

## Abwesenheiten

Lange Zeit habe ich mich bemüht, nur schriftlich zu existieren. Ich wollte kein Gesicht haben. Ich tat, ganz für mich und ganz gegen mich, nichts anderes als einen Ersatz zu suchen, andere Züge, freier und souveräner, als es die aufgezwungenen wirklichen je sein konnten: Wendungen und Sätze, die körperlich präsent wären und zugleich, in der Ungreifbarkeit ihres Bedeutungsfeldes, auch unangreifbar. Ich wollte mich in eine hermetische Welt aus Wörtern verschließen: makellos angeordneten Wörtern, die kaum etwas zu besagen hatten, das bloße Dasein, Buchstabe für Buchstabe, Zeile für Zeile sollte genügen. Eine unendliche Schreibbewegung, ohne eine Fuge zwischen den Satzteilen (durch Semikolon getrennt) und den (durch Klammern und Einfügungen ins Undurchdringliche hin verlängerten und verflochtenen) Sätzen, fast ohne Punkt und immer ohne Rufzeichen; eine unendliche, in sich gedrehte Bewegung, die zum vollendeten Stillstand führen sollte. Zugleich aber, und vielleicht mehr noch, sollte sie einen gesicherten Raum schaffen, in dem alles (auch das Verborgenste und Schwierigste) gesagt werden konnte: jedoch so, dass sich die Bedeutung aufhebt. Nichts besagt mehr das, was es in der wirklichen Welt besagt, wo die anderen, die wirklichen Menschen miteinander sprechen und einander, so sah ich es, durch Sprechen oder sogar durch Schauen besiegen und vernichten wollen: dem andern in die Lebenszüge fahren, ihn aburteilen nach seinem Gesicht. Eine Art Erlösung von der Bedeutung, nicht so sehr durch Bedeutungslosigkeit als vielmehr durch den Überschuss und die Form.

Alles gesagt, nicht zuletzt über und gegen mich: in einem rücksichts-

losen Angriff, der zugleich Immunisierung oder Rettung sein sollte. Im Zentrum aller Texte blieb das Ich oder eher, an Stelle des Ich, eine Leere, die alles um sich zerfraß und zunichte machte. Alles, was ich über die Wirklichkeit sagen konnte (und natürlich wollte ich, von meinem Versteck aus, auch etwas über die Wirklichkeit sagen), war falsch: niemals in meinen Text integrierbar und ohne einen Platz im nützlichen Sprechen, im Außen. Vielleicht ist die finstere Wahrheit: alles sollte hineingezogen werden in den Text und dort zunichte gemacht.

Ich übte eine leise Gewalt aus, die mich doch nie ganz ersticken und die doch nie wirklich anderes treffen konnte. Der Bruch oder Übergang zwischen dieser Vergangenheit (soweit es sie gab) und der Gegenwart (soweit es sie, anders, gibt) ist nie ganz klar; ich erzähle nur eine Geschichte, wenn ich auch Ich sage, dieses Ich aus seiner Höhle herauszuführen, im Licht aufzulösen vorgebe.

Ich treibe mich am Rand des Bildes herum, nahe den Grenzen der alten Methode oder Krankheit: kann hineingesaugt werden, wie in einen tiefen Schlaf. Man würde sich im Innern als tierhaftes oder (den Strömungen biegsam angeschmiegt) fast pflanzliches Wesen bewegen oder bewegt werden. Ich brauche mein Bett nicht zu verlassen, um in diese Unterwasserregionen zurückzukehren. Das Licht, das einen aus Filmen heraus oder aus manchen Gemälden, vielleicht auch nur einzelnen Stellen in diesen Gemälden trifft: ein Fluss bei Joachim Patinir, der wie ein dunkles Fruchtwasser die Lebenden von den Toten scheidet, Grün, das ins Schwarz übergeht, Symbole, die (während ganz langsam die nackte Seele in einem kleinen Boot zur Hölle hintreibt) im Raum ihren Wert verlieren, deren Bedeutung im Raum aufgeht; ein blauer Strudel im Innern eines Pavillons, der auf einer der Tafeln des Isenheimer Altars die Engel zu ihrem stummen Konzert ins Helle hinaus ausspeit oder sie wieder in sich hineinnimmt. Im tiefsten Innern ist auch kein Licht mehr, nur die Beklemmung; jeder Atemzug muss gewollt und wie eine schwierige Aufgabe geplant werden und hat dann doch etwas Falsches (Unechtes, Unrichtiges, Unnützes). Hier sehe ich mich als

Kind die Angst entdecken, eine vollendete Angst, die alles fortreißt. Ich zehre von dieser Angst, verwandle sie: sterben ohne zu sterben; etwas an der Stelle des wirklichen Sterbens, für das es keinen Trost gibt. Man kann immer zu denselben Gesten, denselben festgeschriebenen Schleifen zurückkehren.

Maurice Blanchot schreibt in »Die Literatur und das Recht auf den Tod« vom »Ekel eines Überlebens, das keines ist, und eines Todes, der nichts ein Ende setzt«: dieser Ekel folgt dem Rückbezug auf das unwirklich gemachte, um sich kreisende Ich, das sich im Text weder bestätigen noch auflösen kann.

Wenn ich Autoren las, die sich bemüht hatten oder denen es fast gelungen zu sein schien, sich in Schrift zu verwandeln und den Unterschied zwischen Leben und Schreiben auszulöschen (und noch der Reflexion und der Analyse des eigenen Scheiterns und Nichtlebenkönnens eine sinnliche Qualität zu geben), fand ich in ihrem Schreiben nicht nur die imaginäre Verdopplung ihrer Existenz, sondern zugleich eine Reflexion der Existenz und Reflexion der Verdopplung, hin zu einem Taumel und einer scheinbaren Totalität eines endlosen Einander-Bestätigens, -Negierens, Ineinanderübergehens der Schichten des Sprechens, in die sich der Autor, der nur noch Stimme ist, aufgeteilt hat. Es erschien mir fast wunderbar, wie seine Sätze ein wirkliches Leben (das nur durch sie hindurch sichtbar war) zugleich ausstellen und verschleiern konnten; wie die rücksichtsloseste Offenheit eine äußerste Zurücknahme ermöglichte. Im Raum des Lesbaren hielt sich das Leben, in einer anderen, nicht weniger dichten Form von Körperlichkeit, zugleich, in irreduzibler Ambivalenz, in der Schweben.

Die Gegenwart Kafkas, vor fast hundert Jahren, ist (ich sehe, in meinem Zimmer, zwischen meinen Büchern, auf meinem Bett, wieder die Orte, das Netz aus Bildern und Sätzen) jetzt vielleicht präsenter und näher an einer vollständigen Erfassbarkeit (also an einer Art von formaler Totalität), als sie es damals, als sie es ihm selbst je sein konnte: dicht ineinander verzahnte Texte, Fragmente, Briefe und Tagebucheintragungen, die fast alle auf einen bestimmten Tag

und oft auf eine bestimmte Stunde festzumachen sind, immer auf diesen einen Tag verweisen werden, in Kafkas plastischer Bilder-Schrift, die noch alle Verkrümmungen seines Körpers in der Gefangenschaft von Geschlecht, Gesellschaft und Familie nachvollzieht; dazu die Fotografien der Schwestern, Freunde, Verwandten, Verlobten, die Fotos der Häuser (wie einer festeren Schicht des Ephemeren) in Prag oder anderswo, diese Häuser selbst oder die Gebäude an ihrer Stelle, die man aufsuchen kann, wie man das Grab aufsuchen kann, in dem Kafka (wie er es — man sagt es ihm, während man die Stelle liest - in einem viel früheren Einfall prophezeit hat) gemeinsam mit seinen Eltern liegt und an dem (niemand, auch nicht Kafka, hat es so prophezeien können) eine Tafel auf das Ende seiner Schwestern hinweist. Man kann ihn besser kennen als jeden Lebenden, als Freunde, Geschwister, Geliebte, besser als man sich selbst kennt, trotzdem wird er nie mehr da sein. Die scheinbare Vollständigkeit (in der letztlich die Orte und die Gesichter schattenhaft hinter den biegsamen, nie restlos auszulotenden, wie lebendig erscheinenden Sätzen zurücktreten) hat etwas Schreckliches an sich; sie ist nichts als die Bestätigung eines Mangels. Eine von Kafkas Geliebten, Hedwig Weiler, fordert ihre Briefe von Kafka zurück, während sie seine Briefe behält; als hätte sie erkannt, dass *seine* Briefe das wahre, selbstbezogene Medium dieser Geschichte sind und dass keine Gegenseitigkeit und kein Sich-Verlieren in die unaufgezeichneten, nicht verdoppelten Augenblicke möglich ist. So rührt die Lesbarkeit und Vollständigkeit der Briefe Kafkas an Felice gerade daher, dass das Entscheidende fehlt: die Sprache bis an die Grenzen getrieben wird oder eher (denn es geht nicht um ein Subjekt und seine Psychologie) die Kafka-Sprache sich selbst an ihre Grenzen treibt. Er schreibt so gut (er kennt sich im Schreiben so gut, der Lauf des Textes ist so unabweisbar), dass er nicht lieben kann, nicht an der richtigen Stelle aufhören, wo er (er als er) auf die Frau treffen würde und den Selbstbezug seines Schreibens, die unendliche Selbstzerteilung aufgeben müsste: so wie seine Angst ist auch seine Liebe etwas Beunruhigendes und Schönes, das aber nichts mit der Frau zu tun

haben kann, an die er davon schreibt; eher noch mit uns, den Dritten aus einer anderen Zeit, die nicht Briefe sondern *Kafka lesen*; Literatur.

Der individuelle Mangel des unter dem eigenen Blick verschwindenden, ausgestellt/verborgenen Schreibers (und des sich ihm anverwandelnden Lesers) verweist auf einen größeren, tiefen Mangel und zugleich eine Öffnung, den Glanz einer Öffnung. Je radikaler sich ein Autor ans Schreiben aufgibt, desto klarer erscheint der Punkt der Differenz, die »Leere im Zentrum der Sprache, das Aufklaffen des Todes, das Aufklaffen in der Beziehung zum anderen« (Michel Leiris): etwas, das unerreichbar ist, ohne das es aber, gerade weil es nicht schreibbar und nicht lesbar ist, auch die sinnliche Qualität, auch das scheinbar Rettende des Bildes nicht geben würde. Leiris versucht in seiner »Spielregel« (in einem endlosen Geflecht von Analyse, Erinnerung, Verschiebung und Verdichtung) so zu tun, als könnte er etwas - ein Wirkliches - am Ende der Sprache suchen, und zugleich das Wissen zurückzuhalten, dass dort nichts ist. In einer Bewegung der scheiternden Suche nach der Spielregel fürs Leben (das eigene, irgendeines), in einer Strategie des Aufschiebs, der Verzögerung setzt sich der Text (als Chiffre des Scheiterns und doch auch als anderes) an die Stelle der abwesenden Regel. Der Mangel ist zugleich ein Überschuss: Erinnerung und Analyse verdichten sich zu einer neuen Gegenwart, erschließen und verschließen zugleich den neuen, der Sprache verhafteten Wahrnehmungsraum. Leiris schreibt von seinen Versuchen, »einen Traum neu zu beleben, ihm Form und Farbe zu geben«, und der gleichermaßen zwingenden und unmöglichen Arbeit, den gegenwärtigen Augenblick, der verschwindet und verschwimmt, »in die Wirklichkeit zu lotsen oder ihn der Wirklichkeit wiederzugeben«, von seiner Jagd »auf die Erinnerung, die zu Staub zerfallen ist, oder auf diese eingebildeten Gegenstände, die sich hinter den falschen Fenstern von Wörtern zu verstecken scheinen«, auf »jene kostbare und einzig wirkliche Sache, die in meinen Träumen ... erscheint«, und schließt: »meine Jagd ereignet sich stets im Präsens. Von all dem ist sie vielleicht das einzig Ergreifende, und wahrscheinlich ist es dieser gespannte Wettlauf, der, sein eigener Gegenstand geworden, im Kräuseln der Schreibung wie in der

Entspannung des Traums diese befremdliche Folge von Klangvibrationen hervorbringt, deren vage Wahrnehmung mich fasziniert.«

Diese Präsenz, ganz nah am tiefen Dunkel und ohne diese Nachbarschaft vielleicht nicht zu haben, erscheint mir nun wie ein Kriterium (vielleicht lerne, lernte ich gerade auch über die Literatur außerhalb der Literatur, aber nie ganz, zu leben und zu sterben, nachdem ich schon fast vergessen hatte oder nicht glauben wollte, dass es die Übergänge wirklich gibt und dass es nicht auf mich ankommt, sondern auf das andere, das ich im Blick habe, ich oder genauso gut ein anderer, in dessen Blick ich unterschlüpfe).

In einer Nacht im August 2004, in meiner Wohnung in Wien im zweiten Bezirk, nahe dem Donaukanal, ist der Bildraum ein Schrank und zugleich ein Ofen. In einem Rahmen aus hellem Holz erscheint auf einem glühenden Kohlenhaufen der abgetrennte Kopf des kürzlich verstorbenen Franz Kafka, ein allerdings (gerade der leere Blick erweist es) noch lebender Kopf, aus dem, quer durch den Schädel gerammt, ein Speer herauswächst. Kafka sieht sich selbst nicht mehr ähnlich, das Gesicht ist verzerrt und wie zerronnen, sein Mund ist eine unförmige Öffnung, grob aus Papier herausgeschnitten. Hinter dem Kohlenhaufen öffnet sich, wie in einem Müllschlucker, ein Abgrund; der aufgespießte Kopf wird so wie die schon langsam abrutschenden Kohlen von diesem Abgrund angezogen. Dieses Bild, als die Ankündigung einer unmittelbar bevorstehenden vollkommenen Vernichtung, ist als einziges aus einem Buch übriggeblieben, das ich im Traum einmal geschrieben habe oder das im Traum einmal da war: fast noch schwerer zu ertragen als der Anblick ist das Vergessen rundherum, die Abwesenheit jeder Vorgeschichte, jeder Erinnerung und Erwartung; das Bewusstsein von etwas Endlosem, dem alle Bedeutungen und alle Gesichter verfallen. Mein Denken wird im Traum schon von dem Abgrund angezogen. Für dieses Wissen im Schlaf (als sollte die Angst mich überleben) bin ich selbst nur etwas Zufälliges; es ist kein eigenes Gesicht, das ich gesehen habe und nicht ertragen konnte, kein eigener

Schmerz, ich jage (über Stunden des Schlafes oder Halbschlafes, immer nah am Rand des Erwachens, durchs Erinnernte hindurch) einem Vergessenen vor mir und außerhalb von mir nach, während ich zugleich versuchen muss, nicht auch noch das eine Bild aus dem Gedächtnis zu verlieren (es immer neu rekonstruiere, ohne genau zu wissen, was ich jetzt schon verändere, zerstöre, neu erfinde, und was - an vielleicht ganz Bedeutungslosem und Banalem - im Wachen zurückzubehalten sein wird).

In einer Nacht im Juni 2003, in einem billigen Hotelzimmer nahe dem Platz mit dem Tunnelleingang in Triest, unter Möwengeschrei vom schmalen Lichthof her, auf den das einzige Fenster hinausführt, schieben sich die Städte ineinander: Ich lasse mein Gepäck im Hotel zurück, mache mich auf den Weg Richtung Zentrum und weiß schon, dass ich den Weg vergessen werde, so wie ich den Namen und die Adresse meines Hotels vergessen habe. In meinem Reiseführer finde ich nur einen schematischen Stadtplan und den Hinweis, dass sich die verwinkelten Gässchen dieser mexikanischen Stadt, P, nicht kartographisch darstellen lassen. Der Ort ist für eine einzigartige Sehenswürdigkeit berühmt; während ich mich (wie ein Schwimmer, abgetrieben durch die Gassen) dorthin bewege und den Weg nicht im Kopf behalten kann, leide ich schon im Moment des Erlebens an dem gleichzeitigen Entgleiten des Erlebten, dem Nichtaufschreibenkönnen (als würde ich nur dafür überhaupt etwas erleben). Von einer bestimmten Stelle aus soll in P. die versunkene alte Stadt oder zumindest der versunkene alte Tempel knapp unter dem Wasserspiegel zu sehen sein, eine leuchtende und durchscheinend feine Struktur, wie aus Wasser oder aus Licht aufgebaut. Zugänglich ist dieser Ort nur als ein großes und leeres Zimmer, mit einem Parkettboden, den wir, die Touristen, anstarren: ganz undeutlich, fast nicht wahrnehmbar, kaum von einer blassen eigenen Wunschprojektion zu unterscheiden, zeigen sich hier auf dem versiegelten Holz Muster, in einer Abbildungsweise, die gerade die allerschwächste Transparenz ausnützen (oder vortäuschen) kann; möglich auch, dass bloß das Unvermögen des Blicks dieses Zimmer

und diesen Fußboden als Stellvertreter des eigentlichen Schauplatzes hervorgebracht hat.

Als wäre das Verlorene, Vernichtete in gespenstischer Form noch vorhanden und man könnte, wie man auch immer zurückfallen kann ins Nichts hinter dem Bild, immer ins Bild zurückkehren, versuche ich (wach, aber nie ganz), im Nachziehen der Linien die gespenstische Form anzunehmen, in der man sich in dieser Welt bewegen muss; als gäbe es ein (körperlich spürbares) Gedächtnis der Orte, als Untergrund, auf dem Texte, ein leises Gemurmel, einander antworten, einander fortspinnen. Die Anstrengung, das Muster zu erkennen, verspricht zugleich eine besondere Lust; die Anstrengung der Erinnerung (es geht nicht um die Beschreibung von Orten und Wegen, sondern darum, sie aus dem Vergessen hervorzuholen und wie von selbst, in ihrer fremden Wirklichkeit, erscheinen zu lassen) erlaubt es, jeden Moment mehrfach zu umfassen, ohne Gewalt und ohne die Bilder als Spiegel zu missbrauchen; eine Komplizenschaft mit den Erscheinungen, von mehreren Punkten in der Zeit zugleich berührt, wie Musik.

Ich zehre von dieser Lust: sterben ohne zu sterben; etwas an der Stelle des wirklichen Sterbens, für das es keinen Trost gibt. Man kann immer (doch immer anders) zu den gleichen Gesten, den gleichen festgeschriebenen Schleifen zurückkehren, sie auflösen, neu knüpfen, wiederzuerkennen versuchen; doch das Ungreifbare und Unangreifbare ist nicht der Text selbst und ist nie meins; es ist das, was dem Text entgeht, was er umkreist. Immer muss und wird etwas da sein, das mich von diesem einzigen Ort (vom Vergangenen, vom Traum, der Angst oder der Lust) wegschneidet, ein Erwachen, ein begleitendes, störendes, erhellendes Denken, die Strömung oder der Sturm, die mich auf die andere Seite treiben; die fast fleischlich intime Nähe zu den Wegen, Dingen und Personen und eine fast unendliche Distanz gehen (in jedem Satz eine Klammer, die den Schwerpunkt verschiebt) ineinander über: das ist die Grenze, an der ich mich bewege. Das Denken ist im Bild, im Versuch der Vergegenwärtigung, nicht auszuschalten, doch es kann sich auch nicht außerhalb des Bildes dürr selbst bestätigen, es formt und es öffnet das Bild. Hier ist



(obwohl die Bewegung eben dieser Suche hierhingeführt hat) keine Sicherheit zu suchen und kein Ersatz, mein Denken hängt nicht an mir und muss sich nicht zu mir zurückbiegen, im Gegenteil, ich habe erst wirklich zu schreiben begonnen, sobald ich lernte, mich zu verlassen. Das eigene Gesicht, anderswo unter den anderen, den Lebenden, in dieser Leichtigkeit, außerhalb des Textes, kann und muss ich weder fassen noch zerstören. Auch diese Grenze ist durchlässig, doch nie aufzuheben: der Körper mit meinem Namen und meinen Zügen und dieses körperlich-unkörperlich andere, dem ich Atem zu geben versuche und meinen Namen leihe und über das ich doch nie die Kontrolle behalte: je nach Blickwinkel verliert und gewinnt die eine oder die andere Seite an Wirklichkeit. Immer noch glaube ich heimlich, dass alles, was ich sage (alles, was irgendjemand sagt?) gelogen ist; immer noch glaube ich heimlich, dass alles, was ich schreibe (alles, was irgendjemand geschrieben hat?) wahr ist.

