

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1994)
Heft:	42: Collaborations Lawrence Weiner / Rachel Whiteread
 Artikel:	Cumulus from America : the spirit & the letter & the evil eye = der Geist & der Buchstabe & der böse Blick
Autor:	Fleming, Martha / Moses, Magda / Opstelten, Bram
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-681116

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are GUY BRETT, art critic and writer based in London, and MARTHA FLEMING, artist living in Montreal. Both texts were first written as lectures for the symposium Writing Art, organized in April 1994 by Rear Window London and the Kent Institute of Art and Design.

THE SPIRIT & THE LETTER & THE EVIL EYE

MARTHA FLEMING

Manu sinistra. I am left handed. My heart always leaps when I see another person take a pen into his or her left hand. I am especially moved when the person is older, or brought up in a Catholic culture: The continued use of the left hand is a mark of resistance and survival in cases where a left hand may well have been strapped to the school bench. Repression of the use of this member can provoke serious neurological disturbances, including faintness, dizziness, and above all, speech difficulties. As the linguist Uldall makes evident, "The stream of air or the stream of ink" are both of the same language. The point of the finger. The point of the tongue. The point of the pen.

Manu sinistra. As a young girl, I sat beside my father at the circular dining room table on Sunday afternoons and practiced my handwriting. Dead now for over sixteen years, he was a skilled graphic designer and wrote with a perfect italic hand. This last was not and never would be the case of his left-handed daughter, and he did what he could to help me express myself articulately in a world which was not adapted to my particularities. I have ambivalent feelings and tender memories of his large, elegant right hand closing over my tiny left hand, his hand moving mine over the paper as if over a Ouija board, his hand setting mine right.

After a childhood of reading and writing—verbs I often even now con-

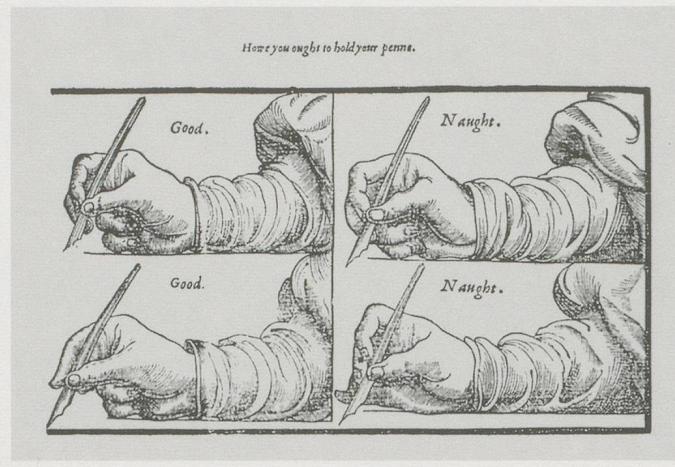
found—I began writing for publication, mostly in art magazines. But I ceased to publish shortly after I began to make art, apprenticed to Lyne Lapointe and others. I threw the act of writing out with the dirty bathwater of art magazines.

I continued to write, however, in several different ways that I did not originally see as linked. I wrote impossibly long letters to friends, which made it impossible for them to adequately reply. I regularly wrote complex grant applications and reports about the large-scale installation projects Lyne Lapointe and I produce; I wrote project proposals finely tuned to the different needs of our different collaborators on the projects, from City

Hall public works directors to historic preservation architects to museum curators: I wrote and designed all the posters, promotional and didactic material which was printed for these mainly self-produced projects. Above all, in all the projects Lyne and I have done—which at that time involved huge abandoned buildings such as a firehall, a central post office, and a vaudeville theatre—I wrote, designed, and painted the textual material which appeared in discrete works, in large interventions, and on the architecture itself.

My unconscious struggle to link apparently conflicting desires to write and to create images coalesced in the different lettering projects that I had done within the framework of these collaborative building projects, yet this activity of writing was so diverse and fragmented that I did not at first recognize it as a practice in and of itself. Gradually I began to see the complex connection between the narrative drive and an experience of “moving through” architecture.

It was only in 1991, when I sat down to begin a (still unfinished) book documenting the site projects already completed, that this practice began to take form in my consciousness as an experienced reality. The form it took at first was the form of tears. I was unable to put my hands to the keyboard without crying. Slowly I understood that these tears were coming to my eyes not only because of the stories I had to tell about the difficult conditions in which these projects had been produced, but that they were also tears of joy and release at returning to writing and to words, to the deep space of the printed page—so like, and so unlike, the celestial voids of the buildings themselves.



HOW YOU OUGHT TO HOLD YOUR PENNE,
in *A New Booke of Copies*, 1574.
Facsimile edited by Bernard Wolfe, Oxford, 1962.

What did I return to? What is writing? Is it the controlled act of taking a pen into hand with an opposable thumb and inscribing a piece of paper with ink? Is writing the construction of sentences? Is it the construction of meaning? Is it the act of legitimating and fixing that meaning and investing it with power? It is all these things, but

it is also something more. Ultimately, it is something which issues forth from our luminous bodies.

In the following quote from Wittgenstein we see that his project was to open the idea of language to the cosmos it longs to embrace and which it also holds within it, as in a grain of sand.

“If we take it for a given that human beings derive pleasure from our imaginations, we must be careful not to take this imagination to be a painted image or a plastic model; it is a complicated construction, composed of heterogeneous parts: words and images. Thus we will no longer oppose those operations which use signs spoken or written with those operations which use ‘representative images’ of events. We must plough the entire field of language.”

Words and images: These are most exemplarily shown to be fused in the very letterforms of the Roman alphabet itself. In this Western tradition, which just as traditionally denies its own ideogrammatic origins, I see the fleeting, rainbow bridge between two worlds which have called to me, and see them as one. Here, so obvious as to be overlooked, so transparent as to be invisible, the floating world of letters

on a page refuses reductive binarisms by embodying multiplicity. Individually fascinating, cabalistic, and in constant movement, each one of the 26 letters is both entire unto itself and is also an unassuming little nothing.

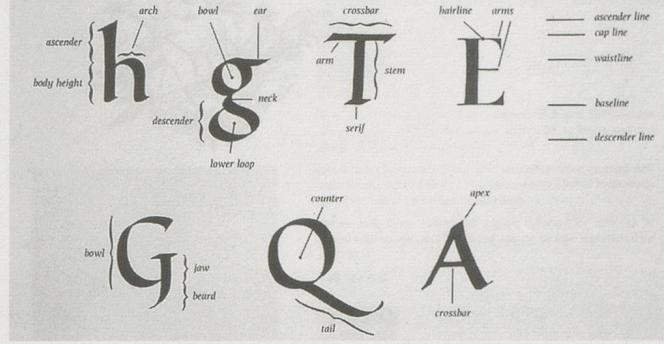
Among the grasses, wild and planted, in the entire field of language, there are blooming the images of the body which are the traces our own bodies leave as our writing hands

move across the field of the page, quite apparent to our reading eyes as they sweep that same rich site. These images of the body are letterforms, invisible in their transparent ubiquity, and they are both signs written and representative images of events. Letterforms are the only thing I know, as an artist, how to draw. So intimately do I know their bodies, their legs and arms, their members, their joints, their articulations, their characters, that I draw them with the facility of a lover cartooning the face of the beloved. If this ideogrammatic status of the letterform is veiled as part of the Western discourse of denial which creates the binarisms essential to domination, what is the alphabet if not a form of screen memory? In its two-dimensionality, the page, the tablet, the stone, the etched glass, all that we write upon is a flat screen behind which surface we sense an immense and beckoning depth of field which is echoed in the muddy interior soundings of our own memories and forgettings. How is the authority of the written word used to repress the sensory memory which its very image embodies?

Writing both stands in for and blocks memories uniquely visual or

PARTS OF THE LETTER /
DIE TEILE DES BUCHSTABENS,
in *The Calligraphers' Dictionary*,
edited by Rose Folsom, London, 1990.

Parts of the Letter



oral. These last two, totally erotic, are both thwarted and referred to in the letterforms themselves (articulations) abstracted from the body and yet no longer entirely figurative, which hover about us like arms into which we would run and legs we long to feel wrapped around our waists and necks. We write to forget, and yet the very form of letters (characters) are haunted by our bodies, bodies whose senses are dulled by the very entry into language. How can writing bring us back to our bodies? How can it challenge the heavy grammar of perspective, the heavy perspective of grammar?

Another quote from Wittgenstein:

“An historical explanation, an explanation which takes the form of an evolutionary hypothesis, is only one way of putting together givens—that is, to give a synoptic schema. It is also equally possible to consider givens in their mutual relations and to group them in a general schema, without making a hypothesis concerning their evolution over time. (...) As one might illustrate the internal relation between the shape of the circle and that of the ellipse in gradually transforming an ellipse into a circle; but not in order to assert that a given ellipse, in fact, historically, came from a circle (evolutionary hypothesis), but only in order to tune our gaze to a formal correlation.”

Let us go beyond the revolutionary proposal of the legitimacy of isometric or formal analyses as a diachronic, discursive antidote to chronological history. This formal correlation is the method of the most useful art, and its inherent teaching is to tune the gaze. Let us go beyond the proposal back to its origin and tune our gaze to the particular formal correlation that Wittgenstein has proffered as a paradigm.

What can his circle and ellipse be if it is not the round iris inside the almond shape of the eye of the beloved? What can it be if it is not the rows upon rows of o's and open l's made by school-children cramping their hands around the point of a pen as they learn to write?

There is no greater precision than that effected when the eye and the hand work together. Their precision effaces all the other organs between them and we send our hand out to that perfect point defined by the focusing eyes, to that one point of which Euclid spoke, atomic and yet ever-expanding, one of many on the waveline which defines Cos or Sine, or even the enigmatic trace of the writing hand.

What is the attainment of handwriting? We are being taught—as we are trained to hone our motor control to a maniacal precision in the acquisition of penmanship—to direct our many forms of desire into a point as precise.

Your touch.

The diffuse, polymorphous desire of the child must be channeled to enter the socially productive sphere. Eye/hand coordination is considered the apotheosis of motor control and ultimately, in this light, the precision act of writing—that act which appears most occulting of sensory memory—may itself be the first and prototypical engagement into the desiring machine's cogs. If we must learn that to have something within one's grasp is the only way to be fulfilled, what more accurate paradigm could there be for this than the hand with a pen? Total control and indelible proof. Yet the same parent will order a child to be silent by drawing an index finger to closed lips, and here the fusion of written and spoken language is shown to be fission. "Don't point," we are told, and yet this is how Moses gave so many other orders we are asked to follow. The point of the finger. The tip of the tongue.

The hand of Fahtma: a topographic rendering of eye/hand coordination. The hand of Fahtma, open as if to stop—or is it to greet?—an oncomer: In the dead-centre of its palm, where all the lines of the life, the heart, and the mind meet, there is an eye, alert and ever open. This, and the *manu in fica*, are apotropaic devices of protection against the evil eye in Indo-European cultures around the world, from Mesopotamia to the Amazon. *Manu in fica*. A fist with the thumb thrust between the index and the median.

What are the many acts this gesture describes? What is its precision? Is the *manu in fica* a hand with a pen, or vice versa? Or is it at once both the inside and the outside of the same body, equally penetrating and penetrated? Is the hand of Fahtma a penetrating hand? Is the eye at its centre also infinitely penetrable and receptive to the loving glance? If the intent of amulets against the evil eye is to deflect the gaze, and the convention itself one of

institutionalizing the fear of intimacy, how is it that these images of the mechanics of precision, that of the hand and the eye, are there conjoined in so polymorphous and intimate a fashion? Can it be that they, like the letterform created in the focal point their synchrony creates, conspire always to remind us of all the pleasure they always deny?

Wittgenstein again:

"To kiss the image of the beloved. This is, naturally in no way founded on the belief that one produces a definite effect on the object represented in the image. It aims to provide satisfaction and effectively does. Or, rather, it aims at nothing; we act this way and thus we have a feeling of satisfaction. We could also kiss the name of the beloved, and then it would clearly be shown how her name replaces her."

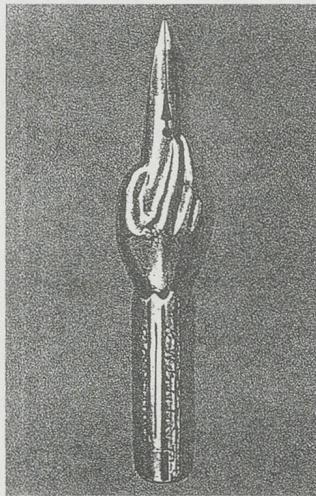
Kiss the name of the beloved... The tip of the tongue. The point of the pen. Writing the name of the beloved absentmindedly—for she is absent—or addressing to her a "letter"—or letters, if only her initials—sealed with a kiss. Are kisses, formed with the lips, words themselves? And if letterforms are of the body, what act are we performing when we write her name?

It aims at nothing. Diffuse, abandoned, as receptive to sensory experience as it is desiring to act, finally the body admits to its equivalence with the letterform it has just written. As the hand brings the paper up to the lips, they at last seek the markings of the jetblack ink with which that same hand has just traced her name. The guiding eyes abandon their vigilant travail and close themselves, opening at once every other orifice they otherwise protect. We see that we can help Wittgenstein go further, be penetrable, and

admit that not only does the name of the beloved replace her, but her name also is her.

A page from a vellum book painted by Nicolas Robert in 1641, entitled *The Garland of Julie*: In this little tome, the name of the beloved appears as a bower tressed of flowers by Amor. As they fall to earth, the blossoms bloom, and form the name Julie. On a more terrestrial plane, the *Harvest of Letters* of 1430 was also painted on skin in a bound book for Marguerite d'Orléans. Here are images of letters in their most integral materiality: living, organic, and ripe with the imminent possibility of "sense." Odorant, ripe, and lush, both images show us rhizomes on the verge of forming from their magnificent fragments the brilliant name of the beloved.

Perhaps this is ultimately why we write: So that we may kiss this embodied name, these written words, with lips



From left to right / von links nach rechts: PLUME D'ÉCOLIER, in Jean Brun, *La Main*, Paris, 1967.

MARTHA FLEMING & LYNE LAPOINTE, FAHTMA HAND / FATIMA-HAND.

MANU IN FICA, charm, collection of the artists / Talisman aus der Sammlung der Künstlerinnen.

too rarely silenced by the awesome magnitude of sensory experience, and embrace, with the abandoned closure of our eyes, the integrity of our bodies with every image we create—and go beyond the harnessing of motor control into an arm of attainment. Can it be that the letterform and the common experience of writing is the most complex and complete representation of sensory experience we know? For not only is writing as much of our bod-

ies as the comet's tail is of itself, but each mark we leave stands in for and calls forth the unforgettable body of the absent beloved. Each stroke of the pen, then, designs the exact measure of our longing and, aiming at nothing, briefly brings two bodies together again, returning the writer at last to a body entirely composed of sense.

Yet even if this is all true, it is only one explanation. What would Wittgenstein say?

The lovelight of your eyes. Your touch. Your touch when you look at me. Talk to me.

If you can't hear me, I will drink to you only with my eyes from singing glasses: To make an elliptical wave of sound, I take the tip of my index and touch it to the tip of my tongue. Holding the base of the glass down against the table, I run my wetted finger lightly and smoothly in a perfect circle around the perfect mouth of the glass.

“I believe that the very project of explanation is already a failure... Compared to the impression made on us of that which is described, the explanation is too uncertain. All explanations are hypotheses. However, a hypothetical explanation will hardly be of help, for example, to someone tormented by love. An explanation will not appear.”

The quotes are from Wittgenstein's *Comments on the Golden Bough*, manuscripts from 1930.

THE SPIRIT & THE LETTER & THE EVIL EYE is also the title of a site-specific project by Martha Fleming & Lyne Lapointe, commissioned by Antonia Payne and Angela Kingston for *Wellspring*, the 1994 Bath Festivals Trust exhibition. This project took place in The Book Museum, adjoining Bayntun's Bookbindery.

DER GEIST & DER BUCHSTABE & DER BÖSE BLICK

MARTHA FLEMING

Manu sinistra. Ich bin Linkshänderin. Immer wenn ich jemanden sehe, der einen Federhalter in die linke Hand nimmt, schlägt mein Herz höher. Besonders berührt bin ich, wenn die betreffende Person schon älter ist oder in einem katholischen Umfeld erzogen wurde: Die Tatsache, dass sie nach wie vor ihre linke Hand benutzt, ist ein Zeichen des Widerstands und des Durchhalts, obgleich es im jeweiligen Fall durchaus sein mag, dass die linke Hand an die Schulbank festgebunden wurde. Die Unterdrückung des Gebrauchs dieses Körperteiles kann schwere neurologische Störungen hervorrufen, darunter Schwächeanfälle, Schwindelzustände und vor allem Sprachstörungen. «Der Luftstrom und der Tintenfluss» gehören, wie der Linguist Uldall deutlich macht, beide zur selben Sprache. Die Spitze des Fingers. Die Spitze der Zunge. Die Spitze der Feder.

Manu sinistra. Als junges Mädchen sass ich an Sonntagnachmittagen neben meinem Vater am runden Esszimmertisch und machte Schreibübungen. Er war ein versierter Graphiker und schrieb eine vollendete Kursivschrift. Letzteres konnte man von seiner linkshändigen Tochter nicht sagen und würde es auch niemals sagen können. Er tat aber alles in seiner Macht Stehende, um mir zu helfen, mich klar

auszudrücken, in einer Welt, die nicht meinen spezifischen Bedürfnissen entsprach. Ich habe zärtliche und mit zwiespältigen Gefühlen durchsetzte Erinnerungen daran, wie seine grosse, gepflegte rechte Hand meine kleine linke umschliesst, wie seine Hand die meine über das Papier führt, als wäre es eine spiritistische Alphabetttafel,

und wie seine Hand die meine gerade rückt.

Nach einer Kindheit, in der Lesen und Schreiben – Verben, die ich sogar heute noch oft verwechsle – im Mittelpunkt gestanden hatten, begann ich professionell zu schreiben, überwiegend für Kunstzeitschriften, hörte aber, kurz nachdem ich angefangen

CUPID RAINING FLOWERS / CUPIDO LÄSST BLUMEN REGNEN,
in Nicolas Robert, *La Guirlande de Julie*, 1641. (BIBLIOTHEQUE NATIONALE, PARIS)



hatte, Kunst zu machen, und bei Lyne Lapointe und anderen in die Lehre ging, bald wieder damit auf. Ich schützte quasi das Schreiben mitsamt dem schmutzigen Badewasser der Kunstschriften aus.

Dennoch schrieb ich weiterhin, und zwar in verschiedenen Formen, zwischen denen ich zunächst keine Verbindung sah. Ich schrieb Freunden unzumutbar lange Briefe, die es ihnen unmöglich machten, sie in angemessener Weise zu beantworten; ich schrieb regelmässig komplizierte Subventionsanträge und Gutachten im Zusammenhang mit den grossangelegten Installationsprojekten, die ich gemeinsam mit Lyne Lapointe mache; ich schrieb Projektvorschläge, die sich genau nach den unterschiedlichen Bedürfnissen derer richteten, die an unseren Projekten mitwirken sollten, von Leitern städtischer Ämter für Öffentlichkeitsarbeit über Architekten, die sich auf die Restaurierung historischer Bauten spezialisiert haben, bis hin zu Museumskuratorien; ich schrieb und entwarf sämtliche Plakate sowie das gesamte Werbe- und Informationsmaterial, das für diese grösstenteils in Eigenregie durchgeführten Projekte gedruckt wurde. Vor allen Dingen aber schrieb, entwarf und malte ich bei allen Gemeinschaftsprojekten von Lyne und mir, die damals riesige verlassene Gebäude wie eine Feuerwehrwache, ein Hauptpostamt und ein Varietétheater zum Gegenstand hatten, Texte und Beschriftungen, die in eigenständigen Werken, an der Architektur selbst und in Form von grösseren, aber zeitlich beschränkten Eingriffen zu sehen waren.

Die sich scheinbar widersprechenden Bedürfnisse des Schreibens und des Bilderschaffens, die ich unbewusst

unter einen Hut zu bringen mich bemühte, fanden zur Synthese in den verschiedenen Beschriftungsprojekten, die ich im Rahmen dieser gemeinsamen Bauprojekte unternommen hatte. Dennoch war diese Schreibtätigkeit derart vielfältig und zersplittert, dass ich darin zunächst keine autonome Betätigung sah. Erst allmählich erkannte ich den komplexen Zusammenhang zwischen dem Drang zu erzählen und dem Sich-Hindurcharbeiten durch Architektur.

Erst 1991, als ich mich an ein (bis heute unfertiges) Buch machte, das die bereits abgeschlossenen architekturbezogenen Projekte dokumentieren soll, nahm diese Betätigung in meinem Bewusstsein allmählich als erlebte Realität Gestalt an. Das heisst, sie nahm zunächst die Form von Tränen an. Ich war ausserstande, meine Hände auf die Tasten zu legen, ohne zu weinen. Nach und nach begriff ich, dass mir diese Tränen nicht nur wegen der Geschichten in die Augen traten, die ich über die schwierigen Bedingungen zu erzählen hatte, unter denen diese Projek-

te zustande gekommen waren, sondern dass es zugleich Tränen der Freude und Befreiung waren ob der Rückkehr zum Schreiben und zu Worten, zum tiefen Raum der gedruckten Seite, der den himmlischen Leerräumen der Gebäude selbst so ähnlich und doch auch so unähnlich ist.

Wohin kehrte ich zurück? Was ist Schreiben? Ist es der kontrollierte Akt des Zwischen-Daumen-und-Zeigefinger-in-die-Hand-Nehmens eines Federhalters und des Beschreibens eines Blattes Papier mit Tinte? Ist Schreiben das Bilden von Sätzen? Ist es das Herstellen von Bedeutung? Ist es der Akt des Legitimierens und Fixierens dieser Bedeutung und des ihr Kraftverleihens? Es ist all dies, aber auch noch mehr. Letztlich ist es etwas, das unseren mit geistiger Energie begabten Körpern entströmt.

Das folgende Zitat von Wittgenstein zeigt uns, dass er die Sprache dem Kosmos erschliessen wollte, den zu umfassen sie sich einerseits sehnt und den sie andererseits einem Sandkorn gleich in sich trägt.

«Wenn man es für selbstverständlich hält, dass sich der Mensch an seiner Phantasie vergnügt, so bedenke man, dass diese Phantasie nicht wie ein gemaltes Bild oder ein plastisches Modell ist, sondern ein kompliziertes Gebilde aus heterogenen Bestandteilen: Wörtern und Bildern. Man wird dann das Operieren mit Schrift- und Lautzeichen nicht mehr in Gegensatz stellen zu dem Operieren mit ‚Vorstellungsbildern‘ der Ereignisse.

Wir müssen die ganze Sprache durchpflügen.»

Wörter und Bilder: Gerade in den Buchstabenformen des römischen Alphabets sind sie aufs anschaulichste miteinander vereint. In dieser abendländischen Tradition, die ebenso traditionsgemäss ihre eigenen ideogram-

matischen Ursprünge verleugnet, sehe ich die ephemer Regenbogenbrücke zwischen zwei Welten, die mich gerufen haben, und erkenne sie als eine. In eben diesem Bereich – und das ist so offensichtlich, dass es schon wieder

übersehen wird, so kristallkar, dass es unsichtbar ist – verweigert sich die fluktuierende Welt der auf einer Seite versammelten Buchstaben jeglicher reduktiven Dichotomie dadurch, dass sie Vielfalt geradezu verkörpert. Jeder einzelne der 26 Buchstaben, die jeder für sich faszinierend, mystisch und in ständiger Bewegung sind, bildet etwas völlig in sich Geschlossenes und ist zugleich ein anspruchsloses kleines Nichts.

Inmitten der wilden und angepflanzten Gräser des Feldes der ganzen Sprache erblühen die Bilder des Körpers, die die Spuren sind, die unser eigener Körper hinterlässt, während unsere schreibende Hand sich über das Feld der Seite bewegt, durchaus sichtbar für unser lesendes Auge, wenn es über eben dieses fruchtbare Gelände schweift. Diese Bilder des Körpers sind in ihrer transparenten Allgegenwärtigkeit unsichtbare Buchstabenformen, sie sind gleichzeitig Schriftzeichen und «Vorstellungsbilder» der Ereignisse. Buchstabenformen sind das einzige, was ich als Künstlerin zeichnen kann. Ich bin so vertraut mit ihren Körpern, ihren Beinen und Armen, ihren Gliedmassen, ihren Gelenken, ihren Nahtstellen, ihren Merkmalen, dass ich sie zeichne mit der Gewandtheit einer Liebenden, die das Gesicht des Geliebten porträtiert.

Wenn dieser ideogrammatische Status der Buchstabenform als Teil des abendländischen Diskurses der Verdrängung, der die Dichotomien schafft, auf denen jede Herrschaft fußt, verschleiert ist, ist dann nicht das Alphabet zwangsläufig eine Art Erinnerungsfilm? In ihrer Zweidimensionalität sind die Seite, die Tafel, der Stein, das geätzte Glas, ist alles, worauf

wir schreiben, eine Projektionsfläche, hinter der wir eine unermessliche, lockende Tiefe erahnen, die in den verschwommenen inneren Klängen unserer eigenen Erinnerungen und Verdrängungen widerhallt. Wie wird die Autorität des geschriebenen Wortes instrumentalisiert, um die den Sinnen eingeschriebene Erinnerung zu unterdrücken, die es in seiner eigenen Gestalt ja gerade verkörpert?

Geschriebenes ersetzt und blockiert zugleich Erinnerungen, die ausschliesslich bildlich oder mündlich sind. Die beiden Arten der Erinnerung, beide ganz und gar erotisch, werden in den Buchstabenformen als solchen sowohl ausgeblendet wie auch angedeutet: Diese Buchstabenformen

(Artikulationen), die vom Körper abstrahiert und dennoch nicht länger rein figürlich sind, umschweben uns wie Arme, in die wir uns stürzen würden, und wie Beine, die wir sehnlichst um unseren Leib und Hals geschlungen zu spüren wünschen. Wir schreiben, um zu vergessen, und dennoch klingt gerade in der Form der Buchstaben (Zeichen) unser Körper mit, ein Körper, dessen Sinne durch eben den Eintritt in die Sprache betäubt werden. Wie kann das Schreiben uns zu unserem Körper zurückführen? Wie kann es die lähmende Grammatik der Perspektive, die lähmende Perspektive der Grammatik in Frage stellen?

Ein weiteres Wittgenstein-Zitat:

«Die historische Erklärung, die Erklärung als eine Hypothese der Entwicklung, ist nur eine Art der Zusammenfassung der Daten, ihrer Synopsis. Es ist ebensowohl möglich, die Daten in ihrer Beziehung zueinander zu sehen und in ein allgemeines Bild zusammenzufassen, ohne es in Form einer Hypothese über die zeitliche Entwicklung zu tun. [...] Wie man eine interne Beziehung der Kreisform zur Ellipse dadurch illustrierte, dass man eine Ellipse allmählich in einen Kreis überführt; *aber nicht um zu behaupten, dass eine gewisse Ellipse tatsächlich, historisch, aus einem Kreis entstanden wäre* (Entwicklungshypothese), sondern nur um unser Auge für einen formalen Zusammenhang zu schärfen.»

Gehen wir über die revolutionäre These der Gültigkeit isomorpher oder formaler Analysen als diachronisches, diskursives Gegenmittel zur chronologischen Geschichtsschreibung hinaus. In diesem formalen Zusammenhang besteht die Methode der sinnvollsten Kunst, und das, was sie naturgemäß lehrt, ist eben, das Auge zu schärfen. Gehen wir über die These

hinaus zurück zu ihrem Ursprung und schärfen wir unser Auge für den spezifischen formalen Zusammenhang, den Wittgenstein als Beispiel anführt.

Was sind sein Kreis und seine Ellipse, wenn nicht die runde Iris im mandelförmigen Auge der/des Geliebten? Was könnten sie anderes sein als die unendlichen Reihen von «os» und offenen «ls», die von Schulkindern, die

krampfhaft die Spitze ihres Federhalters umklammert halten, im Schreibunterricht hingeschrieben werden?

Es gibt keine grössere Präzision als die, die sich ergibt, wenn das Auge und die Hand zusammenarbeiten. Ihre Genauigkeit blendet alle anderen Organe aus, die zwischen ihnen liegen, und wir dirigieren unsere Hand exakt zu dem Punkt, den wir mit unseren Augen fokussieren, zu dem einen Punkt, von dem Euklid sprach, atomisch und doch unendlich, einer von vielen auf der Kurve, die für Kosinus oder Sinus oder gar für die geheimnisvolle Spur der schreibenden Hand steht.

Was ist die Errungenschaft der Handschrift? Während wir im Zuge der Aneignung des Schreibens lernen, unsere motorische Kontrolle bis zu einer irrwitzigen Präzision auszufeuilen, bringt man uns bei, unsere vielfältigen Bedürfnisse auf einen ebenso exakten Punkt zu projizieren.

Deine Berührung.

Die diffuse, polymorphe Lust des Kindes bedarf der Kanalisierung, um in den gesellschaftlich produktiven Bereich einzutreten. Die Auge-Hand-Koordination gilt als das Ideal der motorischen Kontrolle, und angesichts dieser Tatsache kann man sich den Präzisionsakt des Schreibens – der Akt, der sich der den Sinnen eingeschriebenen Erinnerung am meisten zu entziehen scheint – durchaus als das erste und prototypische Ineinandergreifen des Räderwerks der Lust vorstellen. Wenn wir schon lernen müssen, dass es Erfüllung nur gibt, wenn man etwas im Griff hat, welches trefflichere Paraphrase wäre hierfür dann denkbar als die einen Federhalter führende Hand? Totale Kontrolle und unauslöschlicher Abdruck. Doch die gleichen Eltern

werden mit einem auf geschlossene Lippen gelegten Zeigefinger ihr Kind auffordern, still zu sein, und genau hier entpuppt sich das nahtlose Ineinanderübergehen von geschriebener und gesprochener Sprache als Bruch. «Nicht mit dem Finger zeigen», wird uns befohlen, und doch hat Moses auf ebendiese Weise so viele andere Gebote erteilt, die wir befolgen sollen. Die Spitze des Fingers. Die Spitze der Zunge.

Die Hand Fatimas: eine topographische Darstellung der Auge-Hand-Koordination. Die Hand Fatimas, geöffnet,

als wollte sie einen Herannahenden anhalten – oder etwa begrüßen? Im toten Punkt der Handfläche, wo alle Linien des Lebens, des Herzens und des Geistes zusammentreffen, befindet sich ein Auge, wachsam und immer offen. Dieses und die *manu in fica* sind Sinnbilder zur Abwehr des bösen Blicks in indoeuropäischen Kulturen auf der ganzen Welt, von Mesopotamien bis zum Amazonas. *Manu in fica*. Eine Faust, bei der sich der Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger schiebt. Welche Vielzahl von Handlungen bezeichnet diese Geste? Worin

FLOWERS AND LETTERS / BLUMEN UND BUCHSTABEN,
in *Les Heures de Marguerite d'Orléans*, ca. 1430. (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, PARIS)



besteht ihre präzise Bedeutung? Ist die *manu in fico* eine Hand mit einem Federhalter, oder umgekehrt? Oder ist sie zugleich das Innere und das Äussere des gleichermassen penetrierenden wie penetrierten Körpers? Ist die Hand Fatimas eine penetrierende Hand? Ist das Auge in ihrer Mitte ebenfalls unendlich durchdringbar und für den liebenden Blick empfänglich? Wenn der Zweck von Amuletten zur Abwehr des bösen Blicks darin besteht, den Blick abzuwenden, und der Brauch selbst der Institutionalisierung der Angst vor

Intimität dient, wie erklärt es sich dann, dass diese Symbole des Präzisionsmechanismus, die Symbole der Hand und des Auges, in derart polymorpher und intimer Form miteinander verbunden sind? Könnte es sein, dass sie – wie die Buchstabenform, die in dem von ihrer Synchronie gebildeten Brennpunkt entsteht – zusammenwirken, um uns ständig an all die Lust und Freude zu erinnern, die sie uns stets versagen?

Noch einmal Wittgenstein:

«Das Bild des Geliebten küssen. Das basiert *natürlich nicht* auf einem Glauben an eine bestimmte Wirkung auf den Gegenstand, den das Bild darstellt. Es bezweckt eine Befriedigung und erreicht sie auch. Oder vielmehr, es *bezweckt* gar nichts; wir handeln eben so und fühlen uns dann befriedigt. Man könnte auch den Namen der Geliebten küssen, und hier wäre die Stellvertretung durch den Namen klar.»

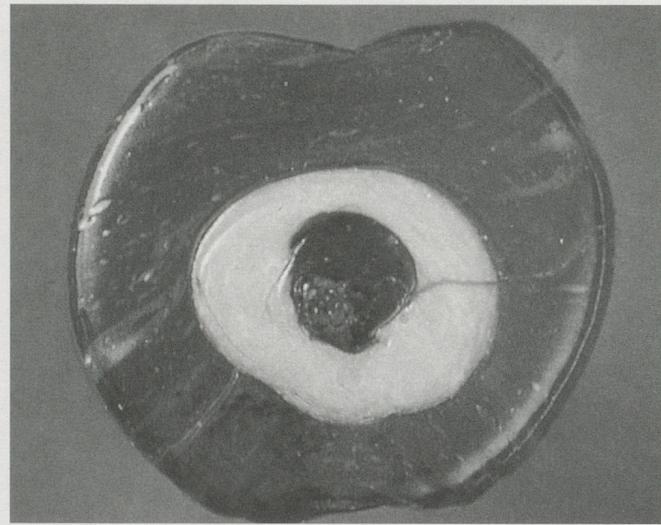
Den Namen der Geliebten küssen... Die Spitze der Zunge. Die Spitze der Feder. Geistesabwesend – denn sie ist abwesend – den Namen der Geliebten schreiben oder Geschriebenes an sie richten, und seien es nur ihre Initialen, versiegelt mit einem Kuss. Sind Küsse, mit den Lippen geformt, selbst Wörter? Und wenn Buchstabenformen aus dem Körper kommen, welchen Akt vollführen wir dann, wenn wir ihren Namen schreiben?

Es *bezweckt* nichts. Diffus, verlassen, ebenso empfänglich für Sinneserlebnisse wie nach Tätigkeit verlangend, bekennt sich der Körper endlich zu seiner Übereinstimmung mit der Form des Buchstabens, den er gerade geschrieben hat. Wenn die Hand das Papier an die Lippen führt, suchen die-

se endlich die Markierungen der pechschwarzen Tinte, mit der eben diese Hand gerade ihren Namen aufgezeichnet hat. Die steuernden Augen lassen ab von ihrer konzentrierten Arbeit und

schliessen sich, im gleichen Moment jede andere Öffnung öffnend, die sie ansonsten schützen. Wir erkennen, dass wir Wittgenstein einen Schritt weiterhelfen können, durchdringbar zu sein und anzuerkennen, dass der Name der Geliebten nicht nur diese ersetzt, sondern zugleich sie selbst ist.

Eine Seite aus einer Pergamenthandschrift mit dem Titel *Guirlande de Julie*, die 1641 von Nicolas Robert illuminiert wurde: In diesem kleinen Band erscheint der Name der Geliebten in Form einer von Amor aus Blumen geflochtenen Laube. Die Blüten, die auf die Erde fallen, treiben neue Blüten und bilden den Namen Julie. In einem mehr weltlichen Kontext wurde die *Buchstabenlese* von 1430 in einem gebundenen Buch für Marguerite d'Orléans ebenfalls auf dünnem Pergament gemalt. Hier finden sich Darstellungen von Buchstaben in ihrer reinsten Körperlichkeit: lebendig, organisch und überbordend vom angedeuteten «Sinn»-Potential. Beide Bilder zeigen uns, duftend, reif und üppig, Rhizome, deren einzelne Triebe im Begriff sind, den strahlenden Namen der Geliebten zu bilden.



BLUE AND YELLOW EYE, amulet
against the evil eye, Asia Minor / Blaugelbes Amulett
gegen den bösen Blick, Kleinasien.
(SCHWEIZ. PHARMAZIEHISTORISCHES MUSEUM, BASEL)

Vielleicht ist dies letztlich der Grund, weshalb wir schreiben: um uns die Möglichkeit zu verschaffen, diesen fleischgewordenen Namen, diese geschriebenen Wörter zu küssen mit Lippen, die allzu selten von der überwältigenden Bedeutung des Sinneserlebens zum Schweigen gebracht werden, und um die Ganzheit unseres Körpers mit jedem Bild, das wir schaffen, im Zuge des selbstvergessenen Schliessens unserer Augen zu umfassen und den Harnisch der motorischen Kontrolle zu einer Waffe der Vervollkommnung umzuschmieden. Könnte es sein, dass die Buchstabenform und die banale Betätigung des Schreibens die komplexeste und vollständigste Form der Sinneserfahrung darstellen, die wir ken-

nen? Denn nicht nur entspringt das Schreiben dem Körper wie der Schweif dem Kometen, sondern jedes Zeichen, das wir hinterlassen, steht für und beschwört den immer gegenwärtigen Körper der/des abwesenden Geliebten. Jeder Federstrich vermisst also mit grösster Genauigkeit unser Verlangen und bringt, nichts bezweckend, für kurze Zeit zwei Körper aufs neue zusammen und führt den Schreibenden zu guter Letzt wieder zurück zu einem Körper, der ganz aus Sinn besteht.

Doch selbst wenn all dies zutrifft, ist es nur eine von mehreren möglichen Erklärungen. Was würde Wittgenstein dazu sagen?

«Ich glaube, (schon) das Unternehmen einer Erklärung (ist) verfehlt. (...) Die Erklärung ist im Vergleich mit dem Eindruck, den uns das Beschriebene macht, zu unsicher. Jede Erklärung ist ja eine Hypothese. Wer aber, etwa, von der Liebe beunruhigt ist, dem wird eine hypothetische Erklärung wenig helfen. – Sie wird ihn nicht beruhigen.»

Der Liebesglanz deiner Augen. Deine Berührung. Deine Berührung, während du mich ansiehst. Zu mir sprichst.

Wenn du mich nicht hören kannst, werde ich nur mit meinen Augen aus singenden Gläsern auf dich trinken. Um eine elliptische Schallwelle zu erzeugen, führe ich die Spitze meines Zeigefingers an die Spitze meiner Zunge. Während ich das Glas an seinem Fuss auf dem Tisch festhalte, lasse ich meinen angefeuchteten Finger leicht und gleichmässig in einem vollkommenen Kreis um die vollkommene Öffnung des Glases gleiten.

(Übersetzung:
Magda Moses, Bram Opstelten)

Die Zitate entstammen Wittgensteins *Bemerkungen über Frazers Golden Bough* (in *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, Frankfurt 1989).

DER GEIST & DER BUCHSTABE & DER BÖSE BLICK ist auch der Titel eines standortbezogenen Projekts von Martha Fleming und Lyne Lapointe, das von Antonia Payne und Angela Kingston für die Ausstellung *Wellspring* im Rahmen des Bath Festivals 1994 in Auftrag gegeben wurde.

