

## Presseartikel zu Peter Waterhouse

### Inhalt

#### Über «Genesis-Gelände»

- Charitas Jenny-Ebeling, neue deutsche literatur, 2/1999
- Christine Löttscher, Tages-Anzeiger, 23. Juni 2001

#### Über «Von herbstlicher Stille umgeben...»

- Neue Zürcher Zeitung, 28./29. Februar 2004 (Jdl)
- Christine Vescoli, www.literaturhaus.at/buch/buch, 18. Februar 2004
- Brigitte Espenlaub, Das Goetheanum 28/2004

---

### Charitas Jenny-Ebeling, neue deutsche literatur, 2/1999

#### Poesie und Poetik-ein Dialog

Über Peter Waterhouse

«Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto»: Man merkt es diesem «Versuch» von *Peter Waterhouse* an – der hier schreibt, lebt mit dem, worüber er schreibt, in nahezu symbiotischem Austausch. Mit einer Arbeit über Celan hat der in Wien lebende Schriftsteller Peter Waterhouse promoviert, und mit Zanzotto ist er seit langem als Übersetzer verbunden. So schreibt er im Grunde nicht *über* ihre Gedichte, vielmehr *aus* ihnen heraus. Gelesenes und Geschriebenes rücken so nahe zusammen, daß kaum noch zwischen Fremdem und Eigenem unterschieden werden kann. Hier geschieht genau jene produktive Verschränkung von lesendem Schreiben und schreibendem Lesen, der sich bei Frey das «Fest der Sprachentfaltung» verdankt. Waterhouse spricht von einem «genetischen Lesen», das er an Celans Arbeitsweise diagnostiziert und gleichzeitig zur eigenen macht. Die von Celan aufgestellten «Wortlisten» (vier Seiten sind aus der sog. «Tübinger Ausgabe» abgedruckt) bezeichnet er als das «Genesis-Gelände» dieser Dichtung: «Die Wortlisten zeigen die Suche, das Tasten, das Hören dieser Geburt; jedes Wort fast wie ein Tastvorgang – *Geschiebelehm* wie Prüfung, ob sich eine Gestalt zusammenschiebt im fruchtbaren Stoff des Lehms.»

Wie ein Wünschelrutengänger bewegt sich Waterhouse in diesem Gelände und kann sich dabei der Fülle des Ertasteten kaum erwehren. «Gehen die Hände, gehen sie über die Landschaft und die Hänge, berühren sie die Hänge? Ist Sprache Berührung?» Die Verwandlung von *Hänge* in *Hände*, wie sie im Gedicht «Matière de Bretagne» geschieht, ist eine klangliche Berührung, eine «ineinanderklingende Anwesenheit» und als solche Erinnerung bzw. Wiederholung in veränderter Gestalt. Das ist der Stoff, aus dem Gedichte *erwachsen*, an dem Gedichte *erwachen*. «Genesis-Ereignisse»: als Leser spürt ihnen Waterhouse nach und bringt sie – wiederholend – abermals zum Klingen. «Ist also Lesen eine Form des Reimens?» Oder, in umgekehrter Richtung gefragt: «Sind Gedichte aus einem Wort geschrieben?»

Daß nicht nur ein einzelnes Gedicht, sondern eine ganze Gedichtfolge so gelesen werden kann, als sei sie einer einzigen Silbe entsprungen, zeigt die Lektüre von Celans Zyklus «Die Niemandrose.

Dem Andenken Ossip Mandelstamms»: allein schon im Titel findet sich die dreimalige Wiederholung der Silbe *-mand-* (hier zur Verdeutlichung kursiv gesetzt). Von ihr sagt Waterhouse, daß sie «als eine der fundamentalen Silben des Buchs» bezeichnet werden könne; «sie ist eine Ereignissilbe und Begegnungssilbe – ja, sie erwirkt sogar, daß der Tote wieder lebt und da ist, wacht, wächst, fern und nah ist zugleich.» Im Zyklus kehrt sie wieder in allen mit *Niemand-* und *Mandel-* gebildeten Komposita einschließlich der für dieses Erinnerungsbuch so wesentlichen West-Ost-Verbindung *Normandie-Njemen*; auch in Abwandlungen wie *Land* oder *Hand*, *Mond* oder *Mund* ist ihre Spur spürbar. Schließlich ist sie so etwas wie die sprachliche Verkörperung des kreisförmigen, «über die Pole in sich zurückkehrenden» *Meridians* (in dem die Buchstaben anagrammatisch verstreut vorkommen); ein Verbindungs-Glied also, ein *membrum*, in dem das englische «to re-member» anklingt, von dem diese Lektüre ihren Ausgang nimmt.

Sie setzt sich fort im zweiten Teil des Buchs, der sich mit Gedichten des Trevisaner Dichters Andrea Zanzotto beschäftigt, als dessen (Mit-)Übersetzer Waterhouse schon in dem 1987 erschienenen Auswahlband «Lichtbrechung» (bei Droschl, Wien) hervorgetreten ist. Auf einige Texte jener Publikation nimmt Waterhouse hier Bezug, wobei die Übersetzungen revidiert oder, in einem Fall («Hören aus der Wiese»), sogar neu verfaßt wurden (ohne daß dies im Anhang vermerkt würde). Zur Hauptsache jedoch kommen Gedichte zur Sprache, die hier zum ersten Mal auf deutsch erscheinen. Daß offenbar aus Platzgründen auf das italienische Original verzichtet werden mußte, ist bedauerlich. Statt dessen hätte man ohne Einbuße beim Abdruck der besser bekannten und leicht greifbaren Celan-Texte etwas wählerischer sein können.

Auch bei Zanzotto (er wurde 1921, ein Jahr nach Celan geboren) öffnet sich dem «genetischen Lesen» ein nahezu unbegrenztes Betätigungsfeld. Oder müßte man eher von Gräberfeld sprechen, einem Feld für archäologische Grabungen? Jedenfalls gleichen Zanzottos zuweilen fast organisch wuchernde, mit Zeichen übersäte Textgebilde der vielfach geschichteten Landschaft, von der sie (in Hochsprache oder Dialekt) erzählen. Tote gehen in ihr um wie Lebendige: «Figuren der Wiederkehr», deren Leibhaftigkeit sich in insistierenden Wort-Wiederholungen spiegelt. Der historische «Galateo» ist eine solche Figur, auch D'Annunzio und die Sängerin Toti, der Weinbauer Nino oder die Näherin Maria Carpèla. Der ihr gewidmete Zyklus mit dem Titel «Nähen» («Andar a cucire») realisiert im Deutschen eine Zweideutigkeit, die Waterhouse deshalb wichtig ist, weil so die Toten «alle in der Nähe» bleiben, «vernähbar» ins Textgewand; oder in jenen «mantello», der eigentlich «Montelio» heißt und ein Begräbnishügel ist.

Die assoziative Lust, mit der Waterhouse im Sprachkörper «endoskopiert» und dabei Wortbeziehungen aufstöbert, deren etymologische Richtigkeit für den Befund unwesentlich ist, mag manchen zu weit gehen. Die Energie aber, die dabei frei wird, ist unerläßlich für ein Lesen, in dem der poetische Text gleichsam wiedergeboren wird. Die Auferstehung des Textes im Text ist ein Vorgang ohne Anfang noch Ende; ein «Federkleid aus Unabschließbarkeit», wie Waterhouse eine Zeile Zanzottos übersetzt, die ihrerseits auf D'Annunzio anspielt.

---

## KOPF DER WOCHE: Peter Waterhouse

Wenn Übersetzer von Prosatexten schon halbwegs Verrückte sein müssen, um mehr oder weniger umsonst den fremdsprachigen Literaturen und vor allem den deutschsprachigen Lesern zu dienen, so müssen Lyrikübersetzer die Verkörperung des närrischen Idealismus schlechthin sein. Denn Gedichte, das sagen ihre Übersetzer selbst, sind eigentlich unübersetzbar. Aus diesen Gründen gehören Lyrikübersetzer, zum Beispiel der Wiener Peter Waterhouse, zu den spannendsten Figuren des Literaturbetriebs, aber leider auch zu den wenig beachteten. Um so erfreulicher, dass der Verein Dialog-Werkstatt Zug das mit 40 000 Franken dotierte Zuger Übersetzer-Stipendium 2001 morgen Sonntag an Donatella Capaldi (Rom), Maria Fehringer (Wien), Ludwig Paulmichel (Wien) und – Peter Waterhouse verleiht; an vier Übersetzer, die seit 1985 gemeinsam das Werk – Lyrik und Prosa – des italienischen Poeten Andrea Zanzotto ins Deutsche übertragen. Das Resultat erscheint bei Urs Engeler Editor (Basel/Weil am Rhein) und im Folio Verlag (Wien/Bozen).

Es gibt Autoren, von denen man in einem Nebensatz sagen kann, was und wer sie sind: Lyriker, Erzähler, Essayisten, Übersetzer. Peter Waterhouse ist einer, mit dem man das nicht machen kann. Denn er schreibt zwar Gedichte, Prosa, Essays und übersetzt unter anderen Gerard Manley Hopkins, Michael Hamburger, Andrea Zanzotto und Biagio Marin. Aber seine eigenen Gedichte wären nicht das, was sie sind, wenn Waterhouse nicht in enger Nachbarschaft mit fremden Sprachen, fremden Wortschöpfungen leben würde – und seine Übersetzungen wären nicht dieselben, wenn er nicht in der eigenen Sprache ständig auf der Suche wäre.

Zwischen den Sprachen ist Waterhouse auch aufgewachsen: Als Sohn eines Engländers und einer Österreicherin wurde er 1956 in Berlin geboren und lebte als Kind an verschiedenen Wohnorten zwischen Berlin und Südostasien. Später studierte er in Wien und Los Angeles. Wie vernetzt Peter Waterhouse in einem poetischen Universum lebt, das seinen Bewohnern durch Texte immer wieder die Augen öffnet für die Wahrnehmung der Welt, kann man nicht schöner sagen, als es Friederike Mayröcker einmal getan hat: ein «von Inspiration und Präzisionskunst» heimgesuchtes «Himmelskind der Poesie» sei Peter Waterhouse. Und zum Beweis, dass ein Lyriker den anderen füttert und die Nahrungskette immer weiter geht, fügte sie emphatisch hinzu: «...so sass ich mehr als zwei Jahre lang an meinem Honigtisch Seite an Seite mit Gerard Manley Hopkins und Peter Waterhouse und liess mich beatmen von ihrem Geist.»

Wer Poesie übersetzen will, muss nicht nur Dichter, sondern auch Denker sein – und so gehörte die Auseinandersetzung mit Poetik für Waterhouse schon immer dazu: 1985 promovierte er über Paul Celan, doch inzwischen durchdringen sich Reflexion und Poesie in all seinen Texten. Seine Sprache ist auf eine ungewohnte Weise sinnlich, weil es ihm immer um Wahrnehmung, um Nachbarschaft, um Durchlässigkeit geht: Die Klänge und die Bedeutungen der Wörter suchen neue Berührungen: «Ich glaube, dass es in Gedichten immer eine, nicht leicht zu gewahrende, Unzertrennlichkeit gibt», schreibt er in «Im Genesis-Gelände», einem Versuch über Paul Celan und Andrea Zanzotto, «Wie wenn es eine Art Gesetz gäbe, das vorschreibt, es müsse in dem Gedicht mit dem Wort Mund ein zweites Mal das Wort Mund (zumindest einen so klingenden Reim) geben, weil es im Gedicht keine Einsamkeit geben kann. Das Gedicht eine ineinanderklingelnde Anwesenheit, ein Glück. Oder im grossen Unglück klingelt es ineinander oder aneinander und läutet und lautet und läutert undsofort.»

---

**Neue Zürcher Zeitung, 28./29. Februar 2004 (Jdl)**

## **Von herbstlicher Stille umgeben**

Jdl. Wenn Peter Waterhouse vorgibt, ein Stück geschrieben zu haben, dann ist Vorsicht geboten. Datum und Ort einer Uraufführung mag es bereits geben (Köln 1997), doch «Von herbstlicher Stille umgeben wird ein Stück gespielt» ist ein Grossgedicht in vier Stimmen, das die Topographie der Bühne gerne als poetische Landschaft nützt. Konsequenterweise verweigern sich die Texte von Peter Waterhouse allzu offensichtlichen Ordnungen. Wer wie der österreichische Schriftsteller nicht auf Erklärungen abzielt, der bleibt offen für die Prozesse der Sprache. Durchlässig sind die vier namenlosen Personen des Stücks. Ihre Reden gehen nahtlos ineinander über. Im Stück entsteht die Landschaft im zunächst vagen, aber immer konkreter werdenden Assoziieren der Landschaft, eine «Tankstelle» leuchtet durch den Text als eine Art Zentrum poetischer Aufladung. Die Wechselrede lässt diesen Prozess nicht zur leeren Geste werden. Ein emphatisches Schauen treibt einen Text voran, in dem überblendete Bilder im wahrsten Sinne des Wortes einleuchten, aus einem banalen Satz ein Haiku wächst und aus den Initialen Paul Celans – soll sein – ein PC. Übersetzer ist Peter Waterhouse nicht umsonst. Der jetzt erstmals in Buchform erschienene Text bleibt im delikaten Schwebezustand noch nicht zu Ende gekommenen Bedeutens. Wer Literatur als Spaziergang durch ein wohl gepflügtes Terrain der Konnotate sehen will, ist bei Peter Waterhouse am falschen Ort.

---

## **Peter Waterhouse: Von herbstlicher Stille umgeben wird ein Stück gespielt.**

Wo die Sätze von Peter Waterhouse reden, erwacht die Poesie; sie verleiht dem, was passiert, einen Ort und eine Umgebung, sie lässt etwas – *tatsächlich* – zur Sprache und dadurch in Erscheinung kommen: denn es sprechen die Wörter nicht von etwas, vielmehr *tun* sie; sie beschreiben nicht, sondern sind selbst Ereignis, sie erklären nicht, erzeugen vielmehr erst die Wirklichkeit beschreibender Poesie, die Lesbarkeit sprachlich erscheinender Dinge. Dichtung also, wie Waterhouse sie schafft, *geschieht*, sie bewirkt die Anwesenheit und den Ort der sich ereignenden Sprache, sie *macht*, gleich wie sie gemacht wird.

Nun legt der Autor ein Theaterstück mit dem Titel «Von herbstlicher Stille umgeben wird ein Stück gespielt» vor – ein Stück, in welchem die Dichtung bis an die Ränder des Spiels geschrieben ist; es ist ein Poem, das die Wiederholung, den Stillstand und die Verlagerung sprachlicher Gangarten vollzieht und die Figuren aus dem Bedeutungshort des Schauspiels in die pure Sprache holt. Wie alle Poesie, die sich antreibt an der sinnlichen Durchdringung und Berührung der Sprache, wird die imaginäre Bühne bei Waterhouse zur Dramatik zwischen den Wörtern und deren Nachbarschaften. Der Schreibprozess selbst aber entzündet sich im fortschreitend schreibmotorischen Verschwinden und Verrücken, im enzyklopädischen Wandeln und im Ineinandergleiten von Klang und Bedeutung. En passant, gleichsam im Absichtslosen wie in der Vergegenwärtigung von Erinnern und Wissen, führt das Sprechen aus der Kontinuität der Erzählung und den Resultaten der Bestimmung oder Behauptung hinaus; es wandert ab ins Feld der Zusammenhänge und «findet statt außer aller Identifikation» (Waterhouse).

Was sich so zuträgt, ist die Freigabe der Worte an ihre Verschiebungen, welche Identität und Heterogenität gleichermaßen umfassen und damit den Wechsel als Panoptikum des Wortes mitzeichnen. In den Kombinationen und Funkensprüngen zwischen den Sätzen und zwischen den Sprechern, die das poetische Wort und das erscheinende Phänomen hervorbringen, trägt sich das Ereignis zu und wird zum Geschehen – dem Zeitmaß von Empfindung und Erkenntnis folgend. Dem Wandel und Wechsel der Worte und Bilder schreibt sich der fortbewegende Text entlang, bringt die Wörter als rhythmisch atmende Rede hervor, und in der Wiederholung und den seriellen Tautologien rühren vergessene und entfernte Gedanken am Encore klandestiner Bedeutungen.

Von dem Vertrauen in die Schauspieler ist die Rede, die «jenen ‘seltsamen Rhythmus’ bewahr[en], den einfachen Rhythmus, in dem etwas zu früh kommt und etwas zu spät kommt und das Wort Milcheimer klingt wie das Wort Mond». Wenn aber etwas zu früh und etwas zu spät kommt und sich wieder aufhebt durch seine erweiternde Wiederkehr, wird sein Wert als der Sprache innewohnende sinnliche Eigenschaft und sprachliche Substanz fortwährend festgehalten; die Annäherung von «Milcheimer» und «Mond» aber ist nicht ihre Mimesis der Welt, sondern eine Art ordnende Nemesis, welche die Rückwirkung der Wörter aufeinander sieht.

So sind es die Worte und das Sprechen, die zum Geschehen werden, es sind die Sätze, die zu den Figuren und Protagonisten des Spiels werden und seinen Raum erzeugen. Wie im minimalistischen Spiel wird das, was nicht gespielt ist, zum Bespielten und tritt hervor, indem es aus seiner Umzäunung bemessen wird. «Nichts festhalten! Nicht zuviel erwarten von der Bühne! (...) Zu jedem Augenblick soll auch ein Nichtweiter, eine Unterbrechung, ein mögliches Nichts gehören,» heißt es im Stück. Peter Waterhouse folgt wohl dem Diktum minimalistischer Kunst, die alles, was zu sagen ist, gegen die Bedeutung des Sagens zurücktreten lässt. Er setzt es um in die Dimension des unsicheren, des virtuellen Theaters, in dem das Spiel mit dem Spiel die Handlung ablöst und die Reflexion über die Möglichkeit des Publikums und der Schauspieler Rollenverhältnisse verschwinden lässt. Es ist das Theater, in dem Sprecher und Geräusche am Spiel beteiligt sind, «hin

und wieder sind sie da, erinnern an etwas, das dann keine Rolle spielt. Vielleicht sind sie reine Unruhe oder Ballungen von Sinn oder angenehme Störungen.» Horntrompeten und Glocken tragen zum Spiel bei, es spielen «ein Wort wie Coca» und ein schaukelnder Blecheimer eine Rolle, «dann stellt der Mond ein Haus dar und es ist das Haus flüchtig sein Mond im Himmel». So sind auch die Einheit einer Szene oder die erzählbare Eindeutigkeit einer Figur verlassen, damit eins am andren sich relativiert, damit eins ums andere sich gleicht und zueinander verhält, um eben gleich im Uneins zu werden.

Das Stück spielt das Spiel des Theaters, das Spiel des Lichtes von Mond und Scheinwerfern, des Anteils der Bühne als Wiese und der Sprecher als Instrument der Sichtbarkeit und Hörbarkeit, es geht um das Leben und den Tod, vor allem aber geht es immer wieder um das Sehen und das Leuchten und Beleuchtetwerden. Es ist der Mond, dessen Bild und dessen Name als sprachliche Verkörperung und Momentaufnahme Wirklichkeitsbezüge zu ermessen sucht. Wenn der Mond sein Licht von der Sonne bezieht und so erst zum Leuchten kommt, beleuchten auch die Wörter erst die Dinge, bescheinen sie und erinnern dadurch ihre Bedeutung. Sprache zeigt sich, erzeugt und kann wiederum erzeugen wie auch vernichten.

Hinter solchem Ansatz steht die Haltung des poetischen Sprachmystizismus nicht weniger als die des Wittgensteinschen Tractatusmystizismus. Erkenntnis- und Erfahrungsversuche bewegen das poetische Reden, in welchem sich Sprache zeigt und in welchem sie erzeugt wird, in welcher sie etwas brechen kann und neu ansetzen. Sprache als Dichtung, quer durch Koinzidenz und Deutung, besitzt den Leichtsinn und die Leichtigkeit ihrer aparten Wirklichkeitsschöpfung, sie trägt das Geheimnis und die Geheimnislosigkeit orientierter Gegenwärtigkeiten, säumt die Erinnerung synchroner Wörtlichkeit.

Das erreicht das Stück von Waterhouse. Darum erreicht es ein Stück glückhafter Sinnstiftung.

---

## **Vom Grundton der Welt?**

*Peter Waterhouse: Von herbstlicher Stille umgeben wird ein Stück gespielt*

*‘Von herbstlicher Stille umgeben wird ein Stück gespielt’ ist das vierte Theaterstück oder gesprochene Gedicht, das der 1956 in Berlin geborene und in Wien lebende Lyriker und Übersetzer Peter Waterhouse geschrieben hat. Schon in seinem letzten, ‘Verloren ohne Rettung’ (1993), gab es keine Helden oder Charaktere, sondern es sprachen miteinander ein Lebender (Diderot) und ein Verstorbener (Rameau). Gespräche und langsame Verwandlung.*

Auch dieses neue Stück, bereits 1993/94 geschrieben, lebt vom Gespräch und dem gegenseitigen Vorspielen und Erinnern. Besonders dafür geeignet scheint der Blinde zu sein, denn ihm ist alles schwarz und dunkel. – Also auch eine Bühne auf der Bühne. Gefeierte werden Gleichungen und Ähnliches.

«Hurra, ich sehe euch alle nicht!» ist ein Ausruf des Blinden in diesem Stück, das ‘von herbstlicher Stille umgeben’ gespielt werden wird, wie der Titel verheißt. Gespielt wird aber nicht. Oder doch? Es wird gesprochen. Auf der «improvisierten, inspirierten» Bühne befindet sich eine «kleine darstellende Truppe» besonderer Art. Gebeutel durch Krankheit, Armut und Verluste, wahrt sie «jenen seltsamen Rhythmus», in dem mal etwas zu spät, mal etwas zu früh kommt, «und das Wort Milchkanne klingt wie das Wort Mond».

## **Die Sprache lockt in die ‘Sichtbarkeit’**

Vom Schauspieler wird gesagt, er sei Vogel und Blume, er sei ein Garten, der «summt, fliegt, knistert», im Laub stapft und Schatten wirft. Der Schauspieler ist praktisch alles; das heißt er, die Sprache und der Raum. So gibt es auch kein Bühnenbild. Das Gesprochene tritt in Erscheinung. Der Text wird relativiert. Und dann wird die Sprache durchscheinend für ihre Tiefen. So steigt ein Tankstellen- Erlebnis aus der Erinnerung des Blinden in die ‘Sichtbarkeit’: «Manchmal sind wir auf dem Schlauch stehengeblieben / früher: / diiiiiing. / Und da ist immer der Tankwart / aus seinem Glaspalast gekommen / [...] Wenn ich das Seitenfenster herabgelassen hab: / weiterfahren, weiter, weiter. / Dann hat der Vater herausgerufen: / wie bitte. Ich verstehe kein Wort.» In seiner Wiederholung mischte sich das Ganze «zu einer großen Kugel [...] aus Diiing und den Weiter-Rufen des Tankwarts.» Damals hatte er sich gedacht, «der Vater trifft den Grundton der Welt und kann ihn festhalten».

Der Grundton müßte der sein, der der Welt unterlegt ist, der Klang in allen Dingen(?). In Teil zwei jedenfalls (es gibt drei Teile) geschieht eine sonderbare Verwandlung. Das Gesicht eines Betrachters nimmt die Form des Betrachteten an: «Wißt ihr, was ich da höre?» fragt Sprecher 3: «Das Gesicht des Betrachters wird rund / wie die runden Pfirsiche. / Ich höre das Gesicht rund werden.» Ich höre? – Das Wort ‘Feind’ verwandelt sich in das Wort ‘fein’. Es werden ‘Gleichungen’ ausprobiert von Ungleichem, Ungleichgewichtigem, Ausgleich, Gemeinsames geschaffen, wie aus Hans/Grete Hänsel/Gretel. Oder der englische Dichter Wilfried Owen (1893-1918) wird genannt, der noch eine Woche vor Kriegsende eine tödliche Verwundung erlitt und in dem schottischen Lazarett begann, Deutsch zu lernen, die Sprache des Feindes: «ein Ähnlichwerden mit dem fernen Gegner?» – dort, wo der gemeinsame Grund tief unter allen Sprachen liegt, in einem «asyntaktischen Paradies»? Alles gehört zusammen, ist eine Einheit.

In Teil drei vollzieht sich ein weiteres Verwandeln. Es beginnt mit dem Blinden, der sagt: «Im Grund seh ich euch ja. / Ich kann so zart sehen / daß ich nichts seh.» – Nichts? – «Nichts heißt, glaube ich, soviel wie unsterblich / unzerstörbar.» Es wird weiter gefragt und erwogen: Rätsel zu lösen, zu spielen – oder sich zu verlieben. Sich verlieben? In wen? In Tankstelle. Wieder Fragen. 1: «Wir tanken auf.» Ein kurzer Abschnitt Lebensphilosophie: 1: «Ich will nichts.» 2, der Blinde:

«Wie macht man das: / ich will nichts?» Vielleicht, an der 'richtigen Stelle' zu stehen. «Man ruft dem Verkehrsstrom da zu: / dein Wille geschehe.»

Und die Tankstelle, mit ihrem unterirdischen Kraftstoffreservoir, dem Tank, der unterschwellig und unsichtbar dazugehört, steht sie da als Metapher? Für die Sprache? Für das menschliche Sein?

Am Anfang leuchten die Gesichter, denn «es fällt ein starkes Licht auf sie». Sie stehen auf der Bühne. – Am Ende, nach subtilen Veränderungen, Verwandlungen – verwandt/verwandeln, Gleichung, sich angleichen, gleichmachen, ineinander übergehen –, nach solchen annähernden Prozeduren hat sich das Ganze herumgedreht und endet im Schwarz. Der Blinde: «Was erzählst du? / Ich schmecke dich nicht. / Ich höre dich nicht. / [...] So sanfte Person / die mir nicht verrät / Sätze, Düfte, Töne.» Es ist die Rede vom 'schwarzen Glück'. Vielleicht wird jetzt Winter. Die schwarzen Krähen sind da. «Kein Ton des Himmels. / Wenn mich einer fragen würde: / wo ist der Himmel? / Fließt in mir.» Und: «Ich weiß nicht-schwarz weiß.»

### **Ein Stück für den hinteren (Hör-)Raum**

Unter/in allem jedenfalls klingt der alles einende Grundton der Welt. Und das Stück ist wohl eher ein Hörstück, denn auf der Bühne ist, außer mit Wort und Geste sprechenden Personen, nichts zu sehen. Kaum Regieangaben, nur Text, der sich wieder und wieder relativiert. Vielleicht geschieht in diesem Stück/Gedicht für vier Sprecher etwas ganz Neues? Ein Stück für den hinteren (Hör-)Raum, für das Lauschen in den Grundton, für den inneren Menschen, der am Anfang noch im Licht steht, hört, sieht und schmeckt, am Ende jedoch im Dunkel und der Welt in ihm selbst zu finden ist:

«Rehe, Krähen, Städte: / sprechen in mir.»

Wenn 'Von herbstlicher Stille...' im Schwarz endet, so ist darin alles enthalten: Licht und Dunkel, Sein und Nicht-Sein, der Mond, die Äpfel, die Liebe... Die Gegensätze sind darin vereint. So wie in dem unsichtbar bleibenden dritten heimlichen Protagonisten, den es neben dem Blinden und der ebenso unsichtbar bleibenden, erleuchteten Tankstelle zu geben scheint: dem Diamanten.

«Eigentlicher Schauspieler.» Er ist reiner Kohlenstoff und vereint in sich das Schwarz seiner amorphen Herkunft mit der leuchtendsten Helligkeit und der Härte des Diamanten. In dieser Spannung bewegt sich die Waterhousesche Sprache. In dieser Spannung liegt zugleich die Lösung. Daß nämlich das Komplementäre zusammengehört – wie Geburt und Tod, Anfang und Ende –, sich gegenseitig bedingt und dadurch das Paradoxon einer komplementären Einheit bildet, die das Leben ausmacht. Am Ende erweist sich der Blinde als der eigentlich Sehende, denn er 'sieht' das Ewige. Er hört den alles einenden Grundton der Welt, und für ihn ist da der Diamant: «Der Schauspieler für blinden Zuschauer.»

---