschließen zu können. Einer Made ähnlich, die sich mit der Umhüllung durch dieses eine Wort abfindet. Und das sie Bergende nicht zu durchstoßen braucht.

Mein Freund, der Schreiber, sagt er, hat sich vorgenommen, mit seiner Schrift niemanden zu täuschen. Das ist der Grund, sagt er, warum er immer wieder auf das Wechselspiel zwischen Buch und Welt hinweist, warum er ihre verborgenen Abhängigkeiten, ihre versteckten Zuordnungen und Verweise aufzudecken versucht.

Er will zeigen, dass die Welt das Buch imitiert, dass das Buch einst die Ordnungen der Welt aufgestellt hat, und die Welt ihre Regeln denen des Buchs angepasst hat. Er will dies alles zeigen, sagt er, indem er das Buch schreibt.

Die beiden, mein Freund, der Schreiber, und mein Freund, der Zeichner, sind sich ebenso ähnlich wie sie verschieden sind. Sie stehen sich jedoch nicht wie zwei Hälften eines Ganzen gegenüber.

Das Buch lässt uns annehmen, sagt er, dass es ein Ganzes, ein Gesamtes gibt. Dass Welt als etwas in sich Geschlossenes verstanden werden kann. Weil die Welt einst ein Buch war. Und

das Buch die Welt. Von einem Anfang zum Ende strebend. Ablaufend. Weiterschreitend. Sich fortsetzend. Und eben deswegen vernehmbar.

Dass sich in der Mehrzahl der Bücher, sagt er, eine Geschichte zuträgt, die sich von einem verführerischen Anfang zu einem überzeugenden Ende entwickelt, ist dem Raffinement jener Schreibenden geschuldet, die das in ihren Augen Überflüssige streichen, das Nebensächliche aussondern, und sich nicht mit Belanglosem aufhalten.

Sie erzählen einzig das, was notwendigerweise zu einem Schluss führen muss. Dennoch erwecken sie den Eindruck, dass – trotz all dem, was sie ausgeschlossen, ausgelöscht, getilgt haben – ihre Bücher vollständig sind.

Regungen? Ja, aber ohne Konsequenzen.

Würden sie öfter den unbändigen Wunsch nach Erfüllung vergessen, sagt er, wären meine beiden Freunde, der Schreiber und der Zeichner, zufriedener. Möglicherweise wären sie auch glücklicher.

Zu Beginn vieler Romane, sagt er, findet sich – wenig überraschend – ein einziges Motiv immer wieder: das Motiv der Verzögerung des Aufbruchs. Der Held hält inne, stellt Fragen, pendelt leichtfüßig zwischen einem Für und Wider hin und her. Man könnte meinen, dass der Aufschub – vornehmlich jener des Erlebnisses, der intensiven Erfahrung, also des Abenteuers – selbst schon Abenteuer genug ist.

Das Versagen, das die Verzögerung begleitet, macht aus dem Aufschub eine Heldentat, die ausschließlich dadurch überzeugen kann, dass sie die Gründe, warum sie – die Heldentat – nicht geschieht, als ein bewusstes, überlegtes Handeln ausgibt.

Vor allen Dingen, sagt er, beschäftigen meinen Freund, den Schreiber, im Buch alle Gesten der Täuschung, alle Gesten der Verführung. Er sucht nach den Worten, nach den Sätzen, denen man sich mit größtem Vergnügen ausliefert. Denen man zugesteht, dass man sich in ihnen verliert. So allumfassend, dass man – wie man gerne sagt – Raum und Zeit vergisst.

Schreiben, bis man den zutreffenden, den einzig möglichen Buchtitel gefunden hat. Um in diesem Augenblick das Schreiben aufhören zu können.

*Mag sein, dass
man achtlos in ein
Wort stürzt, es im
Augenblick des
Fallens jedoch als
ein dem Alltag
enthobenes und
damit wertvolles
erkennt, mag sein,
dass man das Wort
immer wieder leise
vor sich hersagt, um
es nicht zu verlieren,
um es zu erinnern,
mag sein, dass man
es schließlich vor
der Niederschrift
doch noch verändert,
es verwandelt,
es nur ein wenig
abändert, um nicht
über ein Staunen
stolpern zu müssen.
Unentschlossen steht
man ihm – dem
Wort – dennoch
gegenüber.*

*Vorschieben.
Wegschieben.
Abschieben.*

Diese Gesten wird man lieben. Sie schaffen eine Bereitschaft über sich hinauszugehen.

Wenn das, sagt er, mit und in einem Buch geschehen kann, wird es wohl ein Leichtes sein, dass dies auch in der Welt geschieht. Dass Geschichten und ihre Erzähler über die Welt verfügen.

Vielleicht, sagt er, ist es die Art und Weise, wie man jeden Strich setzt, die letztlich darüber entscheidet, was und wie gedacht wird. Mein Freund, der Schreiber, herrscht über den Strich. Er steuert ihn, er schränkt ihn ein, er hindert ihn daran, sich selbstständig zu machen. Der Strich hat sich ihm jederzeit unterzuordnen. Deswegen ist das, was der Strich vollbringt, niemals nebensächlich, niemals oberflächlich. Der Strich als Schrift fordert in seiner Gebundenheit jene großen Gedanken heraus, auf die mein Freund, der Schreiber, von jeher stolz ist.

Der bedeutungslose Strich meines Freundes, des Zeichners – der ungebundene, sich selbst überlassene – fordert hingegen nichts anderes ein, als in seiner Oberflächlichkeit, in seiner offenen Erscheinung, in seiner Unbrauchbarkeit wahrgenommen und geschätzt zu werden.

Ein Wort, das man sich nur in Zusammenhang mit einer Schar von Kindern vorstellen kann: ÜBERMÜTIG.

Gewohnt, in Behauptungssätzen zu denken, gewohnt, in Behauptungssätzen zu sprechen, sagt er, habe ich in den letzten Jahren allmählich verlernt, Fragen zu stellen.

Man hütet sich, hüllt sich in ein zartes Gewebe der Vorsicht. Behütet und umhüllt, sagt er, verliert man die Nähe zum Alltag. Nicht ganz ungewollt vermeidet man alles, was einen bemerkbar machen könnte, und holt sich das Wort, ergreift es, nimmt es an sich, obwohl es gar nicht zu einem gehört. Was nur zeichnet das Wort VERWUNDUNGEN aus, dass es einen nicht loslässt? Dass es einen anhält, es immer wieder laut zu sagen?

Wir halten uns in einem beständigen Trugbild auf, sagt er. Das Ich als Gegenüber des Fluchtpunkts ist wie dieser eine bewusst

konstruierte Täuschung, eine in Kauf genommene fehlerhafte Übertragung einer alles andere ausschließenden Sichtweise.

Dreieinigkeit, sagt er, findet man auch bei dem geschriebenen Auslassungszeichen, bei dem sogenannten Dreipunkt oder – wie es von den Schriftsetzern genannt wird – bei der ELLIPSE.

Diese drei Punkte verweisen auf etwas Fehlendes, auf etwas, das einmal geschrieben wurde und nun – aus vielerlei Gründen – fehlt.

Auch in der Rede ist es mir möglich, sagt er, einen Satz nicht zu vervollständigen und damit ein besonderes Gewicht auf das – von allen erkannte –Verschwiegene zu legen.

Sprache ist Raub.

Das Aufsteigen, sagt er, das sich in die Höhe Erheben ist notwendig, um das zu erlangen, was scheinbar wichtig ist. Wir wollen den Überblick gewinnen. Den Blick über alles erheben.

Die Zeichnung stellt die Wahrheit dessen her, was es wahrzunehmen gilt. Die Malerei überwuchert es mit Oberfläche.

Ich war, sagt er, immer etwas ungeduldig, wenn mir jemand erklärt hat, wie ich ein Werkzeug zu verwenden habe. Das wollte ich nämlich immer selbst erproben. Wollte versuchen, was sich – so erschien es mir zumindest – ohnehin erschließt, was sich in seiner Anschaulichkeit so vorführt, dass es gebraucht werden kann.

Gebrauchsanweisungen sind Worte gegen das Versuchen, gegen das Probieren. Sind letztlich unscheinbare Entmündigungsvorschriften.

*Nicht
Eigentliches,
sondern
Entzaubertes.*

Auch das, sagt er, ein Wort, das man – weil es dem, worauf er sich bezieht, so unglaublich entspricht – ständig in seinem Portemonnaie mitnehmen sollte: UMSTÄNDLICHKEIT.

Woher der angeblich vernommene Auftrag kam, sagt er, anders als die anderen sein zu müssen, das habe ich nie herausgefunden. Es war ja nicht so, dass ich mich von den anderen

absondern musste, weil ich keinen Platz unter ihnen hatte. Es war nicht so, dass ich mich missverstanden fühlte. Dass ich endlich so wahrgenommen werden wollte, wie ich meinte, dass ich war.

Und dennoch entstand das mir heute noch unbegreifliche Verlangen nach Besonderung, nach Unvergleichlichkeit. Nach Außergewöhnlichem. Es entstand ein Verlangen nach einem Ich, dessen Kontur sich scharf von der Gleichförmigkeit der anderen unterscheiden sollte. Selbst heute noch, sagt er, da mir nichts fürchterlicher erscheint, als fremd unter Fremden zu sein, da mir das Andersseinwollen als Absicht, als Vorhaben naiv und seltsam vorkommt, scheue ich das Gewöhnliche, das Triviale immer noch.

Zuweilen, sagt er, lässt das Begehren, sich so eindeutig wie möglich dem anderen zeigen und vermitteln zu wollen, nach. Man ist – um es mit einem Wort aus der Schatulle der unmöglichen Worte zu sagen – der OFFENBARUNG leid. Man versteht dann nicht mehr, warum man sich bemüht, möglichst präzise das auszudrücken, wovon schon immer die innere Stimme gesprochen hat. Man versteht dann tatsächlich Hingabe nicht mehr.

Er verhehlt nicht, dass ihn an der Leere die zuvor stattgefundene Auslöschung beunruhigt. Dass sie ihn gleichermaßen beunruhigt, wie sie ihn anzieht. Er verhehlt nicht, dass ihn die Vorwegnahme des Entfernens als Entwurf zu einem beständig überzeugenden Werk verführerisch erscheint, verführerischer jedenfalls als das Beschreibende, das grell Ungewöhnliche oder die aufgeschürfte Oberfläche.

Der Unstete.

Der Flaneur.

Der Absichtslose.

Das Zustoßende des Lebens, das – es sei denn, man lenkt und leitet es, man zeichnet ihm, dem Leben, eine Spur vor, der man gewissenhaft folgt –, also das Zustoßende und damit Zusammenhanglose des Lebens ist ja Lebensgrund. Auch das Unabsehbare. Das Undurchschaubare.

Das alles verlangt nach einer Schlüssigkeit, die einem erlaubt, es – das Leben – auch tatsächlich anzunehmen.

Alles erklären zu wollen, alles erklären zu müssen, sagt er, ist ein Vermächtnis der Bücher.

Der Blick, sagt er, verfolgt die Linien im Gesicht des anderen. Dieses Sehen ist ein unbemerktes Nachzeichnen vorweggenommener Antworten. Es ist ein niemals zaghaftes Abtasten, das erlaubt, die Rede dem Gegenüber anzugleichen. Sie abzustimmen auf die Bestärkungen und Ablehnungen des anderen.

Wenn sich im Kopf die Wolken übereinanderstapeln, sagt er, wenn sich Missverständnis an Missverständnis reiht, und diese Kette der Missverständnisse zu funkeln beginnt, wenn einen das Ungefähre mit verführerischen Erkenntnissen zurücklässt, dann wünsche ich mir zuweilen, dass ich es gewohnt wäre, zum Stift greifen und mit dem Schreiben Ordnungsspuren in den Nebel ziehen zu können.

*Die Gnade der
Undeutlichkeit.*

Im Sprechen mit jemanden, sagt er, vervielfältigt sich das Vermeintliche. Das Denkmögliche wird zu seinem Ausgangspunkt, die eleganten Pirouetten, die man letztlich um diesen Punkt dreht, verlangen danach, schneller und schneller ausgeführt zu werden. Das kaum Angedeutete wird zum Mittelpunkt des Gesprächs.

Die Geschichte der Null, sagt er, beginnt – sieht man von der Keilschrift im Zweistromland ab – mit einem Punkt. Mit einem Punkt, der eine Leerstelle markiert, ein Feld auf den Rechentafeln, das nicht von einer Zahl besetzt wird. Später, als man nicht mehr auf Tafeln rechnete, verwendete man – wahrscheinlich der besseren Unterscheidbarkeit wegen – für die Null einen durchgestrichenen Kreis. Schließlich wurde der Kreis von der robusteren, weil nicht verwechselbaren Ellipse abgelöst.

Die Ellipse scheint – das beweist sozusagen ihr Durchhaltevermögen in der Geschichte – das handhabbarste und damit zutreffendste Zeichen für Leere zu sein.

Man kann, sagt er, mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass die Null ursprünglich ein Wort und keine Ziffer war. Dass dieses Wort etwas bezeichnete, das anschwellen konnte,

dass sich mit allem Erdenklichen füllen ließ. Das Wort Null war Statthalter für das Mögliche.

Man kann, sagt er, mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass die Null ursprünglich ein Punkt war. Ein Punkt – und das war vielleicht das entscheidende Problem, dass die Null als Punkt nicht überleben ließ –, der auch in anderen Zusammenhängen und anderen Bedeutungen genutzt wurde.

Die Ellipse, die letztlich an die Stelle des Punkts trat, war das vollkommene Zeichen für die Null. Sie zeigt Haltung, weil sie die Vertikale betont und damit für alle sichtbar nach oben strebt. Sie zeigt sich offen für das Denkbare, das ihr Inneres besetzen kann und umschließt es nach seiner Einkehr behutsam.

Dass diese Null zum Ausgangspunkt in der Konstruktion der Zentralperspektive wird, macht die Konstruktion so erfolgreich. Denn diese Null kann nun zweifelsfrei mit jedem einzelnen Ich gefüllt werden.

*Wie kommt
einfaches, absichts-
loses Sehen
zustande?*

Man fängt ihn nicht ein, sagt er, sondern lässt ihn los. Man traut seiner Ziellosigkeit, man vertraut auf seine Absichtslosigkeit: Der Blick darf frei herumirren, darf flanieren, ohne irgendwo ankommen zu müssen.

Zumindest sieht das mein Freund, der Zeichner, so. Die Bestimmung seiner Bilder sei es, sagt er, ein bestimmungsloses Sehen, ein Sehen ohne Nutzen, ohne Zweck hervorzurufen.

Es gilt eine Blickweise zu entwickeln, die das Gegenteil von Beobachten ist. Die andere Seite der Wachsamkeit möglicherweise. Denn die Blicke, die uns vor Gefahren warnen, aber auch jene, die uns zu verführen verstehen, sind selten geworden. Weil sie uns nicht mehr lebendig erhalten müssen. Weil sie für ein Überleben nicht mehr notwendig sind. Der Abschied vom nützlichen Blick ist auch ein Abstandnehmen von der Vorstellung des Menschen als Jäger und Sammler.

Das Unbeabsichtigte formt nicht die Unbestimmbarkeit.

Ein Wahrnehmen, sagt er, oder gar ein Wahrhaben, ist immer jenes Sehen, das sich unter der Herrschaft des Denkens verändert. Das eher Vorstellung ist, geleitet von Konturen aus Worten außerhalb der Sichtbarkeit.

Ganz am Anfang geht es möglicherweise um genau dieses eine Wort. Um MÖGLICHERWEISE. Das Wort, das nicht Fleisch werden kann. Das niemals Gestalt annehmen kann.

Möglicherweise geht es aber auch um Bilder, sagt er, oder vielmehr um das alte Verbot, sich keine machen zu dürfen. Möglicherweise geht es genau darum. Und es geht darum, wie dieses Verbot durchtrieben umgangen wurde. Mit so viel Geschick, mit so raffinierten Erklärungen, mit so gekonnten Begründungen, dass aus dem Bilderverbot ein Bildergebot wurde. Ein verlangendes, ein forderndes, ein stürmisches Bildergebot möglicherweise. Das letztlich wiederum zu Bildern führte, die die naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit als endgültiges und alleiniges Ziel kannten.

Das Bilderverbot, oder besser gesagt das Abbildverbot kehrte allerdings wieder in die Welt der Kunst zurück. Anfang des 20. Jahrhunderts. Ungestüm, sagt er. Wieder einmal.

Fragt man, sagt er, nicht viel zu oft nach der Gültigkeit des Sichtbaren? Nach der Gültigkeit des Wahrgenommenen? Nach der Gültigkeit des Erkannten?

Natürlich sind da Zeiten, in denen das Sehen zum Erinnern wird.

Wenn sich die innere Stimme überschlägt, wenn sie nicht mehr deutlich vernommen werden kann, weil sich scheinbar mehrere Stimmen überlagern. Wenn die innere Stimme einen mitreißt, weil sie einen – ungewollt – beherrscht, dann nähert sie sich dem an, was die alten Griechen die Stimmen der Musen nannten.

Gibt es denn das überhaupt? Das Ausdruckslose.

Auch die Wiederholung, sagt er, vermag das Wiederholte auszulöschen. Es vergessen machen. Zumindest wird sie das ihr Vorhergegangene in einen anderen, bislang so nicht erfahrenen Zusammenhang stellen und damit der Verdoppelung der Worte tatsächlich einen neuen Sinn verleihen, der einen nachdenklich machen kann.

*Henri Bergson:
Sein ist werden.
Wiederholung ist
Veränderung.*

Hat nicht, sagt er, Gertrude Stein mit diesem Spiel begonnen, indem sie behauptete, dass eine Rose eine Rose eine Rose sei. Das, was gleichermaßen richtig wie falsch ist, lässt sich auch nicht in seiner Fortführung bis in die Unendlichkeit lösen.

Die Wiederholung, sagt er, die wir als Gymnasiasten missachtet haben, der wir zwanghaft zu entkommen suchten, findet allmählich – vielleicht ein Zeichen des Alters, vielleicht ein Zeichen der Einsicht, dass man ihr nicht entkommen kann – Anerkennung. Sie wurde zu einer belanglosen Herausforderung, die Unterschiede im sich scheinbar Gleichenden herauszufinden.

Sigmund Freud hat auf diese Lust zur Wiederholung hingewiesen. Er hat beobachtet, dass, je näher man dem Tod kommt, der Wunsch nach Eintönigkeit umso größer wird.

Wenn man sich, sagt er, wie ich, als Sammler anschickt, das vorhandene Denken, die geschriebenen, die gesprochenen Worte zu plündern, von ihnen das zu nehmen, was einem – wie man meint – gut zu Gesicht steht, weil es die innere Rede bewegt und gleichzeitig als ein passendes, als ein passables Darstellungsmittel erscheint, nicht immer vollkommen überzeugend, aber bruchstückhaft durchaus frei von Fehlern, wenn man also Worte von anderen verwendet, ohne auf ihre Herkunft zu verweisen, dann gerät man schnell in den Verdacht, ein Dieb zu sein.

Aber, sagt er, was ist denn schon im Handeln mit Worten bedingungslos eigentümlich. Muss ich denn nicht – wenn ich den Diebstahl ausschließen will – jedes Wort neu erfinden? Eine neue Grammatik aufstellen und neuen Reihungsgesetzen folgen? Muss ich mich nicht jeder einzelnen Behauptung vergewissern? Ihre Herkunft belegen?

Welches Wissen ist denn dann nachweislich mein eigenes? Müsste man denn eigentlich nicht behaupten, sagt er, dass alles, was bereits geschrieben steht, stets trivial ist?

Dass sich mein Freund, der Schreiber, sagt er, nicht als einzigartigen Schriftsteller sieht, dass sich mein Freund, der Schreiber, nicht als einen, der vom Übrigen unabhängig sein kann, sein

muss und sein will, begreift, dass er seine Rolle bewusst schmälert, sich im Vergleich mit den Titanen, mit den unvergleichlichen Meistern seines Handwerks, unscheinbar vorkommt und – auch aus diesem Grund – seinen kaum erkennbaren Platz in der Unendlichkeit sucht, ist zwar vernünftig, verhindert aber jegliche Höhenflüge.

Mag sein, sagt er, dass sich mein Freund, der Schreiber, nicht als Schöpfer, nicht als Urheber seiner Sätze sieht. Mag sein, dass er tatsächlich nicht als Genie taugt, als jemand, der sich jedes Wort, das er schreibt, ertrotzt. Der kämpft, weil er meint, damit die Bedeutung seiner Aussage steigern zu können. Mag sein, dass er sich dennoch insgeheim als einen, der zustande bringt, was außer ihm niemand zustande bringen kann, sieht.

Er braucht, sagt er, das Gefühl der Einzigartigkeit. Weil ihn das Tun allein – anders als meinen Freund, den Zeichner – nicht erfüllt.

Hinter die Sichtbarkeit blicken. Das Sichtbare von seinen Trägern lösen und seine Rückseite suchen. Das ist, als würde man am Möbiusband eine zweite Seite entdecken.

Es ist nicht verwunderlich. Und dennoch sollte man sich dessen gewahr sein. Ein Umblättern, sagt er, kann in beiden Fällen nicht stattfinden.

Seit wir Menschen sind, sagt er, haben wir verstanden, dass alles Sichtbare, das von uns wahrgenommen wird, etwas bewirkt. Dass Sichtbares immer Zeichen ist. Dass es uns auf etwas hinweist. Auf eine Gefahr möglicherweise. Oder auf ein zukünftiges Vergnügen. Auf ein Versäumnis vielleicht. Oder auf eine Lebensnotwendigkeit.

Wir sehen, weil wir einen Zweck sehen. Wir sehen, weil wir einen Zweck suchen.

Jan Vermeers ALLEGORIE DER MALEREI ist 300cm hoch und 250cm breit. Im 20. Jahrhundert wurde in einer Untersuchung belegt, dass weiße Blätter, die die Proportion 6:5 aufweisen, im Vergleich zu anderen Seitenverhältnissen die eindeutig unansehnlichsten sind. Diese Blätter, sagt er, weisen ein Format auf, das weder Quadrat noch eindeutiges Hochformat ist. Die

Unentschiedenheit, sagt er, zeigt offensichtlich Unentschlossenheit. Führt Zögerliches vor.

Jan Vermeer hat sein Bild in die Höhe gestreckt, indem er auf der linken Seite die ruhige Szenerie mit einem schweren Vorhang begrenzte.

Kann man denn eigentlich mit vollkommener Überzeugung behaupten, sagt er, dass Kunst das Gegenteil des Alltäglichen ist? Dass sie sich unvoreingenommen vom nicht Bemerkbaren, vom Übersehenen und damit Wertlosen unterscheidet? Geht es denn nicht immer wieder – und in erster Linie – um die bemühte, und dem Alltag abgetrotzte Verwandlung von Beliebigen ins Außergewöhnliche? Als Verfahren, das Leben nicht einfach nur zu verbringen. Es ohne Aufregungen ablaufen zu lassen.

Wenn man zum sorgsamem Umgang miteinander beitragen möchte, sagt er, dann gilt es, das anzufangen und weiterzuführen, was einem Aufgehobenheit verleiht, wo man allmählich Zuständigkeit erlangt, ohne sich vergleichen zu müssen, ohne sich mit den anderen messen zu müssen. Es gilt, sagt er, Anwesenheit zu erzeugen. Andere umgarnende Gegenwärtigkeit.

Früher, sagt er, sagten wir, wenn wir diese Art des Daseins lebten, wir wären erfüllt. Weil ausgefüllt.

Den Dingen ihre Sichtbarkeit zu entwenden, ihnen ihre Erkennbarkeit zu entziehen, von ihnen das Durchschaubare abzulösen, abzuziehen und abzunehmen, wie eine Haut, die die Unsichtbarkeit verhüllt hat. Das scheint, sagt er, ein Handeln fern der Gegenwart zu sein.

Das Ausradieren, sagt er, zeigt sich bei näherer Betrachtung als ein Vorgang, der durchaus Beachtung verdient. Denn der Radiergummi löst den Graphit des Bleistifts durch seine höhere Anziehungskraft vom Papier, um so den einstmaligen Strich auszulöschen und ihn in ein Gemenge von Gummiabrieb und Graphit zu verwandeln. Das Ausradieren, sagt er, ist ein Auflösen und Abtragen von Sichtbarkeit. Verursacht durch unwiderstehliche Attraktion.

Tief eingedrungene Farbspuren können nicht einfach durch einen Radiergummi beseitigt werden. Diese muss man auslösen, indem man die obersten Schichten des Papiers, auf dem sie aufgebracht wurden, mit einem Messer oder einer Spachtel abhebt oder abschabt.

Erst Anfang des 17. Jahrhunderts, sagt er, fand Johannes Kepler heraus, dass die Bahn der Erde um die Sonne die Form der Ellipse hat. Eine Ellipse ergibt sich, indem man Schwerpunkte setzt – Punkte, die Brennpunkte genannt werden –, und um diese Punkte wiederum eine Unzahl von Punkten einzeichnet, die den immer gleichen Gesamtabstand zu beiden Brennpunkten haben. Johannes Kepler hat herausgefunden, dass die Sonne in einem der beiden Brennpunkte sitzt. Im zweiten Brennpunkt dagegen fand er nichts vor.

Die geometrische Ellipse, sagt er, setzt sich aus der Beziehung von drei Punkten zusammen. Die im Text verwendete Ellipse – das Auslassungszeichen – besteht ebenfalls aus drei Punkten.

Das altgriechische Wort *ÉLLEIPSIS* deutet immer auf ein Fehlen, auf einen entscheidenden Mangel hin.

Fehlt der Ellipse tatsächlich etwas? Fehlt ihr vor allen Dingen im Vergleich zum Kreis etwas? Ist die Tatsache, dass sich ein Mittelpunkt spaltet, zu zwei Brennpunkten und dem Rest eines Mittelpunkts wird, tatsächlich eine Gegebenheit, die einen annehmen lässt, dass etwas fehlt, dass Mangel herrscht?

Es ist von Bedeutung, sagt er, es ist sogar von großer Bedeutung, zu wissen, dass all jene, die glauben, die Ellipse würde niemals so vollkommen wie der Kreis sein, Unrecht haben. Dass sie eine falsche Vorstellung von Vollkommenheit haben, und dass sie – vor allem – die Großartigkeit der Ellipse nicht erkennen. Denn sie ist im Vergleich zum Kreis – und genau mit diesem Vergleich wird ihr, der Ellipse, die Vollendung abgesprochen – richtungsweisend. Sie – und nicht der Kreis – ist es, die für die Null steht. Und gleichzeitig für die Auslassung.

Aber da hat sie sich bereits verwandelt. Ist aus ihrer Geschlossenheit zu drei hintereinander aufgereihten Punkten geworden.

Vielleicht sind jedoch diese drei Punkte nichts anderes als eine Verkürzung, eine Reduktion auf das, was sich auf der Hauptachse der Ellipse zeigt. Denn hier finden sich neben dem Mittelpunkt noch zusätzlich zwei Brennpunkte.

Die Ellipse ist komplexer als der Kreis, in ihrer Konstruktion aufwendiger, weniger ausdruckslos. Als Verweis auf die Leere verwirrt sie einen mit unumstößlicher Gegenwärtigkeit.

Ich war, sagt er, wieder einmal nicht der Erste, der sich gefragt hat, ob das Wort TRIUMPH – jenes Posaunenwort, das ich niemals in der Rede benutzen würde –, ob TRIUMPH nicht mit der Zahl drei zu tun hat. Meine Suche ergab, dass sich am anderen Ende der Welt dies auch schon jemand gefragt hat und nach einigen Unterredungen mit Gleichgesinnten zu dem Schluss kam, dass im alten Griechenland das Wort TRI AMBROS – von dem TRIUMPH abstammen dürfte – bereits aus einer anderen Kultur übernommen wurde, damit es das Ritual, das es bezeichnet, durch ein nicht zu übersetzendes Wort in seinem Geheimnis bewahrt.

Denken bar jeder Entsprechungen. Nicht einmal eine Vermutung. Sondern ein Spiel mit der Symmetrie, mit der – zugegebenermaßen augenzwinkernden – Herstellung von Bedeutung.

Diejenigen, die sich der Geometrie verschrieben haben, vertrauen darauf, dass es Lückenlosigkeit gibt. Und die vollkommene Wahrheit der endgültigen Form.

Sich selbst gleichen, nachdem man auf sich zurückgekommen ist.

Es sind, sagt er, wendige, behände Ernsthaftigkeiten, die sich über die Zeit breiten. Gedämpftes Licht, unverputzte Kellerwände. Vor allen Dingen aber jene auffällige Farblosigkeit, die den schwarzen Rollkragenpullover zum Kleidungsstück des Jahrzehnts werden ließ. Es war die Zeit meiner Geburt, sagt er. Mir wurde die Stilsicherheit der Nachdenklichkeit in die Wiege gelegt. Das Schwere war wertvoller als das Leichte. Das Echte immer besser als das Falsche. Die Nebel waren niemals

weiß. Sie waren grau. Konnten – als Ablagerung – Linien werden.

Warum sich die verstreuten Gedanken zu einem Ganzen fügen müssen? Warum sie Gestalt erlangen müssen? Als Sammlung, die eine schlüssige Ordnung auszeichnet?

Es sind die Richtlinien, sagt er, die meinen Freund, den Schreiber, am Sammeln begeistern. Es sind die klaren Regeln, die etwas ausschließen oder etwas zulassen. Es sind die Einschränkungen, die Bedingungen, die Vorgaben. Es sind die Regeln, die erst Verwandtschaften herstellen.

Es gibt, sagt er, eine Verknüpfungslust. Eine grundlegende Verknüpfungslust.

Dennoch frage ich mich, sagt er, wann sich in meinem Leben zum ersten Mal die lautlose, klar vernehmbare Stimme in meinem Kopf bemerkbar gemacht hat. Nach welchem Ereignis sie anfang zu reden. Sie anfang, jenes eigenwillig unvollständige Zwiegespräch zu beginnen, das seitdem nie wieder aufgehört hat. Und das sich zuverlässig nie vollkommen erschließt.

Ich frage mich deswegen, sagt er, weil ich durch das Wissen um den ersten Auslöser, um den Verursacher der inneren Rede ihr möglicherweise auf die Spur kommen kann.

Vielleicht, sagt er, waren das Robert Rauschenbergs – oder, noch unwahrscheinlicher, Willem de Koonings – einzige Fragen: Was hat es mit der Oberfläche in der Kunst auf sich? Lässt sich die Oberfläche einer Zeichnung austauschen? Ist der Graphit des Bleistifts, der auf dem Papier liegt, die Oberfläche? Oder ist das Papier, das die Erscheinungsweise des Graphits bestimmt, die tatsächliche Oberfläche?

*Das Ausgelöschte.
Das Abwesende.
Das Unsichtbare.*

Vielleicht, sagt er, ist es nur allzu einfach, vielleicht ist es nur allzu bequem, dem Sicht- und Erfahrbaren etwas zu unterstellen. Etwas zuzuschreiben. Etwas nachzusagen.

Erfassen. Erschließen. Deuten. Das Hintergründige ist ein Trugbild. Aus Absicht und Trägheit zusammengesetzt. Aus der Unbedingtheit des Wunsches, eines einfachen Wollens, mehr als nur das Sichtbare zu erkennen, entstanden.

Die Null als Nabe. Als Ellipse, als Achse, um die sich zwei Unendlichkeiten drehen. Die der positiven und die der negativen Zahlen.

Verwirrend ist, sagt er, dass der Unterschied zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit kaum mehr festgestellt werden kann.

Das eine kann ich sehen. Das andere nicht. Das ist aber gleichgültig. Denn beides ist offen für jede Art von Deutung, da weder das eine, noch das andere eine Bedeutung hat. Sichtbares ebenso wie Unsichtbares. Ohne Widerhaken. Ohne Oberfläche. Ungreifbar.

Wenn mein Freund, der Zeichner, sagt er, von seiner Sehnsucht nach dem Unbedeutenden spricht und behauptet, es – das völlig Bedeutungslose – über alles zu bewundern, dann erfährt er von mir keinen Widerspruch. Denn auch ich verlange nach dem vollkommen Nebensächlichen. Nach dem vollkommen Selbstverständlichen. Das keiner Aufmerksamkeit bedarf. Keiner bewussten Wahrnehmung. Und keiner Beachtung, die mit würdiger Absicht einhergeht. Das Unbedeutende, sagt er, – und das verstand ich erst im Gespräch mit meinem Freund, dem Zeichner – unterscheidet sich entschieden vom Bedeutungslosen. Vielleicht, sagt er, ist mir das Bedeutungslose noch näher als das Unbedeutende.

Ein Flanieren an den magnetischen Orten vorbei. An jenen Polen, an denen sich Bewunderer versammeln. Die reden, sagt er, um das Gesagte verhallen zu lassen und damit zu zeigen, wie man der Gegenwärtigkeit Beifall zollt.

Den Menschen zeichnet, sagt er, anscheinend eine Neigung zur Gestalt aus. Hat sich diese Begriffsverwegenheit nur deswegen eingestellt, um die Bildung von Konturen zu rechtfertigen?

Das Tun meiner beiden Freunde, des Zeichners und des Schreibers, sagt er, hat ein Ziel: das Zustandekommen. Doch während meinem Freund, dem Zeichner, das endgültige Bild, dem er sich ohne innezuhalten nähert, hilft, es auch tatsächlich zu machen, während ihn die Form leitet, versperrt sie sich meinem Freund, dem Schreiber. Das Buch als Ziel seines Tuns verweigert sich ihm. Lässt nicht zu, dass es entsteht.

Manchmal meint er, er sollte sich mit der Schrift als Bild zufriedengeben. Sollte sich damit abfinden, dass das Geschriebene – als Handschrift – auch Ornament sein kann.

Es ist der übermächtige Wunsch, etwas bislang Unbeachtetes in ein Sinngefüge einzupassen. Es ist das Begehren, etwas Übersehenes in einen bislang unvollkommenen Zusammenhang einzufügen. Es ist diese übermächtige Absicht, die einen unbedeutende Details nicht beachten lässt.

Das altgriechische Wort für den Mensch, ANTHROPOS, wird gerne als der ENTGEGENGEWENDETE verstanden. Der Mensch, so meint man übersetzen zu müssen, ist als ausgerichtetes Wesen zwischen Erde und Himmel hingestellt, um sich dem Göttlichen entgegenstrecken zu können. Diese Übersetzung gelingt nur dann, wenn man – aus Absicht oder unabsichtlich – einen Buchstaben vertauscht und THETA – den achten Buchstaben des altgriechische Alphabets – als TAU – das erst an neunzehnter Stelle folgt – liest.

Und doch, sagt er, geht es um mehr als um die Erstellung von Verhältnissen und Beziehungen.

Das Spiel mit den Worten, sagt er, das ein Spiel meines Freundes, des Schreibers, ist, ist dem Spiel mit den Elementen einer Arabeske gleich. Einzelteile lassen sich leicht verwandeln, lassen sich abändern, um in ihrer Andersartigkeit dem ursprünglichen Wort gegenüber, eben diesem ein neues Leben einzuhauhen, es mit neuen Bedeutungen auszustatten und es so tiefer und schillernder zu machen. Es ist ein Spiel mit Ahnungen. Mit Erinnerungen. Es ist ein Spiel mit eiligen, mit vorschnellen Antworten.

Aber, sagt er, müsste mein Freund, der Schreiber, nicht zuallererst die Beziehungen der Worte untereinander untersuchen? Sie markieren, sie bezeichnen. Die Abstände, ihre Nähe oder Ferne vermessen und dafür Notationsverfahren entwickeln? Müsste er nicht das zeitliche Anhalten zwischen den Worten aufzeichnen? Ihre Unfähigkeit, tatsächlich aufeinander einzugehen.

Er müsste einen Raum schaffen, in dem die sichtbare und die unsichtbare Schrift aufeinandertreffen.

Der Blick in den Raum, der sich von der Zentralperspektive beherrschen lässt, sagt er, übt selbst Herrschaft aus. Er lässt nichts anderes als bildhafte Erscheinungen, die beständig das

Ballastwort.

Palastwort.

Bastardwort.

Ich in den Mittelpunkt ihrer Sichtbarwerdung setzen, zu. Er lässt keine sich in den Raum dehnenden Wortschichtungen zu, keine schwirrenden Orte der Sinnbezüge. Die Zentralperspektive, sagt er, verstellt Welt.

In Japan wurden die fremden, perspektivischen Bilder aus Europa FLIESENDE oder VERSENKTE Bilder genannt. Sie wurden so genannt, weil man sich in sie hineinversenken konnte. In sie hineinfließen.

Das altgriechische Wort, von dem sich Skepsis ableitet, heißt ja nichts anderes als seinen Blick schweifen zu lassen. Umherzuschauen. Zu beobachten, ohne gleich Schlüsse daraus ziehen zu müssen.

Das niemals vorbehaltlose Hinnehmen von Worten, ihr behutsames Abtasten, ihnen ausdauernd nachzuspüren, und der Versuch, den Worten dabei nahezukommen, ist ein bewährtes Verfahren meines Freundes, des Schreibers, sagt er, seine Wirklichkeit sorgsam abzutragen, um sie daraufhin wieder bedächtig aufzubauen. Aus robusteren Materialien. Die er nicht einfach hingenommen, sondern begeistert überprüft hat.

Das Wort SKEPSIS, dieses schlanke, spitze Wort, das an eine leichte Axt erinnert, hat ihn, sagt er, beschäftigt. Hat ihn gleichzeitig besänftigt.

Giorgio Vasari, sagt er, der als einer der ersten den Künstlern jenen Stellenwert in der Gemeinschaft einräumte, den sie auch heute noch haben, indem er über die Lebensgeschichte einiger Auserwählter unter ihnen schrieb, Giorgio Vasari, selbst einer jener umfassend gebildeten und interessierten Renaissance-menschen, erzählt von dem jungen, bei Cimabue lernenden Giotto, der, als der Meister einmal nicht in der Werkstatt war, auf das in Arbeit befindliche Gemälde eine Fliege malte. Als der Meister zurückgekommen war und auf sein Bild blickte, sah er die Fliege und versuchte, sie mit der Hand von der Leinwand wegzuscheuchen.

Je geschickter, sagt er, der Künstler sein Gegenüber zu täuschen imstande ist, desto großartiger nennt man seine Könnerschaft.

Um mich während des Redens, sagt er, als zuverlässig Auskunftgebenden zu beweisen, um überzeugend zu zeigen, dass mein Sprechen ein vertrauenswürdiges, ernst zu nehmendes

und jederzeit Trügerisches ausschließendes ist, muss ich als beständig Zweifelnder sprechen.

Radikal zu sein, sagt er, bedeutet doch immer, möglichst wenig zuzulassen. Alles Unnötige auszusondern, den Schmuck abzuliegen. Radikal zu sein bedeutet Klarheit zu schaffen und sich niemals dem verbrecherischen Ornament auszuliefern. Radikal zu sein bedeutet sein Gegenüber nicht ernst nehmen zu wollen, weil man Gedankensplitter, weiche Argumente und schnörkelgleiche Schlussfolgerungen nicht zulässt.

*Streng.
Unerbittlich.
Rücksichtslos.*

Heißt denn Sinn hervorzubringen tatsächlich Zusammenhänge zu schaffen?

Meinen Freund, den Schreiber, sagt er, fasziniert an Georges Perec, dass er nicht einfach eine Schreibregel aufstellt, um – indem er sie mit großem Raffinement einhält – seine Könnerschaft unter Beweis zu stellen, sondern um eine Wirklichkeit zu schaffen, die anders als die bislang bekannte ist. Georges Percs Anliegen war es, darauf aufmerksam zu machen, dass der Gebrauch der Worte erst Wirklichkeit erzeugt, und dass ihr Erscheinen vom jeweiligen Gebrauch der Worte abhängig ist. Der mutmaßliche Spieler Georges Perec ist in Wahrheit ein gewandter Verführer. Einer, der nicht umhin kann zu erklären. Mit seinen Mitteln.

Meine Freunde, den Schreiber, den Zeichner, und mich, sagt er, vereint wahrscheinlich die Lust, Verbindungen herstellen zu wollen, ohne Verbindlichkeiten daraus zu folgern.

*Der, der nicht
spricht, sieht und
hört.
Der, der nicht hört,
spricht und sieht.
Der, der nicht sieht,
hört und spricht.*

Weil sich mein Freund, der Schreiber, sagt er, nicht einfach den Worten ergibt, sondern sie als SEINSMATERIAL betrachtet und sie daher genau überprüft, sie nicht einfach hinnimmt, sondern sie – wortwörtlich – dreht und wendet, sie zuweilen wie Gegenstände betrachtet und ihnen Eigenschaften zugesteht, weil sich mein Freund, der Schreiber, nicht einfach mit dem Vorhandensein der Worte zufrieden gibt, sich mit ihrem Dasein ohne weiteres abfindet, bildet er immer wieder neue Worte und erschafft so überraschende Orte einer möglichen Entborgenheit.

Eines dieser Worte, sagt er, dem ich Wolkennähe und gleichzeitig Standhaftigkeit wünsche ist BELASSENHEIT. Ein Wort, das so tut, als würde es schon lange bestehen, das nicht auffallen muss und sich in den bestehenden Wortschatz ohne große Schwierigkeiten schmiegt.

BELASSENHEIT, sagt er, zeichnet die innere Rede aus. Das macht sie so großartig und für jeden einzigartig. BELASSENHEIT bedeutet, dass sie – die innere Rede – niemals gestört werden kann, dass außer mir niemand Zugriff auf sie hat, dass sie mich in ihrer Bestimmtheit auszeichnet und zu dem macht, was ich bin. Die BELASSENHEIT der inneren Rede stellt das Ich her und muss aus diesem Grund zwangsläufig mit der Zentralperspektive zu tun haben.

Der Ort, an dem sich das Ich in seiner inneren Rede ausbreitet, ist eigentlich ein unbestimmter, wird aber paradoxerweise, weil die Sehstrahlen der Zentralperspektive auf den Betrachter gerichtet sind und genau dort – hinter seinen beiden Augen – die innere Rede auslösendes Erkennen verursachen, im Blick nach außen wahrnehmbar.

Wenn ich dem geschäftigen, stets absichtslosen Durchblättern von Büchern verfallende, sagt er, dann treffen meist Szenen und Haltungen aus verschiedenen Jahrhunderten aufeinander, die einen rühren und beschäftigen können, die einen verstören und hellsichtig machen.

Weil Schreiben Lesen bedeutet, weil Schreiben mehrfaches Lesen, wiederholtes Lesen, also auch Gewöhnung bedeutet und Absehen vom Spurensetzen, weil Schreiben auf das ihm entgegengesetzten Tun aus ist, es einfordert, ist es so vorläufig.

Kaum hat mein Freund, der Schreiber, sagt er, mit dem begonnen, wozu es ihn ein Leben lang drängte, kaum hat er angefangen – nach Jahrzehnten der Schreibübungen – endlich ein Buch zu machen, kaum hat er eine Form gefunden, die es zuließ, das Abschreiben in ein Umschreiben zu überführen, kaum, dass sich Bereitschaft in ein Handeln verwandelt hatte, wurde ihm der Beginn zu trivial, zu unbedeutend, zu wenig vereinnahmend, wurde ihm aber – vor allem – die Aussicht auf

ein Ende, das sich ähnlich wie der Anfang ohne Überraschung, ohne Verführungsmacht zeigen würde, zur vorschnellen Warnung, etwas fortzusetzen, das zu keinem überzeugenden Ergebnis führen würde.

Es liegt, sagt er, zweifellos daran, wie mein Freund, der Schreiber, sein ungeschriebenes Buch begonnen hat. Mit jener Verneinung vor Georges Perec, der ihn – meinen Freund, den Schreiber – eher durch seine rigorose Haltung und seine Forderung an sein jeweiliges schriftstellerisches Vorhaben beeindrückt hat, als durch das tatsächlich Geschriebene.

Bezeichnend sei für ihn, sagt er, wie lange er nun schon das Schreiben verfolgt. Wie viel ihm von dem vertraut ist, was für andere, die halb so alt sind wie er, niemals Auseinandersetzungsanlass war. Die Frage zum Beispiel danach, wie sich Wirklichkeit in der Kunst abbilden lässt. Wie das Schreiben Tatsachen schaffen kann, die zu einer Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung beitragen.

Das sind Fragen, die sein Freund, der Schreiber, glaubt abhandeln zu müssen. Die offensichtlich auch Georges Perec bewegten, der – auch dies durchaus typisch für die fünfziger Jahre – die vollkommene Wahrheit der Darstellung von Wirklichkeit ausschließlich im Material sah. Im Wort also. Das er, indem er es strengen Regeln gemäß anordnete, entzauberte. Und gleichzeitig häutete. Das er – im Verweis auf seine jahrhundertalte Verwendung – enttarnte, indem er auf die dem Wort eigene Wirklichkeit, die wiederum Wirklichkeit erschafft, hinwies.

Letztendlich aber bleibt, sagt er, – ganz ohne Koketterie – die Sehnsucht nach Unerheblichkeit.

Für Georges Perec ist Sprache die Schleuse zur Welt. Erfahbar wird das, was rund um uns geschieht, durch die Anordnung der Worte. Durch ihren Gebrauch. Durch ihre Reihenfolge. Ihre Zusammenstellung.

Wie Sprache verwendet wird, sagt er, ist entscheidend für unseren Zugang zur Welt. Georges Perec schreibt, um sich Muster, um sich Ordnungen, um sich Systeme vorzuführen, die jeweils Wirklichkeit neu entstehen lassen.

Dafür benötigt er einerseits Regeln, wie zum Beispiel niemals den Buchstaben E in einem Buch zu verwenden, ande-

rerseits ist er auf neue Gesetze angewiesen, die den zeitlichen Ablauf im Buch festlegen. Die Verbindungslinien von Satz zu Satz, von Absatz zu Absatz, von Kapitel zu Kapitel ergeben sich nicht mehr zwangsläufig. Die Ordnung, die einen leitet, die Erfahrung von Welt zu gliedern, ist entscheidend dafür, ob Abläufe verständlich und nachvollziehbar werden.

Georges Perec, sagt er, wusste wahrscheinlich, dass eine gerade Linie, die den Anfangs- und den Endpunkt miteinander verbindet und nur dadurch einen Hergang ohne Umwege, ohne Verwirrungen, ohne Aufenthalte vorführt, eine allzu triviale Ordnung ist. Eine Ordnung, die Wirklichkeit zu einem einfachen, sofort verständlichen Ereignis macht.

Möglicherweise, sagt er, gab es die innere Rede vor der Entdeckung der Zentralperspektive gar nicht. Denn erst als das Ohr zum Auge wurde, erst als sich der Sehsinn zum alles beherrschende Sinn entwickelte, erst dann zog sich das Hören in die Mitte des Kopfes zurück.

Man meint, man hätte es mit aller Deutlichkeit vernommen und trotz dennoch – nicht einer Uneinsichtigkeit, sondern einer verstockten Beharrlichkeit wegen – diesem Wissen. Man beruft sich auf ein zum eigenen Vergnügen vorgeführtes Widerspiel von Verbergen und Erschließen, von Zeigen und Verstecken.

Im Spiel verfangen hält man dies wankelmütig Wandlungswillige für das entscheidende Geheimnis der Natur. Ja, man hält es für das niemals entschlüsselbare Rätsel der Welt und damit seiner selbst.

Nicht Entdecken, so meint man, sondern Aufdecken ist der Auftrag, dem es zu folgen gilt.

Feststellungen, sagt er. Jeder Satz von mir scheint eine Feststellung zu sein. Eine Sicherung. Eine Absicherung. Eine Versicherung. In jedem Fall erstarrt jedes Wort in jedem Satz. Friert ein. Krallt sich in seiner vollkommenen Unbeweglichkeit fest. Lässt sich nicht dehnen, nicht drücken. Beharrt auf seine Unbeugsamkeit.

Eine Feststellung, sagt er, ist ein hingegebener, aufgerichteter Satz. Im Grund verankert. Dieser Satz könnte ein Leuchtturm sein. Ein Wegweiser. Unverrückbar.

Aus der Vertikale in die Horizontale gekippt ist der Satz eine Festlegung. Etwas Verbindliches also. Etwas Zuverlässiges.

Warum die Strenge bei Georges Perec? Warum die Regeln, an die er sich mit Begeisterung hielt?

Es gibt, sagt er, einige Gründe. In meinen Augen der entscheidende ist die Hochachtung vor dem Buch, vor jenem Ding, das alle nur erdenkliche Anstrengung verdient. Das – wird es denn nicht mit der größten Sorgfalt, mit dem allergrößten Aufwand gefertigt? – in seiner maßgeblichen Rolle für die Kultur der meisten Länder dieser Welt nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Das Buch hat eine Gegenwärtigkeit und Erhabenheit, die tatsächlich kein anderes Ding besitzt. Es ist – vor allem durch das, was über es hinausführt – das Wertvollste, das wir besitzen können.

*Punkt.
Linie.
Fläche.
Raum.*

Die Buchstaben, sagt er, ergeben erst dann ein Buch, wenn man sie übersieht. Wenn man sie in ihrer ihnen eigenen Materialität und Form nicht mehr wahrnimmt. Erst dann schaffen sie Bedeutung. Erst dann schaffen sie zwangsläufig Bedeutung. So, wie das Museum dem Kunstwerk eine angemessene Form der Erscheinung zuweist, so erschafft das Buch den Buchstaben den ihnen angemessenen Raum.

*Buchstabe.
Wort.
Satz.
Buch.*

Zuversichtlich durchsucht mein Freund, der Schreiber, sagt er, die Geschichte des Denkens oder zumindest all dessen, was dazu schriftlich festgehalten wurde. Er flanirt an den Eckpfeilern der Kultur vorbei, an den Größen des Altertums, nimmt sich da und dort vom Unerheblichen, um es in sein eigenes Denken einzuschleusen. Wenn er sich um das kümmert, was einmal war, wenn er sich um Ehemaliges bemüht, dann tut er dies vornehmlich deswegen, weil er wissen will, was ihn ausmacht. Was er alles bereitwillig und ohne darauf zu achten entgegengenommen, was er guter Gründe wegen verworfen, was er unbedacht abgelehnt hat.

Die Herleitung dessen, was seine Art zu denken bestimmt, scheint vernünftig zu sein. Ein Handeln, das sich gegen die Täuschung, gegen die Selbsttäuschung wendet.

Das gedruckte Buch, sagt er, löscht – ähnlich wie es Robert Rauschenberg gemacht hat – die Spuren des Schreibenden vollkommen aus. Seinem Denken, seiner inneren Rede wird Dauer verliehen, indem es in unzählige Reihen von austauschbaren, in ihrer Form jedoch streng festgelegten und sich beständig wiederholenden Buchstaben überführt wird. Diese Buchstaben sind Vereinbarungen. Sie weisen nichts mehr von der eigenwilligen Bildhaftigkeit der Handschrift des Schreibenden auf. Das Hervorbringen, das ursprüngliche Erstellen des Buches kann so vollkommen verschleiert, kann so vollkommen ausgeblendet werden.

Ich beneide, sagt er, meinen Freund, den Schreiber. Ich beneide ihn darum, dass ihn begleitet, was ihn beschäftigt. Dass er mit jener beiläufigen Absicht zu leben gelernt hat, die von ihm verlangt, einiges von dem, was ihm begegnet, was ihm widerfährt, was ihm Aufmerksamkeit abverlangt, in Schrift zu verwandeln und daraus ein Buch zu machen. Ein Buch, das er zwar niemals fertigstellen wird, das ihn aber beständig begleitet.

Er denkt, sagt er, tagelang über einen Titel für das Buch nach, findet ihn, und verwirft ihn im gleichen Augenblick. Er bezieht das, was er liest, auf das, was er schreibt. Er ist ein Verwandler. Und als solcher erfüllt.

Würden die Worte zu etwas Unverrückbarem führen, sagt er, würden die Sätze in einer alles andere ausschließenden Ordnung zueinanderfinden, dann könnte mein Freund, der Schreiber, sein Buch ohne Schwierigkeiten vollenden. Wenn das Buch sich jener Schönheit der Mathematik annähert, die darauf achtet, alles Überflüssige auszumerzen, alles Überschüssige zu tilgen und ausschließlich unbedingte Zeichen zu verwenden.

Ein Eindampfen. Ein Entschlacken. Ein Reduzieren bis zum äußersten. Die Schönheit eines Tragwerks, das nicht mehr an Umfang aufweist als unbedingt nötig ist. Als würde man

mit dieser Art von Vorgehen Entschlossenheit vorführen und von den Lesern so wenig Erschließungszeit wie möglich einfordern.

Solange im Rührwerk der inneren Rede die Worte aufgewirbelt werden, um im nächsten Moment wieder zu Boden zu sinken, sich kurz zeigen, um letztlich in der Vielheit unterzugehen, solange die Worte aufflattern, um sich allmählich zu formieren und dem Horizont entgegenzusegeln, solange man ihren unsteten Bewegungen teilhaftig wird, solange legen sie sich und damit den in sich Redenden nicht fest und verführen niemanden anzunehmen, man würde lesend, man würde hörend einem Bekenntnis, einer Beichte, einer Offenlegung ausgesetzt sein.

Der Schreibende fischt aus dem Rührwerk das, was ihm Material wird und befestigt das Vereinzelte, das Streuende, das Vagabundierende zu einem Nacheinander. Er bändigt das Ungefährliche, indem er es in einen Strom voller Regeln verwandelt, um so Spuren von Gewissheit zu schaffen.

Das ist dann alles andere als ein Geständnis. Es ist Rekonstruktionsgerüst.

Das Geschriebene ist – es lesend wiederholend und damit neu erfahrend – ein lichter Bauplan um ein gegenwärtiges Ich herzustellen. Die Frage, wieviel Anteil an diesem Ich ein vorheriges hat, lässt sich nicht beantworten.

Allein der Gedanke, es gäbe eine Erinnerung an das frühere, an das vorläufige Ich, es gäbe Zusammenhänge, erschafft die Vorstellung von Kontinuität und Beständigkeit.

Ich sehe, sagt er, die Schrift letztlich als einzig mögliche Spur eines unumstößlichen Ichs. Als Spur, die dieses Ich auch zu bewahren versteht.

Aber nicht im wörtlichen Sinn. Denn was sich tatsächlich abbildet und was auch immer wieder wiederherstellbar ist, ist die Form, die Struktur, letztlich die Grammatik. Nicht das Ich lässt sich anhand der Schrift rekonstruieren, sondern seine Art Sprache zu verwenden.

Nur selten, sagt er, erkennt man, dass Schreiben – als eine der Möglichkeiten mit Sprache umzugehen – unterschiedliche Erscheinungsformen annehmen kann. Dass ein mitteilendes

Schreiben etwas anderes ist als ein erfahrendes Schreiben. Dass sich ein Schreiben mit der Hand grundlegend vom Schreiben mit der Schreibmaschine unterscheidet. Dass ein bekenndes Schreiben andere Absichten kennt als ein beschreibendes. Dass ein streng den Regeln gehorchendes Schreiben einen anderen Text erzeugen wird als ein freies, die Grammatik missachtendes.

Derjenige, der liest, sagt er, muss dessen immer gewahr sein. Er muss seine Erwartungen mit den Anliegen des Schreibenden in Einklang bringen.

Wenn Mühe zur Versuchung wird und Offenbarung zur Täuschung. Wenn Bekenntnis zur Tarnung wird und die Beichte zur Falle. Dann handeln wir, sagt er, scheinbar im Sog des Unverzichtbaren, ergeben uns dem Unvermeidlichen und begründen dies mit einer von uns schon immer gebilligten Forderung nach Einsicht in die Notwendigkeit.

Man könnte jedoch die – ohnehin sehr dünne – Haut der Notwendigkeit, die man über alles Gefertigte gezogen hat, abschälen, den Dingen das Entschlossene nehmen, ihnen ihre Unbedingtheit absprechen. Alles, was man dann fortan Kunst nennt, wird überzeugender, wenn es sie nicht braucht.

Mit Leichtigkeit, sagt er, lässt sich der Behauptung, es gäbe Welt und es gäbe ihren Widersacher, das Buch, entgegenhalten, dass auch das Buch von dieser Welt sein muss.

Aber so einfach ist das nicht. Beharrt man darauf, dass Buch und Welt gleichwertige Gegner sind, die ohne einander nicht auskommen und dennoch unabhängig voneinander sein können, dann kann man sie in einen widersinnigen Wettstreit treten lassen, dann kann man abwägen und sie miteinander vergleichen, ohne je mit einem Ergebnis, das Entscheidungen zulassen könnte, aufzuwarten. Welt und Buch gegenüberzustellen führt zur Abkehr von dem einen oder dem anderen, ohne den unterlegenen Gegner in seinem Leben wirklich ausschließen zu können.

Als Gerhard Roth, sagt er, Alexander Herbeck – den wunderbaren Dichter unter den Gugginger Künstlern – besuchte, fragte er, worauf seine, Herbecks, Leser besonders achten sollten. Alexander Herbecks Antwort war – nicht unähnlich den

anderen, die er Gerhard Roth auf seine Fragen gegeben hatte – ausgesprochen kurz. Der Anfang und der Schluss sind das wichtigste. Alles andere, sagt er, so zumindest vervollständige ich Herbecks Antwort, könne sich jeder selbst vorstellen.

In Gugging, sagt er, waren es oftmals Überschriften, auf die die Künstler reagierten. Ein Anfang, den ein anderer setzte. Ein Beginn, der wie von selbst, fast zwangsläufig eine Reaktion auslöste.

Dass sich das Buch, das mein Freund, der Schreiber, schreiben will, sagt er, dass sich das Buch ihm immer wieder entzieht, sich langsam auflöst, hat wahrscheinlich mehrere Gründe. Einer unter ihnen ist wohl, dass er sich in der Schrift selbst verliert. Dass das Schreiben als Bewegung der Hand, die immer wieder zur inneren Rede zurückführt, sie – wenn nötig – gleichzeitig zügig abbildet und damit die verfolgenden Augen vorantreibt, sie in das Spiel der Hand und der Rede einschließt, dass ihm dieses Schreiben ausreicht. Weil es Zuständigkeit, weil es völlig ausreichende Zuständigkeit im Bild liefert.

Es braucht Geduld, sagt er, viel Geduld. An meinen Freunden, dem Zeichner und dem Schreiber, sehe ich, dass sie Jahre brauchten, bis sie sich mit ihren Werkzeugen – dem Zeichenstift und dem Schreibstift – vertraut gemacht haben. Bis sie das Verführerische an ihren Werkzeugen bemerkten und anerkannten. Das, was beide an ihren Stiften am meisten fasziniert, ist, dass sie sich ihrer niemals vollkommen bemächtigen können. Dass sie niemals vollständige Herrschaft über sie erlangen.

Es ist ein ständiges Hin und Her, sagt er, zwischen Beherrschen und Beherrschtwerden.

Manchmal erscheint es mir wie eine voreilige Kapitulation, nicht mehr um eine endgültige, um eine begründbare und überzeugende Wahrheit zu kämpfen, sich nicht mehr so enthusiastisch wie einst um sie zu bemühen. Es nicht mehr, sagt er, als meine Aufgabe zu sehen, mich um Gewissheit, um Unanfechtbarkeit und damit um Sicherheit zu bemühen.

Weiter- und weiterschreiben. Das Ungesagte, das einzig als Schrift Vorhandene wiederholend, als Versicherung gegen ein

Verlassen der eigenen Figur, und gleichzeitig der inneren Rede Anlass bietend, aber vor allen Dingen deswegen weiter- und weiterschreiben, damit in den Erklärungssätzen Brüche aufreißen, sich Schlitze auftun, Fadenscheiniges sichtbar wird, hinter dem unvermutet Traumwandlerisches, Vernunftfremdes, Rätselhaftes erscheint.

Da ich es bin, der den Dingen der Welt ihren Namen gibt, jenen einzig möglichen Namen, der ihr Wesen bestimmt und sie vollkommen entbirgt, da ich es bin, der sich auf den Weg macht, um all die zutreffenden Namen für die Dinge der Welt zu finden, muss ich zwangsläufig zuerst mich benennen, sagt er, muss das alle anderen Worte ausschließende Wort ermitteln, um Gültigkeit zu erlangen.

Ergibt sich nun – und das ist die sämtliche Vorhaben bestimmende Frage – das Endgültige, indem man das Vorläufige anreichert oder indem man es weiter verdünnt?

*Der Anfang ein
Wort. Aber nicht
geschrieben,
sondern gesprochen.*

Wo man ankommen wird, sagt er, ist ebenso ungewiss wie gewiss. Mein Freund, der Schreiber, weiß, dass er bei einem Wort ankommen wird. Dass das Buch, das er niemals abschließen wird, mit einem Wort enden wird.

Und er sprach.

Aber weil ich in solchen Augenblicken, sagt er, Präzision ungemein schätze, und weil der Erklärungssucht trotz aller Unschärfe, Undurchsichtigkeit und Verschwommenheit Unmissverständlichkeit ein biederes Gebot ist – vor allen Dingen, wenn sie zum Widerspruch führt –, habe ich darauf geantwortet, dass er sein Buch ziemlich wahrscheinlich mit einem Punkt beenden wird. Mit einem Punkt, der auch Fluchtpunkt sein kann.



Gottfried Goiginger

wurde 1958 in Salzburg geboren. Hier lebt und arbeitet er auch heute als Lehrender, Künstler, Journalist und Kommunikationsdesigner. Goiginger studierte Kunstgeschichte, Publizistik und Kommunikationswissenschaften in Salzburg.

Von 1980 bis 1986 war er Kulturreferent der ÖH Salzburg. Er ist Gründungsmitglied der Galerie FOTOHOF, hat 1981 das 1. Internationale Straßentheaterfestival in Salzburg organisiert. 1984 erhielt er das Georg-Trakl-Förderungsstipendium. Zahlreiche nationale und internationale Ausstellungen. Von 1998 bis 2001 war er mit der Leitung der Galerie 5020 betraut. Seit 2001 ist er Lehrender an der Fachhochschule Salzburg, MultiMediaArt und an der HTL Salzburg. «tilgen» ist seine erste Buchveröffentlichung.

Gottfried Goiginger
tilgen

Gestaltung und Cover: Gottfried Goiginger

Lektorat: Christoph Janacs

Autorenporträt: Anneliese Kaar

Druck: Jelgavas Tipogrāfija, Jelgava

ISBN 978-3-903516-07-6

© 2024, Edition Tandem, Salzburg | Wien

www.edition-tandem.at

Gefördert von:

Land und Stadt Salzburg,

Bundesministerium Kunst, Kultur,

öffentlicher Dienst und Sport