auf SÄTZE!

Essays zur Poetik, Literatur und Kunst

edition: 'angewandte

Buchreihe
der Universität
für angewandte
Kunst Wien

Herausgegeben von

Gerald Bast,
Rektor

auf SÄTZE!

Essays zur Poetik, Literatur und Kunst

Ferdinand Schmatz (Hg.)

DE GRUYTER

auf SÄTZE!

ESSAYS ZUR POETIK, LITERATUR UND KUNST

s
10
Weiter. Bauen

s
24
System, Kopf, Herz. Wolfgang Bauers Prosa zwischen Modell und Unmittelbarkeit. *Schreibbeginn*

s
30
Die Arbeiten Nita Tandons … die Wahl

s
36
Verfransung — Die Sprachkunst und:

s
44
Gespärch mit Zuana Husárová

s
62
Ausrichtungen, Ansätze, Perspektiven zu Verfahren, Positionen, Bezüglichkeiten — in der Dichtung der Gegenwart also auch im historischen und im sozialökonomischen Feld

s
74
Frost — Brocken daraus, Splitter dazu

s
82
Inside Outside. Kein Gebet,ein Gebiet

s
92
Das Gefundene liegt weit weit vorn. Ferdinand Schmatz geht von Martin Gostner aus zu sich über John Steinbeck

s
96
Christine Lavant. Das Selbst-Bestimmen des Namens

s
102
Volkstheater

s
106
F. J. CZERNIN — DAS WERK

s
124
Für H. E.

s
130
Die Kunst ist Zeit — die Dinge wollen verweilen

s
134
Roland Barthes — Das Reich der Zeichen

s
136
Interview *Neues Erzählen* mit Gangway Reviews, April 03

s
150
Trakls Präsenz

s
154
Dichtung, die poetische Unterhöhung der Philosophie

s
158
Die fünfte Säule — ein poetischer Traktat

s
166
Wahrheit nach der Wirklichkeit: Dichtung als Modell zum Spachgebrauch von H. G. Adler

s
176
Literatur und/als Wirklichkeit

s
190
Elke Erb und die Ungarn in Wien und ich und die Sprache

s
192
Zu Peter Waterhouse

s
200
Wiener, Jandl, Mayröcker, Priessnitz und andere Gruppen

s
212
ELKE ERB — DIE SPRACHE

s
228
Die Dichterin setzt sich den Wörtern aus und Sätze ein
—
Zum Sprachgebrauch bei Yoko Tawada

s
234
Sprachliche Referenz im Werk von Heimo Zobernig

s
244
Der Verdichtungserstrecker. Das Genommene wie es ist erweitert. Zu Thomas Kling

s
250
Angehaucht von der Melancholie des Objekts. Ein Nachruf auf Franz West

s
254
Splitter

s
260
Vierundvierzig Gedichte, jedes von ihnen ein Buch

s
262
Zu den Dingern von Pils / Pulsinger

s
268
Traum eines poetisch-theoretischen Traktats

s
278
Das B rief. *Kommentare zu H.C. Artmanns lilienweisser brief aus lincolnshire*

s
284
Kleiner Prosakatalog 2010

s
288
Der voreilende Nachfolger zu Robert Walsers Poetik

s
300
Zu Paul Wühr

s
304
Der Beweger. Ein Nachruf auf Heinz Gappmayr

s
308
Zu Thomas Kling

s
312
Im Gespräch mit Johanna Eberl

s
332
Das ungehörige Museum

s
338
Für Klaus Amann

s
342
Erweitertes Display — das *Opjekt* im Projekt und ein räumliches R

s
348
Mandel und Schnee. Zu den Fotos von Heidi Harsieber

s
360
Zu Konrad Bayer

s
362
Zum Raum aus Sprache und Kunst bei Barnett Newman, Andy Warhol und Christopher Wool

s
374
Einiges an Erfahrung — Zur Poetik Peter Roseis

s
386
Heimo

s
388
Die Bilder von Tobias Pils — sind Zeit

s
390
Zu Peter Handke

s
394
Zum Begriff des Neuen, des Experiments, des Zitats. Anmerkungen über Methode und Ort im Feld möglicher Avantgarde heute

s
404
Die Methode ist Phantom und das Phantom ist Methode — Gesprächs-notizen[1]

Weiter. Bauen

S
10

A
2011

§
11

Nichts kommt aus nichts.
Sagte ich. Sage ich.

Etwas liegt vor, wird aufgefunden, ergriffen, verändert.
Im Leben. Im Alltag. In der Wissenschaft. In der Kunst. In der Dichtung:

Um ein Gedicht zu beginnen, habe ich alles.
Um ein Gedicht zu beginnen, habe ich nichts.

Sagte der Dichter Ernst Jandl.

Dazwischen, zwischen diesen beiden Aussagen, zwischen Alles und Nichts liegt's.

Nun:
Im Schreiben, in der Dichtung, liegt das, was dieses Schreiben, die Dichtung konstituiert, vor — in der Sprache vor allem, aber:
Es liegt nicht fest.
Nein, es bewegt sich.

Über dieses Bewegen — das Bewegende und Bewegte werde ich sprechen. Vorher darüber denken und dann diesem Denken nach sprechen, das wiederum ein Nachdenken darstellen und auslösen sollte und könnte.

Was heißt: Nach einem Denken über dieses, ein anderes Denken hervorlocken.

Auch das Sprechen über dieses Denken kommt aus einem Gesagten und Gedachten davor, ich sagte es ja:
Nichts kommt aus Nichts.

Auch dieses Vorwort, das ein Denken vor dem Wort sein soll, kann nach dem Denken über die Worte davor kommen.

Und woher geht es los, das Wort, das Denken?
Zeitlich.
Räumlich.

Aus dem Inneren des Denkenden geht es los, aus seinen überlieferten und gegebenen Aufzeichnungen und Materialien — aus

den Wort- und Denkräumen anderer. Aus den von anderen erdachten, ausgesprochenen und vorgelegten Inhalten und Formen.

Vor allem zwischen diesen liegt es, zwischen den Inhalten und Formen.
Den vorgegebenen und gegebenen, die durch Bearbeitung zu anderen werden.
Wo das Wie und das Was sich die Waage hielten, wird nun das Wie zur treibenden Kraft, die das Was verändert, verwandelt, transformiert.

Weil es sich bewegt.
Zwischen Alles und Nichts.
Zwischen Überlieferung und Verfestigung, die aufgelöst werden soll, sich verflüssigen soll.

So wie So, aber anders.

Die Pole oder die Ufer, zwischen denen sich die Bewegung ergibt, das sind die Bezüge, die Referenzen auf das Andere — auf dessen Gedachtes, Gesprochenes, Hervorgebrachtes, Verfertigtes einerseits; andererseits aber ist es das noch Unfertige, Ungewisse, Überraschende, ja vielleicht sogar das Unmögliche.

Im Dichten wollen wir das, zumindest denken, und es ausschreiben, aussprechen.

Die alten Koinzidenzen genügen nicht mehr — das, was aufgegriffen wird, ist nicht nur dazu da, um einen Bezug herzustellen. Es wird bewusst aufgegriffen und strebt nach diesem anderen Ufer, als alles das, was sich im Prozess der Bewegung der Veränderung seiner selbst ausliefern möchte.

Im Fall der Dichtung ist dieses Aufgreifen kein Auflesen, sondern ein Einlesen, ein Einschleusen.
Geistig wie sinnlich.

Der begreifbare Begriff wird geschaut, aber im Auge, das von den Zehenspitzen bis zum Verstand reicht, wie in der Hand gehalten.

Sinn und Sinne geraten an- und ineinander und verändern sich und uns
dabei.

§
13

Uns?
Sind wir draußen?
Beobachten wir diese Veränderungen wie objektive Registratoren im Labor?
Sind wir drinnen?
Sehen wir über den blinden Fleck unserer Empfindungen und Affekte nicht hinaus?

Weder das eine noch das andere allein.

Wir sind Drinnen und Draußen, und vor allem in der Kunst, in einem Drinnen Draußen als eins.

Drinnen ist alles.
Draußen ist nichts.
Drinnen ist nichts.
Draußen ist alles.

Also etwas, das sich bewegte, bewegt und sich bewegen wird — in unserem Kopf wie im Leib, die wir das wahrnehmen, empfinden, lesen, begreifen wie greifen werden.

Sollte dieses Begreifen wie Ergreifen zur Verwandlung werden, dann wäre das, was Schreiben, was Dichtung ausmacht, ein Weiteres.

Nichts Neues an sich, was wäre das — nichts kommt aus nichts, also:

Was entsteht, ist der Dialog, der schroff oder behutsam gesetzt, eingeleitet und ausgeführt werden kann:
ein Steg oder eine Hängebrücke oder eine Stahl- oder Betonkonstruktion

— wen kümmert's, den kümmert's eben wie's hält, auf dass es sich darauf bewegt!

Sich und jene, in denen es sich bewegt, uns, die wir wahrnehmen, empfinden, zuordnen, erkennen, verstehen, auf unsere Weise im Dialog mit den anderen Weisen.

Weiter, also!
Weiter, klar, die Bewegung suggeriert die Richtung auf ein Ziel hin, aber:

Wohin?

Tja.
Das liegt nicht so offensichtlich in unserer Hand, die wir schreiben und dichten.

Wir schreiben weiter, aber wohin bleibt offen:

Es kommt etwas zu Tage, bringt sich selbst hervor.
Poiesis heißt: Hervorbringen, auch Machen, Tun.

Ernst Jandl sprach hier von einem Versuch der ständigen Realisation von Freiheit, der die Kunst ausmacht.

Auch diese Wörter des Versuchs und der Realisation beinhalten Bewegung — weisen auf einen Prozess hin, der in Gang gesetzt wird.

In der Dichtung durch ein Wort, oder durch einen Buchstaben, oder durch ein Bild, oder durch ein Sausen im Kopf, oder durch einen Rhythmus — durch eine geistige oder körperliche Repräsentation von etwas, das noch nicht klar ist als Begriff, oder als Wort aus Wörtern — als Satz, oder als Absatz, oder als Text:

Kurz, als etwas mit einem gesetzten Anfang, aber mit einem lange offenen Ende.

Das natürlich prompt oder überraschend enden kann.

Das Gedicht ist fertig, bevor es der Autor weiß, formulierte wieder einer vor uns, der Dichter Gottfried Benn.

Das ist nicht nur eine schmerzvolle, sondern auch eine lustvolle Erfahrung eines Vorgangs, den die Sprache oder das Denken und somit beide veranstalten. Ich kenne das aus eigener Schreib / Erfahrung heraus, bei der ich aber dennoch nicht nur passive Aufzeichnungsapparatur bin, sondern Medium, das diesen Prozess in Gang setzt, und diesen mitzusteuern hofft — durch Eingriffe oder durch Laufen lassen. So oder so!

Weiterbauen, unser Thema, beinhaltet für mich dieses Prozesshafte, das durch Eingriff und Laufenlassen umschrieben werden kann.

§
15

Ich lese es zweifach, als:
Bauen wir weiter!
Und als:
Bauen wir etwas weiter, das schon vorliegt, oder vorgelegen hat!

Das ist im Dichten nicht anders als, sagen wir, in der Architektur. Beide Ausrichtungen des Zurufs drängen auf Bewegung hin. Und diese Bewegung ist der Poesie, wie ich sie erfasse und sie mich erfasst, inhärent.

Wohnt ihr inne.

Dieses Wohnen schlägt nicht nur die Brücke zur Architektur, sondern ganz allgemein zur Umsetzung von Erfahrungen in zeichenhaft symbolischer wie gegenständlich realer Art.

Aber nun geht es in der Dichtung los:
Der Versuch der Realisation von Freiheit sprengt die Grenzen, oder zieht sie anders:

Das Nichts wird wirklich.
Das Wirkliche symbolisch.

Auch umgekehrt.

Das Haus der Sprache, der Dichtung muss aber auch stehen bleiben, das ist kein Kartenhaus oder Luftschloss allein. Nicht nach den Gesetzen der physikalischen Statik, eher nach solchen des inneren Bildes, das stimmig sein sollte, wenn auch gewagt, über Grenzen gehend, die Brüche mit dem Wort setzend, die dann die Statik des Satz-Baus wieder zusammenhält:

Mit gelben Birnen und voll mit wilden Rosen hänget das Land in den See.

Das ist die Zusammenführung von Bewegungen der Statik und ihrer Überschreitung auf verschiedenen Ebenen —
der Wahrnehmung, der Empfindung, also der ganzen Erfahrung: bildlich, wörtlich, buchstäblich.
Aber alles das, wohnt und geschieht im Satz, der seine Syntax elliptisch irritiert, aber dennoch so etwas wie ein Ganzes zusammenhält. Ein ganzes Bild einer Landschaft in und außerhalb von uns, das sich ständig bewegt und dennoch stabil hält: in den

Wörtern, also in den Buchstaben, den kleinsten Bausteinen der Dichtung auch. Um in deren Verknüpfungen im Bewusstsein die Erweiterung der alten statischen Erfahrung zu gewährleisten.

Hölderlins Anfangsverse von *Hälfte des Lebens* geben einen Grundstein ab, der in sich selbst und in uns einen Palast darstellt für das Weiterarbeiten, das Weiterbauen in der Dichtung. Und nicht nur in ihr.

In der Rezeption seines Satzes, seines Verses wird dieser als Modell, zum Baustein für gegenwärtig eigenes Sprechen, Schreiben und Denken darüber, wie eine Landschaft zu bauen ist:
metaphorisch / wortwörtlich / symbolisch / wirklich
— im Gedicht, das Wirklichkeit ist, das(s) Wirklichkeit wird.

Meine.
Ich.
Unsere.
Wir.

Wenn wir, ziemlich viel, aus Sprache sind, dann sind wir die alte Stadt, von der Wittgenstein sprach, als er die Sprache nicht nur mit einem Bild oder Vergleich kennzeichnen wollte:
als alte Stadt, die ständig weitergebaut wird, wo ein Teil hinzukommt, ein anderer verschwindet, sich selbst auflöst oder bewusst entfernt wird.

Die Sprache lebt. Wir leben.

Und:
Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.

Was wäre dieser Gebrauch? Er ist eine Anwendung, eine Regel vielleicht, ein Sprachspiel, das vom Schach bis zum Beten oder Fluchen reichen kann. Wichtig dabei ist, die Ähnlichkeiten der Spiele zu erkennen, zu erschauen:

Denk nicht. Schau!, heißt es bei Wittgenstein.

Und wenn es ein Unaussprechliches gibt, dann zeigt es sich. Hölderlins Bild zeigt das Unaussprechliche sprachlich. Das ist die Crux, die er aufzuheben versteht. Das ist der Baustein, den auch wir in seiner Form aufgreifen können, aber nicht als Zitat oder als

bloßes Material, das es nur weiter zu verwenden gilt.

§
17

Der Geist, der in diesem Satzbau aus Wort-Bild-Folgen, Bild-Wort-Schnitten und Kombinationen besteht und entsteht, der ist es, der weiter bauen hilft.

Er ist es auch, der den Gebrauch mitbestimmt. Wir spielen das Spiel der Bedeutungen nicht nur wortwörtlich, metaphorisch übertragend, allegorisch-gegenständlich oder *nur* gestisch, sondern auch geistig.
Alles zusammen oder das Einzelne als pars pro toto zeigt sich dann — wörtlich bildlich wie bildlich wörtlich als Inhaltsform:

Und das ist für mich weiter sprechen. Weiterbauen in einem Raum des Alten, der sich schon allein durch unser Betrachten zu einem gegenwärtigen verändert.

Dieses Betrachten ist das unserer Perspektive, und die hat Bestimmungen, Abhängigkeiten — und die Möglichkeiten, diese Abhängigkeiten zu verändern, ja zu überwinden, wenn es sein muss, auch über Bord zu werfen: diesen alten Zeitgeist, wie es die Futuristen um Chlebnikov, Kruchonych und Majakovksky formulierten.

Die Perspektive steht unter den Spielregeln der Subjektivität und auch unter jenen des Feldes, in dem und unter denen gesehen wird: Ich ist eine Gruppe, und jede sieht zu ihrer Zeit anders, und hat ihren Habitus. Alles zusammen, vom Subjekt bis zur Gruppe, ergibt wiederum das Feld, den Kontext gleichsam, der den Gebrauch regelt, schafft, freigibt — so lange bis ein anderer erschaut wird, weil er für notwendig gehalten wird, oder sonst was.

Das gilt auch, und speziell für die Kunst, besonders für die Dichtkunst, die ja ein spezifischer Fall von sprachlich alter Stadt und dem Aufgreifen und Weitersetzen ihrer Bausteine ist.

Wir haben es gehört und gesehen, das mit dem Nichts, und das bei Hölderlin:
aus diesen Hör- und Blickwinkeln heraus erschauten wir die Landschaft,
die natürliche wie die künstliche, anders mit seinen und unseren Augen, die sich im Verstand niederlassen und im Herzen öffnen wie auch umgekehrt.

Seine Poiesis, die zur unseren wird, heißt Hervorbringung.
Ich erinnere an das Moment der Bewegung, des Prozesses, an das Weiterbauen der alten Stadt, das für mich vor allem in der Dichtung dieses Prozessuale beinhaltet:

Und somit auch dort weiterzumachen, wo schon etwas vorliegt oder vorgelegen hat.

Bewegung, wie gesagt, ist der Dichtung inhärent. Ich erinnere weiters an das Bild der Brücke. Sie selbst ist es, die im Schreiben mehr als ein Bild, eine (tote) Metapher abgibt. Es werden Brücken geschlagen, besser: gesucht, ausprobiert — aus Buchstabe, Silbe, Laut, Wort, Satz:

In einem Satz hinüber!
Das kann als Handlung aufgefasst werden, als Sprung, oder als Kennzeichen einer Schreibweise in der Literatur oder als beschreibende Aussage in der Sprache des Alltags.

Hinüber?
Je nach Vorgabe, Ansatz und Ziel.
Halt?!
Hat die Dichtung ein Ziel?
Ein bewusst gesetztes?

Natürlich hat sie es — und natürlich hat sie es nicht.
Dieses Natürliche allerdings kann künstlich sein.

Wir haben auch in diesem heutigen Text weitergebaut und zurückgefunden zu dem gerade erwähnten Satz.
Der Ausgangssatz, der zu diesem Satz von heute führte, lautet:
Das Machen von Kunst ist natürlich künstlich.
Er stammt von — mir.
Ich habe ihn also in mein heutiges Denken eingebaut und verwandelt wiedergegeben, nein, anders gebraucht.

Das war das Ziel des denkenden und schreibenden Unterfangens, aber nicht das Ziel, das einen Anfang und ein Ende im Vornherein kennt.

Das Gedicht ist fertig, bevor es sein Autor weiß, aber der Weg zu diesem sich einstellenden Wissen ist gesetzt. Und das meine ich mit künstlich, und das meine ich, mit Ziel einerseits ja, andererseits nein.

Künstlich bedeutet also in irgendeiner Form, die eben nicht irgendeine ist, entworfen, vor-entworfen, gedacht, angedacht. Und dann: angewandt, oder in der Anwendung umgedacht, verändert, den Umständen angepasst. Oder die Umstände dem Vorgang eingepasst.

Das heißt aber:
So etwas wie eine Methode, eine Regel kommt ins Spiel.

Ein nahe liegendes, einfaches Beispiel:
Das Anagramm.
Aus den Buchstaben eines Wortes wird ein neues — gebaut. Die Regel: Alle Buchstaben müssen vorkommen. Alle? Ich setze da auf eine Inhaltlichkeit, die den Fehler als Notwendigkeit mit einbaut. Ein Buchstabe mehr oder weniger, mich kümmert's, dass es passt!

Wir sind also wieder in einer Ecke der alten Stadt, in der Spiel-Ecke angelangt, und doch ist sie schon wieder eine neue, oder bescheidener: eine andere.

Ja, das Andere, das ist vielleicht das, worauf es ankommt, wenn es über die Brücke wo hingeht, das schon feststeht, aber erst durch den Brückenschlag zu Ufern wird; dessen Land in den See hänget voll mit gelben Birnen, wilden Rosen — und mit uns.

Uns, mit uns, in uns Menschen.

Der Mensch ist nur dort Mensch, wo er spielt.
Hat das Wittgenstein so gemeint? Vielleicht. Gesagt hat es Schiller, aber wir greifen es heute auf. Also, nicht nur eine Form, eine rhetorische oder ästhetische kommt ins Spiel, sondern eine Lebensform. Ein Spiel, das mehr als eine (tote) Metapher ist.
Wie gesagt, bedeutet es ja Regel, Abkommen, Vertrag, lebenspraktische Handlungsanweisungen und Festlegungen.

Diese Regeln in der Dichtung helfen dieser jedoch weniger, um das Ziel zu erreichen, sondern sie können dieses Ziel sogar selbst sein:

Alles ist Konstruktion, sagte ein weiterer Dichter, der ein erster war und ist, dessen Worte im ersten Anblick so gar nichts von Konstruktion, Regel, Methode etc. zu haben scheinen.
Flaubert, Gustav Flaubert sagte das, und er sagte auch: *Madame*

Bovary, c' est moi.
Und Rimbaud sagte: *Ich ist ein anderes.* Und er ergänzte, und das ist viel schöner noch und gewagter: *Was kann das Blech dafür, wenn es am Morgen als Trompete erwacht?*

Wir bauen also weiter, indem es weiterbaut.
Die Dinge kehren aus der isolierten Welt der Materie zurück in die Welten, die Spielwelten der Kommunikation.
Bilden sie die Brücke zwischen der Zivilisation und der Natur?
Und wenn schon, als Hybride etc. sind sie längst am Weg, das hat Latour gezeigt, und bauen an uns weiter.
Kein Wunder, dass einige ein Parlament der Dinge verlangen, um endlich modern zu werden.

Aber halten wir hier noch einmal ein wenig inne, und blicken wir zurück auf das bisher Gesagte:
Alles, Nichts, Veränderung, Verwandlung, Poiesis, Hervorbringung, Prozess, Regel, Wohnen, Brücke, Methoden, Spiel, Ich und das Andere, Konstruktion.

Ich setze den Begriff der Freiheit, der bei Jandl aufgetaucht ist, dazu, erweitere ihn jedoch oder führe ihn enger:
nämlich die Freiheit

sich eine Regel, so gewollt, zu wählen, heißt schon so etwas, wie die Freiheit der Regelwahl zu haben — und:
für mein Arbeiten, das Dichten, mitentscheidend, diese Regel zu brechen, zu unterlaufen oder zu überschreiten, oder sie nur dann anzuwenden, wenn es an der Zeit im Raum am Ort ist.

Also:
Raum — Zeit — Ort ergeben das Feld, wo unsere Begriffsliste sich in Form des Tätigwerdens ausbreiten kann.
Raum — Zeit — Ort drängen natürlich auch zu den Begriffen des Bauens und Wohnens, der Brücke.
Heideggers Aufsatz *Bauen, Denken, Wohnen* ist hier eine Bezugsquelle, auf die ich gar nicht näher eingehen und gar zurück-schreiben möchte.
Aber auch sie ist für diesen Vortrag hier so etwas wie ein Baustein, der imaginär-real in mir schlummert, darauf wartet, aufgehoben zu werden, und wo hinzugesetzt.
Ob ich nun bewusst mit ihm schreibe oder denke, er denkt und schreibt mich mit.

§
21

Ja, ich schreibe, es schreibt
— es schreibt mich sogar wohin, wir haben es gehört.
Das Gedicht ist fertig, bevor ich es weiß,
vielleicht gilt das auch für diesen Aufsatz —

für den aber ebenso gültig ist, dass seine Gedanken während des Redens kommen, also während des automatischen Weiterbauens einer gegebenen Materie:
hier jene der Sprache, ihre Wörter und Sätze: bis sich aus diesen der nächste Gedanke aus Wörtern und Sätzen einzustellen beginnt. Der die alten Bausteine dazu benötigte, um das andere Wohnen zu ermöglichen, im neu übersetzten Stadtkern der gesetzten Sprache.

Die alte Stadt Sprache besteht aus Sätzen, diese aus Worten, diese aus Buchstaben. Wir finden uns im Netz der Straßen, so sie die Sätze sind, zurecht. Aber wenn wir die Bausteine einzeln lesen, begehen, dann zerfällt unsere Orientierung, und so der Sinn des Satzes als Ganzes. Vielleicht finden wir dann ein Haus, eine Tür, ein Zimmer, also ein Wort, ein Zeichen, eine Buchstabenfolge (die alles wie etwa in der Kabbala sein kann). Natürlich, wir wissen, das ist in der Kunst sehr künstlich, kann auch ein Wort ein Satz sein, ein Buchstabe ein Satz sein oder ein Satzzeichen ein Satz sein. Aber der Satz selbst, von dem wir ausgegangen sind oder auf den wir zugehen, zerfällt, wenn wir nur bei den Einzelteilen verharren. Die Stadt, ihr alter Sinn modert dann nicht vor sich hin, er zerbröckelt.

Es muss also im Spiel der Bausteine klargelegt werden: Wird die Stadt Sprache in ihren Grundfesten umgebaut oder wird zumindest untersucht, was noch zu stehen bleiben hat und was noch darüber hinausreichen könnte.

Die Intention ist, nicht auf das Mögliche zu zielen, sondern das Unmögliche zu ermöglichen — durch die Kombination von alten mit neuen Bausteinen andere Inhaltsformen mit den gegenwärtigen Händen hervorzubringen. Die sind im Spiel, und folgen Regeln, die sie einhalten oder die sie brechen: Entscheidend ist, die Übersetzung zu erreichen, in der durch Veränderung Wanderndes selbst der Veränderung unterliegt.
Wo das Wunderbare als das Andere, das Kommende nämlich, dem wir uns öffnen, von bereits bekannten Handlungen und Dingen ausgeht und sie nach offenen Methoden und Regeln übersetzt:

die — wie oben gesagt — im Gebrauch ausgehandelt werden:

Immer wieder, immer wieder im neuen Spiel mit alten Regeln oder im alten Spiel mit neuen Regeln:

So wird das Ich zum bewusst Anderen, durch Hervorbringung seiner selbst, als Blech, das die Trompete ist, und als Trompete, die das Blech begehrt, durch unser Spiel.

Das Ich ist also mehr als Konstruktion, vielleicht *Alles und Nichts als Konstruktion* — und das wäre viel.

Ich komme zum Schluss, der ein Anfang ist:

Im Dichten ist es die Sprache aus Buchstaben, Silben, Vokalen, Konsonanten, Wörtern, Teil-Sätzen, und Sätzen, die sich als Material verwenden lässt. Aber gleichzeitig ihren Materialcharakter durch die Anwendung vergeistigt.
Was genauso für den Dichter gilt, der sich *bedient* und bedient wird, mit Möglichkeiten der Setzung, die bewusst mit der Bewegung des Materials laufen oder sie brechen, aufhalten, umlenken, so:

Es blitzt, also es denkt, also es schreibt — das sagt sich leicht und schön, aber die Frage oder das Spiel bleibt:

Wie ist dieser Vorgang des *Es tut* zu beeinflussen, der so selbständig wunderbar abzulaufen scheint, im Dichten, wie gesagt?

Wo bleibt dann die Freiheit, von der ich sprach?
Da ist sie noch einmall:

Sie ist der spontane, momentane Eingriff in diesen Ablauf, der, wie gesagt auch ein vorbereiteter, kalkulierter sein kann, beide aber in Form einer Regel, von der Ad hoc-Hypothese bis zum Algorithmus.

Mit diesen Eingriffen und dem Zulassen der schon vorhandenen Bewegung wird der Text, das Gedicht hervorgebracht, und bringt uns hervor, also beim:

Bauen, Verknüpfen, Weben! Oder so.

§
23

Gar nicht so, nämlich anders als gewohnt, damit ein neues Wohnen entsteht (damit es vergeht und aufs Neue entsteht ...!)

Auch in der Architektur, nehme ich an, baue ich buchstäblich, wörtlich, wortwörtlich und bildlich in der Vorstellung oder im Verstand, an einem Gebilde.
Das sich der Emotion via Empfindung dessen, was diese hervorbringt, nicht versperrt, sondern in Bearbeitung bringt: die wiederum vom Buchstaben — vom Ziegel —, über das Wort — die tragende Wand —, bis zum Satz — der ganze Stall —, schließlich bis in die In-Stall-ation führt.

Und also das aufbaut und hervorbringt und zurücklässt, was sich in der nächsten Begehung und Besetzung wieder ändern darf:

zur anderen Stadt, zum anderen Buch.

Es als sie ist zu sehen, zu hören, zu greifen. Erweitert demnach. Und alles zusammen ist dann eben das handfeste Begreifen dieses Prozesses, der tut, was er will. Oder was wir in ihn hineingelegt haben, damit er tun kann, was er will. Solange wir, als Bausteinleger dies wollen, können, dürfen!

Weiter!

System, Kopf, Herz. Wolfgang Bauers Prosa zwischen Modell und Unmittelbarkeit.

A

2007

Schreibbeginn

§
25

… Von fern, von außen, … so etwas wie einen „Schreibauftrag" an mich herantragen … einen Schwall von Metaphern, der automatisch droht, wegstemmend … eine Denkbewegung entstehen zu lassen … mir vorzugaukeln, sie wäre von mir, … schon schließt sich rasch ein System … entfache eine Styvesant … hereinspaziert!

SYSTEM, KOPF, HERZ.
WOLFGANG BAUERS PROSA ZWISCHEN MODELL UND UNMITTELBARKEIT

Der Mensch, Einheit aus Kopf und Herz, Seele und Verstand, Körper und Geist.
Der Mensch, Bruch, Differenz aus Kopf und Herz, Seele und Verstand, Körper und Geist.

Der Mensch, das Individuum aus Einheit ODER aus Differenz, Bruch selbst bestimmt.
Der Mensch, das System aus beiden, die das Gehirn ist — fremdbestimmt.

Der Mensch, fremd- oder selbst bestimmt, durch was?
Durch die Sprache, die seine, so sie seine ist, durch den Körper, so er seiner ist,
und dann die Menschen und die Körper, deren, und vor allem die Körperschaften, also die Instanzen im Ich, im eigenen Haus, und die in den anderen Häusern, den Institutionen aller Art,

also auch deren Sprachen, die immer nur die ihre ist, die des Sprechers, der hören lässt und verstehen, ebenso lässt.

Wer spricht, schreibt nicht, sondern schreibt ein, erfasst, kritzelt herum und brandmarkt. Was?: Die Haut, das Papier, die äußere wie innere Leinwand oder jener janusköpfige Bild-Schirm, auf den er Zeichen setzt, oder auf dem ihm Zeichen gesetzt werden, auf dass er gezeichnet wird, so oder so.

Auch der Schreiber, der Schreibende lässt lesen, es gibt keine Antwort, zunächst, er will keine Antwort, weil die Fragen, die es sehr wohl gibt, erst aus der Antwort entstehen, und die hat ja der Schreibende in der Hand.
Hat er's?

Wenn ich mir hier in Lanzarote die Frage stelle: „Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?", dann …
Die Kunst in meinem Fall ist es die Sprache, Kunst mit der Sprache ermöglicht eine Atomkettenreaktion, wie sie bei der Erschaffung der Welt vielleicht war. Das kann ich nicht sagen.

Ich kann mit der Sprache spielen, ich kann die Bedeutungen aneinander prallen lassen, daß es so vielfältig und schön werden kann — wie etwa die Natur, wie etwa hier diese Landschaft.

Wolfgang Bauer hat alles in der Hand, seine Helden haben alles in der Hand, es ist nichts, das ist das Nichts, einerseits als nihilistisches, gegebenes, unentrinnbares, andererseits als anarchistisches, aufgesuchtes, erreichbares, erreichtes. Das Nichts bei Bauer hat also zwei Seiten, Kopf und Herz, Herzkopf, Kopfherz.

Bauer versucht das Unmögliche, die Identität, die er als Spaltung diagnostiziert, aber in der Kunst, in Form von Parallelwelten gleichzeitig macht. Dieses Prinzip der Gleichwertigkeit nenne ich Unmittelbarkeit. Das Jetzt, das nicht ineinander geht, sondern Nebeneinander daher schießt, und sich und das andere beobachtet und beobachten lässt.

Das Mittel dazu, das Medium, ist die Sprache im Medium, das Reden in Bildern. Es ist also, aber keine Abbildungssprache der Realität, es handelt sich um eine Kunstsprache des Alltags aus künstlichen Bildern des Natürlichen und natürlichen Bildern des Künstlichen. Auch der Natur allein. Auch der Kunst allein. Es geht aber nicht um Jargonkritik, sondern um feeling, um Stimmung in dieser Naturkunst oder Kunstnatur, in der diese Sprache zirkuliert, die den Nährboden schafft für das Feld aus Sprachverhaltensweisen, die sich in den Handlungen abbilden und die Figuren gebrauchen:

Anfänge

An diesem Tag herrschte heftiges Schneetreiben.
...
Ferdinand Lemdrusch lag oft den ganzen Tag im Bett.
...
Es regnete in Strömen. „Ich komme gleich", rief Hilfa und schlug die Tür hinter sich zu.

Enden

Und dann flockte wieder Schnee aus dem Himmel.
...
Es regnete in Strömen. „Zieh dich auch aus",
rief Hilda und warf sich auf die Kautsch.

Mitten

Tags darauf raspelte gefrorener Schnee auf den Zelten.
...
„Au!" stöhnte sie und warf sich auf das Laken.
...
Es regnete in Strömen. Es war ein Film mit Frank Sinatra.

Nicht die Figuren gebrauchen sie, sondern der Gebrauch gebraucht die Figuren, und diese halten dann ihre eigenen Bilder aus dem Gehirn entgegen, besser, dieses hält sie den kommunikativen Handlungen entgegen oder schaltet sie gleich, hintereinander oder parallel. Darin wird sie zur Alltagssprache, die herrscht,
aber wer beherrscht sie besser, der Prolet oder der Gebildete, der Künstler oder der Wissenschaftler, der Bohemien oder der Priester, der Spieler oder der Groupier, der Fresser oder der Gefressene oder ist es so, dass das Objekt der Begierde, das zu Fressende sich zeigt, sich inszeniert, also lebt, auf der eigens entworfenen und aufgestellten Bühne lebt, und sich selbst auffrisst, das ist dann die Identität der aufgelösten Spaltung, der Ort, wo Ausgesagtes und Auszusagendes eins werden, aber er bleibt, dieser Ort dennoch draußen auf einer Projektionsfläche, einem Bildschirm, einer Leinwand, er bleibt Konstellation oder Installation, weil Bauer im Medium Sprache und Literatur agiert, aber weiß, dass andere Medien bereits da sind, weil sie da waren, es sind die des Bewusstseins, wo längst und seit jeher alles das läuft, was wir jetzt vor die Augen, in die Ohren und um die Sinne geknallt bekommen. Nur diesen Schreibstift haben wir nicht in der Hand, immer noch nicht, aber im Kopf arbeitet, zeichnet und verbindet er längst — im Fieberkopf, klar, dort sitzen der *liebe wolfi* und Wolfgang Bauer, wolfie, der den Brief erhält, unterzeichnet von Wolfgang Bauer, Autor. Und wolfi, der *liebe wolfi*, ist *ein netter mensch, ein netter, ganzer — ein ganzer mensch, ein mensch wie du allein.*

lieber wolfi,

schau, du sitzt jetzt vielleicht auf einer netten wiese und liest diesen brief, schau her, es is ja eigentlich alles ziemlich wurscht, was? es is ja alles so schön, so fein,
...
du bist auf die welt kommen ... wie ein batzen, so ganz selbstverständlich auto fahren tust auch gern
... ich weiß, was du bist: ...

Wo ist dieses *ganzer*, wo sitzt es, wenn eins zwei sind? Alle Erfahrung ist subjektiv, unser Gehirn macht die Bilder, die wir wahrzunehmen glauben, glauben, als kämen sie aus der Außenwelt in uns, so wie sie dort sind oder wie sie dort ist, diese Welt. Aber was macht das Gehirn damit? Das Wichtigere daran: Alle bewusste Wahrnehmung hat bildliche Charakteristika. Auch der Schmerz ist darin lokalisiert, mit Anfang und Ende, das sich von einem Hintergrund abhebt.
Dieser Hintergrund ist bei Bauer, wie gesagt, so gezeigt, die Parallelwelt, sie ist nicht Staffage, vor der sich das wahre Leben, der wahre Schmerz abspielt, nein, er ereignet sich nicht gleichsam, sondern tatsächlich in diesen zwei Universen, und in beiden wird er anders vermittelt, aber in der Rezeption des Lesers und Zusehers auf eine Art der Zusammenführung, die Botschaft ist, Verstehen von Kunst.

Dialektischer Midas
Gunter Falk war Dozent für Soziologie … und einer der wichtigsten Schriftsteller und Denker des heutigen Österreich. …
Alle Gedanken, alle Meinungen waren zugelassen, die idealistischsten wie die teuflischsten, sie alle wetteiferten hier unter der faustisch-neugierigen Natur des Doktor Falk.
Es gab kein Spiel, das er nicht besser durchschaute als wir alle …
Alles ist möglich, die Regeln sind wir.
…
Überall hast du deine Finger im Spiel, überall wirst du gebraucht, … Midas der unkontrollierten Kreativen … Midas der Hilflosen, der Frauen, der Armen … Alter, olé!

Literatur

Wolfgang Bauer, Kurzprosa, Essays und Kritiken, in: Werke in sieben Bänden, Graz 1989, Sechster Band.

Gunter Falk war für Bauer der stabile Schauplatz seiner selbst, das heißt, der reale G. F. schaut auf sich, andere schauen auf ihn, er hat seinen Platz, den ihm andere zusprechen sozusagen durch Anschauen, die zur eigenen Anschauung wird, das ist nicht nur Verquickung von Körper und Geist, das ist die Verquickung der Blick- und Beobachtungswelten in authentisch abbildender Weise, die zusammengehalten das Ich ergeben, wenn auch keine bleibende Identität, denn die soll ja ständig aufgelöst und neu eingelöst werden. Also auch das Ich wird wiederum Schauplatz, Stätte der Inszenierung, bei Falk für sein dialektisches Spiel mit Frau und Tod als Fixstarter, gemeinsam mit dem Alkohol als König der Synthese, die geistig gebildet und körperlich getragen wird vom dialektischen Organ in uns, dem Herz.
Das schlägt, mechanisch tatsächlich, es hört auf, wann, wieso —
also: Wo ist dann die Welt aus, wo fängt die Welt an, im Körper oder im Geist, erfahren oder ausgedacht, Wirklichkeit oder Modell, und das alles ein — Buch, mündet das alles ins Buch und in den Erzähler, in den Text von der Frau Welt, ins Bild, das nicht abbildet, sondern die Zeit still stehen lässt, um endlich Hier und Jetzt zu sein:
drei Bücher werden gelesen, alle Figuren daraus miteinander und aufeinander bezogen, am Ende wird der Leser, der Autor, der Wolfi, wir, ich, sie zur Hauptfigur. Und die ist:
der Schauplatz!, und selbst dieser wiederum so, als wäre er oder ich, also Bauer oder der Wolfi, selber nur mein Name.

Aber welcher, nun: Heinz, Frank, Ulf, Alex, und die Orte Canca, aber auch Gerlitzen-Merlitzen, Rauchkuchl-Fauchkuchl, aber auch der Patient Haida aus Villach und der Schriftsteller Wolfgang Bauer aus Graz, das alles im Fieberkopf, im Roman, besser in der

System, Kopf, Herz. Wolfgang Bauers Prosa zwischen Modell und Unmittelbarkeit.

— Reise zum Gehirn. Dort sitzt das Modell, aber es ist ein Organ, das Wirkliche, es ist Jetzt und erzeugt das Danach, es ist danach und suggeriert jetzt, es simuliert Identität und es identifiziert Ähnlichkeiten als Einheit, stiftet Sinn nach und vor der Spaltung dieser IDENTITÄTEN, die irgendwo in der Seele sitzen, die der Körper sein kann, die Sprache sein kann, das Kommunikative, Individuelle gleichsam, besser gleich, aber das macht einsam, und die der Stimmung entspricht, die dem

FEELING entstammt, das wiederum stets, ja ununterbrochen an der Grenze des Klischees ist, sich selbst als Simulation zu überleben, also darin zu sterben oder in sich selbst geopfert zu werden — im Spiel, das an den Opfermechanismus von René Girard erinnert, in dem der fremde Sündenbock zum eigenen Heiligen transformiert wird, über den sterblichen Tod hinaus, der Mord war, aber dann eben ein Märtyrertod wird. Der in der zweiten Parallelwelt den Opfertod stirbt, und in der ersten Parallelwelt aufersteht als lebender Toter.

Überhaupt: das OPFER, es geht um die Manipulation des Bewusstseins, die dazu führen soll, dass Erlösung stattfindet, durch das Opfer und im Opfer selbst. Es gilt dem Materiellen wie dem Experimentellen — am Menschen, der zum Gewinn durch den Menschen führen soll. Ausbeutung ist das nicht wirklich, Menschenleben aufs Spiel setzen schon, aber nicht nur, wenn es das des anderen auch ist, sondern nur dann, wenn es das des anderen ist — weil ja dieses andere das eigene ist, ich und du, ja und nein, es ist immer — wir denken an die Parallelwelt — das eigene Leben, das sich im anderen konturiert und zurückstrahlt in den eigenen Leib aus Verstand und Trieb, der wiederum in die Vorstellung desselben mündet.

Die Vorstellung wird zur Inszenierung, aber die Inszenierung läuft im Kopf, der Körper ist, Zustand voller Energie, die zerstobt, Fieber, das zum Kältetod führt, das Material geht aus so wie der Gedanke verlischt. Feeling ist Stimmung, ist stimmendes Material. D. Diederichsen hat das brillant herausgearbeitet, hinsichtlich aller eingesetzten Ingredienzien, die vom Wort bis zur Bogenlampe und Donald Duck reichen. Wer mehr sein will als Staffage, Ich, der wird zum Material, die Unfreiheit der Freiheit ist total, weil sie in der Manipulation der Manipulation besteht, das Machtgefühle erzeugt, weil es die Mittel anwendet, die selbst am eigenen Leib gespürt. Also angewendet wurden und werden.
Nur: Es schlägt sozusagen bildlich wortwörtlich auf den Machtausübenden zurück, der somit zum heldischen Selbstopfer stilisiert wird.

Übrig bleibt das originale Kopiegenie aus Modell und Jetzt, das wiederum nur Modell vom Modell dieses Jetzt ist, und sich daran ergötzt, also auch zugrunde geht, wenn es kann, könnte, aber das ist ihm oft versagt — weil es wieder eins wird mit dem, was es am Anfang verlassen wollte, das Ich aus falschem Verstand und Gefühl. Und das Richtige, das gefunden wurde. Ist falsch, und umso mehr, der fühlende Automat, die denkende Marionette, wer die Fäden hält, ist egal, der Zufall allein aber darf es nicht sein, er wird mitkonstruiert durch die medialen Begrenzungen, die der Autor setzt, aber auch der Arzt genauso wie der Dichter oder der Patient oder seine Helden, die alles sind aus dem, was die Erstgenannten verkörpern:

Ulf, Wolfgang, Halder, wolfi, alle nett, alle ganz ganz.

Und W. B. hat alles in der Hand. Uns auch? Und haben wir es? Oder hat es uns?!

Die Arbeiten Nita Tandons ... die Wahl

s
30

A
2014

Nach dem Denken, was Kunst nach dem Ende der Kunst sein kann, das sich als künstlerische Abwandlung im Material Gestalt verleiht, erfolgt der Sprung

– Im Werk im Denken im Handeln von Nita Tandon.
– Und in unserem Handeln;
durch die Wahrnehmung der Dinge
in uns, den Wahrnehmenden der Objekte, ihrer, Nita Tandons Hervorbringungen.

Hervorbringungen? Welche sind das?
Das sind sie:
Eine Wiese und eine Matratze. Ein Finger und ein Abdruck. Eine Straßenwalze. Ein Schriftzug. Wörter. Zeichen — das alles im Dazwischen von Malerei, Architektur, digitaler Kunst, von Körper und Maschine, von Regelbruch und Regel.

Es sind nicht nur die körperlichen Sinne, die den Kosmos des Sinns mitzusteuern versuchen, den Kosmos außerhalb und den innerhalb des Auges und der Dinge, der sie wahrnehmenden und herstellenden.

Das Auge der Künstlerin und jenes von uns werden dabei medial erweitert. Maschinen, technische Prozeduren verlängern das Sinnesgebiet der individuell-körperlichen Erfahrung und zeigen deren Verflechtungen und Abhängigkeiten mit anderen auf.

Was sieht diese natürliche und künstliche Auge, welche Verflechtungen, Erfahrungen, Abhängigkeiten und mögliche Freiheiten werden belichtet?

Sagen wir es einfach so raus:
Soziale Milieus und die in ihnen wirkenden Materialien werden beleuchtet, ins richtige Licht gesetzt, dem Schein entzogen. Hegels Gedanken zum Ende der Kunst und Platons Halluzinationen der Ideen verschmelzen zu einem Neubeginn, der sich dem Detail aus Sinn und Sinnen widmet, das heute ein anderes ist als in der Welt der Erscheinungsformen von 1991, in der Zeit vor Nita Tandons künstlerischem Sprung.

Eine Zeit damals — nicht nur aus, aber doch — eine Zeit mit Beton. Heute, nicht nur im Kosmos Nita Tandons, eine Zeit der anderen Stoffe: Plastik, Spiegelfolien, Leuchtstoffröhren, Glas, Papier, Zelluloid, Plastilin, Menschen (ohne diese als Material zu begreifen oder gar sie als solches zu *behandeln*).

Die Zeit an sich und jene des sozial wie kulturell gegenwärtigen Moments bestimmt immer das Werk, ist mehr als nur Teil seines Stoffes. (Auch Licht, so nebenbei, ist Zeit.):
Zeitstoff. Kunststoff.

Der Kunststoff Nita Tandons änderte sich (wie gesagt).

Wie 1991 ist der Begriff des Kunststoffes auch heute materiell und metaphorisch gemeint. Stoff, der die Kunst ist, und vor allem, Stoff, der die Kunst macht. Das kann auch der reale Kunststoff sein. Als Material. Auch als solches des Alltags.

Die Zeit wiederum als Träger und beeinflussende Kraft dieses Stoffes, die Zeit als Sinnbild für das gegenwärtige soziale Feld, in dem die Kunst passiert, das die Kunst passiert, Passage. Und als Faktor der Wahrnehmung und Erscheinungsform des Werkes, vom Artefakt bis zum Code.

Das war und ist der Sprung. Wir kommen wieder zu ihm zurück. Zu ihrem und damit auch zu unserem, den wir bei Betrachtung ihrer Arbeiten erfahren und aus ihm heraus mit diesen zu handeln beginnen:

Im Fall der Matratze, die aufliegt, nicht fällt, Kunststoff eben, der auf dem natürlichen Stoff der Erde und des Grases liegt. Sich darüber füllt, füllen lässt. Wer füllt die Matratze, mit Luft, bevor sie liegt, und wozu? Menschen, zwei Männer vom sogenannten Arbeitsstrich in Skopje. Sie haben Namen: Goran und Zoran. Sie reimen sich, zufällig wohl, aber der Anonymität entrissen machen wir uns den Reim drauf: Zoran und Goran erhalten Lohn, die Kunst ist ein Markt, ihr Stoff gefördert und hervorgebracht durch Lohn. Geld. Das ist ein Wert. Ist es der Wert von Zoran und Goran?

Und: Was sind wir dann wert? In diesem Spiel. Und überhaupt.

Das sind Fragen, die zum Handeln führen, angeregt durch Beobachtung und Aufgreifen von daraus entstehenden Fragen, welche das Kunstwerk evoziert:

Welcher Raum wird besetzt, besser noch: wird geschaffen, um zu zeigen, dass er immer ein Raum in Grenzen und in Abstimmung zu anderen ist?

Die Grenzen. Die Abstimmung. Ich. Die anderen. Das Werk. Wir. Das Werken in den Werken von Nita Tandon:

Ein Print. Ein Zelluloid. Darin, darauf — nur noch Zeichen. Nur? Noch?

Nita Tandon verbindet die einst harte Ware des Objekts mit der heute flüssigen Essenz einer Praxis, die ihrer verwandelten Form der Anwendung eigen ist. Verwandlung, Form der Anwendung. Wir beachten die grammatikalische Konstruktion dieser Aussage: Form der Anwendung.

Damit gemeint ist der bereits erwähnte Stoff der Kunst, der in der Anwendung seine Form findet, auf der durch das künstlerische Auge, das die Hand im Verstand ist, vorgearbeiteten. Die Verflüssigung des Sinns im System der Zeichen wird klar gemacht und inhaltlich semantisch neu erfahren. Wir lesen bewusst, was wir sind zu sein!

Das ist die Hand im Auge von Nita Tandon, die uns zu einem anderen Schauen auf die Gegenstände, vom Objekt über das Wort hin zum Zeichen, die sie hervorbringt, führt und verführt.

Führt:
Die Dinge wie die Wörter stehen nicht mehr nebeneinander und bilden einen zufälligen Haufen, nein, gerade durch die Flüssigmachung, die Weichsetzung werden sie nicht nur gleichsam gegenständlich familiär. Die Ähnlichkeiten oder grundlegenden Differenzen, die sie als Familie ausweisen, werden sichtbar gemacht, erforscht vorher und dann in- und mit- und untereinander verbunden. Ihr geistige wie materielle gemeinsame Substanz wird zum Milieu eines Volumens der Stoffe und Materialien und Arbeitsweisen, wie sie sich vor der künstlerischen Bearbeitung noch nicht aufeinander zu bewegen und erkennen konnten.

Verführt:
Diese Familienähnlichkeiten (würde Wittgenstein sagen) oder grundlegenden Differenzen werden auch im betrachtenden Bewusstsein mitgeneriert, hervorgelockt, in unserem. Das ist Lust am Werk durch Tätigwerden im Werk.

Das ist sein Offenes, das aus dem Sprung von einem Stadium in das nächste passiert, wohl die Weiterführung von Nita Tandons Kunst.

Das Ding und der Finger sind sich nicht einig im Code, wir müssen uns diese Einigkeit, so sie nicht unüberbrückbare Differenz ist, erstreiten.
In Auseinandersetzung mit der künstlerischen Arbeit und sofort auch in der Auseinandersetzung der Wirkung und Botschaft dieses Werkes in uns selbst.

Printidentität. Wir sind dieser Abdruck — als einzigartiges Mitglied im Familienverband. Aber es ist vor allem das Ausweisende, das Erkennbare, das Fixierbare, das, was zu sein hat, weil es eindeutig ist, und demnach auch als Mittel der Ausgrenzung geeignet, dann wenn es notwendig sein soll.

Nita Tandon zeigt, wie das Einmalige, das Offene in sein Gegenteil verkehrt werden kann, ins Geschlossene, in das es nicht einmal zurückzukehren braucht, weil es im Systems als solchen bereits angelegt erscheint.
Es, wir waren nie in den Sinnen und im eigenen Sinn, sondern sind Print, auch eine Art Beton, oder zähes, unauflösliches Plastik, und wenn, dann klebrig. Luft rein, Luft raus, das ist der Weg?

Aber wir wollen doch … fließen!
Wie das? So:
Lesend schauen und schauend lesen. Luft atmen und Luft ausatmen, die Zeichen anwenden und weiter tragen durch Fragen und Sagen und zeigen.
Das wäre ein Ansatz zur Weiterführung der Kunst durch Handeln. Kafkas Messer, in die wir laufen, nicht nur gegen uns zu verwenden,

vielmehr die Möglichkeit zu eröffnen, die nächste Scheibe vom Leib nicht nur zu schneiden, weil wir uns nicht zurückleiden und auch nicht nach vorne in die Zukunft träumen wollen, sondern gegenwärtig formen.

Dann formen sich die Teile eines Gegenstandes oder eines Gedankens zur Idee oder zum auftretenden Objekt und leben darüber hinaus und anders auch in uns fort. Dazu benötigt es die Schaffung eines Volumens durch einen bestimmten Umgang mit dem Material, in dem dieses Material gleichsam gebogen, verändert, mitverwandelt wird — eine konstruierte Vorderseite und Hinterseite des sonst eindimensionalen Abdrucks, wir suchen sie auf, Ein-, Zwei- und Dreidimensionalität erzeugen wir durch Verwendung im Wahrnehmungsraum.

In einem Volumen, das Nita Tandon im Raum der Kunst, der von der Galerie bis zur Weise reicht, erspannt, der dort angehaucht ist von einer Praxis des unerwarteten Gebrauchs, die zu einem neuen Verstehen der Dinge und des Selbst, des Wir führt.

Kennzeichnend dafür sind die Orte und die Medien, die aufgesucht und verwendet werden, um diese Differenzierungen herzustellen. Sie verlangen nach unterschiedlichen, bewusst gewählten Medien der Materialrepräsentation, die über eine bloße Inszenierung hinaus sich und uns bestimmen. Gegenseitig werden das Analoge und das Digitale, das Auge des Menschen und das der Maschine, die Umrisse des tatsächlichen Gegenstandes und die seiner digitalisierten Form durchtastet und erfahren.

Was ist wirklicher ist nicht die Frage, es wirkt das eine im anderen über seine hergebrachten Erscheinungen hinaus. Wir nehmen diese nicht nur wahr, sondern greifen sie auf, tragen sie, die sie uns nicht selten oktroyiert werden, bewusst mit.

Das führt zum Sprung. Zum nächsten.

§
35

Verfransung s 36

—

Die Sprachkunst und:

A

2015

§
37

Wo anfangen, wenn schon ein Anfangen zusammenhängt mit einem anderen, mit etwas anderem, gar dem Anderen.

1774 verfasste Georg Mathias Bose, ein Elektrizitätsforscher der ersten Stunde, das Poem, ich betone: das Poem *Die Electricität nach ihrer Entdeckung und Fortgang mit poetischer Feder entworfen.*

Was wollte der Schreibende?

Unter anderem forderte er zur Nachahmung der darin dargestellten Experimente auf. Es ging ihm aber vor allem um Analogien, zum Beispiel um die Beschreibung des Wunderbaren, das ebenso wunderbar geschrieben werden sollte. Der physikalische Gegenstand, meinte er, hat die Tendenz, poetologisch wirksam zu werden, es geht, so Bose, um Erregung von dichterischem und wissenschaftlichem Instrument, *Kiel* und *Elektrisiermaschine* werden parallelisiert und entfachen ein poetisches wie wissenschaftliches *Feuer.* Ein Rest der Unsicherheit über deren Verfügung allerdings bleibt aufrecht.

Wo anfangen, wenn schon ein Anfangen zusammenhängt mit einem anderen, mit etwas anderem, gar dem Anderen.

Ein Bild davon und die Sprache dafür mehr finden als haben; ein Schema, ein Gefühl, eine Vorstellung, die zu formen hin zu Modellen, diese verhandeln, ausführen eines Denkens ohne Geländer:

vergleichbar der Metapher als *Sinnbild niederer Wahrheit des Gesehenen und als höhere Wahrheit des Nichtgesehenen*; als die *sichtbare Darstellung des Nichtsichtbaren* —

so wie das in dichterischem und künstlerischem Arbeiten so oft der Fall ist, da kennen wir das. Dieses in gewisser Weise Unsichere der Übertragung und der damit verbundenen Wiederholbarkeit ihrer Darstellungsformen siedeln wir dort an!

Aber im wissenschaftlichen Denken, mit seinen nachvollziehbaren, überprüfbaren und wiederholbaren Praktiken?

Wo liegen dann die Felder des Machens und jene des Denkens — einander gegenüber, miteinander voraus oder ineinander verzahnt?

Als komplexe Erfahrung und detailliertes Modell oder als detaillierte Erfahrung und komplexes Modell und so fort.

Wenn wir den Kopf heben und das Auge in das eines Gegenübers richten, ja: dann ist dieses wahrnehmbar gegeben, außerhalb von uns und in uns zugleich.

Das Gegenüber an sich existiert also bereits im Inneren hinter dem Auge, wird dort konstruiert, Pole kommen heraus oder Paare, Gefühl versus Verstand, oder, Herz mit Kopf.

Also: stehen sich diese Entitäten tatsächlich gegenüber? Fließen sie nicht, wie schon eingangs angefragt, mehr ineinander und verschränken sich! Verwuchern zum Geflecht aus Denken und Fühlen, aus Gruppe und Ich, aus Wort und Kontext, aus Leib da und Modell dort und so weiter!

Das Feuer lodert, brennt!

Stehen Sinn und Sinne tatsächlich in der Innenwelt des Individuums einander gegenüber? Sind sie nicht viel mehr grundlegend so in sich verzahnt, dass ein analytisches Auftrennen ihrer Verflechtung notwendiger wäre, um lustvolle Einsichten evozieren zu können, als ein synthetisches Verweben. Im Einzelnen wie im Kollektiv. Drinnen wie draußen und umgekehrt.

Wer aber schreit dann auf in Trennungs-Lust oder Vermählungs-Schmerz, erregt oder kühl, wer entfacht das Feuer, setzt es von der Glut in Flammen?

Was? Und wie? Und von woher und wohin gerichtet.

Es äußert sich in jedem Falls etwas. Und diesem aus dem Mund oder aus der Feder oder aus der Maschine in den Raum des Gegenübers Gestellten — in dessen Ohr, dessen Hände , dessen Denken — diesem sich damit öffnenden Handlungsraum wollen wir uns heute und morgen hier widmen

— und unser Hauptaugenmerk legen auf:

die Verfransung von Dichtung mit den anderen Künsten, und, mit den diversen sozialen, ökonomischen, politischen und ästhetischen Feldern, in denen sie steht, wirkt, und die auf sie zurückwirken:

Denken und Sprechen wollen wir über die Herkunft und dem Ziel der Äußerungen und Darstellungsformen, vom Gehalt und der Form, von der Wirklichkeit und den Relationen zu ihr, sollen diese geschriebene, gesprochene, gespielte oder aufgeführte sein.

Auf der einen Seite orten wir gleichsam innerliterarische Relationen

(— worunter wir im engeren Sinn Sprachkunst verstehen, im weiteren ihre Verfransungen in andere mediale Darstellungsformen und künstlerische Techniken hinein —);

auf der anderen Seite die außerliterarischen Relationen, zu den Feldern der Diskurse und Theorien, den kulturelle Maßstäbe setzenden Institutionen,

— und wir hoffen auf eine dritte Seite, die ich die des Um-Wissens nennen möchte, in dem sich die Gegenüber berühren, aber auch absetzen voneinander, möglicherweise selbstbewusst Differenzierung erfahren könnten.

Wir lodern gemeinsam, aber einmal wird von dieser Seite das Scheit nachgelegt, dann von der anderen.

Oder zumindest, nein, vielmehr: erkunden wir, wo diese Gegenüber Gemeinsamkeiten über die unbewusste Sehnsucht nach dem Anderen hinaus haben, ja diese sogar freilegen zu versuchen — kurz zumindest: als ein Aufblitzen in Kairos-Momenten der Einsicht, die als Gesetzmäßigkeiten festzuhalten schwierig sein mag.

Aber geht's darum? Sagen wir: Gesetzmäßigkeiten oder Regeln, Modelle, Ordnungen, Komplexitäten weniger festhalten als freilegen! Jene, die vorhanden sind, die vorausgesetzt werden und jene, die wiederum nicht vorausgesetzt werden. Diese werden sich nicht nur als der Dichtung und den Künsten innewohnende Gründe erweisen, aus denen heraus die hervorbringenden Äußerungen geformt, auf denen die Werke gebaut werden, die Einsichten zumindest ermöglichen.

Diese aber finden sich auch in alltäglichen oder wissenschaftlichen Sprech- und Handlungsweisen wieder. Nicht selten als Diktate. Sollten sie derartige Vorschriften sein, dann wäre der Schritt *vor die Schrift* ein Weg, um klarer zu machen, wie Abhängigkeiten erzeugt werden, um Vorschriften dann in Auflösungsbearbeitungen überleiten zu können, deren Bearbeitungsstrategien zumindest zuzuspielen.

Ich schrieb vor einiger Zeit zum Werk des Malers Helmut Federle folgende erste Sätze: Wir wollen Wissen. Wir brauchen Unwissen. Ich meinte damit eines, das sich dem herrschenden Seh- und Sprechweisen entgegensetzen sollte. Und ich veränderte dann den Begriff des Unwissens in jenen des Um-Wissens. Nicht im Sinne eines Mystifizierens oder mit ihm auf das sogenannte Bauchwissen setzend, sondern auf ein Wissen der Wandlung, der Transformation, der Über-Setzung, der Verrückung, auch um sich selbst und vor allem aber um anderes Wissen herum.

Ein durch gewisse Prozeduren Hindurchlaufendes und sich dort Veränderndes, anders: etwas, das durch sich Wandelndes hindurchwandernd sich selbst der Verwandlung hingibt, also weder unterliegt oder obsiegt.

Ein Bild dazu, eines aus einer Schrift: Es blitzt, sagen wir, dann also auch: es denkt, und nicht ich denke, so Georg Christoph Lichtenberg in seinen Sudelbüchern. Das Denken wird zum Vorgang, zum Prozess, in der Wahrnehmung der inneren *Erleuchtung* und den damit verbundenen äußeren Phänomenen, des Kontextes, das ergibt dann die Momente des Grellen oder des Dunkeln; des Donners oder der Stille. Aber es handelt sich auch um einen Vorgang im Inneren der Wahrnehmenden, dort sich als Ablauf einstellend, automatisch oder nicht, das ist eine der Fragen: und die physikalischer Gesetzesmäßigkeiten, die Theorien dazu, ja, die gibt's, aber sind sie ins individuelle Verstehen übersetzbar, denkerfahrbar?

Warum also nicht auch solche Fragen an das Denken und Erfahren über die künstlerischen, kompositorischen, dichterischen, dramatischen, also mit über die reine Textproduktion hinausgehenden Praktiken zu stellen und zumindest versuchen, Antworten zu finden.

Unter Berücksichtigung der Verflechtung dieser innerkünstlerischen Ebenen des Äußeren wie Inneren mit denen der anderen Denk- und Wissensräume.

Ein Herantasten an die sich selbst schreibenden und von außen geschriebenen Welten.

Verbunden mit diesen Weisen der Welterzeugung die Macht- und Gewaltdispositive, die sie begleiten; auch und besonders in den Feldern über denen der Blitz auftaucht und dann hinein fährt: Machen wir sie zum Brand des Wissens,

— wir bleiben beim Bild vom Feuer —

zur Sammelstelle für um-gedacht erfahrbare Energie — wenn wir schlau sind! Oder zum erfahrbares Denken in Licht- oder in Dunkel-Ziffern, also zur selbst gewählten Zeichensetzung — wenn wir noch schlauer sind.

Möglichkeiten der Unterscheidung wie des Gemeinsamen, die bleiben nicht nur bestehen, sondern tun sich auf, aber sie sind mehr als nur Einblick in die Gesetze des Vor-Gegebenen! Vielleicht helfen sie zur Entwicklung eines Ritus der Wiederholbarkeit ohne Wiederholung: Tag ist plötzlich Nacht im Donnerdunkel und Nacht plötzlich Tag im Blitz

— gilt das dann als rein künstlerische Haltung, oder sind hier nicht vielmehr die Rahmenbedingungen mitzudenken, besser: mit-zu-erfahren?!

Fragezeichen wie Rufzeichen seien hier mal gesetzt.

Die sich hinter diesen Überlegungen verbergende Quasi-Theorie aber scheint mir immer noch mehr gemacht als vorgedacht zu werden. Die Erkenntnis entsteht vorrangig während des Machens, zeigt sich im Tun, im Prozessualen selbst.

Nicht nur in der experimentell ausgewiesenen Literatur:

Goethes *Wahlverwandtschaften* — konzipiert als chemisches Formelspiel, als anagrammatische Beziehungsgeflechte über die Namenssetzung?

Ja, aber da läuft noch was darüber hinaus und darunter hinweg.

Novalis *Blüthenstaub* — der verwirklichte Traum einer Universalpoesie im Ich- Bewusstsein, Sturz oder Absolutsetzung des Fichteschen Ichs.

Ja, aber quer durch die Mitte durch läuft da noch was.

Lichtenbergs Sudelbücher — das als experimentelles Labor des handelnden Denkens.

Ja, aber umgekehrt verdreht klar läuft da noch was.

Kleists erweiterter Inhaltsbegriff via Medientechnik zur Verfertigung des Gedankens während der Rede. Und dazu das andere der Bezüge, die Mathematik, die Schrift.

Mayröckers Auto-Bio-Graphie als Schreibe des Lebens im Selbst, nichts als Autopoiesis?!

Ja, aber was läuft da noch, was bewegt sich, formiert sich — UM?!

Also doch noch etwas mehr, oder vielleicht weniger, gezielt -Abgestimmtes, bewusster Gewähltes oder zufällig Objektiviertes, ad hoc Angenommenes, Hypo-These: *wie weit eine Methode nicht trägt:*

Fazit jedenfalls könnte sein: Alle diese Schreib- und Kunstweisen streben nicht nur nach anderen Erkenntnismöglichkeiten, sie versuchen es auch mit diesen.

Aber der Weg in dieses begehrte Andere des Denkens und Machens, das Verlangen danach, ist es beschreibbar allein mit dem Begriff der Verfransung?!:

Adorno hat ihn in die Welt der Kunst gesetzt, in diese eingepflanzt — ein Werk geht durch Werke hindurch, könnten wir verkürzt sagen, um zu sich zu kommen, es franst sich an seinen Rändern aus, um sich gleichsam medial erweiternd mit den Verfahren, Praktiken wie Theorien anderer Künste als die ureigenen zu verbinden, sich zu berühren, eben zu verfransen. Empirische Einbrüche des Realen, wie er sie umschreibt, kommen dazu, dann findet die künstlerische Arbeit zurück zu seinem eigentlichen künstlerisch inhaltlichen Anliegen und kommt zu dessen ästhetischer Darstellungsform.

Wir greifen das auf, und suchen die Verfransung bewusst herbeizuführen und sie über ihre historisch-begriffliche Grenze hinauszuführen, glaubend, vermutend, dass sie in geistigen wie praktischen Verfahrensweisen der Kunst wie der Wissenschaft, aber auch anderer (wie der alltäglichen) kommunikativen Praktiken bereits, möglicherweise unbewusst automatisiert, am Werk ist.

Am Werk sein, im Werk, das sich ausfranst — wohin: am Kamm des Poetischen ist der Grat dünn, aber begehbar. Damals wie heute.

Die dänische Dichterin Inger Christensen spricht in einem Nachwort zu ihrem Buch Alphabet von dem Traum einer klassenlosen Sprache, den sie dichterisch träumt. Was heißt das: dichterisch Träumen, klassenlose Sprache?!

Zunächst und vor allem, dass dieser Traum eine Praxis ist, eine Praxis des Schreibens (in Christensens Fall, da sie ja dichtet) — der aus der Hinwendung zur Mathematik besteht. Die Fibonacci Reihe wird zur Formgeberin eines Welt-Berichts, der das Mimetische der Nachahmung auf den Punkt des Gegenwärtigen bringt, nämlich auf eine sprachlich-bildliche Erzeugung dieser Welt, die sich im Moment des Schreibens und des Lesens aufbaut und erweitert. Ihr Schreiben verfranst sich, bevor es noch ausgesetzt wurde

mit einem anderen Bereich. Es setzt aber anders als üblich im Schreiben mit dem Modell einer anderen Repräsentationsweise oder algorithmischen Regel von etwas ein, die etwas aufbauen helfen, das so, wie es die Regelbefolgung vorgibt, sein könnte, was also momentan immer ist bis zum nächsten Moment einer Ordnungsfindung, die die Dichterin auf ihre Textpraktik überträgt.

Sind wir also im Kontinent der Inger Christensen oder in dem Laboratorium des Gottfried Benn, wir erinnern an sein Prosastück: *Lyrik* (!!) oder in jenem Labor Bruno Latours? In ihrem, wo sich die Regel unbemerkt in die Genese der Welt-Wort-Erzeugung hinein verfranst, oder in diesem von Benn, wo die Wörter modelliert, zerlegt, gesprengt und wieder aufgeladen werden, auf dass sie über Jahrzehnte hinaus vibrieren? Oder in jenem der Hybriden der Vermittlung, die von den Objekten der Kunst zwischen Natur und Zivilisation und deren Kultur längst be-werk-stelligt wird?!

Ich würde mir wünschen in beiden und irgendwie auch schon wieder anders wo auch immer aber bestimmt in etwa genau — in keinem von beiden, schon gar nicht allein zu sein.

Sagen wir: In unserem Labor dieser beiden Tage wollen wir sein, und uns ein- und finden, umgeben von Sonne und Sturm, Gewitter und blauem Himmel, mit Wartenden vor der Tür, die wir selber sein könnten, das wollen wir nicht vergessen, der poetische Raum ist zu erweitern in jedem grundlegenden Sinn.

Also, nach Celan, was ist ein Gedicht, was ist ein Symposion, was ist Ich, was ist Wir?: Ein Handschlag, schöner, um das geht es auch, ein Händereichen!