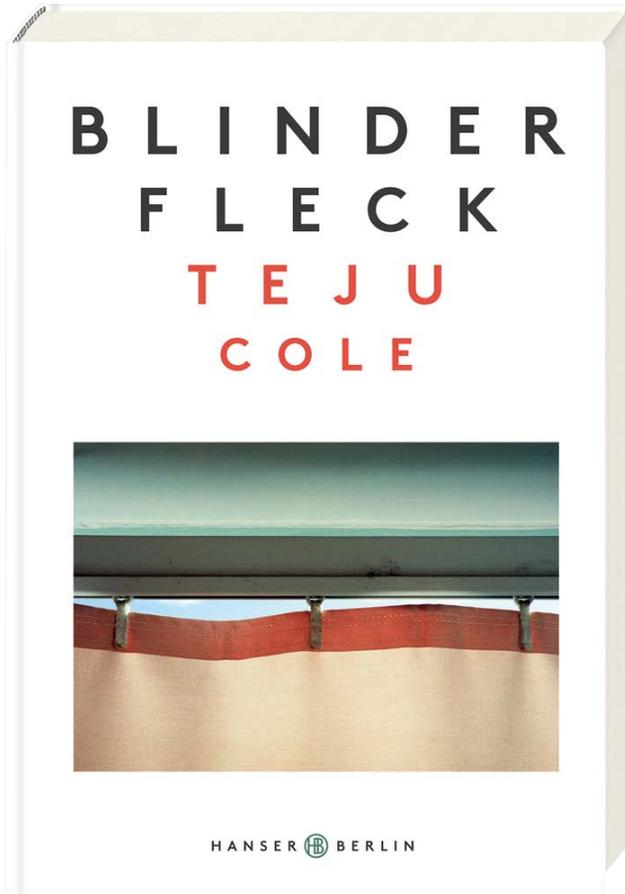


Leseprobe aus:

Teju Cole  
Blinder Fleck



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf  
[www.hanser-literaturverlage.de](http://www.hanser-literaturverlage.de)

© Hanser Berlin im Carl Hanser Verlag München 2018

 HANSER BERLIN





**BLINDER  
FLECK**

**TEJU  
COLE**

Aus dem Englischen  
von Uda Strätling

Hanser Berlin

Die Originalausgabe erschien 2017  
unter dem Titel *Blind Spot* bei Random House, New York.

*Blinder Fleck* ist ein nicht-fiktionales Werk.  
Einige Namen und Details wurden geändert.

1. Auflage 2018

ISBN 978-3-446-25850-1

© 2017 Teju Cole | Vorwort © 2017 Siri Hustvedt

Alle Rechte der deutschen Ausgabe

© 2018 Hanser Berlin in der Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

Satz im Verlag | Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Umschlag: Anzinger und Rasp, München, © Teju Cole

Autorenfoto: © Teju Cole

Printed in Germany



**MIX**  
Papier aus verantwortungsvollen Quellen  
FSC® C083411

Für Madhu & für John



## VORWORT

### SIRI HUSTVEDT

Im menschlichen Auge gibt es wie in den Augen anderer Wirbeltiere einen blinden Fleck, der dort liegt, wo die Netzhaut in den Sehnerv übergeht. In diesem Areal, der Sehnervenpapille, fehlen lichtempfindliche Sinneszellen und werden keine optischen Reize weitergeleitet. Eigentlich müssten wir diesen Ausfall im Gesichtsfeld bemerken – er hat ungefähr die Größe einer Orange, die wir am ausgestreckten Arm von uns weghalten. Und doch laufen normalsichtige Menschen nicht mit Sehlücken durch die Welt. Irgendwie wird das Fehlende ergänzt, doch bis heute wissen wir nicht, wie das genau geschieht. Verschiedene Erklärungsmodelle bauen auf verschiedenen Grundannahmen auf über den menschlichen Organismus und sein Verhältnis zu dem, was außerhalb seiner Grenzen vorgeht. Uneins ist man, ob wir die Welt an sich oder ein neural generiertes Bild der Welt sehen. Die Argumente sind auf beiden Seiten diffizil, vertrackt, offen und im Detail nicht einmal unvereinbar.

Doch spricht vieles dafür, dass Wahrnehmung kein rein passiver Vorgang ist – dass wir die Welt nicht nur aufnehmen, sondern auch gestalten, und dass Lernen dazu beiträgt. Erfahrung bündelt Wiederholungen zu Mustern, und diese ermöglichen ein Wiedererkennen, das wiederum Voraussagen über die Welt erlaubt. Jeder von uns erlebt Situationen, in denen Vertrautes plötzlich fremd wird, wir Dinge verwechseln. Ich selbst bin einmal in der Überzeugung auf mein Spiegelbild zugegangen, ein wirkliches Gegenüber vor mir zu haben. Die Täuschung war einer räumlichen Desorientierung geschuldet, die wiederum meine Gewissheit darüber, was was und, in diesem Fall, wer wer ist, aufhob.

Täuschungen dieser Art werfen physiologische, aber auch philosophische Fragen auf. Was ist Sehen? Was liegt im Betrachter und was außerhalb? Wie entziffern wir, was wir sehen? »Wir sehen die Welt«, schreibt Teju Cole in diesem Band. »Diese schlichte Feststellung birgt ... ein dichtes Geäst von Bedeutungen. Welche Welt? Sehen wir wie? Wer, wir?« In der Fotografie,

zu der dieser Text gehört, sehe ich die rote Motorhaube eines hinter einem weißen Lieferwagen parkenden Autos vor einer hellen Mauer. Auf dem Lieferwagen ist als Werbefolie ein Schulungsraum zu sehen, in dem Teilnehmer in orangeroten Firmenshirts still an ihren Tischen sitzen. Ich kann bis ganz hinten in den Raum blicken und weiß doch, dass ich eine nur vermeintliche Tiefe auf einer fast planen Karosserie sehe. Das Motiv ist nicht gemalt, und so weiß ich auch, dass der Raum irgendwo, irgendwann existiert haben muss. Ich sehe ein Foto im Foto, eine Welt in der Welt, aber auch einen vexierend in einen anderen Raum versetzten Raum. Und mir fällt noch etwas dazu ein: Der Lieferwagen ist der Bildträger. Er und nicht sein in diesem Band präsentiertes Abbild transportiert dieses Bild eines Schulungsraums weiter.

Zu der Feststellung »Wir sehen die Welt« und dem dazugehörigen Bild aus São Paulo vom März 2015 gelange ich erst auf Seite 288 des Buchs und habe inzwischen eine Weltreise unternommen. Teju Cole kommt ganz schön herum, denke ich. In drei Jahren ist er kreuz und quer von Seoul nach London, nach Lagos, nach Capri, nach Selma und an viele andere Orte gereist. Manche Namen, die er nennt, musste ich nachschlagen und auf Landkarten suchen, um mich überhaupt zu orientieren. Teju Cole jettet von Stadt zu Stadt. Teju Cole sucht die entlegensten Orte auf, und Teju Cole setzt zwischen diese Etappen die Zeichen seiner Bild- und Textnotate. Das Kameraauge ist nicht das menschliche Auge. Die Kamera nimmt alles in ihrem Sichtfeld auf. Wir nicht. Beim Menschen ist das periphere Sehen schwach ausgeprägt. Details gehen unter, weil wir nicht alles auf einmal in den Blick nehmen können. Szenen verfließen. Wir richten unser Augenmerk auf das, was für uns am wichtigsten ist – ein Donut gewinnt für den Hungrigen einen Reiz, den er für den Nichthungrigen keineswegs hat. Wir sind kulturell befangen. Unsere Befangenheit hängt von unserer Herkunft ab, ist notorisch hartnäckig und uns oft nicht einmal bewusst. Sexismus und Rassismus sind Folgen verzerrter Sichtweisen, der Überbewertung von Männlichkeit und Weißsein, Kategorien, die wir als absolut setzen – was sie nicht sind. Anfällig für diese hinderlichen Formen von Blindheit sind wir alle.

Wenn die Blende klickt, wird die Welt zum Standbild. Auch Wörter stehen, einmal verschriftlicht, fest. Und doch schlummern Bilder und Worte nur, bis sie gesehen und gelesen werden. Als Betrachter und Leser erwecken wir ein Buch zum Leben und bleiben, solange wir leben, bewegte Körper. Der Rhythmus dieses Buchs wird mit dem ersten Satz, dem ersten Bild gesetzt. Es ist der Rhythmus eines Wanderphilosophen, eines Gedankenflaneurs, der einen schlendernden Schritt um den anderen macht. Metrum und Takt des Körpers sind von Gedanken und ihren Metaphern nicht zu trennen. Die Füße bewegen sich, gedankliche Verknüpfungen werden schrittweise vollzogen. »Es könnten nicht immer wieder die nämlichen einfachen Vorstellungen sich zu zusammengesetzten Vorstellungen zusammenfinden, wie es doch zu geschehen pflegt, ohne ein Band der Vereinigung zwischen ihnen, ohne irgend einen assoziierenden Faktor, vermöge dessen eine Vorstellung von selbst eine andere nach sich ziehen kann«, schrieb David Hume. Doch folgen die Schritte in diesem Buch keiner deduktiven oder induktiven Logik. Ich begeben mich auf verschlungene, nicht gerade Wege, die sich vielfach verästeln, Pfade, die sich im Laufe meiner Reise durch diesen Band immer wieder neu kreuzen.

Von Anfang an lese und schaue ich. Ich finde ein »dichtes Geäst von Bedeutungen« von Text und Bild, einen metaphorischen Wald. Auf der ersten Seite bin ich in New York State in dem kleinen Ort Tivoli. Auf dem Foto sehe ich die Schatten der kahlen Äste eines Baums über einen Schotterweg wachsen. Hinter dem Weg sehe ich den ersten Anflug grüner Blätter an einer Hecke. Und hinter dieser schimmernden Grenzhecke erhebt sich ein weißes Haus. Ich lese: »Selbst in Amerika ist das Frühjahr japanisch.« Wirklich? Der Satz überrascht. Wenn ich aber die Fotografie betrachte, dann beschwört der Baumschatten tatsächlich die zahllosen Darstellungen von Zweigen in der japanischen Kunst herauf, die meist voller Blüten stehen. (Im Bild fehlen sie, sind bloße Assoziation.) Frühling, Zeit der Geburt, der Blüte, der erwachenden Gefühle.

»Es sind nicht nur die Blätter, die wachsen«, schreibt Cole. »Die Schatten wachsen auch. Alles wächst. Was im Licht liegt und was das Licht malt.«

Auf dieses Licht und die wachsenden Schatten, die ihm entstammen, folgt ein Vergleich: Die Welt »mehrt sich«, da alles wuchert »wie Nervenzellfortsätze«. Ich werde von einer Dimension in eine andere versetzt, von Baumschatten auf einem Weg in mein vom Schädel umschlossenes Hirn mit seinen Milliarden von Neuronen, ihren sich verästelnden Axonen und Dendriten. Dann lese ich, dass das Frühjahr die »melancholischste Jahreszeit« ist, und werde zurückkatapultiert ins Sparta des siebten Jahrhunderts vor Christus zu den Worten des Dichters Alkman, der sich um Vorräte sorgt. Alkmans Verse sind nur als Liedfragment erhalten, Wortscherben einer versunkenen Zeit: »... und Jahreszeiten [macht' er] drei: Sommer / und Winter und den Herbst als dritte – / und als vierte Frühling da / es blüht aber zu essen genug / nicht gibt«.

Cole schreibt: »Auferstehung ist dem Tod viel zu nah«. Das Wort »Auferstehung« beschwört den Urgrund christlichen Glaubens und die Passion Jesu Christi herauf. Ich sehe vor meinem inneren Auge die Frauen, die zum Felsengrab kommen und es leer vorfinden, weil der Tote ins Leben zurückgekehrt ist. Aber das Wort hat meine Gedanken und Vorstellungen über den Text hinauschießen lassen. Hier verweist »Auferstehung« auf die unscharfe Grenze zwischen winterlicher Todesstarre und Frühlingserwachen, und es folgt das Bild sich öffnender Augen nach dem Schlaf.

Dann registriere ich den Namen eines Films: *Sans Soleil*. Ich kenne ihn und lächle. Der Filmemacher Chris Marker hat ebenfalls die Welt umrundet und über seine Reisen einen Film gedreht. Wichtige Szenen spielen in Japan. Eine der ersten Textstellen des Films, gesprochen im Off von einer Frau, lautet: »Er schrieb: Nach einigen Reisen um die Welt interessiert mich nur noch das Banale.« Der Filmessay ist eine Meditation über Erinnerung, Zeit, Raum und Wahrnehmung. Die Erzählerin referiert Briefe, die ihr ein Filmemacher, Sandor Krasna, schickt, ein fiktives Alter Ego oder Pseudonym Markers. (Man bedenke, dass solche Masken in der Geschichte der Literatur und der Philosophie manches Mal ein Eigenleben entwickelt haben.) Der Film springt von Island nach Japan, nach Guinea-Bissau und San Francisco. Coles Text schließt mit einer Geschichte aus diesem Film. Ein

Mann liebt eine Frau; sie stirbt. Nach ihrem Tod »stürzt« er sich in die Arbeit, und im Mai nimmt er sich das Leben; »man sagt, er habe das Wort Frühling nicht mehr hören können«.

Ein einziger Absatz, eine einzige Fotografie treibt üppige bildliche, gedankliche, assoziative Blüten. Das eine oder andere »Band der Vereinigung« ist offensichtlich, viele bleiben verhüllt oder kaschiert – sie lassen sich aufspüren, wenn man sich auf die Suche macht; wenn man aber nicht genau hinsieht und liest, wenn man sich nicht die Zeit nimmt, zu entdecken, was sich in, zwischen und hinter den Wörtern und Bildern verbirgt, bleibt man für ihre Bedeutungen blind. Der Baum, der seinen Schatten wirft, ist auf dem Foto nicht zu sehen. Alkmans Fragment wird aufgerufen, im Text aber nicht zitiert. Der Jahreskreis, Schlafen und Wachen, Sterben und Werden, Anwesenheit, Abwesenheit und die diffusen Grenzen dazwischen eröffnen den Band *Blinder Fleck*.

Die Anspielung auf *Sans Soleil* gilt nicht nur der Geschichte eines Freitods im japanischen Frühjahr, sie gilt dem Film als ganzem, sie gilt dem, was in Coles Text und Bild nicht da ist. Der Film ist keine Reisechronik. Er bildet Muster aus, die keiner sequenziellen Logik folgen. Er konzentriert sich auch nicht um Orte; die Peripherie ist so wichtig wie das Zentrum. Coles Hommage an Marker zeichnet die Gestalt seines eigenen Buchs vor, die Unsichtbarkeit des Autors wie auch seine Themen. Betrachter des Films von Marker/Krasna bekommen ihn selbst nie zu Gesicht. Wir lauschen einer Person, die seine Briefe liest.

Leser und Betrachter dieses Buchs sehen auch Teju Cole nicht. Ich lese seine stillen Briefe im O-Ton meines inneren Erzählers und versenke mich in die Bilder auf den Seiten. Es gibt in dem Band nur ein »Selfie«, und das wird nie gemacht. Der Wunsch, es aufzunehmen, entstammt einem Traum, einem weiteren Schattenreich. Der eben erwachte Autor erinnert sich, dass er unbedingt ein Bild von sich mit Prinzessin Diana haben wollte, die in seinem Traum lebt, aber in der Welt lange tot ist. Krasnas Feststellung, dass ihn nur das Banale interessiere, sie geistert auch durch diese Zeilen. Cole schreibt, dass ihn Touristenziele nicht interessieren, ja, dass er sie meidet.

Die Fotos in *Blinder Fleck* haben wenig zu tun mit den Hochglanzbänden, unter denen Couchtische in aller Welt sich biegen. Es sind auch keine zur Kunst stilisierten Bilder. Sie feiern das Prosaische.

Ich schlage Seite für Seite um und entdecke stets aufs Neue das »Band der Vereinigung«, von dem Hume spricht, eine von Wort oder Bild angestoßene Assoziation, die mich weiter und weiter ins Buch trägt. Und meine durch das Wort »Auferstehung« gestiftete Phantasie von den Frauen am Grab Christi entpuppt sich als Antizipation leitmotivisch wiederkehrender Toter, Gräber, Kreuze und Gruften, wie auch dessen, was verborgen und was sichtbar ist. Wir alle gehen auf Toten, weil wir auf der Erde wandeln. Der Autor verrät uns, dass ihm der Glaube abhandengekommen ist. Als Junge glaubte er noch, und die Welt sah anders aus. Der Glaube ist eine Seehilfe, die einem ohne Glauben fehlt. Als Kind glaubte ich an Engel, geflügelte Boten zwischen Himmel und Erde. Sie huschen als Grenzgänger durch Coles Texte, überwinden Barrieren und trotzen der Schwerkraft, substanzlos oder substanzvoll wie die Wünsche, Halluzinationen und Träume der Menschen.

Das Grabtuch der christlichen Bibel erfährt viele Wandlungen. Das weiße Leinen, das den Leib Christi bei der Kreuzabnahme empfängt, und die Lumpen des leeren Grabs werden in Worten und Bildern zu anderem Stoff, der Licht bündelt oder sich im Wind bauscht, der Körper verhüllt, Gebäude und Autos. Daneben gibt es Verweise auf die Darstellung von Faltenwürfen in der Renaissance- und Barockkunst: Probe des Könnens der Künstler, aber auch Bekenntnis zu Sichtweisen, die in der Falte die Grenze zwischen innen und außen aufheben.

Auf meinem Weg durch diesen Band pendele ich zwischen konkretem Bild und abstrakter Idee. Ich sehe auf einem Foto eine Leiter, ehe ich auf der nächsten Seite das Wort »Leiter« lese. Auf Leitern geht es hinauf und hinab. Ich steige mit Jakob. Ich fürchte mit dem Autor den Absturz, und wie er muss ich an die Leiter in Dantes *Göttlicher Komödie* denken und sehe sie erneut vor meinem geistigen Auge.

Griechische Mythen und Legenden zirkulieren durch die Texte: Agamem-

nons Tod, die geflügelten Schuhe des Hermes, Ödipus – geschwollene Füße und die Augen, die er sich aussticht. Füße fliegen, humpeln und hinken durch den weitschweifenden Band. Das rätselhafte Foto zweier Rohre nebeneinander evokiert ein Paar Beine. Augen öffnen und schließen sich. Augen sehen, erblinden, erlöschen im Tod. Ein Mythos, eine Episode vereinigt sich mit anderen Geschichten und mit den Bildern sowohl im Buch selbst als auch in den Köpfen derer, die das Buch zur Hand nehmen. Bildschöpfungen toter Künstler werden in Sprache wiedererschaffen: Caravaggio, Dürer, Degas, Hitchcock. Tote Dichter kommen zu Wort: Theodore Roethke, Seamus Heaney, Gerard Manley Hopkins und Kofi Awoonor, der ghanaische Dichter, der 2013 unweit von Teju Coles Unterkunft in Nairobi in der Westgate Mall von Terroristen erschossen wurde, ungeheuerlicher Gleichlauf von Zufall und menschenverachtender Ideologie.

Damals und heute im Namen von Ideen begangene Untaten sind allgegenwärtig – Hexenverbrennungen, die Verbrechen des Ku-Klux-Klans, der Völkermord der Nationalsozialisten, der Missbrauch armer Verdingkinder in der Schweiz, die ihren Familien genommen und zur Feldarbeit gezwungen wurden, die Massaker in Indonesien, die bis heute offiziell verschleiert werden, der 11. September 2001 in New York, die Unmenschlichkeit des IS, die Morde an Schwarzen durch amerikanische Polizisten, junge Männer, die aus dem Libanon nach Syrien in den Krieg ziehen. Das Blut zeigen die Bilder nicht. Cole ist unterwegs zu einer Demonstration der Bewegung Black Lives Matter. Er fotografiert: fünf zwischen einem parkenden Wagen und einem Hydranten geklemmte Klappstühle. Man lasse sich nicht täuschen: Zwischen den Deckeln dieses Buchs brodeln Protest und Empörung.

An einer Stelle lese ich, dass Sojourner Truth, die schwarze Abolitionistin, die selbst noch als Sklavin zur Welt kam, Visitenkartenporträts von sich verkaufte. *I Sell the Shadow to Support the Substance*, erklärt sie (Ich verkaufe den Schatten, um die Substanz zu erhalten). Auch Coles Fotografien sind Schatten – von Dingen, die vielleicht noch oder vielleicht nicht mehr existieren, von Momenten, die sich nicht wiederholen werden. Nach Sojourner Truth' Denkspruch stoße ich auf die letzten drei Zeilen eines Gedichts

von Tomas Tranströmer, dessen Werk ich gut kenne: »Doch oft fühlt sich der Schatten wirklicher an als der Körper. / Der Samurai sieht unbedeutend aus / neben seiner Rüstung aus schwarzen Drachenschuppen.« Das Gedicht heißt »Nach jemandes Tod«. Die zweite Strophe, die Cole nicht zitiert, ist genauso wichtig wie die zitierten Zeilen:

          Noch immer kann man auf Skiern vorwärts rutschen  
          durch Gehölz, an dem noch das Vorjahreslaub hängt.  
          Aus alten Telefonbüchern herausgerissenen Blättern ähnelt es –  
          die Namen der Teilnehmer von der Kälte verschluckt.

Letzte schütterte Blätter an winterlichen Bäumen verbinden sich mit Namen, Listen der vielen bereits Toten, die nicht mehr Substanz, sondern nunmehr Zeichen sind. Die Elegie ersetzt den entschwundenen Körper, und die Wörter fühlen sich wirklicher an. Die Strophe ist buchstäblich ein blinder Fleck im *Blinden Fleck*, eine Abwesenheit, die ich ausgleichen muss, wie der Geist die Lücke im Gesichtsfeld schließt.

Im Jahr 2011 wurde Teju Cole eines Morgens wach und war auf einem Auge blind. Er litt an papillärer Vaskulitis, die von beschädigten Blutgefäßen in seiner Netzhaut herrührte. Fällt das Sehvermögen eines Auges aus, wird die räumliche Wahrnehmung unmöglich, und Cole beschreibt, dass er nur mit Mühe noch laufen konnte. Der Raum verändert sich, wenn man seine Dimensionen nicht kennt. Ein Fuß lässt sich nur schwer vor den anderen setzen. Der Gang eines Menschen, der Rhythmus seiner Schritte, sie müssen sich der veränderten Sicht anpassen, und unweigerlich geht wohl ein entsprechender Ruck durch das Denken. Cole musste sich zur Behebung des Netzhautschadens einer Operation unterziehen und war sich über Monate hinweg unsicher, was er sah. Er schreibt: »Danach war das Fotografieren anders. Das Sehen war anders.« Er musste sich neu orientieren.

»Zur Welt seiend«, schrieb Maurice Merleau-Ponty im Vorwort zu seiner Phänomenologie der Wahrnehmung, »sind wir verurteilt zum Sinn.« Merleau-Ponty wird in *Blinder Fleck* zweimal erwähnt. Es überraschte mich nicht,

den Namen zu lesen. Lange bevor ich auf die Verweise stieß, verstand ich, dass Teju Coles Projekt ein phänomenologisches ist. Es ist die Erforschung des Verhältnisses zwischen dem körperlichen Bewusstsein und der sichtbaren Welt. Merleau-Ponty nannte die Phänomenologie den »Willen, den Sinn von Welt ... zu fassen in statu nascendi«. Ich würde den Sinn pluralisch auffassen wollen: die Sinnvielfalt der Welt. Pluralisch, weil Sinn wuchert, wächst und sich mehrt. Auch offenbart sich ein Sinn nicht immer gleich. Manchmal entzieht er sich. Manchmal machen unsere Erwartungen uns blind. Und manchmal öffnet eine vorübergehende Blindheit den Blick für nie gesehene Erscheinungen.



**BLINDER  
FLECK**

## TIVOLI

Selbst in Amerika ist das Frühjahr japanisch. Es sind nicht nur die Blätter, die wachsen. Die Schatten wachsen auch. Alles wächst. Was im Licht liegt und was das Licht malt. Die Welt mehrt sich, alles wuchert wie Nervenzellfortsätze. Oder fast alles: Das Frühjahr ist auch die melancholischste Jahreszeit, denn es gibt nichts zu essen, wie es bei Alkman heißt. Auferstehung ist dem Tod viel zu nah, und der Moment, da der Schlaf aus den Augen weicht, ist der zerbrechlichste, der durchlässigste. Im Frühjahr leeren sich bisweilen auch die emotionalen Speicher.

Ich entsinne mich der Stelle in *Sans Soleil*: »Die Tagespresse ist zur Zeit voll von der Geschichte dieses Mannes aus Nagoya: die Frau, die er liebte, war letztes Jahr gestorben, er hatte sich in die Arbeit gestürzt, auf japanische Art, wie ein Verrückter. Er hatte sogar, wie es scheint, eine bedeutende Entdeckung im elektronischen Bereich gemacht. Und dann hat er sich im Mai umgebracht: man sagt, er habe das Wort Frühling nicht mehr hören können.«



## LAGOS

Schlaf kündigt sich den Sinnen durch das Verschwinden der Augen an. Der Kopf wendet sich nach innen, dem Dunkel zu. Schlaf kündigt sich an, wenn wir zu schweben beginnen. Vor einer Kirche in Lagos schläft ein Mann. Der Körper, erdgebunden, muss sich nicht mehr selbst tragen, er wird von der Erde getragen, er gibt sich ihr hin. Der Leib Christi liegt auf dem nun gesenkten Kreuz. Ein weißes Leintuch bedeckt ihn. Er ist nicht tot, er schläft (einen Schlaf von zwei Nächten und einem langen Tag). Im Moment der Kreuzabnahme umgeben ihn sein Lieblingsjünger Johannes, Josef von Arimathäa, Nikodemus, Maria Magdalena. Am nächsten ist ihm seine Mutter, in Weiß. Johannes breitet noch ein weißes Tuch aus, das den Leib aufnehmen soll. Die Erde trägt das Kreuz. Das Kreuz trägt den Leib. Der Leib am Kreuz trägt die Welt: Im Schlaf träumen wir gern von übermenschlichen Kräften. Es heißt (in der orthodoxen Tradition), das wahre Kreuz habe aus Zedern-, Pinien- und Zypressenholz bestanden.

Es heißt (bei Calvin), wenn alle Splitter des wahren Kreuzes aus allen Reliquienschreinen aller Kathedralen Europas eingesammelt würden, könnte man mit dem Holz ein ganzes Schiff beladen. Im Schlaf kommt das eine Gesicht zur Ruhe, andere Gesichter werden greifbar. Draußen vor einer anglikanischen Kirche in Lagos träumt der schlafende Christus von leiblichem Wohl und Levitation.



## BTOURATIJ

Die Textur von Erinnerung und die Textur von Träumen sind sich seltsam ähnlich: eine eindringliche Verbindung aus einer an Willkür grenzenden Freiheit einerseits und einer traumgleichen Unverwechselbarkeit andererseits.

Erzähltechnisch funktionieren erzählte Träume meist einfach nicht, während die meisten Träume als Träume erzählerisch sehr wohl funktionieren. (Oft gerade wegen ihres so listig alogischen Ablaufs.) Wir träumen nicht und denken: »Das war kein Traum.« Lesen wir aber einen Traum oder sehen ihn bildlich dargestellt, haben wir oft das Gefühl, was wir lesen oder sehen, könne kein Traum sein.



## NÜRNBERG

Im Frühjahr 1507 kehrte Albrecht Dürer von seiner zweiten Italienreise zurück. Er hatte Temperastudien Leonardos gesehen und begeisterte sich dafür, wie dieser in der Darstellung von Falten Gestalt, Bewegung, Wind und Licht spürbar machte. Tuchfalten sind Stoff, der über sich selbst nachdenkt. Unter seinem eigenen Druck, durch Schub oder Zug wird Stoff zur Topografie. Stoff, der sich einwärts kehrt, blickt einem Teil seiner selbst entgegen und sieht Innen als Außen.

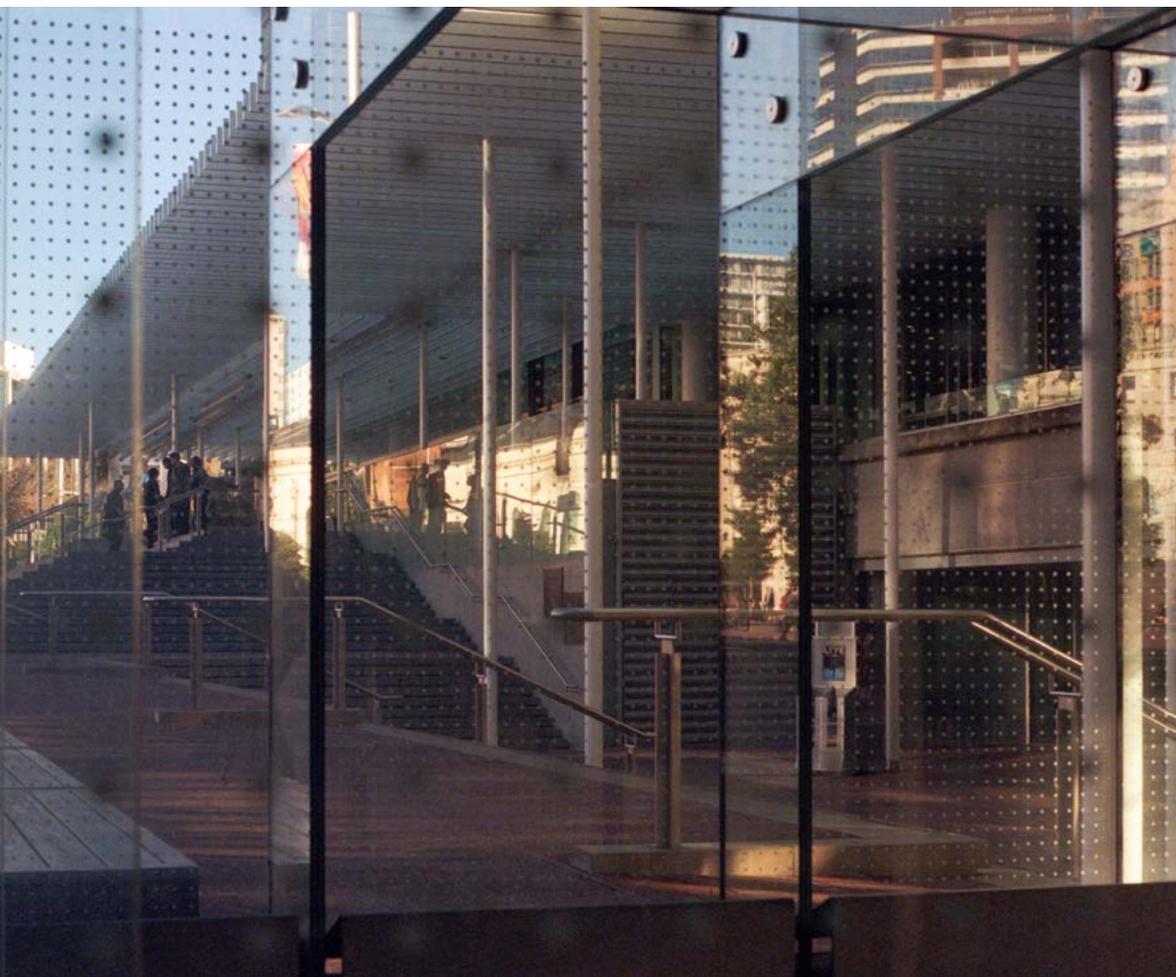
Eine Gewandstudie Dürers aus dem Jahr 1508 zeugt vom Einfluss einer rund zwei Jahrzehnte älteren Draperiestudie Leonardos. Falten, »valten«: zusammenlegen, auch wieder und wieder, eine Berührung, eine Mannigfaltigkeit. Geknittert, plissiert, gerafft, gekniffen, fallend, wulstig, verdrillt ergibt Stoff eine regelhafte Unregelmäßigkeit, die einer Wasserfläche gleicht, Luftströmen, Gott in sichtbarer Form. Der Mensch ist das Göttliche im Gewand der Haut. (Es gibt im Johannesevangelium eine kuriose Feststellung zu Falten, zu einem gefalteten Tuch, das gefaltet bleibt, während anderes sich entfaltet: »Da kam Simon Petrus ihm nach und ging hinein in das Grab und sieht die Leinen gelegt, und das Schweiß Tuch, das Jesus um das Haupt gebunden war, nicht zu den Leinen gelegt, sondern beiseits, zusammengewickelt, an einen besonderen Ort.«) In Nürnberg sah ich, einen Steinwurf nur von Dürers Haus entfernt, Strahlen der Sonne rund acht Minuten nach Beginn ihrer stellaren Reise die Falten im Stoff zwischen meinem Zimmer und der Stadt nachzeichnen.



## AUCKLAND

Tāne und seine Brüder verbündeten sich, um ihre Mutter Paptuanuku, die Erde, und ihren Vater Ranginui, den Himmel, auseinanderzudrängen. In dem Raum, der sich zwischen beiden auftut, ist das Licht der Welt. Das Licht fällt und fließt zwischen zwei Lieder.





## MUOTTAS MURAGL

Hier hat man früher Frauen verbrannt. In diesen so friedlich scheinenden Kantonen wurden Frauen, die man der Teufelsbuhlschaft bezichtigte, in unvorstellbar grausamer Weise hingerichtet, um Gottes Ehre zu vermehren. Heute ist die Landschaft besiegelte Sache, wie der Ruf eines Menschen. Das Auge liest und ordnet die gefalteten Berge. Über allen Gipfeln ist Ruh. Und doch meint der verborgene Codeschreiber in meinem Kopf, jede Zeile jedes Gedichts müsse die verwaiste Bildunterschrift eines verlorenen Fotos sein. Und analog jedes Foto im Vorzimmer der Sprache warten. Unbestimmte Splitter der Vergangenheit bleiben unter der Haut einer Fotografie sichtbar. Die tektonischen Platten arbeiten noch im Felswerk, und es spukt eine dunkle Erinnerung an Glut. Der Unterschied zwischen Ruhe und Aufruhr ist Tempo.



## PIZ CORVATSCH

Eines der kleinsten Dinge auf diesem Foto, der rötliche Buckel in der südwestlichen Ecke des roten Fangzauns, ist tatsächlich das größte. Das Bild wurde in tausend Metern Höhe auf dem Piz Corvatsch im Engadin aufgenommen, und der weinrote Fleck ist einer der höchsten Gipfel der Bernina-Alpen. Aus unserem Blickwinkel hat er etwa dieselbe Fläche wie der letzte Schneefleck auf dem Hangschutt. Beide sind viel kleiner als der offene Schatten nicht sichtbarer Geländer unten links. Der Corvatsch war der Lieblingsberg Nietzsches, und vielleicht passt eine Zeile aus *Ecce homo* hier als Bildunterschrift: »Philosophie ... ist das freiwillige Leben in Eis und Hochgebirge.«

Vielleicht aber auch nicht. Die Bildunterschrift sollte weniger schneidend sein bei einer Bestandsaufnahme wie dieser, in der kein Quadratzentimeter über die anderen triumphieren darf, so wie wir in der Schule lernen, dass ein Pfund Eisen wundersamerweise stets genauso viel wiegt wie ein Pfund Federn. Statt Philosophie bietet dieses Foto Fakten: Fassadenverkleidung, Stangen, Fangzaun, Himmel, Berg, Schotter, Geländer und Schatten wie auch Farbe, Winkel, Horizont und Ungleichgewicht.



## CAPRI

Später dachte ich an den Schiffskatalog der Ilias. »Nie vermöcht' ich das Volk zu verkündigen, oder zu nennen; / Wären mir auch zehn Kehlen zugleich, zehn redende Zungen, / Wär unzerbrechlicher Laut, und ein ehernes Herz mir gewähret: / Wenn die olympischen Musen mir nicht, des Aigiserschüttlers / Töchter die Zahl ansagten, wie viel vor Ilios kamen.« Aber das war Zitat, das kam später. An dem eigentlichen Tag, an dem Abend des Morgens, an dem ich das Fenster meines Zimmers öffnete und eine schimmernde Mittelmeerflotte sah, dachte ich an das, was Edna O'Brien zu uns im Publikum sagte: »Wir kennen diese herrlichen Gewässer, die den Tod in sich tragen.«



## MCMINNVILLE

Im Februar 1930 gerieten ein Mann und eine Frau in einen Verkehrsunfall; der Mann war augenblicklich tot. Die Frau, seine Frau, starb wenig später. Sie war schwanger gewesen. Der Sohn wuchs im Waisenhaus auf, wurde Industrieller, gründete eine Fluggesellschaft und starb 2014 mit vierundachtzig Jahren.

Im März 1995 starb ein ehemaliger Kampfpilot noch vor seinem dreißigsten Geburtstag bei einem Verkehrsunfall. Der trauernde Vater, der eine Fluggesellschaft gegründet hatte und Jahre später, 2014, mit vierundachtzig Jahren sterben sollte, sei von der CIA, munkelte man vor Ort, eine Behauptung, die er weder bestätigte noch bestritt; er meinte nur: Allemal besser als KGB.

