



universität
wien

Masterarbeit

Titel der Masterarbeit

«Der Tod eines Autobiografen,
oder: Die kunstgeschichtliche Dissertation des Dichters Paul Nizon»

verfasst von

Mag. Dr. Georg Philipp Tscholl

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Deutsche Philologie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Als einziger Sohn des Chemikers Dr. Max Nizon von Bonfol und seiner Gattin Flora geb. Liechti wurde ich am 19. Dezember 1929 in Bern geboren. Die Schulen durchlief ich in Bern: Primarschule, Progymnasium, Literarschule des Städtischen Gymnasiums (Typus A), wo ich im Herbst 1949 die Maturitätsprüfung bestand. Die Universität Bern bezog ich zum Wintersemester 1951, nachdem ich mich während zwei Jahren ausschließlich der Schriftsellerei gewidmet hatte. Neben dem Studium der Kunstgeschichte (Hauptfach) folgte ich den Vorlesungen, Übungen und Seminarien in klassischer Archäologie und neuerer deutscher Literaturgeschichte. Nach einem Auslandsemester in München – im Sommerhalbjahr 1953 – setzte ich mein Studium bis zum Sommer 1955 an der Heimatuniversität fort, wobei ich mich nebenher einer praktischen Ausbildung unterzog; so im Winter 1953 als Helfer bei der Inventarisierung der aargauischen Kunstdenkmäler und in den Jahren 1954 und 1955 am Berner Kunstmuseum als halbamtlicher Assistent für Publikum und Presse. Zur Ausarbeitung meiner Dissertation ließ ich mich alsdann für drei Semester beurlauben. Aufenthalte in Deutschland und Holland. Am 26. Februar 1957 schloß ich mein Studium durch die Doktorprüfung in den obenerwähnten drei Fächern ab. Bestimmende wissenschaftliche und praktische Förderung danke ich den Herren Professoren H. R. Hahnloser, Max Huggler und Wilhelm Stein.

Verheiratet seit 1953. Vater zweier Kinder.

*Paul Nizon*¹

¹ «Vita» und Schluss der insgesamt 71 Seiten langen Arbeit (eine Richtschnur, die zu zerschneiden ich mich nicht traute ...), wenigstens dem Titel nach ein Monstrum: Paul Nizon, *Die Anfänge Vincent van Goghs. Der Zeichnungsstil der holländischen Zeit. Untersuchung über die künstlerische Form und ihre Beziehung zur Psychologie und Weltanschauung des Künstlers*, Inaugural-Dissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde, Bern: Walter Fischer 1960, p. 71. – Im Folgenden direkt im Fließtext mit der Sigle Diss und der entsprechenden Pagina zitiert.

INHALT

- I. Auf Sendung | Seite 4
- II. Im Ausgang 1: Van Gogh und Nizon | Seite 9
- III. Im Ausgang 2: Van Gogh | Seite 13
- IV. Im Ausgang 3: Nizon | Seite 16

Eingänge

- V. Die Nacht des Zeichners | Seite 20
- VI. Die Doppelgänger-Maschine | Seite 28
- VII. Blindschreiben | Seite 37
- VIII. Auf «finsterem Schlachtfeld» | Seite 45
- IX. Neben den Schuhen | Seite 50
- X. Auf Abwegen | Seite 54

Attachements

- XI. Paul Nizon, Dr. phil. | Seite 62
- XII. Bibliothek | Seite 64
- XIII. Videothek | Seite 70
- XIV. Vita | Seite 71
- XV. Abstract | Seite 71

I.

AUF SENDUNG

1.

Ich fange an mit dem Ende, die meisten Anfänge tun's. Dann brauchen sie nichts zu versprechen, das sie nicht halten können. Auf der letzten Seite seiner Dissertation, Ton und Rhythmus solcher Arbeiten verpflichtet, übersetzt Paul Nizon sein Leben. U. a. auffallen mögen ein Nebensatz und die unterstrichenen Aktivitäten im Kunstbetrieb, seine literarische und kunstwissenschaftliche Orientierung. Er war umtriebig, schon damals. Schon damals sah es danach aus. 1949 macht er Abitur, 1951 immatrikuliert er sich an der Universität. Die Lücke in seinem Lebenslauf erklärt er mit Schreiben, er überschreibt sie. Besagter Nebensatz: «Nachdem ich mich während zwei Jahren ausschließlich der Schriftstellerei gewidmet hatte.» Als 1953, zwei Jahre nach ihm, Harald Szeemann in Bern zu studieren begann, auch Kunstgeschichte und Archäologie,² war Paul Nizon bereits in München. Studium bei Ernst Buschor und Hans Sedlmayer (cf. Diss 38, wo er neben Spenglers *Untergang des Abendlandes* auch Sedlmayers *Verlust der Mitte* anzitiert).³ Die Stadt beschloss, Karl Valentin ein Denkmal zu bauen. Aus privaten Spenden, die Verwaltung musste sparen. Viele Menschen lebten in nicht sanierten Wohnungen, mehr schlecht als recht improvisierten Heimen. Man vergaß in den Bierkellern, und das Oktoberfest hatte so viele Besucher wie nie zuvor.⁴ Rechtzeitig zur Fußballweltmeisterschaft kehrt Nizon, als verheirateter Mann jetzt und werdender Vater, in die Schweiz und zum Studium zurück. Deutschland schlägt Ungarn mit 3 : 2. Nebenher arbeitet Nizon am Berner Kunstmuseum, macht Öffentlichkeitsarbeit. Eine Auszeit nützt er, um seine Dissertation bei Hans Robert Hahnloser (1899–1974) abzuschließen. Hahnloser ist Spezialist für mittelalterliche Kunst, aber seine Eltern, der Augenarzt Arthur und die Malerin Hedy Hahnloser-Bühler, sammeln die moderne Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Villa Flora in Winterthur, wo früher die Praxis des Vaters und ihre Wohnung war, ist heute ein Kunstmuseum. Unter den bekanntesten Bildern sind Werke van Goghs.⁵

² Harald Szeemann, *Museum der Obsessionen*, Berlin: Merve 1981, p. 231. Nizon und Szeemann hatten denselben Lehrer und Doktorvater. Cf.

www.ikg.unibe.ch/unibe/philhist/ikg/content/e6861/e6866/e6962/festschrift_doktorate_ger.pdf (12.4.2013).

³ Cf. die zur Vita der Dissertation leicht abweichenden Chronologien in Martin Kilchmann (Hg.), *Paul Nizon*, Frankfurt. a. M.: Suhrkamp 1985 (= suhrkamp taschenbuch materialien), pp. 287–289; und Paul Nizon, *Taubenfraß*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 137–141.

⁴ Cf. www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Direktorium/Stadtarchiv/Chronik/1953.html (16.3.2013).

⁵ Cf. www.villaflora.ch/de/ausstellung/archiv/2002-vangogh-saemann.php (16.3.2013).

2.

2013 sind die mit Schreiben überschriebenen Lücken im Lebenslauf Voraussetzung einer Dichter-Vita. Als hätte Nizon mit dem Ende angefangen, es vorweggenommen; einem Ende, das nicht aufhört, und in dem das ganze Leben zur Lücke wurde, die man *und damit man sie* mit Schreiben überschreiben kann. Der frühe Neben- als späterer Grundsatz. Van Gogh ist eine solche – vielleicht stellvertretende oder prototypische – Möglichkeit geblieben. Ein Reflex auf Eigenes, das bei Nizon nie zu kurz kam, weil er es pausenlos zu dramatisieren scheint: Du kannst meinem Leben nichts anhaben, ich habe schon alles dazu gesagt. Auch dass ich nicht anders kann und es nicht anders geht, dass ich mein Leben, wenn ich es darstelle, darstelle. Ich verstecke mich, wenn du noch glaubst, dass ich mich gezeigt habe ... Aber immer ist er es, ist er derjenige, der zeigt, dass er sich versteckt. – Schon weil ich vom Ende, vom Dichter Nizon komme, nehme ich an, dass seine Dissertation sich daraufhin lesen lässt. Ich projiziere zurück in die Zukunft, unterstelle Absichten, die vorsichtiger <sich abzeichnende Vorlieben> genannt werden müssten, und fange an mit dem Ende.⁶ Wobei mich Nizon selbst längst überholt hat. *Die gleitenden Plätze* erscheinen 1959, noch bevor die Dissertation 1960 gedruckt wird. Mit Paul Feyerabend glaube ich nicht an die handelsüblichen Gegensätze von Wissenschaft und Kunst⁷ und gehe von zwei, ineinander verschränkten Bewegungen aus: Während Nizon van Gogh biografierte, legte er die Instrumente frei, wie sein eigenes aufgeschriebenes Leben einmal ausschauen könnte. Er würde es notabene als Schriftsteller tun, die fortgesetzte Auto- wird Biografie sein, notwendiges Stückwerk, und er die Distanz von Ich zu «Ich» niemals unterschlagen, sie aber auch niemals nicht untergraben. Die andere, davon abhängige Bewegung betrifft die Bilder van Goghs selbst, sie selber waren bewegt und richteten sich dort, wo sie platziert wurden, wo man sie zu sehen meinte, bis heute nicht ein. *Gleitende Plätze*, auch da. Sie bringen das Verständnis von Malerei durcheinander, sie fordern, unter dem Blick Nizons, ein Nicht-Wissen ein, das Wissen und Interesse voraussetzt. Von ihm – Nizon – ergriffen, wurden sie unfassbar. «Wir meinen» (Diss 38), schreibt Nizon vielleicht

⁶ Ich meine das so, wie Nizon es von van Gogh gesagt hat: «In der Literatur sucht er nach praktischen Weisungen für sein Leben. Dabei zitiert er Abschnitte, in welchen sein eigenes Leben vorausgespürt oder vorweggenommen scheint» (Diss 9).

⁷ «... denn ich hatte schon seit je den Verdacht, daß die klaren Unterteilungen der Fächer, die uns Philosophen und Soziologen bescheren und die auch viele Fachleute, sowohl in den Künsten als auch in den Wissenschaften für richtig und wesentlich halten, der Praxis dieser Fächer keinesfalls entsprechen.» (Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, p. 7 sq.) Und: «Zwischen Forscher und Künstler sind die Übergänge fließend ...» (Paul Nizon, «Der ferne Vater», 1998, in: ders., *Taubenfraß*, op. cit., pp. 7–22, p. 13); denn «manchmal», aber Nizon sagt das in einem ganz anderen Zusammenhang, «flimmern die Ränder, sie können auch ineinander übergehen.» (Paul Nizon, *Am Schreiben gehen. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, p. 107) Weshalb ich einen autobiografischen Text von Raymond Federman (→ **Kap. VII/3**) ebenso einsetze wie die Tools von Jacques Derrida (→ **Kap. V/1**).

vieldeutiger als es derlei Konventionen lieb ist; und was er sich vor allem anschaut, sind Zeichnungen und Bilder van Goghs, die Nizon «Studien» nennt, Studien «im tiefsten Sinne des Wortes» (Diss 50), also Bemühungen oder Anstrengungen, ein Ringen-Um. Nichts Fertiges, aber auch: solches, mit dem man nicht fertig wird, fertig werden kann. In einem allerdings erst 1949, also nachträglich verfassten Vorwort zu *Strindberg und van Gogh* hat Karl Jaspers sich zu so etwas wie einer Ethik des Nicht-Wissens, bei der ich mich auf Bataille beziehe,⁸ bekannt und das «Moment der Unverstehbarkeit» herausgearbeitet. Es stelle sich «bei konkreter Betrachtung des Einzelnen», der Sichtung des Materials: des Faktischen und der Kunst ein, dass Fragen weniger geklärt als neu sortiert, er sagt: gegliedert würden. Fragen, auf die er es vorziehe, die Antworten schuldig zu bleiben; denn es handle ihm sich darum, «nicht vermeintliche beherrschende Einsichten» zu gewinnen, «durch die man etwa» einer Sache ««dahinterkomme», sondern Einsichten als Mittel zur Gewinnung der Standpunkte, auf denen echte Rätsel gesehen und bewußt werden.»⁹ Wenn solche Bewegungen, nämlich bevor sie noch zu einem «Standpunkt» verkommen, einen Namen haben, dann heißen sie Technik und Nicht-Wissen. Auf das sich nur einlässt, wer jene hat. In der Wissenschaft sowohl wie in der Kunst.¹⁰ Die Geschichte dieser zwei, ineinander verschränkten Bewegungen erzählt diese Diplomarbeit. So gut sie es (nicht) versteht.

3.

Sie möglich machten Michael Rohrwasser, meine Frau Gwendolyne und mein Herr Josef.

Widmen möchte ich sie Ingeborg und Tessy Böhm.

Ihnen und meinen Eltern, ma belle-mère, Hanina Blahová und Kurt Ifkovits, Elisabeth Büttner und Christian Dewald, Rita und Marek Czapka, Ines Diemer, Ágnes Fekete und Peter Plener, Elsbeth und Walter Gerber, Okapi und Güli Guldenschuh, Louise und Beat Heer, Barbara Heumesser, Roland Innerhofer, Andreas Kugler, Klaus Koppe, Patrick Leeser, Armin und Simon Loacker, Monika Meister und Helmut Peschina, Coco und Bichette und Sissi Melchinger, Virgil A. Muellermann, Stephan Müller, Theresia Sebung und Reinhold Posch, Fred Seiting, Regula und Sandra und Barbara Siegl, Peter Spiegel, Elisabeth Streit und Tom Waibel, Mechthild und Kurt Weiss, Mario Wirz und Christian Friedrich Wittmann danke ich sehr.

⁸ Cf. meinen Aufsatz «Die nacherzählte Zeit der Schrift. Georges Bataille und das Kino», in: T. Ballhausen/G. Krenn (Hg.), *Geschichte erzählen. Medienarchive zwischen Historiographie und Fiktion*, Berlin u. a.: LIT, in Vorbereitung.

⁹ Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse* (1922/1949), München: Piper 2013, p. 5. – Zu Nizon und Jaspers cf. unten II/1.

¹⁰ Die eine Bewegung wäre die: «Das ganze Leben» van Goghs sei «ein einziger Versuch, der Krisis der Menschheit zu begegnen»; und das, das wäre die andere: «bei schärfstem Bewußtsein um seine Sache» (Diss 5).

4.

Und natürlich ist es die Geschichte einer Verzweiflung. Aber einer, die sich wehrt, sich artikuliert. Einer Verzweiflung von der Art, wie László F. Földényi jüngst «mystisches Erleben» beschrieb, abgesetzt von sämtlichen Religionen, «die den Menschen davor bewahren, sich zu verlieren». Als ein Gewinn nämlich durch Verlust (→ **Kap. VII/1**) sind «mystische Erlebnisse» eine Selbstaufgabe, die uns dem, was wir sein könnten, näher bringen.

Mystische Erlebnisse [...] nähren sich gerade aus diesen «Verlusten», sie verwandeln diese in Gewinne. In den Momenten des mystischen Erlebnisses erlebt man sich plötzlich konzentrierter als je zuvor – als habe man die eigene Identität soeben erst entdeckt. Gleichzeitig fühlt man sich aber auch verwaist: Indem man aus sich heraustritt, wird einem gerade die eigene Identität fragwürdig. Das macht ein solches Erlebnis zu einem paradoxen Zustand: Man wird gerade dann identisch mit sich, als diese Identität immer weniger greifbar wird. Bei einem solchen Erlebnis enthüllt sich die widersprüchliche Natur des Lebens: Man ist gerade dessen am wenigsten Herr, was der höchste Beweis seiner Existenz ist – seines Lebens.¹¹

Der Bezug ist ganz so willkürlich, wie es den Anschein haben mag, nicht. Gerade Nizons Zusammenfassung der Biografie van Goghs, die Auswahl seiner Briefe hierfür, legen ihn nahe: Dessen «Weise des Haltsuchens in der christlichen Überlieferung» sei ««autodidaktisch»» gewesen (Diss 10), keiner so praktizierten oder gepredigten Religion verbunden,¹² und seine von persönlichen Krisen begleitende «Entscheidung zu einer Nachfolge Christi», «sich in die Dienste der Menschheit» zu stellen, war ein Opfer, eine Selbstaufopferung, die aber van Gogh, den – verlorenen – Sohn eines Pfarrers,¹³ gleichzeitig gezwungen habe, «seine geistige Existenzgrundlage in ein kritisches Bewußtsein zu heben.» (Diss 7 sq., cf. auch 56) Ich gebe mich auf; was ist das, was ich aufgebe? Wenn ich weiß, wofür, dann könnte mir das umgekehrt sagen, wer ich bin. Aber ich bin dann schon nicht mehr, wer ich einmal war ... Der Einsatz ist hoch, «mit dem Einsatz der ganzen Person» (Diss 5) – darunter hatte van Gogh offenbar nicht gespielt. Seine bedrohliche, selbstbedrohliche Unruhe war auch in seiner, war auch Kunst. Bilder, die (sich) bewegten,

¹¹ László F. Földényi, *Starke Augenblicke. Eine Physiognomie der Mystik* (2010), übers. von Akos Doma, Berlin: Matthes & Seitz 2013, p. 12 sq.

¹² Van Gogh blieb, schreibt auch Jaspers (*Strindberg und van Gogh*, op. cit., p. 146), «bis ans Ende in all seinem Tun getragen von einem religiösen Bewußtsein ohne Kirchlichkeit und Dogmatik.»

¹³ Cf. dazu auch Doris Krockauer, *Paul Nizon. Auf der Jagd nach dem eigenen Ich*, München: Wilhelm Fink 2003, die den van Gogh des Dr. Nizon auf pp. 107–112 gleichfalls als ««Vorbedeuter»» des «jungen Autors» Nizon liest, auch sie geht davon aus, «daß der junge Kunsthistoriker in seiner Dissertation bereits von Fragestellungen geleitet war, die den Autor bis hin in seine jüngsten, vierzig Jahre später veröffentlichten Texte bewegen.» (ibid., p. 110).

sollten auch nicht zur Ruhe kommen. «Viel zu spazieren», schrieb ein junger van Gogh, zitiert von Nizon (Diss 56), «ist die wahre Manier, um die Kunst mehr und mehr zu begreifen ...» Ein autobiografisches Schreiben wiederum, das mit sich nicht fertig wurde, das unzufrieden und sich gegenüber offen – ein Wunde mithin – und ein beständiges Risiko bleibt, sollte sich von diesem, einem so aufgenommenen, van Gogh nicht mehr erholen, und es auch gar nicht wollen. Sicher: Nizons Dissertation, am 26.2.1957 von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern «auf Antrag des Herrn Prof. Dr. H. R. Hahnloser angenommen» (Diss 2), ist nicht die Meditation des Fußgängers, des Gehers der Pariser Tage und Nächte. Aber: Ohne den promovierten Nizon, ohne den Autor von *Canto* (1963) und *Stolz* (1975) oder *Untertauchen* (1972) und *Das Jahr der Liebe* (1981), gäbe es auch den Doktoranden nicht. Oder mein Interesse nicht für ihn; ich gehe auf Sendung: Am Schreiben ging Nizon schon da (→ **Kap. VI/3 & VII/1**), am Schreiben ging es Nizon, 1957, als er promovierte, auf und daher kam sein Verständnis für das Bild – das Bild, das seinem Wesen nach eines der Bewegung war. Es ist.¹⁴ Van Gogh im Innersten dieses Bildes verfolgte, was Nizon, selber «auf oft tagelangen Spaziergängen» (Diss 10), untersuchen sollte und womit er später seine Texte schreiben würde.

¹⁴ Ich danke den Studentinnen und Studenten des Wiener Sommersemester 2013, die mir beim «Überführen des Bildes» geholfen haben (<http://online.univie.ac.at/vlvz?pkey=23781&semester=all>).

II.

IM AUSGANG 1: VAN GOGH UND NIZON

1.

Die holländische ist die frühe Zeit, es sind die seinerzeit wenig bekannten «Anfänge Vincent van Goghs», die Nizon sich vornahm.¹⁵ Doch es geht ihm ums Ganze, um «das ganze Leben dieses genialen Menschen» (Diss 5), und um das gesamte Werk (cf. Diss 41). Weil man es von seinem, van Goghs, Leben nicht trennen könne, ergäbe auch «die Behandlung isolierter Fragen keine befriedigende Deutung.» So Nizon und so – Karl Jaspers (Diss 5). Jaspers' 1922 erschienene und 2013 wiederaufgelegte Studie *Strindberg und Van Gogh* ist neben Victor Doiteaus und Edgard Leroys *La folie de Vincent van Gogh* (1928), die ich nicht konsultiert habe, eine von Nizons spärlich eingesetzten sekundären Quellen. Allem Anschein nach zuständig für «Psychologie und Weltanschauung des Künstlers», wie sie der Untertitel der Dissertation zu untersuchen verspricht, lenkt sie Nizons Kamera und unterlegt seinen Film mit Musik, einer ganz bestimmten Tonlage. Umso auffälliger, gerade in diesem Zusammenhang, Nizons Hinweise auf Rilke (Diss 40) oder Hölderlin (Diss 64). Ich möchte aber auch von einer Musikalität der Terminologie sprechen.¹⁶ Verlassen und stützen wird Nizon, der Regisseur, sich schließlich vor allem auf die Briefe des Malers – sogenannte «Belege» (Diss 29) –, die den Vorteil haben, auch Technisches oder, wie er sagt, «die künstlerische Form» zu diskutieren.¹⁷ Ohnedies, und im Gegensatz zu ihrer Auswertung durch Jaspers, soll davon nur das zum Zuge kommen, was zur «Vertiefung und Erhellung der künstlerischen Fragen», beitrüge (Diss 5; → **Kap. VI/3**). In einem 1998 veröffentlichten Interview mit Heinz-Norbert Jocks (*Kunstform*, Bd. 140) unterstreicht Nizon seine damaligen – nicht weniger wie seine aktuellen – Interessen noch einmal:

¹⁵ Und von denen anlässlich der Ausstellungen im Van Gogh Museum, Amsterdam und im Metropolitan Museum of Art, New York, beide 2005, immer noch als von der «ebenso unbekannten wie unterschätzten Seite» seiner Kunst die Rede ist. (Sjraar van Heugten, *Van Gogh – Die Zeichnungen*, übers. von Rolf Erdorf, Stuttgart: Belser 2005, p. 7)

¹⁶ «Wenn wir die Beziehung zwischen dem schizophrenen Prozeß einerseits und dem *weltanschaulichen* Verhalten und den Werken andererseits [...] in einer Formel zusammenfassen wollen, so finden wir im wesentlichen nur eine stoffliche, Material gebende Bedeutung der Krankheit; dazu kommt die besondere Kraft des Materials, sich zur Geltung zu bringen [...]» (Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh*, op. cit., p. 113; *Herv. gt*)

¹⁷ Ich habe mir antiquarisch dieselbe Ausgabe besorgen können (Dank an Mag. Florian Bernd, Wien), nach der auch Nizon zitiert (cf. Diss 56, Anm. 2): Vincent van Gogh, *Briefe an seinen Bruder*, hg. von J. van Gogh-Bonger, Übersetzungen der holländischen Briefe durch Leo Klein-Diebold und der französischen durch Carl Einstein, 3 Bde., 2. Aufl., Berlin: Paul Cassirer 1928. – Briefstellen im Text, deren Zählung bzw. Datierung beziehen sich darauf. Wo mir Abweichungen zur Zitation in Nizons Dissertation aufgefallen sind, z. B. beim 244. Brief in Band II, habe ich die Schreibweise der *Briefe an seinen Bruder* übernommen, sie durch geschwungene Klammern {} hervor gehoben.

Ich strebte zuerst ein großes Thema an, das ich dann immer mehr verkleinert habe, und zum guten Schluß blieb eine Untersuchung des frühen Zeichnungsstil der holländischen Zeit, eine Untersuchung über die künstlerische Form und deren Verhältnis zu Psychologie und Weltanschauung des Künstler, das sich aus dem Briefwerk herauskristallisieren läßt. Ich bin dort nicht wie mein Stolz aus dem gleichnamigen Roman¹⁸ mit Reproduktionen und Briefbänden im Spessart geblieben, sondern eines Tages nach Amsterdam gezogen, wo ich mir im Stedelijk Museum Einlaß verschafft habe, um die Zeichnungen zu sehen. Ich arbeitete unbeaufsichtigt vor den Originalen, man sagte mir: «Schauen Sie sich da unten im Lager diese Kisten voller Zeichnungen der frühen holländischen Zeit an, aber gehen Sie bitte sorgfältig damit um.» Ich habe mit den ausgepackten Zeichnungen lange Reihen gebildet, sie nach charakteristischen Eigentümlichkeiten sortiert und bin mit phänomenologischem Werkzeug herangegangen, um mir Klarheit über Interessen, Entwicklung, Stil etc. zu verschaffen. Dieses rein phänomenologische Aufzeichnen war Grundlage meiner Arbeit. Dann habe ich entsprechende Auskünfte aus den Briefen gezogen und alles ein bißchen zusammengebracht. Wichtig für mich war zunächst das rein formale Interesse, Charakterisierung und Befragung des formalen Aspekts, und so bin ich später auch als Kritiker vorgegangen.¹⁹

2.

Nizon hat seine Dissertation in vier Teile geschnitten. Auf ein Inhaltsverzeichnis, ich beziehe mich auf die 1960 von Walter Fischer, Bern gedruckte Fassung, wurde verzichtet; das forciert den Eindruck, es mit einer Erzählung zu tun zu haben, zusätzlich. Nach einer kurzen «Einleitung» (1) und der ausführlicheren «Ausgangssituation» (2), dem biografischen Vorspiel, folgen die mit Überschriften gegliederten werkbiografischen Hauptteile (3 und 4), «Die Zeit in Etten (April–Dezember 1881) und im Haag (Dezember 1881–September 1883)» und «Die Zeit in Nuenen (Dezember 1883–November 1885)». Sie verschweigen den späten, den bekannten van Gogh nicht, machen aber auch nicht viel Aufhebens um ihn. Die bisweilen ausführlichen «Anmerkungen» (15 von 71 gedruckten Seiten), Ergänzungen v. a. aus den Briefen, und seine «Vita» schließen die Arbeit ab. Und so wie sie abgeht, trat sie auch auf: unzimmerlich und *straight*; und ohne viel Federlesens oder Schnickschnack und mit viel Rücksicht auf die Verluste, die in Kauf genommen sein wollten. Enter van Gogh, exit Paul Nizon.

¹⁸ Cf. unten Kap. VI/1.

¹⁹ Paul Nizon, «Die Auseinandersetzung mit van Gogh war eine Initiation». Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks» (1998), in: ders., *Taubenfraß*, op. cit., pp. 23–46, p. 43.

3.

Das Leben van Goghs kann nur erzählt werden, und es muss, was man nur erzählen kann, ein Theater gewesen sein. Weil alles, was gesagt wird, Zuschauer sagen müssen. Sie blättern in Katalogen, lesen die Briefe, sehen sich die Bilder an ... Sie müssen, wenn sie ihre Rolle als Zuschauer ernst nehmen, den Menschen van Gogh – wie jeden anderen Menschen auch – als Künstler bzw. als Schauspieler sehen und das, was sie von ihm bekommen, seine Kunst, als übersetzte bzw. übersetzbare Zeugnisse eines Lebens. Nizon tat es. «Endgültig aus allen Lebenszusammenhängen gerissen, nimmt er», van Gogh, «die Neigung seines Jünglings- und ersten Mannesalters, das Zeichnen, wieder auf, um wenigstens im Akte künstlerischer Vergegenwärtigung Anteil am Leben zu haben.» (Diss 11) Seine Mittel – das, was er zum Leben brauchte –, sie waren selber schon Kunst, es nicht erst retrospektiv und dann gezwungenermaßen. «Sein Stift», schreibt Nizon, «ist das Mittel, das ihm in der künstlerisch-intuitiven Vergegenwärtigung der Wirklichkeit erlaubt, am Drama der Welt teilzuhaben.» (Diss 12) Van Gogh war ein Schauspieler, der einen Schauspieler spielte.²⁰ Und der junge Nizon, gestützt auf den Brief van Goghs vom 24.9.1880,²¹ war nicht naiv genug, die gewissermaßen spezifische Kunst dieser generalisierten Kunst – eines von Nizon selbst eingebrachten *theatrum mundi* – zu unterschlagen: mit für den Schriftsteller Nizon weitreichenden Konsequenzen. Das Spiel des Schauspielers aus Not, der ein Schauspieler ist, würde die eigene Arbeit vorantreiben, bestimmen. Und es erklärt, warum Nizon sein Leben plündern, es regelrecht her- und ausnehmen wird, er wird es als Künstler tun ... der Autobiograf musste zum Biografen werden und Nizons Leben schon deshalb ein Text oder das Spiel auf einer Bühne sein, weil er sonst von sich auch gar nichts Rechtes sehen bzw. Vernünftiges lesen könnte. «Alles, was vom Gesicht» – dieser «Rohform des Lebens», wie Hans Belting auch sagt – «beschreibbar und erzählbar ist, ist nur Spiegel für das, was nicht direkt da ist, sondern umstellt ist von Kulissen, in welche die Gesellschaften und Kulturen das Gesicht eingeschlossen haben.» (→ **Kap. V/1**)²² Wer so, d. h. *mit sich* so arbeitet, der macht sich eher früher denn später etwas vor. Er kann auch gar nicht anders, als vor laufender Kamera sich zu bewegen. Vor laufender Kamera aber heißt: Das Bild, das er von sich machte, verwirft das nächste. Sie lö-

²⁰ Als «ein Leben in fortwährender Gebärde», beschrieb Jaspers (*Strindberg und van Gogh*, op. cit., p. 89) dasjenige Strindbergs, «immer mit einem Zug des Schauspielers, und doch als solcher unverschleiert und darum nicht unecht.»

²¹ «Und dennoch fühlte ich gerade in diesem starken Elend meine Energie zurückkehren, und ich sagte mir: wie dem auch sei, ich werde wieder in die Höhe kommen, ich werde meinen Stift, den ich in meiner großen Entmutigung im Stich gelassen habe, wieder aufnehmen, und ich werde mich wieder ans Zeichnen begeben.» (Brief 133; cf. Diss 11.)

²² Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München: C. H. Beck 2013, p. 15.

sen sich ab. Wie die des Malers wird seine auf Festhalten eingeschworene Kunst es sein, das, was er von sich aufzeichnet, im gleichen Moment wieder loszulassen. Diese «auf oft tagelangen Spaziergängen» erprobte Kunst ist irritierend der Form nach, sie verzichtet niemals auf sie, aber um sie regelmäßig einbüßen zu können. Genau das meint <Bewegung>, <bewegte Kunst>. Denn es ist klar, dass auch die Bilder, die angeblich laufen gelernt haben, in Wirklichkeit keine Ahnung davon haben.

Auch wenn ein Bild vom lebenden Gesicht abgenommen oder abgelichtet wird, so fängt es nicht das Leben ein, sondern raubt ihm die Zeit, in der das Gesicht schon im Moment der Wiedergabe nur noch im Rückblick betrachtet werden kann. [...] Auch die Fotografie, welche die lange gesuchte Garantie von Ähnlichkeit geliefert hatte, wurde schon bald von einer Enttäuschung eingeholt, weil sie nur die Zeit konservierte, in der sie entstand. Deshalb versprochen die Techniken der Live-Bilder, ob im Kino, im Fernsehen oder im privaten Video, eine Flucht aus der Fotografie als Maske. Jedoch führen sie eine neue Barriere ein, denn die Aufzeichnung mit der Kamera ist immer schon geschehen, wenn die Bilder auf einen Bildschirm übertragen werden.²³

Aber auch abgesehen vom Rundumschlag Beltings und in größerer Nähe zum Text: Die Kinematografie notiert Bewegung wie andere Wörter, ganze Sätze schreiben. Buchstabe für Buchstabe kommen sie zustande. Auch bewegte Bilder, zuletzt, bewegen sich nur, wenn sie nach wiedererkennbaren Mustern zusammengesetzt werden. Oder, das ist die andere, zum Beispiel die Seite von Godard, wenn sie diese Muster als Muster outen. Wenn Schauspieler, die Schauspieler spielen, es riskieren aufzufliegen und sie sich selbst misstrauen. Beides, das Risiko wie das Miss-trauen, haben die Unsicherheit – eine «große Unruhe» (→ **Kap. III/2**) – zum Programm. Es wird das von Nizon sein und es war das von van Gogh.

²³ Ibid., p. 17 sq.

III.

IM AUSGANG 2: VAN GOGH

1.

Hätte er sie nicht aufgegeben, seine Briefe wären vermutlich verloren gegangen. «Viel Zeit», schreibt 1914 die erste Herausgeberin Johanna van Gogh-Bonger der *Briefe an seinen Bruder* (der Ausgabe, die auch Nizon benutzt hatte), «viel Zeit ist nötig gewesen, um die Briefe zu entziffern und zu ordnen, was um so schwieriger war, als meistens das Datum fehlte».²⁴ So aber, weil Vincent van Gogh die Briefe aufgegeben hatte, sollte auch aus seinem «Seelenzustand» – von dem Jaspers, einer von vielen falschen Adressaten, annimmt, dass er «labil» war – ein offenes Buch werden: Es möchten, schrieb van Gogh-Bonger, die Schwägerin, «die Briefe mit Pietät gelesen werden.»²⁵ Aber hatte er, *weil er die Briefe aufgegeben hat*, darin auch laut gedacht?²⁶ Wahrscheinlicher bzw. dem Mittel der Schrift gerechter ist es doch, dass van Gogh mit jedem Brief losgeworden wäre, was er oder ihn bis dahin festgehalten hatte. Er schickte seine Götter zum Teufel und er streifte, indem er sie formulierte, seine Labilität ab. Labil, das war einmal bzw. ein aufgegebenener Brief. Labil, oder die Formel labil, das war seine Aufgabe. Das, was ihm, gerade weil er es aufgegeben hatte, andererseits auch blieb. Der Umstand, dass er sie und wie er sie geschrieben hat, mag ihm geblieben sein und er damit weiterhin beschäftigt, aber als Künstler. Als Künstler, der mit Labilität arbeitete: schrieb und zeichnete. Weil entschieden und mit Absicht «labil», das ist zuerst einmal van Goghs Kunst. Vor allem sie. Und zwar ebenso jene, Briefe zu schreiben, wie die zu malen. Mit beiden war er ein Unruhestifter aus Prinzip.

²⁴ J. van Gogh-Bonger, im Vorwort zu: Vincent van Gogh, *Briefe an seinen Bruder*, op. cit., p. I.

²⁵ Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh*, op. cit., p. 153; und J. van Gogh-Bonger, in: Vincent van Gogh, *Briefe an seinen Bruder*, op. cit., p. I.

²⁶ «Wir haben», schreiben Steven Naifeh und Gregory White Smith in ihrer großen, 2011 erschienenen Biografie (*Van Gogh. Sein Leben*, übers. von Bernhard Jendricke u. a., Frankfurt a. M.: S. Fischer 2012), «Vincent's Briefe nicht zwangsläufig als zuverlässige Darstellung der Ereignisse seines Lebens oder seines Denkens genommen – zumindest nicht unmittelbar.» Was medientheoretisch auf der Hand liegt, ist auch psychologisch nachvollziehbar. «Theo nahm in Vincent's Leben eine herausragende Stellung ein. Er war nicht nur über weite Strecken ihres Briefwechsels hinweg sein einziger Freund, sondern auch sein einziger Geldgeber und Förderer. Ihr Verhältnis war kompliziert. [...] Unserer Meinung nach müssen sämtliche Informationen und Gedanken, die Vincent in seinen Briefen mit seinem Bruder austauschte, durch diese potentiell verzerrenden Linsen betrachtet werden. [...] Sosehr er seinem Bruder in seinen Briefen das Herz ausschüttete, verbarg er mindestens ebenso viel vor ihm, um ihn nicht verprellen, sich seine finanzielle Unterstützung nicht zu verscherzen oder das Verdammungsurteil seiner Familie zu bestätigen.» (Ibid., p. 1156 sq.) Wer viel redet, kann umso besser vieles nicht sagen. Und, zur Kunst, Briefe zu schreiben: «In einigen Fällen fanden wir konkrete Beweise dafür, dass Vincent seine Briefe mehrmals umschrieb, und umfangreiche Indizien weisen darauf hin, dass dieses Prozedere nicht unüblich war» (ibid., p. 1157).



Abb. 1: Vincent van Gogh, «Landweg», 1882

2.

Man ist – bei van Gogh – nicht auf Achse, wenn man noch unterwegs ist ... Auf der Straße bei Loosduinen, dem «Landweg» (→ **Abb. 1**), wählte van Gogh unterschiedliche Distanz- und verschiedene Fluchtpunkte, womit er Bewährtes, das Gewohnte unterläuft (Diss 21). An anderer Stelle bezeichnete Nizon das «die Verabenteuerung von Alltagsrealität»,²⁷ die vorsätzliche Enttäuschung namentlich dessen, was man erwartet hatte und/oder zu wissen glaubte. Van Gogh sollte uns eines Besseren, mit Nicht-Wissen belehren. Der im Bild «dargestellte Raum entspricht nicht einer geschlossenen Ansicht.» Van Gogh, schreibt Nizon, ließ sich hier «hinreißen», und zwar «von der Lebendigkeit der Bewegung» (Diss 21). Sie macht es gar nicht erst möglich, Position zu beziehen oder sich in einer Meinung einzurichten; Standpunkte relativieren den Standpunkt, Bewegung relativiert das Festgefahrene. Nizon schreibt: «Solche Blätter handeln» (Diss 22); und nicht zufällig – «mit Absicht», hätte Nizon gesagt (cf. nur Diss 42) – zeichnete van Gogh eine Straße.

²⁷ Paul Nizon, *Friedrich Kuhn*, Zürich: Verlag «um die Ecke», ohne Jahres- und Seitenangaben, Kapitel I, § 1.

Er steht auf der Straße, er fühlt wie sie unter seinen Füßen wegstürmt. Er will nichts anderes als dieses, seinem Gefühl nach wesentlichste Moment darstellen: das Fliehen bis zum Horizont, die Unendlichkeitsungeduld, die er mit dem Wandererfigürchen auf dem Damme teilt. (Diss 21)

Wobei das «Wandererfigürchen» jenen Nizon'schen «Marschierer», eines der Caprichos aus dem *Bauch des Wals* von 1989, vorwegnimmt, d. h. der Wanderer nimmt den Geher vorweg, das Land die Stadt und, nicht weniger, der Maler den Schriftsteller, van Gogh nämlich Nizon: «Frage mich, wie das Marschieren begonnen hat. Etwas muß ihn umgeworfen, aus der Bahn geworfen haben. Konnte er nicht fassen, was ihm geschehen war? Hat er sich gesagt, ich werde mir die Beine vertreten, werde ein wenig herumlaufen, um mit mir klarzukommen? Nach dem, was ihm geschehen war? Wann wo? In der Nacht? Hat er eine Hotelnacht verbracht mit einer und nie wieder heim und nicht mehr zu sich gefunden? Ist herumgelaufen da in Paris und immer stärker der Unruhe, schließlich der Verzweiflung verfallen?»²⁸ (VI, 46 sq.) Das «Wandererfigürchen», das mit Namen auch gut und gerne Iwan Stolz hätte heißen können (→ **Kap. VI/1**) und die Zeichnung selbst die «große Unruhe» (Diss 24). Einen Alternativtitel, der Nizon spätestens bei der Lektüre des 244. Briefes (Diss 64) aufgegangen sein musste, als van Gogh das Getriebe, den Motor (er sagt: das «How to do it und How not to do it») seiner bzw. jener Arbeit erklärte, der sich auch Nizon verschrieben haben wird. «Es ist immer {sehr} verführerisch», schrieb van Gogh, «eine Figur in der Ruhe zu zeichnen, während eine Bewegung darzustellen sehr schwierig ist. Der Effekt der Ruhe ist in den Augen vieler <angenehmer> {als alles andere}, doch dieses Angenehme darf die Wahrheit nicht aus {dem Auge} verlieren», denn die Wahrheit muss verfolgt werden, man muss an ihr dranbleiben: sie bewegt sich, ist selber ungeduldig und auf der Flucht. «Die Wahrheit ist, daß es im Leben mehr Schinderei gibt als Ruhe». – Zumal im Leben der Künstler bzw. «für den Typus Schriftsteller, zu dem ich zähle», und von dem Nizon, bezeichnenderweise auf van Gogh angesprochen, sagt, dass er «keine Pausen, keine Ferien und eigentlich keine Ruhe» kennt, «einfach weil die Maschine, wenn einmal eingeschaltet, nicht abzustellen ist.»²⁹

²⁸ Die *Gesammelten Werke*, 1999 in sieben Bänden bei Suhrkamp erschienen, zitiere ich im Folgenden direkt im Fließtext mit römisch Bd., arabisch Pagina.

²⁹ Paul Nizon, ««Die Auseinandersetzung mit van Gogh war eine Initiation»», op. cit., p. 24.

IV.

IM AUSGANG 3: NIZON

1.

*Sein van Gogh, sein innerer Walser.*³⁰ Der eine malte Schuhe, der andere ging in ihnen; denn: der passionierte Spaziergänger Robert Walser war Schriftsteller, seine Schuhe, von denen wir wissen, meint das, sind in erster Linie solche der Kunst, gemalte eher denn richtige. Sobald sie einmal welche sind, haben sie sich beim Schriftsteller auch schon verdoppelt, und sich mit sich überschrieben. Laufen, da, ist Laufschrift. Ein Archäologe der Gegenwart, wie Paul Nizon einer ist,³¹ kann es sich nicht leisten, auf die Mittel zu verzichten, mit denen er zu seinen Ausgrabungen kommt. Außer er hat nichts mehr vor, außer er geht nicht mehr aus. Hierzu gehören die Vorbilder, ein Äußeres, ein Inneres: die Schuhe van Goghs und das Gehen Robert Walsers, «das Wandererfigürchen» und «der Marschierer». Wie es aussieht das Eine, was seine Grammatik dafür tut das Andere. Wenn Paul Nizon geht, zitiert er, dass er geht. Er geht, wenn er geht, doppelt. Zwar wer geht und davon schreibt, geht unter.³² Aber das heißt auch: darin auf. Der Text – im Austausch gegen seinen Autor – bleibt von ihm affiziert; bei Nietzsche, neben Van Gogh der «andere große Erneuerer jener Zeit» (Diss 5; cf. auch Diss 39), war's der Wanderer und sein Schatten, ein zusehends prekäres Verhältnis, halt je länger der Tag dauerte. Ich ist, zu vorgerückter (Geister-)Stunde, nur noch «Ich», das Zitat davon (→ **Kap. VIII/1**). Das Besondere daran: Die Aufhebung des Beiläufigen durch die Kunst kostet genau dort das Leben, wo es bislang vermutet wurde. Text ist niemals Alltag, so sehr er diesen auch zu treffen verstünde. Sobald das Leben von ihm ergriffen wurde, musste es auch losgelassen werden. Die Autobiografie geht darin am weitesten. Sie wäre ob ihrer Selbstzerstörung nichts anderes denn furchtlos bzw. furchterregend, stünde die Kunst ihr nicht zur Seite. Oder, so kann man es auch sehen, stellte dem eigenen Bios die Schrift nicht immer wieder ein Bein. Zwischen mir und «mir» tut sich ein womöglich nicht einmal spürbarer Riss auf, ein Bruch, von dem ich gar nicht weiß, dass ich ihn mir zugezogen habe. Schließlich: Die Anführungszeichen erzählen ihn nur nach, sie waren nicht «dabei».

³⁰ Cf. Paul Nizon, «Mein van Gogh, mein innerer Walser»: 1. Vorlesung von *Am Schreiben gehen*, op. cit., pp. 9–33.

³¹ Cf. Samuel Moser, «Paul Nizon: Der Künstler als Delinquent», in: *Der Standard*, 14.12.2012. – Cf. auch Nizons Charakterisierung des Malers Friedrich Kuhn: «Kuhn malt immer Erinnerungen. Mitten in der Gegenwart malt er Erinnerungen an die Gegenwart» (Paul Nizon, *Friedrich Kuhn*, op. cit., Kapitel II, § 15) und v. a. das Motto von *Aber wo ist das Leben*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, p. 7: «Das Erinnern der Gegenwart ist meine Sache.»

³² Cf. Peter Henning, «... Weil das Untergehen die Sprache freimacht». Der Schweizer Schriftsteller Paul Nizon lebt jetzt zehn Jahre in Paris. Ein Gespräch über Städte», in: *FR*, 4.7.1987, p. ZB 3. – Für den Hinweis auf diesen Artikel (wiederabgedruckt in Paul Nizon, *Taubenfraß*, op. cit., pp. 109–121) danke ich Michael Rohrwasser.

2.

Indem er Darstellung als Entstellung begriff, erklärte Sigmund Freud die Nachträglichkeit zum Prinzip.³³ Bei Nizon ist sie ein sturer, eigenwilliger Hund (→ **Kap. VI/4**). Das Medium, quasi, als Botschaft. Der Hund von 1998 verirrt sich auch im Genre. Und wieder nicht. Die *Beichte am Mittag* bringt hinsichtlich des Freud'schen Prinzips sämtliche Gattungen des Erzählens unter einen – ihren – Hut. Wenn Emma, selbstverständlich bevor sie Charles heiratete, «zur Beichte ging, erfand sie kleine Sünden, um länger zu bleiben, im Dunkeln kniend, die Hände gefaltet ...»³⁴ Ihre Zeit ist schon die der Erzählung, reine Erzählzeit: sie sitzt oder kniet ab, was sie erfand. Alleinunterhaltern genügt zum Seelenheil ein Seelsorger, der schweigt. Und vor Gott sind nur die gleich, die keine Geschichten haben. Sie machen uns aus und jenen – bisweilen heiklen – Unterschied, ohne dessen regelmäßiges Update sowohl die Kunst wie das Leben verkümmerten. Der Schriftsteller in *Hund* läuft, aber «am Geländer der Worte und Sätze», auch seine Schrift ist eine Laufschrift; er läuft und er läuft anders, er will «die Zeit einfangen, die ablaufende, die abgelaufene Zeit» (VII, 90). Das ist dann die, in der er gerade ist und in der er schon war – was unterm Strich, den jedes Erzählen zieht, auf dasselbe hinausläuft. Die Schrift des Erzählers ist ungeduldig, und sie braucht vor allem eines, Zeit für sich. D. h. die eben ablaufende. Drum kann sie gar nicht anders als nur so zu tun, als erinnerte sie sich wirklich. «Die Erinnerung», schreibt Kierkegaard, «ist ein abgelegtes Kleidungsstück, das, so schön es auch ist, doch nicht paßt, da man aus ihm herausgewachsen ist.»³⁵ Übrigens unüberprüfbar. Ob es je richtig saß, wird man nie wissen können. Der einzige Anzug, der wirklich sitzt, wird auch der letzte sein, das Ende allen Erinnerns. Alle anderen Kleidungsstücke, die uns passen, sind solche, die es sagen, sprich: es zu sagen behaupten. Hier und heute. Diejenigen der Erzählung also, also vortrefflich jene der Schrift, dieser von vornherein eingestandenen Fehlleistung. Schrift ist nur das Versprechen einer wiedergefundenen Zeit. Das Leben aber, das laut der Schrift einer hatte, das «schreibt keine Geschichten. Wir sind es, die das Geschehen in Geschichten ummünzen und uns darin einsperren und alle Türen verriegeln.» (VII, 55) Sie verpassen uns eine Gangstervisage, ein «Erkennungsbild» und sie ziehen uns aus dem Verkehr. «Nur Verbrecher haben einen Steckbrief, und der ist ihnen angedichtet.» Geschichten sind, wo wir keinen Ausgang mehr für unsere Identität haben,

³³ Cf. Samuel Weber, *Freud-Legende. Vier Studien zum psychoanalytischen Denken* (1977), übers. von Michael Scholl, Georg Christoph Tholen und Theo Waßner, Wien: Passagen 1989, p. 148 sq.

³⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Sitten in der Provinz*, hg. und übers. von Elisabeth Edl, München: Carl Hanser 2012, p. 53.

³⁵ Sören Kierkegaard, «Die Wiederholung» (1843), in: ders., *Die Wiederholung / Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin*, hg. und übers. von Liselotte Richter, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991, pp. 5–83, p. 7.

Festschreibungen ein für allemal, und das sind «Anschläge auf das Leben.» (VII, 115) Anschläge, denen man dann entgeht, wenn man unerkannt, ein Schemen oder Gerücht, bleibt. *Untertauchen* heißt die Barcelona-Erzählung Nizons. Und im Pariser *Hund* steht: «Ich will im dunkeln bleiben.» (VII, 115) Davon gehe «ich» aus.

EINGÄNGE

V.

DIE NACHT DES ZEICHNERS

1.

1889, zum Anfang des Jahres, malt Vincent van Gogh sich selbst (→ **Abb. 2**).³⁶ Wenn ihm das linke Ohr, das er sich nach einem Streit mit Paul Gauguin abgeschnitten haben soll, fehlt, sieht man es nicht. Der gemalte Verband kann, was er verdeckt, nicht zeigen. Van Goghs Doppelgänger ist künstlich, eine Kunst und er ist das, was sich gemäß Vilém Flusser zwischen uns und die Wirklichkeit stellt, ein Bild.

Bilder sind Mediationen zwischen dem Subjekt und der objektiven Welt und als solche einer inneren Dialektik unterworfen: sie stellen sich vor die Gegenstände, die sie vorstellen sollen. [...] Bilder (wie alle Mediationen überhaupt) haben die Tendenz, den Weg zu dem durch sie Vermittelten zu versperren. Dadurch stülpt sich ihre ontologische Stellung um: aus Wegweisern werden sie zu Hindernissen.³⁷

Sein Bild, das Selbstporträt van Goghs, ist unser Bild. Er malt, wenn er sich malt, uns.³⁸ Ein Modell, schrieb der junge van Gogh – Charles Dickens paraphrasierend – einmal, ist kein «Endzweck» (Brief 234, Diss 15). Auch wir stellen uns uns, wenn wir uns sehen wollen, in den Weg und sind unsere eigenen Wegelagerer, sind das, was uns auf dem Weg zu uns ab- aber ebenso wie auffängt. Eine Leinwand recht eigentlich, die uns das zurückspielt (rückprojiziert), womit wir sie bespielt haben. Mit uns, aber einem Uns schon als Bild. Die Tür in diesem Wandschirm ist verschlossen (von Leinwand überzogen), wir bleiben uns selbst ein Geheimnis, das Bildnis nur, von dem man sagt, wir seien es.

³⁶ Dieses «Selbstporträt mit abgeschnittenem Ohr» (Januar 1889), es gibt zwei aus der Zeit, gehört der Courtauld Gallery der University of London; zum Streit mit Gauguin cf. etwa den *Roman eines Gottsuchers* von Julius Meier-Graefe (Berlin/Wien/Leipzig: Paul Zsolnay 1932, pp. 247–254), der bei Nizon vorausgesetzt werden darf, zumal Jaspers sich in einer Anmerkung auf die Arbeiten Meier-Graefes zu van Gogh bezog (Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh*, op. cit., p. 206). Nizon schrieb dazu: Van Gogh «hatte sich, höchstwahrscheinlich in einer Art Selbstbestrafung für aggressives Benehmen gegenüber dem hochverehrten Kameraden», eben Gauguin, «ein Ohr abgeschnitten und es für eine Prostituierte im Bordell abgegeben, worauf er ins Spital eingeliefert wurde, aus welchem er am 7. Januar 1889 entlassen worden ist.» (*Van Gogh in seinen Briefen*, [montiert und] mit einem Nachwort von Paul Nizon, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1977, p. 184.) Steven Naifeh und Gregory White Smith bestätigen im Wesentlichen Nizons (und Meier-Graefes) Einschätzung – ohne sich auch nur auf eine von ihnen beziehen zu müssen (*Van Gogh. Sein Leben*, op. cit., pp. 905–909).

³⁷ Vilém Flusser, «Eine neue Einbildungskraft», in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (= es 1475), pp. 115–126, p. 118.

³⁸ Van Gogh «will das menschliche Gleichnishafte im Naturaspekt sichtbar machen, das, worin der Betrachter seine eigene irdische Situation erkennen soll.» (Diss 15)



Abb. 2



Abb. 3

Van Goghs Verband ist solcherart eine poetologische Referenz, er bezieht sich darauf, worauf keine Bezüge mehr möglich sind. Er bezieht sich auf den Bezug, auf die Leinwand selbst. Die Unmöglichkeit der direkten Wiedergabe erweist sich an dem gescheiterten Versuch am besten. «This misfortune» zitiert van Gogh Dickens (Brief 244), «alters nothing, the thing is just as true now (after the failure) as it was then (before the failure).» Der Verband, ein angedeutetes Bild-im-Bild, verdoppelt, er potenziert auch die Schwierigkeiten, und sie, immerhin, kann er beim Namen nennen. Sie heißen Bild.³⁹ Der gemalte Verband stellt die Wunde der Malerei, die Wunde von Kunst bloß – *dass* er verbindet, wird von ihm dokumentiert. Der Maler, der sich selbst sitzt, hat, eingestanden oder nicht, ein Problem. Nie ist er da, wo er hingehört. Eine Situation, die Derrida generalisiert hat. Maler, die sich malen, sind blind, ihre Tage sind Nacht. Noch an ein und derselben Stelle, vermittelt über den Spiegel haben sie entweder Augen für sich oder sie fürs Papier, auf dem sie – angeblich sich – zeichnen. Sie kommen um die Leerstelle, die sie selber sind, nicht drumherum, an ihnen selbst als blinder Fleck führt kein Weg vorbei. Spricht Derrida vom Sehen oder Sichtbarmachen, ist – radikal – vom Blindsein die Rede. Sie ist die «unsichtbare» Voraussetzung des Zeichners, beim Zeichnen blind zu sein.⁴⁰ Courbet malte sich als «Verwundeter» (1844–1854; → **Abb. 3**), mit geschlossenen Augen. *Ich will im dunkeln bleiben*. Aber auch so: Im Moment der Berührung des Zeichenstiftes mit seiner Unterlage hockt ein blinder Fleck, ohne den es gewissermaßen auch niemals etwas zu sehen geben könne, jedenfalls hinterher.

³⁹ «Eine der absoluten Leitmetaphern für die Malerei unserer Kultur ist [...] das Motiv des Schleiers. Es versinnbildlicht den unumgänglichen Widerspruch einer ästhetischen Schwelle, welche die Enthüllung eines Abwesenden verspricht und dieses doch zugleich verbirgt». (Martin Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink 2009, p. 163 sq.)

⁴⁰ Cf. Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* (1990), übers. von Andreas Knop und Michael Wetzlar, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2008, p. 46.



Abb. 4: Marie-Louise Elisabeth Vigée-Lebrun,
«Selbstporträt», 1790

Selbst, schreibt Derrida, «wenn die Zeichnung, wie man sagt, mimetisch ist, also reproduktiv, figurativ und darstellend [...], muß der Strich [des Zeichners, der Zeichnerin] in der Nacht vorhergehen».⁴¹ – Zeichnen also heißt bei Derrida Tapsen, Tappen, unsicher und mit den Händen voran ... Und definitiv aus der Erinnerung, vom, um es psychoanalytisch zu sagen, «Tagesrest» her. Die Nacht des Zeichners nennt Derrida denn auch den «Vorabend oder das Gedächtnis des Tages», «eine Reserve an Sichtbarkeit».⁴² Der Zeichner (beim Zeichnen) hat immer das Nachsehen: Er sieht, wenn, bloß retrospektiv. Prinzipiell und insgesamt, mit und ohne Freud. Weil auch auf der Bewusstseinssebene, zumindest der phänomenologischen, gilt: Entweder nehme ich den Tisch oder mich als Wahrnehmenden wahr; fange ich mit zweiterem an, «so bin ich», schreibt Merleau-Ponty, «schon nicht mehr gleichsam mit meinem Blick in den Tisch eingetaucht, ich wende mich um zu mir, der ich wahrnehme», und außerdem ist «derjenige, der wahrnimmt, [...] nicht vor sich ausgebreitet [...], er [...] übernimmt eine Wahrnehmungstradition und sieht sich konfrontiert mit einer Gegenwart.»⁴³ Notabene eine, die er nicht packt, weil er sie auch nicht wirklich kennen kann. Gerade der Selbstporträtist kann immer nur Sehen oder Zeichnen. Es gibt und er hat keine Gleichzeitigkeit, keine Identität von Sehen und Zeichnen. ««Posieren» und «Ma-

⁴¹ Ibid., p. 49.

⁴² Ibid., p. 51.

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), übers. von Rudolf Boehm, Nachdruck von 1966, Berlin: Walter de Gruyter 1974, p. 278 sq.

len» sind zwei a priori getrennte und unvereinbare Tätigkeiten», schreibt auch Victor Stoichita.⁴⁴ Und das von ihm besprochene Selbstporträt der Marie-Louise Elisabeth Vigée-Lebrun (1790; → **Abb. 4**) macht da keine Ausnahme. Auch weil sie die Regel, auf einmal beides zu sein: Vor- und Abbild in einem, unterläuft. Weil das Bild falsch ist, hat sie eine Chance. Weil sie blind malt, kann sie sich sehen. Bloß wo, muss offen bleiben. Weil überall, worauf ihre Chance sich ihrerseits artikulieren würde oder – mit Zinsen dann nur, einer Verschiebung – materialisieren sollte, kein Untergrund sie als solche noch zu tragen vermöchte.

2.

In Friedrich Wilhelm Murnaus *Gang in die Nacht* (1920, → **Abb. 5–8**) mit Conrad Veidt als blindem Maler teilen wir seine, wie wir jetzt sagen müssen: Berufskrankheit, nichts sehen zu können (Drehbuch Carl Mayer); die Bilder wenden sich von der Kamera (Max Lutze) ab, sie bleiben während des ganzen Films unsichtbar, verborgen (Bauten Heinrich Richter). Murnaus Form ist mit dem Maler solidarisch. Vielleicht verhält es sich aber auch umgekehrt. Und der Maler, der blinde Maler ist mit Murnaus Film solidarisch.⁴⁵ Wenn er ihn nicht gleich boykottiert. Es bzw. er gibt nichts zu sehen. Weil ein Film ja auch niemals sah, was sich wirklich abspielte. «Inmitten technisch reproduzierter Bilder», schrieb Heide Schlüpmann, käme es Murnau, der sich mit ihnen selber als oder zum Künstler erkläre, auf «eine generelle <Blindheit>» an.



Abb. 5–6: F. W. Murnau, *Der Gang in die Nacht*, D 1920

⁴⁴ Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens* (1997), übers. von Heinz Jatho, München: Wilhelm Fink 1999, p. 101.

⁴⁵ «In der Figur des Blinden», schreibt Stefan Ripplinger (*I can see now. Blindheit im Kino*, Berlin: Verbrecher Verlag 2008, p. 2), «denkt das Kino über sich selbst nach.» Denn «Blindenfilme», sagt er, «artikulieren in besonderer Deutlichkeit, was die anderen [Filme] ausmacht» (ibid., p. 50).



Abb. 7–8: F. W. Murnau, *Der Gang in die Nacht*, D 1920

Murnau reflektiert in *Der Gang in die Nacht* seine Arbeit als Autorenfilmer, als Künstler, der nur mit Hilfe des Apparats wieder «die Leinwand füllen» kann, er reflektiert darüber hinaus die Leistung des kinematografischen Apparats als «Geburt eines neuen Sehens». Jedoch überschätzt er nicht die Technik, die die verlorene Augenkraft wiederherstellt. Er feiert nicht die eigene Entmachtung als Künstler in der technischen Reproduktion. Vielmehr gibt er durch die Form, in der er die künstliche Herstellung des Sehens thematisiert, zu erkennen, daß er die erblindete Produktivkraft nicht vergessen will, ja daß es ihm auf eine generelle «Blindheit» inmitten technisch reproduzierter Bilder ankommt.⁴⁶

Die maschinelle Film-Sicht auf die Dinge ist a priori Kunst sowohl wie Ausschnitt, für den der Blinde vielleicht alles geben würde, aber der ihm wie jedem anderen niemals alles zeigen könnte. Niemals ist und auf einmal das ganze Bild zu haben. Weshalb auch das ab Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommende Wissenschaftsideal der Objektivität das des «Blindsehens» war.⁴⁷ Nur ein Blinder könne sich sicher sein, dass sein Wissen, so Lorraine Daston und Peter Galison, «keine Spuren des Wissenden trägt» und «ein von Vorurteil oder Geschicklichkeit, Phantasievorstellungen oder Urteil, Wünschen oder Ambitionen unberührtes Wissen» sei.⁴⁸ Mit dem Wissen stand das Sehen, en général, zur Disposition. Und die Kunst erst recht sollte sich gegen übernommene Wahrnehmungstraditionen wehren. «Alle Kunst», schrieb Nizon im *Versuch über das Sehen*, «hat naturgemäß mit der Sache des Sehens zu tun».⁴⁹ Frenhofer, Balzacs berühmter Porträt-Maler, zog die

⁴⁶ Heide Schlüppmann, «*Der Gang in die Nacht*. Das Motiv des Blinden und der Diskurs des Sehens im Weimarer Nachkriegsfilm», in: Uli Jung/Walter Schatzberg (Hg.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*, München/London/New York/Paris 1992, pp. 38–53, p. 47.

⁴⁷ Lorraine Daston/Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, p. 17, 132, 147, 172.

⁴⁸ Ibid., p. 17.

⁴⁹ Paul Nizon, «Versuch über das Sehen» (1979), in: ders., *Über den Tag und durch die Jahre. Essays, Nachrichten, Depeschen*, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, pp. 183–199, p. 198.

berichtigten Konsequenzen. Weil: «Ihr zeichnet eine Frau, aber ihr seht sie nicht!» Ergo: Es wird die Leinwand leer bleiben müssen und das Meisterwerk inconnu. Wie eine gezeichnete Frau, die auch wirklich gesehen wurde, ausschauen könnte, das versuchte Cézanne zu zeigen. Angeblich identifizierte er sich mit Frenhofer.⁵⁰ Nur seine Mittel, freilich, die waren andere, er entwickelte eine andere *Technik*; er besann sich, könnte man auch sagen, und kam auf das Naheliegende, darauf, was dem Sehen seine konventionellen Ziele nahm, die antrainierte Finalität (*das Modell ist kein Endzweck*), einen längst bekannten Ausgang. Cézanne emanzipierte das Sehen, und das war, wie Gottfried Boehm sie nannte, seine «Konzentration auf die rein visuelle Seite des Sehens», und die «erwies sich als Instrument einer Erneuerung des Zugangs zur Welt.»⁵¹ Sie als seine eigene wiederzugeben, so wie er sie sah, wie er sie oder es ihm mit ihr erging, daran machte sich auch Nizon. Bis heute, in immer wieder neuen und – aus Überzeugung – missglückten Anläufen. Scheitern (cf. Diss 14), das war etwas, das man bei van Gogh lernen konnte. Er selber empfahl, «die unentgeltlichen Kurse der großen Universität des Elends» (zit. nach Diss 59) – als Schule des Sehens und Hörens konzipiert – zu besuchen. «Seine Beziehung zur Umwelt», vermerkte Nizon kritisch, «ist das Mitleid»; van Gogh «kommt nicht vom Sehen her zur Kunst.» (Diss 14) Das Atelier, könnte man demzufolge sagen, war der Ort, an dem der junge van Gogh sein Nicht-Sehen praktizierte. Seine frühen Bilder waren «mit Gedanken» geschaut (Diss 16): Die «Haltung» derer, die er malte, war eine «Atelier-Pose» (Diss 17) und seine Modelle habe er «mit Kleidungsstücken und Attributen aus seinem Atelierbesitz» drapiert (Diss 19). Van Goghs Kunst zu diesem Zeitpunkt, Anfang der 1880er-Jahre, war eine aus dem eigenen Fundus (→ **Kap. X/2**), eine Archiv-Kunst, und was er sah, war abgestanden. Er trug dick auf, knetete, schreibt Nizon, die «Oberfläche zum Zwecke einer dramatisch-*gewittrigen* Erscheinungshaftigkeit.» (Diss 19) Solcher Theaterdonner aber wirft Blitzlichter auf die Arbeit in den Kulissen. Die Werkstatt van Goghs demonstriert, dass das Sichtbare, das, was wir sehen, ebenso eine Geschichte hat wie das Sehen selber. Van Gogh, indem er uns nicht auslässt, lässt sich nicht aus. Wenn er doziert, leitet ihn nicht die Unbeholfenheit oder mangelnde Professionalität wie im Theologischen (→ **Kap. I/4**), wenn seine Bilder unterrichten, dann immer auch darüber, dass sie es tun. Sein Scheitern, zuletzt, hat auch diesen Sinn. Schon die frühen Bilder, wenigstens wie Nizon sie sieht, sind Filme,

⁵⁰ Honoré de Balzac, «Das unbekannte Meisterwerk» (1831), übers. von Heinrich E. Jakob, in: ders., *Das unbekannte Meisterwerk und andere Erzählungen*, Zürich: Diogenes 2009, pp. 124–164, p. 132; und, Cézannes «Identifikation» betreffend, Maurice Merleau-Ponty, «Der Zweifel Cézannes» (1948), übers. von Andreas Knop, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, 4. Auflage, München: Wilhelm Fink 2006, pp. 39–59, p. 50. Außerdem: Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei* (1985), übers. von Michael Wetzels, München: Wilhelm Fink 2002.

⁵¹ Gottfried Boehm, *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M.: Insel 1988, p. 56.

avantgardistische: Als gleite über ihre Motive eine Kamera, die sich das, was sie interessiert, herausholt und sich um keine kohärente Geschichte mehr kümmert.

So packt er denn sein Modell von verschiedenen ergiebigen Seiten an, wählt unbedenklich verschiedene Distanzpunkte für dieselbe Zeichnung, was zur Folge hat, daß wohl einzelne Gesten eindrucklich hervortreten, als packende Schlüsselpositionen gleichsam, und mehrere Aspekte im einen Blatte in einer vergleichzeitigenden Weise zur Wirkung kommen, daß aber kein Körpergerüst, kein organischer Zusammenhang fühlbar wird, der die Details gemeinsam trägt und belebt. (Diss 15)

Für Jaspers war so eine «Weltanschauung», oder keine zu haben, psychotisch;⁵² für Nizon ist das Leben nur mehr ein Vorwand und Scheitern – «kein organischer Zusammenhang» – eine Kunst, ihre Voraussetzung zumal. «Ich sehe nicht durch, ich bin blind» (V, 177), sagt er in *Das Jahr der Liebe* (1981), seinem vielleicht schönsten Roman, in dem es ihm «um das Handwerk des Schreibens und um das Handwerk des Lebens» gehe,⁵³ und mit dem Nizon, wie Wend Kässens schreibt, im Gegenteil «sehen gelernt» habe.⁵⁴ Solchem Sehen, v. a. wie Cézanne es studierte, war es nicht um «Subjektivität» oder gar «Innerlichkeit» zu tun. Cézannes «elementarste Forderung» war «malen, was man sieht, nicht malen, was man denkt oder imaginiert», seine «Leiden-schaft gehört dem Sichtbaren, das ihm vor Augen liegt.»⁵⁵ Solchem Sehen, das Nizon auf dem Umweg dessen Ateliers auch für van Gogh reklamierte, ging es um Genauigkeit.⁵⁶ Im *Versuch* dazu, 1979, beginnt Nizon gewissermaßen mit der Lebensgeschichte des eigenen Sehens. Er selber hatte es, wie van Gogh, lernen müssen. Vor und von Bildern zunächst, um hinterher schreiben zu können. Sehen ist kein Automatismus, eher – Nizon, früher «auf eine ungesunde Art innerlich», zitiert Freuds *Trauer und Melancholie*-Aufsatz – ein Apparat, den man einstellen, an dem man arbeiten muss. «Ich konnte lange nicht *sehen*», ein Bild, das musste erst *gewonnen*, dem Draußen gegen das Innerliche abgerungen werden.⁵⁷ Und erst als er, um ausgerechnet sie

⁵² Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh*, op. cit., p. 88–107.

⁵³ Paul Nizon, *Das Drehbuch der Liebe. Journal 1973–1979*, hg. von W. Kässens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, p. 258.

⁵⁴ Wend Kässens, «Nachwort», in: Paul Nizon, *Das Drehbuch der Liebe*, op. cit., pp. 259–272, p. 272.

⁵⁵ Gottfried Boehm, *Paul Cézanne*, op. cit., p. 26.

⁵⁶ «Sobald man in einem Impressionistensaal van Goghs Bilder anschaut, bemerkt man deren Klarheit, die fast unüberbietbare Luzidität» (Paul Nizon, «Die Auseinandersetzung mit van Gogh war eine Initiation», op. cit., p. 43 sq.)

⁵⁷ Paul Nizon, «Versuch über das Sehen», op. cit., p. 183.

besser sehen zu können, von sich und seinen Gewohnheiten *abzusehen* begann, lernte er allmählich das Sehen. «Aus dem gleichen Grunde begann ich auch Kunstgeschichte zu studieren».⁵⁸ Nizon wollte das, was er war, auch darstellen. Es galt, die Mittel dafür, das «Rüstzeug»⁵⁹ kennenzulernen, sie und es sich anzueignen. Der poète maudit würde ein poetus doctus sein und der Leser russischer Literatur, indem er sich für das «Gemachtsein» und «Gewachsensein» von Kunst interessierte, im Grunde ein russischer Formalist.⁶⁰

Wenn ich vordem beispielsweise eine Kathedrale eher mystisch erlebt hatte, so wurde ich nun angehalten, das Bauwerk in seiner Konstruktion, seiner konstruktiven Gestalt einzusehen, in seinem Gemachtsein, Gewachsensein, seiner Geschichtlichkeit zu verstehen. [...] Ich hatte also mit einer eigentlichen Schule des Sehens meinen Innerwelts- oder Innerlichkeitskerker zu sprengen vermocht, ich war hinausgelangt aus mir, das heißt, ich war über den reinen Gefühlsmenschen hinausgekommen und zu den Dingen und Menschen vorgedrungen; auch war ich mittlerweile Schriftsteller geworden.⁶¹

Aber damit, dass «ich mittlerweile Schriftsteller geworden» bin, hatte Nizon sich «vom rein Subjektiven abgelöst»; sein Leben zu sehen hieß, wie vor einem Bild – oder seinem Porträt – einen entsprechenden Abstand dazu gefunden zu haben. Diesen Abstand nannte Nietzsche das «Pathos der Distanz», mit dem er in der Zweiten Abhandlung *zur Genealogie der Moral* (1887) den Ort der eigenen Wahrnehmung diskutierte. Den und wie man, daher, selber wahrgenommen wurde. Das «Pathos der Distanz» war Nietzsches *Versuch über das Sehen*. Gemäß diesem wird Nizon seine Geschichte «am Faden seiner Erinnerung gewissermaßen neu *erfinden* und entwickeln, er wird sie», *nachdem er sehen gelernt hatte*, «wie eine fremde oder eben wie eine gefundene Geschichte ausbreiten können».⁶² Er wird das Ausgebreitete und Dargelegte behutsam, in aller Ruhe arrangieren. *Das Jahr der Liebe*, der Roman, hätte ein ebenso gutes Drehbuch für das Journal abgegeben. Wer einmal «am Faden seiner Erinnerung» spinnt, vergisst nicht darauf, dass sein Leben Flickwerk ist, Zusammensetzung, Komposition und Montage. Er weiß dann, dass sein gesponnenes Leben das eines anderen ist, das seines Doppelgängers: diesem Spinner.

⁵⁸ Ibid., p. 186.

⁵⁹ Cf. Paul Nizon, *Am Schreiben gehen*, op. cit., p. 11.

⁶⁰ «Der russische Hintergrund», Nizons Vater, «verschmolz mit der frühen Liebe zur russischen Literatur.» (Paul Nizon, «Der ferne Vater», op. cit., p. 10 sq.)

⁶¹ Ibid., p. 186–188.

⁶² Ibid., p. 193.

VI.

DIE DOPPELGÄNGER-MASCHINE

1.

1959 veröffentlicht Paul Nizon die ersten Erzählungen, *Die gleitenden Plätze*. Es folgen *Canto* 1963, *Im Hause enden die Geschichten* 1971 und *Untertauchen* 1972. Man kennt ihn inzwischen, der Kunstkritiker Dr. Paul Nizon ist Schriftsteller geworden. Als 1975 der Roman *Stolz* – Elias Canetti gewidmet⁶³ – erscheint, ist er am Absprung. Damit schloss oder öffnete er, bevor er 1977 nach Paris übersiedeln wird, wo er noch heute lebt, einen Kreis. *Stolz*' Geschichte ist, dieses Mal in groben Zügen nur (→ **Kap. II/1**), auch seine. *Stolz*, «das Ausnahmebuch», «ist mein einziger Versuch mit fortlaufender Handlung nach annähernd klassischem Erzählmuster geblieben.» Nachdem ihm der «Lebensverweigerer» und Spielverderber Iwan Stolz «unter der Hand» verstarb, kam er über den einen Versuch nicht hinaus. «Er lebte», schreibt Nizon, «nicht lange genug, um sich zu profilieren und mich zu einem Romanautor aufrücken zu lassen.»⁶⁴ Die ironische Wendung vermag Nizons Voraussetzung, seine prinzipielle Abhängigkeit vom Stoff, nicht zu überspielen. Man hat das, was er beanstandete, positiv gesehen, es begrüßt. In seinem «Gutachten zuhanden der kantonaltbernischen Literaturkommission» hat Paul Hofer das, was Nizon allenfalls als Ausnahme seiner Regel auffasste, mit ihrer Überwindung verwechselt. «Hier ist das autobiographische Material Gerüst des Bauwerks, nicht das Gebäude selbst. *Stolz* ist nicht mehr Nizon.» – Was natürlich ein grundlegendes Missverständnis darstellt. Um bloße Identität ist es nie gegangen, geht es nicht. Doppelgänger sind, nach Freud, «unheimlich»; sie wären, heißt das, keine, wenn sie sich nicht unterscheiden würden. Anders- setzt Gleichsein voraus. Aber auch umgekehrt. Und Hofer war es offensichtlich nicht um die feinen Unterschiede zu tun, nicht um die unheimlichen Verschiebungen, die zunächst kaum spürbaren Veränderungen. «Grund und Muster sind unterscheidbar. Die Hauptfigur ist Werk, nicht Variation über die Person des Autors.» Wobei «Werk» für Kunst steht und «Variation» für «da und dort lediglich montierte[s] Lebensmaterial».⁶⁵ Aber *Stolz* starb, weil Nizon – auch hier – nicht anders wollte oder, von mir

⁶³ «Ein besonderes Verhältnis verband Canetti mit Paul Nizon. Sie lernten sich 1964 kennen und waren bis in die zweite Hälfte der siebziger Jahre eng befreundet [...]»; und bei Nizons zweiter Hochzeit, 1973, war Canetti sein Trauzeuge. Cf. Sven Hanuschek, *Elias Canetti. Biographie*, München: Carl Hanser 2005, p. 489 sq. und 578.

⁶⁴ Paul Nizon, «Ein verhinderter Romancier? Das Leben als Roman?» (1992), in: ders., *Taubenfraß*, op. cit., pp. 100–108, p. 105 sq.

⁶⁵ Wiederabgedruckt in: *Paul Nizon*, hg. von Martin Kilchmann, op. cit., pp. 143–149, p. 149; zum «Unheimlichen» Freuds cf. Sigmund Freud, «Das Unheimliche» (1919) in: ders., *Gesammelte Werke*, chronologisch geordnet, hg. von Anna Freud u. a., Bd. 12, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1999, pp. 227–268.

aus, konnte als von sich, d. h. als nicht länger nicht von sich zu schreiben, wenn er schrieb ... «Und ich dachte an den armen Stolz, meinen jugendlichen Doppelgänger, der im winterlichen Spessartwald erfroren war», schreibt Nizon im *Jahr der Liebe* (V, 208). Eine Ausstellung interessierte ihn für die Bilder und, «da er die Briefe des Malers zu lesen begann», für den Menschen van Gogh, «der ihn gleichzeitig abschreckte und hartnäckig beirrte.» (IV, 73 sq.) So kam Iwan Stolz zu seinem <Thema>. Aufgrund, wie es heißt, seiner «privaten Umstände» wünschte er «eine Arbeit zu schreiben über den Maler», seine Dissertation (IV, 74). Dafür geht Stolz in Klausur, er haut ab, er versteckt sich. «Mehr: sich auszulöschen drängte ihn.» (IV, 11) Sich und damit seine Arbeit auszulöschen – die er folglich nicht abschloß, da er selber, sehr buchstäblich, verkam. Und Nizon? 1957 promovierte er mit *Die Anfänge Vincent van Goghs*; davor, 1955/1956 zog er sich in den Spessart zurück. Grundlage seiner Arbeit sind im Wesentlichen die Briefe van Goghs. Sie zitiert er auch im Roman, reichlich, und 1977 gibt Nizon sie bei Insel, in Auswahl, heraus.⁶⁶ Es blieb nicht bei van Gogh (→ **Kap. XI**), wenn er auch die mit Abstand größte Konzentration auf sich zog, einem Sog gleich: «vor Blättern van Goghs fällt der Betrachter überall aus der Sphäre des Scheins in die Sphäre des persönlichen Nachmachens und Nachlebens: der Personifikation» (Diss 23); denn «der Bereich der Kritik», sagt Nizon schon bzw. noch im Rückblick auf seine wissenschaftliche Van-Gogh-Auseinandersetzung, «hat mich nur dort befeuert, wo ich mich mit der schöpferischen Ausgangslage und dem Kunstwollen mehr oder weniger identifizieren konnte.»⁶⁷ 1991 wird Nizon *Figurants figutifs* veröffentlichen. Das Goya-Buch erscheint 2011 auf Deutsch, die bislang letzte kunstwissenschaftliche Publikation aus Nizons eigener «Reparaturwerkstatt» (→ **Kap. X/2**). «Ich frage mich, warum mich solche Porträts berühren. Es ist die Geborgenheit in einem mir fremden Herkommen, es ist eine diesbezügliche Sicherheit, die mir abgeht».⁶⁸ Malerei, Bilder generell, können für Optionen zeichnen, mit denen der Schriftsteller Marke Nizon eine Arbeitsgrundlage, eine solche Ich-Hypothese hatte, über die er seine Prosa spielen würde. Handke, einer der wichtigsten Kollegen des Exils, wird das mit Cézanne tun,⁶⁹ was Nizon, seit er schreibt, aber v. a. schon mit van Gogh tat: Poetologie anhand der Produktion von Bildern, auch bewegten, zu betreiben.

⁶⁶ Cf. Paul Nizon, *Die Anfänge Vincent van Goghs*, op. cit.; und *Van Gogh in seinen Briefen*, mit einem Nachwort von Paul Nizon, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1977.

⁶⁷ Paul Nizon, ««Die Auseinandersetzung mit van Gogh war eine Initiation»», op. cit., p. 42.

⁶⁸ Paul Nizon, *Goya*, Berlin: Insel 2011, p. 8.

⁶⁹ Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

2.

Nizons Texte werden nicht aufhören, Autoporträts zu sein; sie hatten, schreibt er, nie anderes. Von Anfang an. Der erste Satz des ersten Langtextes, *Canto*: «Vater, nichts Nennenswertes.» (I, 7) Es blieb ihnen, seinen Texten, nichts anderes, nichts anderes als Paul Nizon. «Weil mein schreibender Doppelgänger in Ermangelung formidabler Mitteilungswürdigkeiten und nutzbringender Botschaften der Selbstabspiegelung frönt.»⁷⁰ Und um seinen Kopf frei zu bekommen – um sich auf sich einzulassen –, wird er ihn verbinden (→ **Kap. V/1**). Man könnte, um seine anderen Gepflogenheiten wissend, von einem Ritual sprechen.⁷¹ Den Vorsichtsmaßnahmen eines Künstlers, damit aus langwierigen Vorbereitungen dazu einmal auch Romane werden. Damit die Nizon-Daten, die er eingab, zurückgespielt werden; *möglichst* so, wie er sie eingab. Denn mit Verlusten ist überall da zu rechnen, wo Zeit ins Spiel kommt. Augenblicklich spielt sie ihre Rolle. So überzeugend, dass wir das, was sie tut, Kunst nennen. Von der Zeit wie von der Kunst wird nichts in Ruhe gelassen. Sie stören den Frieden. Auch den, den wir mit uns gemacht haben. Das heißt: die Veränderungen auch da wahrzunehmen, wo sie allenfalls nicht beabsichtigt sind. Mathematisch – oder: hinsichtlich der Zeit – sind die Interviews und Journale nicht weniger Literatur als die Erzählungen und Romane. Der, der schreibt, hat einen Doppelgänger. Der Doppelgänger, wiederum, hat eine Geschichte. Eine Kunst-, eine Literaturgeschichte. Und eine Geschichte der Technik. Nach Bernard Stiegler muss die des Menschen gemeinsam mit ihr erzählt werden. Der Mensch ist von Anfang an auch Maschine. Das ist, gerade wenn Kunst sich der späteren Abgrenzungen oder, darauf referierend, ihren Übertretungen annimmt, eine Pointe, die schon Hans Blumenberg nicht entgangen war. Am Anfang, sagt Stiegler, indem er den Bruder links liegen lässt und alles auf Epimetheus setzt, ist der Fehler (cf. zur diesbezüglichen Mythologie: Hesiod, *Theogonie*, 512 sqq.). «Eine Vergangenheit zu haben, bedeutet, fehlerhaft zu sein». Und es bedeutet, die Fehler ausbügeln zu wollen. Sich zu überwinden und mehr als das zu sein, was wir sind. Von Anfang an. Denn «es gibt nur Prothesen: meine Brille, meine Schuhe, der Kugelschreiber, der Kalender und das Geld in meiner Tasche – und weil sie Angst machen», uns der eigenen Bedürftigkeit nur allzu bewusst, «macht man sie weniger sichtbar.»⁷² Man schämt sich ihrer, pocht auf eine Authentizität, wegen der wir glauben, unser Technischsein ausschließen zu müssen. In einer Welt, die für uns da ist, haben wir Technisches auch gar nicht nötig, es ist ein

⁷⁰ Cf. Paul Nizon, «Meine Ateliers» (1994), in: ders., *Taubenfraß*, op. cit., pp. 88–99, p. 91 sq.

⁷¹ Cf. hierzu Paul Nizon/Dieter Bachmann, *Ein Schreibtisch in Montparnasse. Ein Gespräch*, Göttingen: Wallstein 2011.

⁷² Bernard Stiegler, *Technik und Zeit. Der Fehler des Epimetheus*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Zürich/Berlin: Diaphanes 2009, p. 261.

Luxus, den wir uns leisten, eine Eitelkeit. Erst wenn wir von einer «dem Menschen gegenüber rücksichtslos erscheinende[n] Welt» ausgehen, Blumenberg datiert sie auf die «Wende vom Mittelalter zur Neuzeit», entkommen wir uns und unserer Technik nicht mehr. Sie wird als unumgänglich erlebt und eben deshalb unterschlagen. Blumenbergs Befund von 1966 verträgt sich mit dem Stieglers von 1994 gut: «Der Mensch ist, biologisch betrachtet, als ein mangelhaft ausgerüstetes und [ebenso mangelhaft] angepaßtes Wesen auf die Bühne der Welt getreten und hat von Anfang an Hilfsmittel, Werkzeuge und technische Verfahren zu seiner Selbstbehauptung und zur Sicherung seiner Bedürfnisse entwickeln müssen.»⁷³ Der Mensch hat «von Anfang an» spielen müssen, um zu überleben; und man versteht, warum Kostüm- und Bühnenbildner Orientierungen abgeben, die existenziell und keine Kosmetik sind, insofern – zum Beispiel – Blumenbergs *Geistesgeschichte der Technik* Jacques' Monolog aus *As You Like It* (II. Akt, 7. Szene) anthropologisch bzw. in dem Sinn, wie Hans Belting ihn zuletzt aktiviert hat,⁷⁴ unterfüttern würde: «All the world's a stage / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts ...» Oder dass, mit Nizon gesehen, «in den Augen des Porträtisten Goya [...] alle seine Modelle Schauspieler» sind. «Sie sind verkleidet, stehen auf der Bühne und spielen eine Rolle.»⁷⁵ Wenn es um den Menschen geht, kann ein Modell, wie es der van Gogh Nizons gesagt hatte, auch niemals ein «Endzweck» sein (→ **Kap. V/1**), es genügt gewissermaßen, wenn das Modell – am Modell vorbei – getroffen wird und Nizon selbst, das Medium wechselnd, aber in der erklärten Nachfolge van Goghs, ging es «ja nicht um Memoiren, sondern um ein dichterisches Exemplum, um die künstlerische, nicht um die faktische Wahrheit».⁷⁶

⁷³ Hans Blumenberg, *Geistesgeschichte der Technik*, hg. aus dem Nachlass von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, p. 32 sq.; zur Datierung der Texte cf. die editorische Notiz *ibid.*, p. 146 sqq. – Eine weiterführende Diskussion, die sowohl Blumenberg wie Stiegler berücksichtigt, bei Oliver Müller, *Zwischen Mensch und Maschine. Vom Glück und Unglück des Homo faber*, Berlin: Suhrkamp 2010.

⁷⁴ «Paradoxerweise bringt das Porträt das Gesicht auf einen Begriff seiner selbst erst dadurch, dass es eine Maske davon herstellt. Denn ein Gesicht hat eine offene, die Maske aber eine geschlossene Form, was heißt, dass nur die Maske auf Dauer repräsentieren kann, was ein Gesicht ist, während ein Gesicht niemals zur Ruhe kommt und deshalb nicht auf den Begriff zu bringen ist. Tritt das Porträt an die Stelle eines abwesenden Gesichts, so ist es Darstellung nicht in einem performativen, sondern in einem mimetischen Sinne, also im Sinne von Abbildung. Die Darstellung gelingt aber nur dann, wenn sie von den Konventionen einer Zeit und einer Gesellschaft bestimmt wird. Dabei kann sich der Maskencharakter des Gesichts verstärken. Denn im Porträt findet ein Tausch zwischen einer belebten Maske (Gesicht) und einer unbelebten statt, die nicht das Leben, sondern allein die Zeichen des Lebens auf sich zieht.» (Hans Belting, *Faces*, op. cit., p. 120.)

⁷⁵ William Shakespeare, «As You Like It», in: *Complete Works of William Shakespeare*, Glasgow: HarperCollins 1994, pp. 277–307; und Paul Nizon, *Goya*, op. cit., p. 51.

⁷⁶ Paul Nizon, «Die Auseinandersetzung mit van Gogh war eine Initiation», op. cit., p. 37.

3.

Nizons hartnäckige Auseinandersetzung mit Nizon, seine unermüdlichen Variationen «über die Person des Autors» (Paul Hofer) kommen mir exakt als eine solche «Selbstbehauptung» vor, wie Blumenberg sie zur Grundlage unseres technischen Daseins erklärt hat. Lacans «Spiegelstadium» teilt diese Voraussetzung. Ohne sie hätte nicht einmal eine ursprüngliche Differenz oder Nicht-Identität, die wir entwicklungsgeschichtlich offenbar schnell hinter uns zu bringen bemüht sind, einen Boden. Auf dem, im Übrigen, alle Kunst sich als Bild-Kunst profiliert.⁷⁷ «Das Spiegelstadium», schreibt Lacan, «ist ein Drama», also Theater zwar, aber während dem wir unsere angeborene «Unzulänglichkeit» (cf. Blumenberg wie Stiegler dazu) *orthopädisch*, und d. h. technisch, kompensieren. Wir bauen – einmal an den Spiegel herangeführt, hören wir damit zeit-
lebens nicht mehr auf – an einem Selbst, das, eigentlich «ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden» wird, «die wir» hinterher und «in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten».⁷⁸ Das, was wir alsdann nicht mehr sehen können oder nicht mehr sehen wollen, ist dem Körper sein zerstückeltes *Bild*. Solcherart wird Kunst, als Bild-Kunst zumal, zur Erinnerung – zum, wenn auch mit anderem Vorzeichen, aber längst überholt geglaubten Platonismus.⁷⁹ Auch van Gogh bzw. Nizons Dissertation, seine «Untersuchung über die künstlerische Form und ihre Beziehung zur Psychologie und Weltanschauung des Künstlers», kann – nicht nur für *Stolz* – die Blaupause seines späteren Schreibens abgeben. Unter denselben Prämissen nämlich, wie sie Nizon in der «Einleitung» machte, dabei stets das Problem vor Augen, dass bei van Gogh «Werk und Schicksal einerseits, persönliche Situation und Zeitsituation andererseits so unlösbar verschlungen» seien:

⁷⁷ Abgesehen von Lacan selbst haben die künstlerischen Konsequenzen seiner Arbeit zuletzt Claudia Blümle und Anne von der Heiden ausgewertet, die Herausgeberinnen von *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2005. Während Stieglers Argumentation vor allem Jacques Derrida geschuldet ist, cf. *Technik und Zeit*, op. cit., p. 181 sqq.; eine «Schuld», die, wenn man so will, bildwissenschaftlich noch abzutragen wäre. Entdeckt ist sie; cf. Jacques Derrida/Bernard Stiegler, *Echographien. Fernsehgespräche* (1996), übers. von Horst Brühmann, Wien: Passagen 2006, besonders pp. 161–180. Eine erste Übersicht hat Kathrin Busch, «Jacques Derrida», in: dies./Iris Därmann (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, München: Wilhelm Fink 2011, pp. 125–137.

⁷⁸ Jacques Lacan, «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint» (1936/1949), übers. von Peter Stehlin, in: ders., *Schriften I*, hg. von Jacques-Alain Miller bzw. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger für die deutsche Ausgabe, 4. Auflage, Weinheim/Berlin 1996, pp. 61–70, p. 67.

⁷⁹ Seinerseits und eindrücklich daran erinnert hat Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, 2. Auflage, München: Fink 2004. Cf. auch Jacques Derrida, «Denken, nicht zu sehen», übers. von Emmanuel Alloa, in: Emmanuel Alloa (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, München: Wilhelm Fink 2011, pp. 323–346, p. 337 sq.

Im folgenden soll anhand einer Durchleuchtung der menschlichen und künstlerischen Ausgangssituation von Vincent van Goghs nach den eigentlichen schöpferischen Grundproblemen seines Lebenswerks gefragt werden. Dies geschieht mit der Absicht, Problemstellungen zu finden, die uns instand setzen könnten, die zur Hauptsache strukturanalytisch verfolgte Entwicklungslinie in ihrer vollen geistigen Bedeutung zu sehen. [...] Um den Vergleich zwischen Persönlichkeit, Handeln, Ethos, Existenz und künstlerischem Werk vornehmen zu können, ist es nötig, die ungewöhnlich reichen brieflichen Dokumente zu Hilfe zu ziehen und die da gewonnenen Erkenntnisse den kunstwissenschaftlichen Ergebnissen gegenüberzustellen. (Diss 5)

Doch «dies», und das ist der springende Punkt, «soll hier nur so weit unternommen werden, als es der Vertiefung und Erhellung der künstlerischen Fragen dienen kann.»⁸⁰ Von ihnen, den «künstlerischen Fragen», geht er aus, sie sind sein Ausgangspunkt; das, was «da» ist und mit dem er hinsichtlich eines freilich mehr buchstäblich denn glücklich «malerischen Lebens» auch arbeiten wird. Um nichts weniger geht es hierbei denn um das Vorläufige, nämlich das Leben im Lauf statt es fertig abgepackt zu liefern. Rolf Kieser nannte *das* einen «revoltierenden Dichter», für den «der Zustand der Vorläufigkeit unabdingbare Voraussetzung» sei, ein Dichter nämlich – Nizon –, «der gegen die Mauern des Endgültigen anrennen will.»⁸¹ Allerdings nicht, ohne sich dafür ordentlich aus- bzw. wehrhaft aufgerüstet zu haben. Mit dem in seiner Dissertation ausgewiesenen Faible fürs Biografische, dem Wissen um Konstruktion – den Erzähl-Gerüsten –, hatte Nizon sich auch bald selber ein Auto gebastelt, mit Lacan: ein orthopädisches Selbst. Es aber fährt nicht von allein. Mit einer *macchina*, wie's im Italienischen – dem Rom von Nizons *Canto* – heißen müsste, sind wir zu Unterhalt verpflichtet. Die Doppelgänger-Maschine ist gierig, man muss sie ständig füttern, und genügsam zugleich. Gewissermaßen selbstgenügsam: Denn jedes Mal, wenn wir von uns reden, lädt sie sich auf. Zu sehen bei Nizon, *quod erat demonstrandum* mit *Canto*: «Ich weiß aber auch wirklich nichts, was ich allenfalls zu sagen hätte.» (I, 11) Und, nichts weniger als schon 1963 programmatisch – nachdem Nizon 1984 darauf wieder, während seiner

⁸⁰ Ibid. Auch wenn er die Hürden des Biografismus nicht alle nimmt, immerhin weicht Nizon ihnen nicht aus. «Rasch», schreibt Peter von Matt, «wird der Autor [...] zum Gefangenen seiner Biographie»; was bequemer sei und «vor der gefährlichen Strahlung seiner Werke zu kneifen» helfe. (Peter von Matt, «Wenn Shakespeare eine Autobiographie geschrieben hätte», in: *NZZ Folio*, August 2008, p. 29 sq., p. 29.)

⁸¹ Rolf Kieser, («Bewußtseinssträflinge, handschellengeeint»: Paul Nizon und der moderne Begriff der Revolte», in: *Paul Nizon*, hg. von Martin Kilchmann, op. cit., pp. 175–190, p. 177.)

Frankfurter Poetik-Vorlesung, zurückkommen wird,⁸² denn das «steckt oder gärt in allen meinen Büchern», sagt er und zitiert sich selbst:

«Was haben Sie zu sagen?» lautete die Frage. Nichts, meines Wissens. Keine Meinung, kein Programm, kein Engagement, keine Geschichte, keine Fabel, keinen Faden. Nur diese Schreibpassion in den Fingern. Schreiben, Worte formen, reihen, zeilen, diese Art von Schreibfanatismus ist mein Krückstock, ohne den ich glatt vertaumeln würde. Weder Lebens- noch Schreibthema, bloß matière, die ich schreibend befestigen muß, damit etwas stehe, auf dem ich stehen kann. (I, 22)⁸³

Nizon, seines Zeich(n)ens «Autobiographie-Fiktionär», unterhält, d. i. er versorgt sich mit Nizon. Ein Vorrat, der bis auf eine Ausnahme unerschöpflich ist. Es braucht für das, was wir davon sehen, für seine Erzählungen nichts zu geschehen, solange ihm nichts geschieht. Leben ist die Technik, es umzusetzen. «Ich denke, daß das Leben nur im Schreiben gefunden werden kann».⁸⁴ Wir sind sterblich, eine macchina mit Ablaufdatum. «Am Schreiben gehen», sagt Nizon dazu. Stillstand wäre der Tod, das Ende seiner Laufschrift ebenso wie das seiner eigenen Bewegung. Wenn er aufhörte zu schreiben, heißt das, und er die Kraft dazu verlöre, dann würde auch Schluss sein mit ihm. Schluss mit lustig und mit überhaupt. Als wäre Literatur- eine Wissenschaft für das Leben. Ein Vorschlag, der a) nicht neu ist und b) die Psychoanalyse schon gemacht hat. Mit dem sie noch dazu gut gefahren ist, als Trittbrettfahrerin quasi, weil Literatur Motive beschrieb und die eigenen Instrumente schärfte. Freuds Einsichten ins *Unheimliche* sind von seinem Lese-, seinem Schreibverhalten nicht wegzudenken. «Je nachdem erscheint die Literatur als das, was das Objekt und das «Material» psychoanalytischer Forschung konstituiert, und als das, was dazu beiträgt, die begriffliche Basis und die eigentliche Sprache der Analyse zu bilden.»⁸⁵ Für seine *psychoanalytische Studie*, wie *Der Doppelgänger* im Untertitel ausgewiesen wird, konnte der promovierte Germanist Otto Rank vom üppigen Fundus der Romantik profitieren. Das Doppelgängertum, schrieb er, zählte «in der romantischen Dichtung zu den beliebtesten Mo-

⁸² Paul Nizon, *Am Schreiben gehen*, op. cit., p. 37.

⁸³ Ein «Bild», das Nizon schon im *Versuch über das Sehen* (op. cit., p. 190) wiederaufnahm und das von Rolf Kieser, (««Bewußtseinssträflinge, handschellengeeint»», op. cit., p. 179) «als das Gründungsmanifest» apostrophiert wurde, «auf das sich die Anfänge von Nizons schriftstellerischer Reise zurückführen lassen.»

⁸⁴ Paul Nizon, *Die Innenseite des Mantels. Journal*, Auswahl und Zusammenstellung unter Mitwirkung von Maria Gazzetti, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, p. 31.

⁸⁵ Jean Starobinski, *Psychoanalyse und Literatur* (1970), übers. von Eckhart Rohloff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, p. XVI.

tiven», und er würde davon ausgiebig Gebrauch machen.⁸⁶ Nizon treibt es vielleicht nur auf die Spitze. Der Tod des Doppelgängers ist, sehr romantisch oder sehr psychoanalytisch – das ist hier, sehr *unheimlich*, alles eins – seiner.⁸⁷ Das Technische, auch da und bis zuletzt: Ich bin künstlich, eine Kunst, und ich werde Literatur sein. Oder gar nicht.

4.

Nizon bzw. seine Texte halten obsessiv daran fest, was ihm bzw. ihnen haltlos nur erscheinen kann: an sich, einem Ich. Denn ihm, Nizon, setzt es sich allmählich erst zusammen und (wieder) auseinander; immer unterliegt es aber ständiger Bestätigung, ständiger Nachprüfung: Es wechselt, es vervollständigt sich, korrigiert und vertieft sich und gewinnt an Verständlichkeit. Wobei Verständlichkeit nicht Verstehen oder gar Begreifen heißt, es heißt: sich selber lesen, sich selber gelesen zu haben. Was wiederum jene Nachträglichkeit voraussetzt, mit der ein Text gewöhnlich traktiert wird. Aber der notorische Geher und Spaziergänger Nizon dürfte so weit nicht gegangen sein: sich als Text zu sehen. Nizon-Texte, und das macht es nicht einfacher, entstehen tatsächlich erst, *nachdem* er sich gelesen hat. Also muss Nizon dort, wo er sie nicht sieht, die Buchstaben erst sehen lernen. Oder so tun als ob. Und diese Ver- oder auch nur Vorstellungshypothese könnte eine Grundlage sein, auf der seine Schrift zur Laufschrift wurde und er überhaupt vorwärtskommt. Ein Vorwärtskommen, das oft genug an die Leine eines Hundes gebunden ist – und damit Zufälligkeiten unterworfen. Der Leser ist ein passiver Schreiber: Man zieht nicht, aber wird dafür gezogen. «Erst mal den Hund ausführen», schreibt Nizon im *Jahr der Liebe* (V, 42):

Ich wartete mit Ungeduld auf seine Schnuppertätigkeit, diese Seitentritte rechts und links, diese peinlich genauen Bodenanalysen mit der Nase an einem mir unsichtbaren Flecken auf dem Trottoir, einer Duftmarke, o das verdammte Vieh, dachte ich, ungeduldig von einem Fuß auf den andern tretend, und manchmal zerrte ich an der Leine, brüllte ihn an, und er schaute zu mir auf mit diesem Blick wie über eine Brille hinweg, der sowohl Vorwurf war als auch um Nachsicht bat. Aber störrisch stemmte er sich mit allen vieren gegen mein Zerren, gegen die Leine, gegen mich, und ich dachte, welch eine Belastung, angebunden war ich an den Hund, der mich kreuz und quer durch die Gegend zog.

⁸⁶ Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Reprint der EA von 1925, Wien: Turia + Kant 1993, p. 13. Zu «Freud als Literaturwissenschaftler» cf. Michael Rohrwasser, *Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2005.

⁸⁷ «Der Erzähler» von *Untertauchen*, schreibt dagegen Georges-Arthur Goldschmidt («Leibsprache. Körper und Sprache bei Paul Nizon», in: *Paul Nizon*, hg. von Martin Kilchmann, op. cit., pp. 265–275, p. 269), «ist sein eigener Stammzeuge, und jenes ständige sich Begleiten macht ihn aber nicht zum eigenen Doppelgänger [...], sondern zum ständigen Selbstzuschauer» und zum, wie ich noch zeigen möchte (→ **Kap. X/1**), gleichzeitigen Poetologen seiner Poesie.

Und sehr viel später, fast am Ende des Romans, bekennt Nizon: «Ich bin mein eigener Hund» (V, 321); was so viel heißt wie: ich werde von mir gezogen, ich lese mich selbst, denn seine Brille ist meine Lesebrille. Aber «wie sieht denn die Welt durch die Brille des Selbstseins überhaupt aus?», fragt Goldschmidt (ein Spezialist für Augengläser) anstelle von Nizon – alle Hintertüren dorthin, alle Optionen darauf endgültig wegsperrend. Ich sehe mich immer nur dort, wo ich nicht geschrieben stehe.⁸⁸ Einigermmaßen planlos, ein Gegangener mehr denn ein Geher. Einer erst dann, wenn er einer war. «Mein Tag heute wird erst morgen mein Tag sein» (V, 283 sq.). Der Tag, von dem ich schreibe, dass ich an ihm schreibe, ist nicht identisch mit dem, an dem ich schreibe. «Ich schreibe, damit etwas erscheine, an dem ich mich festhalten kann.» (V, 310); nicht, «was ich weiß», schreibe ich, «sondern vielmehr, um etwas zu erfahren» (V, 292). – Den geschriebenen Text, heißt das, als Medium ernst-, als Körper zu nehmen dann das Buch. Dort hat das Ich, das vermittelte Ich erst, Chancen darauf, eines zu sein. Jedenfalls eher als das sogenannte eigene.⁸⁹ «Ich machte mich ans Schreiben, es war, wie wenn ich nur durch das Schreiben zu sehen, zu atmen, zu kommunizieren vermöchte; wie wenn der ungeschriebene Tag kein Tag wäre. Mein Tag heute wird erst morgen mein Tag sein». (V, 283 sq.)

⁸⁸ Ibid. – Cf. zum Beispiel Georges-Arthur Goldschmidt, *Des Pudels Kern. Ein Gespräch*, Antworten auf Fragen von Tim Trzaskalik, Berlin: Matthes & Seitz 2008, p. 9: «Das Schreiben hält nicht Schritt mit der Welt, es ist zu langsam oder zu schnell, aber stets geht es fehl, daher ist es auch das Schreiben. Es humpelt so durch die Natur, wird mit ihr nie fertig und ist daher so komisch.»

⁸⁹ «Nizons Konzentration auf die Selbstfindung weist über das Ich hinaus; er kann ohne die Dimension des Begehrens nicht existieren.» (Rolf Kieser, «Bewußtseinssträflinge, handschellengeeint», op. cit., p. 180.)

VII.

BLINDSCHREIBEN

1.

Morgen, das ist: kein Heute. Heute ist, kraft seiner penetranten Unmittelbarkeit, nichts, über das ich verfügen könnte. Womit auch? Sobald ich mich das frage, sobald ich mir die Mittel zusammensuche, mit denen ich heute arbeite, bezwecke ich etwas und befasse mich mit morgen. «Ich denke», schreibt Nizon von unterwegs, «an die Gangart meines Prosatextes»; dass er dabei «zwecklos viel» herumfuhr, wie er sagt, ist bereits die Quittung: ausgestellt auf die Aufzeichnung dessen, was mich umtrieb, «das unterschwellige Skandieren».⁹⁰ Ohne den Sound dazu, hinterlassen wir nicht einmal tracks, und die Nacht des Zeichners, als er von sich ein Bild machte (→ **Kap. V/1**), war deshalb auch die des Autobiografen. Den ersten Teil vom *Jahr der Liebe* habe er «gleichsam blind hingeschrieben», sagt Nizon, «aber erst nachdem ich dem zu erwartenden Strom ein Bett vorbereitet hatte, anders gesagt: nachdem ich mich, wenn auch nur instinktiv, für einen Schwerpunkt und Rahmen entschieden hatte.»⁹¹ Die benötigten «Organisationshilfen» würden «die biographischen Umstände des Schreibens» spiegeln, sie sind der «Stoff», da Nizon ausdrücklich auf einen «Plan» zu verzichten begann (→ **Kap. VI/4**), um sich stattdessen «an eine Methode [zu] halten»: blind zu schreiben.⁹² Mit anderen Worten: Er überlässt sich, wenn er von sich schreibt, dem Schreiben und vertraut dabei auf seinen Einsatz, wie er sagt. Denn «einzusetzen hat er», d. i. Nizon, «nichts anderes als sein tägliches Schreiben.»⁹³ Weil ohne diesen *Einsatz* das «Leben eines auf das fünfzigste Jahr zu gehenden Schriftstellers, «Auswanderers» und eben Geschiedenen in einer Lebens- und Schaffenskrise» auch gar nicht gewonnen werden könnte.⁹⁴ Dieses Leben, beschreibbar gemacht, musste sich verändert haben. Es wurde – gleichzeitig mit dem Schreiben davon – aufs Spiel gesetzt. «Die Persönlichkeit», schreibt László F. Földényi, «lässt sich nicht endgültig zeigen – sie ist unerschöpflich. Deshalb reicht es für einen Biographen» ebenso wie für einen Autobiografen, «der umsichtig verfahren und ein wirklich treues Bild von seinem Helden» oder sich «zeichnen will, nicht mehr aus, die dokumentierbaren Ereignisse des gegebenen Lebens zu erzählen, vielmehr muss er sich dem Phantom der Unzeig-

⁹⁰ Paul Nizon, *Das Auge des Kuriers*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, p. 9.

⁹¹ Paul Nizon, *Am Schreiben gehen*, op. cit., p. 103.

⁹² Ibid., pp. 104–106.

⁹³ Ibid., p. 107.

⁹⁴ Ibid., p. 106 sq.

barkeit, der Unaussprechlichkeit stellen.»⁹⁵ Ein (Auto-)Biograf, der vorgibt, (s)eine Persönlichkeit ausschöpfen zu können, muss alles gesehen und davon alles gezeigt haben. Bis auf die Werkstatt des Sehens und Zeigens; wenn er sie nicht übersah, ließ er sie verschwinden, und d. h. unter den Tisch fallen – den Tisch, auf dem er daran eben noch gearbeitet hat. Blind zu schreiben bedeutet dagegen, die Augen gerade davor nicht zu verschließen, dass man schreibe. Dafür riskiert man, wenn man schreibt, sein Augenlicht. Man sieht nichts mehr, wenn man nur noch Augen für das Schreiben hat. Földényis Phantome, die «Unzeigbar-» und die «Unaussprechlichkeit», berichten, wenn wir ihrer habhaft werden, von diesem Risiko. Sie berichten davon, dass das Leben, das wir aufgeschrieben haben, ein Gewinn durch Verlust sei. Ein Ungenügend noch auf die beste Note. Da Sieger zu jeder Zeit Verlierer und am Ziel nur sind, wenn sie nicht mehr weiterkönnen, wenn sie zu laufen aufgehört und ihre Bewegung unterbrochen haben. Die testamentarische Verlierermoral wittert an dieser Stelle Morgenluft, sie dreht die Verhältnisse um.⁹⁶ Selbst für keinen bibelfesten Künstler konnte das nur heißen, seinen Mitteln vor seinen Zielen den Vorzug zu geben. Umso mehr für van Gogh. Wo nichts aufhört und alles weitergeht: im Leben selber hat Nizon denn auch – nachdem er dort schon van Gogh aufgestöbert hatte – versucht, sich selbst abzuholen.

2.

Es scheint, wenn wir den Bildern van Goghs – wie sie Nizon sah – glauben, dass das Leben nur auf Umwegen zu erreichen ist. «Van Gogh sucht nach Ausdrucksmitteln, die nicht nur eine schaubare sondern eine fühlbare, riechbare, greifbare: unmittelbare Lebenswirklichkeit evozieren könnten.» (Diss 47) Worum es van Gogh ging, war offensichtlich die Bewegung gewesen; es sei ihm «auf die Rekonstruktion eines frei beweglichen Körpers» (Diss 42) angekommen. Ein möglicher Schluss oder der, den ich ziehe, ist, dass damit van Gogh das Nicht-Wissen einführte. Er schmuggelte es, meine ich, über jene Grenze, die das Bewegliche vom Unbeweglichen trennt, das Leben vom Tod. «Frei bewegliche Körper»: wir fassen sie per definitionem nicht. Wenn sie einen haben, haben «Unzeigbarkeit» und «Unaussprechlichkeit» hier ihren Ort. Nicht-Wissen aber heißt selbstverständlich auch, diese Grenzen nicht zu respektieren bzw. sie gar nicht erst zu kennen. Denn wo, wie bei Nizons van Gogh, die Bewegung um jeden Preis zurückerobert werden soll, ums Verrecken geradezu, kann dies nur auf Kosten des Lebens geschehen: zu Lasten

⁹⁵ László F. Földényi, «Exemplum und Memento. Die Biographie als Mittel der Darstellung», übers. von Akos Doma, in: Bernhard Fetz/Hannes Schweiger (Hg.), *Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit*, Wien: Zsolnay 2006 (= Profile, #13), pp. 21–32, p. 31.

⁹⁶ Cf. Luc. 6, 20–25 oder Mat. 19, 30.

dessen, worauf man sich stützte. «So haben die Körper nicht eigentlich menschliche Realität, sondern erinnern an Gummiwesen.» (Diss 45) Dieser van Gogh musste die Realität oder das Leben vernachlässigen. Aber um ihrer selbst willen (→ **Abb. 9**). Weil er es auf das Leben absah, konnte er darauf keine Rücksicht mehr nehmen. Kurz: «Die Absicht, Handlung aufs eindrucklichste zu evozieren, führt zu Deformationen des Körpers» (Diss 50), wobei Nizon unter «Deformation» nichts Naives, sondern ein «künstlerisches Mittel» (Diss 48) versteht, sie ist demnach eine Technik: nämlich jene vom Gewinn durch Verlust. (→ **Kap. VII/1**)



Abb. 9: Vincent van Gogh, «Die Grabenden», 1885

Van Gogh selbst, der es schätzte, die Frage, «wie ein Bild gemacht wird», zu diskutieren, nahm das eigene davon nicht aus. «Und was ich [...] zu erreichen suche, ist *nicht, eine Hand zeichnen zu können, sondern die Bewegung*, nicht mathematisch korrekt einen Kopf, sondern den großen *Ausdruck*, das den-Wind-Einatmen eines Grabenden, wenn er z. B. gerade aufsieht, oder das Sprechen – enfin das Leben.» (Brief 396; Diss 48) In einem anderen Brief aus der Zeit (Nr. 406), in Auszügen zitiert bei Nizon (Diss 48), sollte van Gogh die Bauanleitung zu seinen «Rekonstruktionen» gefunden haben, er fand nichts weniger als das Unmögliche. «Wenn der Grabende gräbt, wenn der Bauer ein Bauer ist und die Bäuerin eine Bäuerin.» Eine Forderung, der keine Kunst, aber schon gar nicht die Fotografie nachkommen konnte. «*Es gibt kein Motiv in der Malerei, das so schwierig wäre wie die alltäglichen Figuren!*» Nicht das Akademische, das «in Proportion und Anatomie» Korrekte würde er geltend machen, weil «ein Grabender», sagte van Gogh, «wenn man ihn *photographierte*, dann gewiß *nicht graben würde*»; ins Rennen um das Unmögliche schickte er das Inkorrekte und das, beim Wort genommen, Böse (→ **Kap. X/1**). Denn ich wäre «verzweifelt», schreibt er, «*wenn meine Figuren gut wären.*» – Im Kommentar zu seiner Auswahl von Briefen van Goghs, fast zwanzig Jahre nach der Dissertation geschrieben, geht Nizon auf die «nur ihm eigene Pinselschrift» ein; es ist dies, schon weil sie so haptisch ist,

in gewisser Weise eine Blindenschrift, die Schrift eines Blinden, die van Gogh sich in seiner holländischen Zeit erwarb und die er «nach Arles mitgebracht» habe.

Seine nur ihm eigene Pinselschrift (die er bei aller Bemühung nicht zu glätten verstand), dieses Strich-Staccato, das nicht nur die geradezu «handfeste» Erschaffung des Gegenstandes vor Augen führt, nicht nur diese Sensation, sondern darüberhinaus die Kurvatur seines seelischen «Kardiogramms». Mit dem Impressionismus konnte er gar nicht viel gemein haben. Ihm geht es ja nicht um den «reinen Eindruck», nicht um die Widerspiegelung der Dinge im Luftmantel, nicht um diese Sehweise, die, im Grunde von einem wissenschaftlichen (von den Gesetzen der Physiologie abgeleiteten) Denken und dazu noch von der Photographie inspiriert, im tiefsten eine ungläubige, ja nihilistische Sehweise ist, reine «Illusion», Augentäuscherei. Ihm ging es seit je darum, das Wunder der baren Existenz (von Natur, Mensch oder Ding) zu beschwören, mehr: die Schrecksekunde der Erschütterung mitzumalen, die solches Erkennen auslösen kann.⁹⁷

Es war Delacroix, der «behauptete, die besten Bilder mache man aus dem Kopfe. Par cœur! sagt er.» (Brief 391; Diss 49) Aber für van Gogh, den Kardiologen, war es damit nicht getan. «Obwohl ich glaube, daß die schönsten Bilder im wesentlichen aus dem Kopfe gemacht werden, kann ich doch nicht davon abkommen, daß man *nicht zu viel* nach der Natur studieren, ja selbst schuften kann. (Brief 418, z. T. Diss 69) Er wollte sehen, aber bei dem, was er vorhatte, «gerade das Leben» zu malen, konnte er schließlich nur beide Augen zudrücken. Vielleicht auch, wie Nizon meinte, um sich nicht täuschen zu lassen, bedurfte es eines Tricks, eines Umweges eben, und der Technik hierfür. «Ich meine: gerade das *Leben*. *Dieses male ich aus dem Kopfe*.» (Brief 391) Das Leben, gerade es, war nicht einfach da, es musste erst blind – mit der van Gogh eigenen Pinselschrift – ge- oder, mit Nizon, *erschrieben* werden.

3.

Das Leben. Weil alles in der Sprache eingeschlossen und eben darum auch alles Sprache sei,⁹⁸ es außerhalb von Medien nicht einmal etwas zu verlieren gibt und wir daher immer, wenn wir überhaupt etwas wahrnehmen wollen, auf Medien angewiesen sind, muss davon ausgegangen werden, dass immer nur Medien Medien erklären können. Und das selbstverständlich mit zuverlässiger Unzuverlässigkeit. Raymon Federman schreibt:

⁹⁷ Zit. nach Paul Nizon, «Vincent's einsamer Fall» (1978), in: ders., *Über den Tag und durch die Jahre*, op. cit., p. 144 sq.

⁹⁸ Raymond Federman, *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*, übers. von Peter Torberg, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= es 1667), p. 132.

Dem Leser meiner Autobiographie kann ich NUR MEIN WORT darauf geben. Der Leser einer Autobiographie kann wirklich nur den Wörtern glauben, die der Schriftsteller verwendet hat. Allerdings kann ich wegen der Unglaubwürdigkeit der Sprache weder leugnen noch bestätigen, daß die Tatsachen, die ich in meiner Autobiographie darstelle, von der Wahrheit abweichen oder nicht. Genausowenig kann ein Maler, der ein Selbstbildnis anfertigt, behaupten, daß er sich wirklich gemalt hat, da er ja weiß, daß Farbe nur eine Illusion erzeugt. Autobiographien und Selbstporträts weichen stets von der Realität ab, weil sie auf der Grundlage einer Erinnerung oder eines Eindrucks erschaffen wurden – mit Worten oder mit Farbe.⁹⁹

Sei's mit Worten, mit Farbe oder mit Schnitten im Laufbild der bewegten Kamera. Sie klären uns darüber auf, was foto- bzw. bloß grafierte Selbstporträts geradezu aus- und das heißt immer: ebenso und überhaupt möglich wie ganz und gar unmöglich machen: Sich fotografieren, von sich schreiben heißt, sich zu unterbrechen. Licht- ebenso wie andere Schriften zerstückeln uns. «Die Bedeutung der Autobiographie besteht dann nicht darin, daß sie eine verlässliche Selbsterkenntnis liefert (was sie auch gar nicht tut), sondern darin», sagt Paul de Man, «daß sie auf schlagende Weise die Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus tropologischen Substitutionen bestehenden textuellen Systeme demonstriert (und das heißt, daß es solche Systeme nicht geben kann).»¹⁰⁰ Raymond Federmans Autobiografie, oder einer seiner diesbezüglichen Versuche, seiner Experimente damit, heißt – dementsprechend – *My Body in Nine Parts* (2005). Sie ist ein Nachweis im Sinne de Mans. Nachdem wir unserem Leben nur in Schnitten und Ausschnitten, sozusagen halbwegs nur und niemals einfach ganz beizukommen wissen, ist es selber – noch vor seiner Erfindung – Kino.¹⁰¹ Seine Möglichkeiten bzw. Unmöglichkeiten sind die des Autobiografierens schlechthin. Um sich zu filmen, wäre vielleicht die Plansequenz ein probates Mittel, doch Kameras, auch die unausgesetzten, kommen uns nur näher, wenn sie von uns getrennt bleiben. – David Holzman hat seinen Job, seine Freundin verloren. Er entschließt sich, sein Selbstmitleid mit Kamera und Tonbandgerät zu überwinden. Er zeichnet sich auf. «Be yourself!», sagt einer, der sich dreht. Das kann nicht gut gehen. Je näher er sich bzw. seiner Kamera kommt (gleich zu Beginn von Jim McBrides Film), desto abstrakter wird sein Gesicht. Bis es verschwimmt, bis es verschwindet. Wer dabei wen verschluckte, muss offen bleiben. (→ **Abb.**

⁹⁹ Ibid., p. 135.

¹⁰⁰ Paul de Man, «Autobiographie als Maskenspiel» (1979), übers. von Jürgen Blasius, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (= es 1682), pp. 131–146, p. 134 sq.

¹⁰¹ So wie die gesprochene Sprache (*parole*), wenn sie auseinandergenommen und zerlegt wird, Schrift (*écriture*) sei, ist «das Leben [...] immer schon Kino». (Bernard Stiegler, «Das diskrete Bild», 1996, in: Jacques Derrida/ders., *Echographien*, op. cit., pp. 161–180, p. 179.)

11–13) Wenn Narziss ins Wasser, eine vordem ruhige Oberfläche, stürzt, zerbersten beide. Mit dem Ende des Narziss hört auch das Wasser auf, ein Spiegel zu sein. Sein Leben, sagt David, scheine von anderswo her zu kommen. Wir sind uns, wollen wir wer sein, zu wenig. Müssen es sein. Kameras brauchen uns nicht berühmt zu machen – aber wir brauchen sie, ihre Ferne, um uns näher zu kommen. Um uns überhaupt sehen zu können. Als Walter Benjamin das bewegte Bild entdeckte, sagte er, nun Dinge sehen zu können, die ihm vorher verborgen blieben, «das Optisch-Unbewusste», die alltäglichen, sonst nicht aufgefallenen oder vertuschten Fehlleistungen zum Beispiel, schwemmte es an die Oberfläche, sie kamen zu visuellem Bewusstsein.¹⁰² Ich, könnte man auch sagen, das ganz normale Ich ist auf einmal wer. Denn die neuen Oberflächen entdecken auch ihre Entdecker; indem sie umgekehrt Tiefe, eine Geschichte bekommen, sprechen sie auf einmal auch davon, von wem und wie sie entdeckt wurden. David Holzman verknüpft sich, d. h. die Frage nach seinem Leben mit dem, was Film sei. Es ist ein Fragen nach Benjamin oder de Man, ein Fragen, das dessen medientheoretische Implikationen voraussetzt: Wonach der Einsatz der Mittel, ihre Technik, nicht ohne Einfluss auf das bleibt, was sie hervorbringen. «Alles, was der Autor einer Autobiographie tut», werde «letztlich von den technischen Anforderungen der <Selberlebensbeschreibung> beherrscht und daher in jeder Hinsicht von den Möglichkeiten seines Mediums bestimmt.»¹⁰³ Schreibt de Man; aber es hätte auch von Friedrich Kittler sein können: dass es keine Ästhetik, und das heißt Wahrnehmung, ohne Technik gibt. Meine eigene – mir jeweils unterstellte – Ähnlichkeit ist eine Vereinbarung. Aber was, worauf Philippe Lejeune pochte,¹⁰⁴ geschlossen werden kann, Pakte, kann auch wieder aufgelöst werden; zu haben bin ich ohnedies nur über Maschinen, Apparaturen, Medien: x-fach gebrochen jedenfalls. Nur stehen sie gerade nicht dafür, dass ich reibungslos funktioniere. Was wie am Schnürchen rennt, hängt auch an einem. Immer drohe ich, erstens, kaputt zu gehen, am Laufen gehindert zu werden; und zweitens von meinen notwendigen, unabwendbaren Vermittlern geschluckt zu werden. Gerade was mich nicht umbringt, macht mich nicht härter; gerade das, was mich am Leben hält, ist es auch, was mich verändert. Unentwegt. «Ich» kann dagegen im Kino, auf der Leinwand nur etwas sein, was als Fiktion klar konturiert bleibt¹⁰⁵ und heraussticht aus

¹⁰² Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie» (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, pp. 368–385, p. 371.

¹⁰³ Paul de Man, «Autobiographie als Maskenspiel», op. cit., p. 133.

¹⁰⁴ Cf. Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt* (1975), übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 (= es 1896).

¹⁰⁵ Christine N. Brinckmann, «Ichfilm und Ichroman» (1981), in: dies., *Die anthropomorphe Kamera*, Zürich: Chronos 1997, pp. 82–112, p. 112.

den wie vermeintlich auch immer objektiven Fotografien; «Ich» auf der Leinwand ist zunächst und sowieso eine Projektion von einem Apparat, gebaut aus vielen Schichten, eine Selbst-Konstruktion. Nicht anders als beim Text-Ich mit Buchstaben muss auch eine filmische Identität, das Film-Ich wie jenes von David Holzman, permanent und aufwendig beglaubigt werden. Soll aber die erste mediale Brechung bzw. Stufe dieser Konstruktion besetzt oder eingenommen werden, die Kamera selber, verschwindet mit ihrem subjektiven Auftauchen, ihrer subjektiven Betonung oder Ich-Führung gleichzeitig die Figur des Ichs von der Leinwand.¹⁰⁶ – Mit «my eyes, my camera», wie er sagt, setzt auch David Holzman gleich, was doch gemeinhin etwas anderes ist.¹⁰⁷ Aber Film und Tage sehen sich nicht selbst; ein Medium wird nur mit oder in dem eines anderen gesehen, und erst indem sich Film und Tage gegenseitig zuschauen – stellvertretend für die Prothesen jedes Autobiografen sehen wir im Spiegel Kamera und Stativ –, erklären sie sich einander ihre Nöte bzw. Zwänge (→ **Abb. 10**).



Abb. 10: Jim McBride, *David Holzman's Diary*, US 1967

¹⁰⁶ Ibid., p. 95.

¹⁰⁷ Die «natürliche Optik» ist eine andere als die fotografische, aber es ist eine Optik, also eine Technik. Cf. Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (dritte Fassung, 1935), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, pp. 471–508, p. 476.

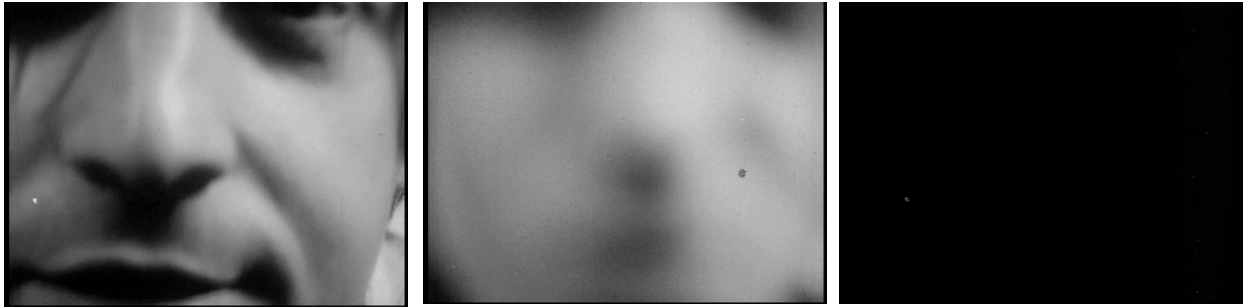


Abb. 11–13: Jim McBride, *David Holzman's Diary*, US 1967

David Holzmans filmisches Tagebuch ist ein derartiger Erklärungsversuch. Dass er weder zu gelingen (wie er es gar nicht erst vorgibt) noch, was er unterstellt, zu scheitern scheint, macht seine Schwierigkeiten dabei so relevant. Und zwar ob ausdrücklich fiktiv oder nicht. Solange die Probleme, was Film oder Leben jeweils sind, ungelöst bleiben, haben Film und Leben diese Chance: Sie gehen weiter. Stehen bleiben sie dann, wenn das Wesen, das Wesentliche, ihre Essenz ausgedrückt werden könnte. Doch einen definitiven Ausdruck dafür gefunden zu haben, was wirklich Sache wäre, hätte diese im selben Moment auch schon erledigt und um die Ecke gebracht, an der sie sich zuvor noch so schön herausgeputzt hatte.

VIII.

AUF «FINSTEREM SCHLACHTFELD»

1.

Aber wo ist denn dann das Leben? (V, 271, 276 und 286) – Nun hat, wie Nizon es selber von sich (in einem 1984 geführten und von ihm «schriftlich überarbeiteten» Interview) sagte, ein «Autobiographie-Fiktionär»¹⁰⁸ alles und nichts zu verstecken. Seine Texte sind ein permanentes Gleiten und ganz gewiss nicht mehr auseinanderzuhalten in Autobiografisches und/oder Fiktives. Als Grenzgänger¹⁰⁹ hat die Grenze andererseits immer Konjunktur. Nur der Spieler, dem Geld wurscht ist, hat keinen Bezug dazu, also zur sogenannten Realität, dem «finsternen Schlachtfeld des sogenannten realen Lebens», auf dem Nizon im Vorwort zur Ersten Auflage von *Diskurs in der Enge* auch sterben wird.¹¹⁰ *Geboren und aufgewachsen in Bern* (von 1974) lanciert er deziert als autobiografischen Text, als Ausgangspunkt oder Folie vieler fiktiver Texte; – wäre es nicht ebenso ein Porträt der Geburtsstadt und darin literarisch vorausgreifend auf eine Handhabe, eine Praxis des Schreibens, die sich ihre Umgebung/ihre Umgebungen, durchaus als Koautorinnen verstanden, bewusst zu machen versucht: Rom (*Canto*), die Spanienreise (*Untertauchen*) und vor allem Paris (et al.). Noch und gerade die Journale werden auf den Punkt bringen, was einer tut, der sich selber fremd und unverstanden genug ist, um sich immer wieder mit sich selber zu verständigen: *Als einer, der sich selber fremd und unverstanden genug ist*. Zum Beispiel. Als regelrechte Aus-ein-ander-setzung sodann. Ein Aufsprengen von Zuordnungen, vom Selbstverständlichen: Die Geburtsstadt, demnach, kann nur eine zu ver-, nur eine aufzulassende sein. Am Ende der kurzen Bern-Notiz heißt es: «Ich lebte auf Abruf in meiner Geburtsstadt, und als sich eine Gelegenheit bot, verließ ich die Stadt.»¹¹¹ Der Preis vom prinzipiellen Selbstverlust – der *Erfahrung als Erschreibung* – ist hoch, aber angemessen für den, der noch irgendetwas von sich haben möchte. Dem eine Beute schon ist, dass er sich überhaupt auf die Jagd machte. «Wirklichkeit», schreibt Nizon in *Verweigerers STECKbrief*, «nimmt für ihn», jenen daher objektivierten Paul Nizon, «an, was er auf Grund eigenen Erlebens in eigene Worte fassen kann.»¹¹²

¹⁰⁸ Christian Fluri/Martin Kilchmann, ««Ich bin ein vorbeistationierender Autobiographie-Fiktionär». Gespräch mit Paul Nizon», in: *Paul Nizon*, hg. von Martin Kilchmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, pp. 64–87.

¹⁰⁹ Cf. auch Doris Krockauer, *Paul Nizon*, op. cit., p. 68.

¹¹⁰ Wiederabgedruckt in Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief. Schweizer Passagen*, hg. von Peter Henning, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, p. 140.

¹¹¹ Paul Nizon, «Geboren und aufgewachsen in Bern» (1974), in: ders., *Diskurs in der Enge*, op. cit., p. 27.

¹¹² Paul Nizon, «Verweigerers STECKbrief» (1988), in: ders., *Diskurs in der Enge*, op. cit., pp. 259–261.

Dieses Erleben, umgekehrt, ist nichts anderes als ein Sichselberlesenkönnen. «Erleben» ebenso wie das «Lesen» wären das Gegenteil von Zurückhaltung: Lesen, hatte Sarah Kofman gesagt, «ist Noch-einmal-Schreiben.» Nur «wer sich zurückhält, etwas von sich selbst einzubringen, wer sich weigert, den Text zu befruchten, zu beackern, der liest nicht.»¹¹³ Um mich aber selber lesen zu können, dazu muss ich Text sein. Einen Text, den ich wieder und wieder schreibe. «Wo er hinsieht», stehen im Roman Navid Kermanis, dem *Roman, den ich schreibe*, «künftige Kapitel.»¹¹⁴ Auch da die «Wirklichkeit», in der Realisierung Nizons, «sicherlich keine feste Habe», aber «ein Ding der Erschreibung» sei. «Ich bin ein Sprachmensch, kein Inhalte-Verteiler.»¹¹⁵ Das Selbstverständnis des Sprachmenschen beschreibt er als besessen – Nizon spricht, abermals, von «Schreibfanatismus»¹¹⁶ – von einem Schreiben «als ein[em] Suchen, Entdecken und ein[em] Kreieren von Satz zu Satz. Statt von Einfall, Idee, Vorwurf, Problemstellung und Fabel geht er einzig vom Bedürfnis aus, sich (und *es*) schreibend zu artikulieren.»¹¹⁷ Eine davon abgeleitete Theorie, also das Sehen als ein Lesen des Lesens müsste in einer Welt, die alles andere als ein Text ist, das sehen können, was Nizon produziert: keine Geschichten. Nizon entschlüsselt, was er sieht und *erlebt*, nicht. Weder zu Geschichten noch zu re-formulierten Inhalten. Ihm schweben, meine ich, eher Spiegel vor. In den Dingen und Erfahrungen zeigt sich der autobiografische Fiktionär – nichts sonst. Der, der sich darin schreibend oder gar nicht sieht. Wo er hingeht und sich antrifft, hat er es schon mit einem Schreibenden zu tun, einem Wortsucher und Wortbastler. Mit allem hat er es zu tun, mit allem und nichts: «Der Asphalt ist der Spiegel des Tages», schreibt Nizon in *Im Hause enden die Geschichten* (1971). «Doch der Spiegel des Asphalts bleibt tot.» (II, 11) Denn, als Paraphrase gleichsam des Freud'schen «Unheimlichen», wo du bist und wo wir sind – im/zu Hause – ist gleichzeitig und immer auch «Zwielicht» (II, 7). Die Art allerdings, in der Nizon das Biografische bei Robert Walser oder Vincent van Gogh – seinen selbsternannten Lehrmeistern, «mein van Gogh, mein innerer Walser» – favorisiert, macht, worauf er selber in seinem Journal und worauf dann auch Doris Krockauer hingewiesen hat,¹¹⁸ die Behauptung einer

¹¹³ Sarah Kofman, *Derrida lesen*, übers. von M. Buchgeister und H.-W. Schmidt, Wien: Passagen 1988, p. 59.

¹¹⁴ Navid Kermani, *Dein Name*, München: Carl Hanser 2011, p. 47.

¹¹⁵ Paul Nizon, «Verweigerers STECKbrief», op. cit., p. 261.

¹¹⁶ Ibid., p. 260.

¹¹⁷ Ibid., p. 261.

¹¹⁸ Cf. Doris Krockauer, *Paul Nizon*, op. cit., p. 119 und Paul Nizon, *Die Innenseite des Mantels*, op. cit., p. 27: «Im übrigen lese ich Biographien, um dahinter zu kommen, was die geheimste Thematik eines Œuvres, was dessen Movens, was der Generalimpetus, die Keimzelle einer schriftstellerischen Lebensunternehmung ist.»

Verabschiedung der biografischen Referenz zu einer allzu vorschnellen. Wenn auch die Proben darauf diesen Schluss legitim machen, geradezu zulassen müssen.¹¹⁹ Die Instrumente, die ihn – und sich und seine Geschichte und Erfahrung – sehend machen und von bzw. mit denen ihn eine ganz Welt abschneidet, sind dieselben. Der Grenzgänger hat den Schnitt im Film vor Augen: er verbindet, womit er trennt. Eine Technik, mit der Nizon auch andernorts vertraut zu sein scheint. In der «Nachbemerkung» zur *Innenseite des Mantels*, der ersten Veröffentlichung seines Journals, 1995, schreibt er: «Arbeitstechnisch gingen wir wie Filmer vor, die ein umfangreiches Material zusammenschneiden und montieren.»¹²⁰ Ich nehme den Ball auf. Jonas Mekas monumentales Diary-Projekt *Walden* (1964–1968) muss, um vorwärts zu kommen mit dem, was Ich sein könnte, sein Leben genauso «zusammenschneiden und montieren». Erst dann, zusammengeschnitten und montiert, kommt, was Seines ist, ins Bild.



Abb. 14–16: Jonas Mekas, *Diaries. Notes and Sketches*, US 1968

Erst recht, wenn er selber vor der Kamera steht (→ **Abb. 14**), er sich selber immer wieder ins Bild rückt, muss er den Weg hinter die Kamera, seine Zeit, die er dazu benötigt, abschneiden. Aber Sehen selber ist ja ohne Schnitte nicht zu haben, es sei denn, wir beschnitten uns unserer Fähigkeit der Darstellung, ohne die das sogenannte Selbst nur eine amorphe Masse wäre, nichts auch nur von irgendeiner Bedeutung. Wer sich nicht verstellt und inszeniert, bekommt sich nicht ins Bild, verpasst sich prinzipiell. Wer sich, zum eigenen Bild geworden, aber hell sieht und sich hell sehen kann, der wurde auch reproduzierbar, sein eigener Wiedergänger, ein «revenant».¹²¹ Wir, instinktiv oder nicht, wissen das. Und «da wir das *jetzt schon* wissen, werden wir bereits heimgesucht von dieser Zukunft, die unseren Tod in sich birgt. Unser Verschwinden», sagte Derrida elf Jahre vor seinem eigenen,¹²² «ist

¹¹⁹ Cf. Doris Krockauer, *Paul Nizon*, op. cit., p. 16 und auf pp. 119–144 die zur «Ich-Archäologie» zusammengefassten Kapitel 4.1 (*Untertauchen*) und 4.2 (*Stolz*).

¹²⁰ Paul Nizon, *Die Innenseite des Mantels*, op. cit., p. 332.

¹²¹ Alles Ganze, «alles was bei Kuhn ausgewachsene Gestalt hat [...], ist Fundstück oder sind «Revenants»» (Paul Nizon, *Friedrich Kuhn*, op. cit., Kapitel II, § 15).

¹²² Ende Dezember 1993, im Interview mit Bernard Stiegler; cf. J. Derrida/B. Stiegler, *Echographien*, op. cit., 133.

schon da» und «wir werden, indem uns die Kamera aufnimmt, von vornherein zu Gespenstern, von Gespenstischem erfaßt.» Der Mensch, dessen Zeit offenbar immer schon abgelaufen ist, hat von Anfang an spielen müssen, um sie zu überlisten, um zu überleben; denn «all the world's a stage ...» Doris Krockauer hat Nizons Verhältnis zum Literatur- als Ichmachen so beschrieben, dass schließlich «das Ich im Werk Paul Nizons keine feste, monolithische Instanz darstellt», und sie empfiehlt, es «als eine mediale Größe aufzufassen [...], die sich als Durchgangsstation der Ich-Entwürfe erweist.»¹²³ Und Medien, bekanntlich – oder wenn sie nicht gleich die Botschaft sind –, mischen sich ein. Sie lassen, was sie aufgebrummt bekommen, ihrerseits nicht in Ruhe. So erklärte auch Mekas, als er im Dezember 1969 in New York die ersten zwei Reels vorstellte, seine Arbeit:

Approximately, I am the leading protagonist of the Diaries, whether you see me or not. And it's through me that every detail is presented, day by day, and you gain more and more knowledge about me as we go further and further. Of course, most of the time, I am there only indirectly ...¹²⁴

2.

Das Spiel über Bande – ohne die man nicht im Spiel bliebe. Somit handelt «es sich bei der ausgeprägt subjektiven Dichtung Paul Nizons» auch «keineswegs um eine Ich-Chronik», sagt Krockauer, «sondern um ein Ich-Labyrinth».¹²⁵ Je mehr wir davon wissen, *as we go further and further*, desto verworrener muss es uns vorkommen, dieses ausgeschlachtete Ich, bis von ihm nur noch indirekt etwas übrigbleibt. Indirekt und im Nachhinein. Mehr Aktualität als die, es kolossal verpasst zu haben, ist nicht drin. Die mit Licht geschriebenen, sich ausdrücklich an der Literatur, an Thoreau, orientierten Tagebücher Mekas' und die beharrlich auf der Schreibmaschine entstandenen Texte Nizons, der mitunter *arbeitstechnisch wie ein Filmer vorging*, greifen auf Mittel zurück, die sie fortbewegen. «Damit», wie Nizon das sagte (→ **Kap. VI/3**), «etwas stehe, auf dem ich stehen kann» oder, vielleicht besser: auf dem ich zu stehen *komme*, muss ich mich von mir als «feste, monolithische Instanz» (Krockauer) verabschiedet haben. Es ist einigermaßen paradox. Der Preis dafür, dass ich in Bewegung bleibe, d. h. fortwährend zu stehen komme, ist, dass ich mich, *damit etwas stehe*, auf ein Medium verlasse, das unzuverlässig ist. Die Schrift ist eine Technik, mit der Fragen, besonders an sie selbst, gestellt werden können. Schrift ist durch und

¹²³ Doris Krockauer, *Paul Nizon*, op. cit., p. 17.

¹²⁴ Jonas Mekas, zit. nach: *The «Walden» Book*, hg. von Pip Chodorov und Christian Lebrat, Paris: Éditions Paris Expérimental 2009, p. 13.

¹²⁵ Doris Krockauer, *Paul Nizon*, op. cit., p. 17.

durch fragwürdig. «Es geht nicht darum, die Instrumentalisierung der Sprache zu bekämpfen, sondern vielmehr darum, Widerstand gegen die Reduktion des Instruments auf den Rang eines Mittels zu leisten.»¹²⁶ Einen Rang, zudem, den sie allenfalls beanspruchen könnte, ihn besetzen, meine ich, aber nicht ausüben. Wenn ich, wo ich geschrieben stehe, es mit meinem buchstäblichen Doppelgänger zu tun bekomme, dann präsentiert er sich mir im fortgesetzten Spiegelstadium. Mit anderen Worten, in einem Glas aus – zusammengesetzten, *day by day* zusammengeleimten – Scherben. Es gibt zwei Möglichkeiten: Wer wirklich glaubt, er sei *the leading protagonist*, hat sich 1. wie der Filmemacher Jonas Mekas geschnitten, das ist die technische bzw. künstlerische Variante, oder er hat sich 2. geschnitten, das ist die idiomatische Variante. Bei ihr, der zweiten, werde ich mich an mich gewöhnt haben, wenn ich mich zu sehen/lesen vermeine, an den Zusammenhang von gestern, von heute, von morgen. Es ist das, schreibt Mladen Dolar, «worauf Lacans berühmte Theorie des Spiegelstadiums hinausläuft: nur kraft dieser Spiegelreflexion gelangt man zu einem Ego, etabliert man sich als ›Ich‹.» Und: «Meine Ich-Identität kommt vom Doppelgänger her.»¹²⁷ Der selbstsichere Doppelgänger, allerdings immer auf der Kippe, mich zu bedrohen, befreit mich von meinen Unsicherheiten.¹²⁸ Mein Leben ohne ihn ist ein finsternes Schlachtfeld. Dunkel und vage. Denn die Sicherheit klarer und fester Umrisse, wie sie Porträts auszeichnen, gehe ihm selber ab, sagt Nizon in *Goya* (→ **Kap. VI/1**). «Der Stoff» von *Stolz* «war autobiographisch», schreibt Nizon, «doch konnte ich mich erst an ein *Heben* desselben machen, nachdem ich das spezifische Gewicht der Titelfigur oder sagen wir, dessen mythologischen Umriss ins Gespür bekam.»¹²⁹ Das Bild, das ich von mir mache, ist ein Bild nur. Einerseits. Andererseits: Es ist eins, und damit basta, gemacht zwar und fiktiv (*fingere* : ›formen‹, ›gestalten‹), ein Mythos mithin, aber etwas, das ich dafür habe. Die Lüge in der Hand ist besser als die Wahrheit auf dem Dach. Schnitt.

¹²⁶ Bernard Stiegler, *Technik und Zeit*, op. cit., p. 270.

¹²⁷ Mladen Dolar, «Otto Rank und der Doppelgänger», übers. von Lydia Marinelli, in: Otto Rank, *Der Doppelgänger*, op. cit., pp. 119–129, p. 125.

¹²⁸ Ein Doppelgänger, nach Rank bzw. aufgrund seiner Lektüren, stärkt mir den Rücken, aber er droht auch gleichzeitig, mir in den Rücken zu fallen; sein bevorzugtes Beispiel, «wohl die erschütterndste und psychologisch tiefste Darstellung», ist Dostojewskis *Doppelgänger* (1846), cf. Otto Rank, *Der Doppelgänger*, op. cit., p. 117 und, zu Dostojewski, p. 38 sqq.

¹²⁹ Paul Nizon, *Am Schreiben gehen*, op. cit., p. 19.

IX.

NEBEN DEN SCHUHEN

1.

Wahrheit, in ihrer platonischen Argumentation, ist die konsequente Abschaffung von Kunst. Kunst verstellt wie bei Flusser das, was ist und wirklich Sache sei.¹³⁰ Dabei müssen wir, weil es auch andersrum geht, «um eine natürliche Sonnenblume zu begreifen», wie es Artaud gesagt hat, «jetzt auf van Gogh zurückkommen»,¹³¹ mithin darauf, «daß es mein größtes Verlangen ist, solche Ungerechtigkeiten machen zu lernen, solche Abweichungen, solche Umwandlungen, Änderungen der Wirklichkeit [...], daß es Lügen werden möchten, nun ja, aber die wahrer sind als die buchstäbliche Wirklichkeit» – die «wahren Maler» sind genau die, die malen gelernt haben, die es zu lügen verstehen.¹³² Im *Versuch über das Sehen* übernahm Nizon die Voraussetzungen des späten van Gogh. Diesmal ohne sie auszuweisen, machte er sie zu seinen. Literatur ist, dass man, damit sie passen, neben den Schuhen gehen muss. Schließlich sei Kunst, immerhin schon die von van Gogh, «bei der Wiedergabe transitorischer Momente [...] dem Filmstreifen [zu] vergleichen, der mitten im Ablauf gestoppt wird und in rhetorischem Gestus zum monumentalen Mahnmal erstarrt.» (Diss 16) Wir sind erst dann ein Teil jener Bewegung, die wir filmen wollen, wenn wir sie unterbrochen haben. Das bedeutet andererseits nicht, dass wir sie aufhalten konnten. Wir gehen, aber eindeutig neben den Schuhen, und auch deshalb: um sie besser sehen zu können. In den Lauf der Dinge greifen wir ein, um sie uns anzueignen. Sie gehören uns nicht. Diesen Nizon-Satz, ich habe ihn schon einmal zitiert: «Sein» – van Goghs – «Stift ist das Mittel, das ihm in der künstlerisch-intuitiven Vergegenwärtigung der Wirklichkeit erlaubt, am Drama», das heißt buchstäblich ihrem Lauf, ihrer Bewegung, «der Welt teilzuhaben.» (Diss 12) Teilhaber sind wir dann, wenn wir uns voneinander unterscheiden. Wie beim Film. Der verbindet, was er getrennt hat. Das «Mahnmal», gerade beim Film, zeigt anschaulich, wie es zustandekam. Es setzt den Anschein von Bewegung, die es unterbrochen haben soll, voraus, es wird vorher Bilder gegeben haben, und höchstwahrscheinlich folgen ihm welche nach. Aber seine *Monumentalität* – der Stillstand – ist nicht weniger eine Lüge als die vorangegangene, als die nachfolgende Bewe-

¹³⁰ Cf. Platons Höhlengleichnis im 7. Buch der *Politeia*, 514a–518b.

¹³¹ Antonin Artaud, «Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft» (1947), in: ders., *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft und andere Texte und Briefe*, ausgewählt und übers. von Franz Loechler, München 1988, pp. 5–55, 39.

¹³² Vincent van Gogh, 1885; zit. nach *Van Gogh in seinen Briefen*, op. cit., p. 155 sq. (Brief 418). Nizon zitierte den Brief, allerdings nicht dieselbe Stelle in seiner Dissertation, cf. Diss 69 (Anm. 88).

gung. Denn wir haben Bewegung, gerade beim Film, vor allem zwischen den Bildern. Das ist dort, wo wir rein gar nichts sehen, und gerade dort wird Bewegung kombiniert. *Da* tut sich was. Ohne die Leerstellen (der Kombinatorik) würden auch keine anderen Stellen mehr besetzt werden. Und die interpretieren die Welt, so gut sie eben können: niemals hinreichend, niemals ausschöpfend. Im Gegenteil. Ihre wirkliche Bewegung gilt ihnen selbst; das, was sie zu sehen geben, ist das eigene Vermögen oder, je nachdem, das eigene Unvermögen.

Alles mit den bloßen Augen Sichtbare ist eine Auswahl, eine Art Dekadrierung. Alles mit den bloßen Augen Sichtbare beruht darauf, dass der ganze Rest ins Dunkel gestürzt, ausgeblendet ist. Alles mit den bloßen Augen Sichtbare ist artifiziell, denn auch die Eindrücke der Netzhaut müssen erst vom Hirn umgekehrt, vervollständigt, korrigiert werden. Das Kino spitzt diese Prozesse nur zu und beschleunigt sie auf unerhörte Weise. Kino führt uns vor Augen, wie blind wir selbst als Sehende sind.¹³³

2.

Noch vor Stefan Ripplinger hatte Nizon sich in Platons Höhlenkino¹³⁴ zurückgezogen, um Projektionen beizuwohnen, für die der Betreiber schwerlich ein Verständnis haben konnte. Während Nizon es vorzog, zwischen den Stühlen zu sitzen, zeigten die Filme vor allem einem Martin Heidegger mehr als der griechische Vorführer sich darunter vorstellen wollte. Jene, solange sie selbstbewusste Kunst waren, hatten den Dreh raus. Bewegung, einmal analysiert, ist nämlich nichts anderes als die bessere Technik, das eigentliche Stottern unseres Motors zu überspielen. Wir sind nicht so, wie der Film uns nicht sieht. Wir *sind* Kino,¹³⁵ ein Ausschnitt selber nur – die «Dekadrierung» – von einem unterstellten Ganzen (→ **Kap. VII/3**). «Umso echter», sagt Heidegger im *Ursprung des Kunstwerkes* (1935/1936), sind die Schuhe, an die nicht gedacht wird, man «steht und geht in ihnen.»¹³⁶ Die Schuhe van Goghs dagegen sind «ungebraucht». «Ein paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch», fügt Heidegger sein Aber dazu: «Und den-

¹³³ Stefan Ripplinger, *I can see now*, op. cit., p. 62.

¹³⁴ Der «Klassiker» dazu und meines Wissens immer noch nicht ins Deutsche übersetzt: Jean-Louis Baudry, «The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema» (1975), übers. von Jean Andrews und Bertrand Augst, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press 1986, pp. 299–318.

¹³⁵ «Der Kino ist so alt wie der Mensch, der sein vorübereilendes Leben betrachtet, so alt wie unsere Eitelkeit, die vor Schlafengehen bei niedergebrannten Kerzen im Spiegel sich blickt. Ob Mysterienspiel, ägyptische Relieffolge oder chinesischer Makimono, es war Cinema.» (Carl Einstein, «Die Pleite des deutschen Films», 1922, in: ders., *Werke*, Bd. 2: 1919–1928, hg. von Marion Schmid, Berlin: Medusa 1981, pp. 219–222, p. 219.)

¹³⁶ Martin Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes» (1935/1936), in: ders., *Holzwege*, 5. Auflage, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1972, pp. 7–68, p. 22.

noch.» Als, wie Nizon sagen wird, gestopptes Filmmonument, *stauen* sie, bei Heidegger jetzt wieder, Geschichte, das Gegangene und die Bewegung auf: «In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeugs ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht.»¹³⁷ Und immer so weiter. Zu Heideggers Verteidigung muss gesagt werden, dass er uns nicht weniger einlullt als sich selber und die von ihm gezogenen Grenzen, was Kunst, was Nicht-Kunst sei, zu verschieben und zu überschreiten im Begriff ist. Er schreibt, als stünde er nicht vor einem Bild, als steckte er selbst in jenen Schuhen, die er nur sieht, vor denen er bloß und daneben steht. Die Natur, ihr enttarntes Wesen, ist Kunst. Also eigentlich Technik, τέχνη. Im Unterschied zum wirklich gebrauchten Schuh- sind wir mit dem Kunstwerk namentlich «anderswo».

In der Nähe des Werkes sind wir jäh anderswo gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen. Das Kunstwerk gab zu wissen, was das Schuhzeug in Wahrheit ist. [...] Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit *ist*. Dieses Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus. Die Unverborgenheit des Seienden nannten die Griechen ἀλήθεια. Wir sagen Wahrheit und denken wenig genug bei diesem Wort. Im Werk ist, wenn da eine Eröffnung des Seienden geschieht, in dem was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk.¹³⁸

Heidegger, kommt mir vor, überhole Platon mit Platon. Teufel und Beelzebub. Zwar liege ihm fern, «das Rätsel der Kunst» zu lösen,¹³⁹ aber was sie im Schilde führt, das weiß er. Kunst hebt den Anspruch der Wirklichkeit auf Wahrheit aus; unter Generalverdacht geraten, hat sie schon einen schweren Stand. Sie schwankt und hängt, anders wie bewachte Bilder, schief. Van Goghs Kunst, dafür, oder, wie Nizon sagt, ihr «Ergebnis», das «sind Entschleierungen», das «sind Offenbarungen von Seinszuständen».¹⁴⁰ Allzu sehr aber solche, sagt Nizon, mit denen der Maler sich identifiziert habe. Im Anschluss daran, an das Reizwort/die abgelehnte «Identifikation», nannte Nizon *seinen* van Gogh eine «Klärungsarbeit».¹⁴¹ Es ist, was jener tat, nicht wirklich mehr seins. Genau jedoch deshalb hatte er ihn gebraucht, dem genaueren Rück-Blick – aus der Warte der Texte seither – zuliebe: Er wollte ihn loswerden. «Daß ich eines Tages diesen van

¹³⁷ Ibid., p. 23.

¹³⁸ Ibid., p. 24 sq..

¹³⁹ Ibid., p. 66.

¹⁴⁰ Paul Nizon, *Am Schreiben gehen*, op. cit., p. 15.

¹⁴¹ Ibid., p. 23 bzw. in: *Das Drehbuch der Liebe*, op. cit., p. 125 (Eintrag vom 11.6.1976).

Gogh [...] zu «erledigen» haben würde. Das ist also auch wieder», nach jenem an der Universität, «ein «Studium», und es ist außerdem eine Selbstklärung.»¹⁴² – Denn Nizon sollte sich bald für das Schwankende, Schiefhängende interessieren. In der Kunst sowohl wie im Leben. Das zu erfinden, weil von allein nichts ging und wo sollte es sonst genau sein?, besorgte eine Kunst, die in Bewegung und wo wirklich *ein Geschehen der Wahrheit am Werk* war. «Das Leben», setzt Nizon es aufs Spiel, «ist zu gewinnen oder zu verlieren», sein «Wahlspruch, seit langem.»¹⁴³ Für den, der am Leben bleibt, geht es nach jedem Einsatz weiter. Auch wenn er sich längst verloren hat, oder gerade dann. Es schützt ihn davor, beim nächsten Mal aufs Ganze gehen zu müssen. Lieber taucht er unter, und das, was er von sich zu erkennen geben wird, sind Bücher, die vielleicht sogar von ihm erzählen. Die vielleicht sogar glauben, sich aufgrund der gesammelten Informationen, seiner eigenen Recherchen, erinnern zu können und ein Bild sich zu machen von dem, der er einmal war. Eine Chance, die sein Bild – das Selbstbildnis – nur dann bekommt, wenn es sich selbständig macht, zum Doppelgänger mit einem Eigenleben wird. Einzige Bedingung: *Unterzutauchen*, weil da wird «das Ich gespalten in ein Erzähler-Ich und ein behandeltes, erzähltes Ich. Der Erzähler erzählt in der Ersten Person Vergangenheit und läßt das erinnerte Ich in der Gegenwart aufleben: als Er.»¹⁴⁴ «Als Er» war seine Sache, die Literatur, geschafft. Nizon schrieb nicht, wie van Gogh malte. Aber die Doktorarbeit, seine Promotion wurde zum Promotor des späteren Werks, die Bilder van Goghs brachten, am Ende ex negativo, die Schrift Nizons zum Laufen. Und Nizon – zurück im Leben, Spessart und van Gogh entronnen – hatte damit das *Rüstzeug* und seine Vorbereitungen, Schriftsteller zu werden, getroffen.

¹⁴² Paul Nizon, *Am Schreiben gehen*, op. cit., p. 23 sq. (Wiedergabe des Eintrags vom 10.5.1977).

¹⁴³ Ibid., p. 32.

¹⁴⁴ Ibid., p. 63.

X.

AUF ABWEGEN

1.

Das andere – das schreibende – Vorbild Paul Nizons ist Robert Walser. Im *Spaziergang* (1917) fand Nizon den hometrainer eigenen Laufschreibens. Vom Walser'schen Buchstaben-Helden bzw. Anti-Helden sagte er, er sei geschaffen worden, um keinerlei Erwartungen mehr ausgesetzt zu sein, schon gar nicht, «daß er Handlung mache und Lebenskurven absolviere.» Ein Held vielmehr, der in Ruhe gelassen sein wollte: *ich will im dunkeln bleiben, untertauchen*, der endlich «vor sich hinträumen, kuriose Reden führen und Betrachtungen anstellen – und spazieren gehen» dürfe.¹⁴⁵ Das gilt, man weiß es, grad ebenso von den Ichs und Ers Nizons. Sie erzählen im Allgemeinen nichts, nichts Abgerundetes haftet ihnen so gesehen an. Ihre Schuhe sind zerschlissen, abgetragen. Aber Ecken und Kanten haben Konturen, eigentlich erst recht – wenn das Bild etwas taugt. Es sind, womöglich und präzise genug: die eigenen, die eigenen verschwommenen Umrisse. «Walsers Held entspricht ja der *Figur* des Dichters hauteng. Er läßt sich jedenfalls nicht als literarische Erfindung oder als «Kniff» erklären.»¹⁴⁶ Nizon versteht Walsers «Lebensrolle» genauso wie die eines «Helden». Er liest, dessen Leben erschreibend, den Dichter als «Figur». Es kann freilich, was Nizon in Abrede stellt, die «literarische Erfindung», der «Kniff» auch dort angesetzt werden, wo er gar nicht nötig zu sein scheint. Walser könnte bewusst tun, was auch anders gar nicht möglich wäre. Ein Kniff wär's noch immer und das Schreiben sein Handwerk. Denn umgekehrt gibt Walser schon nach wenigen Seiten des *Spaziergangs* eine Art Betriebsanleitung für die eigene Prosa und, das kommt gewissermaßen erschwerend dazu, für die von Nizon. Wenn Nizon das nicht tut, so übernimmt es Robert Walser, aus dem Nähkästchen des Nachgeborenen zu plaudern. Gemeinsame Tricks oder Techniken, das Ich mit dem Schreiben – «hauteng» sogar – zu verknüpfen bzw. es über das Schreiben zu gewinnen zu versuchen – es einzufangen, würde Nizon sagen –, sind unübersehbar. Walser, damit es wieder einmal gesagt ist, ist alles andere als ein naiver Schriftsteller. Seine Einfach-, seine Offenheit hat Methode, ist Programm. Tatsächlich ist seine Ethik auf der narrativen oder inhaltlichen Ebene zugleich eine des Schreibens selber. Seine Poesie macht Poetik, weil sie es – auf ganz andere Weise – versteht, «die Schrecksekunde der Erschütterung mitzumalen, die solches Erkennen auslösen kann» (→ **Kap. VII/2**).

¹⁴⁵ Paul Nizon, *Diskurs in der Enge*, op. cit., p. 172. In «Robert Walsers Poetenleben» (*Über den Tag und durch die Jahre*, op. cit., pp. 159–182) kommt Nizon ausdrücklich auch auf den *Spaziergang* zu sprechen.

¹⁴⁶ Ibid., p. 173; *Herv.*, gt.

So soll mir doch ein Handwerker kein Monsieur und eine einfache Frau keine Madame sein. Aber heute will alles blenden, glitzernd neu, fein und schön und nobel und hochelegant und Monsieur sein und Madame sein, daß es beinahe eine Schande ist. [...] Punkto herrenhaften Auftretens, hochherrschaftlichen Gebarens werde ich mich übrigens alsbald selber beim Ohr zu nehmen haben. Auf was für eine Art wird sich zeigen. Durchaus unschön wäre, wenn ich andere schonungslos kritisieren, mich selbst jedoch so zart und schonungsvoll wie möglich behandeln wollte. Meiner Meinung nach soll mit der Schriftstellerei nicht Mißbrauch getrieben werden, was ein Satz ist, der allgemeines Gefallen hervorrufen, warmen Beifall finden und lebhaftige Genugtuung erwecken dürfte.¹⁴⁷

Was Walser demnach von den Menschen, ihrem falschen oder gemäßen bzw. ungemäßen Auftreten sagt, ist gleichfalls sprachliche Stilkunde; was er moralisch fordert, muss die Forderung selber – sein Schreiben – schon einlösen, und das heißt u. a. auch, dass sein Selbstverständnis als Schriftsteller das des Handwerkers, ethisch verstanden, oder – wie Benjamin zwanzig Jahre später sagen wird – des «Produzenten» ist.¹⁴⁸ Schreiben ist ein Handwerk,¹⁴⁹ mitunter ist es Handarbeit: «Schriftsteller», schreibt Walser, «die ihren Beruf einigermaßen verstehen, nehmen denselben möglichst ruhig. Von Zeit zu Zeit legen sie gern ein wenig die Feder aus der Hand. Anhaltendes Schreiben ermüdet wie Erdarbeit.» (S 233) Sogar womit er schreibe, schreibt Walser, und folglich, dass das Medium, sein Stift, zumindest eine Botschaft habe: «Befremden darf nicht, wenn ich sage, daß ich alle diese hoffentlich zierlichen Sätze, Buchstaben und Zeilen mit deutscher Reichsgerichtsfeder schreibe.» Denn: «*Daher* die Kürze, Prägnanz und Schärfe» (S 228; *Herv.*, gt). Inhalte bedürfen einer Form, und ethische sind Stilfragen. «Ein Werk», *dekretiert* Benjamin, «das die richtige Tendenz aufweist, muß notwendig jede sonstige Qualität aufweisen.» Und diese Formulierung, gehalten am 27.4.1934, als «Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris», mache er sich «zu eigen».¹⁵⁰ Benjamin ist nur die andere Seite der Medaille, auf der Robert Walser in Anzug und mit Melone flaniert. Er wird beim Spaziergang nicht selten von Mode sprechen und allenthalben vom Stil – des Schreibens (S 222, 228, 231). Denn

¹⁴⁷ Robert Walser, «Der Spaziergang» (1917), in: ders., *Das Gesamtwerk*, hg. von Jochen Greven, Bd. 3, Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, pp. 209–277, p. 219. Im Folgenden mit der Sigle S und Seitenangabe direkt im Text zitiert.

¹⁴⁸ Cf. Walter Benjamin, «Der Autor als Produzent» (1934), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, pp. 683–701.

¹⁴⁹ Zum Schreiben als «Handwerk» cf. auch Paul Nizons Einschätzung von *Das Jahr der Liebe*, in: ders., *Das Drehbuch der Liebe*, op. cit., p. 258.

¹⁵⁰ Walter Benjamin, «Der Autor als Produzent», op. cit., p. 684.

Handwerker haben Werkzeuge, Instrumente. Und Nizon scheint bei Walser in die Lehre gegangen zu sein. Wo er die charakteristische Verschaltung von Gehen und Schreiben studieren konnte: «bis dahin» wird der Verfasser, schreibt Walser, «sowohl noch beträchtliche Strecken Weges zurücklegen, wie manche Zeile zu schreiben haben. Doch weiß man ja zur Genüge, daß er ebenso gern spaziert als schreibt» (S 223). Oder die wechselnden Ansprachen, die unterschiedlichen Positionierungen, ich würde auch sagen: das Einkreisen des Ichs, wenn Walser die Handkamera gegen sich richtet. Die sonst in der ersten Person erzählten Beschreibungen sehen dann einen «empfindlichen Spaziergänger» (S 211, 231). Dieses objektivierte, ins Passive der losen Handlungen verschobene Ich benutzt Nizon besonders häufig in *Untertauchen*, dem *Protokoll einer Reise* von 1972: «Ich sehe mich in Zürich aus der Bahnhofshalle treten. Ein Mann in übernachtetem Zustand ...» (III, 42). Da wie dort wird das Ich verdoppelt oder aus Sicht der anderen beschrieben. Walser dreht noch einmal an dieser Schraube, wo er zu seinem eigenen Leser wird. Er rekapituliert, was er tut; und er ermahnt sich: «Man möchte jedoch den Herrn Verfasser sehr ergeben gebeten haben, sich vor Witzen wie sonstigen Überflüssigkeiten ein wenig in acht zu nehmen. Hoffentlich hat er dies ein für allemal verstanden.» (S 211) Man könnte auch sagen: Der «Verfasser» war, was er nicht sein durfte, böse, *ein Spielverderber*, und was er machte, das war Literatur.¹⁵¹ Er weist den Text zumindest als solchen aus, inhaltliche Illusionen werden damit an die Wand gefahren oder sie stellen sich gar nicht erst ein. Vom Lesen, den Lesern wiederum zu schreiben (S 262, 273), das nimmt das Geschriebene, den Gang oder die Gänge von Literatur, den Literaturbetrieb vorweg: Walsers satirische Szene beim Buchhändler (S 211–213), was mit Büchern geschieht, die Angst vor Verrissen (S 228, 250). Wie überhaupt die häufigen Vorwegnahmen (S 222, 223, 255, 269): «gegen halb ein Uhr wird ja dann der Verfasser bekanntermaßen [...] im Haus der Frau Aebi essen» (S 226) und Rückgriffe: «nahm ich nicht bereits vor einer Stunde Anlaß, eine jugendliche Sängerin anzumelden? Sie tritt jetzt auf» (S 233) den Text als komponierten, als eine Kunst und keine Beiläufigkeit erklären. Wer sich selber nicht nur in der Situation zuschaut, aber auch in der Beschreibung derselben, wer demnach schaut, was er macht, und dieses Schauen auch ausstellt, sein eigenes Bild gewissermaßen auch umdreht: ist Poetologe. Die «Ateliers», wie Nizon seine wechselnden Schreibstuben gerne nennt, sind ihm

¹⁵¹ Cf. Georges Bataille, *Die Literatur und das Böse* (1957), übers. von Cornelia Langendorf, München: Matthes & Seitz 1987, p. 10: «Letzten Endes war es die Pflicht der Literatur, sich schuldig zu bekennen.» – Denn für Bataille hänge die Literatur «nicht mit dem Bösen in irgendeinem banalen Sinne (in welchem man Adolf Hitler oder Pol-Pot als «böse» bezeichnen kann)» zusammen, «sondern vielmehr mit einem quälenden und ekstatischen Bruch aller Gesetze und Systeme.» Womit auch nahegelegt sei, «dass im Zentrum des Schreibens ein Moment der Verausgabung und Verwerfung» liege, «das sich inkompatibel zu den liberalen Werten von Freiheit und Verantwortlichkeit verhält.» (Tom McCarthy, *Tim & Struppi und das Geheimnis der Literatur*, 2006, übers. von Andreas Leopold Hofbauer, Berlin: Blumenbar 2010, p. 19 sq.)

Baustellen. «Ich fahre zu meiner Baustelle, sage ich mir. Ich bin der einzige, der von der Baustelle weiß, und vor allem bin ich der einzige, der sich da ein bißchen auskennt.»¹⁵² Nizon, aber ebenso die Orte seiner Aufenthalte, sind Gegenstand der von ihm so genannten *Erschreibung*; sie stehen, um überhaupt welche zu werden, noch aus. Robert Walser hat im Spaziergang, am Ende explizit, eine Art Lebensschau betrieben, ein Selbst-Zusammenbau, ein Selbst-Rapport: «Wie eine Schaubühne voll spannender dramatischer Szenen öffnete sich vor mir das ehemalige Leben, derart, daß ich über meine zahlreichen Schwächen [...] staunen mußte.» (S 275; → **Kap. II/3**) In Nizons Texten verschärft es sich, was Walsers Erzählen angekündigt hatte. Auf engstem Raum, bis in die Formulierung hinein, schaltet Nizon gleich, was Analytisches aufzureißen bemüht ist: Poesie und Poetologie, das Schaffen/Dichten und seine Geschichte/Lehre. Stolz sah sich (IV, 120), schaute sich selber zu (IV, 10) und ertappte sich am Ende auch (IV, 88 & 97) – wobei es ein dubioses Ich ist, dass ihm da in die Netze ging. Denn als er sich reden hörte (IV, 147 sqq.), wechselt die Erzählstimme vom Er zum Ich. Der Registerwechsel ist aber nicht minder unheimlich, er sei in einem «wirren Film» (IV, 152), kommentiert «er» ihn wieder. In der sehr viel späteren «Beichte am Mittag», dem *Hund*, trifft der Erzähler, offenbar ein Clochard, in Paris einen Schriftsteller. «Und als ich mich so an der Theke stehen und im Glas hinter der Theke gespiegelt sah, ich mit meinem verwitterten Gesicht und verkommenen Aussehen, und ihn, den <Künstler> mit der unterm Hut hervorquellenden Mähne und alsbald mit der durch die Zigarettenspitze verlängerten Zigarette, ein sehr ungleiches Paar, wenn wir auch die gleiche Statur haben» usw., «beschlich mich Scham und große Verlegenheit.» (VII, 135) Wen immer er traf, es könnte auch Paul Nizon gewesen sein, «mit der unterm Hut hervorquellenden Mähne» und «mit der durch die Zigarettenspitze verlängerten Zigarette». Dass der Erzähler aber schon wie in *Untertauchen* einer ist, der exzessiv sich selber sieht: «Ich sehe mich», das und das tun (III, 54 & 58 & 66 & 93 sq. & 100 & 102) oder ich sehe mich, wie er das und das tut. Sogar: «Ich sehe mich zum zweiten Mal das Lokal betreten. Ein Mann in einer Mädchengruppe, verlegen» (III, 58) ..., das lässt den Schluss zu, dass der Schriftsteller sich auch da, als Clochard, über die Schultern geschaut habe. Wenn er denn, in *Untertauchen* und anderswo, sich je über diese Schulter geschaut haben sollte. Denn das bleibt ein für allemal offen. Zwar ist es ihm, also Nizon, ums Leben zu tun. Aber keinem, das auch nur ansatzweise erzählbar wäre. *Nur Verbrecher haben einen Steckbrief, und der ist ihnen angedichtet*. Leben: unbedingt, aber so wie ein Hund, insofern der keine Geschichte hat – «und hätte er eine, er könnte sie nicht denken.» (VII, 33) Der Schriftsteller, im Übrigen eine Maxime Robert Walsers, solle «sich keineswegs berufen fühlen, Anhäufung

¹⁵² Paul Nizon, *Das Auge des Kuriers*, op. cit., p. 11 sq.

des Stofflichen zu besorgen», weg mit den Geschichten und damit, «unruhiger Gier behender Diener zu sein» (S 274). Das, was tatsächlich verhandelbar ist, ist das Ich, wobei gerade und nur die Kunst mit ihm fertig werden kann, es alsdann und immer ein vorläufiges nur und künstliches Ich bleiben muss. Getreu Walsers Kunstprinzip: die Kunst ist endlich, das Leben aber nicht in den Griff zu bekommen (S 270). Er hadert mit sich, besonders als Schriftsteller (S 275). Denn wie Nizon ständig dabei sein wird, sich zu verlieren, ohne sich je gehabt zu haben, sieht darin auch Walser die Berufung des Schriftstellers; sich zu verlieren ist die Voraussetzung, schreiben zu können. «Dass im Zentrum des Schreibens ein Moment der Verausgabung und Verwerfung» liege, sagte McCarthy von Batailles Theorie einer bösen Literatur. Um nicht mehr sich selbst und gerade dadurch sich selbst zu sein (cf. auch van Gogh und das «mystische Erleben» → **Kap. I/4**). «Ich war nicht mehr ich selbst, sondern ein anderer, doch gerade darum erst recht wieder ich selbst.» (S 257) Und wie Nizon im *Jahr der Liebe* im Buch selber auf den Buchtitel zu sprechen kommt (V, 176) und die «Erstausgaben der Gefühle» (V, 227) später wirklich unter diesem Titel als Journal erscheinen,¹⁵³ so besieht sich Walser die Titelseite, das Cover seines Büchleins, wenn er schreibt: «Dies alles, so nahm ich mir fest vor, zeichne und schreibe ich demnächst in ein Stück oder in eine Art Phantasie hinein, die ich *Der Spaziergang* betiteln werde.» (S 226) Dass er dann später noch einem Beamten seine Poetik, nämlich ausgerechnet die des Spaziergangs, auseinandersetzt (S 252 sqq.), kommt der Vorlesung des Beipackzettels zum eigenen Text gleich, von dem er tatsächlich eine Kurzfassung in Form einer Rekapitulation seines bisherigen – notierten – Spaziergangs gibt (S 254). Man ist an einen der «Elefanten» Dostojewskis erinnert, an die *Karamasows*, wenn im letzten Teil, dem der Gerichtsverhandlung, noch einmal der Roman erzählt bzw. verhandelt wird. Wenn Literatur über sich zu Gericht sitzt und es darüber, dass sie gute Literatur ist, keine Zweifel mehr geben kann. Schon deshalb weil sie, mit Georges Bataille, böse war und ist.

2.

Nizon, ob er als junger Doktorand von van Gogh bzw. seinen Anfängen, dem «Zeichnungsstil der holländischen Zeit», schreibt oder als längst publizierender Schriftsteller von Robert Walser bzw. seinem «Helden», immer ist, was gewöhnlich diskret im Hintergrund läuft, ein Heimspiel. «Selbstmeditation mit fremden Texten»¹⁵⁴ hat Robert Schindel das genannt: Die auf seinem Se-

¹⁵³ Cf. Paul Nizon, *Die Erstausgaben der Gefühle. Journal 1961–1972*, hg. von Wend Kässens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

¹⁵⁴ Robert Schindel, «Schreibtechniken: Über das Geheimnis, über Aussparung. Eine Aussparung», in: ders., *Mein liebster Feind. Essays, Reden, Miniaturen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004 (= es 2359), pp. 97–103, p. 101.

ziertisch auseinandergenommenen Künstlerbiografien setzt Nizon wieder so zusammen, dass sie wenigstens ein bewegtes Bild davon ergeben, was er, Nizon, tut. Die Bilder der anderen ziehen die Summe der Arbeit seines Schreibens. Wie er sie sieht, so schaut er – in Teilen – selber aus. «Entsprechend», schrieb einer seiner Rezensenten, der junge Joseph Vogl, verstehe sich Nizon «mit dezenter Geste als Restaurator, der die Schatten und Verdunkelungen, die vergilbten Flecken des Gedächtnisses zu behandeln versucht»¹⁵⁵ und «ebensogut», schreibt wiederum Nizon vom Maleratelier Friedrich Kuhns, «könnte es die verwahrloste Reparaturwerkstätte eines Alt- und Spielwarenhändlers oder der Umkleide- und Requisitenraum eines Zirkuszauberers sein. Es steckt voller Gerümpel auch Kinkerlitzchen ... Kein einziges Stück von Bestand, nichts Solides, nichts Achtunggebietendes. In den Augen des Versicherungsbeamten oder Nachlassvollstreckers: die bare Wertlosigkeit.»¹⁵⁶ Welche er, man weiß das (→ **Kap. VI/3**), auch für sich in Anspruch nimmt. «In Ermangelung formidabler Mitteilungswürdigkeiten und nutzbringender Botschaften» fröne er «der Selbstabspiegelung»,¹⁵⁷ mit der er – ein Refrain seines Schreibens seit jeher – erst recht nichts zu sagen beabsichtige. Er sieht sich nur, wenn er blind ist oder sein Spiegel taub bzw. tot (→ **Kap. V/1**). Es bleibt am Ende wie genauso von ihm selbst nicht viel, aber schon etwas übrig: «nichts Solides». Das, und die Fotografie eines Ateliers (→ **Abb. 17**), das nicht umsonst eine «Reparaturwerkstätte» war – eine, wie sie schon van Gogh in Nuenen, als er sich dem Unmöglichen verschrieb, «betrieben» haben soll:

Die Bauern, die van Gogh zeichnete, erwecken den Eindruck, als seien sie bei ihren Tätigkeiten auf den Äckern beobachtet und gezeichnet worden. Das ist trügerisch, denn van Gogh konnte die nicht stillstehende Arbeit nicht so schnell festhalten und die Bauern auf dem Feld hatten durchaus Besseres zu tun, als längere Zeit für ihn innezuhalten. Tatsächlich hat van Gogh die Figuren nicht draußen auf dem Land, sondern in seinem Atelier studiert. Schon seit Beginn seiner Künstlerlaufbahn hatte er charakteristische Attribute und Kleidungsstücke gesammelt [...]. In Nuenen war das nicht anders, wie einer Beschreibung von van Goghs Atelier durch seinen Freund Anton Kerssemakers entnommen werden kann. Der sah dort «Spule, Spinnrad, Bettpfanne, alle Bauernwerkzeuge, alte Kappen und Hüte, schmutzige Frauenmützen, Holzschuhe usw. usw.» Dieses «Gerümpel», wie Kerssemakers das Ganze titulierte, versetzte van Gogh in die Lage, seine Modelle in der Werkstatt in zahlreichen Eigenschaften posieren zu lassen.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Joseph Vogl über *Aber wo ist das Leben*, mit «Bilder der Ferne, Kunst und Erinnerung», in: *Mannheimer Morgen*, Nr. 28, 3.2.1984, p. 40.

¹⁵⁶ Paul Nizon, *Friedrich Kuhn*, op. cit., Kapitel II, § 9.

¹⁵⁷ Paul Nizon, «Meine Ateliers», op. cit., p. 91.

¹⁵⁸ Sjraar van Heugten, *Van Gogh – Die Zeichnungen*, op. cit., p. 74.



Abb. 17: Die «Reparaturwerkstätte», das Atelier Friedrich Kuhns, um 1970

Zurück in die Zukunft II, zu Friedrich Kuhn. In der Halbtotale aufgenommen, bespielt er den Vordergrund. Am anderen Ende des Tisches, vom Fotografen abgeschnitten, taucht der unter- oder abgetauchte Nizon auf. Er raucht im Sitzen. Rauchen, das ist «Hinauszögerung» und «Gnadenfrist», wer raucht, der braucht sich nicht zu entscheiden, und das Maß für die Länge einer Zigarette ist «Aufschub und Ablenkung, Realitätsvernebelung und Selbstauflösungsversuch.»¹⁵⁹ Auch wir werden Nizon bloß vermittelt gesehen haben, bloß indirekt und eigentlich aufgelöst im Sitzen rauchen, «I am there only indirectly» (Jonas Mekas → **Kap. VIII/1**): über einen Spiegel, der hinter dem Freund an der Wand hängt – wie ein Bild, das mit dem Tod des Biografen, der sich vornehm zurücknimmt, auch schon den Platz des vordrängelnden Autobiografen ersetzt hat. Das Bild, das ich habe, ist das Leben, von dem ich unmittelbar nichts weiß.

¹⁵⁹ Paul Nizon, «Die Zigarettenlänge» (1973), in: ders., *Über den Tag und durch die Jahre*, op. cit., pp. 90–92.

ATTACHEMENTS

XI.

PAUL NIZON, DR. PHIL

Wenn ich auch seiner Dissertation poetische, erst recht poetologische Absichten unterstelle, Ahnung und Gegenwart, möchte ich damit nicht Nizons anhaltende kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung überschreiben. Bio- ebenso wie bibliografisch ist sie außerdem ein weiteres Indiz dafür, dass seine Arbeit, eine so gut wie die andere, von seinen ›Gleichzeitigkeiten‹ profitierte bzw. profitiert: Seit 1957 arbeitete Nizon sporadisch in diversen Redaktionen für Kunstkritik, u. a. bei der *Neuen Zürcher Zeitung*, dort acht Monate lang auch in leitender Stellung (1961), und, noch in den Siebzigern, bei der *Weltwoche*; meine Darstellung betrifft neben den Monografien und Beiträgen für Ausstellungskataloge v. a. die ›prominenteren‹ Artikel (aber keine Interviews), die es in die späteren Sammelbände geschafft haben. Bis auf wenige Ausnahmen gute Übersichten leisten, mit Stand 2003 und freilich nicht thematisch, Doris Krockauer und die dieses Mal sortierte Bibliografie von Martin Kilchmann (Stand 1985) mit einer «kunst- und kulturkritischen» Abteilung.¹⁶⁰ Ein Astérisque (*) heißt, dass ich die Titel aus den angeführten Bibliografien übernommen und selber nicht eingesehen habe.

1. 1957/1960: Die Anfänge Vincent van Goghs. Der Zeichnungsstil der holländischen Zeit. Untersuchung über die künstlerische Form und ihre Beziehung zur Psychologie und Weltanschauung des Künstlers, Inaugural-Dissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde, Bern: Walter Fischer.
2. 1959: Vincent van Gogh im Wort. Eine Auswahl aus seinen Briefen, Bern: Scherz (*).
3. 1959: Bildteppiche und Antependien im Historischen Museum Bern, zus. mit Michael Stettler, Bern: Stämpfli (*).
4. 1963: Biografie Johannes Itten (unveröffentl. bzw. in Auszügen in: Diskurs in der Enge, 1970 und neuaufgelegt in: Diskurs in der Enge | Verweigerers Steckbrief. Schweizer Passagen, hg. von Peter Henning, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, pp. 200–206).
5. [1969]: Friedrich Kuhn, Zürich: Verlag «um die Ecke».
6. 1969: Lebensfreude in Werken großer Meister, Genf: Skira (*).
7. 1969: Versuch über das Sehen, Beilage zu: 75 Jahre Schweizerischer Zentralverband für das Blindenwesen (*); u. a. wiederabgedruckt in: Aber wo ist das Leben. Ein Lesebuch, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, pp. 112–128.

¹⁶⁰ Cf. *Paul Nizon. Auf der Jagd nach dem eigenen Ich*, op. cit., pp. 265–267; Martin Kilchmann (Hg.), *Paul Nizon*, op. cit., p. 291 sq.

8. 1970: Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst, Bern: Kandelaber-Verlag (*).
9. 1971: Swiss made. Porträts, Hommages, Curricula; wiederabgedruckt in: Diskurs in der Enge | Verweigerers Steckbrief, op. cit., pp. 227–256)
10. 1971: Les Suisses de Paris, zusam. mit Heiny Widmer, Aargauer Kunshaus, Aarau (*).
11. 1973: Chaim Soutines hungernde Augen; wiederabgedruckt in: Über den Tag und durch die Jahre. Essays. Nachrichten. Depeschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, pp. 77–79.
12. 1975: Josephsohn. Zur Ausstellung des Kunstvereins im Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, Zürich/Schaffhausen (*).
13. 1977: Van Gogh in seinen Briefen, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1977; das Nachwort ist als «Vincent's einsamer Fall» ebenfalls abgedruckt in: Über den Tag und durch die Jahre, op. cit., pp. 127–158 und als «Vincent van Gogh» in: Aber wo ist das Leben, op. cit., pp. 80–111.
14. 1979: Hans Falk: Die Skizzenbücher, Zeichnungen, Objekte aus dem Woodstock-Hotel, New York 1973–1979 (*); in Auszügen als «Woodstock, New York», in: Aber wo ist das Leben, op. cit., pp. 129–134.
15. 1983: Bildnis Karl Buri mit flankierendem Selbstbildnis (als junger Museumsassistent) und weiteren Staffagen, in: Festschrift für Michael Stettler, «Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien», Bern: Stämpfli (*); wiederabgedruckt in: Aber wo ist das Leben, op. cit., pp. 57–69.
16. 1990: Der heilige Vincent, in: Über den Tag und durch die Jahre, op. cit., pp. 94–105.
17. 1991: Figurants fugitifs. Goya, Paris: Flohic Editions (2011 auf Deutsch bei Insel erschienen).
18. 1996: Robert Mueller. Skulpturen, Zeichnungen und Druckgrafik, hg. von Beat Wismer, Aargauer Kunsthau, Aarau (*).

XII.

BIBLIOTHEK

A

Antonin Artaud, «Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft» (1947), in: ders., *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft und andere Texte und Briefe*, ausgewählt und übers. von Franz Loechler, München: Matthes & Seitz 1988, pp. 5–55.

B

Honoré de Balzac, «Das unbekannte Meisterwerk» (1831), übers. von Heinrich E. Jakob, in: ders., *Das unbekannte Meisterwerk und andere Erzählungen*, Zürich: Diogenes 2009, pp. 124–164.

Georges Bataille, *Die Literatur und das Böse* (1957), übers. von Cornelia Langendorf, München: Matthes & Seitz 1987.

Jean-Louis Baudry, «The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema» (1975), übers. von Jean Andrews und Bertrand Augst, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press 1986, pp. 299–318.

Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München: C. H. Beck 2013.

Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie» (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, pp. 368–385.

–, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (dritte Fassung, 1935), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, pp. 471–508.

Claudia Blümle/Anne von der Heiden (Hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2005.

Gottfried Boehm, *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M.: Insel 1988.

Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, 2. Auflage, München: Fink 2004.

Hans Blumenberg, *Geistesgeschichte der Technik*, hg. aus dem Nachlass von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

Christine N. Brinckmann, «Ichfilm und Ichroman» (1981), in: dies., *Die anthropomorphe Kamera*, Zürich: Chronos 1997, pp. 82–112.

Kathrin Busch/Iris Därmann (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, München: Wilhelm Fink 2011.

C

Pip Chodorov/Christian Lebrat (Hg.), *The «Walden» Book*, Paris: Éditions Paris Expérimental 2009.

D

Lorraine Daston/Peter Galison, *Objektivität*, übers. von Christa Krüger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Paul de Man, «Autobiographie als Maskenspiel» (1979), übers. von Jürgen Blasius, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (= es 1682), pp. 131–146.

Jacques Derrida/Bernard Stiegler, *Echographien. Fernsehgespräche* (1996), übers. von Horst Brühmann, Wien: Passagen 2006.

Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* (1990), übers. von Andreas Knop und Michael Wetzl, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2008.

–, «Denken, nicht zu sehen», übers. von Emmanuel Alloa, in: Emmanuel Alloa (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, München: Wilhelm Fink 2011 (= eikones, NFS Bildkritik), pp. 323–346.

Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei* (1985), übers. von Michael Wetzl, München: Wilhelm Fink 2002.

Mladen Dolar, «Otto Rank und der Doppelgänger», übers. von Lydia Marinelli, in: Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Reprint der EA von 1925, Wien: Turia + Kant 1993, pp. 119–129.

E

Carl Einstein, «Die Pleite des deutschen Films», 1922, in: ders., *Werke*, Bd. 2: 1919–1928, hg. von Marion Schmid, Berlin: Medusa 1981, pp. 219–222.

F

Raymond Federman, *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*, übers. von Peter Torberg, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= es 1667).

–, *Mein Körper in neun Teilen* (2005), übers. von Peter Torberg, Berlin: Matthes & Seitz 2008.

Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Sitten in der Provinz*, hg. und übers. von Elisabeth Edl, München: Carl Hanser 2012.

Christian Fluri/Martin Kilchmann, ««Ich bin ein vorbeistationierender Autobiographie-Fiktionär». Gespräch mit Paul Nizon», in: *Paul Nizon*, hg. von Martin Kilchmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, pp. 64–87.

Vilém Flusser, «Eine neue Einbildungskraft», in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (= es 1475), pp. 115–126.

László F. Földényi, «Exemplum und Memento. Die Biographie als Mittel der Darstellung», übers. von Akos Doma, in: Bernhard Fetz/Hannes Schweiger (Hg.), *Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit*, Wien: Zsolnay 2006 (= Profile, #13), pp. 21–32.

–, *Starke Augenblicke. Eine Physiognomie der Mystik* (2010), übers. von Akos Doma, Berlin: Matthes & Seitz 2013.

Sigmund Freud, «Das Unheimliche» (1919) in: ders., *Gesammelte Werke*, chronologisch geordnet, hg. von Anna Freud u. a, Bd. 12, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1999, pp. 227–268.

G

Georges-Arthur Goldschmidt, «Leibsprache. Körper und Sprache bei Paul Nizon», in: Martin Kilchmann (Hg.), *Paul Nizon*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, pp. 265–275.

–, *Des Pudels Kern. Ein Gespräch*, Antworten auf Fragen von Tim Trzaskalik, Berlin: Matthes & Seitz 2008.

H

Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

Sven Hanschek, *Elias Canetti. Biographie*, München: Carl Hanser 2005.

Martin Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes» (1935/1936), in: ders., *Holzwege*, 5. Auflage, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1972, pp. 7–68.

Peter Henning, ««... Weil das Untergehen die Sprache freimacht». Der Schweizer Schriftsteller Paul Nizon lebt jetzt zehn Jahre in Paris. Ein Gespräch über Städte», in: *Frankfurter Rundschau*, 4.7.1987.

Hesiod, «Theogonie», in: ders., *Theogonie. Werke und Tage*, hg. und übers. von Albert von Schirnding, 2. Auflage, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 1997, pp. 6–81.

Paul Hofer, «Begründung der Preisvergabe. Gutachten zuhanden der kantonalbernischen Literaturkommission», in: Martin Kilchmann (Hg.), *Paul Nizon*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, pp. 143–149.

J

Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse* (1922), München: Piper 2013.

K

Navid Kermani, *Dein Name*, München: Carl Hanser 2011.

Sören Kierkegaard, «Die Wiederholung» (1843), in: ders., *Die Wiederholung | Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin*, hg. und übers. von Liselotte Richter, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991, pp. 5–83.

Rolf Kieser, ««Bewußtseinssträflinge, handschellengeeint»: Paul Nizon und der moderne Begriff der Revolte», in: Martin Kilchmann (Hg.), *Paul Nizon*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, pp. 175–190.

Sarah Kofman, *Derrida lesen* (1984), übers. von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt, Wien: Passagen 1988.

Doris Krockauer, *Paul Nizon. Auf der Jagd nach dem eigenen Ich*, München: Wilhelm Fink 2003.

L

Jacques Lacan, «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint» (1936/1949), übers. von Peter Stehlin, in: ders., *Schriften I*, hg. von Jacques-Alain Miller bzw. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger für die deutsche Ausgabe, 4. Auflage, Weinheim/Berlin 1996, pp. 61–70.

Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt* (1975), übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 (= es 1896).

M

Tom McCarthy, *Tim & Struppi und das Geheimnis der Literatur* (2006), übers. von Andreas Leopold Hofbauer, Berlin: Blumenbar 2010.

Julius Meier-Graefe, *Vincent van Gogh. Roman eines Gottsuchers*, Berlin/Wien/Leipzig: Paul Zsolnay 1932.

Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), übers. von Rudolf Boehm, Nachdruck von 1966, Berlin: Walter de Gruyter 1974.

–, «Der Zweifel Cézannes» (1948), übers. von Andreas Knop, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, 4. Auflage, München: Wilhelm Fink 2006, pp. 39–59.

Samuel Moser, «Paul Nizon: Der Künstler als Delinquent», in: *Der Standard*, 14.12.2012.

Oliver Müller, *Zwischen Mensch und Maschine. Vom Glück und Unglück des Homo faber*, Berlin: Suhrkamp 2010 (= edition unseld #29).

N

Steven Naifeh/Gregory White Smith, *Van Gogh. Sein Leben*, übers. von Bernhard Jendricke u. a., Frankfurt a. M.: S. Fischer 2012.

Paul Nizon/Dieter Bachmann, *Ein Schreibtisch in Montparnasse. Ein Gespräch*, Göttingen: Wallstein 2011.

Paul Nizon, *Die Anfänge Vincent van Goghs. Der Zeichnungsstil der holländischen Zeit. Untersuchung über die künstlerische Form und ihre Beziehung zur Psychologie und Weltanschauung des Künstlers*, Inaugural-Dissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde, Bern: Walter Fischer 1960.

–, Friedrich Kuhn, Zürich: Verlag «um die Ecke» o. J. [1969].

–, «Die Zigarettenlänge» (1973), in: ders., *Über den Tag und durch die Jahre. Essays. Nachrichten. Depeschen*, 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, pp. 90–92.

–, «Geboren und aufgewachsen in Bern» (1974), in: ders., *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief. Schweizer Passagen*, hg. von Peter Henning, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, pp. 15–27.

–, «Robert Walsers Poetenleben» (1978), in: ders., *Über den Tag und durch die Jahre. Essays, Nachrichten, Depeschen*, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, pp. 159–182.

–, «Versuch über das Sehen» (1979), in: ders., *Über den Tag und durch die Jahre. Essays, Nachrichten, Depeschen*, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, pp. 183–199.

Paul Nizon, *Aber wo ist das Leben. Ein Lesebuch*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

–, *Am Schreiben gehen. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (= es 1328).

–, *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief. Schweizer Passagen*, hg. von Peter Henning, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

–, «Ein verhinderter Romancier? Das Leben als Roman?» (1992), in: ders., *Taubenfraß*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, pp. 100–108.

–, *Das Auge des Kuriers*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

–, «Meine Ateliers» (1994), in: ders., *Taubenfraß*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, pp. 88–99.

–, *Die Innenseite des Mantels. Journal*, Auswahl und Zusammenstellung unter Mitwirkung von Maria Gazzetti, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.

–, ««Die Auseinandersetzung mit van Gogh war eine Initiation». Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks» (1998), in: ders., *Taubenfraß*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, pp. 23–46.

–, *Gesammelte Werke*, 7 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

–, *Die Erstausgaben der Gefühle. Journal 1961–1972*, hg. von Wend Kässens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

–, *Das Drehbuch der Liebe. Journal 1973–1979*, hg. von Wend Kässens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

–, *Goya*, Berlin: Insel 2011 (= Insel-Bücherei Nr. 1340).

R

Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Reprint der EA von 1925, Wien: Turia + Kant 1993.

Stefan Ripplinger, *I can see now. Blindheit im Kino*, Berlin: Verbrecher Verlag 2008.

Michael Rohrwasser, *Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2005.

S

Robert Schindel, «Schreibtechniken: Über das Geheimnis, über Aussparung. Eine Aussparung», in: ders., *Mein liebster Feind. Essays, Reden, Miniaturen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004 (= es 2359), pp. 97–103.

Martin Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink 2009.

Heide Schlüppmann, «Der Gang in die Nacht. Das Motiv des Blinden und der Diskurs des Sehens im Weimarer Nachkriegsfilm», in: Uli Jung/Walter Schatzberg (Hg.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*, Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18.6.1989 in Luxemburg, München/London/New York/Paris 1992, pp. 38–53.

William Shakespeare, «As You Like It», in: *Complete Works of William Shakespeare*, Glasgow: Harper-Collins 1994, pp. 277–307.

Jean Starobinski, *Psychoanalyse und Literatur* (1970), übers. von Eckhart Rohloff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

Bernard Stiegler, «Das diskrete Bild» (1996), in: ders./Jacques Derrida, *Echographien. Fernsehgespräche*, übers. von Horst Brühmann, Wien: Passagen 2006, pp. 161–180.

–, *Technik und Zeit. Der Fehler des Epimetheus*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Zürich/Berlin: Diaphanes 2009.

Harald Szeemann, *Museum der Obsessionen*, Berlin: Merve 1981.

T

Georg Tscholl, «Die nacherzählte Zeit der Schrift. Georges Bataille und das Kino», in: Thomas Ballhausen/Günter Krenn (Hg.), *Geschichte erzählen. Medienarchive zwischen Historiographie und Fiktion*, Berlin u. a.: LIT, in Vorbereitung.

V

Vincent van Gogh, *Briefe an seinen Bruder*, hg. von J. van Gogh-Bonger, übers. von Leo Klein-Diebold und Carl Einstein, 3 Bde., 2. Aufl., Berlin: Paul Cassirer 1928.

Van Gogh in seinen Briefen, [montiert und] mit einem Nachwort von Paul Nizon, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1977.

Joseph Vogl, «Bilder der Ferne, Kunst und Erinnerung», in: *Mannheimer Morgen*, Nr. 28, 3.2.1984, p. 40.

Peter von Matt, «Wenn Shakespeare eine Autobiographie geschrieben hätte», in: *NZZ Folio*, August 2008, p. 29 sq.

W

Robert Walser, «Der Spaziergang» (1917), in: ders., *Das Gesamtwerk*, hg. von Jochen Greven, Bd. 3, Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, pp. 209–277.

Samuel Weber, *Freud-Legende. Vier Studien zum psychoanalytischen Denken* (1977), übers. von Michael Scholl, Georg Christoph Tholen und Theo Waßner, Wien: Passagen 1989.

XIII.

VIDEOTHEK

anon., Porträt Friedrich Kuhn, aus: Paul Nizon, *Friedrich Kuhn*, Zürich: Verlag «um die Ecke» o. J. [1969]. → **Abb. 17**

Gustave Courbet, «Der verwundete Mann» (1844–1854), aus: Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* (1990), übers. von Andreas Knop und Michael Wetzel, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2008. → **Abb. 3**

Jim McBride, *David Holzman's Diary*, US 1967 (Second Run DVD, 2006). → **Abb. 10–13**

Jonas Mekas, *Walden* (aka *Diaries Notes and Sketches*), US 1969 (Re: Voir Video, 2009) → **Abb. 14–16**

Friedrich Wilhelm Murnau, *Der Gang in die Nacht*, D 1920. → **Abb. 5–8**

Vincent van Gogh, «Landweg» (1882) & «Die Grabenden» (1885), aus: Sjraar van Heugten, *Van Gogh – Die Zeichnungen*, übers. von Rolf Erdorf, Stuttgart: Belser 2005. → **Abb. 1 & 9**

Vincent van Gogh, «Selbstporträt» (1889), aus: Steven Naifeh/Gregory White Smith, *Van Gogh. Sein Leben*, übers. von Bernhard Jendricke u. a., Frankfurt a. M.: S. Fischer 2012. → **Abb. 2**

Marie-Louise Elisabeth Vigée-Lebrun, «Selbstporträt» (1790), aus: Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens* (1997), übers. von Heinz Jatho, München: Wilhelm Fink 1999. → **Abb. 4**

XIV.

VITA

Als einziger Sohn des Forstwirts Dr. Heinz-Peter Tscholl von Kloten und seiner Gattin, der diplomierten Berufsberaterin Barbara, geb. Winkler wurde ich am 1. Mai 1973 in Schlieren bei Zürich geboren. Die Schulen durchlief ich in Grabs (SG) und Vaduz (FL), wo ich im Frühling 1994 die Maturitätsprüfung bestand ... Solange Heavy-Metal-Schlagzeuger, bis die Haare nicht mehr mitspielten. Studium in Wien, Theaterwissenschaft und Philosophie. Promotion mit *Krummen Geschäften* 2003. Als Verlags- und Universitätslektor tätig. Seit 2010 auf den Hund gekommen, seit 2012 verheiratet.

XV.

ABSTRACT

Das mieseste Abstract ist die Bibliografie: Sie zieht von einem Text nichts ab. Sie entlastet ihn nicht und rechnet viel mehr hoch, was alles sie verspricht und nicht wird halten können. Trotzdem oder gerade deshalb ist sie jene Hypothek, mit der wir leben müssen. Die allgemeine Lage, auch jenseits der Elfenbeintürme, ist die Schieflage. Eine Schuld, die wir nicht abtragen können gegenüber dem Leben, das wir unter allen – auch den widrigen – Umständen begreifen wollten. Die Bilder, die Vincent van Gogh zeichnete und malte, besonders die seiner «Anfänge», wurden ihrerseits zur Schule eines ihrer ersten Kritikers, Paul Nizon. Vor seinen Augen erwarben sie sich die Technik ebenso wie das Eingeständnis, nichts wirklich wissen zu können. Sie *deformierten*, wem sie anders niemals beigegeben wären: das Leben. Und während sie es mit ihm aufnahmen, mussten sie lernen, es loszulassen. Gewinn durch Verlust. Mit der Dissertation des 27-jährigen Paul Nizon zeichnet sich ein Bewusstsein ab dafür, dass auch das eigene Leben «zu gewinnen oder zu verlieren» sei, wie er später sagen sollte. Schon der Alltag, heißt das, ist prekär und eine einzige Unsicherheit. Sie aufzuzeichnen, das sind van Gogh und – in seiner Nachfolge – Nizon angetreten.