

BIBLIOTHEK

Hauptbibliothek

II

73.928

TU GRAZ

GL-PII-49

UB-TU GRAZ



+F4639940X

Handwritten text at the top left, possibly a date or reference number.

II
73922

Universitätsbibliothek

06. Dez. 2012

TU Graz

INV-NR 2012/42132

DIPLOMARBEIT 1989

"FLYING CIRCUS MINIMUS"

JAHRESARBEIT AT COOPER UNION: PROF. RAIMUND ABRAHAM

"VIEW FROM AN UNKNOWN ROOM TO AN UNKNOWN LANDSCAPE AND THE VIEW BACK"

BRIGITTE LOECKER

O.UNIV.PROF.ARCH.DIPL.-ING. GUENTHER DOMENIG

INSTITUT FUER GEBAEUDELEHRE UND WOHNBAU

LITERATURE:

LUDWIG WITTGENSTEIN	TRACTATUS LOGICO - PHILOSOPHICUS PHILOSOPHISCHE BEMERKUNGEN REMARKS ON COLOUR
MICHEL SERRES	HERMES
ERNST MACH	ANALYSIS OF SENSATIONS SPACE AND GEOMETRY
PAUL KLEE	THE THINKING EYE
JACQUES DERRIDA	OF GRAMMATOLOGY
HENRY MILLER	THE SMILE AT THE FOOT OF THE LADDER DAS LAECHELN AM FUSSE DER LEITER
DJUNA BARNES	NIGHTWOOD
WALTER BENJAMIN	ILLUMINATIONS
GETRUDE STEIN	SELECTED WRITINGS
HAL FOSTER	THE ANTIAESTHETIC
JEAN GENET	DER SEILTAENZER
GASTON BACHELARD	POETIK DES RAUMES THE POETICS OF SPACE
HART CRANE	THE BRIDGE SELECTED WRITINGS
PAUL CELAN	COLLECTED PROSE

for E.s



N.7.
4.1.00

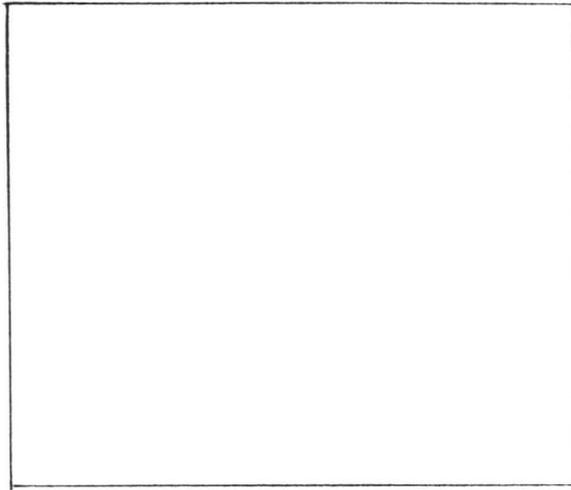
A FLYING CIRCUS

"VIEW FROM AN UNKNOWN ROOM TO AN UNKNOWN LANDSCAPE AND VIEW BACK"

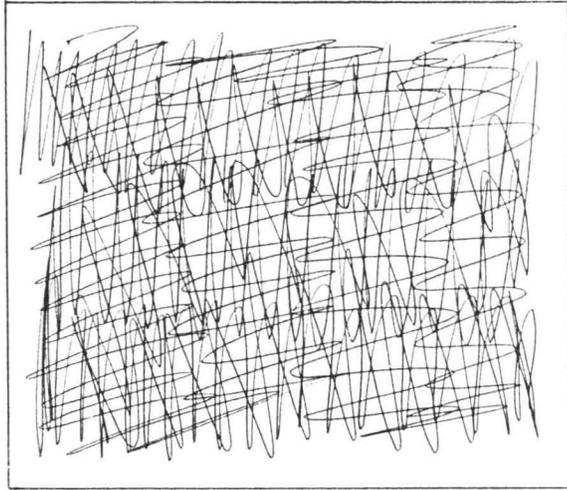
IMAGINATION

A) A PICTURE FROM
A VIEW FROM AN
UNKNOWN ROOM TO
AN UNKNOWN
LANDSCAPE

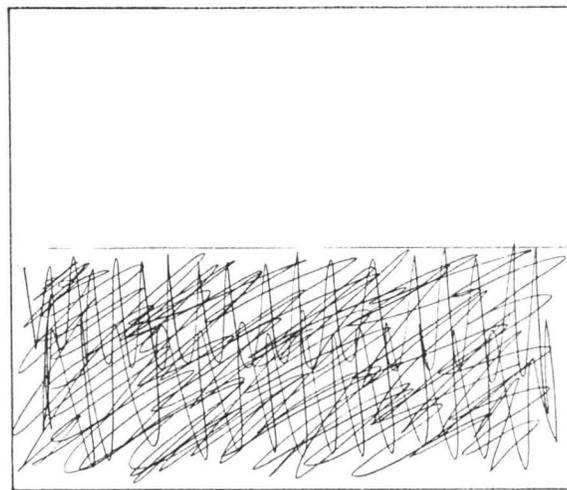
LIGHT, HOVERING
NOT IN A PLAIN
SURFACE
NOT IN SPACE
UNKNOWN DIMENSION



B) CHAOS
CONFUSION
COLOURS
NOT REAL COLOURS
MORE LIKE SHADOWS
MOVEMENT IN PLANE
LIKE PIECES OF A
PUZZLE WHICH ARE
SHIFTING
ERASING
REMOVING



C) PERMANENT
CHANGE OF
THESE TWO PICTURES
HORIZON: AS LIMIT
OF THESE IMAGES
ABSTRACTION OF THE
CHANGE
HORIZON LINE
THOUGHT LINE
SPACIAL LINE
TIME LINE
THE MOMENT OF CHANGE



IT IS NOT REALLY DYNAMIC,
MORE A SIMULTANEOUSNESS OF
THESE TWO IMAGES.
THIS INCLUDES THE THINKABLE
AND ALSO THE UNTHINKABLE.

VORSTELLUNG

A) EIN BILD VON
EINEM AUSBLICK AUF EINE
UNBEKANNTE LANDSCHAFT
VON EINEM UNBEKANNTEN
RAUM

HELL, SCHWEBEND
NICHT IN DER EBENE
AUCH
NICHT RAEUMLICH
UNBEKANNTE DIMENSION

B) WIRRWARR
CHAOS
FARBEN
NICHT WIRKLICHE
EHER SCHATTIERUNG
WIE TEILE EINES
PUZZLES, DIE SICH
VERSCHIEBEN
AUSLOESCHEN
ABLOESEN
BEWEGUNG IN DER EBENE

C) DAUERNDDES
WECHSELSPIEL DIESER
BEIDEN BILDER
HORIZONT: ALS GRENZE
DIESER BILDER
ABSTRAKTION DES
WECHSELS
HORIZONT LINIE
GEDANKEN LINIE
RAUM LINIE
ZEIT LINIE
DAS MOMENT DES WECHSELS

ES IST KEINE WIRKLICHE DYNAMIK,
EHER EINE GLEICHZEITIGKEIT
DIESER BEIDEN BILDER.
SIE SCHLIESSEN ALLES DENKBARE EIN
UND VIELLEICHT AUCH DAS UNDENKBARE.

IMAGINATION:

IT COULD BE A JOURNEY:

START OF DEPARTURE IS UNKNOWN

STARTING POINT

LANDSCAPE / DESTINATION IS UNKNOWN

YOU KNOW (THE MEANS) OF TRANSPORT

TRAIN: MARKS A LINE IN THE SURFACE

A TIME LINE

AIRPLANE: MARKS A LINE IN SPACE

ALSO A TIME LINE

VIEW: COULD BE THIS SPACIAL LINE

ALSO THIS TIME LINE

LIKE A WHEEL

LIKE A WHIPPING TOP

WHICH MOVES AROUND THIS LINE

OR NOT

PLAIN SURFACE + LINE --- VOLUME

VOLUMINOUS SURFACE

VOLUMINOUS LINE

THIS SURFACE HAS NOT TO BE A REAL ONE

THIS SPACE HAS NOT TO BE A REAL ONE

IT COULD BE THE PLANE WHICH IS MOVING

IT COULD BE THE SPACE WHICH IS MOVING

OR CHANGE OF THE IMAGES THROUGH

MOVEMENT OF A SURFACE

VORSTELLUNG:

ES KOENNTE SEIN WIE EINE REISE:

AUSGANGSPUNKT UNBEKANNT

LANDSCHAFT / ZIEL UNBEKANNT

MAN WESST DAS TRANSPORT MITTEL

ZUG: BILDET EINE GERADE IN DER EBENE

ZEITLINIE

FLUGZEUG: BILDET EINE GERADE IM RAUM

AUCH ZEITLICH

BLICK: KANN DIESE RAEUMLICHE UND ZEITLICHE

LINIE SEIN

WIE EIN ZAHNRAD

WIE EIN KREISEL,

DER SICH UM DIESE LINIE BEWEGT

ODER AUCH NICHT

FLAECHE + LINIE --- KOERPER

KOERPERHAFTE FLAECHE

KOERPERHAFTE LINIE

DIESE EBENE MUSS KEINE WIRKLICHE SEIN

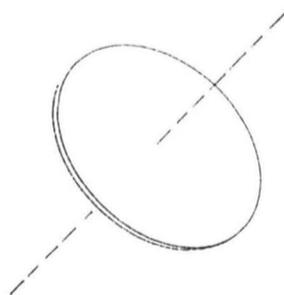
DIESER RAUM MUSS KEIN WIRKLICHER SEIN

ES KANN EINE EBENE SEIN DIE SICH BEWEGT

ES KANN EIN RAUM SEIN DER SICH BEWEGT

ODER EIN WECHSEL DER BILDER DURCH

BEWEGUNG DER EBENE(N)



A SURFACE OF THE PLANE MOVING ON A PLANE

A SPACE OF THE PLANE MOVING ON A PLANE

A SPACE OF THE PLANE MOVING IN A SPACE

A SPACE OF THE SPACE MOVING IN A PLANE

A SPACE OF THE SPACE MOVING IN A SPACE

A SURFACE OF THE SPACE MOVING IN A SPACE

DIE EBENE DER EBENE BEWEGT SICH IN EINER EBENE

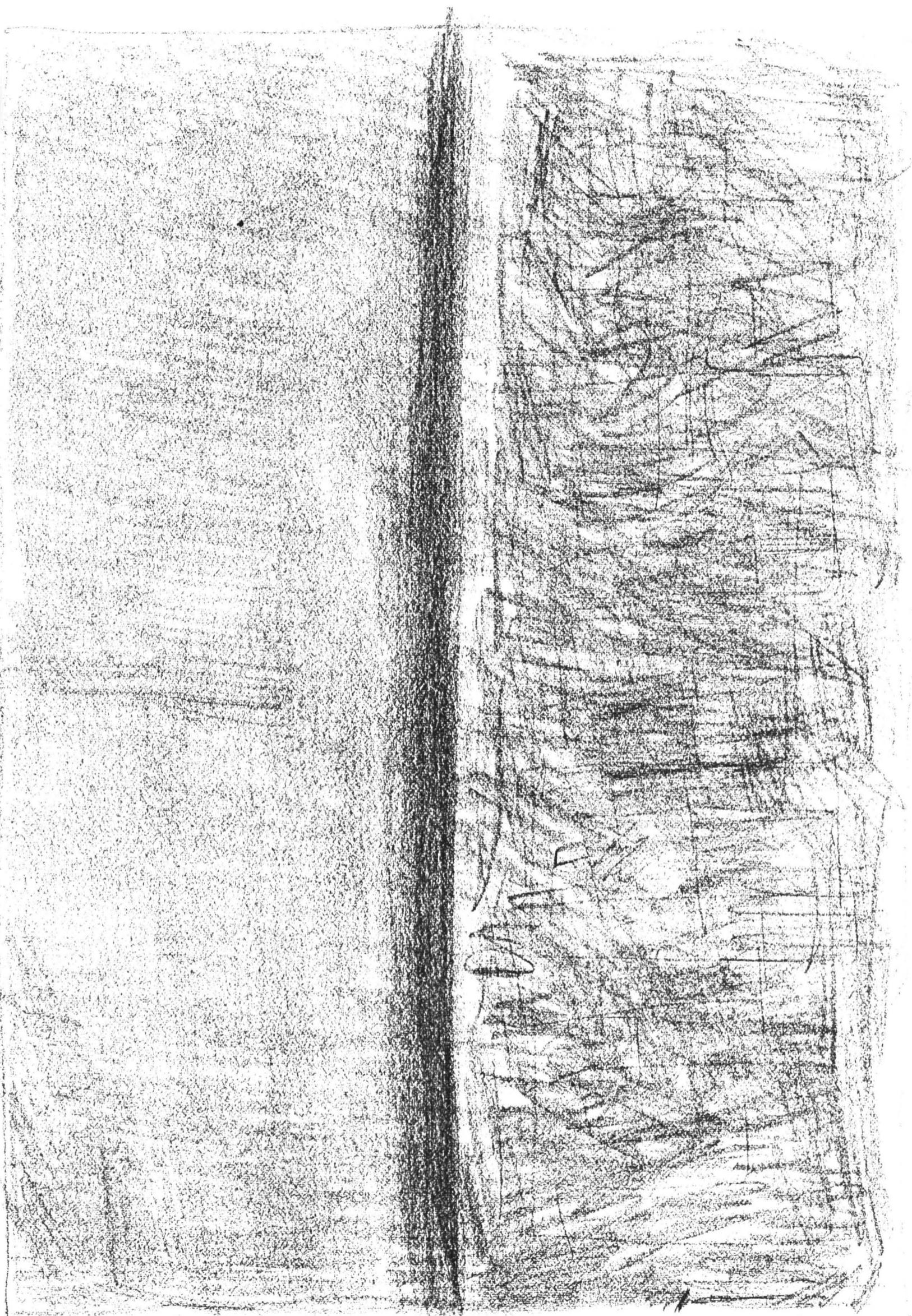
DER RAUM DER EBENE BEWEGT SICH IN EINER EBENE

DER RAUM DER EBENE BEWEGT SICH IN EINEM RAUM

DER RAUM DES RAUMES BEWEGT SICH IN EINER EBENE

DER RAUM DES RAUMES BEWEGT SICH IN EINEM RAUM

DIE EBENE DES RAUMES BEWEGT SICH IN EINEM RAUM



Logisch-Philosophische Abhandlung

VORWORT

Dieses Buch wird vielleicht nur der verstehen, der die Gedanken, die darin ausgedrückt sind—oder doch ähnliche Gedanken—schon selbst einmal gedacht hat.—Es ist also kein Lehrbuch.—Sein Zweck wäre erreicht, wenn es Einem, der es mit Verständnis liest Vergnügen bereitere.

Das Buch behandelt die philosophischen Probleme und zeigt—wie ich glaube—dass die Fragestellung dieser Probleme auf dem Missverständnis der Logik unserer Sprache beruht. Man könnte den ganzen Sinn des Buches etwa in die Worte fassen: Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen.

Das Buch will also dem Denken eine Grenze ziehen, oder vielmehr—nicht dem Denken, sondern dem Ausdruck der Gedanken: Denn um dem Denken eine Grenze zu ziehen, müssten wir beide Seiten dieser Grenze denken können (wir müssten also denken können, was sich nicht denken lässt).

Die Grenze wird also nur in der Sprache gezogen werden können und was jenseits der Grenze liegt, wird einfach Unsinn sein.

Wieweit meine Bestrebungen mit denen anderer Philosophen zusammenfallen, will ich nicht beurteilen. Ja, was ich hier geschrieben habe macht im Einzelnen überhaupt nicht den Anspruch auf Neuheit; und darum gebe ich auch keine Quellen an, weil es mir gleichgültig ist, ob das was ich gedacht habe, vor mir schon ein anderer gedacht hat.

26

- 1* Die Welt ist alles, was der Fall ist.
 1.1 Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.
 1.11 Die Welt ist durch die Tatsachen bestimmt und dadurch, dass es alle Tatsachen sind.
 1.12 Denn, die Gesamtheit der Tatsachen bestimmt, was der Fall ist und auch, was alles nicht der Fall ist.
 1.13 Die Tatsachen im logischen Raum sind die Welt.
 1.2 Die Welt zerfällt in Tatsachen.
 1.21 Eines kann der Fall sein oder nicht der Fall sein und alles übrige gleich bleiben.
 2 Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten.
 2.01 Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen. (Sachen, Dingen.)
 2.011 Es ist dem Ding wesentlich, der Bestandteil eines Sachverhaltes sein zu können.
 2.012 In der Logik ist nichts zufällig: Wenn das Ding im Sachverhalt vorkommen kann, so muss die Möglichkeit des Sachverhaltes im Ding bereits präjudiziert sein.
 2.0121 Es erschiene gleichsam als Zufall, wenn dem Ding, das allein für sich bestehen könnte, nachträglich eine Sachlage passen würde.
 Wenn die Dinge in Sachverhalten vorkommen können, so muss dies schon in ihnen liegen.
 (Etwas Logisches kann nicht nur-möglich sein. Die Logik handelt von jeder Möglichkeit und alle Möglichkeiten sind ihre Tatsachen.)

* Die Decimalzahlen als Nummern der einzelnen Sätze deuten das logische Gewicht der Sätze an, den Nachdruck, der auf ihnen in meiner Darstellung liegt. Die Sätze n. 1, n. 2, n. 3, etc., sind Bemerkungen zum Sätze No. n; die Sätze n.m1, n.m2, etc. Bemerkungen zum Sätze No. n.m; und so weiter.

Tractatus Logico-Philosophicus

PREFACE

This book will perhaps only be understood by those who have themselves already thought the thoughts which are expressed in it—or similar thoughts. It is therefore not a text-book. Its object would be attained if it afforded pleasure to one who read it with understanding.

The book deals with the problems of philosophy and shows, as I believe, that the method of formulating these problems rests on the misunderstanding of the logic of our language. Its whole meaning could be summed up somewhat as follows: What can be said at all can be said clearly; and whereof one cannot speak thereof one must be silent.

The book will, therefore, draw a limit to thinking, or rather—not to thinking, but to the expression of thoughts; for, in order to draw a limit to thinking we should have to be able to think both sides of this limit (we should therefore have to be able to think what cannot be thought).

The limit can, therefore, only be drawn in language and what lies on the other side of the limit will be simply nonsense.

How far my efforts agree with those of other philosophers I will not decide. Indeed what I have here written makes no claim to novelty in points of detail; and therefore I give no sources, because it is indifferent to me whether what I have thought has already been thought before me by another.

27

- 1 The world is everything that is the case.*
 1.1 The world is the totality of facts, not of things.
 1.11 The world is determined by the facts, and by these being *all* the facts.
 1.12 For the totality of facts determines both what is the case, and also all that is not the case.
 1.13 The facts in logical space are the world.
 1.2 The world divides into facts.
 1.21 Any one can either be the case or not be the case, and everything else remain the same.
 2 What is the case, the fact, is the existence of atomic facts.
 2.01 An atomic fact is a combination of objects (entities, things).
 2.011 It is essential to a thing that it can be a constituent part of an atomic fact.
 2.012 In logic nothing is accidental: if a thing *can* occur in an atomic fact the possibility of that atomic fact must already be prejudged in the thing.
 2.0121 It would, so to speak, appear as an accident, when to a thing that could exist alone on its own account, subsequently a state of affairs could be made to fit.
 If things can occur in atomic facts, this possibility must already lie in them.
 (A logical entity cannot be merely possible. Logic treats of every possibility, and all possibilities are its facts.)

* The decimal figures as numbers of the separate propositions indicate the logical importance of the propositions, the emphasis laid upon them in my exposition. The propositions n. 1, n. 2, n. 3, etc., are comments on proposition No. n; the propositions n.m1, n.m2, etc., are comments on the proposition No. n.m; and so on.

- Die Hierarchien sind, und müssen unabhängig von der Realität sein.
- 5.5562 Wissen wir aus rein logischen Gründen, dass es Elementarsätze geben muss, dann muss es jeder wissen, der die Sätze in ihrer unanalysierten Form versteht.
- 5.5563 Alle Sätze unserer Umgangssprache sind tatsächlich, so wie sie sind, logisch vollkommen geordnet. —Jenes Einfachste, was wir hier angeben sollen, ist nicht ein Gleichnis der Wahrheit, sondern die volle Wahrheit selbst.
(Unsere Probleme sind nicht abstrakt, sondern vielleicht die konkretesten, die es gibt.)
- 5.557 Die Anwendung der Logik entscheidet darüber, welche Elementarsätze es gibt.
Was in der Anwendung liegt, kann die Logik nicht vorausnehmen.
Das ist klar: Die Logik darf mit ihrer Anwendung nicht kollidieren.
Aber die Logik muss sich mit ihrer Anwendung berühren.
Also dürfen die Logik und ihre Anwendung einander nicht übergreifen.
- 5.557I Wenn ich die Elementarsätze nicht a priori angeben kann, dann muss es zu offenbarem Unsinn führen, sie angeben zu wollen.
- 5.6 Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.
- 5.6I Die Logik erfüllt die Welt; die Grenzen der Welt sind auch ihre Grenzen.
Wir können also in der Logik nicht sagen: Das und das gibt es in der Welt, jenes nicht.
Das würde nämlich scheinbar voraussetzen, dass wir gewisse Möglichkeiten ausschliessen und dies kann nicht der Fall sein, da sonst die Logik über die Grenzen der Welt hinaus müsste; wenn sie nämlich diese Grenzen auch von der anderen Seite betrachten könnte.

- The hierarchies are and must be independent of reality.
- 5.5562 If we know on purely logical grounds, that there must be elementary propositions, then this must be known by everyone who understands propositions in their unanalysed form.
- 5.5563 All propositions of our colloquial language are actually, just as they are, logically completely in order. That simple thing which we ought to give here is not a model of the truth but the complete truth itself.
(Our problems are not abstract but perhaps the most concrete that there are.)
- 5.557 The application of logic decides what elementary propositions there are.
What lies in its application logic cannot anticipate.
- It is clear that logic may not conflict with its application.
But logic must have contact with its application.
Therefore logic and its application may not overlap one another.
- 5.557I If I cannot give elementary propositions a priori then it must lead to obvious nonsense to try to give them.
- 5.6 *The limits of my language* mean the limits of my world.
- 5.6I Logic fills the world: the limits of the world are also its limits.
We cannot therefore say in logic: This and this there is in the world, that there is not.
For that would apparently presuppose that we exclude certain possibilities, and this cannot be the case since otherwise logic must get outside the limits of the world: that is, if it could consider these limits from the other side also.

- Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht sagen, was wir nicht denken können.
- 5.62 Diese Bemerkung gibt den Schlüssel zur Entscheidung der Frage, inwieweit der Solipsismus eine Wahrheit ist.
Was der Solipsismus nämlich meint, ist ganz richtig, nur lässt es sich nicht sagen, sondern es zeigt sich.
Dass die Welt meine Welt ist, das zeigt sich darin, dass die Grenzen der Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen meiner Welt bedeuten.
- 5.62I Die Welt und das Leben sind Eins.
- 5.63 Ich bin meine Welt. (Der Mikrokosmos.)
- 5.63I Das denkende, vorstellende, Subjekt gibt es nicht.
Wenn ich ein Buch schriebe „Die Welt, wie ich sie vorfand“, so wäre darin auch über meinen Leib zu berichten und zu sagen, welche Glieder meinem Willen unterstehen und welche nicht etc., dies ist nämlich eine Methode, das Subjekt zu isolieren, oder vielmehr zu zeigen, dass es in einem wichtigen Sinne kein Subjekt gibt: Von ihm allein nämlich könnte in diesem Buche nicht die Rede sein.—
- 5.632 Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt.
- 5.633 Wo in der Welt ist ein metaphysisches Subjekt zu merken?
Du sagst, es verhält sich hier ganz, wie mit Auge und Gesichtsfeld. Aber das Auge siehst du wirklich nicht.
Und nichts am Gesichtsfeld lässt darauf schliessen, dass es von einem Auge gesehen wird.
- 5.633I Das Gesichtsfeld hat nämlich nicht etwa eine solche Form:



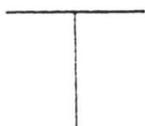
- What we cannot think, that we cannot think: we cannot therefore say what we cannot think.
- 5.62 This remark provides a key to the question, to what extent solipsism is a truth.
In fact what solipsism means, is quite correct, only it cannot be said, but it shows itself.
That the world is my world, shows itself in the fact that the limits of the language (the language which I understand) mean the limits of my world.
- 5.62I The world and life are one.
- 5.63 I am my world. (The microcosm.)
- 5.63I The thinking, presenting subject; there is no such thing.
If I wrote a book "The world as I found it", I should also have therein to report on my body and say which members obey my will and which do not, etc. This then would be a method of isolating the subject or rather of showing that in an important sense there is no subject: that is to say, of it alone in this book mention could not be made.
- 5.632 The subject does not belong to the world but it is a limit of the world.
- 5.633 Where in the world is a metaphysical subject to be noted?
You say that this case is altogether like that of the eye and the field of sight. But you do not really see the eye.
And from nothing in the field of sight can it be concluded that it is seen from an eye.
- 5.633I For the field of sight has not a form like this:



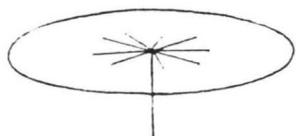
Ingres is said to have created an artistic order out of rest;
I should like to create an order from feeling and,
going still further, from motion.

Paul Klee, September 1914

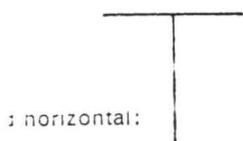
We can conceive of a large plane defined by all these points from A¹ to D¹ (as shown above, we can never see this plane), the plane of the horizon. Or limiting ourselves to A¹, we can conceive of a large disc.



the horizon as appearance. Material (earthbound) statics or pure statics. 'Seen.'



the horizon as idea. Ideal (cosmically conscious) statics or idealised statics. 'Conceived.'



This horizontal disc separates all visible space into an upper and a lower part. As if we were in a great round tin, consisting of the tin and of its cover.

This sign (vertical and horizontal) corresponds also to the human frame in reference to the attraction of the earth. We have an acute sense of the vertical that keeps us from falling; and if need be (in an emergency) we extend our arms to correct and counter-balance a mistake. In special cases we prolong the horizontal, as a tightrope walker does with his pole.

The vertical is the direct path from a frontal viewpoint to a distant horizontal laid out 'behind'.

The horizontal means eye level.

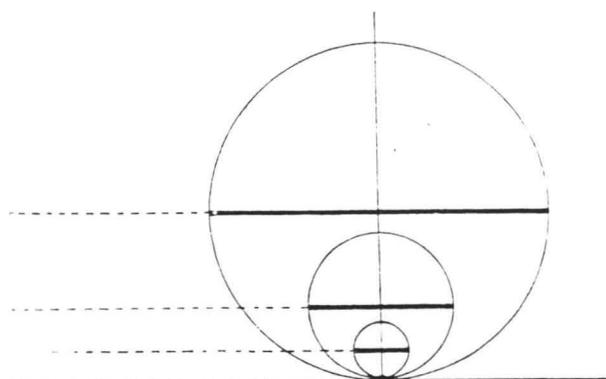
In material (earthbound) statics the relation between height and horizon varies. A 'raised horizon' is an extended horizon.

The raising of the eye level brings with it a raising of the horizontal:

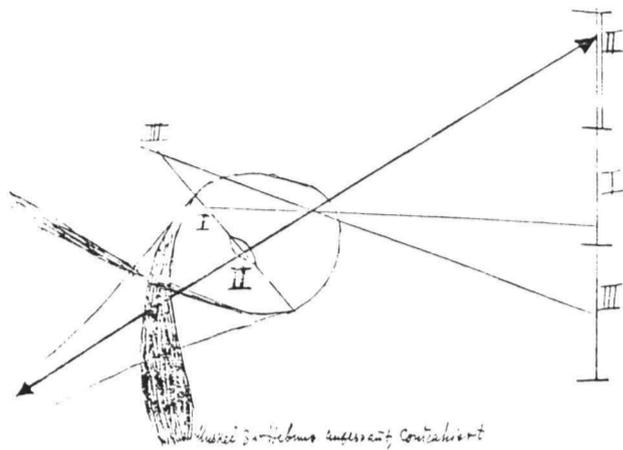
standing

sitting

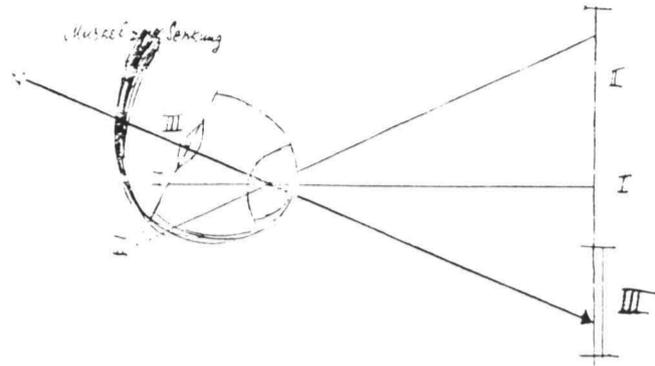
lying down with head raised
foot = horizon



2nd Stage: The eye obeys the viewer's desire to obtain a sharp image of the upper region. The lower muscle becomes active, contracts until the eye is brought into a new position where the sharp zone of the retina, the focus of the lens, and Zone II of the object are in a straight line. Zone I is still perceived, but less sharply, whereas III, which was previously blurred passes out of the field of vision.



Second stage



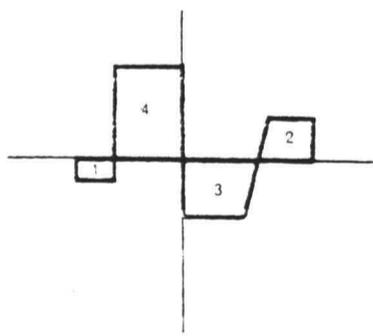
Third stage

3rd Stage: Now the viewer wishes to obtain a sharp image of the lower zone. The muscle for lowering the eye contracts and the eye follows until the retina's zone of clear vision, the focus of the lens, and Part III of the object are in a straight line. Part I remains visible (though not sharply), while II passes out of the field of vision. Thus the eye, like a grazing animal, feels out the terrain not only from top to bottom but also from left to right and in all directions for which it feels the need. It travels the paths laid down for it in the work, which itself came into being through movement and became fixated movement.

359

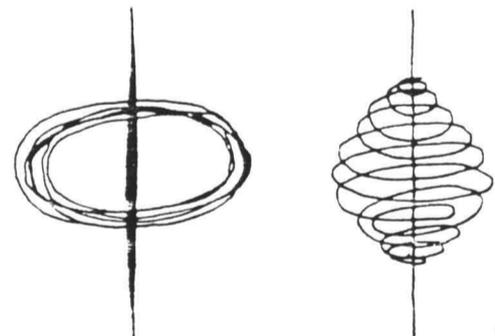
Symbols of the figuration of movement

The top. A visible dynamic is created by successive increase or decrease in the quantity or quality of the energy employed. No matter how accurately the weights are divided, the standing scale supported by the earth at one point only will totter and fall [2].



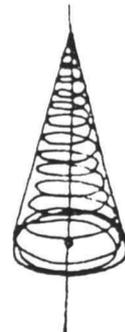
2

Set spinning about itself, it will be saved from falling. Then it is called a top

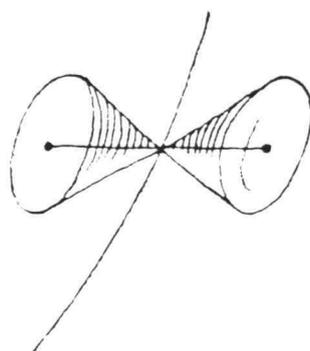


3

4



5



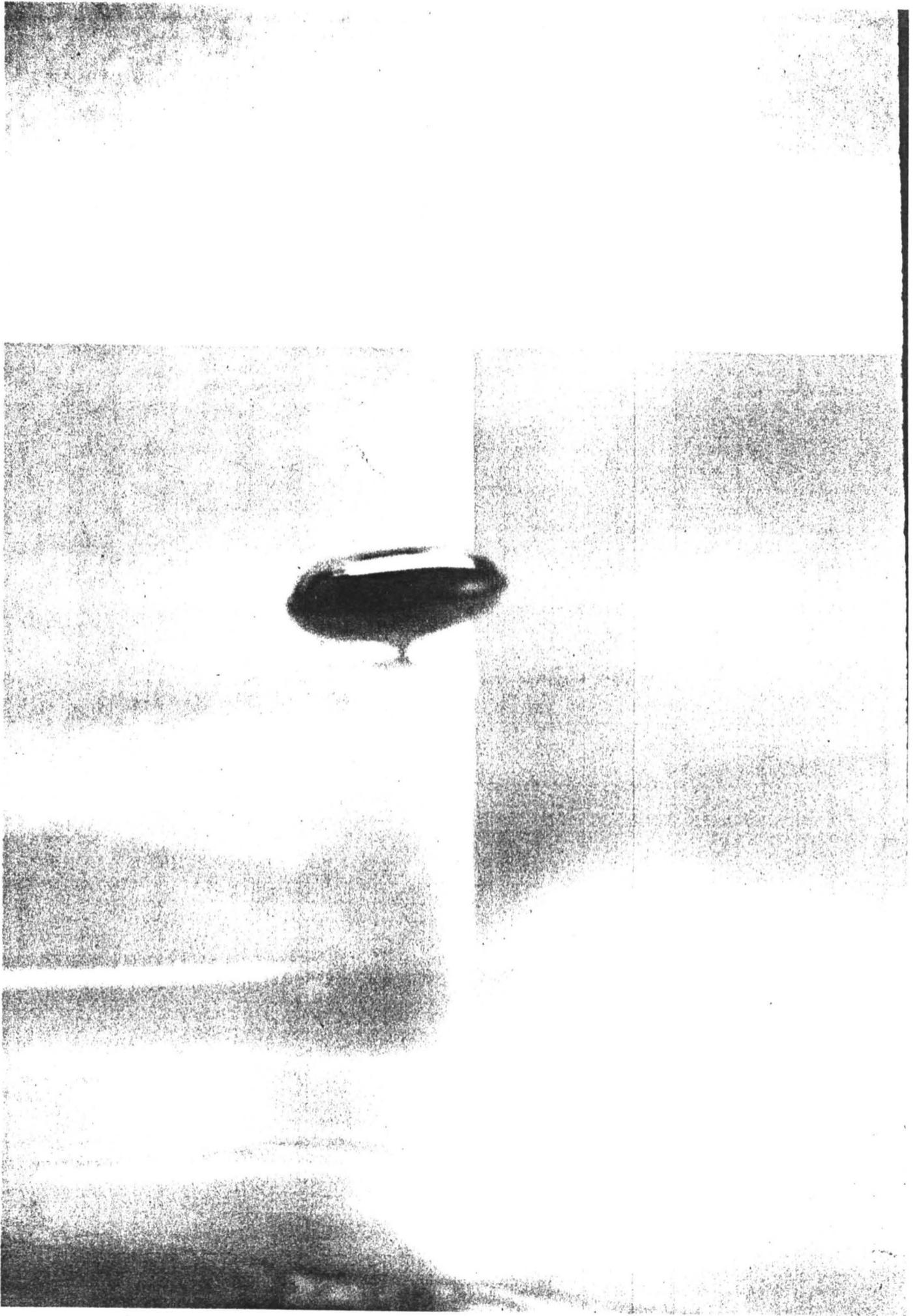
6

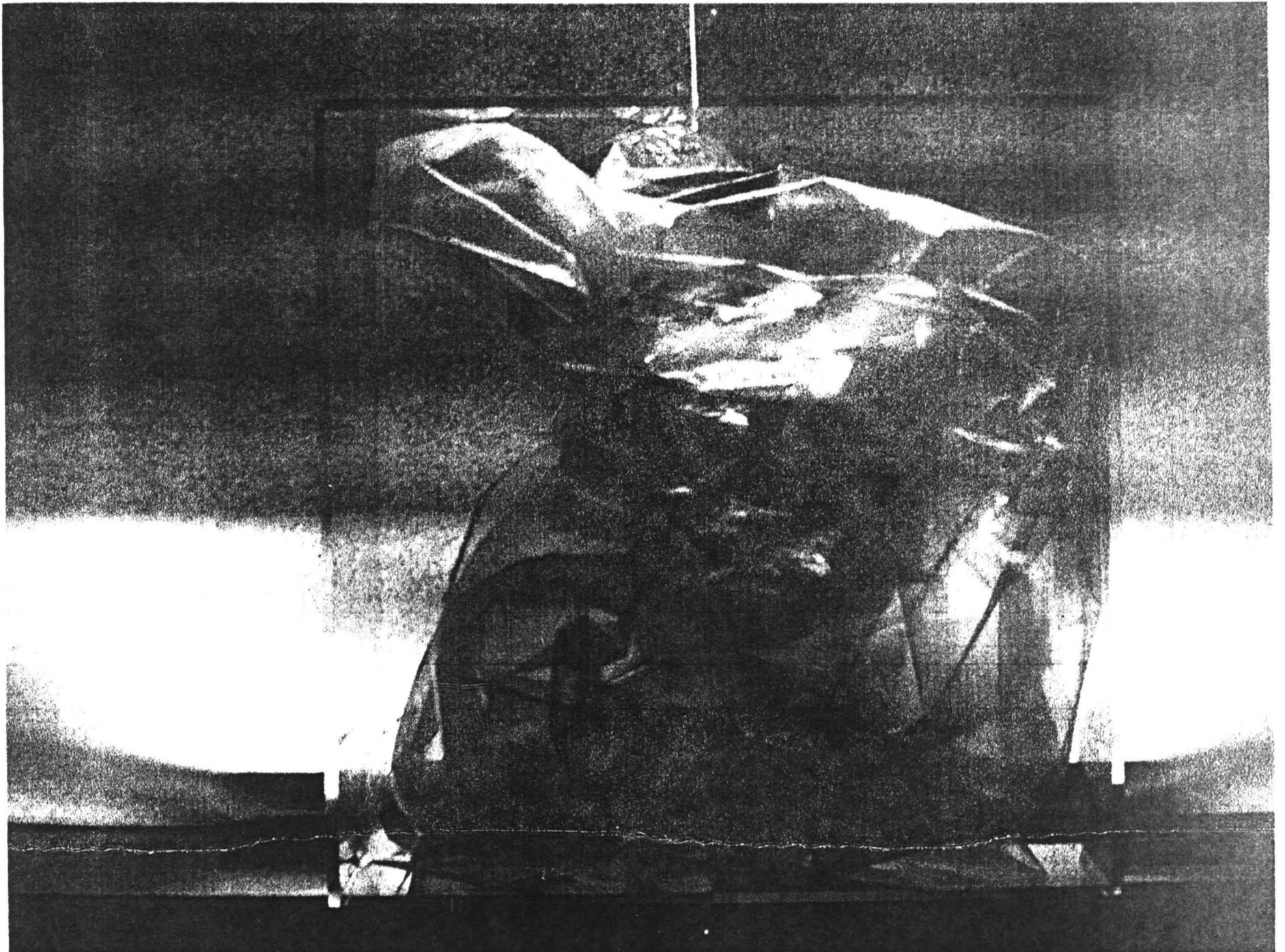
Every child knows that a top does not fall as long as it remains in motion, as long as it spins [3, 4, 5]. We can derive equal comfort from a rolling wheel, a child's hoop, or even a diabolo, the double top on a tense cord [6], which knows how to walk tightrope without falling.

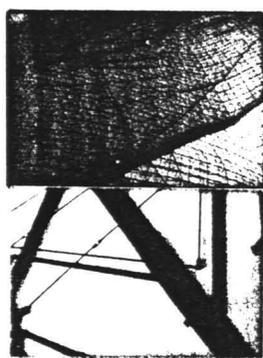
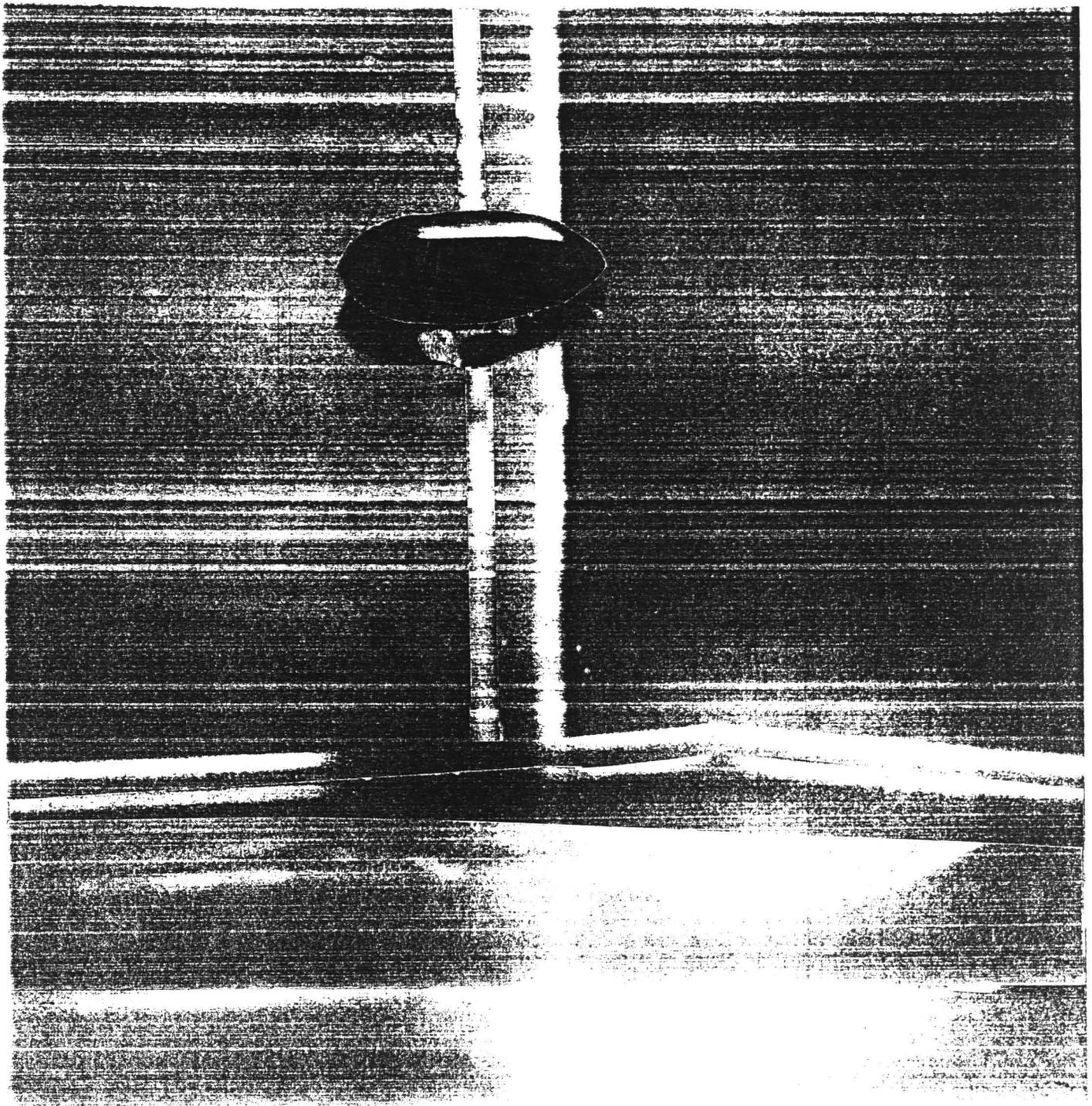
But there are other paths from plane to volume by rotation round a common vertical axis. Result: sphere, cylinder, and cone, and perhaps a double cone.

Comforted in principle by such thoughts, let us look further for a substitute for the 'obsolete' pair of scales.

385







SITE

LOOP

NETS IN THE WIND
BETWEEN AIR (SKY) AND WATER
HOUSES HANGING ON SILKLIKE FIBERS
ENDLESS. THIN SKIN
MOVING IN THE WIND

N.Y. IS A MEMBRANE
THE ISLAND BECOMES ENDLESS THIN
WATER - SKY
WA - S - T - K - E - Y - R

BRIDGE. VERY STRONG
(LIKE A MEMBRANE)
LIKE A FIBER
LAND CONNECTS LAND
BETWEEN WATER AND SKY
MEMBRANE - FIBER - MEMBRANE

WHAT IS BELOW
WHAT IS ABOVE

HORIZON (BRIDGE / ISLAND)
IS NO LONGER HORIZON
IS MORE LIKE A CIRCLE

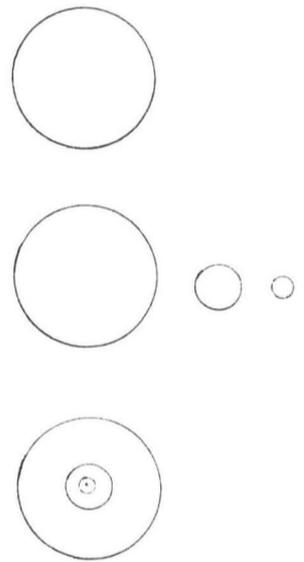


CALEIDOSCOPE

DIRECTIONS CHANGE
NEAR - FAR
THE WAY ACROSS THE BRIDGE (FIBER)
BECOMES A POINT (HORIZON)

SKY AND WATER ARE WITHIN THE WAY / BRIDGE / FIBER
FIBER BECOMES A POINT ○

SKY WATER BRIDGE _____



~~ABOVE~~
BRIDGE
~~BELOW~~

~~ABOVE~~
ISLAND
~~BELOW~~

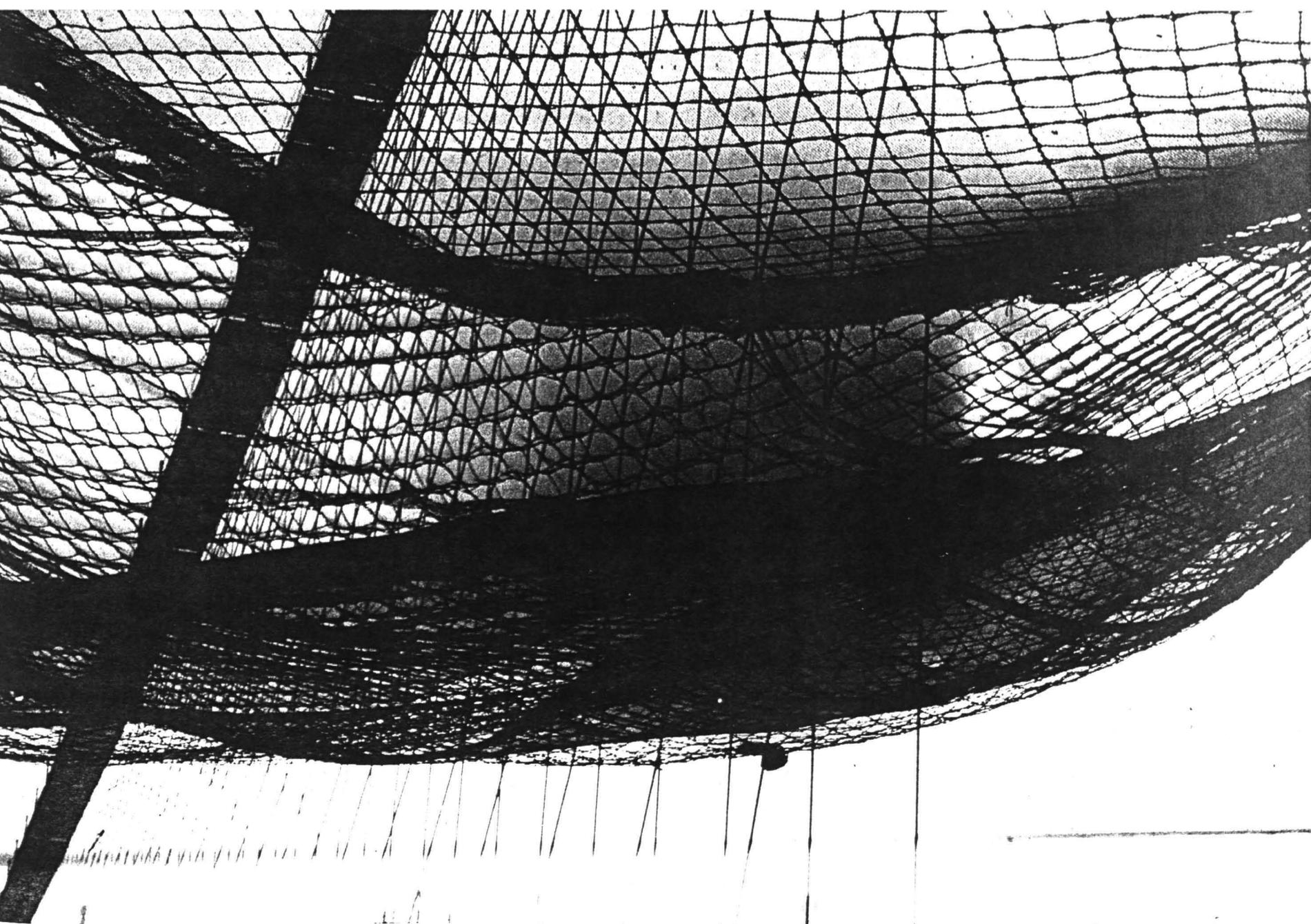
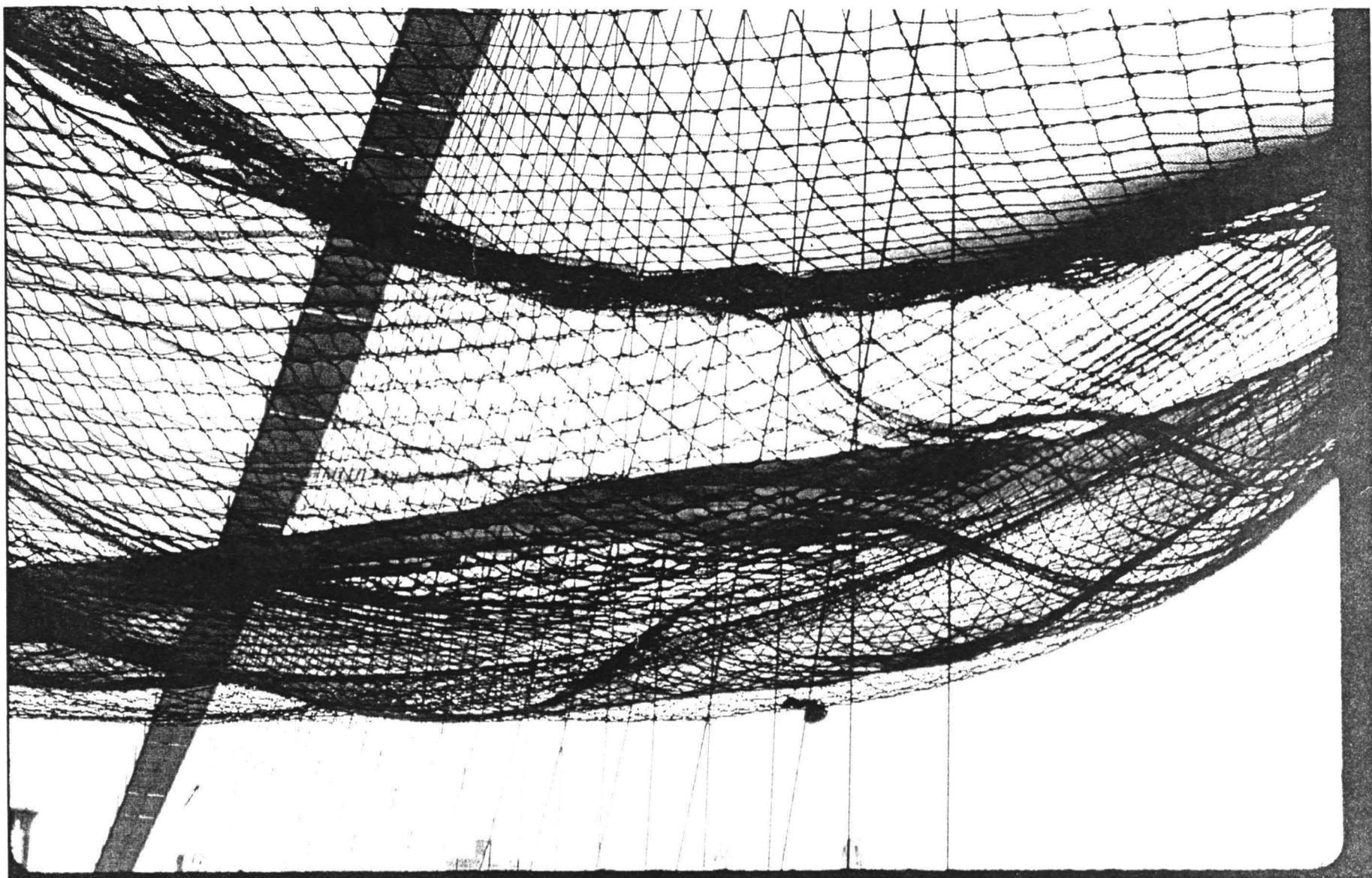
THE POINT ○ DESCRIBES SPACE
A SPACE POINT

$$1 = 100 = 1000000 = 0$$

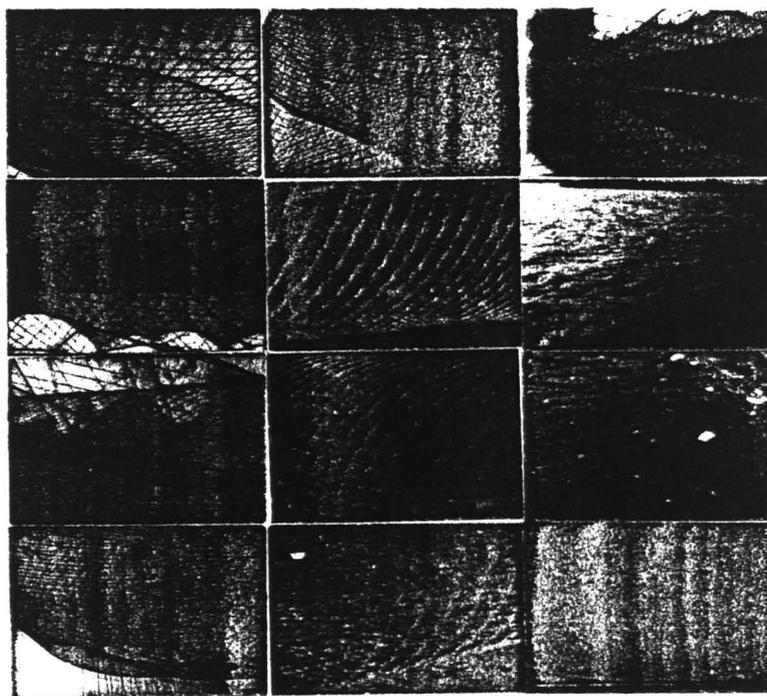
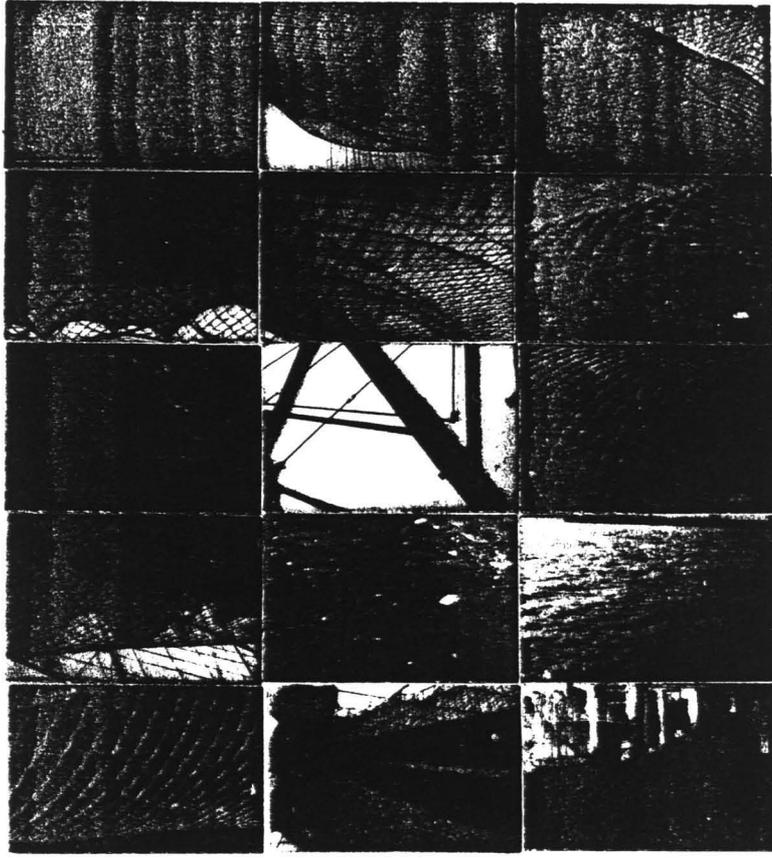
NO DIRECTION
ALL DIRECTIONS

NO MOVEMENT
ALL MOVEMENT

NO COLOUR



TENSION - FRAGILITY



PROGRAM - CIRCUS

¹**circus** \,sɜrkəs, -ɔk-, -ɔɪk-\ *n* -ES *often attrib* [L. circle, ring, **CIRCUS** (sense 1) — more at **CIRCLE**] **1 a** : a large oblong or circular structure similar to an amphitheater and enclosed by tiers of seats on three or all four sides and used for athletic contests, exhibitions of horsemanship or in ancient times chariot racing and public esp. gladiatorial spectacles — compare **HIPPODROME**, **STADIUM** **b** : a spectacle presented in such an area or structure **c** (1) : a spectacular public entertainment given usu. in a large tent and made up of acts of physical skill (as horsemanship) and daring (as gymnastic and aerial acrobatics) and acts with trained wild animals (as lions, tigers, and elephants) interspersed with showing off elaborate and colorful costumes and trappings and with informally interjected comedy by clowns and often accompanied by menageries and sideshows held in separate tents featuring biological freaks, trick acts (as sword swallowing and fire eating), and rather crude girly shows (2) : the physical plant, livestock, and personnel of such a circus (the ~ moved out of winter quarters in its special train) **d** : an activity suggesting a circus (loudspeakers, parades, jazz records, rallies ... made a ~ of the noon hour — *New Republic*) **e slang** : an esp. lively or diverting entertainment (so funny it was a ~) (men in boats are having a ~ with mackerel, yellowtails, barracuda, and dolphin — *Ford Times*) **2 a obs** : **CIRCLE**, **RING** **b Brit** : an esp. circular area at an intersection of streets — often used in proper names (Piccadilly Circus) **c** : **CIRQUE** **3** : **FLYING CIRCUS**

²**circus** \ˈn, ˌkɜp [NL, fr. Gk *kirkos* hawk — more at **CIRCAETUS**] : a genus of hawks comprising the harriers — see **MARSH HAWK**

³**circus** \ˈvi -ED/-ING/-ES [back-formation fr. *circus movement*] : to exhibit circus movements after an injury

circus catch *n* : a catch (as in baseball) requiring an extraordinary or spectacular effort

circus duck *n* [so called fr. its plumage] : **HARLEQUIN DUCK**

circus makeup *n* : an extreme variegated makeup of a newspaper page featuring a profusion of sizes and kinds of attention-catching headlines, cuts, and boxes in unbalanced array

circus movement *n* [L. *circus* (circle)] **1** : involuntary circling in one direction (due to injury to the central nervous system, esp. to the cerebellum or the semicircular canals — compare **NYSTAGMUS**) **2** : movement of a wave of excitation through excitable tissue in such a manner that it makes and repeats more or less indefinitely a complete circuit back to the point of origin, considered to be a possible cause of auricular fibrillation in man

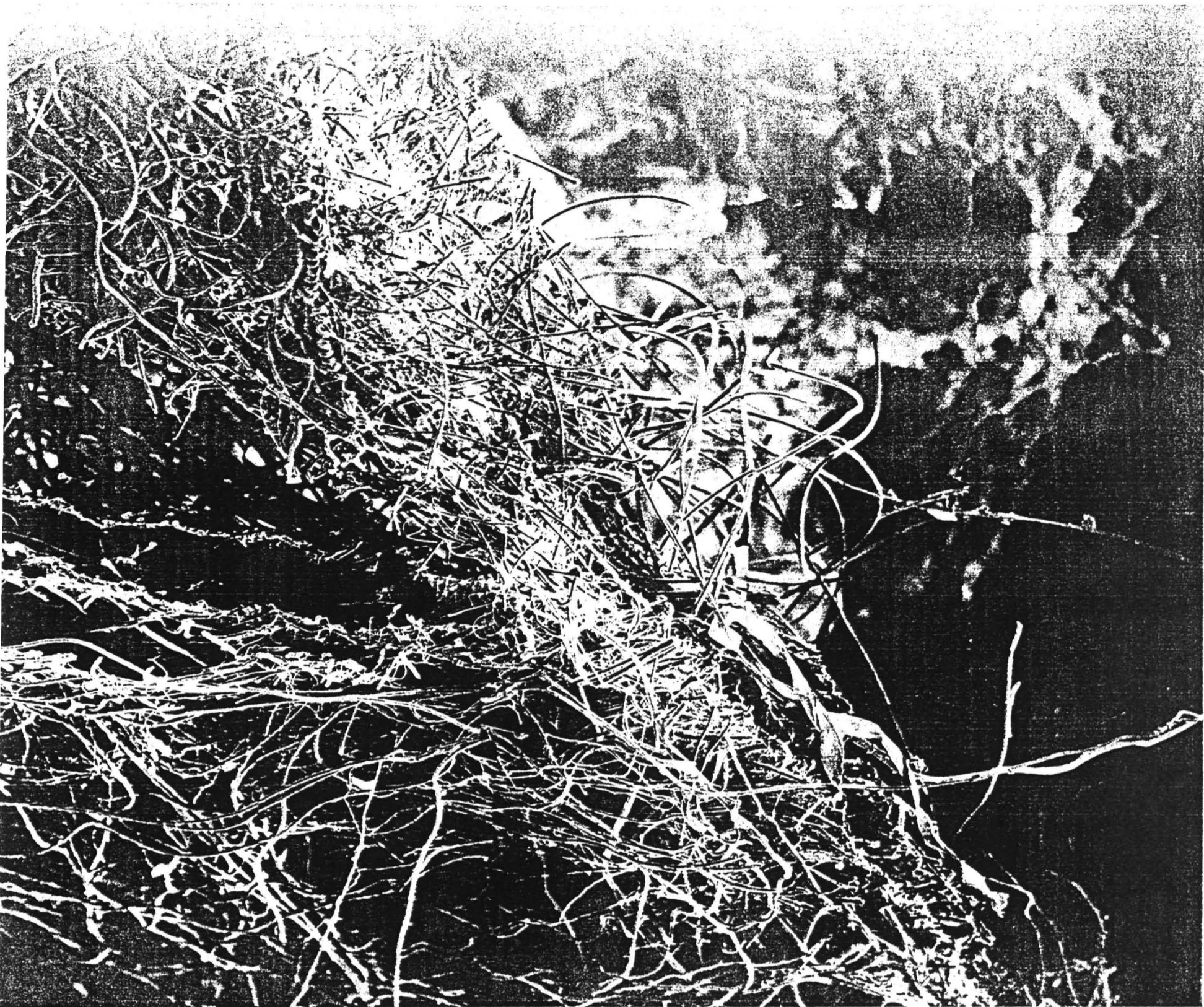
circusy \-kɜsɪ\ *adj* : befitting or suggesting a circus esp. in having spectacular qualities (as highly colored or ornate ornamentation)

HENRY MILLER: DAS LAECHELN AM FUSSE DER LEITER

störte nun die Tiefe seiner Seele, woher kam ins jähe stählerne Strahlen? Leuchtete es ihm schon voran in die dunkle Höhle des Todes und der Vergessenheit? Er dachte mit einer so fiebrigen Schnelligkeit, daß sich sein ganzes Leben im Bruchteil einer Sekunde vor ihm versammelte. Aber den wichtigsten Augenblick in diesem Leben, das Kleinod, um das sich alle anderen, kleineren Steine, Stunden und Tage ansetzten – dies wiederzuerleben gelang nicht. Es war das Licht, die Offenbarung selbst, die unterging. Denn er wußte nun: es hatte in seinem Leben einen Augenblick gegeben, in dem sich alles erhellte. Und jetzt, da es zum Sterben ging, wurde er dieser höchsten Gabe heimtückisch beraubt. Mit der Geschicklichkeit eines genialen Geizhalses versuchte er das Unmögliche: er fing das letzte Glänzen der Sekunde wie einen Spiegel aus Glas und zersplitterte sie in unendlich winzige Teilchen. Nichts in seinem Leben konnte sich mit dem sinnlichen Entzücken vergleichen, das er inmitten dieses zertrümmerten, aufgelösten Bruchteils einer Sekunde schwebend empfand. Inmitten dieser funkelnden Splitter, in einem durchsichtig feinen Netz der Zeit sank er hinab und entdeckte voller Schrecken, daß es die Fähigkeit zur Erinnerung war, die er in sich zerschlagen hatte. Er fiel in die Leere, stürzte in das absolute Nichts, in die Nacht.

CLOWN
SPARKLING SPLINTERS
TRANSPARENT FINE NET OF TIME
HE SANK DOWN
AND HER REALIZED (FRIGHTENED)
THAT HE HAD LOST HIS MEMORY
AMNESIA

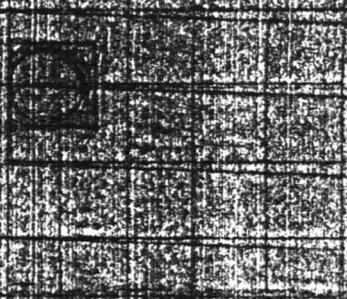
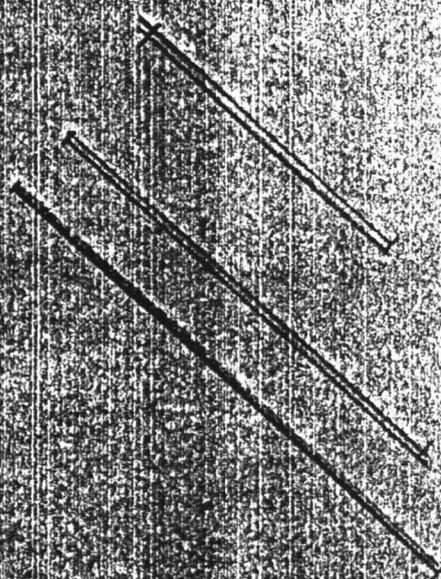
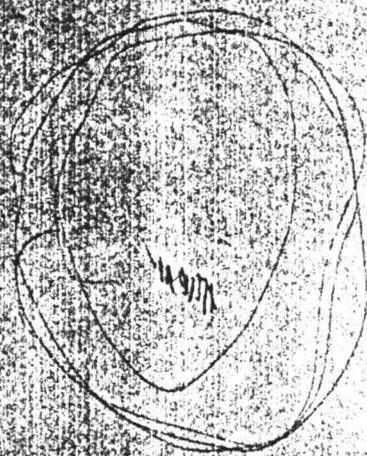
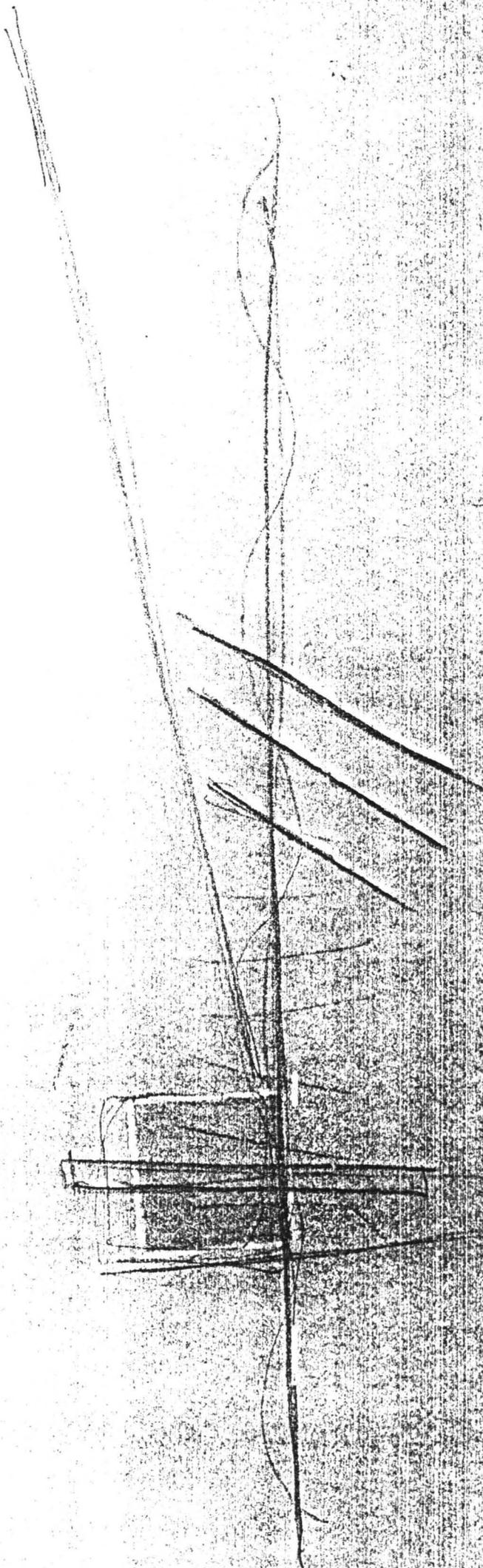
(TRANSLATION FROM GERMAN TEXT INTO ENGLISH)

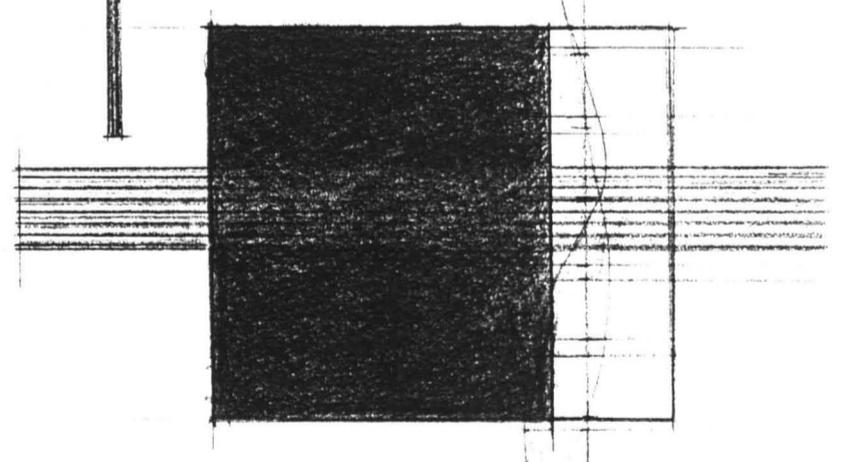
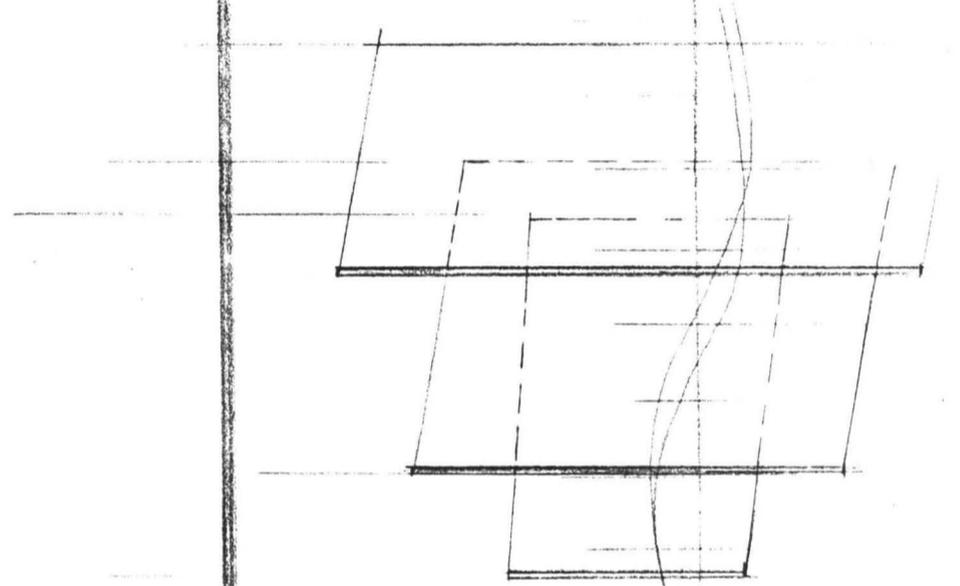
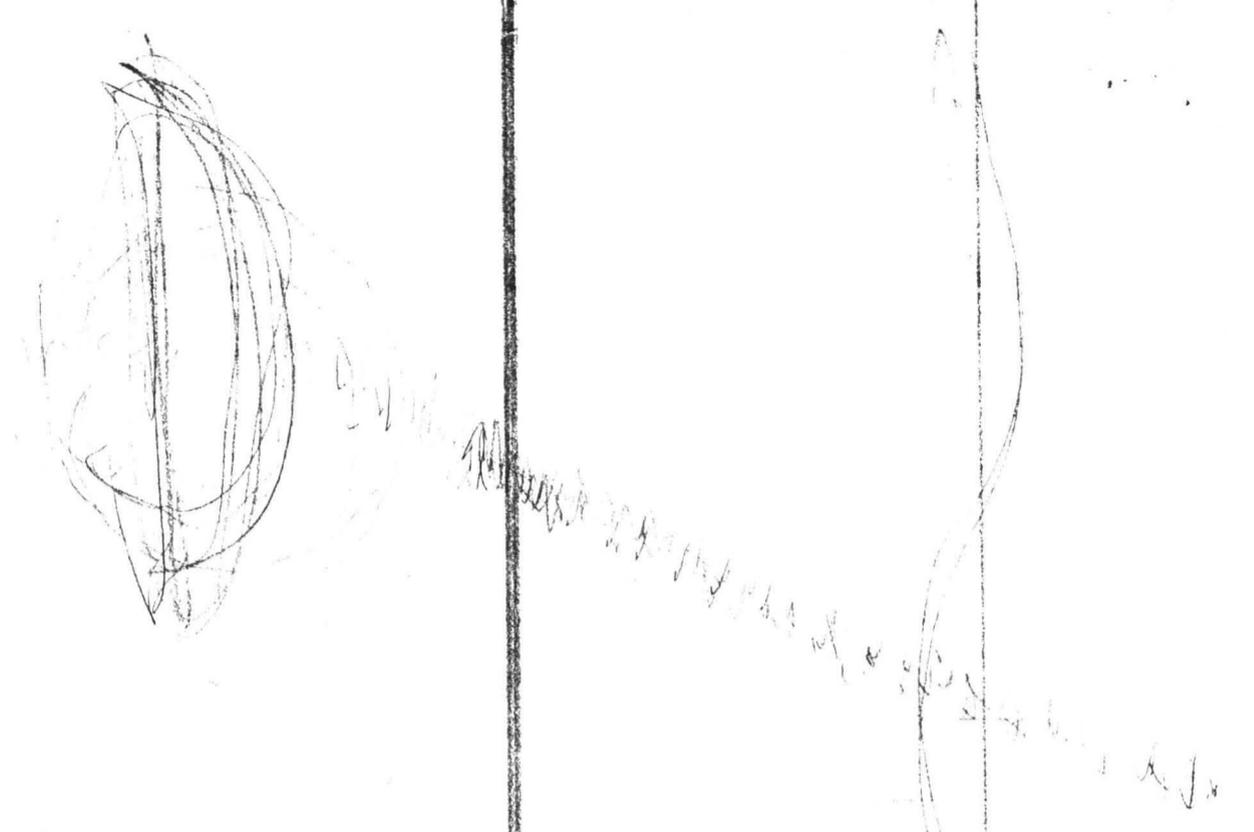


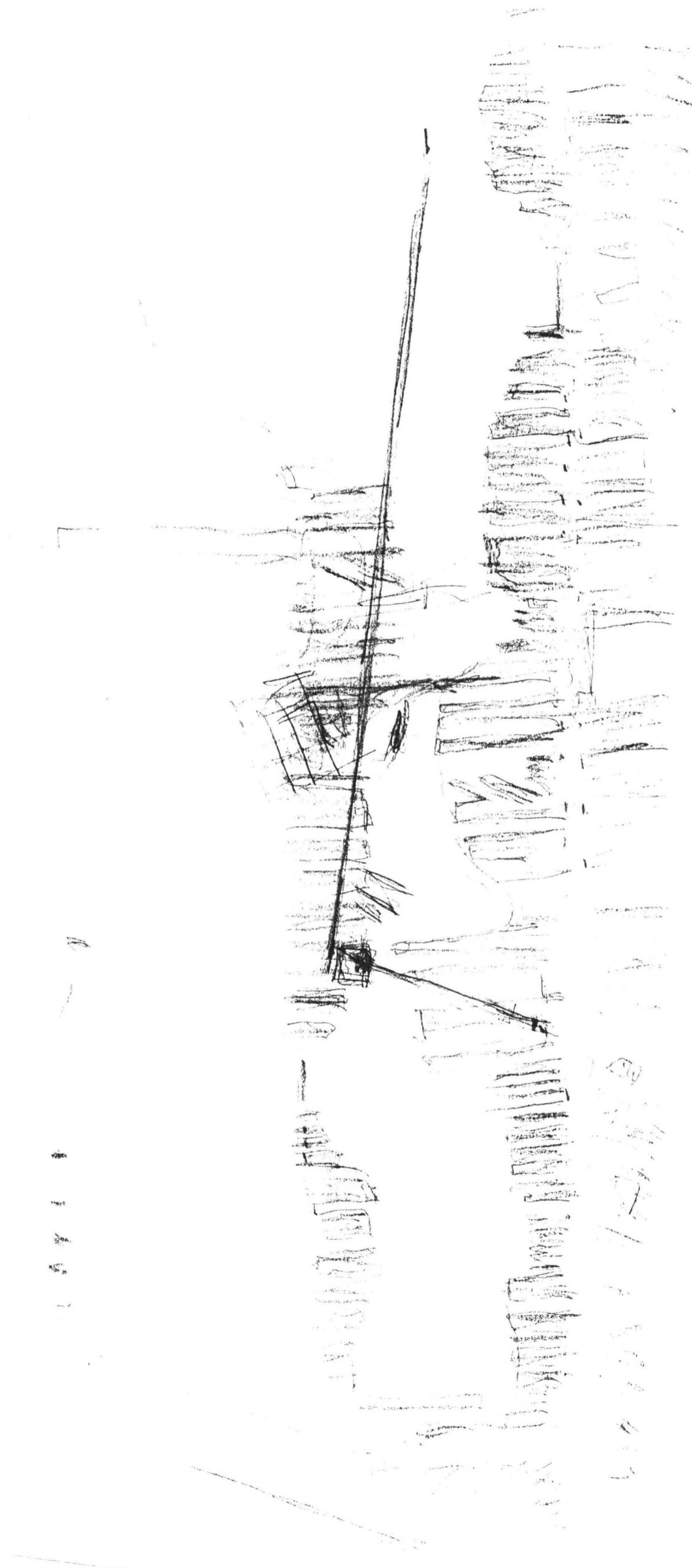
SITE

- A) LIGHT. HOVERING. SPACIAL
CHAOS. COLOURS. PUZZLE. SURFACE PERMANENT CHANGE OF THESE SHIFTING IMAGES
- B) LANDSCAPE. HOVERING
LIGHTLINE = THOUGHTLINE = VIEW
SURFACES
MOVEMENT
- C) SITE. = NET: HOVERING
FORCE LINE = THOUGHT LINE = LIGHT LINE
INFINITE. GRAVITATION IS NOT IMPORTANT
FORCES. TENSION. UNDULATING
- D) INTERVENTION. INFINITE. TRANSCENDING. OBJECTS
- E) SURFACE. TWIST
- F) SPACE

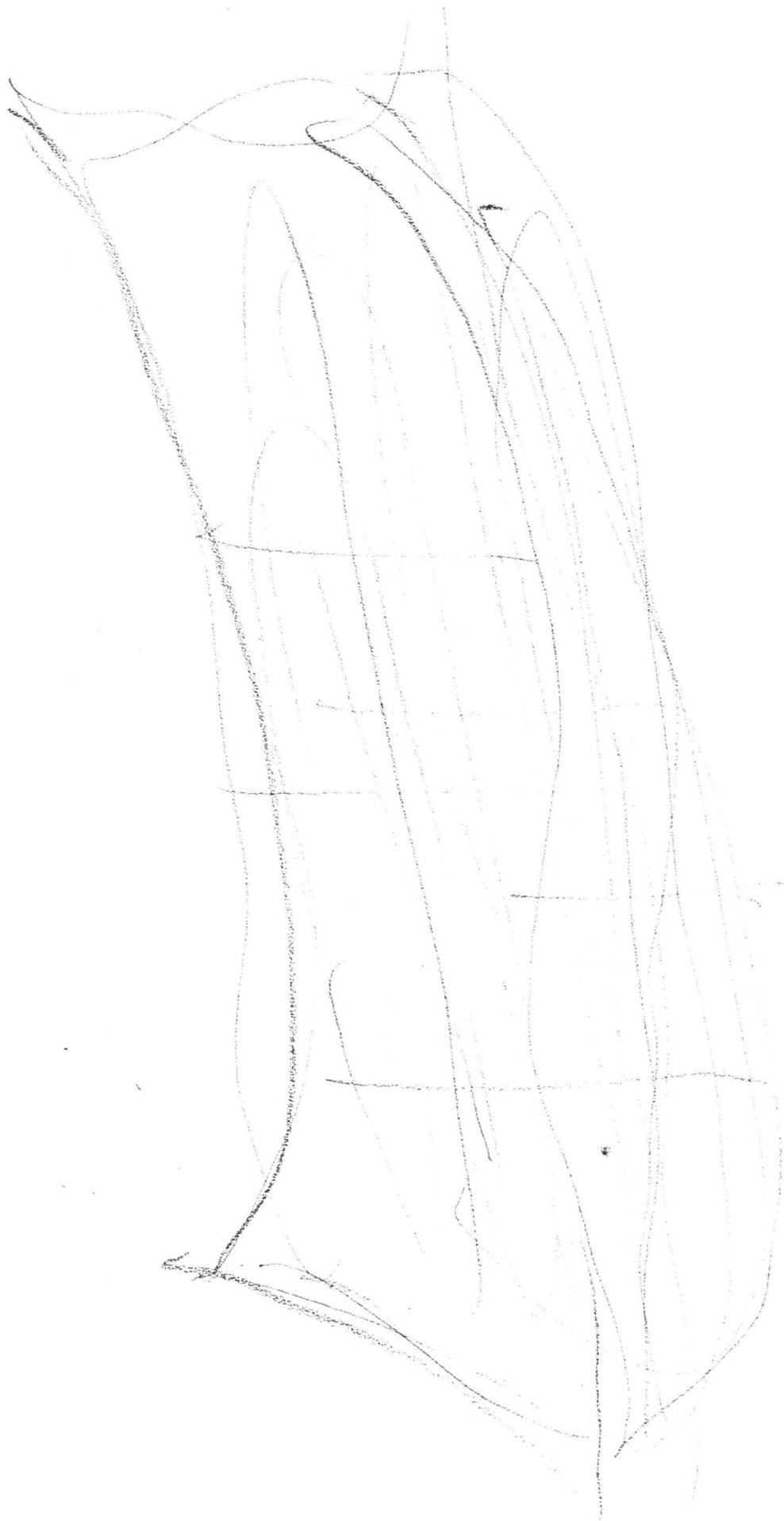
SIMULTANOUSNESS OF THE INITIAL 2 SHIFTING IMAGES: SURFACE / SPACE
MEMBRANE: SKY / WATER
IN A TRANSLUCENT NET OF TIME







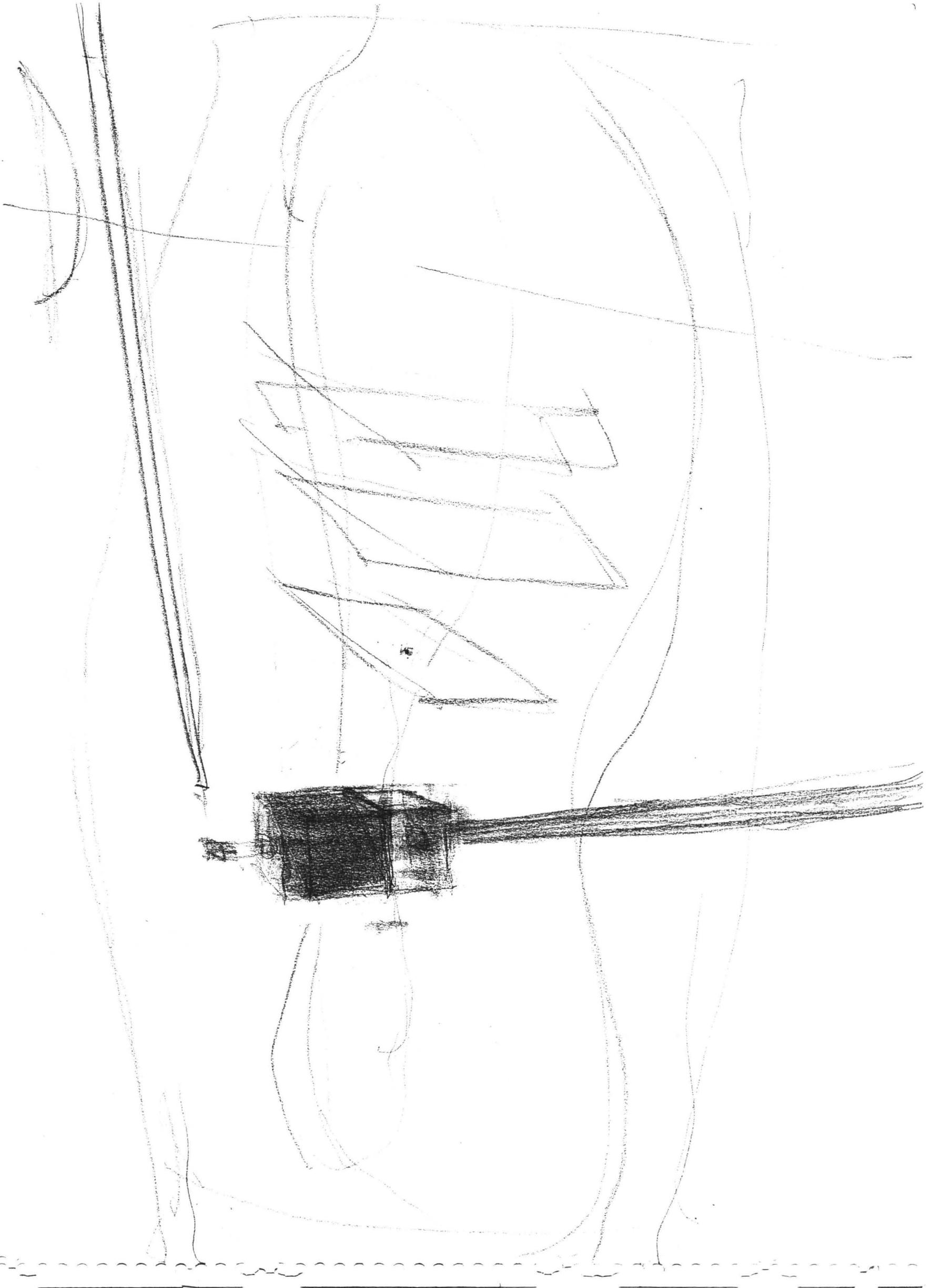
1 2 3 4 5 6



1. 2. 3. 4. 5.



EYE



FLYING CIRCUS

WHAT ABOUT THE CLOWN?
EVERYBODY BECOMES A CLOWN
A CLOWN IN A TWO SIDED, MANY FOLDED GRID/NET.
TRANSPARENT
SO EVERYBODY IS ABLE TO LOSE HIS/HER REMEMBRANCE IN THIS FINE NET
OF TIME.

CIRCUS: BIFURCATION
THRESHOLD
UNSURE GROUND

LANDSCAPE: TRANSPARENT
CITY; LABYRINTH
SEE WITH AN EAGLE'S
EYE

TO BE YOUR OWN CLOWN
TO UNMASK YOURSELF
TO FEEL YOUR EYES SEEING EYE
TO FEEL YOUR EARS HEARING EAR
TO FEEL YOUR BODY MOVING STAGE/BRIDGE
TO FEEL YOUR SKIN SKIN
TO MOVE NET/NET
IN THE TRANSPARENT FINE NET OF TIME, WHERE YOU CAN LOSE YOUR REMEMBRANCE.
THROUGH THE NET, WHERE YOU ARE ALWAYS AWARE, WHERE YOU COME FROM.
WHERE YOU ARE ABLE TO OVERLOOK IT, THE LABYRINTH.
LIKE AN EAGLE.
TO FREE YOURSELF FROM THE BOUNDARIES OF THE CITY.

WHERE IS THE CLOWN THEN?
EVERYBODY BECOMES THE/A CLOWN, WHO SINKS DOWN IN THIS FINE
NET OF TIME.
WHERE YOU LEAVE YOUR SECURE/SAFE NEIGHBOURHOOD.
YOU GO UP AND ENTER A NEW CITY, A NEW LANDSCAPE, A NEW YOURSELF.
WHERE YOU EXPLORE YOUR BODY, YOUR SENSES.
WHERE YOU FIND THE UNKNOWN?

WHERE ARE THE BEASTS THEN?
LION FOR ITS TAMOR: THE EMOTIONAL SPIRAL OF THE CIRCUS TAKING ITS
FLIGHT FROM THE IMMENSE DISQUALIFICATION OF
THE PUBLIC.
(DJUNA BARNES, NIGHTWOOD)

YOU ENTER THIS ENIGMATIC SPACE - ENTER THE TRAPEZE -
" WIR SETZEN AN DIESER STELLE UEBER DEN FLUSS " (DJUNA BARNES)
HUDSON RIVER

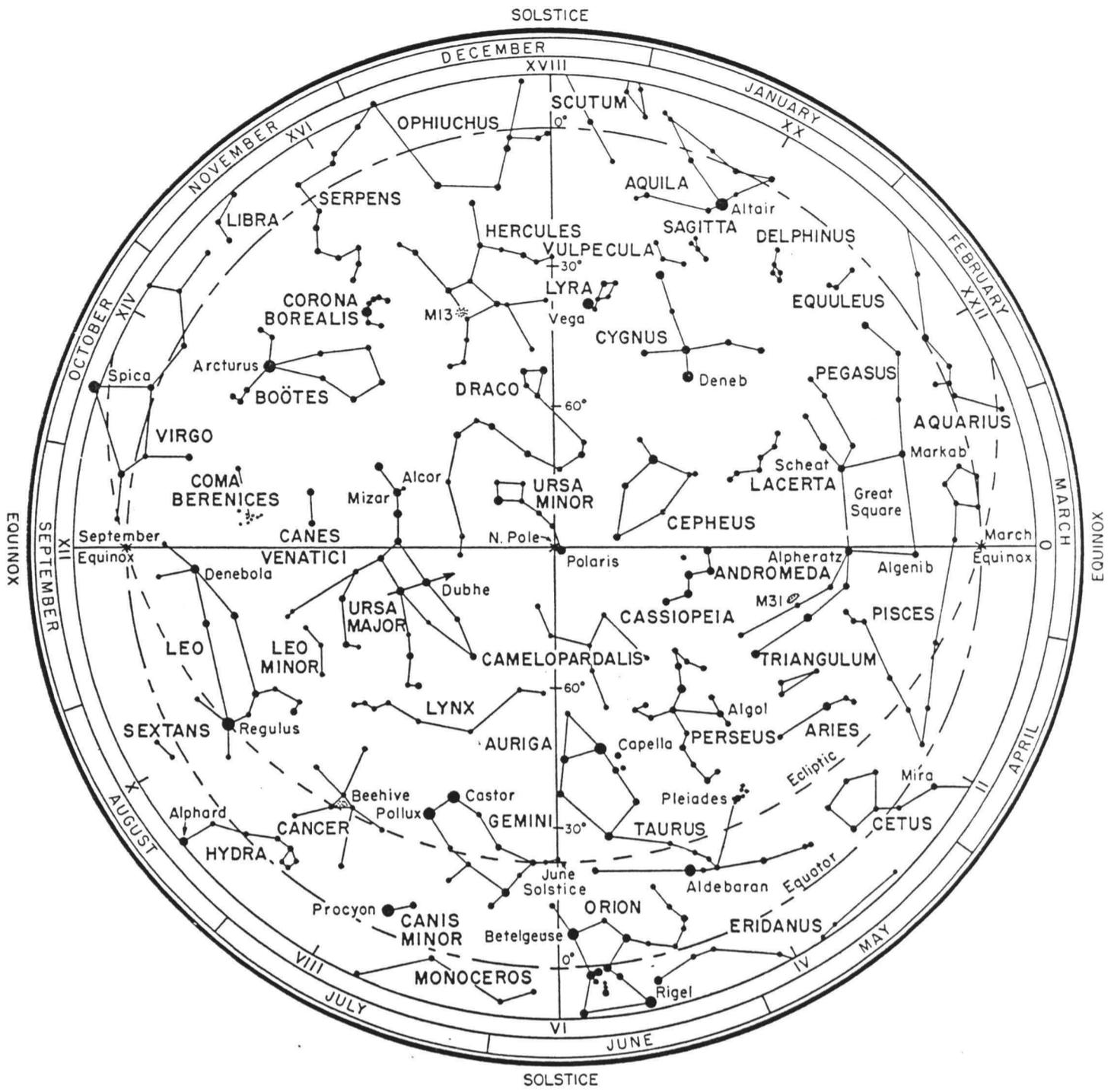
YOU HAVE A LOOK AT YOUR SECOND FACE (CLOWN):

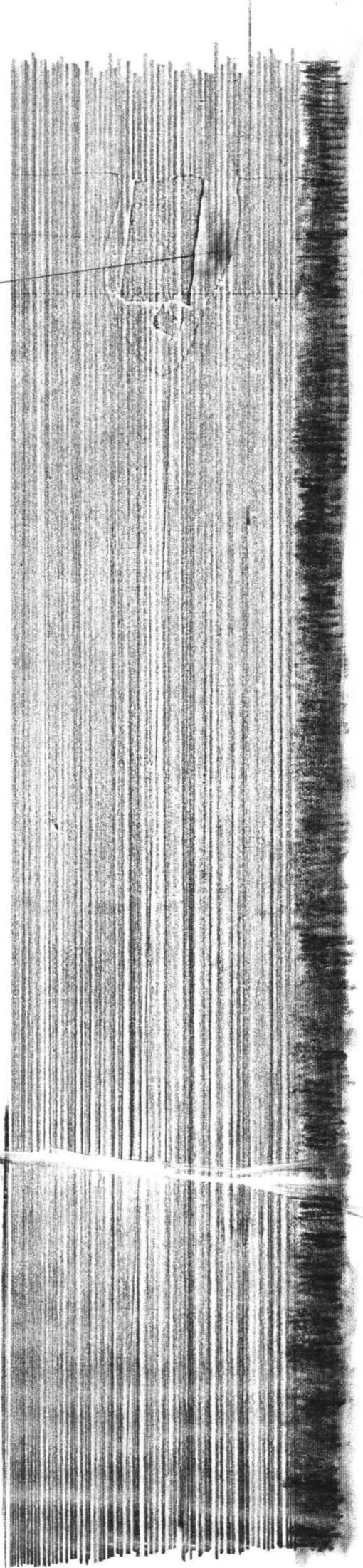
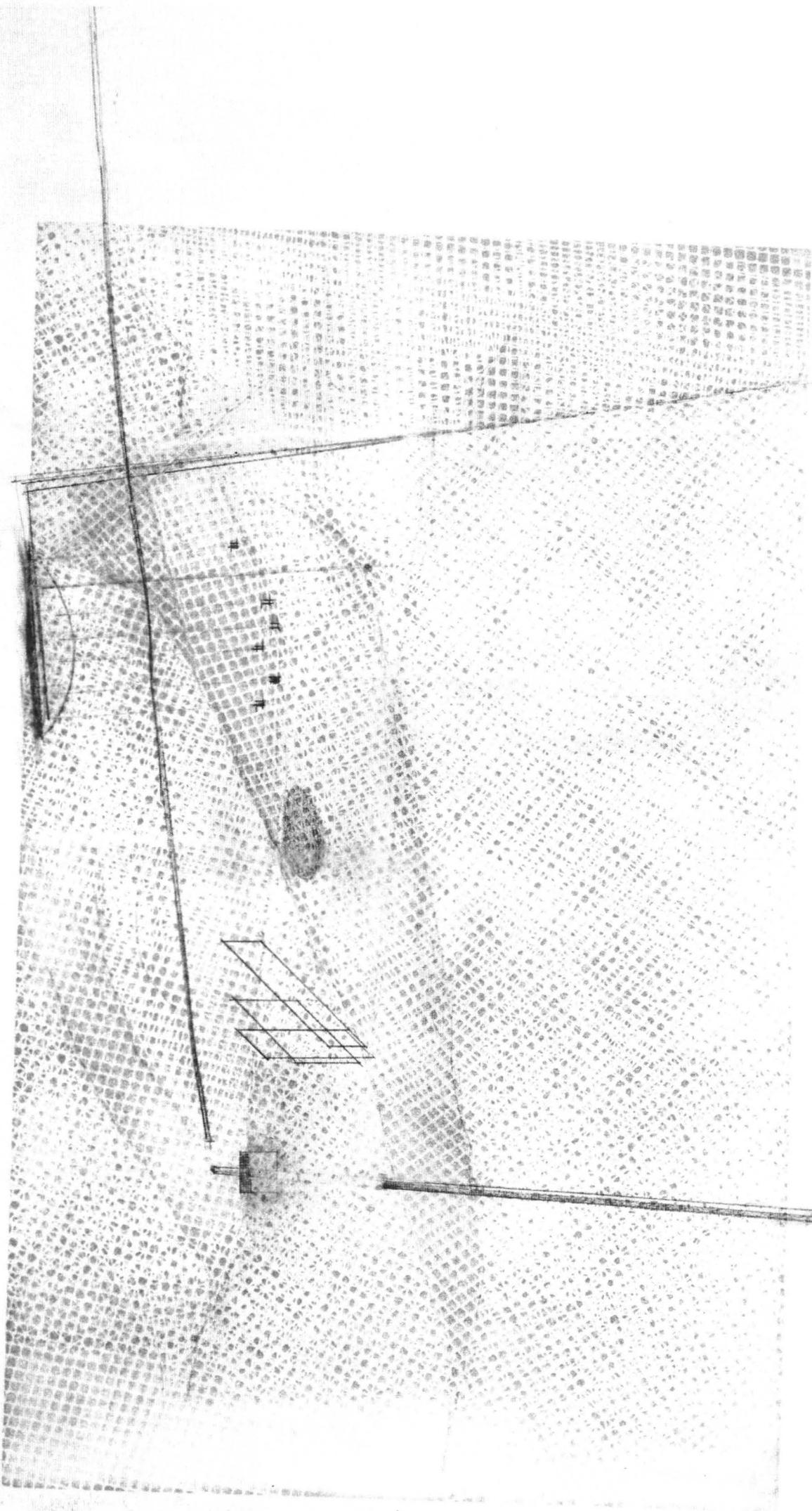
VIEW FROM AN UNKNOWN ROOM TO AN UNKNOWN LANDSCAPE AND VIEW BACK:

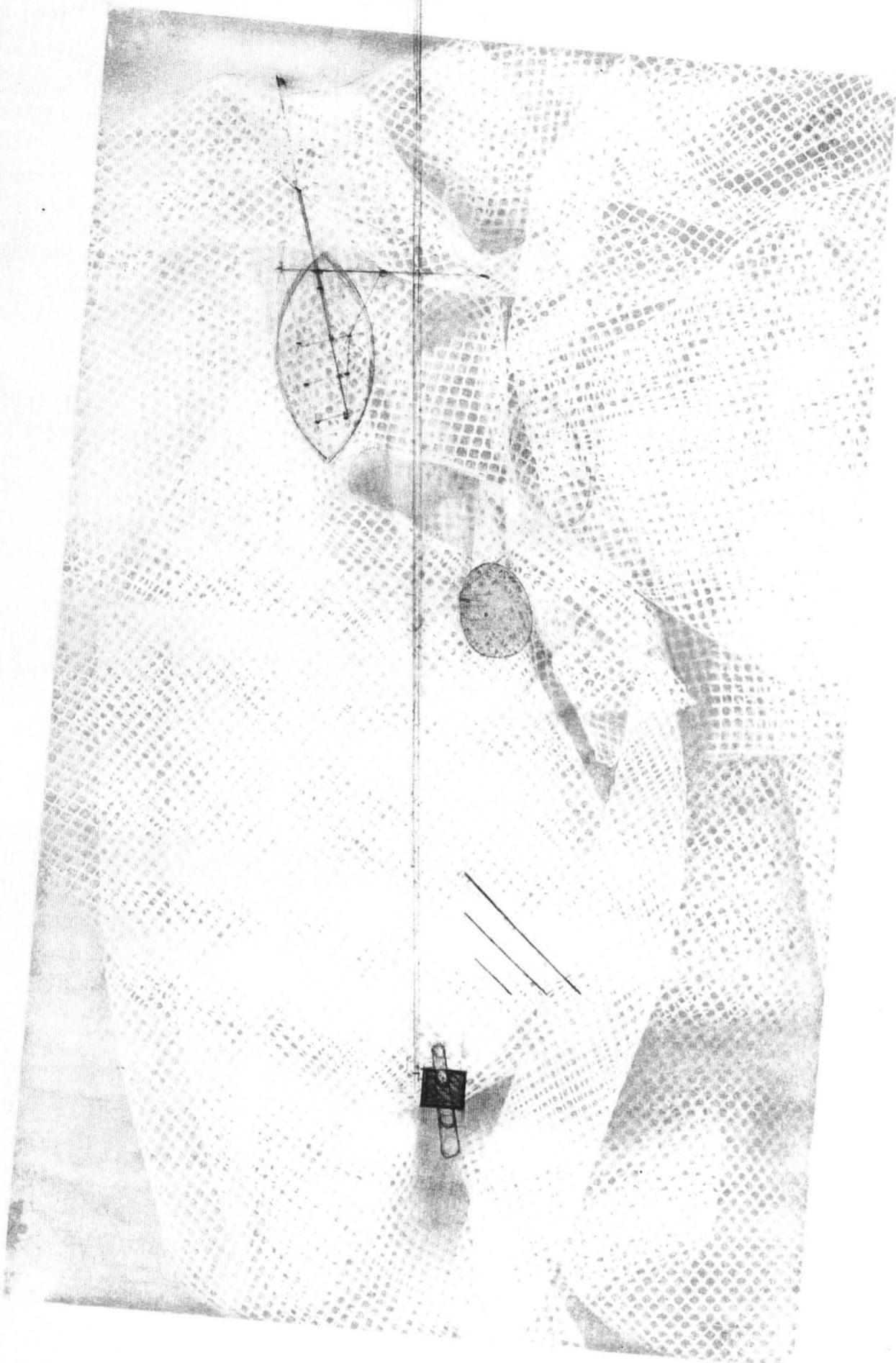
MY LANDSCAPE IS HOVERING
ITS SITE IS A NET
A BIG NET, SO BIG, THAT ALL THE "BOOTHES" HAVE PLACE IN THEM,
AN ENOURMOUS GRID WHICH CARRIES
THE LONG STAGE/BRIDGE
A WAY OF RHYTHM, LIGHT RHYTHM, ON WHICH YOU CAN LOOK SITTING
IN THE EYE/CINEMA,
WATCH THE SCREENS PLACED IN THE MOVING, UNDULATING LANDSCAPE
WATCHING A "FILM" OF THE CITY AND ITS INHABITANTS.
MOVING TOWARDS THE EAR, AGAIN ON THE BRIDGE,
A VOLUME WITH NO EDGES, INSIDE A LABYRINTH.
GOING FURTHER TO THE SKIN,
A HUGE, HALFOPENED NUT, A LEAF,
WHERE YOU UNFOLD YOUR BODY,
NOW AGAIN GOING THROUGH THE NET, TRAPEZELIKE, NOW
TO HAVE A CLEAR LOOK BACK TO THE CITY.
THE PLACE WHERE YOU ARE OPEN FOR A PERFORMANCE OF YOURSELF,
OF THE CLOWN.

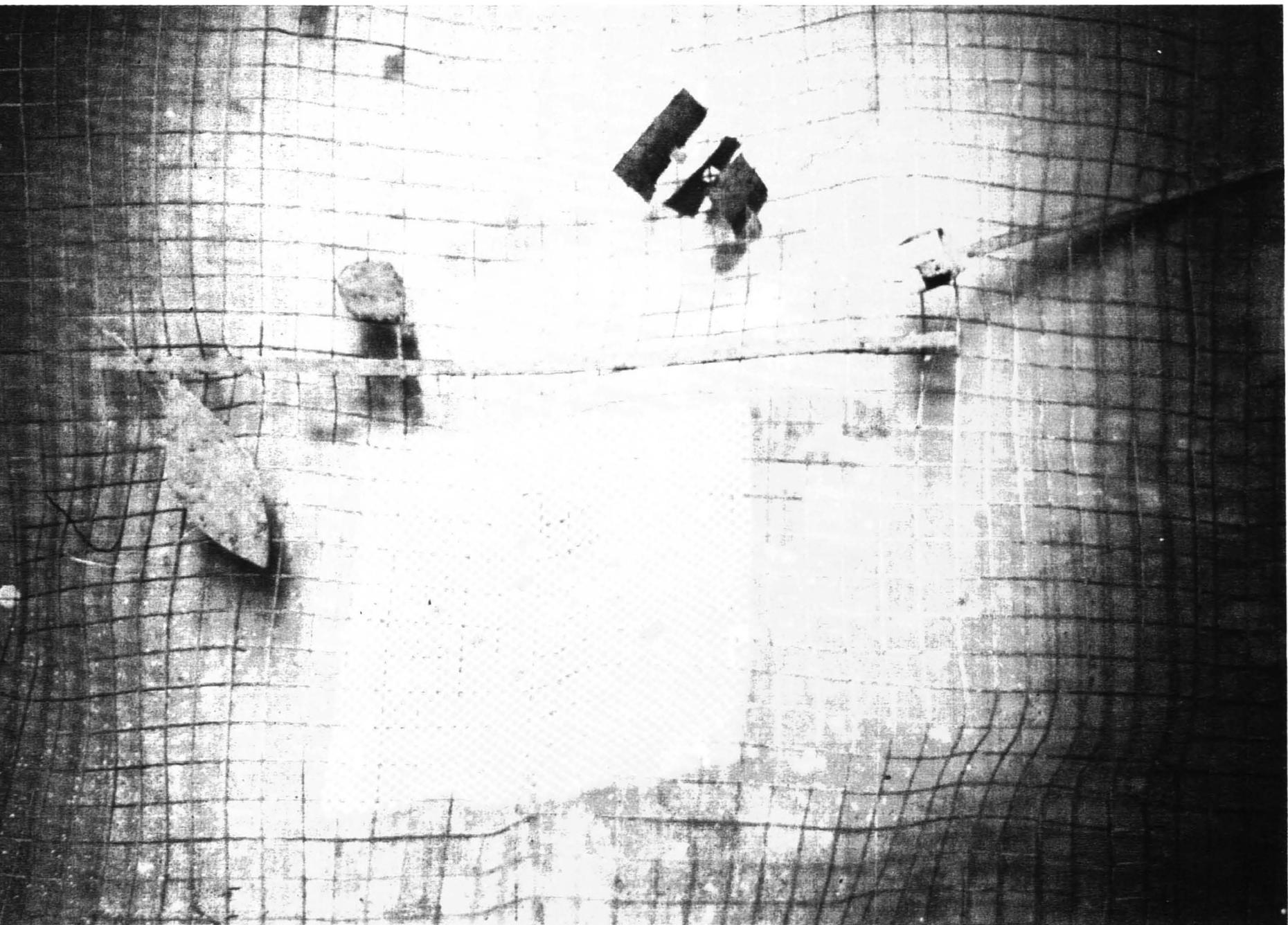
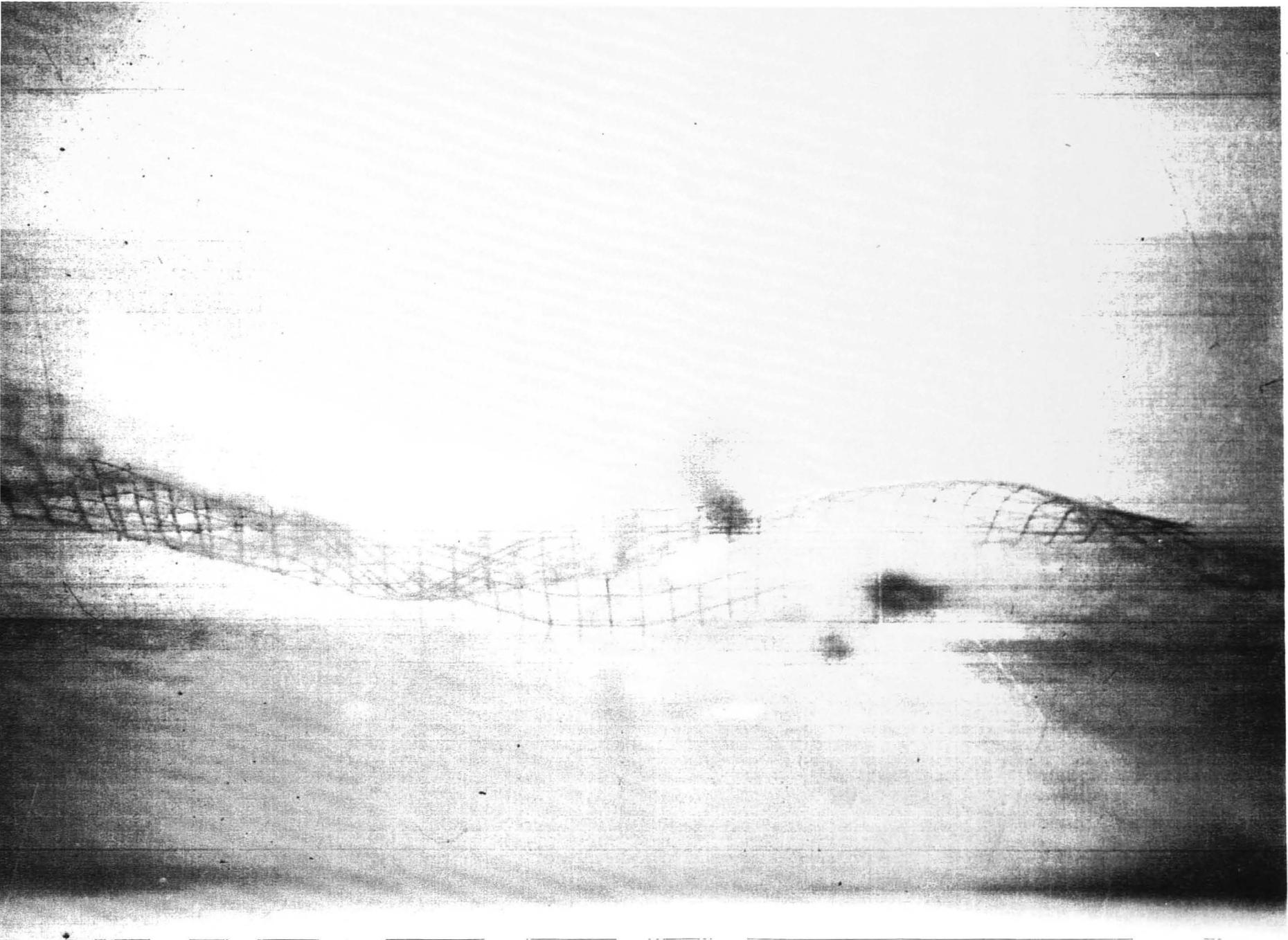
THEN YOU ARE PREPARED TO ENTER THE NET,
TO ENTER THE LANDSCAPE
AND FEEL THE MOVING MIGHTY OF ITS STRUCTURE
THE GRID WHICH HELPS YOU TO FIND YOUR PLACE IN THIS CITY.
NOW YOU COME BACK AFTER A LONG DAY'S JOURNEY
ENTER THE STAGE
AND GO DOWN INTO THE CITY AGAIN,
ENTER ITS LABYRINTH AND
SEE WITH YOUR EAGLE'S EYE NOW.
WHEN YOU LOOK BACK, UP,
YOU SEE A CONSTELLATION OF THE BODIES/BOOTHES IN THE NET,
LIKE A CONSTELLATION OF STARS IN THE SKY.
AND YOU HAVE A NEW REMEMBRANCE,
ALWAYS NEW WHEN YOU ENTER AGAIN.

" FOR IN ORDER TO DRAW A LIMIT TO THINKING WE SHOULD HAVE TO
BE ABLE TO THINK BOTH SIDES OF THIS LIMIT"
(WITTGENSTEIN)









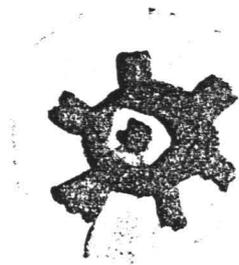
HENRY
MILLER
the smile
at the
foot of
the ladder



Nothing could diminish the lustre of that extraordinary smile which was engraved on Auguste's sad countenance. In the ring this smile took on a quality of its own, detached, magnified, expressing the ineffable.

At the foot of a ladder reaching to the moon, Auguste would sit in contemplation, his smile fixed, his thoughts far away. This simulation of ecstasy, which he had brought to perfection, always impressed the audience as the summation of the incongruous. The great favorite had many tricks up his sleeve but this one was inimitable. Never had a buffoon thought to depict the miracle of ascension.

deaths. And then, like a knife gleam, there came a flash of memory. Not another second was left him; a half second, perhaps, and he would be no more. What was it that had stirred in the depths of his being, flashed like a blade, only to precede him into oblivion? He thought with such rapidity that in the fleeting fraction of a second which was left him he was able to summon up the whole pageant of his life. But the most important moment in his life, the jewel about which all the meaningful events of the past clustered, he could not revive. It was revelation itself which was foundering with him. For he knew now that at some moment in time all had been made clear to him. And now that he was about to die, this, the supreme gift, was being snatched from him. Like a miser, with a cunning and an ingenuity beyond all reckoning, Auguste succeeded in doing the impossible: seizing this last fraction of a second which had been allotted him, he began dividing it into infinitesimal moments of duration. Nothing he had experienced dur-



ing the forty years of his life, not all the moments of joy put together, could begin to compare with the sensual delight he now experienced in husbanding these splintered fragments of an exploded fraction of a second. But when he had chopped this last moment of time into infinitesimal bits, so that it spread about him like a vast web of duration, he made the alarming discovery that he had lost the power to remember. He had blanked himself out.]

The following day, emotionally exhausted by the ravages of this dream, Auguste decided to remain in his room. It was only towards evening that he bestirred himself. He had spent the whole day in bed, listlessly toying with the throngs of memory which for some inexplicable reason had descended upon him like a plague of locusts. Finally, weary of being buffeted about in this vast cauldron of reminiscence, he dressed himself and sauntered out to lose himself in the crowd. It was with some difficulty that he managed to recall the name of the town through whose streets he was strolling.

At the outskirts of the town he came upon a group of circus folk, one of those fugitive bands of players who live on wheels. Auguste's heart began to beat wildly. Impulsively he rushed to one of the *roulottes*—they had been drawn up in the form of a circle—and timidly mounted the little steps which had been dropped from

WHAT ABOUT THE TRICKS OF THE CLOWN?

- 1) SITE - EXCITED
LIGHT - DUST
WATER - LIGHT
NEGATIVE SHADOW
SPARKLING SPLINTERS OF LIGHT

NET: INFINITESIMAL BITS OF TIME (MILLER)
- 2) J. GENET: ROPE DANCER
WAY: SURER ON ROPE
THAN ON ROAD
CIRCUS WITHOUT NET
BUT INSTEAD: NOTION OF INFINITESIMAL BITS OF TIME
- 3) WOMAN: CLOWN
LA STRADA, FELLINI
- 4) WATER: CAUGHT IN THIS UNDER INSIDE OUTSIDE SPACE
CIRCUS: CIRCUM FLIGHT
BETWEEN INSIDE OUTSIDE ABOVE BELOW
DIAGONAL IN SPACE TIME AND DIRECTION
- 5) TENSION: FORCES OF BRIDGE
FRAGILITY OF CIRCUS
WATER AS MIRROR - BLURRED
IMAGE OF INSIDE OUTSIDE ABOVE
- 6) DEPTH OF RIVER: SILVERSHINING
DARK
MEMORY OF THE NET
- 7) WATER - AIR
INFINITE CONDITIONS
CHANGE
VIEWED FROM IN BETWEEN
BRIDGE BECOMES BETWEEN SPACE
CIRCUS BECOMES BETWEEN SPACE
CIRCUS CIRCUM
- 8) INSIDE OF CIRCUS
INFINITESIMAL BITS OF OUTSIDE
CLOWN CHANGES FACE EVERY TIME
YOU ENTER CIRCUS
CLOWNESQUE

9) SENSES:

EYE: THROUGH INFINITESIMAL BITS OF TIME

TIMELESS CONDITION

FOCUS ON SEEING IN BETWEEN

EAR: SHARPENED BY LIGHTLESS CONDITIONS

BODY IRRITATED BY DIFFERENT WAYS OF LABYRINTHS OF

LIGHT

LIGHT - SHADOW

DAWN

DARK

SOUND

BRIDGE: LEAVE AND ENTER AGAIN

FEEL LIGHTNESS OF

BODY IN UNSURE CONDITION

SKIN: CONFUSION IRRITATION TENSION

SKIN TOUCHES SKIN

TO FEEL BETWEEN

CLOWN: MANY FACES

MANY NOTIONS OF NET - INFINITESIMAL SPLINTERS

AUDITORIUM TOOLS FACETTES

TIME - SENSE - LESS

COLOURS

GREEN

GREY

BLUE

ORANGE

YELLOW

RED

ROSA

VIOLET

BROWN

BLACK

PINK

WHITE

SILVER

GOLDEN

LIGHT

DAWN

TRANLUCENT

TRANSCENDENT

DARK

LIGHT

SHINING

LIGHTNING

OPAL

YELLOWISH

GREEN

SILVER

SHINING

BLUE

BROWN

DAWN

PINK

LIGHTENING

GOLDEN

SPLINTERS

GREY

RED

WHITISH

BLUE

RED GREEN YELLOW BLUE BLACK

DARKRED SHIVERING
WIND IN THE BLUEISH WATER
DUST ON THE BRIDGE
YELLOW BITS OF LAUGHTER
IN THE ECHO OF THE DARK PIER

RAGS IN COLOURCLOTHES
BUNDLED AND SPREAD

GREEN AND BLUE ON LINE
BETWEEN THE SURROUNDING
SPACES
CAUGHT

TOUCHING THE SHADOW
IN THE WATER

BETWEEN

WATER
MIRROR
OF CIRCUS

BRIDGE
STRUCTURE
SUSPENSION

FRAGILE
FACE
IN THE SKY
CAUGHT

PULSING IN SEEING
SINGING
MOVING
LOSING
THE ABILITY TO REMEMBER

CREATIVE AMNESIA
ACTIVE FORGETFULNESS



To Brooklyn Bridge

How many dawns, chill from his rippling rest
The seagull's wings shall dip and pivot him,
Shedding white rings of tumult, building high
Over the chained bay waters Liberty—

Then, with inviolate curve, forsake our eyes
As apparitional as sails that cross
Some page of figures to be filed away;
—Till elevators drop us from our day . . .

I think of cinemas, panoramic sleights
With multitudes bent toward some flashing scene
Never disclosed, but hastened to again,
Foretold to other eyes on the same screen;

And Thee, across the harbor, silver-paced
As though the sun took step of thee, yet left
Some motion ever unspent in thy stride,—
Implicitly thy freedom staying thee!

Out of some subway scuttle, cell or loft
A bedlamite speeds to thy parapets,
Tilting there momentarily, shrill shirt ballooning,
A jest falls from the speechless caravan.

Down Wall, from girder into street noon leaks,
A nip-tooth of the sky's acetylene;
All afternoon the cloud-flown derricks turn . . .
Thy cables breathe the North Atlantic still.

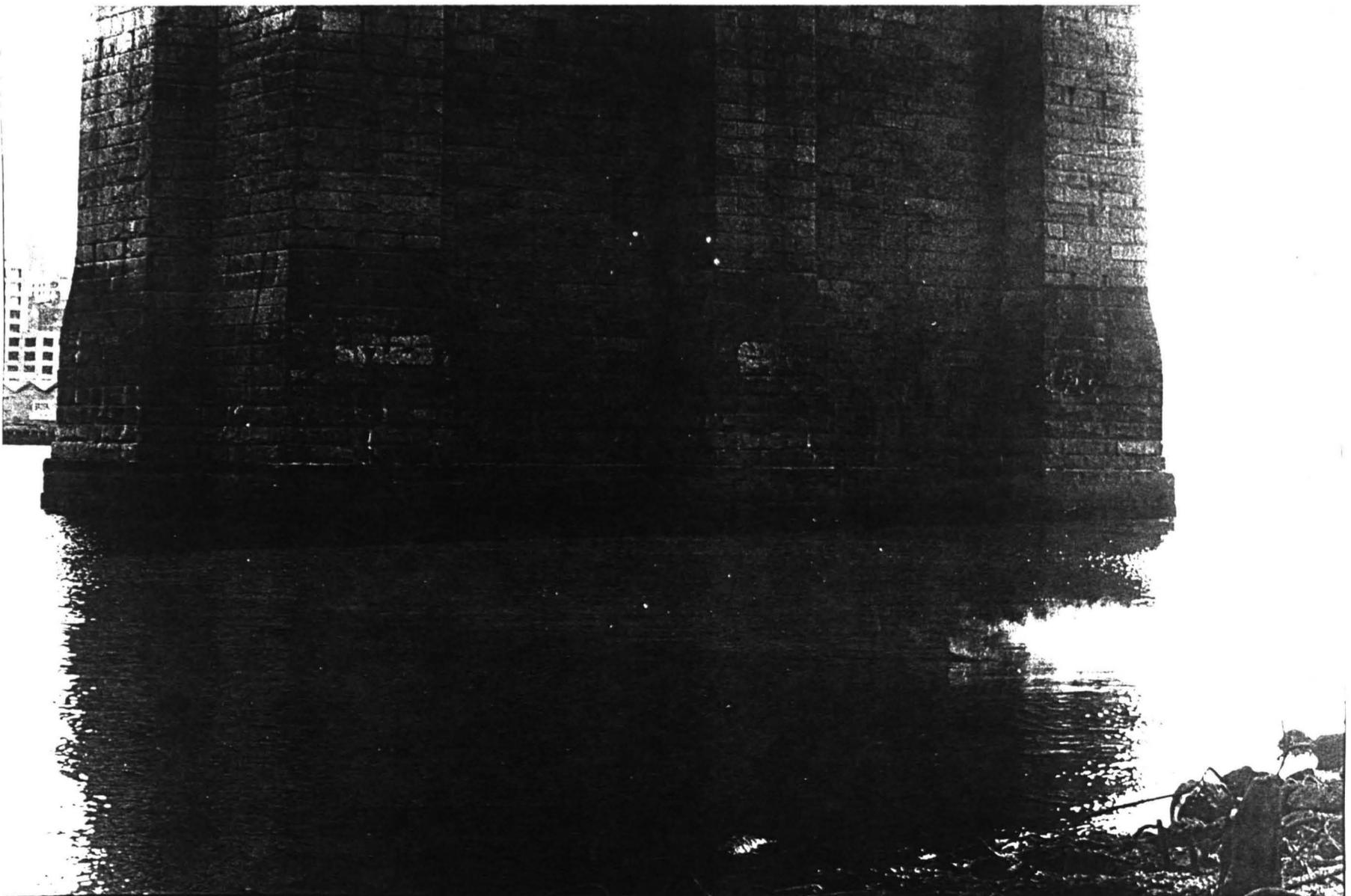
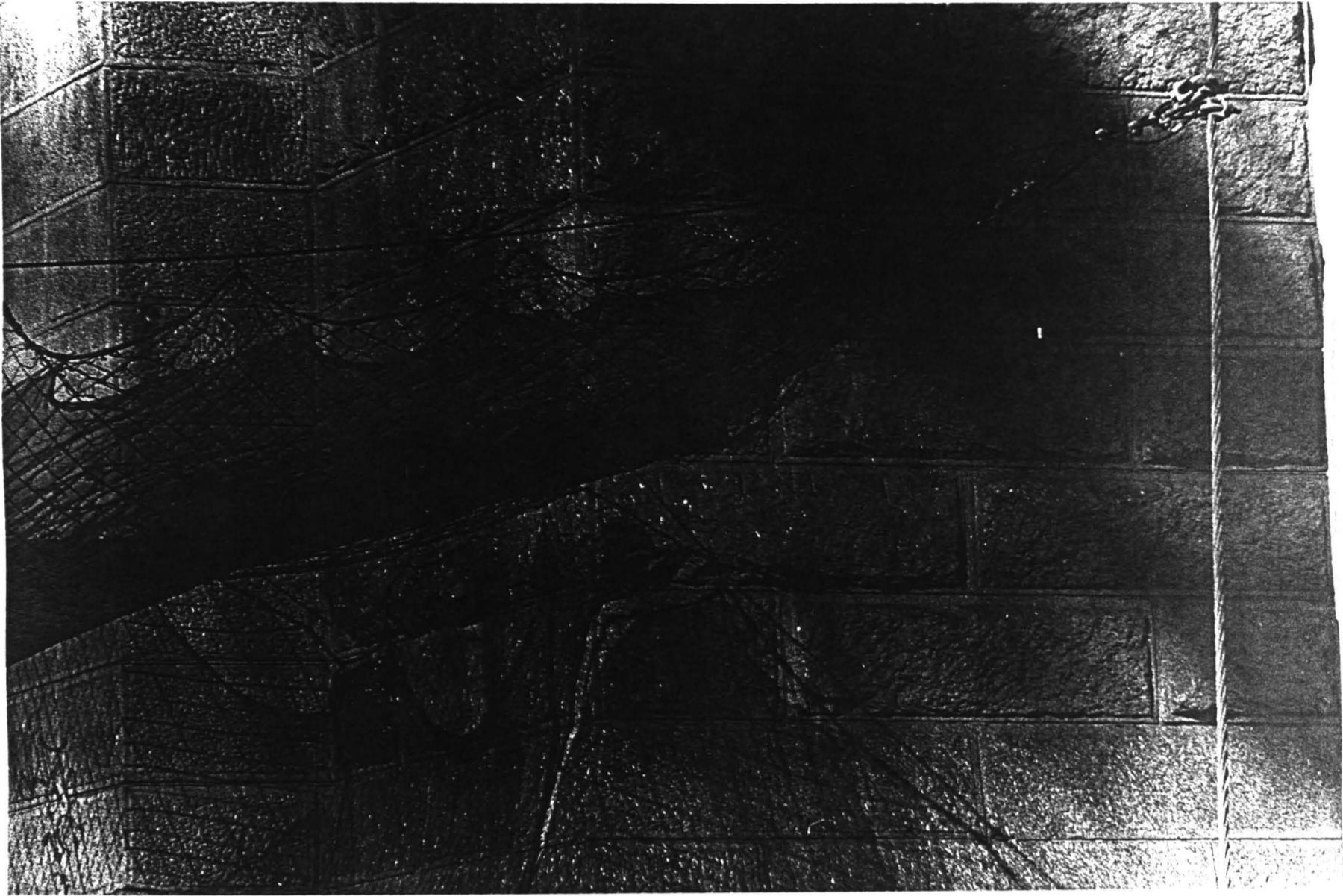
And obscure as that heaven of the Jews,
Thy guerdon . . . Accolade thou dost bestow
Of anonymity time cannot raise:
Vibrant reprieve and pardon thou dost show.

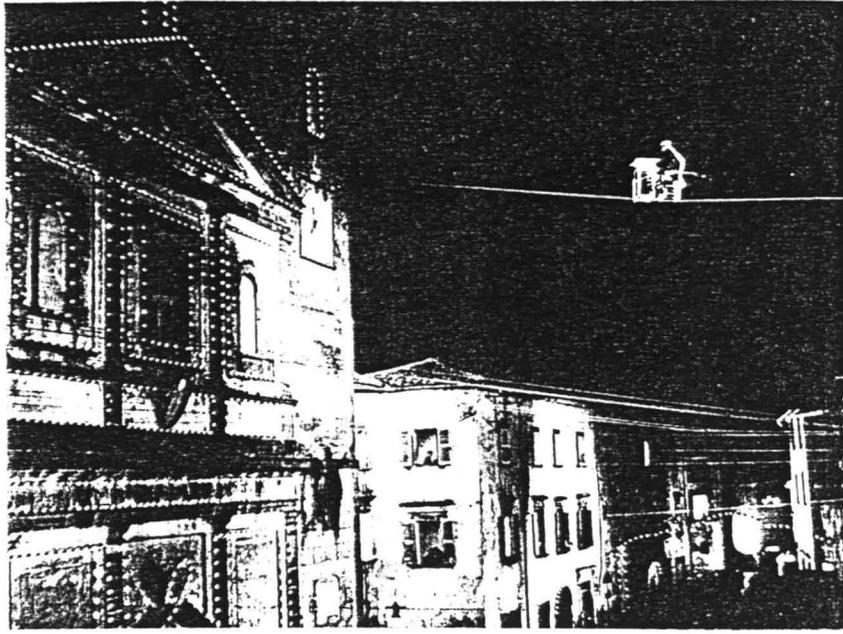
O harp and altar, of the fury fused,
(How could mere toil align thy choiring strings!),
Terrific threshold of the prophet's pledge,
Prayer of pariah, and the lover's cry,—

Again the traffic lights that skim thy swift
Unfractioned idiom, immaculate sigh of stars,
Beading thy path—condense eternity:
And we have seen night lifted in thine arms.

Under thy shadow by the piers I waited;
Only in darkness is thy shadow clear.
The City's fiery parcels all undone,
Already snow submerges an iron year . . .

O Sleepless as the river under thee,
Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod,
Unto us lowliest sometime sweep, descend
And of the curvship lend a myth to God.





U.F.O.

PIERROT

FLYING OVER THE YELLOW BRIDGE TO NOWHERE.

WATER

DARK

NUDE

MOOD

SPLINTERS OF TIME

FULLMOON.

=====

INTO THE BLACK

+++++

INTO THE WET.

SURFACE PLAYS.

DEATH

FEAR

SKILLS

RED

ORANGE

S.



Der Seiltänzer

Eine goldene Paillette ist eine winzige Scheibe aus vergoldetem Metall, von einem Loch durchbohrt. Dünn und leicht, vermag sie auf dem Wasser zu schwimmen. Manchmal bleiben eine oder zwei in den Locken eines Akrobaten hängen.

Die Liebe – obschon hoffnungslos, so doch voller Zärtlichkeit – die Du Deinem Seil entgegenbringen mußt, wird ebensoviel Kraft haben wie das Eisenseil, das Dich trägt. Ich kenne die Dinge, ihre Tücke, ihre Grausamkeit und auch ihre Dankbarkeit. Das Seil war tot – oder wenn Du willst stumm, blind – Du erscheinst: es wird lebendig, es spricht.

Du wirst es lieben, mit einer beinahe fleischlichen Liebe. Jeden Morgen, bevor Du Dein Training beginnst, geh, wenn es aufgespannt ist und zittert, und gib ihm einen Kuß. Bitte es, Dich zu tragen und Dir Eleganz und fiebernde Erregung zu gewähren. Am Ende jeder Vorstellung grüße es und danke ihm. Und nachts, während es zusammengerollt in seinem Kasten ruht, besuche und liebe es. Und lege sanft Deine Wangen an seine.

Manche Tierbändiger wenden Gewalt an. Du kannst versuchen, Dein Seil zu bändigen. Aber nimm Dich in acht. Das Eisenseil liebt Blut wie der Panther und wie das Volk, von dem man es sagt. Versuche also eher, es zu zähmen.

Ein Schmied – aber nur ein Schmied mit grauem Schnurrbart

53

und breiten Schultern kann sich ein derartiges Zartgefühl erlauben – grüßte jeden Morgen seine Geliebte, seinen Amboß: «Na, meine Schöne!» Am Abend, nach beendeter Tagesarbeit liebte ihn seine männliche Pranke. Der Amboß war dafür empfänglich, und der Schmied kannte seine Gefühle.

Bürde Deinem Eisenseil den schönsten Namen auf, nicht in Deinem, sondern in seinem Sinn. Deine Kapriolen, Deine Sprünge, Deine Tänze – in der Akrobaten-sprache Deine: schnellen Kreuzsprünge, Bogensprünge, Todessätze, Dein Radschlagen und dergleichen, sie dürfen Dir nicht gelingen, damit Du im Ruhm erstrahlst, sondern damit ein Stahlseil, das tot und stumm war, endlich einmal singt. So wie es Dir dankbar sein wird, wenn Deine Übungen vollkommen sind, nicht um Deines, sondern um seines eigenen Ruhmes willen. Das überraschte Publikum soll ihm begeistert zurufen:

«Was für ein herrliches Seil! Wie es seinen Tänzer trägt und wie er es liebt!»

Auf dem Erdboden wirst Du stolpern.

Wer vor Dir hat je die Sehnsucht erkannt, die verschlossen in der Seele eines Stahlseils von sieben Millimeter Durchmesser lebt? Und wer hat je verstanden, daß es sich dazu aufgerufen fühlt, einen Tänzer für zwei Umdrehungen in die Luft zu schleudern und wieder aufzufangen? Außer Dir niemand. Erkenne also seine Freude und seine Dankbarkeit.

Ich wäre gar nicht überrascht, daß Du, wenn Du auf der Erde gehst, hinfällst und Dir dabei etwas verrenkst. Das Seil wird Dich weit besser tragen, viel sicherer als eine Straße.

Ganz in Gedanken habe ich seine Brieftasche geöffnet und durchstöbere sie. Zwischen alten Fotos, Quittungen, verfallenen Autobusfahrtscheinen finde ich ein gefaltetes Blatt Papier, auf dem er merkwürdige Zeichen entworfen hat: Entlang einer geraden Linie, die das Seil darstellt, gehen Striche schräg nach rechts, Striche nach links – das sind seine Füße, oder vielmehr der Ort, den seine Füße später einnehmen, es sind die Schritte, die er machen wird. Und auf jeden Strich bezieht sich eine Zahl. Da es sich um eine Kunst handelt, die nur aus recht zufälligen und empirischen Übungen hervorgeht, bemüht er sich, Strenge hineinzubringen, durch Zahlen begünstigte Ordnungen; dadurch wird er siegen.

Was interessiert es mich dabei, ob er lesen kann? Die Zahlen kennt er ausreichend, um die Rhythmen und die Nummern abzuwägen. Joanovici, der überaus feine Rechner, Jude oder Zigeuner, war Analphabet. Er erwarb sich ein großes Vermögen während einer unserer Kriege, indem er Alteisen verkaufte.

«... eine tödliche Einsamkeit...»

An der Theke kannst Du große Reden führen und trinken, mit wem Du willst, mit irgend jemandem. Aber wenn der Engel sich ankündigt, sei allein, um ihn zu empfangen. Unser Engel ist der Abend, der sich auf die blendend helle Manege senkt. Paradoxerweise mußt Du in hellstem Lichte einsam sein, während die Dunkelheit sich aus tausend Augen zusammensetzt, die Dich beurteilen, zweifeln und Deinen Sturz erhoffen; was tut's: Du wirst völlig sicher auf Deinem Seil tanzen in wüstenhafter Einsamkeit, wenn Du kannst mit verbundenen Augen, die Pupillen verschlossen. Aber nichts – vor allem nicht der Applaus oder das Gelächter – kann Dich daran hindern, für Dein Bild zu tanzen. Du bist ein Artist – leider –; Du kannst Dich nicht mehr vor dem ungeheuren Abgrund Deiner Augen

55

verschließen. Narziss tanzt? Aber es handelt sich um ganz andere Dinge als um Koketterie, Egoismus oder Eigenliebe. Wie, wenn es der Tod selbst wäre? Tanze also allein. Bläß, fahl, ängstlich bedacht, Deinem Bild zu gefallen: so wird es schließlich Dein Bild sein, das für Dich tanzt.

Wenn Deine Liebe, Deine Geschicklichkeit und Deine Schlaueheit mächtig genug sind, die geheimen Fähigkeiten des Seils zu entdecken, wenn die Genauigkeit Deiner Bewegungen vollkommen ist, wird es von dem Wunsch besessen sein, Deinem Fuß (von Leder umhüllt) zu begegnen; nicht Du wirst tanzen, sondern das Seil. Aber wenn es das Seil ist, das in seiner Unbeweglichkeit tanzt, und wenn es Dein Bild ist, das die Sprünge ausführt, wo wirst Du selbst sein?

Der Tod – der Tod, von dem ich hier spreche – ist nicht der, der Deinem Sturz folgen wird, sondern jener, der Deinem Auftritt auf dem Seil vorangeht. Du stirbst, bevor Du emporsteigst. Der, der da tanzt, ist tot – zu jeglicher Schönheit entschlossen, jeglicher fähig. Wenn Du erscheinst, wird Dich eine Blässe – nein, ich denke nicht an die Angst, sondern an ihr Gegenteil, eine unangreifbare Kühnheit – eine Blässe wird Dich überziehen. Du wirst trotz Deiner Schminke und Deiner Pailletten bleich aussehen, und Deine Seele wird farblos sein. Nur so ist Deine Präzision vollkommen. Da Dich jetzt nichts mehr an die Erde fesselt, kannst Du frei auf dem Seil tanzen, ohne zu fallen. Aber hüte Dich, vor Deinem Auftritt zu sterben, damit kein Toter sich auf dem Seil bewegt.

Und wo hast Du Deine Wunde?

Ich möchte gern wissen, wo sie ist, wo sich die geheime verwundbare Stelle versteckt hält, zu der jeder Mensch Zuflucht

nimmt, wenn man seinen Stolz antastet, wenn man ihn kränkt? Er bläht diese Wunde – die dadurch zum Gewissen wird – weit auf und füllt sie aus. Jeder Mensch weiß sie zu ergründen bis zu dem Punkt, an dem er diese Wunde, eine Art verborgenes und empfindsames Herz, selbst wird.

Wenn wir mit einem raschen und gierigen Blick den Mann oder die Frau,

Die mich am tiefsten rühren, sind diejenigen, die sich ganz einem grotesken Zeichen der Verhöhnung beugen – einer Frisur, einem gewissen Schnurrbart, Ringen, Schuhen . . . Für einen Augenblick flüchtet sich ihr ganzes Leben da hinein, und dieses kleine einzelne Ding erstrahlt: plötzlich erlischt es: denn aller Glanz, der sich dort eingenistet hatte, zieht sich jetzt in jene geheimen Bereiche zurück und führt so schließlich die Einsamkeit herbei.

die vorbeigehen, einfangen – auch den Hund, den Vogel, einen Topf –, so haben wir mit diesem einen Blick ganz deutlich erfaßt, um welche Wunde es sich handelt, zu der sie flüchten, wenn ihnen Gefahr droht. Was sage ich? Sie sind bereits dort und finden in ihr und für sie die Einsamkeit. Sie haben ihre Form angenommen: seht sie, wie sie in ihren schwachen Schultern hängend gehen, sie selbst sind diese Schlaffheit geworden. Ihr bisher verflossenes Leben liegt in einer unzufriedenen Falte ihres Mundes, gegen die sie nichts tun können und auch nicht wollen, da sie in ihr die vollkommene, unerreichbare Einsamkeit – diese Festung der Seele – kennenlernten, um schließlich diese Einsamkeit selbst zu sein.

Bei dem Seiltänzer, von dem ich spreche, liegt sie in seinem traurigen Blick. Er gemahnt an die Bilder einer trostlosen, unvergeßlichen Kindheit, in der er sich völlig verlassen wußte.

57

In diese unheilbare Wunde, die sein Selbst geworden ist, und in diese Einsamkeit muß er sich versenken, um hier die für seine Kunst notwendige Kraft, die Kühnheit und die Geschicklichkeit zu finden.

Ich bitte Dich um etwas Aufmerksamkeit. Hör zu: um Dich besser dem Tod ausliefern zu können, um zu erreichen, daß er Dich auch wirklich mit seiner Mächtigkeit ganz ausfüllt, mußst Du Dich bei voller Gesundheit erhalten. Die kleinste Unpäßlichkeit würde Dich wieder unserem Leben angleichen, und der Fels der Abgeschiedenheit, der Du geworden bist, wäre zerborsten. Eine gewisse Feuchtigkeit mit dem ihr eigenen Schimmel würde Dich überziehen. Bewache Deine Gesundheit.

Wenn ich ihm rate, in seinem Privatleben den Luxus zu vermeiden, wenn ich ihm rate, etwas schmutzig zu sein, schlecht-sitzende Kleidung und ausgetretene Schuhe zu tragen, so nur, damit die Veränderung abends in der Manege größer sei, damit die ganze Hoffnung des Tages durch das Nahen des Festes gesteigert werde, damit aus dem Abstand vom äußeren Leben zum strahlend glanzvollen Auftritt eine so starke Spannung hervorgeht, daß die tanzende Bewegung zu einem Entladen oder einem Schrei wird, weil nämlich diese Verwandlung von grauem Staub in goldenen Puder die Wirklichkeit des Zirkus ausmacht; aber vor allem, weil derjenige, der dieses wunderbare Bild hervorrufen soll, tot sein oder – wenn man das vorzieht – sich auf der Erde wie der letzte, der bemitleidenswerteste Mensch herumschleppen muß. Ich würde sogar soweit gehen, ihm einen hinkenden Gang, Lumpen, Läuse und Gestank zu empfehlen. Sein Selbst muß sich immer mehr zusammensziehen, um desto besser und immer strahlender dieses Bild funkeln zu lassen, von dem ich sagte, daß ein Toter in ihm wohnt. So daß er schließlich nur in seinem Auftritt lebt.

58

Es versteht sich von selbst, daß ich keineswegs sagen wollte, ein Akrobat, der acht oder zehn Meter über dem Erdboden seine Übungen ausführt, solle sich auf Gott verlassen (die Seiltänzer auf die Jungfrau Maria), beten und sich bekreuzigen, bevor er die Arena betritt, weil der Tod in der Nähe ist. Wie zum Dichter, so sprach ich allein zum Artisten. Würdest Du auch nur einen Meter über dem Teppich auf dem Seil tanzen, so wäre meine Mahnung dieselbe. Du hast es verstanden, daß es sich um die Einsamkeit des Todes handelt, um jenen leidvollen und hellen Bereich, in dem der Künstler wirkt.

Ich füge hinzu, daß Du das Wagnis eines physischen endgültigen Todes auf Dich nehmen mußt. Die Spielregeln des Zirkus verlangen es. Denn er ist außer der Dichtkunst, dem Krieg und dem Stierkampf das einzige grausame Spiel, das es gibt. Die Gefahr erfüllt seinen Zweck: Sie veranlaßt Deine Muskeln, eine vollendete Genauigkeit zu erreichen – der kleinste Irrtum würde Deinen Sturz, unheilbare Gebrechen oder den Tod herbeiführen –, und diese Genauigkeit ist die Schönheit Deines Tanzes.

Wenn er träumt, während er allein ist, und wenn er von sich träumt, so sieht er sich möglicherweise in seinem Ruhm, und zweifellos hat er sich hundert-, tausendmal gewünscht, sein zukünftiges Bild zu sehen: sich selbst eines Abends auf dem Seil tanzend und vom Ruhm umstrahlt. Er ist also bemüht, sich vorzustellen, wie er gern sein möchte. Das bedeutet, so zu werden, wie er will, wie er sich erträumt, wozu er sich macht. Sicher ist es ein weiter Weg von diesem Traumbild bis zu jenem, das er in Wirklichkeit auf dem Seil darstellen wird. Aber doch ist es gerade dies, was er zu erreichen sucht: diesem seinem Bild, das er sich heute nur vorstellt, später zu gleichen. Und das endlich nur, um dann, wenn er tatsächlich auf dem Stahlseil erscheint, in der Erinnerung des Publikums wiederum als Bild zurückzubleiben, das dem heute vorgestellten

59

identisch ist. Seltsamer Plan: sich zu träumen, diesen Traum greifbar zu machen, um dann wieder zum Traum zu werden, in anderen Menschen.

Es ist wirklich der schreckenerregende Tod, das schreckenerregende Ungeheuer, das Dich belauert, das aber durch jenen Tod, von dem ich Dir sprach, überwunden ist.

Wie Du geschminkt sein sollst? Maßlos. Übertrieben. Die Augen bis zu den Haaren verlängert. Deine Fingernägel farbig lackiert. Wer, wenn er normal und bei Verstand ist, geht schon auf einem Seil oder drückt sich in Versen aus? Das ist zu verrückt. Mann oder Frau? Auf alle Fälle Ungeheuer. Eher soll man das Absonderliche eines derartigen Geschehens vertiefen, die Schminke wird es wieder mildern: es ist tatsächlich weit verständlicher, daß ein geschminktes, vergoldetes, bemaltes, kurz ein außergewöhnliches Wesen dort ohne Gleichgewichtsstange einhergeht, während die Flickschuster oder die Notare nie auf die Idee kämen, da hinaufzusteigen.

Also ausschweifend, prächtig und bis zum Ekelerregen geschminkt. Bei Deinem ersten Gang über das Seil wird man begreifen, daß dieses Ungeheuer mit den fahl-lila Pupillen nur dort tanzen kann. Es ist sicher diese Seltsamkeit, so wird man sich sagen, die ihn auf das Seil bringt, diese verlängerten Augen, die bemalten Wangen, die vergoldeten Nägel, die ihn zwingen, dort oben zu sein, wohin wir – Gott sei Dank – nie gehen würden.

Ich will versuchen, mich verständlicher auszudrücken:

Um diese völlige Einsamkeit zu erlangen, die er zur Verwirklichung seines Werkes braucht – seines Werkes, das er einem

60

Nichts, einer Leere entrissen hat, die er ausfüllen und zugleich sichtbar machen wird –, soll sich der Dichter in eine für ihn äußerst gefährliche Lage begeben. Er wehrt jeden Neugierigen, jeden Freund, jede Anregung, die versuchen, sein Werk zur Welt hinzubeugen, in grausamer Weise ab. Falls er will, kann er sich folgendermaßen benehmen: Er verbreitet einen derart ekelregenden und finsternen Geruch um sich herum, daß er selbst durch ihn verwirrt und halb erstickt wird. Man meidet ihn. Er ist allein. Seine äußere Verdammung erlaubt ihm jetzt, da ihn kein beobachtender Blick mehr stört, lauter kühne Tätigkeiten.

So bewegt er sich in der Einöde, einem Element, das dem Tod verwandt ist. Kein Echo antwortet seiner Rede. Was sie auszudrücken hat, ist an niemanden mehr gerichtet und braucht dem Lebendigen nicht mehr verständlich zu sein; es ist eine Notwendigkeit, die nicht vom Leben gefordert wird, sondern vom Tod, der sie befiehlt.

Deine Einsamkeit wird, wie ich Dir bereits sagte, nur durch die Anwesenheit des Publikums ermöglicht, so daß Du dich anders gebärdest, eine andere äußere Haltung einnehmen mußt. Bewußt – durch die Einwirkung Deines Willens mußt Du diese Unempfindlichkeit gegenüber dem Publikum in Dir mächtig werden lassen. So wie ihre Wellen emporsteigen – gleich der Kälte, die von den Füßen ausgeht, die Beine erfaßt, die Schenkel und den Leib des Sokrates – so ergreift ihre Kälte Dein Herz und läßt es gefrieren. – Nein, nein und abermals nein, Du kommst nicht, um das Publikum zu unterhalten, sondern um es in Deinem Zauber zu fangen.

Gib zu, daß es sich von etwas höchst Seltsamem beeindruckt fühlen würde – Bestürzung, Panik träte ein –, wenn es imstande wäre, an jenem Abend ganz deutlich einen Toten zu erkennen, der auf dem Seil tanzt!

61

...«Ihre Kälte ergreift Dein Herz und läßt es gefrieren» ... aber – und darin steckt das Unglaublichste – gleichzeitig muß eine Art Rauch von Dir ausgehen – durchsichtig und leicht, um Deine Umrisse nicht zu trüben –, der uns anzeigt, daß ein Feuer diesen eisigen Tod, der bei den Füßen anfing, in Deinem Innern unaufhörlich nährt.

Und Dein Kostüm? Keusch und aufreizend zugleich. Das im Zirkus übliche enganliegende Trikot aus rotem Jersey, blutig rot. Es läßt genau Deine Muskulatur sehen, es paßt sich Dir eng an wie ein Handschuh, aber vom Kragen – die Öffnung ist rund, ganz genau ausgeschnitten, so als ob der Henker Dich an diesem Abend enthaupten sollte – vom Kragen hinunter zu Deiner Hüfte hängt eine Schärpe, rot auch sie, ihre Enden flattern frei – gold befranst. Die roten Tanzschuhe, die Schärpe, der Gürtel, der Kragenrand, die Bänder unterhalb der Knie sind mit Goldpailletten bestickt. Ohne Zweifel, damit Du funkelt, aber vor allem, damit Du in den Sägespänen auf dem Wege von Deiner Garderobe zur Manege einige schlecht angenähte Pailletten verlierst, diese anmutigen Zeichen des Zirkus. Untertags, wenn Du zum Kaufmann gehst, fällt eine davon aus Deinem Haar. Vom Schweiß blieb eine auf Deiner Schulter haften.

Die Wölbung, die sich reliefartig auf dem Trikot abzeichnet, dort, wo Deine Hoden sind, wird mit einem goldenen Drachen bestickt sein.

Ich erzähle ihm von Camilla Meyer, aber ich würde ihm auch noch gern sagen, wer dieser fabelhafte Mexikaner – Con Colleano – war und wie er auf dem Seil tanzte! Camilla war eine Deutsche. Als ich sie sah, war sie etwa vierzig Jahre alt. In Marseille hatte sie das Seil dreißig Meter über dem Straßensplaster aufgespannt, in dem Hof vom Vieux-Port. Es war Nacht. Scheinwerfer beleuchteten das horizontale, dreißig

62

Meter hohe Seil. Um es zu erreichen, stieg sie über ein schräges Tau von zweihundert Meter Länge hinauf, das am Erdboden befestigt war. Auf halbem Wege hielt sie auf dieser Schräge inne und setzte, um sich auszuruhen, ein Knie auf das Seil, die Balancierstange hielt sie auf ihrem Schenkel. Ihr Sohn (er war vielleicht sechzehn) erwartete sie auf einer kleinen Plattform und brachte einen Stuhl bis in die Mitte des Seils; Camilla Meyer, die vom anderen Ende kam, erreichte nun das horizontale Seil. Sie nahm den Stuhl, der nur mit zwei Beinen auf dem Seil ruhte, und setzte sich darauf. Allein. Sie stieg von ihm herunter, allein ... Unten, tief unter ihr hatten sich die Köpfe gesenkt, Hände verdeckten die Augen. So hatte das Publikum dem Akrobaten die Höflichkeit vorenthalten: sich zu überwinden und sie genau zu beobachten, wenn sie den Tod streift.

Und Du, fragte er mich, was hast Du gemacht?

Ich sah hin. Um ihr zu helfen, um sie zu grüßen, weil sie den Tod an die nächtlichen Ufer geführt hat, um sie in ihrem Sturz und in ihrem Tod zu begleiten.

Wenn Du stürzt, wird man Dir eine ganz gewöhnliche Trauerrede halten. Eine Lache aus Gold und Blut, eine Pfütze, in der die untergehende Sonne ... Du mußt nichts anderes erwarten. Der Zirkus besteht aus Gewöhnlichem.

Für Dein Auftreten in der Manege wähle eine ausgesuchte Gangart. Du trittst ein; eine Reihe von Sprüngen, gefährlichen Sätzen, Pirouetten, Radschlagen bringen Dich an den Fuß Deines Gerätes, das Du tanzend erklimmst. Beim ersten Satz – den Du in der Kulisse vorbereitest – muß man bereits wissen, daß man sogleich von einem Erstaunen ins andere fallen wird.

63

Und tanze!

Aber mach es steif. So wird Dein Körper die überragende Kraft eines blutgefüllten, erregten Geschlechts haben. Deshalb riet ich Dir, vor Deinem Bild zu tanzen und in dies Bild verliebt zu sein. Unterbrich das nicht: Narziss tanzt. Aber wie empfindet der Zuschauer Deinen Tanz, der ein einziger Versuch Deines Körpers ist, Deinem Bild zu gleichen? Du bist nicht mehr nur eine maschinelle und wohlhabgewogene Vollendung: es geht eine Wärme von Dir aus und durchströmt uns. Dein Leib brennt. Dennoch tanze nicht für uns, sondern für Dich. Wir sahen soeben im Zirkus keine Hure, sondern einen einsamen Liebhaber, auf der Suche nach seinem Bild, der flieht und vergeht auf einem Seil aus Eisen. Und immer in dieser Höllenlandschaft. Es ist gerade diese Einsamkeit, die uns fasziniert.

Unter anderem erwartet die spanische Menge den Augenblick, in dem der Stier die Hose des Toreros zerreißt: sie erwartet durch den Riß das Blut und das Geschlecht. Dummheit des Nackten, das sich bemüht, eine Verletzung zu zeigen und sie zu preisen! Der Seiltänzer wird also ein Trikot tragen, denn er muß angezogen sein. Das Trikot ist gemustert: gestickte Sonnen, Lilien, Vögel ... Ein Trikot, um den Akrobaten vor den harten Blicken zu schützen, und damit sich ein Unfall ereignen kann, bei dem eines Abends das Trikot abfällt und zerreißt.

Muß ich es sagen? Ich hätte nichts dagegen, wenn der Seiltänzer tagsüber das Leben einer alten zahnlosen Bettlerin führte, mit einer grauen Perücke: wenn man sie sähe, wüßte man, welcher Hüne sich unter den Lumpen ausruht, und man würde einen so großen Unterschied zwischen Tag und Nacht anerkennen. Der Auftritt am Abend! Und er, der Seiltänzer, nicht mehr zu wissen, wer das Vorrecht hat: die stinkende

64

Bettlerin oder der funkelnde Einsame? Oder diese ewige Bewegung von ihr zu ihm?

Warum soll ich heute abend tanzen? Springen, hüpfen unter den Scheinwerfern acht Meter über dem Teppich, auf einem Seil?

Es muß sein, damit Du Dich findest. Als Wild und Jäger zugleich hast Du Dich heute abend aufgescheucht, Du fliehst vor Dir und suchst Dich. Wo warst Du denn, bevor Du in die Manege tratst? Du warst schmerzlich aufgelöst in Deine alltäglichen Gebärden, Du existierst nicht. Im Licht spürst Du die Notwendigkeit, Dir das Sein zu befehlen. Jeden Abend, für Dich allein, mußt Du auf dem Seil laufen, Dich drehen, Dich verrenken, auf der Suche nach dem vollkommenen Wesen, das in dem Dickicht Deiner gewohnten Handlungen verstreut und aufgelöst untergeht: Deine Schuhe zubinden, Deine Nase putzen, Dich kratzen, Seife kaufen . . .

Aber Du näherst Dich Dir und erfaßt Dich nur einen Augenblick. Und ständig in jener weißen Einsamkeit des Todes.

Jedoch darfst Du nicht vergessen, daß Du Deinem Seil – ich komme wieder darauf zurück – und seinen guten Eigenschaften Deine Anmut verdankst. Zweifellos auch Deinen eigenen, aber nur um die Seinen bloßzulegen und zur Schau zu stellen. Das Spiel wird weder dem einen noch dem anderen die Messe lesen: spiel mit ihm. Neck es mit Deinem Ohr, überrasch es mit Deiner Ferse. Fürchtet untereinander nicht die Grausamkeit: Ihr werdet funkeln unter ihrer Härte. Aber seid vor allem darauf bedacht, immer die äußerste Höflichkeit zu bewahren.

Du sollst wissen, wem gegenüber Du triumphierst. Uns gegenüber aber . . . Dein Tanz wird feindselig sein.

65

Man ist kein Künstler, wenn nicht ein großes Unglück mit im Spiele ist.

Feindseligkeit gegen welchen Gott? Und wozu ihn besiegen?

Die Jagd auf dem Seil, die Verfolgung Deines Bildes und die Pfeile, mit denen Du es durchlöcherst, ohne es zu berühren, mit denen Du es verletzt und es aufblühen läßt – so wird das Ganze zu einem Fest. Wenn Du es erreichst, dieses Dein Bild, dann ist das Fest aller Feste gekommen.

Ich spüre so etwas wie einen seltsamen Durst, ich möchte trinken, das heißt leiden, das heißt trinken, aber derart, daß die Trunkenheit vom Leiden kommt und das Leiden müßte ein Fest sein. Du könntest nie durch Krankheit, Hunger oder Gefangenschaft unglücklich werden, nichts Dergleichen könnte Dich dahin treiben; also sei es durch Deine Kunst. Was schert uns – Dich und mich – ein guter Akrobat:

Du bist das entflammte Wunder, Du brennst, Du dauerst nur wenige Minuten. Du brennst. Auf Deinem Seil bist Du der Blitz. Oder wenn Du abermals willst, ein einsamer Tänzer. Ich weiß nicht, was Dich entzündet, Dich erleuchtet, Dich verzehrt; es ist ein grauenhaftes Elend, das Dich zum Tanzen veranlaßt. Das Publikum? Es sieht einfach nur Feuer, und da es glaubt, daß du spielst, und nicht weiß, daß Du der Brandstifter bist, applaudiert es dem Brand.

Spann und bewirke spannen. Die Glut, die von Dir ausgeht und strahlt, ist Deine Begierde nach Dir selbst – oder nach Deinem Bild – ewig unerfüllt.

Die mittelalterlichen Legenden berichten von Seiltänzern, die der Jungfrau Maria, da sie nichts anderes besaßen, ihre

66

Kunststücke darbrachten. Sie tanzten vor dem Dom auf dem Seil. Ich weiß nicht, welchem Gott Du Deine weihvollen Spiele weihen wirst, aber Du brauchst einen. Vielleicht den, den Du für eine Stunde und für Deinen Tanz ins Dasein rufst. Vor Deinem Auftritt warst Du Mensch, der in dem Gedränge hinter den Kulissen unterging. Nichts unterschied Dich von den anderen Akrobaten, den Jongleuren, den Trapezkünstlern, Kunstreitern, Zirkusjungen, von den Clowns. – Nichts, außer vielleicht die Trauer in Deinen Augen, und verjag sie bitte nicht, denn das hieße alle Poesie aus Deinem Gesicht verstoßen! – Noch existiert Gott für niemanden . . . Du sorgst für Deine Schminke, Du putzt Dir die Zähne . . . Deine Bewegungen können wiederholt werden.

Das Geld? Der Mammon?

Das muß sein. Der Seiltänzer muß soviel einnehmen, bis er platzt . . . Er muß in jeder Hinsicht sein Leben zerstören. Nur so kann das Geld nützlich sein, indem es eine gewisse Fäulnis mit sich bringt, die selbst die ausgeglichene Seele verderben kann. Viel, viel Geld! Eine unerhörte Barschaft, unverschämt viel! Und es muß sich in einer Ecke der Dreckbude anhäufen, man muß es nie berühren und sich den Hintern mit dem Finger abwischen.

Wenn die Nacht herannaht, gilt es aufzuwachen, sich vom Bösen loszureißen und am Abend auf dem Seil zu tanzen.

Ich sage nochmals zu ihm: «Du wirst arbeiten müssen, um berühmt zu werden . . .»

«Warum?»

«Um Böses zu tun.»

«Ist es unerlässlich, soviel Geld zu verdienen?»

67

«Unerlässlich. Du wirst auf Deinem Eisenseil erscheinen, damit Dich ein Goldregen benetzt. Aber für Dich existiert nur Dein Tanz; tagsüber verfaulst Du.»

Er soll also auf eine bestimmte Art verfaulen, ein Gestank muß ihn erdrücken, anekeln, der sich beim ersten Klang des Abendhorns verflüchtigt.

. . . Jetzt trittst Du ein. Wenn Du für das Publikum tanzt, bemerkt es das und Du bist verloren. Du bist einer der ihrigen. Da es nie wieder in Deinem Zauber gefangen sein wird, sinkt es träge in sich selbst zurück und läßt sich nicht mehr herausreißen.

Du trittst ein, und Du bist allein. Nur scheinbar, denn Gott ist da. Ich weiß nicht, woher er kommt; vielleicht bringst Du ihn mit, indem Du eintrittst, oder die Einsamkeit ruft ihn hervor, das ist das gleiche. Und für ihn jagst Du jetzt Deinem Bilde nach. Du tanzt. Das Gesicht verschlossen. Die Bewegung genau, die Haltung fehlerlos. Es ist unmöglich, sie nachzuahmen; oder Du stirbst auf immer.

Ernst und bleich tanze, und, wenn Du kannst, mit geschlossenen Augen.

Ich frage mich, von welchem Gott ich spreche? Aber ich weiß, er ist Abwesenheit von Definition und absoluter Beurteilung. Er sieht Deine Jagd. Es kann sein, daß er Dich annimmt und Du in seinem Glanz erstrahlst, oder auch, daß er sich abwendet. Wenn Du Dich entschlossen hast, nur vor ihm zu tanzen, kannst Du die Exaktheit Deiner wohlfeilen Sprache nicht verfehlen. Du wirst ihr Gefangener: Du kannst nicht fallen. Gott wäre also nichts als die Summe der Möglichkeiten Deines Willens, die auf Deinen Körper auf diesem Eisenseil gerichtet sind. Göttliche Möglichkeiten!

68

Während des Trainings mißlingt manchmal Dein gefährlicher Sprung. Fürchte Dich nicht, Deine Sprünge wie widerspenstige Tiere zu betrachten, die Du zähmen mußt. Der Sprung ist in Dir, ungezügelt, formlos – also unglücklich. Tue das, was notwendig ist, um ihm menschliche Form zu geben.

... «ein rotes und bestirntes Trikot». Ich wünschte für Dich ein ganz gewöhnliches Kostüm, damit Du Dich um so leichter in Dein Bild verlieren kannst, und wenn Du Dein Drahtseil dorthin mitnehmen willst, müßt Ihr beide schließlich verschwinden – aber Du kannst auch auf dem schmalen Weg, der von nirgendwoher kommt und nirgendwohin geht – seine sechs Meter Länge sind eine unendliche Linie und ein Käfig – die Aufführung eines Dramas veranstalten.

Und wer weiß? Wenn Du vom Seil fällst? Krankenwärter tragen Dich weg. Das Orchester spielt. Man läßt die Tiger oder die Kunstreiter herein.

Gleich dem Theater findet der Zirkus am Abend statt, beim Herannahen der Nacht, aber er kann ebensogut am hellichten Tage spielen.

Ins Theater gehn wir, um in die Vorhalle, in das Vorzimmer jenes zweifelhaften Todes einzudringen, den der Schlaf bedeutet. Denn es ist ein Fest, das beim Sinken des Tages gefeiert wird, das ernsteste, das letzte, etwas, das unserem Begräbnis sehr nahe kommt. Wenn sich der Vorhang hebt, betreten wir einen Ort, in dem sich die höllischen Trugbilder vorbereiten. Das geschieht abends, damit es rein sei (dieses Fest), damit es sich entfalten kann, ohne Gefahr zu laufen, von einem Gedanken, einer praktischen Forderung, die es verderben könnte, unterbrochen zu werden...

69

Aber der Zirkus!

Er erfordert eine gespannte, vollkommene Aufmerksamkeit. Es ist nicht unser Fest, das hier gefeiert wird. Es handelt sich um ein Geschicklichkeitsspiel, das verlangt, daß wir wachbleiben.

Das Publikum – das Dir erlaubt zu sein; ohne es besäße Du nie die Einsamkeit, von der ich Dir erzählte – das Publikum ist das Tier, das Du schließlich erstechen wirst. Dein vollendetes Können und Deine Kühnheit werden es, solange Du auftrittst, vernichten.

Unhöflichkeit des Publikums: Bei Deinen gefährlichen Bewegungen wird es die Augen zumachen. Es macht die Augen zu, wenn Du, um es zu blenden, den Tod streifst.

So komme ich darauf zu sagen, daß man den Zirkus lieben und die Welt verachten muß.

Ein riesengroßes Tier, das aus eisezeitlichen Gefilden auferstanden ist und sich lastend auf unsere Städte niederläßt: Man geht hinein und siehe da, das Ungeheuer ist voll mechanischer und grausamer Wunder: Kunstreiter, Clowns, Löwen mit ihren Dompteuren, ein Taschenspieler, ein Jongleur, deutsche Trapezkünstler, ein Pferd, das spricht und rechnet, und Du.

Ihr seid die Überreste eines fabulösen Zeitalters. Ihr kommt von sehr weit her. Eure Vorfahren haben zerstoßenes Glas und Feuer gegessen, sie beschworen Schlangen, richteten Tauben ab, sie jonglierten mit Eiern und veranlaßten eine Pferdeversammlung, sich zu unterhalten.

Ihr seid nicht für unsere Welt und ihre Logik geschaffen. Daher müßt Ihr Euer schweres Los auf Euch nehmen: Nachts von der Illusion Eurer tödlichen Kunststücke zu leben. Tags-

70

über bleibt Ihr ängstlich an der Pforte des Zirkus, weil Ihr nicht wagt, in unser Leben zu treten: Ihr fühlt Euch zu stark von der Macht des Zirkus zurückgehalten, sie ist die Macht des Todes. Verlaßt nie diesen ungeheuren Bauch aus Zeltleinvand.

Das Draußen ist der lärmende Mißklang, die Ordnungslosigkeit, das Innen ist die jahrtausendealte genealogische Geborgenheit, die Sicherheit, sich in eine Art Fabrik eingespannt zu wissen, in der die genauen Spielregeln erdacht werden, die der feierlichen Geburt Eurer selbst dienen, die *das* Fest vorbereiten. Ihr lebt nur für das große Fest. Nicht für jenes, das sich die Familienväter und Mütter durch Bezahlung leisten. Ich spreche davon, daß Ihr für einige Minuten Euer Bild werdet. Ihr habt es dunkel im Schoß des Ungeheuers gehaut, daß jeder von uns dahin streben soll: zu versuchen, sich selbst in seiner Apotheose zu erscheinen. Daß das Schauspiel Dich schließlich für wenige Minuten verwandelt, geschieht in Dir selbst. Dein kurzes Grab erleuchtet uns. Du bist darin eingesperrt, und gleichzeitig entsteigt ihm unaufhörlich Dein Bild. Das Wunderbare bestünde darin, daß Ihr die Kraft hättet, Euch dort festzuhalten, zugleich in der Manege und am Himmel, in Form eines Sternbildes.

Dieses Vorrecht ist wenigen Helden vergönnt.

Aber, zehn Sekunden – ist das etwa wenig? – erstrahlt Ihr im Glanz. Sei nicht betrübt darüber, daß Du seit Deinem Training Deine Geschicklichkeit verloren hast. Wenn Du beginnst, hast Du viel Gewandtheit, aber bald danach mußt Du an Deinem Seil, Deinen Sprüngen, dem Zirkus und an Deinem Tanz verzweifeln.

Du wirst eine schwere Zeit kennenlernen – der Hölle vergleich-

71

bar – und erst nach diesem Durchschreiten des finsternen Waldes wirst Du neu auferstehen, Herr und Meister Deiner Kunst.

Dies ist eines der aufregendsten Geheimnisse: Nach einer glanzvollen Zeit durchquert jeder Künstler eine grauenhafte Gegend, wobei er Gefahr läuft, seinen Verstand und seine Selbstbeherrschung zu verlieren. Wenn er als Sieger daraus hervorgeht...

Deine Sprünge – fürchte Dich nicht, sie wie eine Herde von Tieren zu betrachten. In Dir lebten sie in wildem Zustand. Sich selbst unbekannt, zerrissen sie sich gegenseitig, verstümmelten sich oder durchkreuzten sich zufällig. Besänftige die Herde Deiner Kapriolen, Sprünge und Kunststücke, auf daß jeder in gutem Einvernehmen mit dem anderen lebe. Geh, wenn Du willst, weiter bis zu einem Ineinandertreffen, aber mit Vorsicht, nicht gelegentlich aus Mutwillen. Dann bist Du Hirt einer Herde, die bis dahin ungeordnet und unnützlich war. Dank Deines Zaubers sind sie jetzt untertänig und vernünftig. Deine Sprünge, Deine Kunststücke, Deine Kapriolen waren in Dir und wußten nichts davon; Dank Deines Zaubers wissen sie jetzt, daß sie sind und daß sie, indem sie Dich abbilden, Du selbst sind.

Alle diese Ratschläge, die ich Dir gebe, sind vergeblich und töricht. Niemand wird sie befolgen können. Aber ich wollte nichts anderes als: Bei Gelegenheit Deiner Kunst ein Gedicht schreiben, dessen Inbrunst Dir in die Wangen steigt. Es handelte sich darum, Dich zu entflammen, nicht Dich zu lehren.

Jean Genet

72

ROPEDANCER

SITE: THE FEELING OF BEING CAUGHT
LIGHT: DARK WHEN LOOKING UP
INSIDE SPACES: COLOURS
WATER: SEVERE, BUT THERE IS A REST OF SECURE CONDITION (NOTION OF NET)
LIGHT: (NET) SUNLIGHT
CAUGHT
SPACE FOR PERFORMANCE OF CLOWN; ROPEDANCER

EITHER: TO BE CAUGHT
OR: TO SPAN (BRIDGELIKE)
OR: TO BE MOBILE

IT HAS TO DO WITH WAYS ON UNSURE GROUND
AND THE NOTION OF LOOKING UP
OR THINKING OF NOT LOOKING DOWN

TO ENTER: THE PLACE OF THE CLOWN

SITE / PIER: FEELING OR NOTION OF INEVITABILITY
GENET: " ICH WAERE NICHT UEBERRASCHT, DASS DU, WENN DU AUF DER ERDE GEHST,
HINFAELLST UND DIR DABEI ETWAS VERRENKST. DAS SEIL WIRD DICH WEIT BESSER
TRAGEN, VIEL SICHERER ALS EINE STRASSE." (DER SEILTAENZER)

HOW TO LOOK AT UNSURE CONDITIONS?

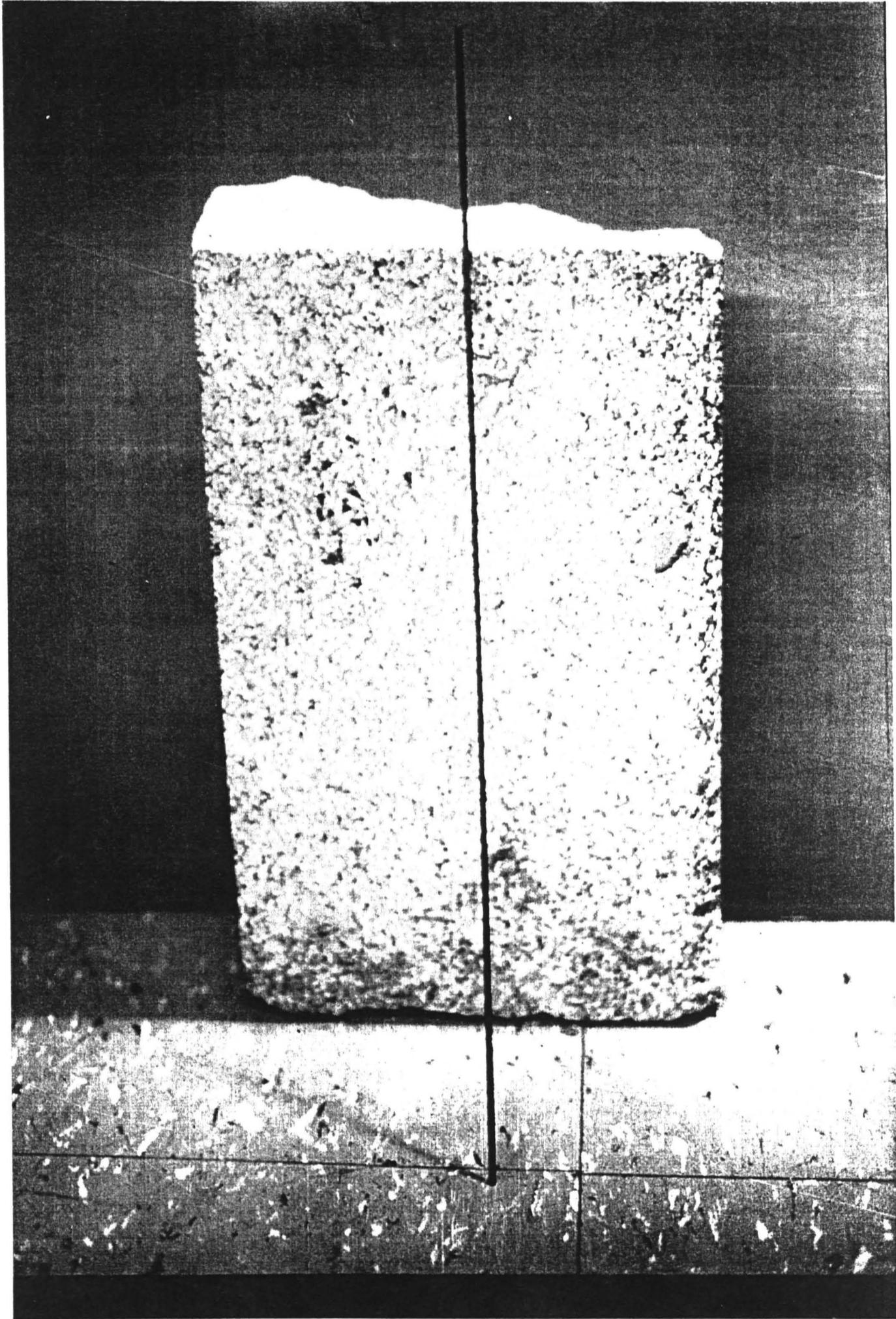
ROPE -- THE THING ITSELF, THE OBJECT ITSELF IS NOT UNSURE,
IT IS THE PERSON WHO ENTERS THIS PLACE WHO CREATES THIS
UNSURE CONDITION
BUT -- CLOWN: PROFICIENCY
IT IS THE AUDITORIUM WHO FEELS ANXIETY, NOT THE CLOWN
FOR THE "CLOWN" IS INEVITABLE

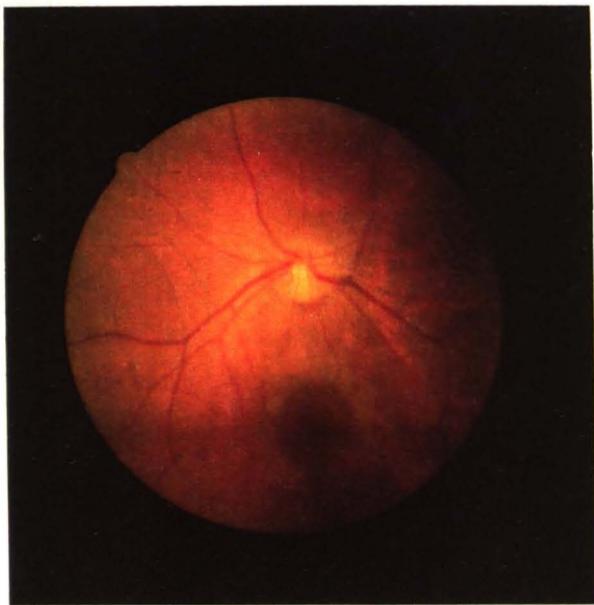
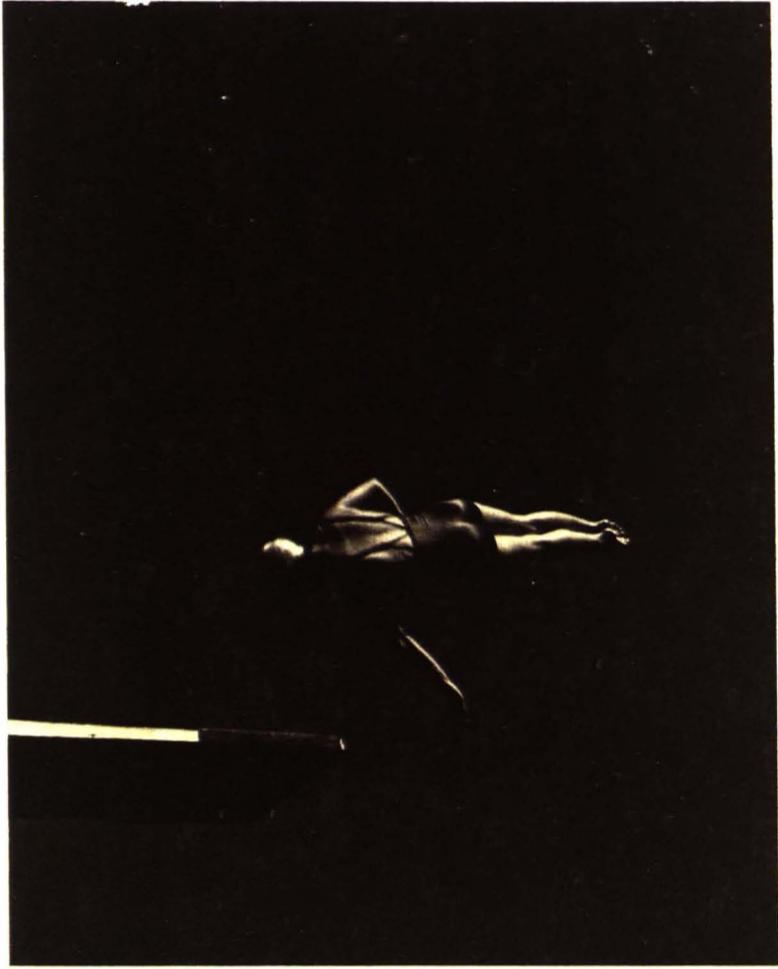
ARCHITECTURE: JUXTAPOSITION OF FRAGILE STRUCTURE TO THE SEVERENESS OF
THE SITE / PIER
DARK

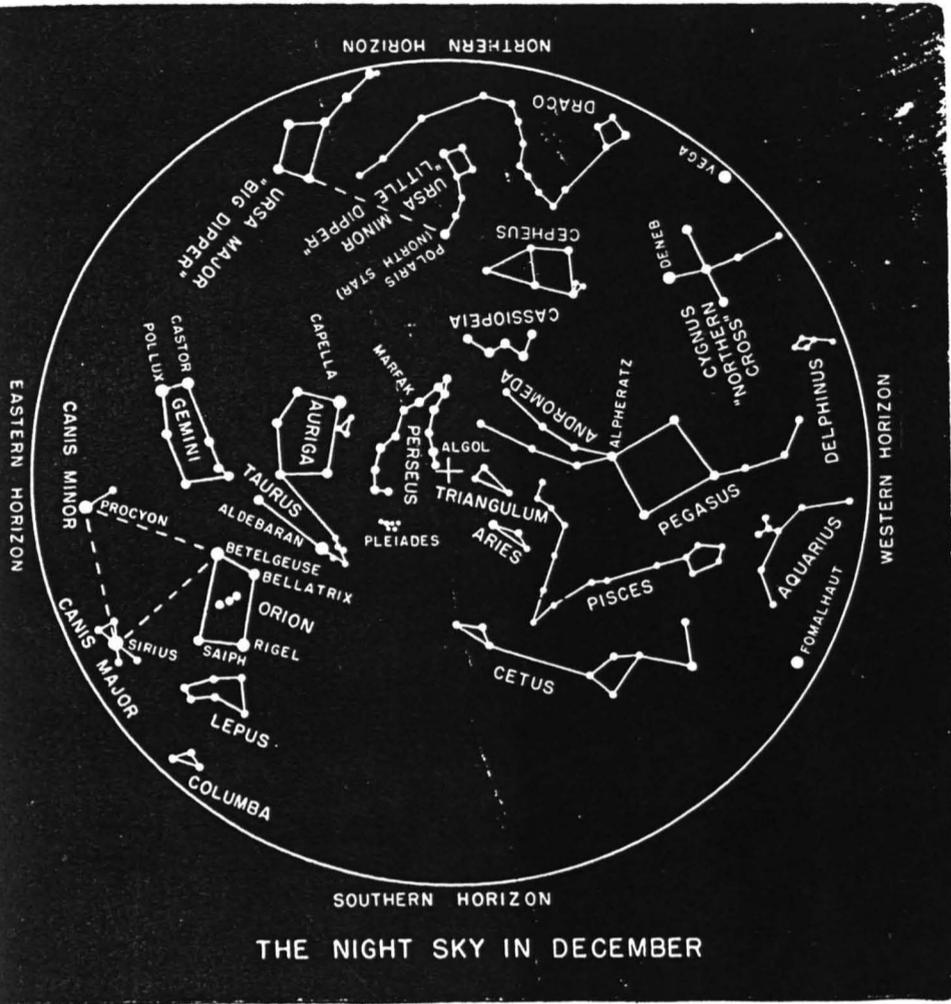
ARCHITECTURE IS CHARACTER
ARCHITECTURE IS AURA

THE PIER: HEAVY, SOLID, VERTICAL
THE WATER: SMOOTH, MYSTERIOUS
THE BRIDGE: HORIZONTAL, LIGHT
THE SPACE: UNDERNEATH - DYNAMIC

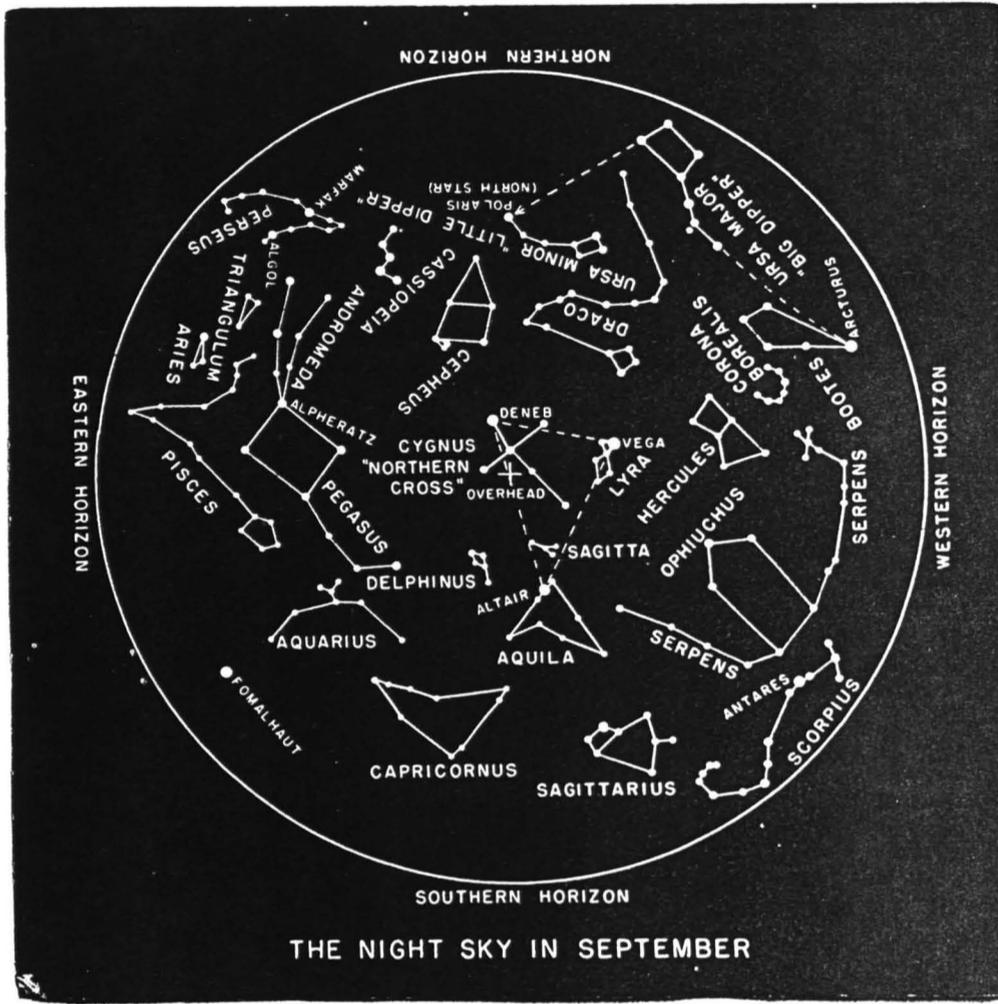
IN THE "OUTSIDE" CREATING AN "INSIDE" SPACE
THE SPACE IN "BETWEEN"
(NET: BOTH SIDES: ABOVE / BELOW)
NOW: BETWEEN



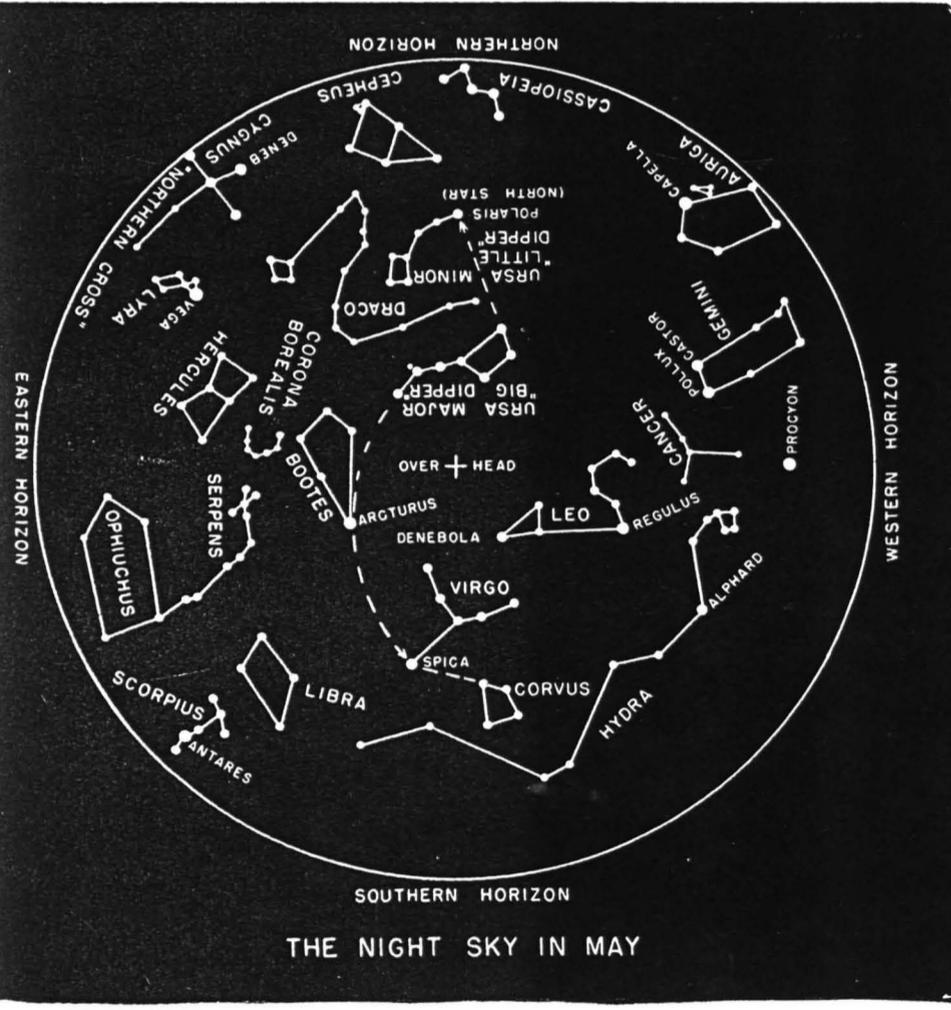




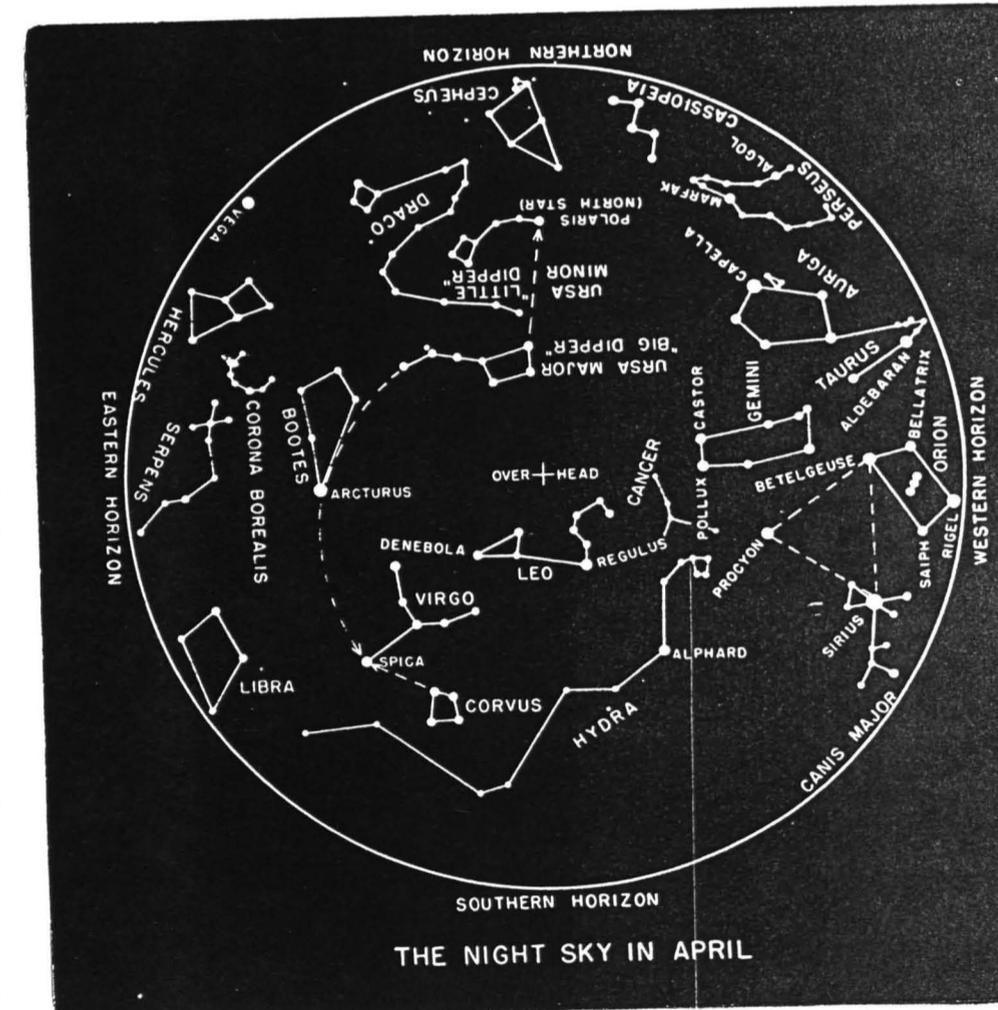
THE NIGHT SKY IN DECEMBER



THE NIGHT SKY IN SEPTEMBER



THE NIGHT SKY IN MAY



THE NIGHT SKY IN APRIL

PAUL CELAN



COLLECTED PROSE

Translated by Rosmarie Waldrop

PN-REVIEW

Paul Celan

Four seasons, but no fifth to give our choice
perspective.

So strong was his love for her it would have
pushed open the lid of his coffin — had the flower
she placed there not been so heavy.

Love despaired of them: so long was their em-
brace.

The day of judgement had come. In order to find
the greatest crime the cross was nailed to Christ.

Bury the flower and put a man on its grave.

The hour jumped out of the clock, stood facing it,
and ordered it to work properly.

When the general laid the rebel's bloody head at
the feet of his sovereign, the latter flew into a rage.

DAS FREMDE

hat uns im Netz,
die Vergänglichkeit greift
ratlos durch uns hindurch,

zähl meinen Puls, auch ihn,
in dich hinein,

dann kommen wir auf,
gegen dich, gegen mich,

etwas kleidet uns ein,
in Taghaut, in Nachthaut,
fürs Spiel mit dem obersten, fall-
süchtigen Ernst.

FOREIGN THINGS

ensnare us,
transiency helpless
grasps us through and through,

take my pulse, even that,
unto yourself,

then we succeed
against you, against me,

something dresses us up
in day-hide, in night-hide
for the game of the highest gravity
of fallingsickness.

EINGESCHOSSEN

in die Smaragdbahn,

Larvenschlupf, Sternschlupf, mit allen
Kielen
such ich dich,
Ungrund.

SHOT FORTH

in the emerald race,

hatching of grubs, hatching of stars, with every
keel
I search for you,
Fathomless.

DAS GEDUNKELTE Splitterecho,

hirnstrom-
hin,

die Buhne über der Windung,
auf die es zu stehn kommt,

soviel
Unverfenstertes dort,
sieh nur,

die Schütte
müßiger Andacht,
einen
Kolbensschlag von
den Gebetssilos weg,

einen und keinen.

THE DARKENED splinter-echo

brain-stream
tide,

the jetty above the bend
where it comes to stand,

just look
so much un-windowed
over there,

the heap
of idle devotion,
one
stroke of the piston
away from prayer-siloes,

one and none.

Remarks on Colour

Ludwig Wittgenstein

8. People often use tinted lenses in their eye-glasses in order to see clearly, but never cloudy lenses.

25. In the cinema we can sometimes see the events in the film as if they lay behind the screen and it were transparent, rather like a pane of glass. The glass would be taking the colour away from things and allowing only white, grey and black to come through. (Here we are not doing physics, we are regarding white and black as colours just like green and red). – We might thus think that we are here imagining a pane of glass that could be called white and transparent. And yet we are not tempted to call it that: so does the analogy with, e.g. a transparent green pane break down somewhere?

28. There is such a thing as perfect pitch and there are people who don't have it; similarly we could suppose that there could be a great range of different talents with respect to seeing colours. Compare, for example, the concept 'saturated colour' with 'warm colour'. Must it be the case that everyone knows 'warm' and 'cool' colours? Apart from being taught to give this or that name to a certain disjunction of colours.

Couldn't there be a painter, for example, who had no concept whatsoever of 'four pure colours' and who even found it ridiculous to talk about such a thing?

71. I treat colour concepts like the concepts of sensations.

72. The colour concepts are to be treated like the concepts of sensations.

73. There is no such thing as *the* pure colour concept.

82. Colours have characteristic causes and effects – that we do know.

100. *Golden* is a surface colour.

104. 'Dark' and 'blackish' are not the same concept.

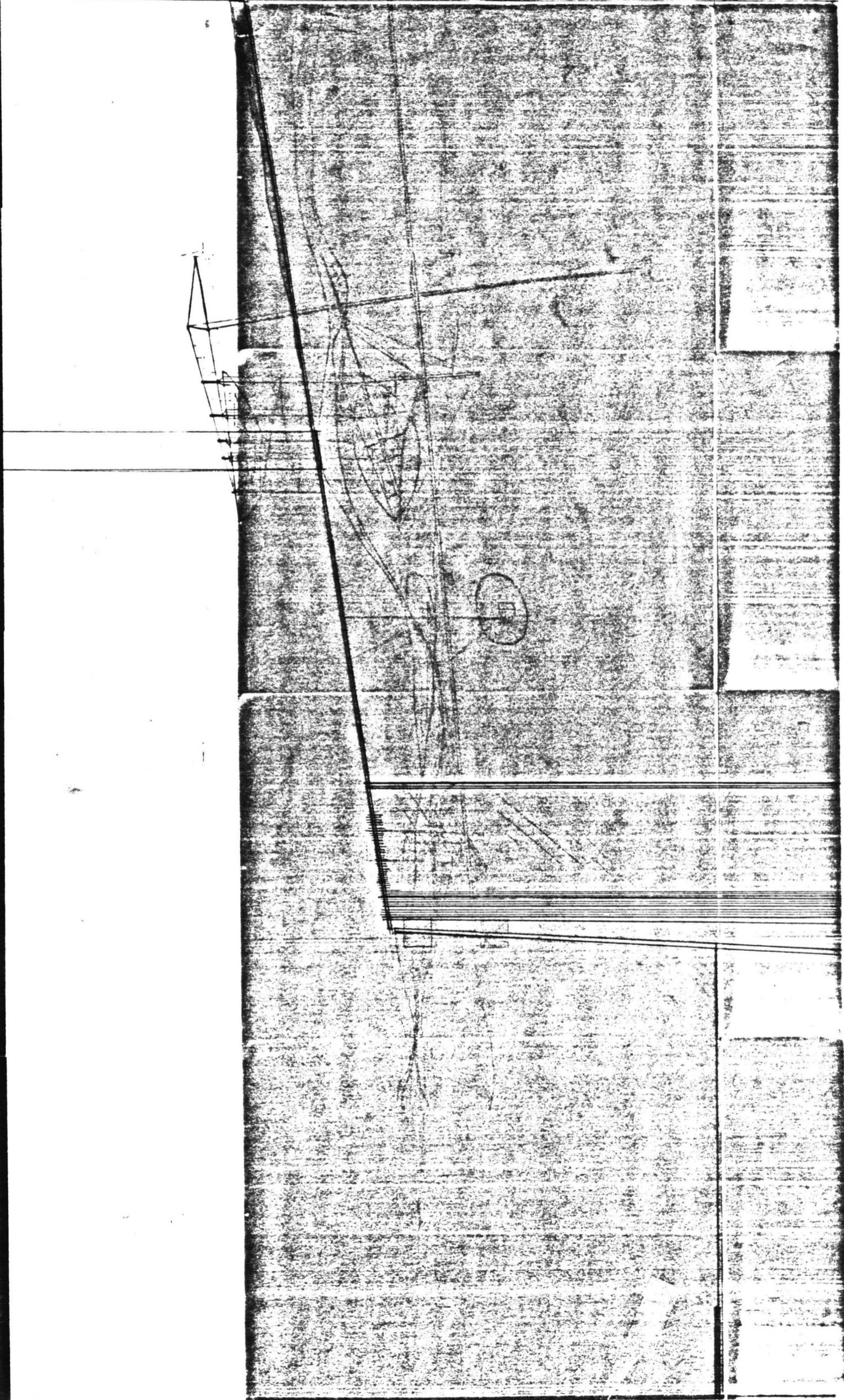
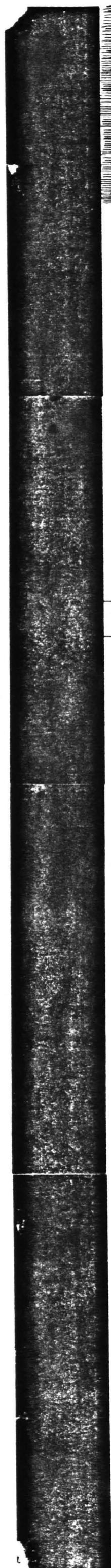
142. The various 'colours' do not all have the same connexion with three-dimensional vision.

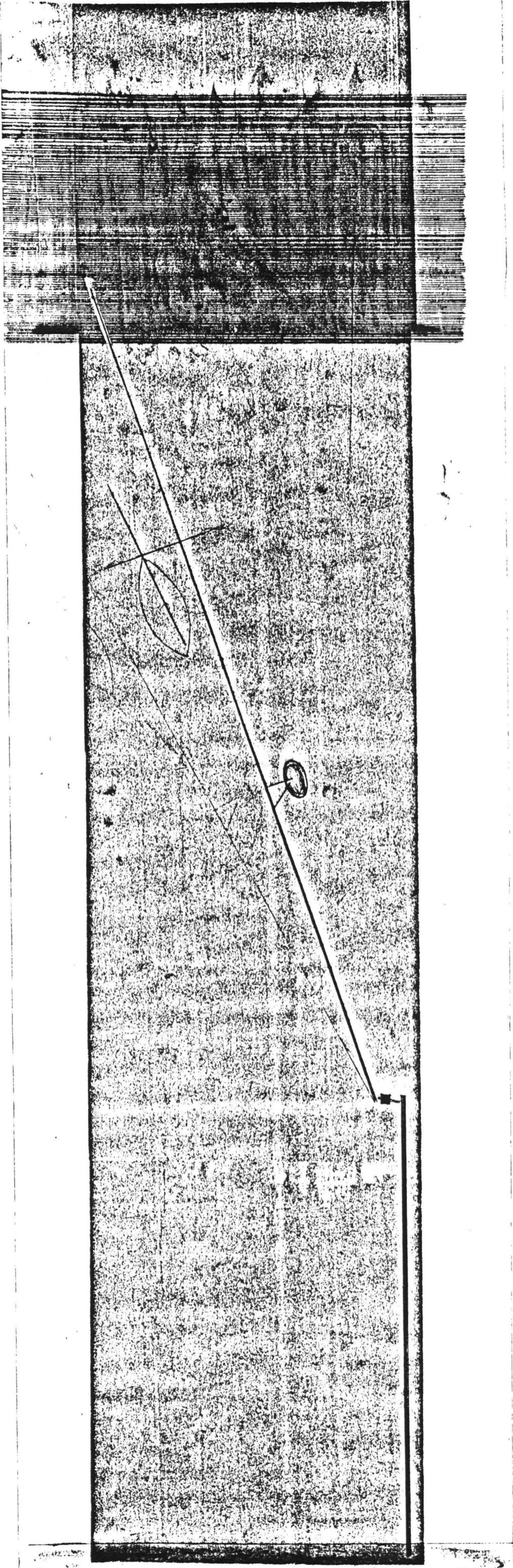
144. It must be the connection between three-dimensionality, light and shadow.

201. Lichtenberg speaks of 'pure white' and means by that the *lightest* of colours. No one could say that of pure yellow.

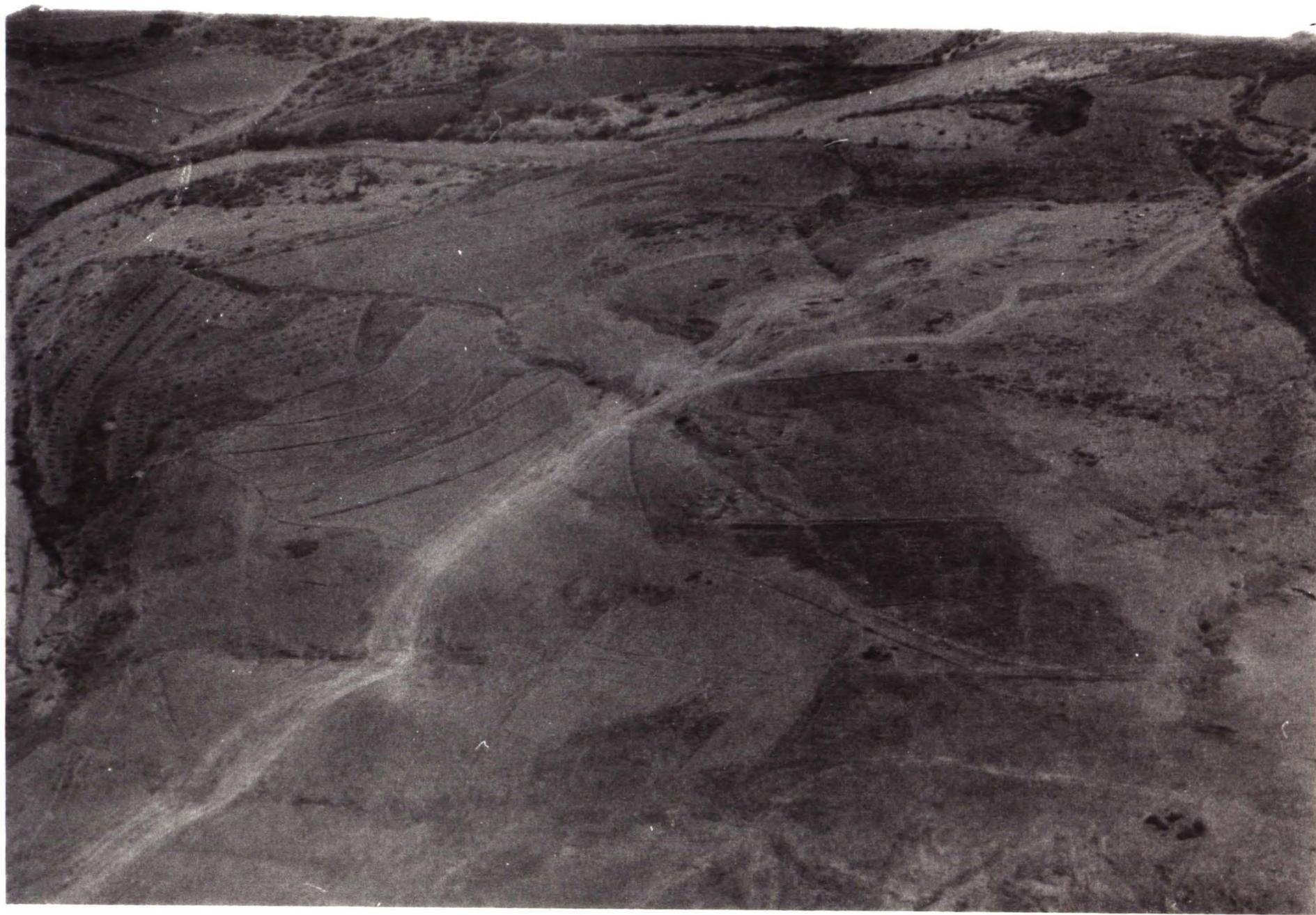
203. If we have a white cube with different strengths of illumination on its surfaces and look at it through a yellow glass, it now looks yellow and its surfaces still appear differently illuminated. How would it look through white glass? And how would a yellow cube look through white glass?

235. We could paint semi-darkness in semi-darkness. And the 'right lighting' of a picture could be semi-darkness. (Stage scene-painting.)









CAVITY

WHEN I LOOK AT A PHOTO OF A LANDSCAPE (MEXICO):

THE FRAME OF THE PHOTO BECOMES A HORIZON: (A NEW THING)

YOU CAN CUT LANDSCAPES

TRACES ON SURFACES COULD BECOME CAVITIES OR TRACES OF CAVITIES IN A BODY/
MASS/ ABSOLUTE DARKNESS .

THE LANDSCAPE ESCAPES ITS OWN FORMATION.

WHEN YOU CUT INTO MASS IT HAS MAYBE THE SAME EFFECT .

IT IS AS IF A (LAND)SCAPE WERE A BODY WITH TRACES IN IT.

THE SURFACE OF THE PHOTO / THE CUT IN THE SCAPE

THE DISTANCE FROM THE EYE...

(LOCUS / FOCUS)

BEING INSIDE THE AIRPLANE AND LOOKING OUT IS NOT LOOKING AT.

THERE IS THIS FEELING / NOTION OF INSIDE, AND THE PHOTO OF THE LANDSCAPE
BECOMES A CUT, AN IMPRESSION OF THE OUTSIDE AS IF IT WERE INSIDE.

YOU CAN VIEW THE TRACES/CAVITIES WITH A DISTANCE / THROUGH A SMALL KEYHOLE.

AS SOON AS YOU START TO SEE THINGS REVERSED...

THE ONLY THING WHICH IS STILL THE SAME IS THIS FLYING/ HOVERING CONDITION.

THIS FLYING EYE. -

AND THE EYE MAKES THE MOVEMENT OF A TRAPEZE AGAINST THE CIRCUS - SKY

AND IT LEAVES TRACES IN YOUR MIND .

TRACES OF MOVEMENT COLLAPSE WITH TRACES ON THE LANDSCAPE CAUGHT BY THE EYES:

(TRACES OF MOVEMENT RETRACE THE TRACES OR CAVITIES OF THE SCAPE)

IT COULD BE A CUT THROUGH YOUR SIGHT

OR A CUT THROUGH YOUR VISION

OR A (CUT), (SECTION) THROUGH YOUR BRAIN.

THERE IS THIS NOTION OF A BIRD AGAINST THE SKY CAUGHT BY THE EYE (CAMERA EYE).

THERE IS THIS ROPEDANCER AGAINST THE DARK SKY AND THE SEVERE WHITISH WALL.

HE IS ALOFT - BUT UNSURE GROUND SEEMS TO BE HIS SUREST CONDITION.

WE ARE ONLY THERE TO LOOK UP, TO BE CAUGHT BY THIS IDEAL CONDITION,

THE ROPE IS THE TRACE FOR (THE IDEA OF MOVING) THE BODY (IN THE DARKNESS).



LOCUTIONS DES PIERROTS

Translated from the French of Jules Laforgue

I

Your eyes, those pools with soft rushes,
O prodigal and wholly dilatory lady,
Come now, when will they restore me
The orient moon of my dapper affections?

For imminent is that moment when,
Because of your perverse austerities,
My crisp soul will be flooded by a languor
Bland as the wide gaze of a Newfoundland.

Ah, madame! truly it's not right
When one isn't the real Gioconda,
To adaptate her methods and deportment
For snaring the poor world in a blue funk.

II

Ah! the divine infatuation
That I nurse for Cydalise
Now that she has fled the capture
Of my lunar sensibility!

True, I nibble at despondencies
Among the flowers of her domain
To the sole end of discovering
What is her unique propensity!

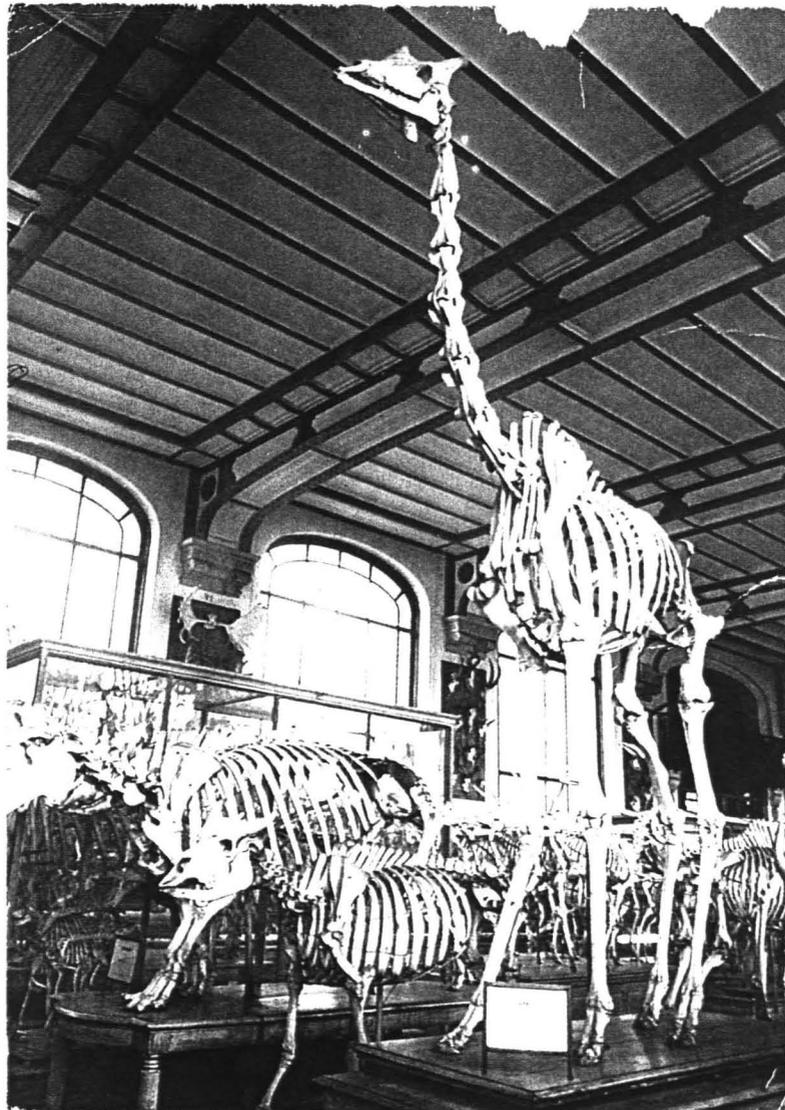
—Which is to be mine, you say?
Alas, you know how much I oppose
A stiff denial to postures
That seem too much impromptu.

III

Ah! without the moon, what white nights,
What nightmares rich with ingenuity!
Don't I see your white swans there?
Doesn't someone come to turn the knob?

And it's your fault that I'm this way.
That my conscience sees double,
And my heart fishes in troubled water
For Eve, Gioconda and Dalila.

Oh, by the infinite circumflex
Of the archbeam of my cross-legged labours,
Come now—appease me just a little
With the why-and-wherefore of Your Sex!



PASSAGE

Where the cedar leaf divides the sky
 I heard the sea.
 In sapphire arenas of the hills
 I was promised an improved infancy.

Sulking, sanctioning the sun,
 My memory I left in a ravine,—
 Casual louse that tissues the buckwheat,
 Aprons rocks, congregates pears
 In moonlit bushels
 And wakens alleys with a hidden cough.

Dangerously the summer burned
 (I had joined the entrainments of the wind).
 The shadows of boulders lengthened my back:
 In the bronze gongs of my cheeks
 The rain dried without odour.

"It is not long, it is not long;
 See where the red and black
 Vine-stanchioned valleys—": but the wind
 Died speaking through the ages that you know
 And hug, chimney-sooted heart of man!
 So was I turned about and back, much as your smoke
 Compiles a too well-known biography.

The evening was a spear, in the ravine
 That throve through very oak. And had I walked
 The dozen particular decimals of time?
 Touching an opening laurel, I found
 A thief beneath, my stolen book in hand.

"Why are you back here—smiling an iron coffin?"
 "To argue with the laurel," I replied:
 "Am justified in transience, fleeing
 Under the constant wonder of your eyes—."

He closed the book. And from the Ptolemies
 Sand troughed us in a glittering abyss.
 A serpent swam a vertex to the sun
 —On unpaced beaches leaned its tongue and
 drummed.
 What fountains did I hear? what icy speeches?
 Memory, committed to the page, had broke.

U.F.O.

PIERROT

FLYING OVER THE YELLOW BRIDGE TO NOWHERE.

WATER

DARK

NUDE

MOOD

SPLINTERS OF TIME

FULLMOON.

=====

INTO THE BLACK

+++++++

INTO THE WET.

SURFACE PLAYS.

DEATH

FEAR

SKILLS

RED

ORANGE

S.

THRESHOLDS	MASS	WALL
COLOR / LIGHT INSIDE - SOLID OUTSIDE		
ENTER	CAVITY	BODY
TRAPEZE: SPACE HOVERING IN SPACE INSIDE		DISEMBODIED
WATER: FEET	SCATTERED	ENTER
THINNESS/THICKNESS	DARK	CAVITY
THRESHOLDS / EDGE CONDITIONS / BORDERLINES	COLORS	ESCAPE
	BODY	LIGHT
SYMBOLIC MOVEMENT OF THE BODY	LIGHT	LAYERS
	LIGHT	
BODY OUTSIDE - CAVITY INSIDE	AIR	
COLLAPSE AT THE WALL		
THREADING / INTERWEAVING	DYNAMIC	
	WATER	
COLOR, THEIR DIFFERENT WEIGHTS		
LIGHT		
ILLUMINATION OF THE SPACE INSIDE THE MASS	BORDERLINES	
SHARP EDGES AND LIGHT CHANNELS		
SOFT / FOGY / NEGATIVE BODIES		

FLYING CIRCUS MINIMUS

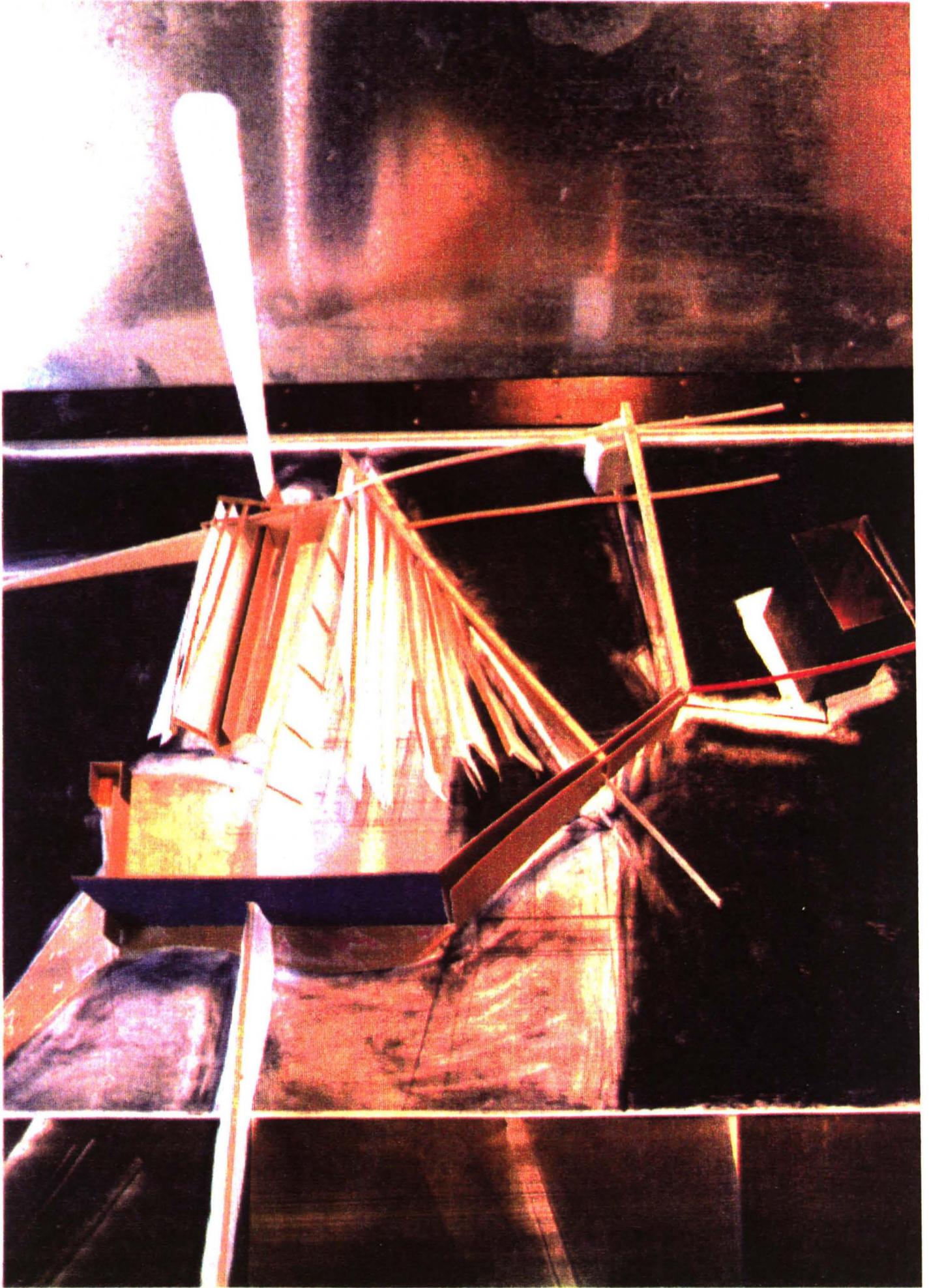
PLACE FOR FIVE MUSICIANS:

TRUMPET / ENTRANCE
PERCUSSION / "FLYING" STRUCTURE
BASS / CONTAINER CONTAINED
SAXOPHONE / CRYSTAL IN MASS
SAXOPHONE / COLOUR IN MASS

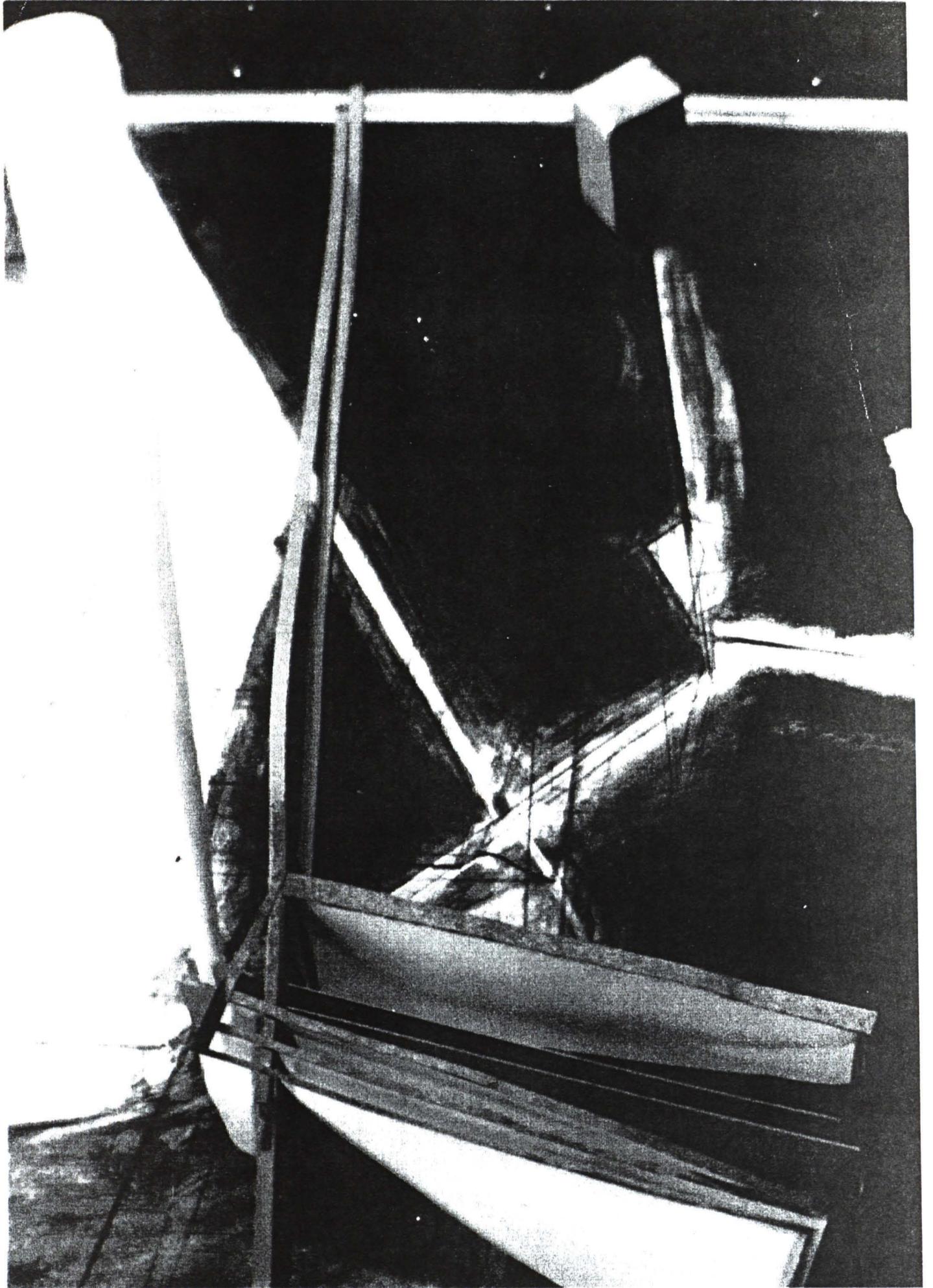
PERCUSSION: SKIN AS MEMBRANE / SKIN AGAINST MASS / SKIN IN MASS

CAVITIES ENLIGHTENED BY COLOUR AND LIGHT / ACCESSIBLE AND NON ACCESSIBLE

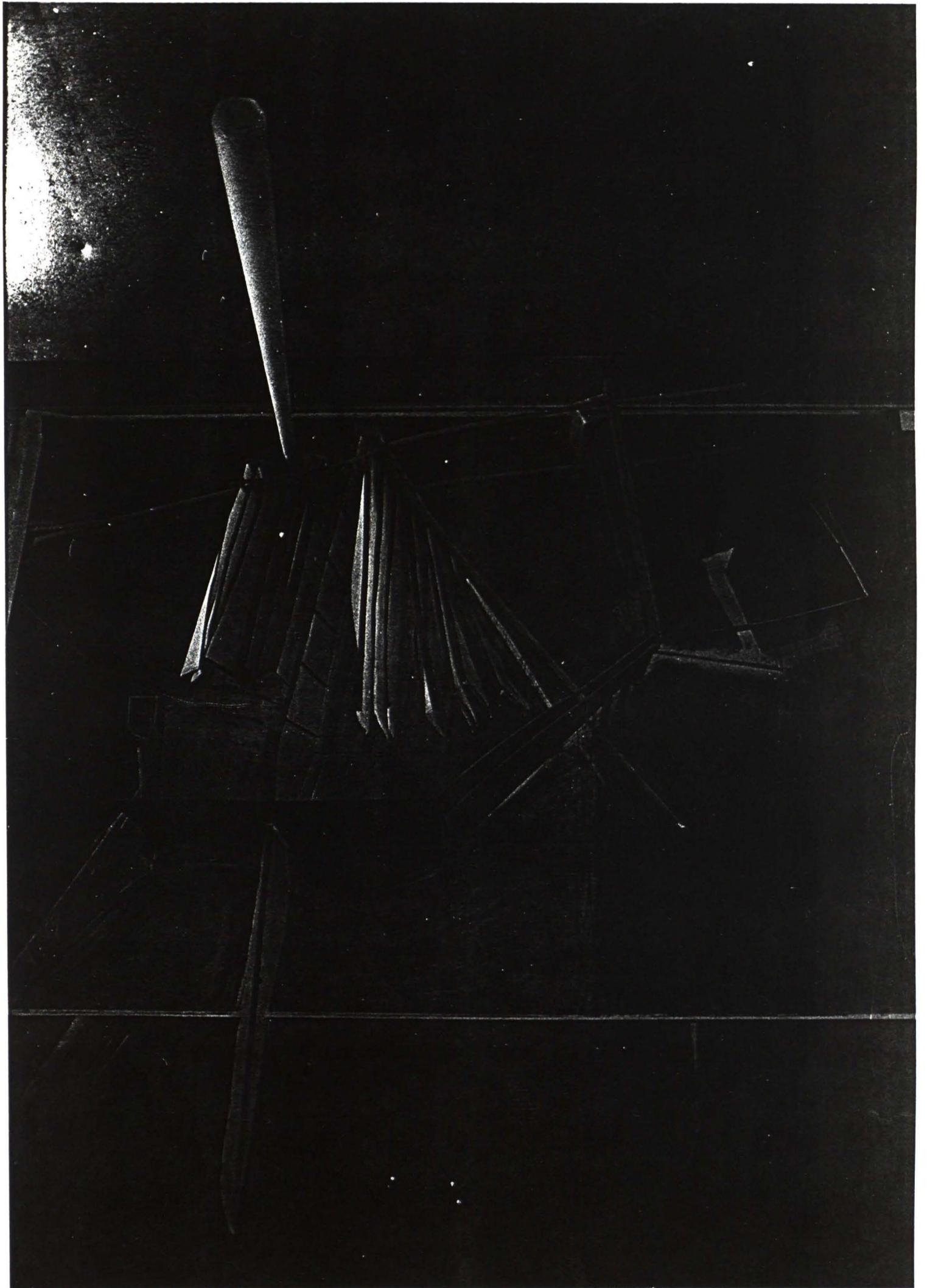
MEMBRANE / ECHO / RESONANCE



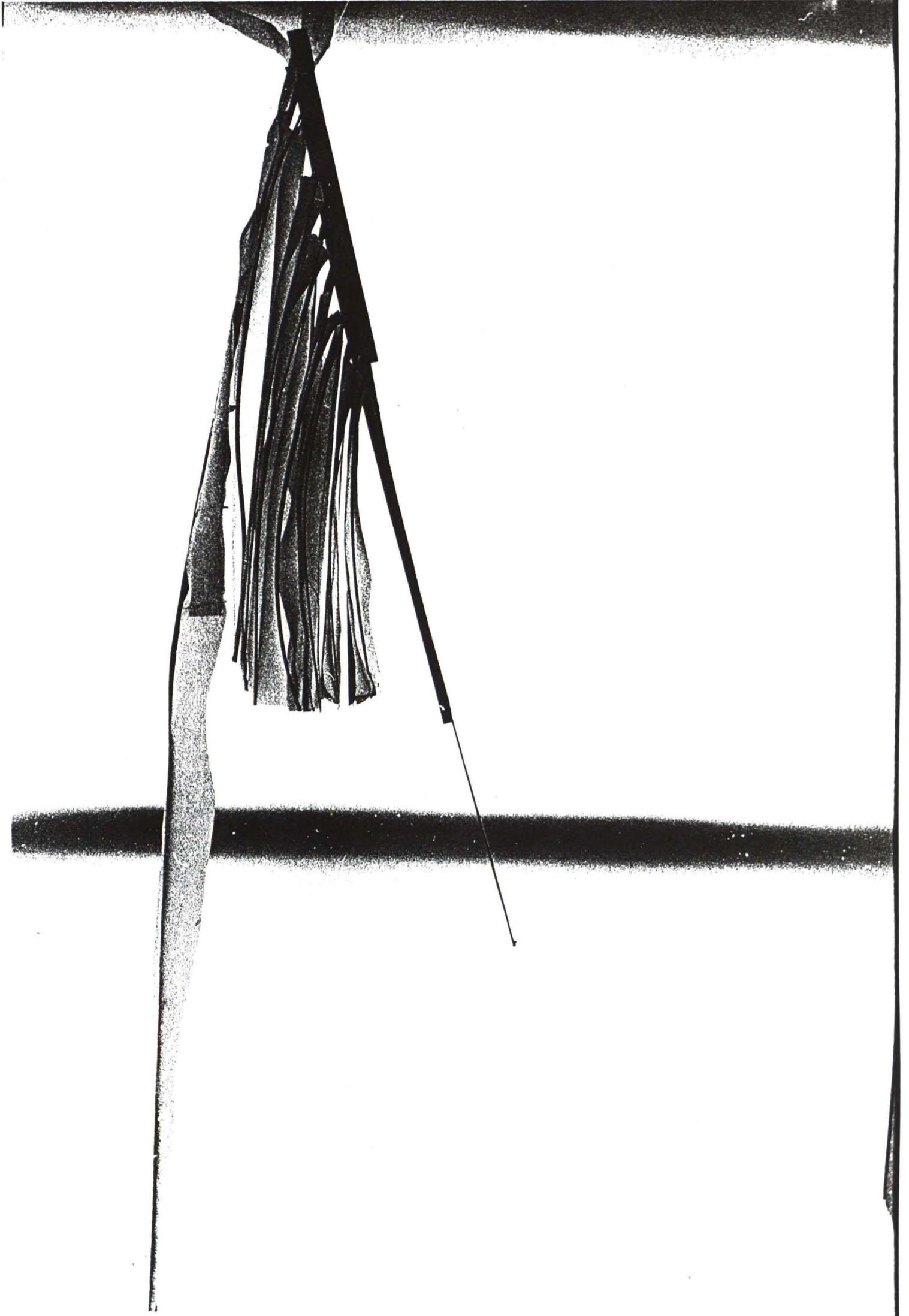
"TRUMPET"



MODEL: HORIZONTAL SECTION



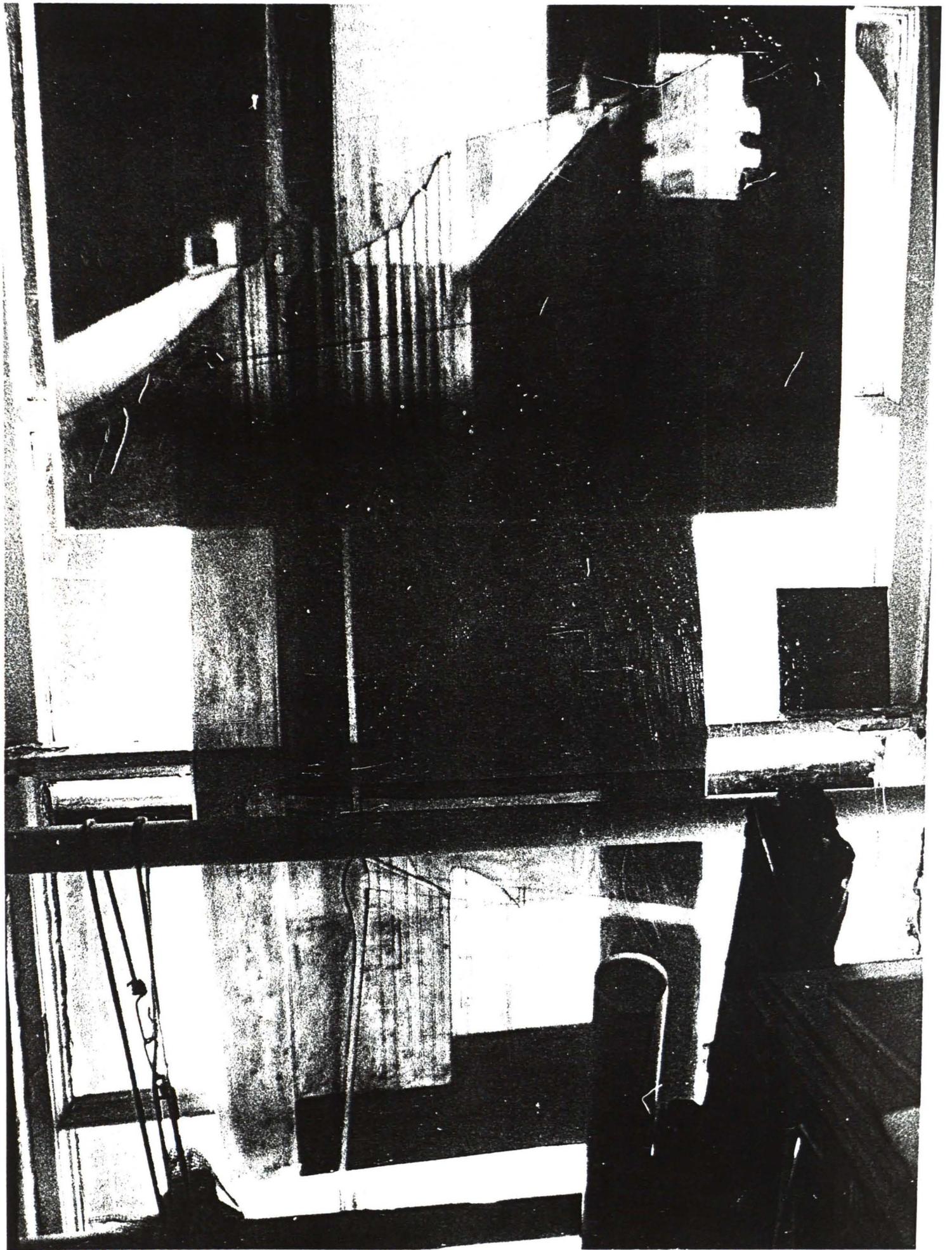
"PERCUSSION"

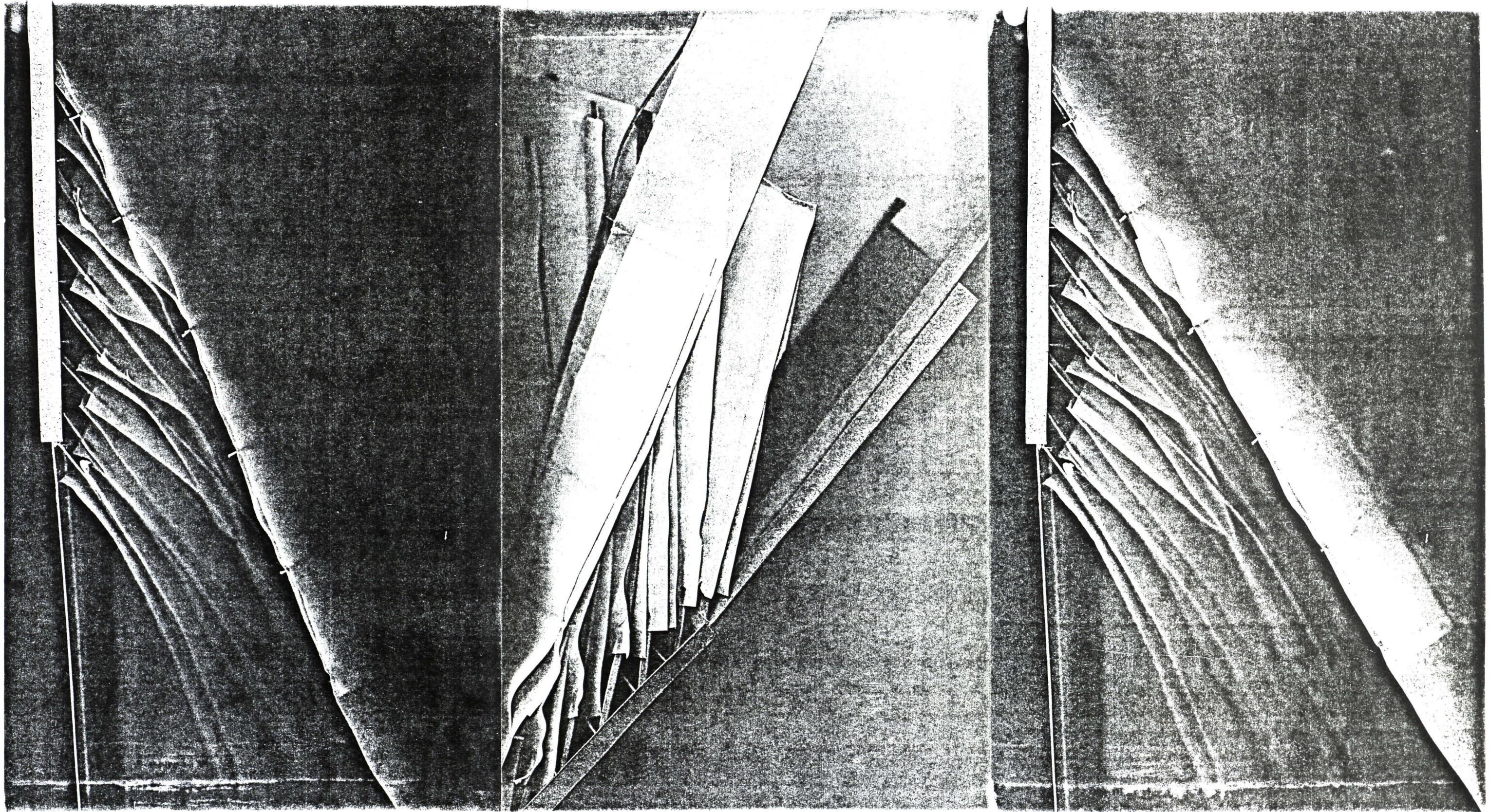


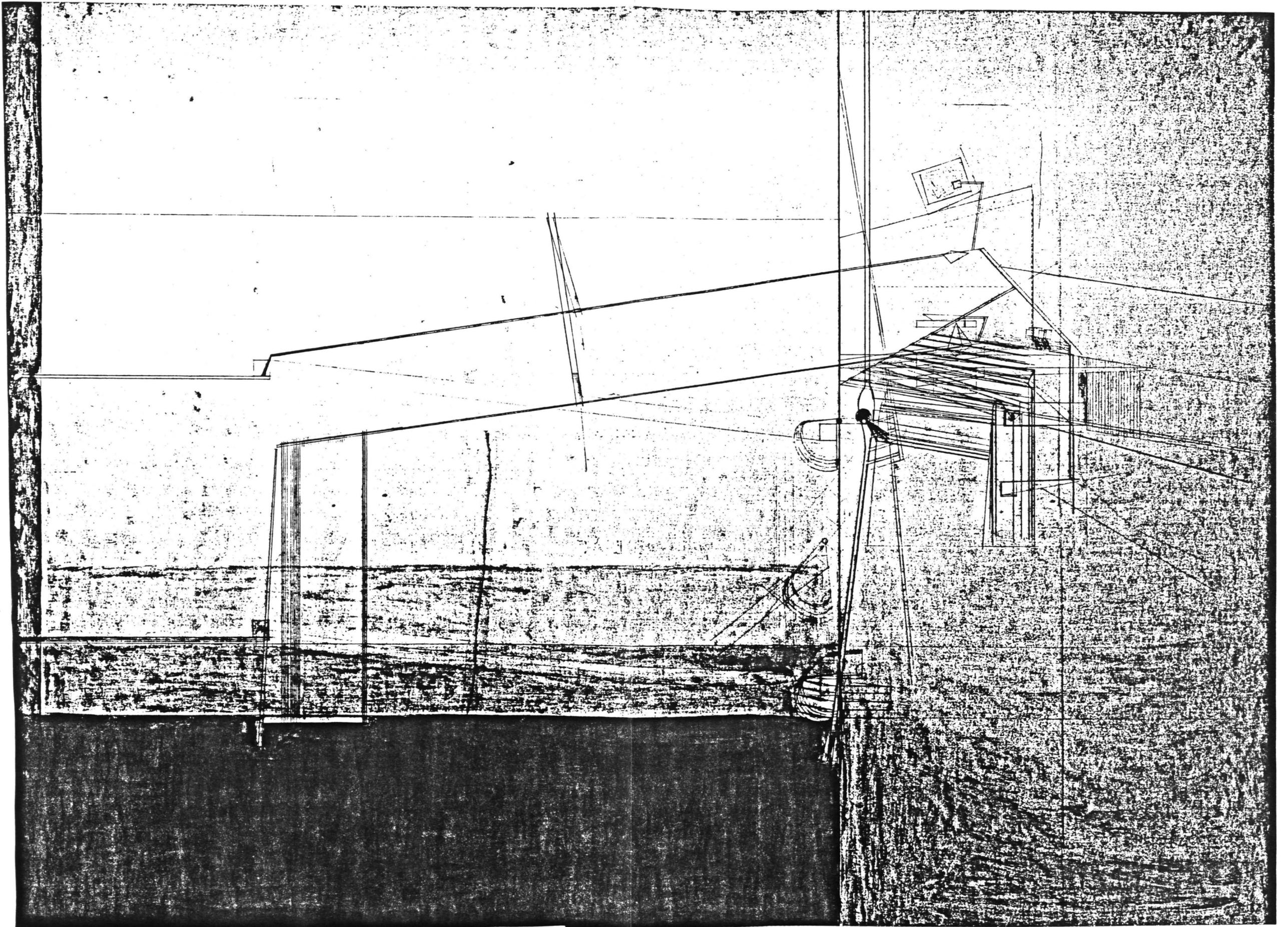
"PERCUSSION"



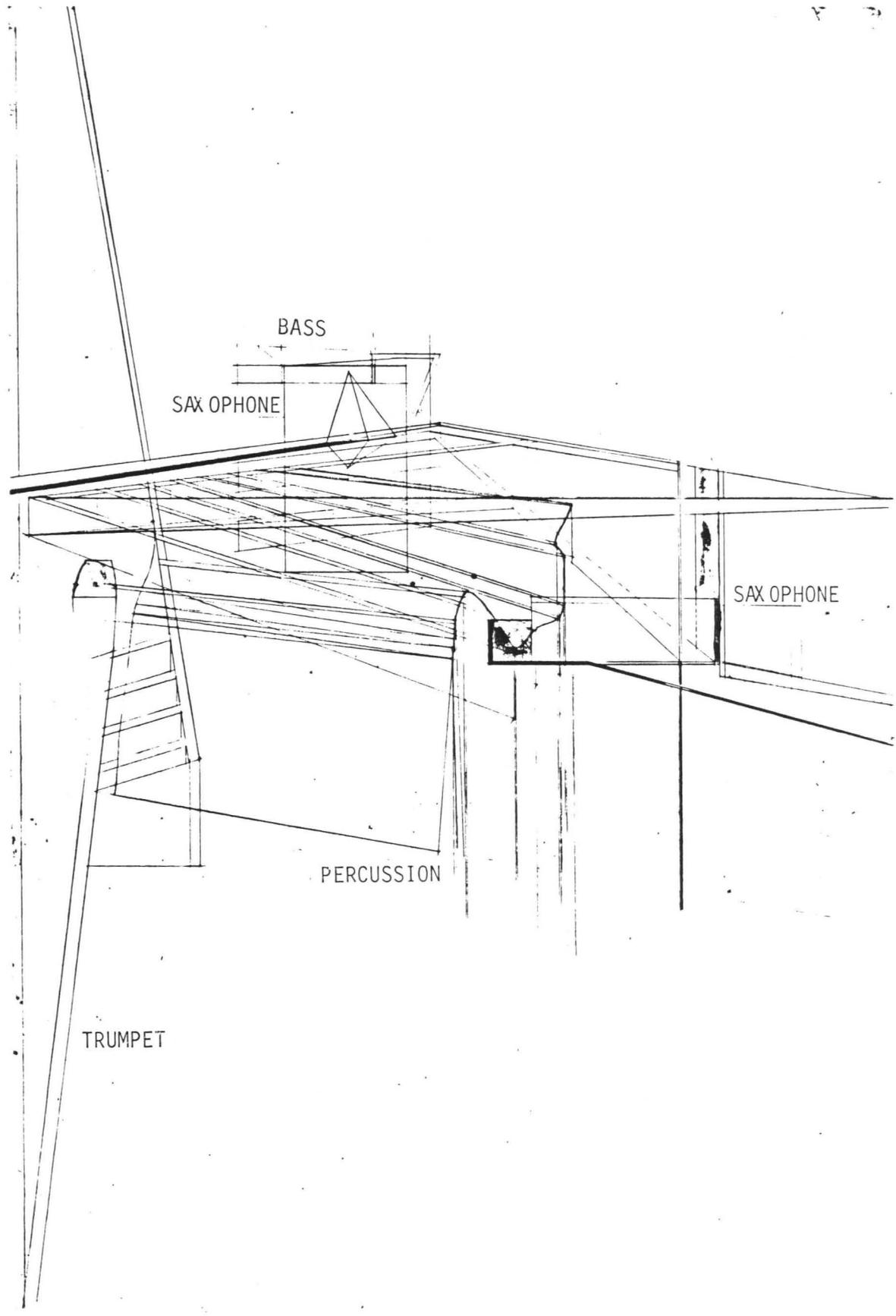
PHOTO: "PERCUSSION" - DRAWING IN STUDIO







FLYING CIRCUS - MINUTES



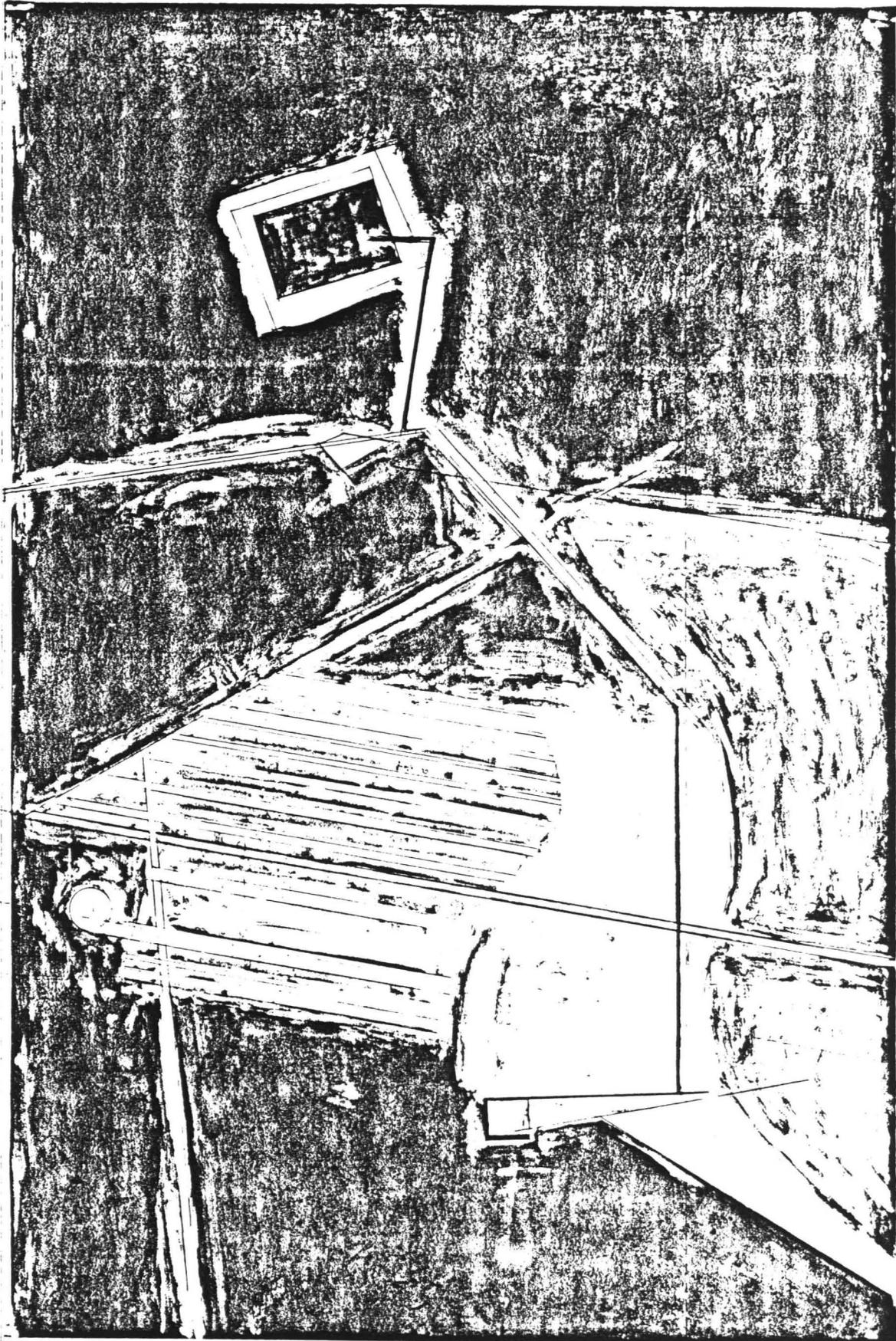
BINGO WALKER

REVISED 11-11-51

GRUNDRISS

Handwritten text at the top left of the page.

Al, 55



BASS

SAXOPHONE

PERCUSSION

TRUMPET

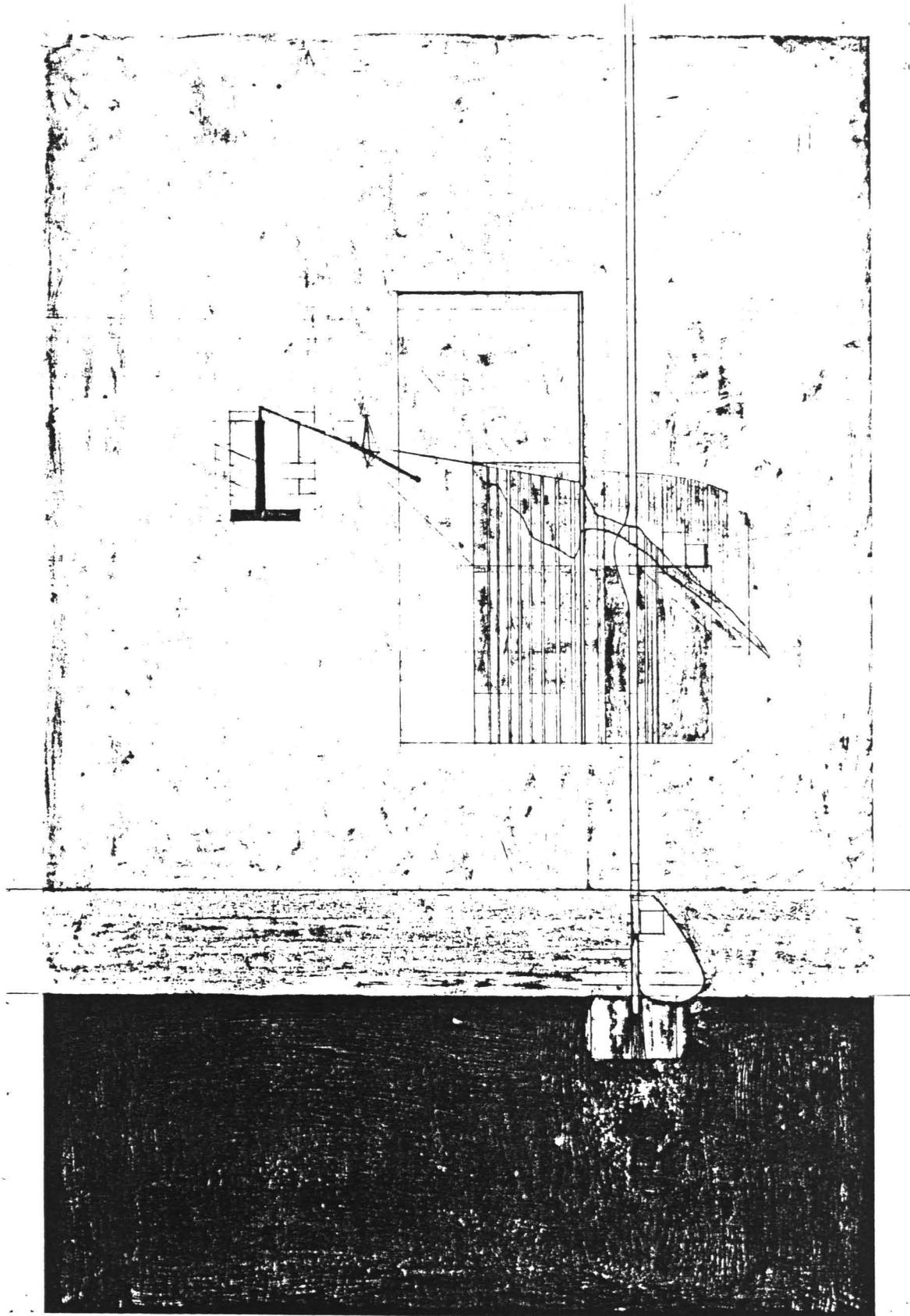
SAXOPHONE

Al, 55

Handwritten text at the bottom left of the page.

GRUNDRISS

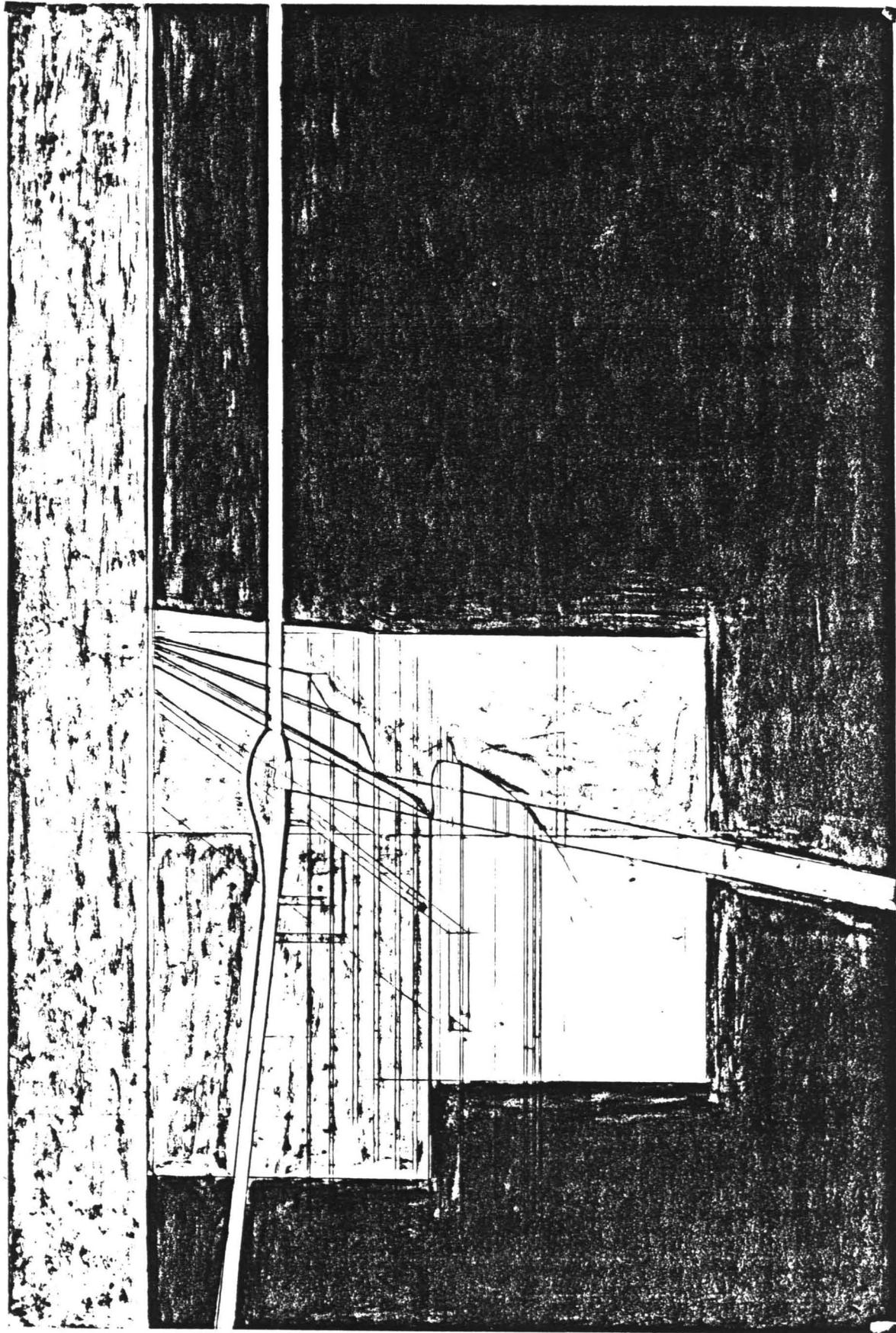
FLYING CIRCUS - HAMBURG



BRIGITTE LEBERER

ANSICHT / SCHNITT 55 12.12.10

FLYING CIRCUS - MINUTUS



TRUMPET

BRIGITE LOUPEL

SCHNITT 52 1/2 1965

SCHNITT

FLUGH. 10/11/12



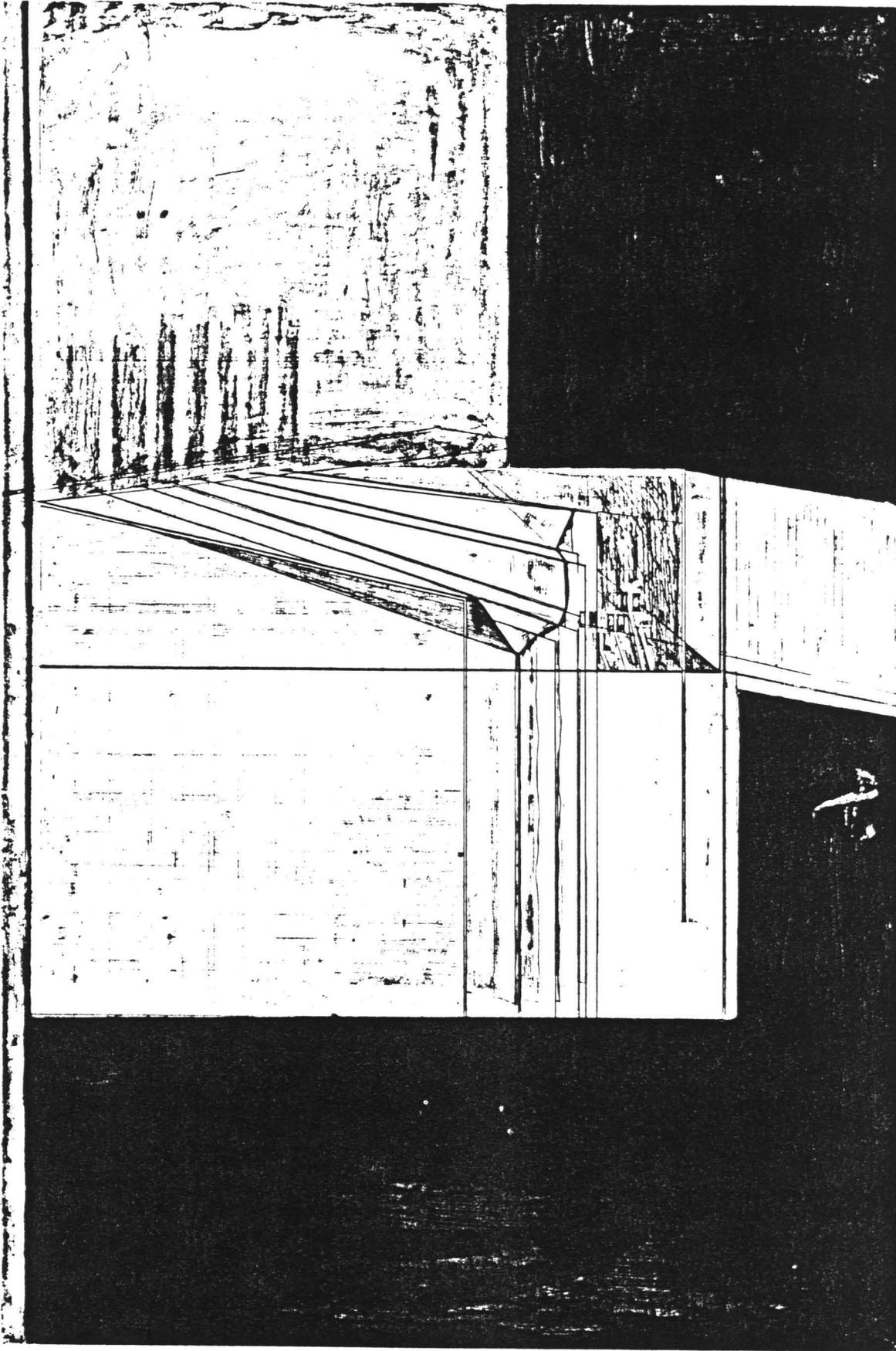
FLUGH. 10/11/12

SCHNITT 4

SCHNITT

FRÜH LIEBE - HILFES

PERCUSSION



BIMBARE LÖSCHER

SCHNITT 3 , 1/1000

IX. Die Dialektik des Draußen und des Drinnen

Die feierlichen Geographien der menschlichen Grenzen . . .

Paul Eluard

Denn wir sind oder wir sind nicht.

Pierre-Jean Jouve

Eine der praktischen Erziehungsmaximen, die meine Kindheit bestimmt haben: Iß nicht mit offenem Mund.

Colette

I

Draußen und Drinnen bilden eine Zerstückerungsdialektik, und die offenkundige Geometrie dieser Dialektik verblendet uns, wenn wir sie in den metaphorischen Bereichen spielen lassen. Sie hat die scharfe Deutlichkeit der Dialektik des Ja und des Nein, die alles entscheidet. Ohne daß man es merkt, macht man daraus eine Basis von Bildern, die sämtliche Gedanken des Positiven und des Negativen beherrschen. Die Logiker zeichnen Kreise, die sich überschneiden oder ausschließen, und sofort sind alle ihre Regeln klar. Der Philosoph denkt, wenn er Drinnen und Draußen sagt, an Sein und Nichtsein. Die tiefste Metaphysik hat ihre Wurzel in einer unausgesprochenen Geometrie, und diese Geometrie – ob man es will oder nicht – verräumlicht den Gedanken; würde der Metaphysiker denken, wenn er zeichnete? Das Offene und das Geschlossene sind für ihn Gedanken. Das Offene und das Geschlossene sind Metaphern, die er an alles heftet, sogar an seine Systeme. Jean Hyppolite hat in einem Vortrag die subtile Struktur der »Verleugnung« untersucht, die sehr verschieden ist von der einfachen Struktur der »Verneinung«, und in diesem Vortrag¹ hat er mit Recht von einem »ursprünglichen Mythos des Draußen und des Drinnen« sprechen können. Hyppolite fügt hinzu: »Sie fühlen, welche Tragweite dieser Mythos von der Bildung des Draußen und Drinnen hat: es geht um die Entfremdung, die auf diesen beiden Begriffen beruht.

211

Was sich in ihrer formalen Opposition äußert, wird darüber hinaus Entfremdung und Feindlichkeit zwischen beiden. « Schon die einfache geometrische Opposition färbt sich also mit Aggressivität. Die formale Opposition kann nicht in einem Ruhezustand bleiben. Der Mythos bearbeitet sie. Aber man soll diese Arbeit des Mythos nicht im falschen Lichte geometrischer Anschauungen betrachten, wenn man sie innerhalb des unermesslichen Gebietes der Einbildungskraft und des Ausdrucks untersuchen will. »²

Das Diesseits und das Jenseits wiederholen dumpf die Dialektik des Drinnen und des Draußen: alles läßt sich zeichnen, sogar das Unendliche. Man will das Sein fixieren, und indem man es fixiert, will man alle Situationen versetzen. Man konfrontiert dann das Sein des Menschen mit dem Sein der Welt und meint damit an eine ursprüngliche Gegebenheit zu rühren. Man erhebt die Dialektik des Hier und des Dort in den Rang eines Absolutums. Man verleiht diesen ärmlichen Adverbien der Ortsbestimmung schlecht kontrollierbare ontologische Bedeutungen. Viele Metaphysiker benötigen eine Kartographie. Aber in der Philosophie rächt sich die Bequemlichkeit, und das philosophische Wissen wird nicht auf dem Boden schematisierter Erfahrungen gewonnen.

II

Diese geometrische Krebswucherung des sprachlichen Zellengewebes in der zeitgenössischen Philosophie wollen wir etwas eingehender untersuchen. In der Tat scheint eine künstliche Syntax die Adverbien und die Verben in einer Weise miteinander zu verschweißen, daß sie Auswüchse bilden. Diese Syntax häuft Koppelworte und Bindestriche und gelangt dadurch zu Satz-Worten. Das Wort zieht seine äußeren Umgebungen in sein eigenes Inneres hinein, es verschlingt einen ganzen Satz und setzt sich an dessen Stelle. Die philosophische Sprache wird eine agglutinierende Sprache. Manchmal geschieht es, daß die Worte umgekehrt, anstatt miteinander zu verschmelzen, sich innerlich aufspalten. Vorsilben und Nachsilben – besonders aber die Vorsilben – lösen sich voneinander: sie wollen selbständig denken. So kommt es, daß die Worte manchmal aus dem Gleichgewicht geraten. Wo ist das Hauptgewicht in Worten wie *être-là*, »Da-Sein«, im Sein oder im Da?³ Muß in dem besonders betonten »Da« (das genauer »Hier-und-jetzt« heißen müßte) zuallererst mein Sein gesucht wer-

212

den? Oder finde ich zunächst einmal in meinem Sein die Gewißheit meiner Fixierung in einem *Da*? Jedenfalls wird immer eines der beiden Grundworte das andere schwächen. Oft wird das *Da* mit einer solchen Energie gesagt, daß die geometrische Fixierung der Seinsform die ontologischen Aspekte der Probleme brutal verkürzt. Daraus folgt eine Dogmatisierung des Denkens durch die Rückwirkung des sprachlichen Ausdrucks. Klanglich ist das angeklitterte *là* im Französischen (oder das abgespaltene *Da* im Deutschen) energisch genug, um ein als *être-là* oder *Da-Sein* bezeichnetes Sein mit erhobenem Zeigefinger aus der Innerlichkeit hinaus an einen draußen liegenden Ort zu verweisen.

Doch warum die gegebenen Voraussetzungen so rasch eingrenzen? Man könnte meinen, daß der Metaphysiker sich nicht mehr die nötige Zeit zum Denken nimmt. Für eine Studie des Seins wäre es besser, meinen wir, wenn man alle ontologischen Kreisläufe der verschiedenen Seins-Erfahrungen verfolgen würde. Im Grunde gehören die Seins-Erfahrungen, die eine geometrische Ausdrucksweise rechtfertigen, zu den dürftigsten . . . Man muß es sich zweimal überlegen, ehe man im Französischen das Wort *être-là* gebraucht. Wenn man in das Dasein eingeschlossen ist, wird es immer darauf ankommen, hinauszugelangen. Und kaum draußen, wird man wieder zurückkehren müssen. So ist im Sein alles Umlauf, alles Umweg, Wiederkehr, Umschreibung, alles ist ein Rosenkranz von Seinsformen, alles ist Kehrreim endloser Strophen.

Und welche Spirale ist das Sein des Menschen! Wie viele Bewegungsimpulse, die einander umkehren, gibt es in dieser Spirale! Man weiß nicht gleich, ob man sich zum Mittelpunkt hin oder vom Mittelpunkt weg bewegt. Die Dichter kennen dieses Dasein des Zauderns vor dem Dasein. Jean Tardieu schreibt:

Um vorwärtszukommen, dreh ich mich um mich selbst
Ein Wirbelsturm vom Unbeweglichen bewohnt.

Les témoins invisibles

In einem anderen Gedicht hatte Tardieu geschrieben:

Aber drinnen, keine Grenzen mehr!

So wird das spiralförmige Sein, das sich äußerlich so gut um seine Mitte geordnet darstellt, nie seinen Mittelpunkt erreichen. Das Dasein des Menschen läßt sich nicht fixieren. Jeder Ausdruck hebt seine Fixierung auf. Im Reiche der Einbildungskraft gilt, daß das Sein, sobald ein Ausdruck vorgebracht ist, Bedürfnis nach einem andern

213

Ausdruck hat, daß das Sein alsbald zum Sein eines andern Ausdrucks werden muß.

Unserer Ansicht nach sollten die Wortklitterungen vermieden werden. Die Metaphysik gewinnt nicht dadurch, daß sie ihre Gedanken in sprachliche Fossilien gießt. Sie muß aus der äußersten Beweglichkeit der modernen Sprachen Vorteil ziehen und dennoch in der Homogenität einer Muttersprache verharren, genauso wie es auch die echten Dichter zu tun pflegen.

Um aus allen Lehren der modernen Psychologie, allen Erkenntnissen über das Dasein des Menschen, die von der Psychoanalyse errungen wurden, Vorteil zu ziehen, muß die Metaphysik entschlossen diskursiv sein. Sie muß der scheinbaren Evidenz der geometrischen Anschauung mißtrauen. Die Anschauung sagt zuviele Dinge auf einmal. Das Sein sieht sich selbst nicht. Vielleicht hört es sich. Das Sein läßt sich nicht umreißen. Es wird nicht vom Nichts umsäumt. Man ist nie sicher, es als festen Körper zu finden oder wiederzufinden, wenn man sich einem Seinszentrum nähert. Und wenn es das Dasein des Menschen ist, das man bestimmen möchte, dann ist man nie sicher, sich selbst näher zu kommen, wenn man in sich selbst »heimkehrt«, also sich zum Zentrum der Spirale hinbewegt; oft ist das Sein ein Schweifen auch und gerade im Herzen des Seins. Manchmal erfährt das Sein gerade dann Beständigkeit, wenn es außerhalb seiner selbst ist. Oft auch ist es, sozusagen, im Draußen eingeschlossen. In der Folge werden wir einen dichterischen Text geben, für den das Gefängnis draußen liegt.

Man könnte die Bilder vermehren, wenn man sie aus den Bereichen des Lichtes und der Töne, der Wärme und der Kälte nähme. Dann würde man eine langsamere, aber zweifellos besser begründete Ontologie vorbereiten als jene, die auf den geometrischen Bildern beruht.

Wir haben Wert auf diese allgemeinen Bemerkungen gelegt, weil vom Gesichtspunkt der geometrischen Ausdrücke gesehen die Dialektik des Drinnen und Draußen auf eine verhärtete geometrische Vorstellungsweise aufgebaut ist, wo die Grenzen zu Schranken werden. Wir müssen frei bleiben gegenüber jeder definitiven Anschauung – und die Geometrie verzeichnet nur definitive Anschauungen –, wenn wir den Kühnheiten der Dichter folgen wollen, die uns zugespitzte Innerlichkeitserlebnisse, »Fluchten« der Einbildungskraft bieten.

Vor allem muß konstatiert werden, daß die beiden Begriffe Drinnen und Draußen in der metaphysischen Anthropologie Probleme aufwerfen, die nicht symmetrisch sind. Das Drinnen konkret und das

214

Rat des Philosophen, in sich selbst zurückzukehren, um seine Existenzform zu finden, verliert seinen Wert, ja sogar seinen Sinn, wenn das geschmeidigste Bild des Da-Seins dem ontologischen Alptraum des Dichters entsprechend erlebt wird. Dieser Alptraum entwickelt sich nicht etwa in dramatischen Handlungen des Schreckens. Die Angst kommt nicht von außen. Sie ist auch nicht aus alten Erinnerungen gemacht. Sie hat keine Vergangenheit. Noch weniger hat sie eine Physiologie. Nichts Gemeinsames mit der »Es-verschlägt-mir-den-Atem«-Philosophie. Die Angst ist hier das Sein selbst. Wohin dann aber fliehen, wo Zuflucht suchen? In welches Draußen könnte man fliehen? In welchem Asyl könnt man sich bergen? Der Raum ist nur ein einziges »fürchterliches Drinnen-und-Draußen«.

Und der Alpdruck ist einfach, weil er radikal ist. Man würde das Erlebnis intellektualisieren, wenn man sagen würde, der Alpdruck bestehe in einem Zweifel an der Gewißheit des Drinnen und an der Eindeutigkeit des Draußen. Das ganze raumzeitliche Kontinuum des zweideutigen Seins gibt Michaux uns hier als *a priori* des Seins. In diesem zweideutigen Raum hat der Geist seine geometrische Heimat verloren, und die Seele schwimmt.

Gewiß kann man es vermeiden, durch die enge Pforte eines solchen Gedichtes zu gehen. Die Philosophien der Angst sind auf weniger komplizierten Voraussetzungen aufgebaut. Sie widmen ihre Aufmerksamkeit nicht der Aktivität einer flüchtigen Phantasie, denn sie haben die Angst, lange bevor irgendwelche Bilder sie verkörpern, ins Herz des Seins geschrieben. Die Philosophen gönnen sich die Angst und sehen in den Bildern nur Äußerungen ihrer Kausalität. Sie kümmern sich kaum darum, das Sein des Bildes zu erleben. Die Phänomenologie der Einbildungskraft soll die Aufgabe erfüllen, das flüchtige Sein festzuhalten. Denn die Phänomenologie gewinnt ihre Einsichten gerade aus der Kürze des Bildes. Frappierend ist hier, daß der metaphysische Aspekt auf der Ebene des Bildes entsteht, auf der Ebene eines Bildes, das alle Vorstellungen von einer Räumlichkeit durcheinanderbringt, die im allgemeinen für geeignet gehalten werden, die Verwirrungen zu klären und den Geist seiner gleichgültigen Verfassung vor einem Raum zurückzugeben, der für Dramen keinen Platz hat.

Was mich selbst betrifft, so nehme ich das Bild des Dichters als einen kleinen experimentellen Wahnsinn auf, als eine Spur potentiellen Haschischrausches, ohne den wir nicht in das Reich der Imagination gelangen könnten. Und wie anders soll man ein übertriebenes Bild

217

aufnehmen, als indem man es noch ein wenig mehr übertreibt und die Übertreibung ins Persönliche überträgt? Der phänomenologische Gewinn springt sofort in die Augen: wenn man das Übertriebene weiterreibt, hat man einige Aussicht, den Gepflogenheiten der Reduktion zu entkommen. Im Hinblick auf die Bilder befindet man sich genau in einer Region, wo die Reduktion leicht und allgemein wird. Man wird immer jemand finden, sobald von Raum die Rede ist, der jede Komplikation einebnen und uns auf den Gegensatz des Drinnen und des Draußen festlegen will. Aber wenn die Reduktion leicht ist, so ist die Übertreibung phänomenologisch um so interessanter. Das Problem, das wir behandeln, ist, wie es scheint, sehr geeignet, den Gegensatz zwischen reflektierender Reduktion und reiner Imagination herauszuholen. Die Psychoanalyse – liberaler als die klassische Literaturkritik – folgt jedoch in ihren Deutungen dem Diagramm der Reduktion voraus, um das psychologische Sein eines Bildes zu prüfen, zu erproben. Die Dialektik der Dynamismen von Reduktion und Übertreibung kann die Dialektik der Psychoanalyse und der Phänomenologie schärfer hervortreten lassen. Wohlgermerkt ist es die Phänomenologie, die den unmittelbaren psychischen Ausdruckswert des Bildes bejaht. Verwandeln wir also unser Erstaunen in Bewunderung. Beginnen wir mit dem Bewundern. Nachher wird man sehen, ob es nötig sein wird, unsere Enttäuschung durch Kritik, durch Reduktion, zu organisieren. Um aus dieser aktiven Bewunderung, aus dieser unmittelbaren Bewunderung Gewinn zu ziehen, genügt es, dem positiven Impuls der Übertreibung zu folgen. Im Lesen und Wiederlesen akzeptiere ich also den Text von Henri Michaux als eine Angstvorstellung des inneren Raumes, etwa so als wären feindliche Fernen schon in der ganz kleinen Zelle erdrückend, die ein innerer Raum bildet. Mit seinem Gedicht hat Henri Michaux in uns die Klaustrophobie und die Agoraphobie – die Platzangst im geschlossenen und im offenen Raum – aneinanderstoßen lassen. Er hat die Grenzwand zwischen dem Drinnen und dem Draußen erschüttert. Aber damit hat er vom psychologischen Gesichtspunkt aus die faulen Gewißheiten der geometrischen Anschauung zum Einsturz gebracht, durch welche der Psychologe den Raum der Innerlichkeit ordnen wollte. Selbst figürlich gemeint kann man in der Innerlichkeit nichts einschließen; die Tiefe der Erlebnisse, die immer nur *aufgehen*, läßt sich nicht darstellen, indem man die einen in die anderen einschachtelt. Welche schöne phänomenologische Bemerkung liegt in dem schlichten Satz eines

218

Draußen weiträumig zu machen, sind, wie es scheint, Initial-Forderungen, es sind die ersten Probleme einer Anthropologie der Einbildungskraft. Die Opposition zwischen dem Konkreten und dem Weiträumigen ist nicht im Gleichgewicht. Bei der geringsten Berührung erscheint die Asymmetrie. Und so ist es immer: Das Drinnen und das Draußen empfangen die Bewertungen, die unsere Bejahung der Dinge bestimmen, nicht in gleicher Weise. Man kann nicht in der gleichen Weise die Bewertungen erleben, die an das Drinnen und die an das Draußen geknüpft werden. Alles, auch die Größe, ist ein menschlicher Wert, und wir haben gezeigt, daß sogar die Miniatur Größe zu speichern vermag. Sie ist auf ihre Art *weiträumig*.

Jedenfalls können das Drinnen und das Draußen, wenn sie in der Phantasie erlebt sind, nicht mehr einfach als reziprok angesehen werden. Mit Geometrie kommt man nicht weiter, wenn es um den ursprünglichen Wesensausdruck geht; wir brauchen konkretere Ausgangspunkte, genauere im phänomenologischen Sinn, und wir werden uns darüber klar sein müssen, daß die Dialektik des Drinnen und des Draußen sich in unzähligen Nuancen vervielfältigt und abwandelt.

Unserer gewohnten Methode folgend, wollen wir unsere These an einem Beispiel konkreter Poetik nachprüfen; wir forschen bei einem Dichter nach einem Bild, das in seiner *Wesensnuance* neu genug ist, um uns ein Lehrbeispiel ontologischer Übersteigerung zu geben. Durch die Neuheit des Bildes und durch seine Übersteigerung dürfen wir sicher sein, über die vernünftigen Gewißheiten hinaus, oder doch an deren Rande, einen Widerhall in uns zu erleben.

III

In einem Prosagedicht, *L'espace aux ombres*, »Der Raum der Schatten«, schreibt Henri Michaux:

»Der Raum, aber Ihr könnt nicht begreifen, dieses fürchterliche Drinnen-und-Draußen, das der wahre Raum ist.

Manche bäumen sich ein letztes Mal auf, machen eine verzweifelte Anstrengung, um nur in ihrer eigenen Einheit zu sein. Übel bekommt es ihnen. Ich habe so einen getroffen.

Von der Strafe zerstört, war er nur noch ein Lärm, aber ein gewaltiger.

Eine unermessliche Welt hörte ihn noch, aber er war nicht mehr, er war einzig und allein nur ein Lärm geworden, der vielleicht noch

215

jahrhundertlang hinrollen würde, aber dazu bestimmt war, *vollständig* zu verlöschen, so als wäre er nie gewesen.«⁵

Fassen wir die philosophische Lehre zusammen, die uns der Dichter gibt. Worum handelt es sich in einem solchen Text? Um eine Seele, die ihr »Da-Sein« verloren hat, eine Seele, die sogar noch das *Sein ihres Schattens* verloren hat, und als leeres Geräusch, als unbestimmbares Getöse in die Gerüchte des Seins eingegangen ist. Was war sie? War sie mehr als der Lärm, der sie geworden ist? Besteht ihre Strafe nicht darin, nur noch das Echo des leeren, sinnlosen Geräusches zu sein, das sie war? War sie nicht einst, was sie jetzt ist: ein Schall in den Wölbungen der Hölle? Sie ist dazu verurteilt, das Wort ihrer bösen Absicht zu wiederholen, und dieses Wort ist nun dem Sein eingepreßt und hat das Sein umgestürzt. (Ein anderer Dichter, Pierre Reverdy, sagt: »Bedenke, ein bloßes Wort, ein Name, genügt, um die Scheidewände deiner Kraft zu erschüttern.«) Denn das Sein bei Henri Michaux ist ein schuldiges Sein, schuldig weil es ist. Und wir sind in der Hölle, eingemauert wie wir sind in der Welt der bösen Absichten. Durch welche naive Eingebung lokalisieren wir das Übel, das keine Grenzen hat, in einer Hölle? Diese Seele, diesen Schatten, diesen Lärm eines Schattens, der, wie der Dichter sagt, seine Einheit will, hört man von außen, ohne die Gewißheit zu haben, daß er irgendwo drinnen ist. In diesem »fürchterlichen Drinnen-und-Draußen« der nichtartikulierten Worte, der unvollendeten Daseinsabsichten, verarbeitet das Wesen in seinem Innern langsam sein Nichts. Seine Nichtswerdung wird »jahrhundertlang« dauern. Das Getöse der Daseinsgerüchte erstreckt sich im Raum und in der Zeit. Vergebens spannt die Seele ihre letzten Kräfte an, sie ist ein Wogengang des endenden Seins geworden. Das Sein ist abwechselnd Verdichtung, die sich zerstreut, indem sie zerplatzt, und Zerstreung, die wieder zu einem Zentrum zurückfließt. Das Draußen und das Drinnen sind zwei Innerlichkeiten; sie sind immer bereit, umzukippen, ihre Feindlichkeit auszutauschen. Wenn es eine Grenzfläche zwischen einem solchen Drinnen und einem solchen Draußen gibt, so ist diese Grenzfläche auf beiden Seiten schmerzhaft. Die Lektüre des Textes von Henri Michaux erfüllt uns mit einer Mischung von Sein und Nichts. Der zentrale Punkt des »Da-Seins« schwankt und bebt. Der innere Raum verliert jede Klarheit. Der äußere Raum verliert seine Leere, dieser Stoff der Daseinsmöglichkeit –: wir sind aus dem Reich der Möglichkeit verbannt.

Wo soll man wohnen in diesem Drama der inneren Geometrie? Der

216

symbolistischen Dichters: »Der Gedanke wurde lebendig, indem er wie ein Blütenkelch aufging...«⁶

Eine Philosophie der Einbildungskraft muß also dem Dichter bis an die äußerste Grenze seiner Bilder folgen, ohne jemals diesen Extremismus zu reduzieren, der das eigentliche Phänomen des dichterischen Schwunges ist. Rilke schreibt in einem Brief an Clara Rilke: »Kunst Dinge sind ja immer Ergebnisse des In-Gefahr-gewesen-Seins, des in einer Erfahrung Bis-ans-Ende-gegangen-Seins, bis wo kein Mensch mehr weiter kann. Je weiter man geht, desto persönlicher, desto einziger wird ja ein Erlebnis...«⁷ Aber ist es nötig, die Gefahr außerhalb der Gefahr des Schreibens, der Gefahr des Ausdrucks, zu suchen? Bringt der Dichter nicht die Sprache in Gefahr? Spricht er nicht das gefährliche Wort aus? Hat die Dichtkunst nicht, indem sie das Echo der inneren Dramen wurde, die reine Stimmung des Dramatischen angenommen? Ein dichterisches Bild erleben, wirklich erleben, heißt in einer seiner feinen Fasern eine Seinsmöglichkeit erkennen, die das Bewußtsein einer *Verwirrung des Seins* ist. Das Dasein ist hier dermaßen empfindlich, daß ein Wort es in Bewegung setzt. Im gleichen Brief sagt Rilke auch: »Wir sind also sicher darauf angewiesen, uns am Äußersten zu prüfen und zu erproben, ... als persönlicher Wahnsinn sozusagen, hat es einzutreten in das Werk.«

Die übertriebenen Bilder sind außerdem so *natürlich*; trotz aller Originalität eines Dichters kommt es nicht selten vor, daß man bei einem andern Dichter den gleichen Impuls findet. Bilder von Jean Supervielle lassen sich etwa mit dem Bilde von Michaux vergleichen. Auch Supervielle bringt die Klaustrophobie und die Agoraphobie miteinander in Berührung, wenn er schreibt:

»Zuviel Raum beengt uns sehr viel mehr als wenn nicht genug Raum da ist.«⁸

Supervielle kennt auch den »äußeren Taumel«. Anderswo spricht er von einer »inneren Unermeßlichkeit«. Und so tauschen die beiden Räume des Draußen und des Drinnen ihren Taumel aus.

In einem andern Text von Supervielle, den Christian Sénéchal in seinem schönen Buch über Supervielle mit Recht hervorhebt, ist *das Gefängnis draußen*. Nach endlosen Ritten in der südamerikanischen Pampa schreibt Supervielle: »Gerade infolge eines exzessiven Auslebens der Freiheit zu Pferde, angesichts dieses bei all unserem verzweifelten Galoppieren unverrückbaren Horizontes, bekam die Pampa für mich den Charakter eines Gefängnisses, das nur größer war als andere Gefängnisse.«

219

IV

Sobald man die Dichtung als freies Ausdrucksfeld für die Aktivität der Sprache ansieht, wird man genötigt, die Anwendung erstarrter Metaphern, fossilgewordener Bilder, zu kontrollieren. Wenn z. B. das Offene und das Geschlossene metaphorisch zu spielen beginnen, sollen wir dann die Metapher härter oder weicher machen? Sollen wir im Stil des Logikers wiederholen: »Eine Tür muß entweder offen oder geschlossen sein?« Und werden wir in dieser Sentenz ein Instrument der Analyse finden, das für eine menschliche Leidenschaft wirklich verwendbar wäre? In jedem Falle müssen solche Werkzeuge der Analyse bei jeder Gelegenheit nachgeschliffen werden. Man muß jeder Metapher die lebendige Oberflächlichkeit ihres gegenständlichen Daseins wiedergeben, man muß sie aus der Ausdrucksgewohnheit zurückholen und wieder zur Ausdrucksunmittelbarkeit bringen. Wenn man Ausdrücke finden will, ist es gefährlich, zu tief »an der Wurzel zu arbeiten«.

Die Phänomenologie der dichterischen Einbildungskraft gestattet uns, das Dasein des Menschen als eines Wesens mit einer Oberfläche zu erforschen, Oberfläche, welche die Region des Eigenen von der Region des Fremden trennt. Vergessen wir nicht: in dieser sensibilisierten Oberflächzone gilt der Satz, daß das Sagen dem Sein vorhergeht. Sagen – wenn nicht zu dem andern, so doch wenigstens zu sich selbst. Und immer weiter voranschreiten. Aus der dichterischen Sprache laufen Wellen von Neuheit über die Oberfläche des Seins. Und die Sprache trägt in sich die Dialektik des Geschlossenen und des Offenen. Durch die sachliche Bedeutung schließt sie sich, durch den dichterischen Ausdruck öffnet sie sich.

Unseren Untersuchungen entspräche es nicht, wenn wir sie in radikalen Formeln zusammenfassen wollten, etwa indem wir das Dasein des Menschen als das Dasein einer Doppeldeutigkeit definieren würden. Wir verstehen uns nur auf eine Philosophie des Details. An der Oberfläche des Daseins, in jener Region, wo das Sein sich bekunden *will* oder sich verstecken *will*, sind die Bewegungen des Öffnens und des Schließens so zahlreich, so oft Umkehrungen unterworfen, so oft mit Zaudern beladen, daß wir mit dieser Formel schließen könnten: Der Mensch ist das halboffenstehende Sein.

220

V

Wie viele Träumereien müßten im Zusammenhang mit der einfachen Vorstellung der Tür untersucht werden. Die Tür! Sie ist ein ganzer Kosmos des Halboffenen – zum mindesten ist sie darin das Leitbild, der eigentliche Ursprung einer Träumerei, in der sich Wünsche und Versuchungen ansammeln, die Versuchung, das Sein in seinen Untergründen zu erschließen, der Wunsch, alle verschlossenen Wesen zu erobern. Die Tür schematisiert zwei starke Möglichkeiten, die zwei Typen der Träumerei säuberlich voneinander getrennt halten. Manchmal ist sie fest verschlossen, verriegelt, mit Vorhängeschloß versehen. Manchmal ist sie offen, das heißt weit offen.

Aber es kommen Stunden größerer Erlebnisbereitschaft der Phantasie. In Mainächten, wenn so viele Türen verschlossen sind, gibt es eine, die kaum angelehnt ist. Es genügt, ganz leicht anzustoßen! Die Angeln sind gut geölt. Dann zeichnet sich ein Schicksal ab.

Und so viele Türen waren Türen des Zauderns! In *La romance du retour* schrieb der feine, zärtliche Dichter Jean Pellerin:

Die Türe spürt mich, sie zaudert.⁹

In diesem einen Vers ist soviel seelisches Geschehen auf einen Gegenstand übertragen, daß ein sachlich denkender Leser darin einfach nur ein Spiel des Geistes sehen mag. Wenn ein solches Dokument aus irgendeiner fernen Mythologie käme, würde man ihm leichter zustimmen. Aber warum sollte man den Vers des Dichters nicht als ein kleines Element spontaner Mythologie nehmen? Warum sollte man nicht empfinden, daß in der Tür ein kleiner Gott der Schwelle inkarniert ist? Muß man denn in eine ferne Vergangenheit hinabtauchen, in eine Vergangenheit, die gar nicht mehr die unsere ist, um der Schwelle eine sakrale Bedeutung zu geben? Der Neuplatoniker Porphyrios hat richtig gesagt: »Eine Schwelle ist etwas Heiliges.«¹⁰ Aber wenn wir uns auch nicht auf eine solche Sakralisierung durch die Gelehrsamkeit berufen wollen, warum sollten wir uns nicht durch jene Sakralisierung berührt fühlen, die sich in der Dichtung vollzieht, in einer Dichtung unserer Zeit, die vielleicht die Farbe der Phantasie trägt, aber mit den ursprünglichen Werten in Einklang steht.

Ein anderer Dichter hat nicht an Zeus zu denken brauchen, um in sich selbst die Majestät der Schwelle zu entdecken:

Ich ertappe mich dabei, die Schwelle
Als den geometrischen Ort

221

Des Kommens und Gehens im Hause
Des Vaters zu definieren.¹¹

Und alle die Türen der bloßen Neugier, die das Wesen um eines Nichts willen in Versuchung geführt haben, um des Leeren willen, um eines unbekanntes Etwas willen, das nicht einmal in der Einbildung existiert! Wer hat nicht in seinem Gedächtnis die Erinnerung an ein Blaubart-Zimmer, das man nicht hätte aufmachen, einen Spalt weit aufmachen dürfen? Oder – und für eine Philosophie, die sich zum Primat der Einbildungskraft bekennt, ist dies ganz das gleiche – das man sich nicht hätte geöffnet vorstellen dürfen, in der Erwartung, es könnte sich einen Spalt weit öffnen?

Wie wird alles konkret in der Welt einer Seele, wenn ein Objekt, wenn eine schlichte Tür Bilder spendet wie die des Zauderns, der Versuchung, des Verlangens, der Sicherheit, des freien Empfanges, der Ehrfurcht! Man müßte sein ganzes Leben erzählen, wenn man von allen Türen berichten wollte, die man geschlossen öffnen möchte.

Aber ist es das gleiche Wesen, das eine Tür öffnet und das sie wieder schließt? Bis zu welcher Tiefe des Seins können solche Gesten reichen, die das Bewußtsein der Sicherheit oder der Freiheit geben? Werden sie nicht durch diese »Tiefe« so allgemein symbolisch? René Char macht einen Satz des Albertus Magnus zum Thema eines seiner Gedichte: »Es gab in Deutschland Zwillingkinder, von denen eines die Türen mit dem rechten Arm öffnete, das andere aber sie mit dem linken Arm schloß.« Eine solche Legende ist unter der Feder eines Dichters natürlich kein bloßes Zitat. Sie hilft dem Dichter, die nächste Umwelt zu sensibilisieren, die Symbole des täglichen Lebens zu verfeinern. Diese alte Legende wird ganz neu. Der Dichter macht sie sich zu eigen. Er weiß, daß die Tür zwei »Seinsformen« hat, daß die Tür unsere Träumereien in zwei entgegengesetzten Richtungen anregt, daß sie eine doppelte Symbolik enthält.

Und dann, wohin, wem entgegen öffnen sich die Türen? Öffnen sie sich für die Welt der Menschen oder für die Welt der Einsamkeit? Ramon Gomez de la Serna hat schreiben können: »Die Türen, die sich auf die Landschaft öffnen, scheinen uns hinter dem Rücken der Welt Freiheit zu verschaffen.«¹²

222

Sobald in einer Aussage das Wort *in* vorkommt, faßt man die Realität der Aussage kaum mehr buchstäblich auf. Was man für bildhafte Sprache hält, übersetzt man in vernünftige Sprache. Es fällt uns schwer, es scheint uns müßig, zum Beispiel dem Dichter zu glauben, der sagt, das Haus der Vergangenheit sei in seinem Kopfe lebendig. Sofort übersetzen wir: Der Dichter will ganz einfach sagen, daß er eine alte Erinnerung in seinem Gedächtnis behalten hat. Der Exzeß des Bildes, der das Verhältnis von Inhalt und Behälter umkehren möchte, läßt uns wie vor einem Bilderwahnsinn zurückschrecken. Wir wären eher zur Nachsicht geneigt, wenn wir unsere eigenen Fiebertvisionen festhalten könnten. Wir würden dem Fieberlabyrinth folgen, das durch unseren Körper läuft, wir würden die »Häuser des Fiebers« erforschen, die Schmerzen, die einen hohlen Zahn bewohnen, und dann würden wir wissen, daß die Einbildungskraft die Qualen lokalisiert und imaginäre Anatomien bildet und umbildet. Aber wir werden in diesem Buch keinen Gebrauch von den zahlreichen Dokumenten machen, die wir bei den Psychiatern finden könnten. Wir wollen lieber unseren Bruch mit dem Kausalismus bekräftigen, indem wir jede organische Kausalität aus dem Spiel lassen. Unser Problem ist, Bilder der reinen Imagination zu diskutieren, der befreiten und befreienden Imagination, ohne irgendwelche Bezugnahme auf organische Anregungen.

Solche Dokumente absoluter Poetik existieren. Der Dichter schreckt nicht zurück vor der Umkehrung räumlicher Abhängigkeiten. Ohne auch nur daran zu denken, daß er die Empörung vernünftiger Menschen erregt, bietet er dem gesunden Menschenverstand Trotz, erlebt er die Umkehrung der Dimensionen, das Umstülpen der Perspektiven des Drinnen und des Draußen.

Der abnorme Charakter des Bildes besagt nicht etwa, daß es künstlich hergestellt wäre. Die Einbildungskraft ist das natürlichste Vermögen, das es gibt. Zweifellos könnten die Bilder, die wir beschreiben werden, in einer Psychologie der Planung keinen Platz finden, es sei denn, es handelte sich um eine imaginäre Planung. Jeder Plan ist ein Zusammenhang von Bildern und Gedanken, der einen Eingriff in die Wirklichkeit voraussetzt. In einer Lehre von der reinen Einbildungskraft brauchen wir ihn also nicht zu berücksichtigen. Es ist sogar nutzlos, ein Bild fortzusetzen, nutzlos, es aufrechtzuerhalten. Es genügt uns, daß es ist.

223

Betrachten wir also mit aller phänomenologischen Einfalt die Dokumente, die uns die Dichter liefern.

In seinem Buch *Wo die Wölfe trinken* schreibt Tristan Tzara:

Eine langsame Demut dringt in das Zimmer
Sie wohnt in mir in der hohlen Hand der Ruhe.

Um die Traumwerte eines solchen Bildes wahrzunehmen, muß man sich zweifellos, zunächst einmal selbst »in die hohle Hand der Ruhe« begeben, das heißt, sich um sich selbst versammeln, sich im Sein einer Ruhe verdichten, die eine Annehmlichkeit ist, welche man mühelos »unter der Hand« hat. Die große Quelle schlichter Demut, die in dem schweigenden Zimmer ist, sie entspringt dann in uns selbst. Die Intimität des Zimmers wird dann zu unserer Innerlichkeit. Und entsprechend ist der innere Raum so ruhig geworden, so schlicht, daß sich in ihm die ganze Stille des Zimmers lokalisiert und zentralisiert. Das Zimmer ist in der Tiefe unser Zimmer, das Zimmer ist in uns. Wir *sehen* es nicht mehr. Es begrenzt uns nicht, denn wir sind selbst in der Tiefe seiner Ruhe, in der Ruhe, die es uns mitgeteilt hat. Und alle Zimmer von ehemals lassen sich diesem Zimmer einfügen. Wie einfach alles ist!

Aber an einer andern Stelle, rätselhafter noch für den Verstand, aber ebenso klar für jeden, der für die topo-analytische Umkehrung empfänglich ist, schreibt Tristan Tzara:

Der Markt der Sonne ist ins Zimmer gekommen
Und das Zimmer in den dröhnenden Kopf.

Um das Bild zu akzeptieren, um das Bild leben zu hören, dazu bedarf es jenes seltsamen Gebrauses, mit dem die Sonne in ein Zimmer eindringt, wo man allein ist, denn es ist eine Tatsache: der erste Strahl *klopft* an die Wände. Solche Laute – über den Sachverhalt hinaus – wird auch hören, wer weiß, daß jeder Sonnenstrahl Bienen mit sich führt. Dann fängt alles zu summen an, und der Kopf ist ein dröhnender Bienenkorb, ein Bienenkorb, in dem die Sonne dröhnt.

Auf den ersten Blick schien das Bild Tzaras von Surrealismus überladen. Doch wenn man es noch weiter überladet, wenn man seine bildhafte Ladung noch weiter verstärkt, wenn man, wohlgemerkt, die von der Kritik, von jeder Kritik, errichteten Schranken überschreitet, dann tritt man wahrhaft in den surrealen Aktionsraum eines reinen Bildes ein. Wenn die extreme Entwicklung des Bildes sich als mitteilbar und wirksam erweist, dann war der Ausgangspunkt gut: das sonnige Zimmer dröhnt im Kopf des Träumers.

224

Ein Psychologe mag sagen, unsere Analyse bringe nur kühne »Assoziationen«, allzu kühne. Der Psychoanalytiker wird vielleicht einwilligen – denn er ist es gewöhnt –, diese Kühnheit zu analysieren. Beide werden aber, falls sie das Bild symptomatisch finden, Gründe und Ursachen dafür suchen. Der Phänomenologe sieht die Dinge anders an; genauer gesagt, er sieht das Bild so wie es ist, so wie der Dichter es schafft, und er versucht daraus Gewinn zu ziehen, sich von dieser seltenen Frucht zu nähren; er führt das Bild bis an die Grenze dessen, was er imaginieren kann. So weit er davon entfernt sein mag, selbst ein Dichter zu sein, er versucht doch für sich selbst den Schöpfungsakt zu wiederholen, ja, wenn möglich, die Übertreibung noch weiterzutreiben. Dann ist die Assoziation nicht mehr eine vorgefundene, erlittene; sie ist erstrebt, gewollt. Sie ist eine dichterische, spezifisch dichterische Setzung. Sie ist Sublimierung, völlig befreit von den organischen oder seelischen Lasten, von denen man sich befreien möchte, kurz, sie entspricht dem, was wir in der Einführung reine Sublimierung genannt haben.

Natürlich erlebt man ein solches Bild nicht jeden Tag in derselben Weise. Es ist, psychisch gesehen, nie objektiv. Andere Deutungen könnten ihm ein neues Leben geben. Um es richtig aufzunehmen, bedarf man einer günstigen Stunde der Über-Imagination.

Einmal von der Gnade der Über-Imagination berührt, erfährt man sie auch vor einfacheren Bildern, in denen die äußere Welt dem Hohlraum unseres Seins farbenstarke Gleichnisse bietet. Mit Hilfe eines solchen Bildes gelingt es Pierre-Jean Jouve, sein verborgenes Wesen zu *setzen*. Er versetzt es in die innere Zelle:

Die Zelle meiner selbst erfüllt mit Staunen
Die weißgetünchte Wand meines Geheimnisses.
Les Noces

Das Zimmer, in dem der Dichter einen solchen Traum ausspinnt, ist wahrscheinlich nicht »weißgetüncht«. Aber dieses Zimmer, das Zimmer, wo geschrieben wird, ist so ruhig, es verdient so sehr das Beiwort »einsam«. Man bewohnt es durch die Kraft des Bildes, wie man ein Bild bewohnt, das »in der Phantasie existiert«. Hier bewohnt der Dichter der *Noces* das zellenförmige Bild. Dieses Bild übersetzt keine Realität. Es wäre lächerlich, den Träumer nach seinen Ausmaßen zu fragen. Es widerstrebt der geometrischen Anschauung, aber es gibt einen guten Rahmen für das Geheimnis ab. Das verborgene Wesen fühlt sich hier durch die milchweiße Tünche besser behütet als durch dicke Mauern. Die Zelle des Geheimnisses ist weiß. Ein einziger Wert

225

genügt, um viele Träume zusammenzuordnen. Und so ist es immer: das dichterische Bild steht unter der Herrschaft einer besonders hervorgehobenen Eigenschaft. Die Weiße der Wände allein schon beschützt die Zelle des Träumers. Sie ist stärker als jede Geometrie. Sie schreibt sich in die Zelle der Innerlichkeit ein.

Solche Bilder sind unbeständig. Sobald man den Ausdruck verläßt, so wie ihn der Dichter in völliger Spontaneität bietet, läuft man Gefahr, in die platte Eindeutigkeit zurückzufallen und sich bei einer Lektüre zu langweilen, die nicht imstande ist, die Innerlichkeit des Bildes zu verdichten. Wie muß man sich über die eigene Tiefe beugen, um folgenden Text von Blanchot in der Daseins-Stimmung zu lesen, in der er geschrieben ist: »Von diesem in die tiefste Nacht getauchten Zimmer kannte ich alles. Ich hatte es durchdrungen, ich trug es in mir, ich gab ihm Leben, ein Leben, das nicht das Leben ist, aber stärker als das Leben, so daß keine Macht der Welt es besiegen könnte.«¹³

Fühlt man nicht in diesen Wiederholungen oder in diesen sich wiederholenden Steigerungen eines Bildes, das man durchdrungen hat – nicht etwa eines Zimmers, in das man eingedrungen ist –, eines Zimmers, das der Dichter in sich trägt, das er mit einem Leben außerhalb des Lebens belebt, – ja, sieht man nicht gleich, daß der Dichter nicht einfach sagen will, so sei seine alltägliche Wohnung beschaffen? Das Gedächtnis würde dieses Bild überladen. Es würde es mit gemischten Erinnerungen aus verschiedenen Zeitaltern möblieren. Hier ist alles einfacher, in radikaler Weise einfacher. Das Zimmer von Maurice Blanchot ist eine Wohnung im inneren Raum, es ist sein inneres Zimmer. Wir partizipieren am Bilde des Schriftstellers dank seiner Eigentümlichkeit, die uns wohl berechtigen könnte, von einem *allgemeinen* Bild zu sprechen, wobei die Partizipation uns davor bewahrt, es mit einer *allgemeinen Idee* zu verwechseln. Dieses allgemeine Bild verwandeln wir sogleich in ein einmaliges. Wir bewohnen es, wir durchdringen es, wie Blanchot das seine. Das Wort genügt nicht, die Idee genügt nicht, ein Schriftsteller muß uns dabei helfen, den Raum umzukehren, uns von dem, was man *beschreiben* könnte, zu entfernen, um besser die Hierarchie unserer Ruhe zu erleben.

Oft bekommt die Dialektik des Drinnen und des Draußen ihre ganze Kraft erst durch die Konzentration in dem engsten Innenraum. Diese Elastizität wird man empfinden, wenn man über den folgenden Text *Rilkes* meditiert: »Und in dir ist beinahe kein Raum; und fast stillt es dich, daß in dieser Engheit in dir unmöglich sehr Großes sich aufhalten kann; daß auch das Unerhörte binnen werden muß und sich

226

beschränken den Verhältnissen nach.«¹⁴ Es liegt eine Tröstung darin, sich in einem kleinen Raum von Stille umgeben zu wissen. Rilke realisiert innerlich – im Raum des Drinnen – diese Enge, wo alles nach dem Maß des inneren Seins gemacht ist. Im nächsten Satz wird dann schon die Dialektik erlebt: »Aber draußen, draußen ist es ohne Absehen; und wenn es da draußen steigt, so füllt es sich auch in dir, nicht in den Gefäßen, die teilweise in deiner Macht sind, oder im Phlegma deiner gleichmütigeren Organe: Im Kapillaren nimmt es zu, röhrig aufwärts gesaugt in die äußersten Verästelungen deines zahllos-zweigigen Daseins. Dort hebt es sich, dort übersteigt es dich, kommt höher als dein Atem, auf den du hinaufflüchtest wie auf deine letzte Stelle. Ach, und wohin dann, wohin dann? Dein Herz treibt dich aus dir hinaus, dein Herz ist hinter dir her, und du stehst fast schon außer dir und kannst nicht mehr zurück. Wie ein Käfer, auf den man tritt, so quillst du aus dir hinaus, und dein bißchen obere Härte und Anpassung ist ohne Sinn.

O Nacht ohne Gegenstände. O stumpfes Fenster hinaus, o sorgsam verschlossene Türen; Einrichtungen von alters her, übernommen, beglaubigt, nie ganz verstanden. O Stille im Stiegenhaus, Stille aus den Nebenzimmern, Stille hoch oben an der Decke. O Mutter: o du Einzige, die alle diese Stille verstellt hat, einst in der Kindheit.«

Wir haben diese Textstelle ohne Unterbrechung in ihrer ganzen Länge hereingenommen, weil sie genau das hat, was wir eine dynamische Kontinuität nennen. Das Drinnen und das Draußen werden nicht ihrer geometrischen Opposition überlassen. Aus welcher Überfülle eines »zahllos-zweigigen« Innenraums fließt die Substanz des Daseins? Was bedeutet der Anruf der Außenwelt? Ist die Außenwelt nicht nur eine ehemalige Innenwelt, die im Schatten des Gedächtnisses verloreringt? Wie klingt die »Stille im Stiegenhaus?« In dieser Stille: leise Schritte. Die Mutter kommt, ihr Kind zu behüten, wie ehemals. Allen verworrenen und unwirklichen Geräuschen gibt sie ihren konkreten und vertrauten Sinn wieder. Die grenzenlose Nacht hört auf, ein leerer Raum zu sein. Die Sprache Rilkes, die von so vielen Schrecken bebt, findet ihren Frieden. Aber wie lang ist der Umweg! Um in der Wirklichkeit der Bilder erlebt zu werden, müßte er unaufhörlich mit einer Osmose zwischen dem inneren Raum und dem bestimmten Raum zusammenfallen.

Wir haben so verschiedene Texte wie möglich gegeben, um zu zeigen, daß es Spiele mit Werten gibt, die alles, was mit einfachen räumlichen

227

Bestimmungen zusammenhängt, auf den zweiten Plan verweisen. Die Opposition des Drinnen und des Draußen ist jetzt nicht mehr durch ihre geometrische Evidenz darstellbar.

Um dieses Kapital zu beschließen, wollen wir noch einen Text von Balzac streifen, wo ein Wille, den als Gegner empfundenen Raum herauszufordern, definiert wird. Der Text ist um so interessanter, weil Balzac gemeint hat ihn verbessern zu müssen.

In einer ersten Fassung von *Louis Lambert* liest man: »Wenn er auf diese Weise alle seine Kräfte gebrauchte, verlor er gewissermaßen das Bewußtsein seines körperlichen Lebens, und existierte nur durch das allmächtige Spiel seiner inneren Organe, die er beständig in seiner Gewalt hatte; so ließ er, nach seinem eigenen bewunderungswürdigen Ausdruck, *den Raum vor sich zurückweichen*.«¹⁵

In der endgültigen Fassung liest man nur: »Er ließ, nach seinem eigenen Ausdruck, den Raum hinter sich.«

Welcher Unterschied diesen beiden Ausdrucksbewegungen! Welche Abschwächung der Macht des Daseins gegenüber dem Raum, von der ersten zur zweiten Textgestalt! Wie hat Balzac eine solche Korrektur anbringen können? Er ist damit zum »indifferenten Raum« zurückgekehrt. In einer Meditation über das Dasein klammert man im allgemeinen den Raum aus, anders gesagt, man »läßt den Raum hinter sich«. Als Hinweis auf die verlorene Steigerung der Daseinsstimmung merken wir an, daß die »Bewunderung« weggefallen ist. Die zweite Ausdrucksweise ist nicht mehr, wie der Autor selbst gesteht, »bewunderungswürdig«. Denn sie war effektiv bewunderungswürdig, diese Macht, die *den Raum zurückweichen* läßt, die den Raum nach draußen abdrängt, den ganzen Raum nach draußen, damit das meditative Wesen in seinem Denken frei sei.

9 the dialectics of outside and inside

Les géographies solennelles des limites humaines . . .

(PAUL ELUARD,
Les Yeux Fertiles, p. 42)

(The solemn geographies of human limits)

Car nous sommes où nous ne sommes pas.

(PIERRE-JEAN JOUVE,
Lyrique, p. 59)

(For we are where we are not.)

*Une des maximes d'éducation pratique qui
ont régi mon enfance: "Ne mange pas la
bouche ouverte."*

(COLETTE,
Prisons et Paradis, p. 79)

(One of the maxims of practical education
that governed my childhood: "Don't eat
with your mouth open.")

I

Outside and inside form a dialectic of division, the obvious geometry of which blinds us as soon as we bring it into play in metaphorical domains. It has the sharpness of the dialectics of *yes* and *no*, which decides everything. Unless one is careful, it is made into a basis of images that govern all thoughts of positive and negative. Logicians draw circles that overlap or exclude each other, and all their

212 *the poetics of space*

rules immediately become clear. Philosophers, when confronted with outside and inside, think in terms of being and non-being. Thus profound metaphysics is rooted in an implicit geometry which—whether we will or no—confers spatiality upon thought; if a metaphysician could not draw, what would he think? Open and closed, for him, are thoughts. They are metaphors that he attaches to everything, even to his systems. In a lecture given by Jean Hyppolite on the subtle structure of denegation (which is quite different from the simple structure of negation) Hyppolite spoke¹ of "a first myth of outside and inside." And he added: "you feel the full significance of this myth of outside and inside in alienation, which is founded on these two terms. Beyond what is expressed in their formal opposition lie alienation and hostility between the two." And so, simple geometrical opposition becomes tinged with aggressivity. Formal opposition is incapable of remaining calm. It is obsessed by the myth. But this action of the myth throughout the immense domain of imagination and expression should not be studied by attributing to it the false light of geometrical intuitions.²

"This side" and "beyond" are faint repetitions of the dialectics of inside and outside: everything takes form, even infinity. We seek to determine being and, in so doing, transcend all situations, to give a situation of all situations. Man's being is confronted with the world's being, as though primitivity could be easily arrived at. The dialectics of *here* and *there* has been promoted to the rank of an absolutism according to which these unfortunate adverbs of place are endowed with unsupervised powers of ontological determination. Many metaphysical systems would need mapping. But in philosophy, all short-cuts are costly, and philosophical knowledge cannot advance from schematized experiments.

¹ Jean Hyppolite, Spoken commentary on the *Verneinung* (negation) of Freud. See *La Psychanalyse*, No. 1, 1956, p. 35.

² Hyppolite brings out the deep psychological inversion of negation in denegation. Later, I plan to give examples of this inversion, on the simple level of images.

213 *the dialectics of outside and inside*

II

I should like to examine a little more closely, this geometrical cancerization of the linguistic tissue of contemporary philosophy.

For it does indeed seem as though an artificial syntax welded adverbs and verbs together in such a way as to form excrescences. By multiplying hyphens, this syntax obtains words that are sentences in themselves, in which the outside features blend with the inside. Philosophical language is becoming a language of agglutination.

Sometimes, on the contrary, instead of becoming welded together, words loosen their intimate ties. Prefixes and suffixes—especially prefixes—become unwelded: they want to think for themselves. Because of this, words are occasionally thrown out of balance. Where is the main stress, for instance, in *being-there* (*être-là*): on *being*, or on *there*? In *there*—which it would be better to call *here*—shall I first look for my being? Or am I going to find, in my being, above all, certainty of my fixation in a *there*? In any case, one of these terms always weakens the other. Often the *there* is spoken so forcefully that the ontological aspects of the problems under consideration are sharply summarized in a geometrical fixation. The result is dogmatization of philosophemes as soon as they are expressed. In the tonal quality of the French language, the *là* (*there*) is so forceful, that to designate being (*l'être*) by *être-là* is to point an energetic forefinger that might easily relegate intimate being to an exteriorized place.

But why be in such a hurry to make these first designations? One has the impression that metaphysicians have stopped taking time to think. To make a study of being, in my opinion, it is preferable to follow all the ontological deviations of the various experiences of being. For, in reality, the experiences of being that might justify "geometrical" expression are among the most indigent . . . In French, one should think twice before speaking of *l'être-là*. Entrapped in being, we shall always have to come out of it. And when we are hardly outside of being, we always

214 *the poetics of space*

have to go back into it. Thus, in being, everything is circuitous, roundabout, recurrent, so much talk; a chaplet of sojournings, a refrain with endless verses.

But what a spiral man's being represents!¹ And what a number of invertible dynamisms there are in this spiral! One no longer knows *right away* whether one is running toward the center or escaping. Poets are well acquainted with the existence of this hesitation of being, as exemplified in this poem by Jean Tardieu:

*Pour avancer je tourne sur moi-même
Cyclone par l'immobile habité.*

(JEAN TARDIEU,
Les Témoins invisibles, p. 36)

(In order to advance, I walk the treadmill of myself
Cyclone inhabited by immobility.)

Mais au-dedans, plus de frontières!

(But within, no more boundaries!)

Thus, the spiraled being who, from outside, appears to be a well-invested center, will never reach his center. The being of man is an unsettled being which all expression unsettles. In the reign of the imagination, an expression is hardly *proposed*, before being needs another expression, before it must be the being of another expression.

In my opinion, verbal conglomerates should be avoided. There is no advantage to metaphysics for its thinking to be cast in the molds of linguistic fossils. On the contrary, it should benefit by the extreme mobility of modern languages and, at the same time, remain in the homogeneity of a mother tongue; which is what real poets have always done.

To benefit by all the lessons of modern psychology and all that has been learned about man's being through psychoanalysis, metaphysics should therefore be resolutely discursive. It should beware of the privileges of evidence

¹ Spiral? If we banish geometry from philosophical intuitions, it reappears almost immediately.

that are the property of geometrical intuition. Sight says too many things at one time. Being does not see itself. Perhaps it listens to itself. It does not stand out, it is not bordered by nothingness: one is never sure of finding it, or of finding it solid, when one approaches a center of being. And if we want to determine man's being, we are never sure of being closer to ourselves if we "withdraw" into ourselves, if we move toward the center of the spiral; for often it is in the heart of being that being is errancy. Sometimes, it is in being outside itself that being tests consistencies. Sometimes, too, it is closed in, as it were, on the outside. Later, I shall give a poetic text in which the prison is on the outside.

If we multiplied images, taking them in the domains of lights and sounds, of heat and cold, we should prepare a slower ontology, but doubtless one that is more certain than the ontology that reposes upon geometrical images.

I have wanted to make these general remarks because, from the point of view of geometrical expressions, the dialectics of outside and inside is supported by a reinforced geometrism, in which limits are barriers. We must be free as regards all *definitive* intuitions—and geometrism records definitive intuitions—if we are to follow the daring of poets (as we shall do later) who invite us to the finesses of experience of intimacy, to "escapades" of imagination.

First of all, it must be noted that the two terms "outside" and "inside" pose problems of metaphysical anthropology that are not symmetrical. To make inside concrete and outside vast is the first task, the first problem, it would seem, of an anthropology of the imagination. But between concrete and vast, the opposition is not a true one. At the slightest touch, asymmetry appears. And it is always like that: inside and outside do not receive in the same way the qualifying epithets that are the measure of our adherence. Nor can one *live* the qualifying epithets attached to inside and outside in the same way. Everything, even size, is a human value, and we have already shown, in a preceding chapter, that miniature can accumulate size. It is *vast* in its way.

216 *the poetics of space*

In any case, inside and outside, as experienced by the imagination, can no longer be taken in their simple reciprocity; consequently, by omitting geometrical references when we speak of the first expressions of being, by choosing more concrete, more phenomenologically exact inceptions, we shall come to realize that the dialectics of inside and outside multiply with countless diversified nuances.

Pursuing my usual method, I should like to discuss my thesis on the basis of an example of concrete poetics, for which I shall ask a poet to provide an image that is sufficiently new in its *nuance of being* to furnish a lesson in ontological amplification. Through the newness of the image and through its amplification, we shall be sure to reverberate above, or on the margin of reasonable certainties.

III

In a prose-poem entitled: *L'espace aux ombres* Henri Michaux writes:¹

L'espace, mais vous ne pouvez concevoir, cet horrible en dedans -en dehors qu'est le vrai espace.

Certaines (ombres) surtout se bandant une dernière fois, font un effort désespéré pour "être dans leur seule unité." Mal leur en prend. J'en rencontrai une.

Détruite par châtement, elle n'était plus qu'un bruit, mais énorme.

Un monde immense l'entendait encore, mais elle n'était plus, devenue seulement et uniquement un bruit, qui allait rouler encore des siècles mais destiné à s'éteindre complètement, comme si elle n'avait jamais été.

SHADE-HAUNTED SPACE

(Space, but you cannot even conceive the horrible inside-outside that real space is.

Certain (shades) especially, girding their loins one last time,

¹ Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger*, Mercure de France, Paris, 1952.

make a desperate effort to "exist as a single unity." But they rue the day. I met one of them.

Destroyed by punishment, it was reduced to a noise, a thunderous noise.

An immense world still heard it, but it no longer existed, having become simply and solely a noise, which was to rumble on for centuries longer, but was fated to die out *completely*, as though it had never existed.)

If we examine closely the lesson in philosophy the poet gives us, we shall find in this passage a spirit that has lost its "being-there" (*être-là*), one that has so declined as to fall from *the being of its shade* and mingle with the rumors of being, in the form of meaningless noise, of a confused hum that *cannot be located*. It once was. But wasn't it merely the noise that it has become? Isn't its punishment the fact of having become the mere echo of the meaningless, useless noise it once was? Wasn't it formerly what it is now: a sonorous echo from the vaults of hell? It is condemned to repeat the word of its evil intention, a word which, being imprinted in being, has overthrown being.¹ And we are in hell, and a part of us is always in hell, walled-up, as we are, in the world of evil intentions. Through what naïve intuition do we locate evil, which is boundless, in a hell? This spirit, this shade, this noise of a shade which, the poet tells us, desires its unity, may be heard on the outside without it being possible to be sure that it is inside. In this "horrible inside-outside" of unuttered words and unfulfilled intentions, within itself, being is slowly digesting its nothingness. The process of its reduction to nothing will last "for centuries." The hum of the being of rumors continues both in time and in space. In vain the spirit gathers its remaining strength. It has become the backwash of expiring being. Being is alternately condensation that disperses with a burst, and dispersion that flows back to a center. Outside and inside are both intimate

¹ Another poet writes: "To think that a mere word, a name, suffices to make the dividing walls of your strength come tumbling down." Pierre Reverdy, *Risques et Périls*, p. 23.

218 *the poetics of space*

—they are always ready to be reversed, to exchange their hostility. If there exists a border-line surface between such an inside and outside, this surface is painful on both sides. When we experience this passage by Henri Michaux, we absorb a mixture of being and nothingness. The center of "being-there" wavers and trembles. Intimate space loses its clarity, while exterior space loses its void, void being the raw material of possibility of being. We are banished from the realm of possibility.

In this drama of intimate geometry, where should one live? The philosopher's advice to withdraw into oneself in order to take one's place in existence, loses its value, and even its significance, when the supplest image of "being-there" has just been experienced through the ontological nightmare of this poet. Let us observe, however, that this nightmare is not visually frightening. The fear does not come from the outside. Nor is it composed of old memories. It has no past, no physiology. Nothing in common, either, with having one's breath taken away. Here fear is being itself. Where can one flee, where find refuge? In what shelter can one take refuge? Space is nothing but a "horrible outside-inside."

And the nightmare is simple, because it is radical. It would be intellectualizing the experience if we were to say that the nightmare is the result of a sudden doubt as to the certainty of inside and the distinctness of outside. What Michaux gives us as an *a priori* of being is the entire space-time of ambiguous being. In this ambiguous space, the mind has lost its geometrical homeland and the spirit is drifting.

Undoubtedly, we do not have to pass through the narrow gate of such a poem. The philosophies of anguish want principles that are less simplified. They do not turn their attention to the activity of an ephemeral imagination, for the reason that they inscribed anguish in the heart of being long before images had given it reality. Philosophers treat themselves to anguish, and all they see in the images are manifestations of its causality. They are not at all concerned with living the being of the image. Phenomenology

of the imagination must assume the task of seizing this ephemeral being. In fact, phenomenology can learn from the very brevity of the image. What strikes us here is that the metaphysical aspect originates on the very level of the image, on the level of an image which disturbs the notions of a spatiality commonly considered to be able to reduce these disturbances and restore the mind to a statute of indifference to space that does not have to localize dramatic events.

Personally, I welcome this poet's image as a little piece of experimental folly, like a virtual grain of hashish without which it is impossible to enter into the reign of the imagination. And how should one receive an exaggerated image, if not by exaggerating it a little more, by personalizing the exaggeration? The phenomenological gain appears right away: in prolonging exaggeration, we may have the good fortune to avoid the habits of reduction. With space images, we are in a region where reduction is easy, commonplace. There will always be someone who will do away with all complications and oblige us to leave as soon as there is mention of space—whether figurative or not—or of the opposition of outside and inside. But if reduction is easy, exaggeration is all the more interesting, from the standpoint of phenomenology. This problem is very favorable, it seems to me, for marking the opposition between reflexive reduction and pure imagination. However, the direction of psychoanalytical interpretation—which is more liberal than classical literary criticism—follows the diagram of reduction. Only phenomenology makes it a principle to examine and test the psychological being of an image, before any reduction is undertaken. The dialectics of the dynamisms of reduction and exaggeration can throw light on the dialectics of psychoanalysis and phenomenology. It is, of course, phenomenology which gives us the psychic positivity of the image. Let us therefore transform our amazement into admiration. We can even begin by admiring. Then, later, we shall see whether or not it will be necessary to organize our disappointment through criticism and reduction. To benefit from this active, immediate admiration, one has only

220 *the poetics of space*

to follow the positive impulse of exaggeration. Here I read Michaux's poem over and over, and I accept it as a phobia of inner space, as though hostile remoteness had already become oppressive in the tiny cell represented by inner space. With this poem, Henri Michaux has juxtaposed in us claustrophobia and agoraphobia; he has aggravated the line of demarcation between outside and inside. But in doing so, from the psychological standpoint, he has demolished the lazy certainties of the geometrical intuitions by means of which psychologists sought to govern the space of intimacy. Even figuratively, nothing that concerns intimacy can be shut in, nor is it possible to fit into one another, for purposes of designating depth, impressions that continue to *surge up*. A fine example of phenomenological notation may be seen in the following simple line by a symbolist poet: "The pansy took on new life when it became a corolla . . ." ¹

A philosopher of the imagination, therefore, should follow the poet to the ultimate extremity of his images, without ever reducing this extremism, which is the specific phenomenon of the poetic impulse. In a letter to Clara Rilke, Rilke wrote: "Works of art always spring from those who have faced the danger, gone to the very end of an experience, to the point beyond which no human being can go. The further one dares to go, the more decent, the more personal, the more unique a life becomes."² But is it necessary to go and look for "danger" other than the danger of writing, of expressing oneself? Doesn't the poet put language in danger? Doesn't he utter words that are dangerous? Hasn't the fact that, for so long, poetry has been the echo of heartache, given it a pure dramatic tonality? When we really live a poetic image, we learn to know, in one of its tiny fibres, a becoming of being that is an awareness of the *being's inner disturbance*. Here being is so sensitive that it is upset by a word. In the same letter,

¹ André Fontainas, *L'ornement de la solitude*, Mercure de France, 1899, p. 22.

² *Lettres*, Stock, Paris, p. 167.

Rilke adds: "This sort of derangement, which is peculiar to us, must go into our work."

Exaggeration of images is in fact so *natural* that however original a poet may be, one often finds the same impulse in another poet. Certain images used by Jules Supervielle, for instance, may be compared with the Michaux image we have just been studying. Supervielle also juxtaposes claustrophobia and agoraphobia when he writes: "*Trop d'espace nous étouffe beaucoup plus que s'il n'y en avait pas assez.*"¹ (Too much space smothers us much more than if there were not enough).

Supervielle is also familiar with "exterior dizziness" (*loc. cit.*, p. 21). And elsewhere he speaks of "interior immensity." Thus the two spaces of inside and outside exchange their dizziness.

In another text by Supervielle, which Christian Sénéchal points out in his book on Supervielle, *the prison is outside*. After endless rides on the South American pampas, Supervielle wrote: "Precisely because of too much riding and too much freedom, and of the unchanging horizon, in spite of our desperate gallopings, the pampa assumed the aspect of a prison for me, a prison that was bigger than the others."

IV

If, through poetry, we restore to the activity of language its free field of expression, we are obliged to supervise the use of fossilized metaphors. For instance, when open and closed are to play a metaphorical rôle, shall we harden or soften the metaphor? Shall we repeat with the logicians that a door must be open or closed? And shall we find in this maxim an instrument that is really effective for analyzing human passions? In any case, such tools for analysis should be sharpened each time they are used. Each metaphor must be restored to its surface nature; it must be brought up out of habit of expression to actuality of ex-

¹ Jules Supervielle, *Gravitations*, p. 19.

222 *the poetics of space*

pression. For it is dangerous, in expressing oneself, to be "all roots."

The phenomenology of the poetic imagination allows us to explore the being of man considered as the being of a surface, of the surface that separates the region of the same from the region of the other. It should not be forgotten that in this zone of sensitized surface, before being, one must speak, if not to others, at least to oneself. And advance always. In this orientation, the universe of speech governs all the phenomena of being, that is, the new phenomena. By means of poetic language, waves of newness flow over the surface of being. And language bears within itself the dialectics of open and closed. Through *meaning* it encloses, while through poetic expression, it opens up.

It would be contrary to the nature of my inquiries to summarize them by means of radical formulas, by defining the being of man, for instance, as the being of an ambiguity. I only know how to work with a philosophy of detail. Then, on the surface of being, in that region where being *wants* to be both visible and hidden, the movements of opening and closing are so numerous, so frequently inverted, and so charged with hesitation, that we could conclude on the following formula: man is half-open being.

V

But how many daydreams we should have to analyze under the simple heading of Doors! For the door is an entire cosmos of the Half-open. In fact, it is one of its primal images, the very origin of a daydream that accumulates desires and temptations: the temptation to open up the ultimate depths of being, and the desire to conquer all reticent beings. The door schematizes two strong possibilities, which sharply classify two types of daydream. At times, it is closed, bolted, padlocked. At others, it is open, that is to say, wide open.

But then come the hours of greater imagining sensibility. On May nights, when so many doors are closed, there is one that is just barely ajar. We have only to give it a very

slight push! The hinges have been well oiled. And our fate becomes visible.

And how many doors were doors of hesitation! In *La Romance du Retour*, by Jean Pellerin, this tender, delicate poet wrote:¹

La porte me flaire, elle hésite.

(The door scents me, it hesitates.)

In this verse, so much psychism is transferred to the object that a reader who attaches importance to objectivity will see in it mere brain-play. If such a document had its source in some remote mythology, we should find it more readily acceptable. But why not take the poet's verse as a small element of spontaneous mythology? Why not sense that, incarnated in the door, there is a little threshold god? And there is no need to return to a distant past, a past that is no longer our own, to find sacred properties attributed to the threshold. In the third century, Porphyry wrote: "A threshold is a sacred thing."² But even if erudition did not permit us to refer to such a sacralization, why should we not react to sacralization through poetry, through a poem of our own time, tinged with fantasy, perhaps, but which is in harmony with primal values.

Another poet, with no thought of Zeus, discovered the majesty of the threshold within himself and wrote the following:

*Je me surprends à définir le seuil
Comme étant le lieu géométrique
Des arrivées et des départs
Dans la Maison du Père.³*

(I find myself defining threshold
As being the geometrical place
Of the comings and goings
In my Father's House.)

¹ Jean Pellerin, *La Romance du Retour*, N.R.F. 1921, p. 18.

² Porphyry: *The Nymph's Cave* § 27.

³ Michel Barrault, *Dominicale*, I, p. 11.

224 *the poetics of space*

And what of all the doors of mere curiosity, that have tempted being for nothing, for emptiness, for an unknown that is not even imagined?

Is there one of us who hasn't in his memories a Blue-beard chamber that should not have been opened, even half-way? Or—which is the same thing for a philosophy that believes in the primacy of the imagination—that should not even have been imagined open, or capable of opening half-way?

How concrete everything becomes in the world of the spirit when an object, a mere door, can give images of hesitation, temptation, desire, security, welcome and respect. If one were to give an account of all the doors one has closed and opened, of all the doors one would like to re-open, one would have to tell the story of one's entire life.

But is he who opens a door and he who closes it the same being? The gestures that make us conscious of security or freedom are rooted in a profound depth of being. Indeed, it is because of this "depth" that they become so normally symbolical. Thus René Char takes as the theme of one of his poems this sentence by Albert the Great: "In Germany there once lived twins, one of whom opened doors by touching them with his right arm, and the other who closed them by touching them with his left arm." A legend like this, treated by a poet, is naturally not a mere reference. It helps the poet sensitize the world at hand, and refine the symbols of everyday life. The old legend becomes quite new when the poet makes it his own. He knows that there are two "beings" in a door, that a door awakens in us a two-way dream, that it is doubly symbolical.

And then, onto what, toward what, do doors open? Do they open for the world of men, or for the world of solitude? Ramon Gomez de la Serna wrote: "Doors that open on the countryside seem to confer freedom behind the world's back."¹

¹ Ramon Gomez de la Serna, *Echantillons*, p. 167, Grasset, Paris.

VI

As soon as the word *in* appears in an expression, people are inclined not to take literally the *reality of the expression*, and they translate what they believe to be figurative language into reasonable language. It is not easy for me, indeed it seems futile, to follow, for instance, the poet—I shall furnish documentation on the subject—who says that the house of the past is alive in his own head. I immediately interpret: the poet simply wants to say that an old memory has been preserved *in* his mind. The exaggerated nature of the image that seeks to upset the relationship of contained to container makes us shrink in the presence of what can appear to be mental derangement of images. We should be more indulgent if we were reading a fever chart. By following the labyrinth of fever that runs through the body, by exploring the "seats of fever," or the pains that inhabit a hollow tooth, we should learn that the imagination localizes suffering and creates and recreates imaginary anatomies. But I shall not use in this work the numerous documents that psychiatry provides. I prefer to underline my break with causalism by rejecting all organic causality. For my problem is to discuss the images of a pure, free imagination, a liberating imagination that has no connection with organic incitements.

These documents of absolute poetics exist. The poet does not shrink before reversals of dovetailings. Without even thinking that he is scandalizing reasonable men, contrary to the most ordinary common sense, he actually experiences reversal of dimensions or inversion of the perspective of inside and outside.

The abnormal nature of the image does not mean that it is artificially produced, for the imagination is the most natural of faculties. No doubt the images I plan to examine could not figure in a psychology of projects, even of *imaginary projects*. For every project is a contexture of images and thoughts that supposes a grasp of reality. We need not consider it, consequently, in a doctrine of pure

226 *the poetics of space*

imagination. It is even useless to *continue* an image, or to *maintain* it. All we want is for it to exist.

Let us study then, in all phenomenological simplicity, the documents furnished by poets.

In his book: *Où boivent les loups*, Tristan Tzara writes (p. 24):

*Une lente humilité pénètre dans la chambre
Qui habite en moi dans la paume du repos*

(A slow humility penetrates the room
That dwells in me in the palm of repose.)

In order to derive benefit from the oneirism of such an image, one must no doubt first place oneself "in the palm of repose," that is, withdraw into oneself, and condense oneself in the being of a repose, which is the asset one has most easily "at hand." Then the great stream of simple humility that is in the silent room flows into ourselves. The intimacy of the room becomes our intimacy. And correlatively, intimate space has become so quiet, so simple, that all the quietude of the room is localized and centralized in it. The room is very deeply our room, it is in us. We no longer see it. It no longer *limits* us, because we are in the very ultimate depth of its repose, in the repose that it has conferred upon us. And all our former rooms come and fit into this one. How simple everything is!

In another passage, which is even more enigmatic for the reasonable mind, but quite as clear for anyone who senses the topoanalytical inversions of images, Tzara writes:

*Le marché du soleil est entré dans la chambre
Et la chambre dans la tête bourdonnante.*

(The market of the sun has come into my room
And the room into my buzzing head.)

In order to accept and hear this image, one must experience the strange whirl of the sun as it comes into a room in which one is alone, for it is a fact that the first ray *strikes*

the wall. These sounds will be heard also—over and beyond the fact—by those who know that every one of the sun's rays carries with it bees. Then everything starts buzzing and one's head is a hive, the hive of the sounds of the sun.

To begin with, Tzara's image was overcharged with surrealism. But if we overcharge it still more, if we increase the charge of image, if we go beyond the barriers set up by criticism, then we really enter into the surrealist action of a pure image. And the exaggerated nature of the image is thus proved to be active and communicable, this means that it started well: the sunny room is buzzing *in* the head of the dreamer.

A psychologist will say that all my analysis does is to relate daring, too daring, "associations." And a psychoanalyst will agree perhaps to "analyze" this daring; he is accustomed to doing this. Both of them, if they take the image as symptomatic, will try to find reasons and causes for it. A phenomenologist has a different approach. He takes the image just as it is, just as the poet created it, and tries to make it his own, to feed on this rare fruit. He brings the image to the very limit of what he is able to imagine. However far from being a poet he himself may be, he tries to repeat its creation for himself and, if possible, continue its exaggeration. Here association ceases to be fortuitous, but is sought after, willed. It is a poetic, specifically poetic, constitution. It is sublimation that is entirely rid of the organic or psychic weights from which one wanted to be free. In other words, it corresponds to pure sublimation.

Of course, such an image is not received in the same way every day. Psychically speaking, it is never objective. Other commentaries could renew it. Also, to receive it properly, one should be in the felicitous mood of super-imagination.

Once we have been touched by the grace of super-imagination, we feel it in the presence of the simpler images through which the exterior world deposits virtual elements

228 *the poetics of space*

of highly-colored space in the heart of our being. The image with which Pierre-Jean Jouve constitutes his secret being is one of these. He places it in his most intimate cell:

*La cellule de moi-même emplit d'étonnement
La muraille peinte à la chaux de mon secret.*

(*Les Noces*, p. 50)

(The cell of myself fills with wonder
The white-washed wall of my secret.)

The room in which the poet pursues such a dream as this is probably not "white-washed." But this room in which he is writing is so quiet, that it really deserves its name, which is, the "solitary" room! It is inhabited thanks to the image, just as one inhabits an image which is "in the imagination." Here the poet inhabits the cellular image. This image does not transpose a reality. It would be ridiculous, in fact, to ask the dreamer its dimensions. It does not lend itself to geometrical intuition, but is a solid framework for secret being. And secret being feels that it is guarded more by the whiteness of the lime-wash than by the strong walls. The cell of the secret is white. A single value suffices to coordinate any number of dreams. And it is always like that, the poetic image is under the domination of a heightened quality. The whiteness of the walls, alone, protects the dreamer's *cell*. It is stronger than all geometry. It is a part of the cell of intimacy.

Such images lack stability. As soon as we depart from expression as it is, as the author gives it, in all spontaneity, we risk relapsing into literal meaning. We also risk being bored by writing that is incapable of condensing the intimacy of the image. And we have to withdraw deep into ourselves, for instance, to read this fragment by Maurice Blanchot in the tonality of being in which it was written: "About this room, which was plunged in utter darkness, I knew everything, I had entered into it, I bore it within me, I made it live, with a life that is not life, but which is stronger than life, and which no force in the world can

vanquish."¹ One feels in these repetitions, or to be more exact, in this constant strengthening of an image into which one has entered (and not of a room into which one has entered, a room which the author bears within himself, and which he has made live with a life that does not exist in life) one feels, as I said, that it is not the writer's intention merely to describe his *familiar* abode. Memory would *encumber* this image by stocking it with *composite memories* from several periods of time. Here everything is simpler, more radically simple. Blanchot's room is an abode of intimate space, it is his inner room. We share the writer's image, thanks to what we are obliged to call a *general image*, that is, an image which participation keeps us from confusing with a *generality*. We individualize this general image right away. We live in it, we enter into it the way Blanchot enters into his. Neither word nor idea suffices, the writer must help us to reverse space, and shun description, in order to have a more valid experience of the hierarchy of repose.

Often it is from the very fact of concentration in the most restricted intimate space that the dialectics of inside and outside draws its strength. One feels this elasticity in the following passage by Rilke:² "And there is almost no space here; and you feel almost calm at the thought that it is impossible for anything very large to hold in this narrowness." There is consolation in knowing that one is in an atmosphere of calm, in a narrow space. Rilke achieved this narrowness intimately, in inner space where everything is commensurate with inner being. Then, in the next sentence, the text continues dialectically: "But outside, everything is immeasurable. And when the level rises outside, it also rises in you, not in the vessels that are partially controlled by you, or in the phlegm of your most unimpressionable organs: but it grows in the capillary veins, drawn upward into the furthestmost branches of your infinitely ramified existence. This is where it rises, where it overflows from you, higher than your respiration, and,

¹ Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, p. 124.

² Rilke, French translation, p. 106, of *Les Cahiers*.

230 *the poetics of space*

as a final resort, you take refuge, as though on the tip of your breath. Ah! where, where next? Your heart banishes you from yourself, your heart pursues you, and you are already almost beside yourself, and you can't stand it any longer. Like a beetle that has been stepped on, you flow from yourself, and your lack of hardness or elasticity means nothing any more.

"Oh night without objects. Oh window muffled on the outside, oh, doors carefully closed; customs that have come down from times long past, transmitted, verified, never entirely understood. Oh silence in the stair-well, silence in the adjoining rooms, silence up there, on the ceiling. Oh mother, oh one and only you, who faced all this silence, when I was a child."

I have given this long passage without cuts for the reason that it has dynamic continuity. Inside and outside are not abandoned to their geometrical opposition. From what overflow of a ramified interior does the substance of being run, does the outside call? Isn't the exterior an old intimacy lost in the shadow of memory? In what silence does the stair-well resound? In this silence there are soft foot-steps: the mother comes back to watch over her child, as she once did. She restores to all these confused, unreal sounds their concrete, familiar meaning. Limitless night ceases to be empty space. This passage by Rilke, which is assailed by such frights, finds its peace. But by what a long, circuitous route! In order to experience it in the reality of the images, one would have to remain the contemporary of an osmosis between intimate and undetermined space.

I have presented texts that were as varied as possible, in order to show that there exists a play of values, which makes everything in the category of simple determinations fall into second place. The opposition of outside and inside ceases to have as coefficient its geometrical evidence.

To conclude this chapter, I shall consider a fragment in which Balzac defines determined opposition in the face of

affronted space. This text is all the more interesting in that Balzac felt obliged to correct it.

In an early version of *Louis Lambert*, we read: "When he used his entire strength, he grew unaware, as it were, of his physical life, and only existed through the all-powerful play of his interior organs, the range of which he constantly maintained and, according to his own admirable expression, he made *space withdraw before his advance*."¹

In the final version, we read simply: "He left space, as he said, behind him."

What a difference between these two movements of expression! What decline of power of being faced with space, between the first and second forms! In fact, one is puzzled that Balzac should have made such a correction. He returned, in other words, to "indifferent space." In a meditation on the subject of being, one usually puts space between parentheses, in other words, one leaves space "behind one." As a sign of the lost "tonalization" of being, it should be noted that "admiration" subsided. The second mode of expression is no longer, according to the author's own admission, *admirable*. Because it really was admirable, this power to make *space withdraw*, to put space, all space, outside, in order that meditating being might be free to think.

¹ Ed. Jean Pommier, *Corti*, p. 19.

HAL FOSTER: THE ANTIAESTHETIC

70 The Anti-Aesthetic

in my text, then, my own voice must yield to the artist's; in the essay "in, around and afterthoughts (on documentary photography)" which accompanies *The Bowery* . . . , Rosler writes:

If impoverishment is a subject here, it is more certainly the impoverishment of representational strategies tottering about alone than that of a mode of surviving. The photographs are powerless to *deal with* the reality that is yet totally comprehended-in-advance by ideology, and they are as diversionary as the word formations—which at least are closer to being located within the culture of drunkenness rather than being framed on it from without.³⁸

The Visible and the Invisible

A work like *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* not only exposes the "myths" of photographic objectivity and transparency; it also upsets the (modern) belief in vision as a privileged means of access to certainty and truth ("Seeing is believing"). Modern aesthetics claimed that vision was superior to the other senses because of its detachment from its objects: "Vision," Hegel tells us in his *Lectures on Aesthetics*, "finds itself in a purely theoretical relationship with objects, through the intermediary of light, that immaterial matter which truly leaves objects their freedom, lighting and illuminating them without consuming them."³⁹ Postmodernist artists do not deny this detachment, but neither do they celebrate it. Rather, they investigate the particular interests it serves. For vision is hardly disinterested; nor is it indifferent, as Luce Irigaray has observed: "Investment in the look is not privileged in women as in men. More than the other senses, the eye objectifies and masters. It sets at a distance, maintains the distance. In our culture, the predominance of the look over smell, taste, touch, hearing, has brought about an impoverishment of bodily relations. . . . The moment the look dominates, the body loses its materiality."⁴⁰ That is, it is transformed into an image.



