

KARL OVE KNAUSGÅRD
Das Amerika der Seele

KARL OVE KNAUSGÅRD

DAS AMERIKA DER SEELE

ESSAYS

Aus dem Norwegischen
von Paul Berf und Ulrich Sonnenberg

Luchterhand

INHALT

7	ZEHN JAHRE
11	ALLES, WAS AM HIMMEL IST
29	AUGEN
37	WILLKOMMEN IN DER WIRKLICHKEIT
55	DER MONOFONE MENSCH
81	SANDHORNET
97	DAS AMERIKA DER SEELE
153	AM GRUND DES UNIVERSUMS
173	DER SCHWEINEMENSCH
201	DER BRAUNE SCHWANZ
233	IDIOTEN DES KOSMOS
261	BIBELHELFER
305	GNADE
319	DAS FÜR ALLE GLEICHE
333	DAS LEBEN IN DER UNENDLICHEN SPHÄRE DER RESIGNATION
361	DIE LITERATUR UND DAS BÖSE
401	DAS UNERSCHÖPFLICH PRÄZISE
433	DORTHIN, WOHIN DIE ERZÄHLUNG NICHT KOMMT
479	QUELLENANGABEN UND LITERATURHINWEISE

ZEHN JAHRE

VOR DER TOILETTENSCHÜSSEL KNIEND versuche ich, mich möglichst lautlos zu übergeben, was sich jedoch als unmöglich erweist; die Krämpfe, die meine Bauchmuskeln zusammenpressen, lassen mich aufstöhnen. Erbrochenes spritzt gelb auf den weißen Porzellanrand. Aus dem Wohnzimmer dringen Schritte an mein Ohr, und ich beeile mich abzuziehen. Als er die Tür öffnet, stehe ich über das Becken gebeugt und wasche mir mit kaltem Wasser das Gesicht. Er sieht zunächst mich an, lässt dann den Blick durch den Raum schweifen. Ich halte die Luft an, schaue auf das Wasser hinunter, das in den Abfluss rinnt. Wortlos schließt er die Tür. Seine Schritte entfernen sich die Treppe hinab, ich drehe das Wasser ab und trockne mein Gesicht mit einem Handtuch. Dann ziehe ich den Vorhang am Fenster auf. Die Schneehaufen entlang der Straße sind im Laufe des Tages langsam eingesunken. Der schwarze Asphalt glänzt regennass. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite ist auf dem gepflasterten Hof ein Mülleimer umgekippt. Einige Elstern sind dabei, Löcher in eine der Plastiktüten zu reißen, mit flatternden Flügeln und hackenden Schnäbeln wühlen sie sich durch den Müll: Kaffeesatz, Verpackungen, Eierschalen, Brotkanten.

Als er unter mir die Tür öffnet und zum Auto geht, fliegen sie auf, steigen in der Luft mühelos zu den Telefonleitungen hoch, die in Schwingung geraten, als die Vögel sich auf ihnen niederlassen.

Noch lange, nachdem er gefahren ist, bleibe ich stehen und beobachte sie. Die schwarzen Augen, ihre im matten Regenlicht glänzenden Krallen, ihre Schnäbel, die sich bei jedem ihrer Rufe heben. Vollkommen regungslos hocken sie dort, wenn der hässliche Laut in die Landschaft hinausschallt, als würden sie sich erst durch ihn ihrer selbst gewahr werden, und dass dies der Ort ist, an dem sie sich befinden.

ALLES, WAS AM HIMMEL IST

VOR EINIGEN TAGEN VERÖFFENTLICHTEN einige Zeitungen im Internet ein Bild, das aus einer ärztlichen Untersuchung stammte, es war eine Ultraschallaufnahme der Hoden eines Mannes; klar und deutlich war darin ein Gesicht zu erkennen mit Augen, Nase und Mund, eindeutig ein Kind, das unruhig aus seiner Dunkelheit in der Tiefe des Körpers starrte. Das Phänomen ist nicht ungewöhnlich, häufig wird es mit Christus in Zusammenhang gebracht, wohl auch deshalb, weil es sich nur bei seinem Abbild lohnt, es an andere weiterzuvermitteln. Das Antlitz von Jesus kann sich in einer Marmorplatte zeigen, einer verkohlten Scheibe Toast, auf einem fleckigen Kleidungsstück. Im Herbst wurde ich in Göteborg auf der Straße von einer Frau aufgehalten, die mir ein Foto geben wollte, es zeigte Jesus Christus in einer Felswand irgendwo in Schweden. Diese kursierenden Bilder sind nicht bloß Andeutungen, die unsere Fantasie vervollständigt, sondern völlig überzeugend; was aus den Hoden herausspringt, ist ohne jeden Zweifel ein Kind, und der männliche Körper, der sich im Fels zeigt, die Hand in einer fast einladenden Geste ausgestreckt, ist tatsächlich ein Bild von Jesus Christus, wie es zu einer Ikone geworden ist. Dies

ist so, weil die Formen des Universums begrenzt sind, und das menschliche Gesicht und der menschliche Körper bilden eine der Formen in der Natur. Sie können sich ebenso gut in einem Sandhaufen wie in einem Zellhaufen zeigen.

Liegt man an einem Sommertag auf dem Rücken und schaut in den Himmel hinauf, vergehen nur wenige Minuten, bis man in den Wolken über einem vertraute Formen sieht. Einen Hasen, eine Badewanne, ein Felsplateau, einen Baum, ein Gesicht. Beständig sind diese Bilder nicht; sie verwandeln sich vielmehr langsam und werden zu etwas anderem, im Gegensatz zu dem, der sie liegend betrachtet und dessen Gesicht und Körper unverändert bleiben, sowie im Gegensatz zu der Umgebung, von wo aus sie erblickt werden, die Böschung mit ihrem Gras und den Bäumen, die auf ihr wachsen, die ebenfalls unverändert bleiben. Doch diese Unveränderlichkeit trügt, auch das Gesicht, der Körper, das Gras und die Bäume wandeln sich; kehrt man fünfzehn Jahre später an dieselbe Stelle im Wald zurück, wird sie ganz anders sein, wird ihre Form neu sein, und auch das Gesicht und der Körper werden sich verändert haben, wenngleich nicht bis zur Unkenntlichkeit. In einem größeren zeitlichen Rahmen wird allerdings auch das der Fall sein; über einen Zeitraum von zweihundert Jahren hinweg betrachtet, werden Gesicht und Körper entstanden, geformt, deformiert und aufgelöst worden sein, in Formveränderungssequenzen, die denen von Wolken nicht einmal so unähnlich sind, nur wesentlich langsamer, da sie sich im kompakten Fleisch abspielen und nicht im luftigen Äther.

Wenn wir die Welt nicht so sehen, als Materie in der Gewalt alles umwälzender Kräfte, so liegt es nur daran, dass uns dieser Blickwinkel verschlossen bleibt, wir sind in unserer eigenen, menschlichen Zeit eingeschlossen und sehen jede Veränderung aus ihr heraus. Die Veränderungen der Wolken nehmen wir wahr, die der Berge nicht. Das bildet den Ausgangspunkt für unsere Auffassung von Beständigem und Beständigkeit, von Veränderung und Veränderlichkeit. Wir behalten die Form des Berges von jenem Tag an in Erinnerung, an dem wir vor ihm standen, nicht jedoch die Form der Wolken, die in diesem Moment über dem Berg hingen. Unser Körper befindet sich an einem Ort zwischen diesen Vergänglichkeitsmonitoren, die das Tempo unseres Lebens wiedergeben. Unsere eigene Zeit, die Veränderung, die wir selbst hier, mitten in der Welt stehend überblicken können, ist, abgesehen von den Bewegungen des Körpers, fast immer mit Wasser und Wind verbunden. Die Tropfen, die sich von der Dachrinne lösen, das Blatt, das in die Luft gewirbelt wird, die Wolken, die über den Bergkamm gleiten, das Wasser im Bach, das zum Fluss hinabfließt, der Fluss, der ins Meer mündet, die Wellen, die dort in einem immerwährend veränderlichen Reich einmaliger Formen entstehen und vergehen. Das können wir sehen, denn die Zeit der Bewegungen verläuft synchron zur Zeit unseres eigenen Seins. Jener Zeit, die wir den Augenblick nennen. Und was in diesem Augenblick in uns selbst vorgeht, ist nicht ohne Gleichheitszeichen zu den Bewegungen außerhalb: Auch in uns gibt es etwas, was kontinuierlich entsteht und einstürzt und dessen Bewegungen niemals aufhören, solange wir leben: Gemeint sind die Gedanken. Am Himmel des

Selbst segeln sie heran, jeder einzelne von ihnen einzigartig, schieben sich über den Rand des Vergessens und verschwinden, um in genau dieser Form niemals wiederzukehren.

Die Vorstellung von einer Verbindung zwischen Gedanken und Wolken, zwischen Seele und Himmel, ist alt, und ihre Entsprechung, oder Verankerung, bestand stets in der Verbindung zwischen Körper und Erde. Das Flüchtige, Ätherische, Freie ist das Ewige gewesen; das Beständige, Materielle, Gebundene ist das Vergängliche gewesen. Als der modernen Wissenschaft im siebzehnten Jahrhundert der Durchbruch gelang und sie die Grenzen des menschlichen Auges durch Mikroskop beziehungsweise Teleskop erweiterte und in der westlichen Welt schließlich Körper seziiert wurden, bestand eine der größten Herausforderungen in der Frage, was in diesem System aus Zellen und Nerven das Denken war. Was war in dem mit Muskellinien bespannten Puppenkörper die Seele? Der französische Philosoph Descartes öffnete in seinen Amsterdamer Wohnungen Tierleiber, er wollte die Seele lokalisieren, die er in einer der Drüsen vermutete, und er wollte die Gedanken lokalisieren, von denen er annahm, dass sie durch die winzig kleinen Röhrchen des Gehirns wehten. In den gut dreihundert Jahren, die seit Descartes vergangen sind, ist die Wissenschaft einer genauen Bestimmung von Gedanken und Seele nicht näher gekommen, denn der Unterschied zwischen einem Ich, das *Ich denke, also bin ich* sagt, und einem, in dem der Satz zuerst gedacht, anschließend von dort kommend ausgesprochen wird, das biologisch-mechanische Gewirr des Gehirns aus Zel-

len, Chemie und Elektrizität, ist unüberwindlich, wie einer von Descartes' Zeitgenossen, nur ein paar Häuserblocks entfernt, der Maler Rembrandt, in einem seiner Gemälde von Obduktionen zeigt, auf dem der obere Teil einer Schädeldecke abgehoben und von einem Assistenten wie eine Tasse gehalten wird, während der Arzt vorsichtig in das freigelegte Gehirn der Leiche schneidet. Keine Gedanken, nur die Gefäße der Gedanken, keine Seele, nur die Hülle der Seele. Was waren die Gedanken und die Seele? Das, was sich darin bewegte.

In seinem Essay *Der cartesische Taucher*, einer inhaltsreichen und fast schon wütend zu nennenden Verteidigung Descartes', schreibt Durs Grünbein über eine der Obduktionen des französischen Barockphilosophen, und zwar von einem Ochsen, bei der Descartes im Auge des Ochsen ein Bild dessen erblickte, was der Ochse in seinem letzten Moment auf Erden gesehen hatte. Descartes schreibt: »Wir haben uns dieses Bild in dem Auge eines toten Tiers angesehen, und zweifellos erscheint es im Auge eines lebenden Menschen ganz ähnlich auf der inneren Haut.« Über diesen eigentümlichen Gedanken schreibt Grünbein: »Descartes, der sich die Netzhaut wie ein Stück Papier vorstellt, dünn und lichtdurchlässig wie eine Eierschale, glaubt denn auch wirklich, das Gesehene sei auf ihr gleichsam aufgedruckt.«

Wir sehen nicht die Welt, wir sehen das Licht, das sie zurückwirft, und der Gedanke, dass dieses Licht irgendwie im Inneren des Auges festgehalten oder fixiert wird, ist nicht so weit hergeholt, denn wenn wir die Augen zu-

machen und das Licht der Welt ausschließen, können wir in der Dunkelheit des Schädels problemlos ein Bild von ihr heraufbeschwören. Dass dies nicht so geschieht, wie Descartes es sich vorstellte, als eine Art Vexierbild auf der Hornhaut, ändert nichts daran, dass die Welt in uns in Gestalt von Bildern festgehalten ist, denn von den Lichtwürfen aller Dinge und Phänomene, die uns durchströmen, wird der Abdruck mancher immer bleiben, und dass diese Abdrücke eine objektive Existenz haben sollen, sichtbar für andere, nicht nur für das innere Ich, ist auch keine abwegigere Vorstellung, als zu sagen, die Seele führe eine eigene, selbständige Existenz in dem Körper, durch den sie sich ausdrückt.

Im Barock existierte das mechanische Bild, also die Fotografie, die Fixierung des Lichts in der Zeit, noch nicht, die von Descartes' verkleinertem Bild im Auge des Ochsen in gewisser Weise vorweggenommen wurde und von der das Leichentuch von Turin eine Variante bildete; nein, der Weg aller Abbildungen führte über das Menschliche im Sinne seiner inneren Welt aus Bildern, Gedanken, Gefühlen, Wahrnehmungen, Intuition, Erfahrung, umgesetzt und objektiviert in Gestalt von Farben auf einer Leinwand. Was dem Äußeren und was dem Inneren angehört, hängt vom sehenden Auge ab. Auch darum geht es in Rembrandts Obduktionsbild. Das Auge sieht nur die Oberflächen, alles, was das Licht reflektiert, und diese Oberfläche ist der Gegenstand und die Begrenzung der Malerei. Die Gedanken und die Seele gehören zum Inneren und lassen sich als solche unmöglich abbilden, sie sind unsichtbar. Wenn sie gezeigt werden sollen, müssen

sie als etwas anderes repräsentiert werden, das heißt als Oberfläche. Im Mittelalter und in der frühen Renaissance wurden heilige Menschen, die im Kontakt zum Göttlichen standen oder gestanden hatten, mit einer Glorie um den Kopf gemalt. Engel, die Boten des Heiligen, Gottes Stellvertreter, wurden mit Flügeln gemalt. In vielen dieser Bilder öffnet sich der Himmel, und Körper mit Flügeln und Glorien wälzen sich über die Erde, in Kaskaden aus Licht und Wolken. Im Mittelalter verkörperten die heiligen Gesichter Gesichter, verkörperten die heiligen Körper Körper, verkörperte das Licht Licht. Jeder Körperteil und jeder Gesichtszug war formalisiert, und diese Verneinung des Individuellen wurde zusätzlich noch dadurch verstärkt, dass das Licht nicht spezifisch war, denn so gehörte es zu keinem speziellen Augenblick, sondern zu allen Augenblicken, und damit zur Ewigkeit. Was diese ikonischen Bilder ausdrückten, war das Unveränderliche und ewig Gültige. In der Renaissance wird das Licht, das die Form der Zeit ist, immer deutlicher bestimmt, kommen die Gesichter bestimmten Gesichtern, die Körper bestimmten Körpern, die Landschaften bestimmten Landschaften immer näher. Die Malerei tritt in die menschliche Zeit ein und verkörpert das Heilige in ihr: Christus wirft einen Schatten. Noch immer öffnet sich der Himmel voller Körper aus dem Göttlichen, aber der Himmel ist nicht mehr unbestimmt, er gleicht dem Himmel, wie wir ihn kennen, mit seinem langsamen Wirbel aus Wolken, Grautönen, Licht und Dunkel, und gemeinsam mit den anatomisch korrekten Körpern, die ihn bevölkern, wird er immer weiter zur Wirklichkeit herabgezogen, also zur Welt, wie sie sich für unsere Augen darstellt, die nicht die

Ewigkeit kennen, nur den Augenblick, und das, was sich genau hier, genau jetzt, vor uns entfaltet.

Das Bild *Anatomische Vorlesung des Dr. Deyman*, das Rembrandt 1656 malte und das später bei einem Feuer beschädigt wurde, so dass nur der Mittelteil des Gemäldes erhalten geblieben ist, muss wohl als der Endpunkt dieser Bewegung betrachtet werden, aber nicht, weil es eine Obduktion zeigt, sondern weil der Sezierte in der gleichen Pose, mit der gleichen radikalen Verkürzung abgebildet ist, wie es in Mantegnas Gemälde *Beweinung Christi* geschieht. Der sezierte Mensch ist nicht Christus, aber Christus-ähnlich, und mit diesem Bild ist das Christus-Ähnliche nicht nur auf die Erde und in die unbarmherzige Fesselung des Körpers an die Materie gebracht worden, sondern auch sein Inneres liegt entblößt, und nicht etwa nur das Innere in Gestalt der lebenserhaltenden Organe im Torso, sondern der Sitz der Gedanken, das Gehirn. Schau her, keine Seele. Schau her, keine Gedanken. Was anderes sind die Seele und die Gedanken als der Himmel des Einzelnen? In der schwindelerregenden Verdichtung dieses Bilds ist sowohl der Himmel des Toten als auch unser aller Himmel fort, geblieben ist allein das nicht-transzendente, weltliche Leben: die Welt, wie sie sich jemandem zeigt, der sieht.

Zu den interessantesten Merkmalen der Gemälde Rembrandts gehört, dass kaum eines Wolken oder Himmel enthält. Motive, die nicht in Interieurs abgebildet sind, werden unter einem schwarzen Nachthimmel gezeigt. Es gibt Ausnahmen, aber typisch für die wenigen Wolken,

die Rembrandt malte, ist das Vage und Unbestimmte an ihnen, im Gegensatz zu vielen seiner zeitgenössischen Kollegen, für welche die Landschaft außerhalb der vier Wände ihres Ateliers eine große Verlockung darstellte und offenbar auch von einer befreienden Kraft erfüllt war, denn sie malen ihre Landschaften, als wären sie die Ersten, die diese Welt sehen.

Die Bilder Jacob van Ruisdaels werden vom Himmel dominiert, ihr auffälligstes Element sind Wolken, so etwa in dem grandiosen Landschaftsgemälde *Die Bleichen bei Haarlem*, acht Jahre vor Rembrandts Obduktionsgemälde entstanden, auf dem der Himmel mit seinen gewaltigen, sich vorüberwälzenden Wolken zwei Drittel der Bildfläche einnimmt. Es gibt ein Gewässer, es gibt einen Wald, es gibt Häuser, und es gibt Türme, verteilt in der vollkommen flachen Ebene, aber sie bilden, so scheint es jedenfalls, nur den Grund, in dem das eigentliche Anliegen des Bildes verankert ist. Der Himmel ist wie ein Saal, ein Schauplatz, ein Schlachtfeld, aber nicht für etwas Göttliches oder Mythologisches, sondern für die unterschiedlichen Formen des Wasserdampfes, wie sie sich in diesem ganz bestimmten Moment, an einem Tag im siebzehnten Jahrhundert, über der niederländischen Stadt Haarlem zeigten. Die Barockmaler, die weiter südlich auf dem Kontinent tätig waren wie Claude Lorrain, malten auch Wolken, aber die Landschaften, über denen sie vorüberzogen, waren archaisch oder religiös. In ihnen war die Vorstellung dem Anblick übergeordnet, der Gedanke dem Auge. In Ruisdaels Landschaften treten die Vorstellung und der Gedanke in den Hintergrund und überlassen die Manege dem Auge. Dieses Auge, dessen Eindruck

die Hand wiedergibt, sieht das, was ist, die Ebene mit ihren verstreut stehenden Häusern und Bäumen, mit dem Blau des Himmels und den weißen, aufgetürmten Wolken in ihm. Wenn das Auge in dieser Weise den Vorrang hat, lautet die Frage des Bildes nicht nur, was die Welt ist, sondern auch, was ein Auge ist. Die Wolken, die Ruisdael malte, mag man sich vorstellen, hätten sich auch in den Augen eines Toten zeigen, hätten auch als ein schwacher Widerschein über alle reflektierenden Flächen der Landschaft gleiten können. Die in jener Zeit einsetzende Mechanisierung der Optik und des Körpers befreite in gewisser Weise den Blick von der Seele, als könne das Gesehene etwas in sich selbst sein. Als August Strindberg seine Kamera auf die Erde legte und sie Bilder von den Wolken am Himmel machen ließ, war es diese Bewegung, die er weiterführte und zu vollenden trachtete, hin zur Welt außerhalb des Menschlichen, wie sie in sich selbst ist, betrachtet von einem seelenlosen Auge. Damit war die jahrhundertelange Leerung des Himmels vollendet: Die Wolken waren nicht gemalt, nicht komponiert, nicht einmal gesehen, nur registriert worden, von einem mechanischen Apparat ohne Willen oder Denken, von einer Willkürmaschine, die das Willenloseste, Gedankenloseste und Willkürlichste von allem abbildete: die Formen der Wolken. In diesem Bild zeigt sich ein Ort, aber es ist nicht die Welt, sondern der Mensch, der sich zeigt, denn die Welt ist nicht das, was ist, die Welt ist das, was wird, und alle Bilder von der Welt, wie sie ist, sind deshalb im eigentlichen Wortsinn utopisch: Sie sind Nicht-Orte. Also Kunst.

Eine der Aufnahmen des schwedischen Fotografen Thomas Wågström zeigt ein Flugzeug unter einer großen Wolkenformation. Das Flugzeug befindet sich etwa in der Bildmitte. In gleicher Höhe, jedoch am rechten Bildrand, sieht man einen Vogel. Er ist groß, sieht aus wie ein Raubvogel und muss dem Standort des Fotografen bedeutend näher sein als das Flugzeug, denn auf dem Bild sind Vogel und Maschine ungefähr gleich groß. Das Wolkenmassiv ist riesig, das Flugzeug klein. Dennoch lassen sich einzelne Details erkennen, zum Beispiel, dass der Kondensstreifen sich rechts hinter ihm befindet und das Flugzeug auf dem Weg nach links ist, mit hoher Geschwindigkeit am Himmel, vor dem Hintergrund des gewaltigen Wolkenmassivs. So sehe ich dieses Bild, ein Flugzeug, unterwegs am Himmel, eingefangen im Augenblick. Und so muss es auch in der Wirklichkeit gewesen sein, der Fotograf muss das Flugzeug und den Vogel und die Wolkenmassen gesehen, die Kamera ans Auge gehoben und ein Bild von diesem Motiv gemacht haben, und als er sie wieder senkte, setzte die Maschine ihren Weg fort, schon bald außer Sichtweite, während der Vogel vielleicht noch eine Weile auf den Luftströmungen weiterschwebte, ehe auch er verschwand. Nichts davon gehört jedoch zu diesem Bild. Tatsächlich steht das Flugzeug vollkommen still. Ja, es hängt regungslos unter dem Wolkenmassiv, und der Vogel hängt regungslos gleich dahinter. Andererseits lässt sich unmöglich erkennen, dass die Maschine stillsteht. Die Erwartungen an das Flugzeug sind so mächtig, dass sie die Fakten des Fotos übertrumpfen. Ich sehe das Flugzeug auf seinem Weg. Ich sehe den nächsten Augenblick. Er ist in mir, nicht in dem Bild, denn auf ihm steht die Maschine

vollkommen still. Auf dem Foto gibt es keinen nächsten Augenblick. Und in der Wirklichkeit gab es nicht den Augenblick des Bilds, denn nie ist die Welt oder etwas in ihr unbeweglich gewesen. Jedes Foto, jedes Gemälde ist ein Fall, und woraus es fällt, das ist die Welt. Ich weiß nicht, wie Descartes sich das Verhältnis zwischen Licht und Netzhaut vorstellte, aber er dachte sicher nicht, dass sich jeder einzelne Augenblick einbrannte wie die Miniaturfotografie, die er im Auge des Ochsens sah; vermutlich stellte er sich eher etwas Fließendes und Fluktuierendes vor, das erst im Tod fixiert wurde. Eine solche Vorstellung ist dem Wesen der Fotografie verwandt, die das Licht nur in einem Bild dessen festhalten kann, was bereits vergangen ist.

In der norwegischen Bibel wird der Name Gottes mit »ich bin, der ich bin« und »ich bin« übersetzt; er könnte auch mit »ich bin, was ich bin« übertragen werden. Der kanadische Literaturwissenschaftler Northrop Frye schreibt, manche Forscher seien der Ansicht, eine korrektere Übersetzung laute in etwa »ich werde werden, was ich werden werde«. Das ist eine präzise Formel für das Universum. Die uns umgebende Regungslosigkeit ist nur scheinbar, also etwas, was innerhalb der Grenzen unserer Sinne existiert, außerhalb dagegen nicht. Außerhalb der Grenzen unserer Sinne ist alles in Bewegung. Manches da draußen bewegt sich so schnell, anderes so langsam, dass wir unfähig sind, diese Bewegungen wahrzunehmen. So wie wir auch Töne nicht hören können, die ober- oder unterhalb unseres Frequenzbereichs liegen, oder Objekte nicht sehen können, die kleiner sind als das, was unser Auge

erfasst. Das Wachsen des Baumes, das Faulen des Obstes im Gras, die Verwitterung des Gebirges sind unsichtbare Prozesse, die uns nur mit Hilfe der Erinnerung bekannt sind, der eigenen oder der kollektiven. Und die Moleküle, die Atome, die Elektronen: unfassbar wild sind ihre Bahnen. Wir leben in einem Ausschnitt der Welt, wir leben in einer Nische der Wirklichkeit, in der sich ihre fortwährende Neuordnung, ihre laufenden Entstehungsprozesse und Zusammenbrüche in Mustern zeigen, die wir als vorhersehbar erleben. Das Sinnbild dafür, das sich unser Leben lang tagtäglich einige hundert Meter über uns zeigt, sind die Wolken. Langsam zieht Gebilde für Gebilde vorüber, sie nehmen verschiedene Muster und Formen an, die sich nie, kein einziges Mal wiederholen. Ihre Zeit ist unsere Zeit. Das sehen wir nicht in ihnen, da sie für uns nichts an sich sind, sondern in unserem Bild von ihnen.

Sommer 1985, Kjevik, der Flughafen von Kristiansand. Ich bin sechzehn Jahre alt und gehe den Mittelgang des Flugzeugs entlang, das mich nach Bergen bringen soll, bleibe an einer der hintersten Sitzreihen stehen und setze mich auf den Fensterplatz. Ich bin in meinem Leben so selten geflogen, dass ich mich an jeden einzelnen Flug erinnere. Alle haben mich von Kristiansand nach Bergen und zurück geführt. Ich fürchte mich an Bord eines Flugzeugs, da ich denke, dass es abstürzen könnte, und sitze deshalb ganz hinten, weil ich einmal gehört habe, dort seien die Überlebenschancen am größten. Gleichzeitig ist es aber auch ein Abenteuer, eine Busfahrt im Himmel, und ich liebe alles, was dazugehört, vom Wiegen und Einchecken des Gepäcks über die Präsentation der Sicherheitsvorkeh-

rungen durch die Stewardessen, während die Maschine sich auf das Ende des Rollfelds zubewegt, bis zu dem flauen Gefühl im Magen, wenn die Kräfte der Motoren entfesselt werden und die große Maschine zitternd und bebend den Asphaltstreifen hinabrollt, um sich auf ihre wundersame Art plötzlich vom Boden zu lösen und in der Luft zu sein. Dann ist meine Angst am größten, denn der Mittelgang verläuft nicht mehr eben, sondern aufwärts, und meine Freude am intensivsten, denn wir sind in der Luft, und die gesamte mir bekannte Welt, durch die ich täglich gehe, radele, mit Bus oder Auto fahre, bleibt zurück. Der Strand an der Flussmündung, der Campingplatz dahinter, und hinter diesem die Siedlung. Die Brücke über den Sund, die Häuser, die das rechtwinklige Straßennetz der Stadt säumen, die Vorstädte, die sie umringen.

Das Flugzeug steigt, dann wendet es langsam. Mein Blick folgt dem Fluss, um das Haus zu sehen, in dem ich wohne und das nun leer steht, es liegt am Waldrand, da!

Wir steigen weiter, höher und höher geht es, kleiner und kleiner wird die Landschaft unter uns, bis alle Details in ihr verschwunden sind und sie nur noch aus Wald, Wasser, Bergen, Tälern, Meer besteht. Über uns ist der Himmel blau, unter uns schweben Wolken, leichte Sommerwolken, zwischen denen grün und blau die Landschaft in das Licht der riesigen Sonne getaucht liegt.

Ich sehe sie, die Wolken, die Landschaft unter ihnen, und in mir geschieht etwas.

Ich empfinde etwas, was ich so nie zuvor empfunden habe.

Wenn man sechzehn ist, gibt es vieles, was man nicht gedacht, und vieles, was man nicht verstanden hat. Dagegen gibt es nicht viel, was man nicht gefühlt hat, weil es nun einmal nicht so viele unterschiedliche Gefühle gibt. Im Alter von fünf Jahren durchströmen uns dieselben Gefühle wie mit fünfzig, möglicherweise etwas ungeordneter, aber im Grunde sind es dieselben. Freude, Trauer, Betrübnis, Zufriedenheit, Ohnmacht, Stärke. Eifersucht, Wut, Angst, Lust, Begierde. Alle Gefühle sind Nuancen und Variationen derselben Grundgefühle. Ein neues Gefühl ist deshalb eine Sensation. Damals, mit sechzehn, fühlte ich zum letzten Mal etwas, was ich nie zuvor gefühlt hatte. Und das war wirklich eine Sensation. Ich blickte aus dem Fenster, sah die Wolken, die Landschaft unter ihnen, und bekam ein intensives Gefühl für die Welt. Es kam mir so vor, als hätte ich sie vorher nie gesehen. Die Welt war ein Planet, der von Gasen umgeben war. Diese Erkenntnis, die unbeschreiblich bleibt, erfüllte mich mit Glück, aber auch mit Ungeduld und Verlangen. Der Augenblick ging vorüber, das Flugzeug landete, und ich nahm das Boot zu meinen Großeltern hinaus, aber ich habe ihn nie vergessen. Insgeheim nannte ich ihn »das Weltgefühl«. In meinen Gedanken war es ein »künstlerisches« Erlebnis gewesen, mein erstes. Deshalb verband ich es mit dem Schreiben. So muss ich schreiben, dachte ich. Ich musste etwas schreiben, das mit »dem Weltgefühl« verbunden war.

Fünfundzwanzig Jahre später habe ich noch mehrere solcher Weltgefühlserlebnisse gehabt, aber keines ist so intensiv gewesen wie dieses erste, und im Unterschied zu ihm

wurden die späteren von Bildern der Welt ausgelöst, nicht von der Welt selbst. Das ist nicht weiter verwunderlich, denn dieses erste Weltgefühl enthielt zwei unterschiedliche, in ihre jeweilige Richtung ziehende Größen. Es ging zum einen um eine Präsenz im Augenblick, im Hier und Jetzt, das sich in seiner wahren Form zeigte, ohne Vergangenheit oder Zukunft, während es zum anderen um das Gegenteil ging, also um Abstand und darum, sich außerhalb von etwas zu befinden und es als abgetrennt zu betrachten, und folglich kein Teil davon zu sein. Und das, die Gleichzeitigkeit von Präsenz im Augenblick und Abstand von der Welt, ist der Ort der Kunst.

Das meditativ und religiös gefärbte Erlebnis des Jetzt, diese ungeheure Konzentration auf den Augenblick, die enorme Wellen von Verbundenheitsgefühlen mit der Welt auslöst, und vielleicht nichts weiter sagt als »ich existiere«, ist nur möglich, wenn die Welt sichtbar wird als Welt und nicht als die Welt des Ichs, und das tut sie nur, wenn dieses Ich außerhalb von ihr steht. In ein und derselben Bewegung entfernt die Kunst uns von der Welt und führt uns näher zu ihr heran, zu dieser himmelumspannenden und sich langsam bewegenden Materie, aus der auch unsere Träume sind.

AUGEN

IN DEN WINTERFERIEN 2008 WAREN WIR IN BERLIN und besuchten unsere Freunde Axel und Linn, die eine Wohnung in der Kantstraße gemietet hatten. Sie haben wie wir kleine Kinder, so dass wir nie den Ehrgeiz entwickelten, mehr von der Stadt zu erleben, als einem möglich ist, wenn man einen Kinderwagen schieben muss, also die Atmosphäre in den Straßen aufzunehmen, ein paar historische Bauten an den Fenstern der S-Bahn vorbeiziehen zu sehen, vielleicht in einer nahe gelegenen Kneipe abwechselnd ein Bier trinken zu gehen, sobald die Kinder schliefen. Was ich für den Höhepunkt für die Kinder gehalten hatte, die wilden Tiere im Zoo, interessierte sie so gut wie gar nicht. Dem Löwengehege kehrten sie den Rücken zu, stattdessen weckte ein Teich mit ein paar kleinen Goldfischen ihre Neugier. Vielleicht lag es daran, dass die Tiere ihnen aus den vielen Bilderbüchern vertraut waren, die wir gelesen hatten, und sie noch nicht alt genug waren, um den Unterschied zwischen der Welt in den Bildern und der Welt in der Wirklichkeit zu würdigen. Oder es liegt daran, dass Fische sie tatsächlich am meisten begeistern. Jedenfalls quengelte die Älteste in dem idiotischen Bollerwagen sitzend, den wir uns geliehen hatten und den ich

hinter mir herzog, während wir an Elefanten und Giraffen, Bergziegen und afrikanischen Hunden vorbeigingen, sie sei hungrig, sie wolle etwas Süßes haben, sie wolle ein Eis essen, sie wolle den kleinen Eisbären Knut sehen, sie friere, sie wolle »nach Hause in die Wohnung«. Als wir dann jedoch ins Aquarium kamen, vergaß sie das alles. Zusammen mit den anderen Kindern lief sie von Becken zu Becken, presste ihr Gesicht gegen das Glas, starrte, lachte, zeigte, redete wie ein Wasserfall. Am hinteren Ende der Halle, neben den Haien, die zu ihrer großen Freude immer im Kreis schwammen, und den Rochen, die mit langsamen, flatternden Bewegungen über den Grund glitten, lag ein Aquarium mit Fischen aus Südamerika. Darunter eine Art, die ich nie zuvor gesehen hatte und von der ich einfach nicht die Augen lassen konnte. Es schien sich bei ihnen um eine Art Urfische zu handeln. Sie waren mehr als menschengroß, ihre Körper waren von teils blanken, teils grünspanfarbigen Schuppen bedeckt und verjüngten sich jäh zum Kopf hin, der mit seiner langgestreckten, schmalen Form mit dem restlichen Körper kaum in Verbindung gebracht werden konnte. Über den Nacken und den oberen Teil des Kopfs verlief eine Reihe von Linien, zwischen denen sich kleine Flecken abzeichneten, auch sie grünspanfarbig und so geformt, dass sie einem handgemacht vorkamen, als wären diese Köpfe in Bronze gegossen worden. Und das von einem Meister seines Fachs, irgendwann im siebzehnten Jahrhundert, denn der Kontrast zwischen den kolossalen Körpern und diesen feinen Ziselierungen an den Köpfen brachte einen unwillkürlich auf den Gedanken, dass diese lebendigen Formen von Menschenhand erschaffen worden waren, und zwar

im Barock. Das Prunkvolle erhielt den Vorzug vor dem Eleganten, das Überbordende vor dem Feingeschnittenen, es ging um die Bündelung aller Zeit in einem Punkt: Die Geschichte der Art war uralte, sie reichte bis in die Urzeit zurück, aber die Exemplare, die sie heute vertraten, waren in meiner Lebensspanne geboren worden.

Ich war nicht der Einzige, der wie gebannt vor ihnen stand, auch die Kinder starrten immer wieder minutenlang diese eigentümlichen Riesenfische an, die hinter der Glaswand vollkommen regungslos im Wasser lagen. Oh, sie waren schön. Nach einer Weile bemerkte ich eine Bewegung unter der Decke, wo einer der Angestellten über die Bretter dort ging. Er hielt einen Eimer in der Hand und begann im nächsten Moment, Fische in das Becken zu werfen. Die schweren Fische bewegten sich blitzschnell, ihre Schwanzflossen peitschten das Wasser, und wir wichen einen Schritt zurück. Die Kleinen kreischten. Dann entdeckte ich, dass die raubtierhafte Präzision, die ich ihnen zugeschrieben hatte, nur scheinbar zutraf, denn sie verschlangen die Fische gar nicht sofort, ihre Kiefer schlossen sich mehrere Meter von ihnen entfernt, so dass sie zwei oder drei Versuche benötigten, bis sie die Tiere erwischten, wodurch mir bewusst wurde, dass sie fast blind waren. Ich betrachtete ihre Augen. Sie waren weiß und blass. Im Gegensatz zu Tieraugen verströmen Fischaugen nichts von dem Leben, dem sie angehören. In Fischaugen zu schauen ist wie ein Blick in gefärbtes Glas, sie enthalten nicht mehr als sich selbst. Sieh dagegen einem Affen in die Augen, und du siehst ein ganz bestimmtes Geschöpf. Nur eine halbe Stunde zuvor waren wir in dem großen Affenhaus gewesen, wo ich zwei fünfzig Jahre alte Schimpan-

sen beobachtet hatte, die mit dem Rücken zum Publikum jeder auf einem Felsbrocken saßen, und die wenigen Male, die sie kurz zu den Leuten herüberblickten, leuchtete in ihren Augen das Unbehagen darüber auf, beobachtet zu werden. Katzen, Hunde, Kühe, Pferde, Schweine, sie alle treten in ihren Augen in Erscheinung. Für Vögel gilt dies dagegen ebenso wenig wie für Fische. Die Augen dieser Fische besaßen nicht einmal die Klarheit anderer Fischaugen, sie waren eher verschwommen. Anfangs dachte ich, sie wären degeneriert, und es erschien mir einigermaßen grotesk, dass diese riesigen Körper, so geschmeidig und motorisch effektiv, im Besitz solch großer Schönheit, fast blind und kaum in der Lage sein sollten, auch nur einen toten Fisch zu fangen. Degeneration war jedoch der falsche Ausdruck, es ging eher darum, dass die Entwicklung ihrer Augen auf einer bestimmten Stufe aufgehört hatte, die für die Umgebung, in der sie lebten, völlig ausreichte. Vielleicht sahen sie Schatten, das schwache Schimmern von Licht, Bewegungen. Das Sehvermögen gehört zum Primitiven, zu dem, woran alle heute lebenden Geschöpfe teilhaben, mit Ausnahme jener, die es nicht benötigen, weil sie in absoluter Dunkelheit leben, und jener, die in absoluter Unbeweglichkeit leben wie Pflanzen und Bäume.

Was will ein Baum auch mit Augen? Sich tagaus, tag-
ein dasselbe anschauen, ohne die Möglichkeit zu haben,
darauf reagierend zu handeln? Nein, Bäume haben keine
Augen, aber alle Tiere, die sich in ihm aufhalten, selbst
die kleinsten Insekten, haben Augen. Die Fähigkeit zu
sehen, ist nicht selbstverständlich, aber als sie erst einmal
entstanden war, ist es angesichts der vielen Vorteile, die

das Sehvermögen bot, nicht weiter verwunderlich, dass es sich ausbreitete. So wurde auch die Aufklärung erst möglich, als Teleskop und Mikroskop erfunden wurden. Wir sahen mehr vom Großen und vom Kleinen, und wir verstanden mehr. Worauf die Evolutionstheorie einem jedoch keine Antwort gibt und womit sich die Aufklärung niemals beschäftigte, ist das andere, was in den Augen liegt, und das man sieht, wenn man dem Blick eines anderen Menschen oder Tiers begegnet, das, was die Augen »senden«. Was ist es? Wenn ich in einer halben Stunde diesen Raum verlasse, in dem ich schreibe, um die Kinder abzuholen, den Aufzug sieben Stockwerke nach unten nehme, die Haustür öffne und in das Menschengewimmel auf dem Platz hinaustrete, wird es das sein, was auf mich einströmt. Überall werden Augen vorbeigleiten, sie leuchten wie kleine Laternen in den ansonsten steifen, grobschlächtigen Gesichtern, und wenn ich in eines von ihnen blicke, werde ich jedes Mal das Gefühl einer besonderen Gegenwart bekommen. Selbst wenn die Gefühle dies völlig übertünchen mögen und die Augen sich vor Wut verfinstern oder vor Freude leuchten können, senden die Augen dennoch keine Gefühle aus und ganz bestimmt keine Gedanken, sondern etwas anderes. Der Gedanke, dass die Augen der Menschen, die über den Platz gehen, wie die von Fischen sein könnten, oder so weiß wie an antiken Statuen, ist ein Alptraum. Dennoch werden zu einem bestimmten Zeitpunkt alle, die dort gehen, so werden, denn das geschieht, wenn man stirbt, das Licht in den Augen erlischt, was sie aussenden, hört auf. War es also das Leben, was sie aussendeten? Nein, die Insekten, Fische, Vögel, Amphibien leben auch. Es war *dieses*

Leben, ob nun dumm oder klug, brutal oder sanft, geizig oder großzügig, gierig oder genügsam, gut oder schlecht, groß oder klein, was sich zeigte, so wie es genau *dort*, genau *da* war, unterwegs in einer Menschenmenge auf einem Platz in einer schwedischen Stadt, als es sich unge-
sehen wähnte.

WILLKOMMEN
IN DER WIRKLICHKEIT

BILDER FRANCESCA WOODMANS SAH ICH ZUM ersten Mal in einem Fotoband, den Linda gekauft und im Wohnzimmer in das Regal mit den Kunstbüchern gestellt hatte. Auf dem Schutzumschlag war eine junge Frau abgebildet, die am Bildrand hockte, das Kinn auf eine Hand gestützt, und mich direkt anstarrte. Die Wand hinter ihr war weiß, aber schäbig, voller Risse und Flecken, und auf dem Holzboden, grob und uneben, lagen abgebröckelter Putz, Staub, abgeblätterte Farbe. Der Blick der Frau war einerseits fragend, andererseits abschätzend. So, so, du siehst mich an? Sie trug ein unifarbenes Kleid mit einem Muster aus kleinen und großen schwarzen Punkten. Oder sagte ihr Blick »ach, mach schon, guck einfach«? In diesen Augen lagen eine Selbstsicherheit und Offenheit, der das Fragende in ihrem Blick eine Grenze setzte.

Ich schlug das Buch auf und blätterte darin. Das erste Bild zeigte eine nackte Frau, sie saß mit gespreizten Beinen, eine Glasscheibe gegen ihren Bauch und den behaarten Schoß gepresst, auf einem schmutzigen Stuhl, den Kopf vorgebeugt, vollständig verdeckt von langen Haaren. Ich blätterte weiter und sah eine Frau, nur mit Strümpfen und Schuhen bekleidet, die mit gespreizten Beinen neben einer

Pflanze saß, hängende Brüste, ein bleicher, teigiger Bauch, das Gesicht der trompetengleichen Blüte zugewandt, die Nase beinahe in ihr, die Augen geschlossen. Am rechten Bildrand, neben einem abgeschnittenen Spiegel, hing dasselbe Kleid wie auf dem Umschlagbild. Am linken Bildrand eine durch Feuchtigkeit beschädigte Tür, ganz unten dunkel, als würde sie schon faulen. Ich blätterte weiter, sah ein Bild von einer unscharfen Gestalt, die unter eine Art Möbel gekrochen war, in einem verfallenen Zimmer, in dem die Tapete in Fetzen hing. Das reichte mir, jetzt war es gut, gereizt schlug ich das Buch zu und stellte es fort, erfüllt von etwas, was an Abscheu erinnerte. Dieses Frauenzeug, das mir direkt ins Gesicht geschleudert wurde, ging mir auf die Nerven.

Am ersten Mai dieses Jahres sah ich in New York zum zweiten Mal Bilder von Francesca Woodman. Da hatte ich nicht nur ihre Bilder, sondern auch ihren Namen längst vergessen und verband nichts mit ihm, als Asbjørn vorschlug, ins Guggenheim zu gehen, um sich dort eine Fotoausstellung anzusehen. Asbjørn ist Experte für alles, was in der Welt der Kunst und Literatur vor sich geht, so dass ich wusste, wenn er eine solche Empfehlung aussprach, war die Ausstellung einen Besuch wert. Auf dem Weg dorthin erzählte er mir, sie habe sich mit nur zweiundzwanzig Jahren das Leben genommen. Ich sah eine Sarah Kane-artige Bildwelt vor mir, dunkel und chaotisch und unschön, und meine Lust verflüchtigte sich ein wenig. Dennoch ging ich mit. Jill, Lektorin in dem amerikanischen Verlag, der meine Bücher herausgibt, begleitete uns und sagte, sie habe eine Freundin, die Woodman gekannt habe, und offen für die hohe Qualität und große Bedeu-

tung der Bilder ging ich von Wand zu Wand und starrte sie an. Ein steter Zusammenprall von Körper und Raum. Offenbar seit langem verlassene Räume, darin ein stehender, sitzender, liegender, kriechender oder hängender Körper, häufig nackt, häufig gesichtslos, in mehr oder weniger verdrehten, oft auffallend inszenierten Posen. Sie gaben wenig preis, hingen fast stumm vor mir, waren nur, was sie waren, aber ich sah trotzdem, dass sie mir gefielen, und versuchte, mich der Welle der Begeisterung anzuschließen, mit der die anderen hinterher über die Bilder sprachen. In der Museumsbuchhandlung kaufte ich ein Buch von Woodman. Erst als ich im Hotelzimmer darin blätterte, erkannte ich die Bilder wieder. Ich rief Linda an, hatten wir zu Hause eventuell ein Buch von Woodman? Linda lachte und antwortete, das hätten wir, was los sei, interessierte ich mich jetzt plötzlich für sie?

Zwei Tage später kehrte ich in das Museum zurück und sah mir die Bilder allein an. Anschließend ging ich in die ständige Ausstellung in der ersten Etage hinunter, wo Gemälde vom Anfang des 20. Jahrhunderts hängen, ausschließlich Klassiker, Pissarro, Picasso, Manet, Monet, Cézanne, van Gogh, Gauguin, und diese Gemälde, so farbsprühend, erschienen mir plötzlich wie etwas aus einer anderen Zeit, ohne jede Relevanz für das, was in mir und um mich herum vorging. Sie waren Museumsobjekte, sagte mir mein Gefühl. Es war ein intensives Gefühl, und es war neu, denn die Bilder der Impressionisten und Post-Impressionisten haben mich immer sehr angesprochen, sie bildeten nicht nur einen Höhepunkt in der Geschichte der Malerei, zwischen Altem und Neuem oszillierend, voller Leben, sondern hatten eine persönliche Bedeutung für