

Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert,
Klaus Ulrich Werner (Hg.)

Schreiben als Ereignis

Künste und Kulturen der Schrift

Wilhelm Fink

Braille à la russe. Vom Gefühl und Ungefühl der Schrift

Georg Witte

Ein Blindgeborener fragte einen Sehenden: „Welche Farbe hat die Milch?“

Der Sehende sagte: „Die Farbe der Milch ist so wie weißes Papier.“

Der Blinde fragte: „Dann raschelt diese Farbe also in der Hand wie Papier?“

Der Sehende sagte: „Nein, sie ist weiß wie weißes Mehl.“

Der Blinde fragte: „Ist sie denn so weich und streubar wie Mehl?“

Der Sehende sagte: „Nein, sie ist einfach weiß, wie ein Schneehase.“

Der Blinde fragte: „Ist sie denn so flaumig und weich wie ein Hase?“

Der Sehende sagte: „Nein, die weiße Farbe ist so wie Schnee.“

Der Blinde fragte: „Ist sie denn so kalt wie Schnee?“

Und wie viele Beispiele der Sehende auch nannte, der Blinde konnte nicht verstehen, was die weiße Farbe der Milch ist.

(LEV TOLSTOJ, Der Blinde und die Milch)

Lesende haben oft eine Binde vor den Augen. In der zeichentranszendierenden Tätigkeit des Verstehens werden sie, obwohl doch immerzu auf die Buchseiten schauend, blind für das Gestöber, das sich da schwarz auf weiß vor ihnen abspielt. Sie sehen und sehen zugleich nicht: sie sehen nicht die graphische Physis des Schriftbilds, sie fühlen nicht den Körper der Schrift. Auch ihr kinästhetischer Sinn scheint ausgeschaltet, was den Tanz der Striche vor ihren Augen betrifft. Die Schrifttheorie der vergangenen Jahrzehnte hat uns diese Binde von den Augen genommen. Die Schrift hat ihre vergessene Sinnlichkeit wiedergefunden – als Aisthesis, haptische und visuelle Affizierung, einerseits, als Operation, handgreifliche Technik des Wissens, andererseits. Doch zugleich hat damit eine problematische Polarisierung Einzug gehalten. Das Andere der Sinnlichkeit der Schrift ist nun eine Unsinnlichkeit, die merkwürdig stigmatisiert ist und gleichsam mit einem Metaphysikverdacht belegt wird. Dieser Bruch zwischen einer Aisthesis und einer Anaisthesis der Schrift soll im Folgenden hinterfragt werden.

Wir wissen, dass die Entsinnlichung der Schrift mediengeschichtlich mit der phonographischen Revolution zu tun hat. Ein ursprünglicher

sensorisch-kognitiver Synkretismus der Schrift wurde zerrissen. Wenn sinnliche Reizung des Blicks und der Hand zu Anlass und Effekt von Schrift werden, dann seit dieser Wende immer im Konflikt mit einer ‚anderen‘ Seite der Schrift, ihrer privilegierten Beziehung zur Unsichtbarkeit. Das hat ontologische Konsequenzen: Schrift ist dann auch das dem Bild überlegene, apophatische Vorbeizeigen an göttlicher Unsichtbarkeit. Schrift tut immer beides: lässt sich sehen und lässt etwas nicht sehen. Seit Schrift nicht mehr opto-taktile und kinetische „Graphie“ ist (als territoriale Markierung, Ritzung in Boden und Körper, Tanz), sondern Kodierung der Stimme, heißt, sie ‚wahr‘ zu nehmen, ihr etwas Wahres zu entnehmen, zugleich, sie nicht mehr wahrzunehmen.

Diese Polarisierung aber hat nun ihrerseits ihre blinden Flecken. Wird mit der Emphase auf Aisthesis und Operativität von Schrift vielleicht etwas übersehen an der Unsichtbarkeit der Schrift? (Ich kann es nur in dieser paradoxen Weise formulieren.) Gibt es eine Unsichtbarkeit der Schrift jenseits der Metaphysik des Logozentrismus? Gibt es ein „Ungefühl“ der Schrift? Und zwar in Praktiken, die eben gerade an der Schriftmaterie interessiert sind? Kann Schrift uns so etwas vermitteln wie glückliche Anästhesien? Kann, muss Schrift – dialektische Implikation ihrer Sichtbarkeit – umschlagen in Unsichtbarkeit?

Das betrifft vielleicht schon die atmosphärischen Tiefenströmungen des literatur- und kunsttheoretischen Diskurses. Es gibt unterschiedliche Affinitäten und Sympathien, unterschiedliche Favorisierungen und Verwerfungen von einzelnen Künstlern, Autoren, Richtungen, Werken. Solche Sympathieverteilungen drücken sich aus in idiomatischen Assoziationshöfen und Metaphernnetzen, die sich um die beschriebenen Phänomene spinnen. Es ist ein Unterschied, ob es eher die Qualitäten der Leere, des Verschwindens, des Immateriellen, oder ob es eher die sinnlichen Aufdringlichkeiten, Faszinationen und Atmosphären sind, die den Diskurs beschäftigen. Und es ist besonders das Zusammenfallen solcher Eigenschaften, das die theoretische Spekulation provoziert. Denn spätestens seit der Avantgarde hat sich eine ikonoklastische Dialektik etabliert, in der Bildverzicht und grelle Präsenz des Artefakts sich wechselseitig bedingen.¹ Das figurativ leere, *gegenstandslose* Bild führt zur *Vergegenständlichung* des Bildings, der Bildfläche. Der graphematisch leere Text führt zur Vergegenständlichung der Buchseite, auf der er erscheint – wie

¹ Vgl. u.a. Peter Weibel, An End to the ‚End of Art‘? On the Iconoclasm of Modern Art, in: Bruno Latour, Peter Weibel (Hg.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe, Cambridge, Mass. 2002, S. 587–670.

etwa im Falle des „Poems des Endes“ („Poëma konca“) des russischen Futuristen Vasilisk Gnedov, einer bis auf die Überschrift des Gedichts leeren Seite.

Neigen wir vielleicht aber auch dazu, etwas zu übersehen an der *Sichtbarkeit* der Schrift? Die eine Seite, die Intensität des Graphischen, sehen wir klar. Etwas weniger klar sehen wir eine irgendwie abseitige, dem Reich der sichtbaren Welt der Körper und Gegenstände merkwürdig fremde Form der Sichtbarkeit. Es ist eine Sichtbarkeit, die manchmal erst unter dem Eindruck des Verlusts der ersten Sichtbarkeit ihren Moment und ihr Medium findet. Die *Bildfläche* muss erst verschwunden sein, um Schriftfläche zu werden. In Ivan Gončarovs Roman *Oblomov* (1859) ergeht es so den Spiegeln:

An den Wänden, neben den Bildern, klebten staubbedeckte Spinnweben, die wie Festons aussahen; die Spiegel hätten, statt die Gegenstände zu reflektieren, eher als Tafeln dienen können, auf denen man irgendwelche Erinnerungsnotizen in den Staub schreiben konnte.²

Wenn Schrift unsichtbar wird

In Fedor Dostoevskijs Erzählung *Ein schwaches Herz* (1848) wird in einer Schlüsselszene geschildert, was geschieht, wenn Schrifthandlung sich ablöst von Schriftsichtbarkeit. Ein junger Kanzleischreiber namens Wassja kritzelt in einem endlosen Leerlauf seiner Handbewegungen unsichtbare Striche auf weiß bleibende Papier, ohne die Feder ins Tintenfass zu tauchen. Schauen wir uns diese Szene etwas genauer an: Sie wird eingeleitet durch einen Albtraum. Arkadij, der Freund und Zimmergenosse Wassjas, sieht Wassja des Nachts, anstatt zu schlafen, zum Schreibtisch schleichen. Als er ihn zurücktragen will ins Bett, verwandelt sich Wassjas Körper in einen Leichnam. Arkadij erwacht – und sieht Wassja tatsächlich am Schreibtisch sitzen und schreiben:

Seinen Sinnen nicht trauend, blickte Arkadij aufs Bett: Wassja war dort nicht. Noch ganz unter dem Eindruck seines Traums sprang Arkadij erschrocken auf. Wassja rührte sich nicht. Er schrieb und schrieb. Plötzlich

² По стенам, около картин, лепилась в виде фестонов паутина, напитанная пылью; зеркала, вместо того чтоб отражать предметы, могли бы служить скорее скрижалями для написывания на них, но пыли, каких-нибудь заметок на память. – Ivan A. Gončarov, *Oblomov*, Moskau 1979, S. 27 (Übers v. G. W).

bemerkte Arkadij mit Entsetzen, dass Wassja mit trockener Feder über das Blatt fuhr, vollkommen weiße Seiten umblätterte und sich so sehr beeilte, das Blatt zu füllen, als ginge ihm die Sache leicht und mit größtem Erfolg von der Hand. „Nein, das ist kein Starrkrampf!“, dachte Arkadij Iwanowitsch und zitterte am ganzen Körper. „Wassja, Wassja! Antworte mir!“, schrie er und packte ihn an der Schulter. Wassja aber schwieg nur und fuhr fort, mit trockener Feder über das Papier zu rasen. „Endlich ist es mir gelungen, die Feder *schnell zu machen*“, sagte er, ohne zu Arkadij aufzublicken. Arkadij packte seine Hand und entriss ihr die Feder.³

Und genau mit diesem Moment, mit dieser Sekunde der gewaltsamen Unterbrechung einer strömenden Schrift, die keine fluide Substanz besitzt, wird Wassja wahnsinnig. So könnte man diese Stelle lesen, im Gegensatz zu einer scheinbar naheliegenden Interpretation, den Wahnsinn Wassjas bereits vorher anzusetzen. Eine solche Lesart impliziert, diesen aufs Äußerte konzentrierten und widerständigen *Akt* einer unsichtbaren Schrift, diesen gegen ein Verbot (nachts zu schreiben), gegen eine Aufsicht (den Zimmergenossen) durchgesetzten Akt, diesen Moment eines ‚Flugs‘ der Schrift als Ausgeburt des Wahnsinns zu denunzieren und zu pathologisieren.

Das Motiv hat ein bemerkenswertes Nachleben. Wir finden es im Film. In Giuseppe Tornatores *Una pura formalita* (1994) muss der Schriftsteller Onoff mit Grauen feststellen, dass auch bei wiederholtem Ansatz der Schreibbewegung, beim verzweifelt Ausprobieren immer neuer Schreibinstrumente, das Blatt, auf das er seine Schriftzüge aufträgt, leer bleibt. Eine Schreibgeste ohne ihre visuelle Materialisierung aber verliert die Kontrolle, wird zum „Bewegungsturm“. (So nannte der Physiologe Ernst Kretschmer vor ca. 100 Jahren die durch Überreizung von Organismen hervorgerufene Überproduktion

3 Не доверяя чувствам своим, Аркадий взглянул на постель: там не было Васи. Аркадий вскочил в испуге, еще под влиянием своих сновидений. Вася не шелохнулся. Он всё писал. Вдруг Аркадий с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевортыивает совсем белые страницы и спешит, спешит наполнить бумагу, как будто он делает отличнейшим и успешнейшим образом дело! „Нет, это не столбняк! -- подумал Аркадий Иванович и затрясся всем телом. -- Вася, Вася! откликнись же мне!“ -- закричал он, схватив его за плечо. Но Вася молчал и по-прежнему продолжал строчить сухим пером по бумаге. Наконец я *ускорил* перо, - проговорил он, не подымая головы на Аркадия. Аркадий схватил его за руку и вырвал перо -- Fedor M. Dostoevskij, *Slaboe serdce*, in: *Sobranie sočinenij v desjati tomach, tom pervyj*, S. 517–561, hier S. 554 (Übers v. G. W.).

von unkontrollierten Bewegungen.⁴) Onoff zerfetzt mit seinen grausamen Griffeln das Papier. Onoff? Ist das ein Russe? Oder ist das ein Fort-Da-Spiel der besonderen Art: *On* und *Off*? So wie das Licht in diesem Raum, das immerzu von An auf Aus schaltet. Es ist Bedingung für eine andere, eine sich von selbst erzeugende, eine wahrhaft flüchtige Schrift: das sich selbst zum Schattenspiel werdende Papier.

Neuerdings kehrte das Motiv bei Clemens Setz wieder: „Er hatte eine Schwäche für Bleistifte, liebte und zelebrierte das wunderbare Kratzgeräusch, das sie auf Papier erzeugten, konnte aber weder lesen noch schreiben.“⁵

All diese Szenen sind Intensitäten. Ex negativo, aus dem Verschwinden der Schrift insistiert hier das Schreiben als körperliches Ereignis. Die Schreiber sind Personen auf oder jenseits der Grenze von sprachlich stabilisierten Ordnungen. Sie driften aus dieser Welt, als Geisteskranke oder im Schwellenraum zwischen Diesseits und Jenseits (Onoff) – und es sind die Schreibakte, die dieses Abdriften begleiten.

Es gibt aber auch künstlerische Formen des Verschwindens von Schrift, die weniger die für ihr Gelingen notwendige körperliche Erregung aus-agieren, sondern die in umständlichen Technologien des Verbergens funktionieren. Das war eine Lieblingsbeschäftigung der Moskauer Konzeptualisten: umständliche und technisch anachronistische Prozeduren des Verhängens, Exponierens, Entfernen und aus der Entfernung Unentzifferbarmachens von Lösungstransparenten,



ABBILDUNG 1 UND 2

Gruppe Kollektive Aktionen (Moskau): *Losung* 1980.
<http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-15.html> (zuletzt
 aufgerufen am 20. 2. 2018); zuerst in: *Kollektivnye dejstva:
 Poezdki za gorod. Moskau (ad marginem)* 1998, o. S.

⁴ Ernst Kretschmer, *Medizinische Psychologie. Ein Leitfaden für Studium und Praxis*, Leipzig 1922, S. 98 ff.

⁵ Clemens Setz, *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre*, Berlin 2015, S. 67.

Verklebungen und Vergrabungen von Büchern, Produktion von beschädigten und aufgrund der Schreibmachindurchschläge unscharfen Typoskripten,

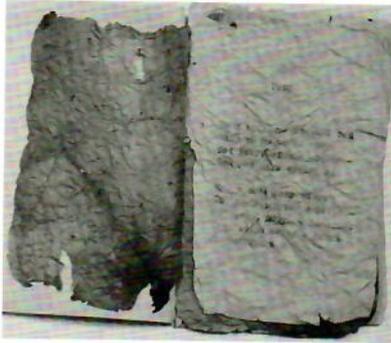


ABBILDUNG 3

Dmitrij Prigov: Dritter Sammelband der weggeworfenen, zerknüllten, zerriebenen und beschimpften Gedichte (ca. 1984). Ekaterina Degot' (Hg.): Dmitrij A. Prigov; Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta! Raboty na bumage, installjacija, kniga, performans, opera i deklamacija. Moskau (Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva) 2008, S. 206.

Gedichtheft, die an allen vier Seiten zugetackert sind. Bedingt ist hier auch eine Spielart der visuellen Poesie zuzuordnen, die mit Schreibmaschinen ohne Farbband arbeitet und perforierte Blätter produziert.

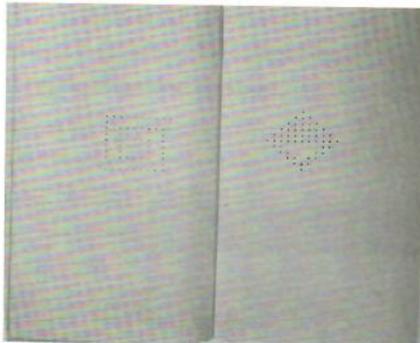


ABBILDUNG 4

Anna Al'čuk: Durchstiche (1988). Günter Hirt, Sascha Wonders (Hg.): Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat, Bremen 1998, S. 148.

Das Fühlen und das Sehen der Schrift

Die Aufwertung der Körperlichkeit der Schrift hatte viel zu tun mit der Rehabilitation ihrer Berührbarkeit. Eine große historische Stunde dieser Berührungsempfase schlug bekanntlich im 18. Jahrhundert. Das hing zusammen mit der anthropologischen Aufwertung des Tastsinns, bei Diderot, Herder, Rousseau und vielen anderen. Eine weitere Spitzenzeit der taktilen Schrift war die Epoche der Avantgarde. Der futuristische Lettrismus der 1910er Jahre entdeckt – in seiner Liebe für materielle Fakturen, für Entglättungen von Oberflächen – die Fühlbarkeit der Schrift. Die Buchstaben sollen „wie für die Hand des Blinden

fühlbar werden“, heißt es im russischen futuristischen Manifest *Der Buchstabe als solcher* aus dem Jahr 1913:

Ihr habt die Buchstaben ihrer Worte gesehen – in einer Reihe aufgestellt, beleidigt, die Haare geschoren, und alle sind gleichermaßen farblos und grau – nicht Buchstaben, sondern Stempel! Aber fragt doch irgendeinen beliebigen Rederer, und er wird euch sagen, dass ein Wort, in einer bestimmten Handschrift geschrieben oder in bestimmtem Blei gesetzt, demselben Wort in einer anderen Gestalt durchaus nicht ähnlich sieht. Ihr werdet doch nicht alle eure hübschen Jünglinge in gleichaussehende staatliche Bauernröcke stecken! [...]

Es gibt zwei Situationen:

- 1) Dass die Stimmung die Handschrift beim Schreiben ändert.
- 2) Dass die Handschrift, eigentümlich verändert durch die Stimmung, diese Stimmung dem Leser übermittelt, unabhängig von den Wörtern. Ebenso muss man die Frage der sichtbaren oder einfach – wie für die Hand des Blinden – fühlbaren Schriftzeichen stellen.⁶

In den Büchern der Futuristen, so heißt es weiter, küssen die Buchstaben die Finger der Lesenden. Dieser Rekurs auf die Hand des Blinden ist umso bemerkenswerter, als das Manifest mit einer Beleidigung jener Leser, die Schrift nicht *sehen*, als „Blindgeborene“ beginnt. Von einem Manifest der Sichtbarkeit der Schrift – ganz im Sinne des avantgardistischen Topos des „Neuen Sehens“ – verwandelt sich dieser Text erst in ein Manifest der Fühlbarkeit – und damit kehrt sich die Bewertung des Blinden in ihr Gegenteil um.

⁶ Velimir Chlebnikov, Aleksej Kručnych, *Der Buchstabe als solcher*, in: Velimir Chlebnikov, *Werke*, Bd. 2, Prosa Schriften Briefe, hg. v. Peter Urban, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 116. – Вы видели буквы их слов – вытянутые в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы – не буквы, а клейма!

А ведь спросите любого из речарей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании. Ведь не оденете же вы всех ваших красавиц в одинаковые казенные армяки! [...] Есть два положения:

- 1) Что настроение изменяет почерк во время написания.
- 2) Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов.

Так же должно поставить вопрос о письменных, зримых или просто осязаемых, почерком рукою слепца, знаках. – Velimir Chlebnikov, Aleksej Kručnych, *Bukva kak takovaja*, in: V.N. Terechina, A. P. Zimenkov (Hg.), *Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*, Moskau 2000, S. 49.

„Blindes“ Fühlen der Schrift ist ein physisch gesteigertes Wahrnehmen. Ein interessantes Wechselspiel zwischen technischem und mythischem Verständnis der Schrift wird hier deutlich: Einerseits ist das die Radikalisierung des Prinzips der Faktur, der Gemachtheit, der Fabriziertheit des Schriftlings. Andererseits wird hier ein Phantasma der Verleiblichung und letztlich Anthropomorphisierung des Buchstabens ausgespielt.

In diesem Zusammenhang verdient ein für die russischen Futuristen kennzeichnender Hang zur Handschrift besondere Aufmerksamkeit. Einerseits haben wir hier Momente einer Expressionsästhetik. Doch zugleich ist diese Schrift eben nicht nurbarer Ausdruck. Sie ist Umschrift: also nicht romantischer Seelenausfluss, sondern eine Übersetzung von Schrift in Schrift, und damit von vornherein ein eminent technischer Vorgang. Diese Technizität sieht man den Schriftbildern der futuristischen Künstlerbücher an, und man soll sie ihnen ansehen. Eine typische Schriftfiguration dieser Bücher habe ich andernorts als „Geste der primitiven Skriptur“ bezeichnet.⁷ Es handelt sich hier nicht um die Fließbewegung der selbstaffizierenden Handschrift. Auf dem Papier aufgetragen sind Spuren einer aufwendigen Anfertigung. Es sind Spuren einer Fabrikation von Buchstaben zwecks sperriger Selbstevidenz des Schriftbilds, wobei gerade die technische Umständlichkeit der skripturalen Geste deren visuelle und haptische Intensität bedingt. Der Schriftzug in oder auf den Druckplatten, seien es Linol- oder Holzplatten als Objekte der Ritzung, seien es Lithographiesteine als Objekte des Auftrags der Druckfarbe, wird in spiegelverkehrter Form vorgenommen, um die ausführende Hand zu enthabitualisieren. Man erreicht jenen Zustand, in dem „die Hand sich erinnert“⁸ – an die erste gelungene Ausführung eines Buchstabens als Form, als geformtes Produkt, an das erste Entgegenreten des Worts als Artefakt. *Handschrift ist Handgriff*.⁹

7 Georg Witte, Textflächen und Flächentexte. Das Schriftsehen der literarischen Avantgarden, in: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hg.), Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005, S. 375–396.

8 Olga Florenskaja, Psychologija bytovogo šrifta, Sankt Petersburg 2001, S. 10.

9 Vgl. Susanne Strätling, Das buchstäbliche Erscheinen und Verschwinden. Zur Dematerialisierung von Schriftflächen zwischen konstruktiv und konkret (El' Lisickij und Carl-Friedrich Claus), in: Plurale. Zeitschrift für Denkversionen (2001) H. 0, S. 107–139. Vgl. auch Susanne Strätling, Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde, München 2017, hier besonders das Kapitel „Schreiben. Schrift als Spiel“, S. 137–220.

Wie imaginieren Blinde?

Mit dem blinden Leser und dem blinden Schreiber verbindet sich ein weiterer Aspekt: die Einbildungskraft. Ist es eine gestörte, oder im Gegenteil eine gesteigerte Imagination, die die Blinden auszeichnet? Und wie hängt die bereits erwähnte Eignung der Blinden für die Aufwertung des Tastsinns mit der Spekulation über ihre Einbildungskraft zusammen? Kann es eventuell sein, dass, auch jenseits der Physiologie und Performanz des Wahrnehmungsereignisses selbst, die durch Schrift ausgelöste und angefeuerte Imagination verblasst, stufenweise ‚abgetragen‘ wird in Bilderlosigkeit? Das wird uns später noch beschäftigen.

Zunächst aber ist ein kurzer Umweg zu machen – über Denis Diderots *Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden* (1749). Der Text ist u. a. deshalb so faszinierend, weil sich in ihm ein Bruch zwischen den zwei beherrschenden Themen des Blindendiskurses ausartikuliert. Da ist einerseits das Thema der Beschädigung, wie sie sich in einer machtvollen Geschichte der Allegorien etabliert hat. Hier ist das Reich der schon genannten Augenbinden: der Fortuna, des Cupido, überhaupt der Gierigen und Geilen, der jüdischen „Synagoge“, und eben auch – der Leser. Diese Blindheit kann auch ins Gute gewendet werden – etwa im Falle der Justitia, deren Augen verbunden sind, weil sie Recht spricht ohne Ansehen der Person. Da ist andererseits die Vermutung einer sowohl sensorischen als auch kognitiven Ebenbürtigkeit, wenn nicht Überlegenheit des Blinden – vom Seher bis zum Mathematiker, von Teiresias bis Nicholas Saunderson und Leonard Euler. Auf einer prinzipielleren Ebene betrifft das den Abschied von der Allegorie des Blinden überhaupt und die Hinwendung zu dessen realer Psychologie. Bevor dann die Psychoanalyse 150 Jahre später zuschlug und Blindheit zum Symbol machte.

Wie subtil diese beiden Formate in Diderots Essay ineinander und gegeneinander spielen, kann ich hier leider nicht ausführen. Ich beschränke mich auf seine Überlegungen zur fehlenden Einbildungskraft der Blinden:

Niemals stellt er sich unmittelbar etwas vor; denn wer sich etwas vorstellen will, muss einen Hintergrund färben und von diesem Hintergrund Punkte abheben, indem er ihnen eine andere Farbe gibt als dem Hintergrund. Geben Sie diesen Punkten wieder dieselbe Farbe wie dem Hintergrund, so verschmelzen sie sofort mit ihm, und die Figur verschwindet. [...] Wenn ich mir also vornehme, in meinem Kopf eine gerade Linie auf andere Weise wahrzunehmen als an ihren Eigentümlichkeiten, entwerfe ich sie dort zuerst gewissemaßen auf einer weißen Fläche, von

der ich eine Reihe von schwarzen Punkten abhebe, die in ein und derselben Richtung aufeinanderfolgen. Je mehr die Farben des Hintergrundes und der Punkte kontrastieren, desto deutlicher nehme ich die Punkte wahr, und wenn ich in meiner Einbildung eine Figur mit einer Farbe, die der des Hintergrundes sehr nahekommt, betrachte, so ermüdet mich dies nicht weniger, als wenn ich eine solche Figur außerhalb von mir auf der Leinwand betrachte.¹⁰

In schöner Deutlichkeit ist hier das graphische Dispositiv als Grundbedingung visueller Vorstellungsproduktion benannt. Im weiteren Verlauf wird dann aber sehr wohl ein – für uns Sehende kaum vorstellbares – Imaginationsvermögen der Blinden herausgearbeitet. Wenn man es denn noch „Imagination“ nennen kann, d. h. Bildermachen. Es ist im Gegenteil die Bilderlosigkeit, die der sogenannten Imagination der Blinden ein exklusives Potential verleiht: das Abstraktionsprivileg. Gerade weil die Einbildungskraft der Blinden avisuell sei, nichts anderes als die Erinnerung an fühlbare Punkte, gerade darum seien Blinde dazu befähigt, die Dinge viel abstrakter wahrzunehmen als die Sehenden: „Denn die Abstraktion besteht doch nur darin, die wahrnehmbaren Eigenschaften der Körper durch das Denken zu trennen, entweder voneinander oder vom Körper selbst, der ihnen als Grundlage dient [...]“¹¹

Ausgerechnet Abstraktion und taktile Nahsinn treten hier in ein Bedingungsverhältnis. Abstraktion und stoffliche Präsenz koinzidieren, sie treten nicht auseinander, wie in Konzepten der Abstraktion als perzeptivem Distanzgewinn, Mustererkennung aus der Ferne. Und Nicholas Saunderson, der Mathematiker, ist lebender Beweis für diese Spekulation. Ausführlich referiert Diderot dessen taktiles Rechenverfahren und erläutert die Erfindung eines taktilen Kalkulators, eine der ersten digitalen Rechenmaschinen. Saunderson konnte mithilfe dieses Kalkulators, basierend auf der Einteilung eines Quadrats in 9 Punkte und der von Ziffer zu Ziffer variierenden Positionswechsel zweier eingesteckter Nadeln, einer mit einem dicken, einer mit einem dünnen Kopf, arithmetische und geometrische Operationen durchführen. Die Blindenschrift wird sich solcher Digitalisierungen bedienen.

Zugleich aber finden wir bei Diderot den spekulativen Versuch, ausgerechnet die Haut des Blinden zu einem Organ der Bildwahrnehmung zu machen.

10 Denis Diderot, Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden. Mit einem Nachtrag, in: Ders., Philosophische Schriften, hg. v. Theodor Lücke, Bd. 1, Frankfurt am Main 1967, S. 49–110, hier S. 61.

11 Ebd., S. 63.

Er spielt die Vorstellung durch, dass Blinden Gestalten auf die Haut, in die Handfläche gezeichnet werden. „Es gibt auch für die Blinden eine Malerei, nämlich die, bei der ihre eigene Haut als Leinwand dient.“¹² Im *Nachtrag zum Brief über die Blinden* greift Diderots Gesprächspartnerin, die blinde Mélanie von Salignac, diesen Gedanken auf und bezeichnet ihre Hand als „empfindlichen Spiegel“, ein „Tuch“, so wie sie sich auch das Auge der Sehenden als ein „unendlich feines lebendes Tuch“ vorstellt.¹³

Fühllos fühlen: Braille

Um 1800 entstanden erste Versuche einer Punkteschrift für Blinde. Charles Barbiers „Nachtschrift“ verdankt ihren Titel aber nicht romantischer Abgründigkeit, sondern harter militärischer Pragmatik: sie wurde unter Napoleon als in der Dunkelheit einsetzbares nachrichtentechnisches Instrument entwickelt.

Blindenschriften machen eine Entwicklung durch: von der Reliefschrift zur Punkteschrift. In der Punkteschrift ist die taktile Sensorik nicht nur ‚isoliert‘ von den anderen Sinnen, sie ist auch in sich aufs Äußerste reduziert. Sie beschränkt sich auf zwei Parameter: Zahl und Position von Punkten. Louis Braille konnte 1825 daran anschließen, indem er die zwölf Punkte Barbiers auf sechs Punkte reduzierte.

Was ist daran so interessant im Kontext des die Epoche beschäftigenden Diskurses über die Sinnesvermögen des Menschen und deren kognitives Potential? Einerseits wäre die Erfindung der Punkteschrift kaum denkbar gewesen ohne die Diskurskarriere des Tastsinns und ohne die privilegierte Rolle des Blinden darin. Andererseits ist hier aber gerade jenes andere Potential des Tastsinns gemeint, das weit entfernt ist von den Herderschen Beschwörungen der Plastizität, von Körpereinfühlung, von einer überlegenen, da dreidimensionalen Bildbegabung der Blinden. Es hat auch nichts zu tun mit den auf die Haut gemalten Bildern, von denen Diderot sprach. Die Fingerspitze an der Braille-Schrift ist nicht die Handfläche als ein „Tuch“ des Sehens. Braille-Schrift ist radikal taktil. Sie ist aber zugleich die Negation des Gefühlsüberflusses der Berührung, mit dem die Handschrift oder auch die expressive Typographie aufgeladen wurde. Es gibt keine Ausdrucksbewegung, die sich im Braille-Buchstaben graphologisch erkunden ließe. In der Braille-Schrift verbinden sich Gefühl und Ungefühl der Schrift.

¹² Ebd., S. 77.

¹³ Ebd., S. 109.

Heldischer Hintergrund: Ein Blinder schreibt

Im Folgenden soll eine künstlerische Arbeit betrachtet werden, die diese sensorische Grauzone der Blindenschrift thematisiert. Sie stammt von dem russischen Konzeptkünstler Jurij Al'bert.

Mit dem Aufsatztitel „Braille à la russe“ soll freilich nicht behauptet werden, dass wir es hier mit einem exklusiven Terrain russischer Kunst zu tun haben. Blindheit ist Thema eines internationalen Kunstdiskurses, und Blindheit war eine Droge dekonstruktivistischer Literaturwissenschaft. Vielleicht sind aber doch einige spezifische Kontrastfolien zu berücksichtigen, wenn ein russischer Künstler der Gegenwart Blindenschrift zu seinem Thema und seiner Methode macht. Das betrifft zum einen die schon genannte expressive ‚Blindenschrift‘ der Futuristen. Ein anderer Aspekt sei wenigstens kurz erwähnt. Das Thema Blindheit und Schreiben evokiert einen besonderen atmosphärischen Hintergrund, eine Aura des Heroischen: wenn ein Blinder *trotzdem* schreibt. Und es dürfte schwer vorzustellen sein, dass ein russischer Künstler diesen Hintergrund nicht seit seiner Kindheit verinnerlicht hätte. In Nikolaj Ostrovskijs Roman *Wie der Stahl gehärtet wurde* (1932/34), dem wohl meistgelesenen Roman der stalinistischen Ära, trotz der Protagonist einer ganzen Kaskade von Krankheiten und Verstümmelungen, die auf ihn hereinbricht. Körperlich eine Ruine, verlegt er sein Heldentum vom militärischen revolutionären Kampf ins Schreiben. Als er schließlich blind wird, überwindet er auch diesen Schlag.



ABBILDUNG 5
Nikolaj Ostrovskij diktiert seiner
Sekretärin Aleksandra Lazareva.
<http://rusplt.ru/sub/books/Sovetskaya-Atlantida-7473.html> (zuletzt aufgerufen
am 01.03.2018).

Er diktiert nicht nur, sondern entwickelt ein Instrument, das ihm das Schreiben ermöglicht: eine Papp-Schablone, die ihm die Schreiblinien vorgibt, in die er seine nach dem Gedächtnis ausgeführten Buchstaben einträgt.

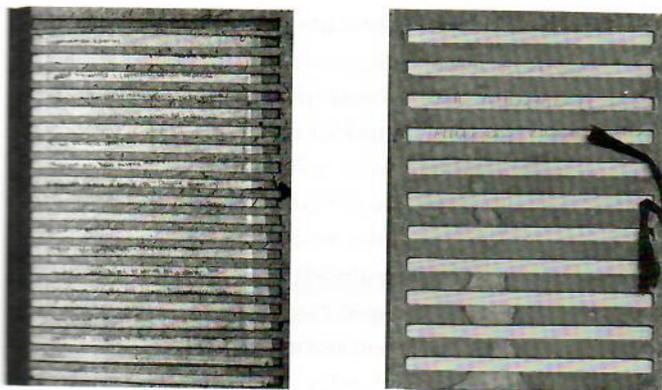


ABBILDUNG 6 UND 7 *Nikolaj Ostrovskijs Schreibschablonen. goo.gl/Vsm5k2 (zuletzt aufgerufen am 01.03.2018).*

Blindheit führt hier zu einem Triumph der Sichtbarkeit der Schrift. Es ist eine Sichtbarkeit, die, so aufwendig sie auch hergestellt wurde, nur dem einen, ihrer Lesbarkeit dient.

Blindenschrift für Sehende

Die Arbeit Jurij Al'berts ist nicht auf ein einzelnes Objekt begrenzt, sondern entfaltet sich in einer Reihe von unterschiedlichen Materialisierungsstufen. Sie ist zum einen ein Ding, ein Artefakt, ein Buch.

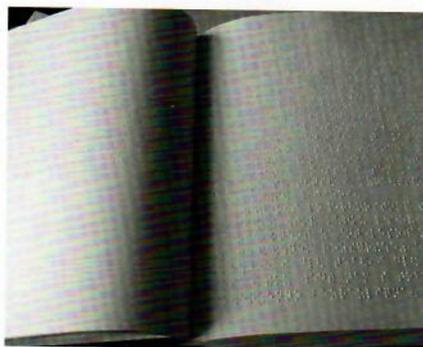


ABBILDUNG 8 *Jurij Al'bert: Selbstportrait mit geschlossenen Augen, Moskau 1996. Foto: Georg Witte (Archiv Witte).*

Es trägt den Titel *Selbstportrait mit geschlossenen Augen*. Es ist in Braille gesetzt und enthält Auszüge aus Briefen Vincent van Goghs an seinen Bruder Theo. Die ausgewählten Textstellen sind Beschreibungen, die Vincent van Gogh von seinen eigenen Bildern macht.



ABBILDUNG 9

Vincent van Gogh: Der Briefträger Roulin. <https://www.kunstkopie.de/a/vincent-van-gogh/der-brieftraeger-roulin.html> (zuletzt aufgerufen am 01.03.2018).

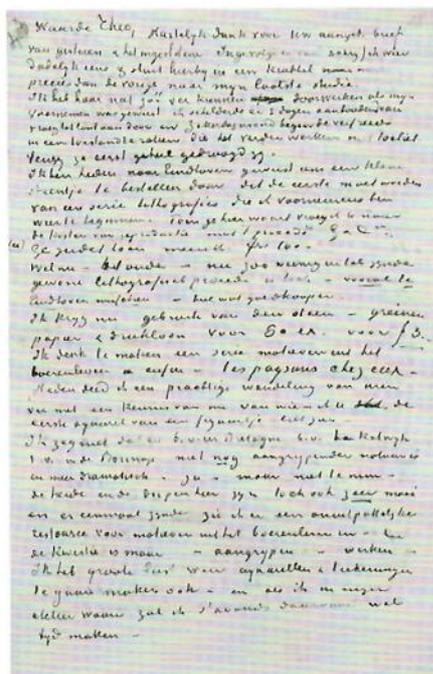


ABBILDUNG 10

Vincent van Gogh: Brief vom 30.4.1885 an Theo van Gogh. Vincent van Gogh, *The Letters*. Online-Edition hg. v. Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker, Amsterdam, Den Haag 2009, Brief Nr. 492. <http://vangoghletters.org/vg/letters/> (zuletzt abgerufen am 5.12.2017).



ABBILDUNG 11

Jurij Al'bert: Selbstportrait mit geschlossenen Augen, Moskau 1996. Foto: Georg Witte (Archiv Witte).

Man kann also zunächst eine beherrschende Konfiguration dieses mehrfach gestaffelten medialen Übertragungsprozesses erkennen: Es ist die Konfiguration einer stufenweisen Verunsichtbarung von Bildern.

Erste Stufe: die Verschriftlichung des Bildes durch den Künstler. Zweite Stufe: die Verschriftlichung der Schrift von Künstler 1 durch Künstler 2, Sprung von der Augenschrift in die Fingerschrift. (Der nicht minder interessante Aspekt der Übersetzung würde eine eigene Erörterung verdienen. Al'bert liest die holländisch und französisch verfassten Briefe in russischer Übersetzung, bevor er die ausgewählten Passagen der deutschen Ausgabe in einer Marburger Braille-Typographieanstalt in Auftrag gibt).

So weit, so schlicht. Schulbuchkonzeptualismus? Doch schauen wir etwas genauer hin. Das Buchobjekt macht seinerseits einen medialen Salto mortale und wird zur Installation. Die Seiten hängen an den Galeriewänden und werden von den Besuchern betastet. Die Blindenschrift dringt in einen Tempel des Sehens ein. Das Buch wird zum Ereignis. Es ist das Ereignis eines Lesens, dem beides, das Sehen und der Sinn, ausgetrieben ist.

Gehen wir aber noch einige Schritte zurück und betrachten die erste Stufe dieser alchemistischen Substanzenverwandlung des Bildes, van Goghs Briefe. Diese Briefe zeugen von einem manischen, besessenen Umgarnen der eigenen Bilder mit Schrift und Schreibakten. Sie belassen es nicht bei einer bloßen Beschreibung der Bilder, sondern stellen diese Bilder vor erzählerische und dramatische Horizonte. Sie entstehen vor oder nach dem Fertigstellen von Bildern. *Vorher* – kündigen sie Bilder an, manchmal beschwören sie geradezu deren Entstehen, lassen die Sprache als deren Geburtshelfer erscheinen. Oder sie begleiten den Entstehensprozess, erläutern neu ausprobierte Maltechniken,

oulin.html



ert: Selbstpor-
geschlossen
Moskau 1996.
Witte
Witte).



ABBILDUNG 12 *Jurij Al'bert: Selbstportrait mit geschlossenen Augen (Installation München 1995). Jurij Al'bert: Vystavka/Exhibition. Moskau (Elena Berezkina Foundation) 2007, S. 18.*

begründen Änderungen und Übermalungen des bereits Gemalten. *Nachher* – umspielt die Bildbeschreibungen ein aufwendiger Diskurs um die Bewertung und den Verkauf der Bilder. Vor allem aber geht es um das schriftliche Einfangen des Bilds in ein Netz der Verweise auf das eigene Œuvre und auf Vergleiche mit anderen Malern. Die Schrift *kontextualisiert*.

Die Briefe sind eine Störung, eine Aufstörung der kunst- und literaturtheoretisch aufgeladenen Gattung der Bildbeschreibung, Ekphrasis. Deren Idealform bewirkt eine Imaginationsleistung, die dem Leser das abwesende Bild als gegenwärtig vor Augen stehen lässt. Das verdankt sich der Sprachleistung der *enargeia*, der schon den antiken Rhetorikern vertrauten sprachlichen Illusionstechnik: Evozieren einer als lebendige Gegenwart empfundenen Szene. Dies alles schwingt nach in van Goghs Briefen, und vor diesem Hintergrund erst entfaltet die mediale Schwundoperation ihre apophatische Wucht. Über die *Kartoffeleesser* heißt es:

It's very dark, though, and in the white, for instance, white has hardly been used at all but simply the neutral colour that occurs if one mixes red, blue, yellow together — say vermilion, Paris blue and Naples yellow. So this colour in itself is a fairly dark grey, but it looks white in the painting. I'll tell you why I do this. The subject here is a grey interior, lit by a small lamp.

The drab linen tablecloth, the smoke-stained wall, the dusty caps in which the women have worked on the land — all these, *when you look at them through your eyelashes*, prove to be *very dark grey* in the light of the lamp, and the lamp, although being a red gold glow, is even lighter — and by a long way — than that white.¹⁴

Van Goghs Briefe sind Transmissionsorgane, Verstärker, Trafos der Bilder. Sie beschwören immer wieder das „Leben“, das sie enthalten. Dem dient auch die Einbeziehung von Skizzen in das Schriftbild der Briefe.

Oft sind sie verbunden mit Sehbefehlen: „See, this is what the composition has now become.“¹⁵ Über die *Kartoffeleesser*: „Can you not understand that the

14 Vincent van Gogh, Brief vom 2.5.1885 an Theo van Gogh, in: Vincent van Gogh, The Letters. Online-Edition hg. v. Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker, Amsterdam, Den Haag 2009, Brief Nr. 499. Zuletzt abgerufen am 5.12.2017 <http://vangoghletters.org/vg/letters/>.

15 Vincent van Gogh, Brief vom 9.4.1885 an Theo van Gogh, in: Van Gogh, The Letters (wie Anm. 15), Nr. 492.

thing I scribble down here was superb? When I went to the cottage this evening I found the folk eating their meal by the light of the little window instead of under the lamp.¹⁶ Auch die passenden Rahmen für die Bilder werden

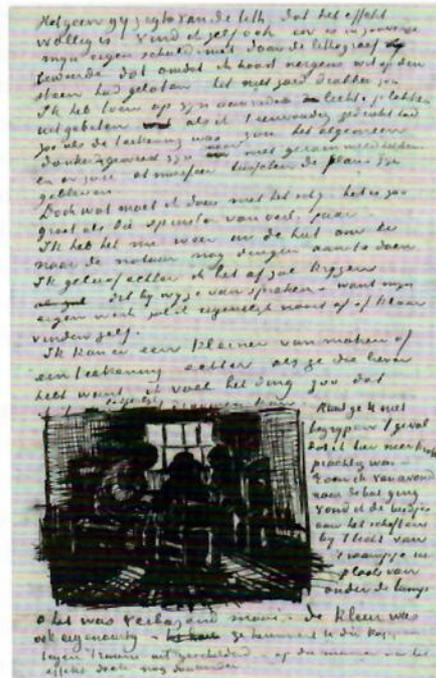


ABBILDUNG 13

Brief vom 2. 5. 1885. <http://vangoghletters.org/vg/letters/let499/letter.html> (zuletzt aufgerufen am 01.03.2018).

imaginiert. Für die *Kartoffelesser* wird ein goldener Rahmen vorgestellt, für diesen wiederum ein Wandhintergrund von der Farbe „reifen Weizens“.¹⁷

Zugleich aber sind die Briefe ein *Zuschreiben* der Bilder, ein *Überschreiben*, ein virtuelles Ausradiieren. Sie stellen aus, dass man in ihnen die Bilder *nicht* sieht. Man feiert nicht ihre Eigenevidenz, sondern nimmt sie zum Anlass von Vergleichen und Bewertungen, Berichten, Vermutungen und Erzählungen. Der Briefträger Roulin etwa erscheint nicht nur als Bildgegenstand, sondern er bewohnt die erzählte Welt des Briefeschreibers und ist Ratgeber

¹⁶ Vincent van Gogh, Brief vom 2.5.1885 an Theo van Gogh, in: Van Gogh, *The Letters* (wie Anm. 14), Nr. 499.

¹⁷ Vincent van Gogh, Brief vom 30.4.1885 an Theo van Gogh, in: Van Gogh, *The Letters* (wie Anm. 14), Nr. 497.

in Fragen der Einrichtung des Hauses. Das *Nachtcasé* wird eingesponnen in Antizipationen gemeinsamer Malstudien mit dem Bruder in einem Bordell (25. 9. 1888).¹⁸

Ein tiefer Zeitspalt durchquert dieses ganze, über Jahre hinweg, in immensem Umfang an Korrespondenz, betriebene Unternehmen der Bildverschriftung. Bilder haben darin keine Gegenwart. Sie werden immer nur angekündigt. Nicht nur, wenn der Maler sie sich selbst noch ankündigen, sie sich vornehmen muss. Auch wenn sie noch im Entstehen sind: „I won't send the potato eaters unless I *know for sure* that it's *something*.“¹⁹ Aber auch dann, wenn sie fertig sind, bleibt der Brief über sie eine Ankündigung. Leitmotivisch stehen den Bildbeschreibungen Sätze voran wie „You'll see that it has originality.“²⁰ Vor der eben zitierten Beschreibung der „Kartoffeleßer“ stehen folgende Sätze: „I think you'll see what I mean from the painting of the potato eaters. I think that Portier will understand it.“²¹ *Das gelbe Haus* wird so angekündigt:

One of these days you'll see a painting of the little house itself, in full sunshine or else with the window lit and the starry sky.

Then you'll be able to believe you own your country house here in Arles. Because I myself am enthusiastic about the idea of arranging it in such a way that you'll like it, and that it'll be a studio in a style absolutely meant to be that way.

Let's say that in a year you come to spend a holiday here and in Marseille, it will be ready then — and the way I envisage it, the house will be just full of paintings from top to bottom.²²

Auch die beigelegten Skizzen werden kommentiert mit der Ankündigung kommender Zeichnungen, diese wiederum sind Ankündigungen der Bilder.

18 Vincent van Gogh, Brief vom 25.9.1888 an Theo van Gogh, in: Van Gogh, *The Letters* (wie Anm. 14), Nr. 687.

19 Vincent van Gogh, Brief vom 28.4.1885 an Theo van Gogh, in: Van Gogh, *The Letters* (wie Anm. 14), Nr. 496.

20 Vincent van Gogh, Brief vom 30.4.1885 an Theo van Gogh, in: Van Gogh, *The Letters* (wie Anm. 14), Nr. 497.

21 Vincent van Gogh, Brief vom 2.5.1885 an Theo van Gogh, in: Van Gogh, *The Letters* (wie Anm. 14), Nr. 499.

22 Vincent van Gogh, Brief vom 9.9.1888 an Theo van Gogh, in: Van Gogh, *The Letters* (wie Anm. 14), Nr. 677.

Weicher Ikonoklasmus, weißer Ikonoklasmus

Jurij Al'bert setzt also die von van Gogh begonnene Grenzpolitik der Sichtbarkeit nur fort. Doch seine Schrift verweigert das Entscheidende: den Sprung in die Imagination. Zumindest für die sehenden Besucher seiner Installationen wird dieser Sprung verweigert, es sei denn, sie können Braille. Sie werden, wenn sie etwas sehen, weiße Flächen mit reliefierten Punkten sehen. Sie werden, wenn sie etwas fühlen, den flüchtigen Eindruck einer Unebenheit an der Fingerspitze spüren. Sicher werden dies keine taktilen Sensationen plastischer Vergewärtigungen von Leibern und Gegenständen sein. Es sind unsensationale Berührungen: Berührungen, denen Rührungen ebenso abgehen wie Vorstellungen, Eindrücke einer stumpfen Opazität. Da ist nicht die geringste Transparenz. Es geschieht, wenn ich das anfasse – nichts. Es ist einer der seltenen Momente, in denen ich fühle, ohne zu fühlen. Ich werde vielleicht zerstreut noch ein wenig mit den Fingern über diese Platten wischen, also das Gegenteil sowohl des Lesens, als auch des Sehens, als auch des Abtastens tun. Ich werde das Nichtwahrnehmen wahrnehmen. Ich werde einen Moment lang mein Denken ausschalten. Oder besser gesagt: es wird mir ausgeschaltet. Ich habe einige Sekunden psychisches *Zero*. Ich bin im schwer erreichbaren Zustand der totalen Indifferenz. Dann schalte ich das Denken wieder an. Und ich überdenke das alles, konzeptuell: es ist ja schließlich Kunst, es ist ja schließlich eine Ausstellung. Ich habe meinen ganzen kognitiven Apparat sofort auf diese Meta-Ebene geschossen, weil mir kognitiv gar nichts anderes übrigbleibt. Weil ich zum Beispiel nicht an Bilder van Goghs denke, an die ich mich erinnere. Denn ich weiß ja nicht einmal, welches Bild hier gerade unter meinen Fingerspitzen zerrinnt. Hier ist der Punkt erreicht, wo das schlichte dualistische Schema *materielles Artefakt vs. immaterielles Konzept* nicht mehr greift. Wo ‚sinnliches‘ Empfinden, Gefühl, mit dem ‚abstrakten‘ Konzept koinzidiert. Wo dem Gefühl nichts bleibt als das Konzept. Und wo das Konzept an der Fingerspitze hängt.

Was aber ist mit der Imagination? Jurij Al'bert motiviert seine Idee selbst mit einer ganzen Reihe von Imaginationen. Er sagt, er habe versucht, „sich vorzustellen, was van Gogh wohl gemacht hätte, wenn er sich die Augen ausgestochen hätte, anstatt sich das Ohr abzuschneiden“. ²³ Das ist eine *hypothetische Imagination*. Sie unterliegt einer merkwürdigen logischen Verwirrung, denn die vorgestellte, die geträumte Blindheit des Malers kann wohl nur seine

²³ Al'bert Jurij: Selbstportrait mit geschlossenen Augen. Moskau 1996. Begleitheft (o. S.).

Schrift betreffen. Gemalt haben muss er die Bilder ja, wenn er sie beschreiben soll. Oder ist vielleicht gemeint: Nachträglich, nachdem die Bilder fertig waren, hat er sich die Augen ausgestochen? Der Beschriftungsakt ist ja ein nachträglicher. Auch so kann man es verstehen. Allerdings ist man dann weit entfernt von der realen Pragmatik des engen zeitlichen Nebeneinander von Bild- und Briefproduktion bei van Gogh.

Jurij Al'bert hat seiner hypothetischen Imagination über den blinden Künstler eine Reihe von Selbstexperimenten folgen lassen: über mehrere Jahre hinweg zeichnete er „Selbstportraits mit verbundenen Augen“. Des Weiteren spekuliert er über die Unmöglichkeit, sich in die Wahrnehmung von Blinden hineinzusetzen, eben weil diese Wahrnehmung so schwer zur Imagination

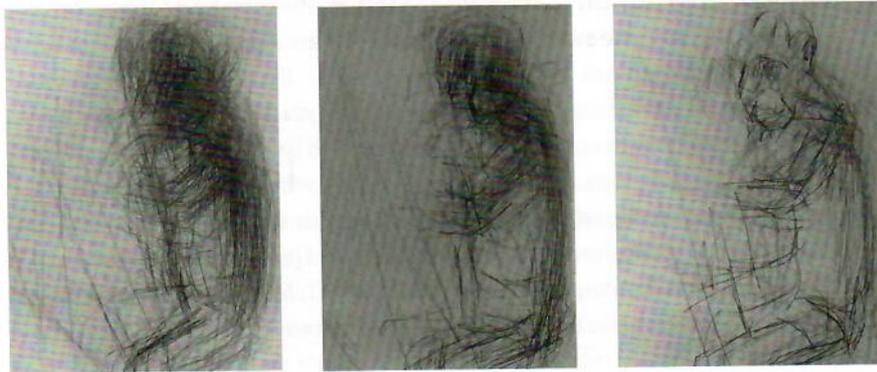


ABBILDUNG 14–16 Jurij Al'bert: Selbstportraits mit geschlossenen Augen (1996–2002). Jurij Al'bert, Ekaterina Degot': Čto etim chotel skazat' chudožnik? Moskau (Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva) 2015, S. 158.

überhaupt in Verbindung gebracht werden kann (vgl. Diderot). Es ist eine Spirale der verhinderten Imaginationen:

Ich kann mir nicht vorstellen, wie die hellfarbigen Bilder van Goghs von Menschen rezipiert werden können, die nicht in der Lage sind, Farben zu unterscheiden; welche unverständlichen Gestalten werden aus ihrem Bewusstsein geboren?²⁴

²⁴ Ebd.

e beschreiben
fertig waren,
ein nachträg-
weit entfernt
von Bild- und

den blinden
mehrere Jahre
Des Weiteren
von Blinden
Imagination



2). Jurij
Moskau

eine Spi-

ghs von
l. Farben
as ihrem

Die zentrale Paradoxie dieses ganzen Imaginationsunternehmens läuft auf diese Formel hinaus: *Imagination von Unsichtbarkeit*. Das aber ist etwas, das ohne mystisches Training schwer zu haben ist.

Ein weiterer Aspekt ist noch zu berücksichtigen. Diese ganze Fingerübung der Unsichtbarmachung unterliegt, als Kunstaktion im Kunstbetrieb, einem Regime der Sichtbarmachung. Der Name dieses Regimes ist Dokumentation. Die Fotografien der Ausstellungen bedienen dieses Regime. Allerdings erst nachher, jenseits des Moments der Berührung. Und selbst, was diese Dokumente betrifft, drängt sich eine Frage auf: Feiert hier wirklich eine Sichtbarkeit der Repräsentation ihren verspäteten Sieg? Hat sich nicht vielmehr in den Fotografien selbst dieser weiße Stoff der Leere abgelagert? Ist das überhaupt ein Raum, dieser weiße Kubus, der sein eigenes Weiß multipliziert? Und wer sind die kleinen schwarzen Gespenster, die dort hinten von den Tafeln genauso festgehalten werden, wie sie selbst die Tafeln befassen?

ABBILDUNG 17

Jurij Al'bert: Selbstportrait mit geschlossenen Augen (Installation Tallinn 1998). <http://www.conceptualism-moscow.org/image/view.jsp?id=3466&eng&page=629&html> (zuletzt abgerufen am 20.2.2018).



Die Punkte der Blindenschrift haben uns in unsere Finger gestochen. Es ist Märchenzeit. Um das Museum wächst die Dornenhecke, die unseren Schlaf bewacht.

Im Regime der Dokumentation werden die Bilder aber auch wieder zur Schrift. Sie werden zu einem Tableau montiert, das lauter Momente des psychischen Zero vereint. Jeder Moment steht unvergleichlich und für sich und ist zugleich ins Bildraster der Vergleichbarkeit gebracht. Die Bilder werden zurückgeholt in die Ordnung der Schrift, der Liste, und präsentieren als solche ein Gruppenportrait der Moskauer Kunstszene um 1995 und ihrer internationalen Freunde.

Jurij Al'bert hat den weichen Ikonoklasmus in einer Reihe anderer Genres erprobt, etwa in *Meine Lieblingsbücher* (2001): Bücher werden verbrannt, die Asche gesammelt und zu Farbe verrührt für einen monochromen Bildaufstrich.

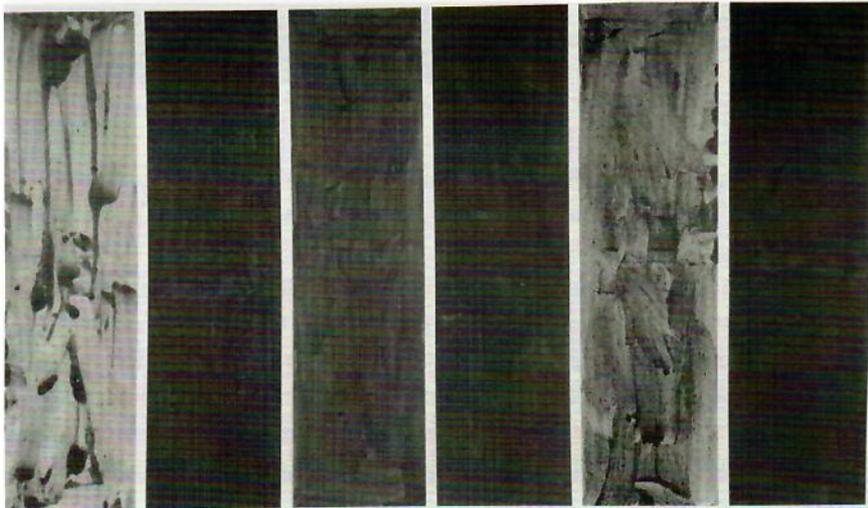
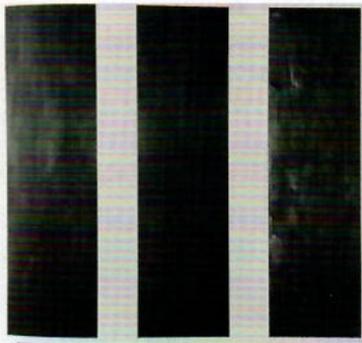


ABBILDUNG 18-20 *Jurij Al'bert: Bilder, mit Asche aus verbrannten Büchern gemalt (2001). Jurij Al'bert: Živopis'. Painting. Moskau (M. Guelman Gallery) 2004, S. 7.*

Hier haben wir die umgekehrte Bewegung: Aus Buch wird Bild. Nicht: Aus Bild wird Brief. Wir finden die traurigen Reste einer fröhlichen Alchemie der Transsubstantiation, eines Stoffwechsels der Schriftmaterie in die Bildmaterie. Und wieder entsteht ein Wirbel sichtbarer Unsichtbarkeit.

Eine Variation des Blindenkomplexes sind Jurij Al'berts *Exkursionen mit verbundenen Augen*: Museumsführungen für Gruppen von Besuchern mit verbundenen Augen, denen die Museumsführer die Bilder erzählen, vor die sie geführt werden.



ABBILDUNG 21 UND 22 *Jurij Al'bert: Exkursionen mit verbundenen Augen. Jurij Al'bert: Vystavka/Exhibition. Moskau (Elena Berezkina Foundation) 2007, S. 30 f.*

Das führt uns vom Thema der Schrift zu weit weg. Es ist aber interessant als Umkehrung einer wissens- und philosophiegeschichtlich nachhaltigen Figur, der Figur des sehend werdenden Blinden (wie oben im Zusammenhang mit Diderot kurz erläutert). Und es ist interessant als Enactment einer Bildformel: der ins Irre und ins Unglück laufenden Blindenschar.