



ARIS
FIORETOS

ÜBER EINEN SCHRIFTSTELLER

SOLAR-

UND SEINEN KÖRPER

PLEXUS

CODA

Die drei Poetikvorlesungen, die im Juni 2024 gehalten wurden, sind der Erinnerung an die Frankfurter Freunde Werner Hamacher und Edgar Pankow gewidmet. Ich danke meinen Gastgebern, allen voran Susanne Komfort-Hein, Achim Geisenhanslüke und Maximilian Koch.

Solarplexus erscheint in der deutschen Übersetzung von Paul Berf im Frühjahr 2025 bei Matthes & Seitz. (Norstedts Förlag bringt die schwedische Originalfassung im Januar desselben Jahres heraus.)

A. F.

IM LAUFE der Jahre habe ich gemerkt, dass meine Art des Erzählens dazu neigt, kumulativ zu sein. Themen werden angeschlagen, variiert und in einer progressiv immer engeren Struktur miteinander verflochten. Vielleicht lässt sich das, was ich erreichen möchte, als Engführung oder Irisierung bezeichnen. Beide Begriffe habe ich jedenfalls zuweilen benutzt – der eine aus der Welt des Ohrs entliehen, der andere aus der des Auges – um zu beschreiben, was Fiktionsprosa meiner Hoffnung nach bewirkt. Die Handlung ist wichtig, moralische Konflikte und anschauliche Themen sind es ebenso, aber damit ein Mehrwert entsteht, der über den Nutzen hinausgeht, den ein Roman im Augenblick haben mag, müssen, glaube ich, Muster gewebt werden, die ebenso vom Stil verknüpft werden wie vom Stoff des Buchs. Nur so wird die Darstellung zu einem tragenden Teil dessen, wovon es handelt, allerdings auf die diskrete Art, in der Walter Benjamin in seinem Prosatext darüber, auf Ibiza in der Sonne zu flanieren, anwesend war.

Auch wenn ich das Datum meines Geburtstags fiktiven Personen und Ereignissen ausgeliehen und zudem ein Anagramm von »Alter Ego« benutzt habe, um zu gestalten, wie der Schriftsteller auf-

treten mag, wenn er oder sie in einem Text verkörpert wird, habe ich – trotz dieser Eindrücke – kein Interesse, in meinen Büchern Gastspiele zu geben. Dagegen stelle ich mir häufig vor, wie es sich anfühlt, in ihnen gegenwärtig zu sein, aber unsichtbar zu bleiben. Ohne dass es immer angestrebt wurde, neigen die Texte somit dazu, Dinge zuzuspitzen – Träume, Schmerz, Probleme, Begierde ... Dennoch muss es gegen Ende zu einem Umschwung kommen und das Werk sich wieder öffnen, wie wenn sich eine Blüte öffnet. Warum das so wichtig erscheint, vermag ich nicht zu sagen. Es könnte jedoch mit der Sehnsucht zusammenhängen, in eine andere Art zu sein überzugehen.

Diese Vorlesungen dürften ähnlich entstanden sein. Wenn ich die abwechselnd disparaten und beharrenden Beobachtungen darüber durchsehe, was die Literatur dringlich, empfindlich und konzis macht, verspüre ich zumindest das Bedürfnis einer Zusammenfassung. Da es sich nicht um eine Abhandlung handelt, von der Schlussfolgerungen verlangt werden können, muss es statt Konklusionen eine Auflösung von der Art sein, die in Ermangelung einer strengen Synthese Evidenz vermittelt. In der Welt der Körper entspricht dieser die Entspannung der Glieder, denke ich, ja, ein quasi-schwereloses Wohlbefinden. Abschließend möchte ich deshalb zu dem zurückkehren, was geschieht, wenn sich ein Mensch in eine Badewanne sinken lässt.

SEIT 458 vor unserer Zeitrechnung, als Agamemnon im ersten Teil der *Orestie* ermordet wird, tauchen in der Literatur Badewannen auf. Bei Aischylos handelt es sich um ein edles Möbel – ein ἀργυροτοίχου δροίτη, was mit »Wanne aus Silber« übersetzt werden könnte. (Das Substantiv kann auch »Sarg« bedeuten.) Die meisten sind jedoch aus anderem Material. Am gewöhnlichsten dürfte Blech sein – wie in Cesare Paveses Roman *Tra donne sole* (Die einsamen Frauen), der ein Jahr, bevor der Autor in einem Turiner Hotel zu viele Schlaftabletten nahm, erschien. Der Auftakt schildert, wie eine Frau nach vielen Jahren Abwesenheit in dieser Stadt ankommt. Sie sucht sich eine Unterkunft, bedrückt von Erfahrungen, die der Text noch nicht beschrieben hat; nun freut sie sich auf ein heißes Bad, gefolgt von einer langen Nacht mit ungestörtem Schlaf.

Ich rief niemanden an, und niemand wusste, dass ich in diesem Hotel abgestiegen war. Nicht einmal ein Blumenstrauß erwartete mich. Das Zimmermädchen, das mir ein Bad bereitete, redete, über die Wanne gebeugt, auf mich ein, während ich im Zimmer herumschlenderte. So etwas würde ein Mann, ein Kellner nicht tun. Ich sagte ihr, sie könne gehen, ich fände mich allein zurecht.

Nach Protesten geht die geschwätzige Angestellte, und die Frau kann endlich in die Wanne sinken, was

zu einer Einsicht führt, in der ich mich – gerne – wiedererkenne:

Als ich allein war im lauwarmen Wasser, schloss ich gereizt die Augen, weil ich zuviel gesagt hatte und es die Mühe nicht lohnte. Je mehr ich mir darüber im klaren war, dass Wortmenschen zu nichts taugen, um so mehr geschieht es mir, dass ich rede. Vor allem unter Frauen. Aber die Müdigkeit und das bisschen Fieber lösten sich im Wasser schnell auf, und ich dachte an das letzte Mal, als ich in Turin war – während des Krieges – am Tage nach einem Angriff: alle Leitungen waren gesprengt, keine Rede von Bad. Ich dachte voller Dankbarkeit daran: Solange es ein Bad gab, lohnte es zu leben.

Ein Bad und eine Zigarette.

Ich wünschte, es wären meine Worte. Denn hier ist es, das stille, aber schmachttende Gefühl, das uns in einem dampfenden Bad durchströmt. Endlich in Frieden, umschlossen von Wasser und zugleich sozusagen aufgelöst darin, nein, ein Teil davon. Gegenwärtig, aber ohne distinkte Grenzen.

Das Gegenteil des Standardmöbels aus emailiertem Blech wird in Nabokovs fünftem Roman *Die Mutprobe* von 1932 geschildert. Die russische Hauptperson des Textes, die Martin Edelweiss heißt und Anfang zwanzig ist, hat kürzlich das erste Jahr an der Universität abgeschlossen. Jetzt ist er auf dem

Rückweg aus Südeuropa, wo er den ganzen Sommer auf einem Weingut gearbeitet hat:

Lange vor der Ankunft, als im Schlafwagen noch alle Passagiere schliefen, stieg Martin von seinem hohen Lager, nahm Schwamm, Seife, Handtuch, Rasierzeug und zusammenlegbare Wanne und begab sich in den Waschraum. Als erstes breitete er über den ekelerregenden Fußboden mehrere Schichten der Londoner *Times*, die er in Lausanne gekauft hatte; dann entfaltete er seine schon etwas wackelige, aber noch immer brauchbare Gummiwanne; zog den Schlafanzug aus und seifte seinen muskulösen, sonnengebräunten Körper ein. Viel Platz hatte er nicht, und der Zug schaukelte heftig, er war sich der unmittelbaren Nähe der unter ihm dahinrasenden Schienen bewusst und der Gefahr, versehentlich mit schmutzigen Griffen, Wasserhähnen und dergleichen in Berührung zu kommen; aber Martin konnte nicht ohne Morgenbad leben (im Meer, in einem Teich, unter der Dusche oder in dieser Wanne); es stellte eine Art heroischer Verteidigung dar, fand er, einer Verteidigung gegen den hartnäckigen Angriff der Erde, die mittels einer Schicht heimtückischen Staubes vordrang, als könnte sie es nicht erwarten, vom Menschen vor der Zeit Besitz zu ergreifen.

Martins Wanne ist nicht aus stabilem Metall gefertigt, auch nicht an die Wand montiert wie die

Pendants in den Hotelzimmern der Welt, sondern aus schlaffem Gummi gemacht sowie tragbar. Der harten Hülle der Italienerin steht die weiche des Russen gegenüber; statt sicherer Verankerung in einer anonymen Badewanne für erstere, befindet sich letzterer in einem Waschraum in krängender Bewegung. Die Unterschiede könnten kaum größer sein, dennoch ist das Grunderlebnis gleich und wird gegen Ende des Zitats zusammengefasst mit: »vor der Zeit« ...

Bei Pavese geht es um ein paar fried-, ja genussvolle Minuten des Ziehens an einer Zigarette, die dabei ist, sich in Rauch aufzulösen, bei Nabokov handelt es sich um eine rasche und ruckelige Wäsche in einem Schnellzug. Dennoch erleben beide Protagonisten nicht nur eine physisch so intensive Gegenwart, dass sie Glück ähnelt, sondern werden auch an ihre Vergänglichkeit erinnert. Sowohl die Zigarette als auch die Zugreise signalisieren ja, dass etwas seinem Ende entgegeneilt und deshalb umso begehrenswerter wirkt. In wenigen anderen Situationen ist diese Ambivalenz so präsent wie in einer Badewanne. Viel deutlicher, glaube ich zumindest, lässt sich die Doppelbödigkeit in der Aufforderung, die den Tempel in Delphi schmückte, nicht erleben: »Erkenne dich selbst.«

Als ich in Martins Alter war, noch ein paar Jahre von der Entscheidung entfernt, meinen Lebensstil zu ändern, stieß ich in einem Prosagedicht auf diese

Erfahrung. Um dem Text nah zu kommen, schrieb ich eine schwedische Nachdichtung ab, die ich in einem Antiquariat gefunden hatte und zu der ich während meines nicht unkomplizierten Aufenthalts in Südeuropa häufig zurückkehrte. Seither hat das Gedicht so weitergelebt, wie es Literatur zu tun pflegt, wenn sie in die private Bibliothek des Unentbehrlichen aufgenommen wird. Es handelt sich um Paul Valérys vierten Versuch, sich mit dem Alphabet auseinanderzusetzen.* Er strich jedoch die Buchstaben κ und w, so dass die Zahl der Zeichen im französischen Bestand mit den vierundzwanzig Stunden des Tages korreliert.

Das Gedicht, das der vierten Morgenstunde entspricht und mit D beginnt, wird mit den Worten *Dans le pur et brillant sarcophage* eingeleitet. Wenn eine Übersetzung ebenfalls mit einer Präposition beginnen soll, muss der Buchstabe ausgetauscht werden – das Gedicht könnte dann zum Beispiel anfangen: »In dem reinen, funkelnden Sarkophag« ... In ihrer bereits 1934 erschienenen schwedischen Übersetzung, dreht Elsa Thulin die Wortfolge jedoch um (ich modifiziere den Text, den ich vor bald

* Neben zwei anderen Texten aus der nie vollendeten Sammlung wurde das Gedicht am 7. April 1930 unter dem Titel »Le Bain« in der *Revue du médecin* abgedruckt. Das Buch, in das es aufgenommen werden sollte, erschien allerdings erst dreißig Jahre nach dem Tod des Autors, 1976, in einer limitierten Ausgabe von 180 Exemplaren.

einem halben Jahrhundert abschrieb, damit er mit dem begehrten Buchstaben anhebt):

Das ist herrlich, das Wasser, wie es in dem reinen, funkelnden Sarkophag ruht; milde und gefügig schmiegt es sich an die Formen des Körpers. Befreit und leicht streckt der Nackte sich aus und findet Ruhe. Alles Gewicht verschwindet in diesem Element, in dem sich die Beine, befreit von jeglichen Fesseln, so leicht bewegen, als wären sie Arme.

Seit ich mich mit Valéry's Gedicht vertraut gemacht habe, deute ich es als eine Huldigung des Paradoxes, durch das ein Körper sich gegenwärtig und zugleich nahezu schwerelos anfühlen kann. Der Ton ist klar, aber feierlich, aus jedem Satz spricht ein Sinn für Präzision und Proportionen. Nehmen wir etwa den bereits zitierten Satz: »Der lebendige Körper unterscheidet sich kaum von dem gestaltlosen Körper, der ihn bei jeder Bewegung ersetzt.« Ist es nicht das, was Archimedes erlebt haben muss, als seine Glieder sich in das Wasser zu verwandeln schienen, das sie gleichzeitig verdrängten? Oder diesen:

Der Wille des Menschen und all seine Sehnsucht nach Freiheit kommen in der Welle zur Ruhe. Mag sein, dass in der stickigen, dunstigen Luft der Duft einer seltsamen Blume schwebt, der Erinnerungen weckt, die dunkle Begierde des Nackten liebkost und

färbt. Der Blick verliert sich, die Augen werden geschlossen. Ohne Vertäuerungen verrinnt die Zeit. Die Seele öffnet ihre Adern in einem Traum.

Der hohe Ton, das von zurückgehaltener Leidenschaft geprägte Pathos mögen veraltet wirken, doch ich bewundere die Balance zwischen Gegenpolen. Der Text spricht nicht nur in wie aus Marmor geformten Sätzen über flüchtige Zustände, es bleibt bis zum Schluss auch in der Schweben, ob das Gedicht ein gesteigertes Lebensgefühl oder im Gegenteil einen Todesaugenblick schildert. Ins Wasser hinabgesenkt, diesen »reinen, funkelnden Sarkophag«, erlebt der Mensch die ambivalente Gegenwart, der ich mich mit Hilfe der drei Adjektive an der Wand von Lucian Freuds Atelier anzunähern versucht habe.

Ich bin nicht sicher, ob sich diese Grenzerfahrung in einem spezifischen Teil der Anatomie lokalisieren lässt. Vermutlich wird sie von unterschiedlichen Menschen unterschiedlich wahrgenommen, für mich ist sie aber in der Region beheimatet, die in der Medizin Solarplexus genannt wird.* Obwohl es sich

* »Ah – das Sonnengeflecht«, sekundiert Unica Zürn in *Der Mann im Jasmin*, diesem Protokoll über eine Künstlerseele in Unruhe. »Das einzige, was sie hier erfreut, daß sie dieses schöne Wort genannt hört. Sie selbst lebt in großem Einverständnis mit ihrem Sonnengeflecht. Für sie war es der einzige Ort ihres Körpers, der bei der Begegnung mit

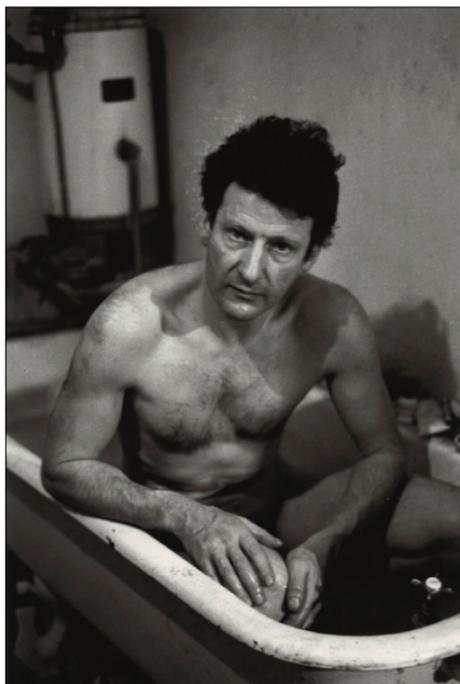
um das größte autonome Nervennetz des Körpers handelt – die Mitte, ja, die Sonne in unserem Signalsystem –, lässt es sich den Lehrbüchern zufolge nicht exakt lokalisieren. Was einem als Schriftsteller schwerlich missfallen wird. Müsste es nicht genauso sein, wenn uns Texte nahegehen – unabhängig davon, ob wir sie schmerzhaft drastisch als eine Faust in die Magengrube oder blitzend und erquickend als ein Knäuel aus Elektrizität mit Verästelungen in den kleinsten Zeh und Finger empfinden? Es gehört zu dem, was die Literatur unentbehrlich macht, dass ihre Sensationen ebenso schwer zu lokalisieren wie unmöglich zu leugnen sind.

NEIN, ICH habe die Wanne in der ersten Etage des Hauses, in dem Freud während der letzten fünfunddreißig Jahre seines Lebens malte, nicht vergessen. Sie war von traditioneller Art, schwer, weiß, emailliert, stand auf tatzenförmigen Füßen und schien so tief zu sein, dass ein großgewachsener Mann ohne Weiteres darin sitzen konnte, die Knie nur leicht hochgeschoben und Wasser in Höhe der Achsel-

für sie wichtigen Dingen reagiert hat, und auf diese Reaktion hat sie sich immer verlassen können. Es begann sich zu erwärmen und zu strahlen, wenn sie die bestimmte Musik kennenlernte – die bestimmten Menschen – die bestimmten Bücher – Begegnungen mit Objekten der Kunst – alles das, was dazu gehört, um sich das innere Königreich im Laufe des Lebens aufzubauen.<<

höhlen plätschernd. Noch heute, zwei Jahre nach dem Besuch in Kensington, wünschte ich, ich hätte ein Foto gemacht. Doch etwas hielt mich davon ab. Vielleicht Taktgefühl, vielleicht auch nur Schamgefühl dabei, den intimen Ort eines fremden Menschen zu dokumentieren. Gleichwohl deutete nichts darauf hin, dass die Badewanne von dem Mann benutzt wurde, der Freud während der letzten Jahrzehnte fast täglich Modell gesessen und das Haus geerbt hatte. Es gab dort weder Handtücher noch Seife, Shampoo oder Vorhänge. Die Erinnerung versagt, im Nachhinein bin ich mir jedoch nicht einmal sicher, dass die Leitungen angeschlossen waren.

Bei zwei Gelegenheiten malte Freud Blumen auf Badezimmerwände – in seinem Haus in Dorset, wo er während seiner zweiten Ehe in den fünfziger Jahren wohnte, und in Chatsworth House in Derbyshire im Herbst nach seiner Scheidung (1959). Auch in seinen Gemälden fehlt es nicht an Badewannen, wengleich sie im Unterschied zu den Blumen kein wiederkehrendes Motiv bilden. In »Night Interior« von 1968–1969 sieht man etwa eine Wanne in der rechten Ecke des Bildes, so weiß und leer wie das Waschbecken davor. Der Fokus ist allerdings ein anderer. Der Blick geht zu der nackten Frau, die, halb liegend in einem Sessel, den linken Ellbogen auf der Lehne und die Beine übereinandergeschlagen, in ihrer Präsenz so stark ist, dass die Wanne zu einem Requisit reduziert wird.



Es gibt jedoch ein Foto aus dem Jahr nach diesem Gemälde. Das Bild, das am 16. Februar 1970 von Harry Diamond gemacht wurde, zeigt einen entblößten, knapp achtundvierzig Jahre alten Künstler in der bedeutend kleineren Badewanne in seinem damaligen Atelier in Gloucester Terrace sitzend, was zu der Zeit noch ein verfallener Teil von Westlondon war. Freud, der sich wie viele Künstler nur ungerne fotografieren ließ, beugt sich leicht vor; er hat den Kopf angewinkelt und zeigt einen Blick, der zu gleichen Teilen Aufmerksamkeit und Reserviertheit ausstrahlt. Die Hände um das rechte Knie sind nass, der

Kaltwasserhahn, der im Vordergrund glänzt, kann die Stellung nicht sonderlich bequem gemacht haben. Er hat keine Pose eingenommen, ist aber auch nicht in einem unbeobachteten Augenblick zwischen Waschen und Abspülen eingefangen worden.

Sein Blick gleicht dem im bekanntesten Selbstporträt des Künstlers, in dem er sein Geschlecht, und zudem, wenngleich später, den Betrachter ansieht.* Hier ist er allerdings auf gründlichere Art ein Gegenstand für fremde Augen, und etwas in seiner Haltung scheint dies zu zeigen. Die Komposition ist balanciert, der Körper ist gleichzeitig locker und angespannt. Der Fotograf sieht im Wortsinn auf sein Motiv herab, doch das ist kein Mensch, der bereit wäre, sich in etwas verwandeln zu lassen, worüber die Blicke anderer bestimmen können. Hautnah, mit dem intensiven Augenkontakt eines Hundes und wahrscheinlich nackt sitzt Freud in der Wanne, auf deren abgewetztem Rand Körperpflegeprodukte liegen. Im Hintergrund ist ein Boiler zu sehen; der Winkel führt dazu, dass eines der Rohre in seine rechte Schulter hinab und von dort weiter in den Schatten entlang der Seite seines Rumpfs zu führen scheint.

* Wie mehrere Filme auf YouTube zeigen – zum Beispiel einer, der an Freuds letztem Tag im Atelier am 3. Juli 2011 gedreht wurde –, war er Linkshänder. Auf dem in der Einführung erwähnten nackten Ganzkörperselbstporträt von 1993 hält er den Spachtel in der rechten Hand, also spiegelverkehrt.

Diamond machte an diesem Februartag vor einem halben Jahrhundert mehrere Bilder. Auf allen übrigen, die nunmehr in der National Portrait Gallery verwahrt werden, trägt Freud Kleider. Er steht entweder mit den Händen in den Taschen an einer mit Farbflecken bedeckten Wand. Oder sitzt auf einem Schemel, mal in Nahaufnahme, mal mit einer Staffelei im Hintergrund. Auf einem Foto fährt er sich mit der Hand durchs Haar. Und studiert auf einem anderen ein Blatt Papier, auf seinem Bett sitzend, während der Fotograf gleichzeitig im Spiegel am hinteren Ende des unordentlichen Raums zu erkennen ist.

Nur auf dieser Aufnahme ist er unbekleidet. Dennoch gibt es hier keine gespielte oder übertriebene Aufdringlichkeit, keine dramatische oder im Gegenteil lustlose Atmosphäre. Alles ist ruhig, sachlich, hellwach. Da es sich um ein Schwarzweißfoto handelt, tritt das Spiel zwischen Licht und Schatten mit größerer Variation in der Grauskala hervor, deren Pole von dem kühlen weißen Behälter im Hintergrund und dem dunklen Wuschelkopf im Vordergrund gebildet werden. Ein ähnliches Spiel mit Gegensätzen findet sich auch in der Emaille, die hell und trocken ist, während das dunkle Wasser natürlich ist, was Wasser ist.

Nach meinem Besuch in dem Atelier, in das Freud sieben Jahre später umzog, mag ich das Fehlen eines Fotos von der Badewanne beklagen, die diese

Vorlesungen ausgelöst hat. Diamonds Bild funktioniert jedoch, wie Kunst es tut, wenn sie wirkt, wie der Porträtierte es wünschte. Als Platzhalter für eine reale Abwesenheit – so gleich dem Wasser, das Archimedes, und nach ihm wir alle, verdrängte – ist es dringlich, empfindlich, konzis. Mit einem Wort: geistesgegenwärtig.

ICH BRECHE hier ab, mit dem Künstler in der Wanne. *In medias res*. In der Welt außerhalb der Mythen, jenseits eines regelgesteuerten, aber überholten Klassizismus werden Kunstwerke ja nie vollendet. Unabhängig davon, ob sie aus Worten oder Farben, Fäden oder Klängen bestehen, werden sie nur abgebrochen. Rembrandt, dessen Kunst der Inbegriff von Vollendung wäre, zeigt, dass sie wie Aris Kindt dennoch eine Geschichte nach dem letzten Atemzug haben. Mit ihrer Beziehung zur Vergänglichkeit verhält es sich widersprüchlicherweise wie mit der Nabelschnur: Damit Verbindungen weiterleben, müssen sie abgeschnitten werden.

Rückseite:
Die chirurgische Schere, die Freud benutzte,
um seine Pinsel zu stützen. April 2023.

