

Sonnengeflecht

ARIS  
FIORETOS  
ÜBER EINEN SCHRIFTSTELLER  
SONNEN-  
UND SEINEN KÖRPER  
GEFLECHT

BETRACHTUNGEN

*Aus dem Schwedischen von Paul Berf*



Matthes & Seitz Berlin

*... wie ein elektrischer Schlag irgendwo  
in der Nähe seines Sonnengeflechts ...*



## VORWORT.

VOR EINIGER Zeit besuchte ich das Atelier, in dem einer der Großen des vorigen Jahrhunderts gearbeitet hatte. Die Räume waren so bewahrt worden, wie sie hinterlassen wurden, als der Künstler, der wollte, dass »Farbe sich wie Fleisch« anfühlt, von uns ging. Auf Tischen und Bänken lagen haufenweise Pinsel, unter ihnen Verwehungen aus steif gewordenen Lappen. Die Wände waren in einem wässrigen Kaffeeton gestrichen worden, den ich von mehreren Porträts her kannte, unter anderem einem berühmten von ihm selbst, einzig bekleidet mit Stiefeln ohne Schnürsenkel, mit erhobenem Spachtel in der einen Hand, Palette in der anderen und einem auffordernden Blick, der, dem Spiegel nach zu urteilen, den der Titel andeutete (»Painter Working, Reflection«), auf das eigene Geschlecht gerichtet war – als wäre Kunst ein Duell.

An einigen Stellen waren Namen und Telefonnummern auf den Wänden notiert worden. Mehrere waren zudem mit Farbe beschmiert, die Formen, die sich gebildet hatten, glichen einer Mischung aus Palette und Laubwerk. Offenbar hatte dort der Künstler gestanden; vermutlich ließ sich das Licht, das auf Gesichter und Schultern fiel, am besten aus diesen

Winkeln auf der Welt studieren. In der einen Richtung: dichtbelaubte Bäume. In der anderen: eine der Verkehrsadern, die den Londoner Westen durchschneiden.

Der Besuch fand mehr als ein Jahrzehnt nach dem Tod des Mannes statt, der sich als »eine Art Biologe« bezeichnete. Fremde wie ich vermochten nicht zu entscheiden, ob sein Geist noch das Atelier heimsuchte. Dennoch war alles auf diesen vierzig, fünfzig Quadratmetern zwischen Garten und Straße von Ruhe, Klarheit, Konzentration durchdrungen. Mit einem Wort: von Geistesgegenwart.

Als ich mich nach der Badewanne in einem angrenzenden Zimmer erkundigte, das am ehesten an eine Abstellkammer erinnerte, erzählte der Gastgeber, der zwanzig Jahre Modell gegessen hatte, der Künstler habe die Angewohnheit besessen, bis zu vier Mal täglich in ihr zu liegen. Vielleicht litt er an einem Waschzwang – ich weiß es nicht und fragte auch nicht danach. Aber in wenigen Situationen dürfte ein Mensch sich seiner selbst als Körper bewusster sein. Und in keiner seinem Urzustand so nah. Gab es bessere Voraussetzungen dafür, die Fleischwerdung der Farben zu beschwören, wieder und wieder, und immer wie zum ersten Mal?

NACH DEM Besuch ging mir die Abstellkammer nicht mehr aus dem Kopf. Solange ich zurückdenken kann, ist das Bad in der Wanne ein feierlicher

Moment gewesen. Duschen ist für schnelles Waschen und *instant* Frische; auch wenn es nicht länger möglich ist, in einer Wanne zu baden, ohne sich für die Wasserverschwendung zu schämen, will die Person, die ausnahmsweise dennoch in einen Behälter aus Blech sinkt, dagegen die Zeit in die Länge ziehen und in sich selbst ruhen – gleichzeitig schwer von Leben und ein paar Kilo leichter, als die Waage anzeigen würde. Ich persönlich bevorzuge tiefe Wannen mit separaten Kränen für heißes und kaltes Wasser. Es ist ein genüssliches, leicht zeremonielles Gefühl, darauf zu warten, dass sich die Wasserströme vermischen und die richtige Temperatur bekommen. Es strahlt schon milde in der Gegend des Zwerchfells. Wenn die Hand zwischen die Wirbel hinabgeführt wird, flackern kalte Streifen in all dem Warmen, Weiten.

Gleich.

Jetzt.

In jungen Jahren konnte ich, umgeben von Badeschaum, niemals die Kette in Ruhe lassen, die so flatternd an den Füßen glitzerte, verbunden mit einem Stopfen aus schwarzem Gummi. Klemmte ich die Kette zwischen den Zehen ein, ließ sich an ihr ziehen, vorsichtig, dennoch entschlossen, bis die Wanne plötzlich ein gieriges Gurgeln von sich gab – als würde sie, seltsam genug, soeben ertrinken. Noch heute kann ich mich diesem Spiel hingeben, aber Badewannen mit Stopfen sind seltener geworden.

Meistens sitzt ein Ventil auf dem Boden, das mit Hilfe eines Reglers an der Kopfseite justiert wird. Die blechartigen Laute, die der Körper von sich gibt, wenn er sich bewegt, sind so amüsant wie eh und je, eine der stillen Vergnügungen beim Baden droht jedoch verloren zu gehen.

Erinnert die Kette nicht an eine Nabelschnur? Dann läge der Mittelpunkt der Wanne unterhalb der Hähne. Doch vielleicht täusche ich mich. Vergleiche können einem einfallen, die Gedanken aber auch in die Irre führen. Bildet die Wanne eher eine profane Version des Taufbeckens? Wenn der Badende aussteigt, geschieht es ja gewissermaßen als neuer Mensch. Unabhängig davon, ob das Loch mit einem Ventil versehen ist oder noch einen Stopfen hat, und unabhängig davon, ob ich mich damit amüsiere, am symbolischen Nabel des Daseins zu ruckeln, oder mich in ein weltliches Taufbecken begeben habe, fließen doch sowohl ich als auch die Zeit ein wenig aus. In dem emaillierten Möbel verdichtet sich der Körper zu seiner Essenz, ist aber auch in wohliger Auflösung begriffen. Ich frage mich, ob es nicht dieses Erlebnis ist, zugleich mehr *und* weniger als man selbst zu sein, was das Bad in der Wanne so ... befriedigend macht.

DIE FOLGENDEN Betrachtungen versuchen zu ergründen, wie die intensive, jedoch paradoxe Wahrnehmung von Gegenwart, die ein in Wasser gesenk-

ter Körper hervorruft, in Literatur umgesetzt wird. Wie heißt es bei Paul Valéry in einem seiner Prosagedichte? »Der lebendige Körper unterscheidet sich kaum von dem gestaltlosen Körper, der ihn bei jeder Bewegung ersetzt.« Er hätte, glaube ich, ebenso gut darüber sprechen können, wie die Anatomie erscheint, wenn ein Schriftsteller vom privaten zum schreibenden Ich übergeht. Die Verwandlung wird besonders deutlich, wenn der Text nicht in der ersten, sondern dritten Person spricht, doch auch dann gibt es natürlich Wege, Gegenwart zu vermitteln, die den Menschen hinter dem Werk nicht ausschließen.

Das Selbstporträt des Mannes, dessen Badewanne mich zum Denken anregte, spiegelt »den Künstler bei der Arbeit«. Ich benutze weder Spachtel noch Ölfarben, stattdessen werde ich mit Hilfe von Texten von der Antike bis in unsere Zeit (sowie von gewissen eigenen Arbeiten und drei Kunstwerken) über den Körper eines Schriftstellers reflektieren. Die folgenden Überlegungen gelten dem Verlangen als Bedingung dafür, dass überhaupt etwas entsteht, dem Hunger als fordernde Erfahrung und der Elektrizität als Weg, sowohl in sich als auch außerhalb seiner selbst zu sein.

Kurzum: Was macht die Literatur *urgent*, *subtle* und *concise* (dringlich, empfindlich, konzis), um drei Adjektive zu benutzen, die ebenfalls auf den kaffeebraunen Wänden in Kensington geschrieben standen? Oder wenn es gestattet ist, den Wunsch Lucian

Freuds umzuformulieren, dessen Atelier ich an jenem  
Nachmittag im April besucht hatte: Wie bekommt  
man Worte dazu, sich anzufühlen wie Fleisch?

## VERLANGEN.

SEIN VATER, der Chirurg, der bald die Fachrichtung wechseln und Sozialmediziner werden sollte, hielt in der einen Hand die Spritze, mit der anderen deutete er auf die Pritsche. »Jetzt legst du dich hin.« Er war die Weigerung seines ältesten Kindes allmählich leid. Man sah es in den Augen, man hörte es an seiner Stimme. Noch eine abwehrende Handlung und er musste die Zunge zwischen den Zähnen falten, wie er es immer tat, wenn er sich zu Selbstbeherrschung zwang.

Der Sohn war zwölf. Am nächsten Tag würden sie in das Land reisen, das sein Vater nicht mehr gesehen hatte, seit er Anfang der Fünfzigerjahre geflohen war. Die Militärs, die seit einigen Jahren regierten, hatten ihm unerwartet eine Ausnahmegenehmigung erteilt. Kürzlich war ein Bruder während des Beischlafs mit seiner Geliebten in einem sommerlich heißen Büro in der Hauptstadt verstorben; gegen eine größere Gebühr hatte der Vater die Erlaubnis erhalten, zu seiner Beerdigung zu kommen. Er freute sich darauf, seine Geschwister mit ihren Familien zu treffen und das Heimatdorf zu besuchen, das er verlassen hatte, als er nur ein paar Jahre älter war als sein Sohn.

Es waren die frühen Siebzigerjahre, vor ihnen lagen dreitausend Kilometer Autobahn. Noch hatten der Fall des Eisernen Vorhangs und Billigflieger die Bakterienfloren Europas nicht aneinander angepasst, deshalb hatte sein Vater Impfstoff besorgt, damit der Familie schwerwiegende Erkrankungen erspart blieben. Der Zwölfjährige war das letzte Kind, das ins Behandlungszimmer gerufen wurde.

»Keine Spritze, kein Schutz.«

Der Junge war zu jung, um das volle Ausmaß der Maßnahme zu erfassen, erkannte jedoch intuitiv, welche Macht er erhalten hatte. Weigerte er sich, würde die Reise abgeblasen werden. Zwar ahnte er, dass sein Vater beabsichtigte, dennoch zu reisen, dann jedoch mit dem Flugzeug und ohne Familie – mit allem, was das für einen Familienclan bedeutete, dessen verschiedene Seiten sich kaum kennengelernt hatten.

»Mut.« Der Vater spielte auf den griechischen Kriegsgott an, dessen Name der Sohn trug. Jetzt lächelte er, aber seine Ermahnung ließ die Spritze in der Sonne aufblitzen wie eine Waffe. »Es heißt nicht immer du gegen die Welt.«

Trotzig legte sich das schwedische Kind mit dem ungewöhnlichen Namen auf die Pritsche. »Doch.«

SOLCHE ERZÄHLTECHNIKEN werden im Allgemeinen *in medias res* genannt. Unvermittelt versetzt der Autor seine Leser »mitten ins Geschehen«. Die Si-

tuation ist zu akut, als dass der Zusammenhang erörtert werden könnte; Erklärungen müssen warten, obgleich der Verdacht wohl bereits erweckt worden ist, dass der Autor hier in der dritten Person spricht, jedoch sich selbst meint. Ob die Geschichte tatsächlich in einer Arztpraxis beginnt, ist höchst unsicher. Gleiches gilt für den Anspruch der Erzählung auf Authentizität. Aber der Text, der keiner strikten Chronologie folgen oder sich an verifizierbare Fakten halten muss, (sondern zum Schutz der Privatsphäre gewisser Personen Geschehnisse, die zeitlich getrennt sind, mit frei Erfundenem vermischen kann), dieser Text tut es offensichtlich.

Ich möchte ergründen, wie in literarischer Form Dringlichkeit erschaffen wird – sowohl auf diese zweideutige Art als auch auf andere. Um der Frage Konturen zu geben, werde ich nicht nur Werke untersuchen, die mich geprägt haben, sondern auch ein Gemälde erörtern, das in Kürze seinen fünfhundertsten Geburtstag feiert. Auf einer allgemeinen Ebene wird es um den Gegensatz als treibende Kraft gehen. In erster Linie gilt die Aufmerksamkeit jedoch Körpern, lebenden und toten, geborenen und ungeborenen, sowie der Frage, wie Schriftsteller Gegenwart erschaffen, ohne Zuflucht zu dem Pronomen »ich« zu nehmen. Mich interessiert insbesondere, was jeder Mensch besitzt, ob er nun atmet oder nicht: einen Namen. Ich werde sogar dem Beispiel des Zwölfjährigen folgen, als er seinen eigenen sezierte, auf der

Suche nach verborgenen Botschaften unter Buchstaben wie A, R und so weiter.

Ich beginne mit einer der bekanntesten Rivalitäten in der Literatur. Es handelt sich um ein Duell, das auf die Bedingung dafür verweist, dass Kunst überhaupt entsteht – oder wie es heißt, wenn Walt Whitman in seinem »Gesang meiner selbst« »den Gong der Revolte« schlägt:

Verlangen und Verlangen und Verlangen,  
Ewig das gleiche Verlangen nach Leben in der Welt,  
Aus der Düsternis treten die Gegensätze gleichwertig  
hervor ...

Whitman, der unter anderem von Einigkeit in Vielfalt singt, spricht von *urge and urge and urge*, was natürlich die Substantivform zu Lucian Freuds erstem Leitwort ist. Laut Whitman mag es Gegensätze geben, gleichwertig seit Urzeiten, doch erst durch das Verlangen treten sie hervor, ja, in die Geschichte ein. Möglicherweise sind sie uralte, aber die Erzählung von ihnen beginnt mit diesem so artikellosen wie pochenden, beharrlich beschworenen *urge*.

Passenderweise findet sich das Substantiv, das Whitman wiederholte, als wäre es der Puls des Gedichts (oder Schläge auf den »Gong der Revolte«), auch im englischen *surgeon*. Die beiden Wörter sind ebenso wenig verwandt wie die erwähnten »Gegensätze«, aber wir sind bereits einem Chirurgen begeg-

net und bald wird er in der Gestalt eines holländischen Vorgängers wiederkehren, was das Verlangen in dem Gewebe verankert, wo es für mich hingehört: im unruhigen Körper eines Menschen. In seinem Gedicht spricht Whitman übrigens von *the hiss of the surgeon's knife* – »dem Zischen vom Messer des Feldschers« –, was mit Hilfe von Assonanzen die Vereinigung von Sinnlichkeit und Schmerz suggeriert, die das Verlangen so fordernd, wenngleich ambivalent macht.

Doch ehe Namen, Leidenschaften und Anatomien unter die Lupe genommen werden können, muss der Blick auf das erwähnte Duell gerichtet werden. Es findet in der uhrenlosen Ära vor unserer Zeitrechnung statt, im Mythos. In der einen Ecke: eine junge Frau aus Lydien. Von Kindesbeinen an handhabt sie Kette und Schiffchen wie keine andere. Ihre Wandbehänge sind so vollendet, dass die Szenen, die sie zeigen, nicht als Abbildung, sondern als Wirklichkeit erscheinen, nicht als Wiedergabe, sondern als Gegenwart. In der anderen Ecke: Pallas Athena, die Göttin der Weisheit und Schutzpatronin der Weber. Als sie hört, dass die Lydierin behauptet, ihre Fertigkeiten seien kein Geschenk höheren Ortes, sondern angeboren und verfeinert durch tägliche Übung, ist sie erbost. Mit der Frechheit des Mädels könnte sie unter Umständen Nachsicht walten lassen, allerdings nur, wenn es seine Worte zurücknimmt. Warum?, richtet die rebellische Arachne ihr aus. Es steht

der Göttin ja frei, sie herauszufordern. »Nichts gibt's, was besiegt, ich verweigert'!«

Seit Ovid wissen wir, wie die Sache ausgeht. Die Webstühle werden aufgestellt, die Kettfäden gespannt, flugs arbeiten zwanzig Finger. »Beide bewegen in Eil', das Gewand unterm Busen gegürtet«, heißt es in den *Metamorphosen*, »flink die geübten Arme, im Eifer die Mühe vergessend.« High noon in der Webkunst.

Als die Antagonistinnen ein paar Tage später fertig werden, kann die Welt zwei Gewebe bewundern. Athenas ist das vollendetste, das Augen je gesehen haben. Mit Fäden aus jenem unvergänglichen Stoff, aus dem die Erde erschaffen wurde, stellt es die Götter in all ihrer Pracht dar. Die Gestalten sind so real, dass die Motive atmen und erzittern. Etwas so Perfektes kann Arachne unmöglich übertreffen.

Als die Lydierin ihr Gewebe ausrollt, stockt den Zeugen allerdings erneut der Atem. Obwohl sie vergängliche Fäden benutzte, hat auch sie die Götter abgebildet. In vier hinreißenden Tableaus zeigen die Himmlischen nicht nur Beispiele für Haltung und Tugend, sie sind auch niederträchtig und treten trunken oder missgünstig auf. Die Zuschauer reiben sich die Augen. Nein, auch nach einem neuerlichen Blick erscheint das Gewebe fehlerfrei. Und sie werden gezwungen zuzugeben: was für ein Reichtum an Details, was für eine Komplexität in Schilderung und Ausführung! Ob man es glaubt oder nicht, das

Gewebe stellt das der Göttin in den Schatten. Hier ist alles dringlich.

Athena, die über ihren zweiten Platz weniger bedrückt als vielmehr wütend ist, reißt das Gewebe in Stücke. Eine derart ungerechte Behandlung nicht ertragend, erhängt sich Arachne. Beim Anblick der Toten kommt das Blut der Göttin endlich zur Ruhe. Sie verwandelt das Seil in einen Faden, die Selbstmörderin in eine Spinne. Fortan kann sie die feinsten Gewebe spinnen, auch wenn die Menschen sie immer wieder zerreißen werden. Die Moral ist klar. Sei den Göttern gegenüber niemals überheblich. Deine Kunst mag unvergleichlich sein, doch lasse Demut deine Ehrsucht dämpfen.

Mich interessiert die Quelle von Arachnes Übermut mehr als dessen Folgen. Genauer gesagt ein Substantiv, das erklärt, warum sie nicht damit hinter dem Berg hält, dass ihre Fertigkeiten Athenas übertreffen. Auf Latein lautet die Textstelle: *perstat in incepto stolidaeque cupidine palmae / in sua fata ruit*. In Erich Röschs deutscher Übersetzung wird daraus:

Doch sie beharrt, nach der Palme des Sieges verblendet  
verlangend,  
stürzt ihrem Schicksal sie zu.

Da haben wir die Quelle für die Haltung der Lydie-  
rin. Es geht nicht um Leichtsinn. Oder auch nur um

Dummheit. Sondern um eine Kraft, die sie blind und verrückt macht, und außerdem so erpicht darauf, auch unter den Himmlischen die Unvergleichlichkeit ihrer Kunst zu beweisen, dass sie den Sinn für alles verliert, ihren eigenen Untergang eingeschlossen: Verlangen.

Ovid fasst diese schonungslose Begierde mit *cupidine* zusammen. Es handelt sich um die Ablativform eines Substantivs, das in gesteigerter Form mit »Wunsch«, »Sehnsucht« und »Leidenschaft« übersetzt wird. Oder eben mit »Verlangen«. Hinter, nein, *in* dem Wort taucht natürlich der Gott der Liebe auf, das kleine Pummelchen, das die Griechen Eros und die Römer Cupido nannten.

Arachne will um jeden Preis die Beste sein, fatalerweise auch in Rivalität mit den Göttern. Mich interessiert, dass diese Siegeslust mit Verlangen verknüpft wird und darüber hinaus mit dem Sohn der Venus. Wie jeder Name setzt auch der Cupidos eine gewisse Art von Gegenwart voraus. Ein Lebewesen kann sich selbstverständlich woanders befinden, aber sein Name versichert uns, dass es existiert – im Mythos oder in der Sinnenwelt, in der Fantasie oder in der Wirklichkeit. Selbst nach seinem Tod verliert es ihn nicht. Ja, wie der Grabstein zeigt: Der Name kann das Einzige sein, was am Ende von einem Menschen bleibt.

In seiner lateinischen Inkarnation leitet der Liebesgott den seinen von *cupidus* ab – »eifrig« oder

»leidenschaftlich«, zuweilen »gierig« –, was auf die protoindoeuropäische Wurzel *\*kup-(e)i-* zurückgeht, die auch »zittern« bedeutet. Dieses Beben, auf das ich in der abschließenden Betrachtung über eine beunruhigende Version der Venus zurückkommen werde, macht es schwierig, einen Menschen, der von Passion gepackt wurde, vom Gegenstand seines Verlangens zu trennen. Wie die Spitze am Pfeil des Gottes zittert er in der Hoffnung, dass dieses Verlangen auf der gleichen Wellenlänge erbebt. Und auf ähnliche Weise verhält es sich mit Namen, vermute ich. Sie sind der schnellste Weg, auf dem uns Worte an Lebewesen oder Gemütsbewegungen binden, die von Pein wie auch von Pracht geprägt sind.

Ist es diese Bindung, die in Arachnes Fall zur Kunst erhoben wurde, die uns Besinnung, Vernunft, Autonomie riskieren lässt? Nicht selten gilt das Verlangen gerade dem Namen, der wunderbar, aber verschlagen die herrliche Unordnung lebendig werden lässt, die unsere Brust erfüllt. Wer hat nicht den Namen des oder der Begehrten wiederholt, entweder, wenn er verträumt immer und immer wieder auf ein Blatt geschrieben und jedes Mal mit neuen Schnörkeln verziert wird, oder wenn wir ihn des Nachts heiß und ohnmächtig in das Kissen murmeln, unsicher, ob wir die weichen Lippen oder die Zahnreihe hinter ihnen jemals werden spüren dürfen – und in beiden Fällen in der Hoffnung, dass der Name, der wundersamerweise so viel mehr ist als nur ein Wort, das Geheim-

nis jener seltsamen Macht enthüllen wird, die ein anderer Mensch über uns erlangt hat?

GERTRUDE STEIN, die Medizin studierte, ehe sie sich für das Schreiben entschied, fing diesen so lüsternen wie pleonastischen Charakter des Verlangens ein, als sie in einem berühmten Gedicht just einen Namen zum Gegenstand der Begierde erhob:

*Rose is a rose is a rose is a rose*  
*Loveliness extreme.*  
*Extra gaiters,*  
*Loveliness extreme.*  
*Sweetest ice-cream.*

Die einleitende Aussage wird allgemein als Beispiel für das gedeutet, was die Philosophen das Identitätsgesetz nennen. Will sagen: Es ist, was es ist. Ähnlich wie bei Whitman, wenn er *urge and urge and urge* schreibt und kein Bedürfnis nach anderen Wörtern oder Erklärungen hat. Stein zeigt nicht nur, dass ein Name (Rose) auch ein Gegenstand sein kann (= eine Rose), sondern auch, dass die Begierde, mit der er verbunden wird, sich durch Wiederholung ihrer selbst vergewissert. Das Geheimnis an der Verlockung – insinuiert durch die sibilanten s der Zungenspitze, die die Wörter zusammennähen – [rəʊz ɪz ə rəʊz ɪz ə rəʊz] – verbirgt sich nicht hinter dem Gesagten, in dem Verweis auf eine begehrte Person *in real*

## INHALT.

Vorwort 7

I. Verlangen 13

II. Hunger 63

III. Elektrizität 111

Coda 161

BILDER 177

ANMERKUNG 179

Erste Auflage Berlin 2026  
Copyright der deutschen Ausgabe © 2026  
MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH  
Großbeerenstraße 57A, 10965 Berlin, Deutschland  
info@matthes-seitz-berlin.de

Copyright der Originalausgabe *Solar plexus*  
© 2025 by Aris Fioretos

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die Nutzung des  
Werks für Text- und Data-Mining im Sinne von § 44b UrhG.

Umschlaggestaltung: Atelier Atom, Berlin & Stockholm,  
unter Verwendung eines Fotos von Birgit Schlegel, Berlin  
Satz: Atelier Atom, Berlin & Stockholm  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck  
Printed in Germany

ISBN 978-3-7518-3085-0  
eISBN 978-3-7518-3086-7

[www.matthes-seitz-berlin.de](http://www.matthes-seitz-berlin.de)