Eva Meyer
Mondän werden

Kleine Formate
Herausgegeben von Michael Niehaus und Armin Schäfer

Band 7

Eva Meyer

Mondän werden

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://portal.dnb.de abrufbar.

1. Auflage 2023
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Satz: Wehrhahn Verlag
Druck und Bindung: Mazowieckie Centrum Poligrafii, Warschau

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Europe
© für diese Ausgabe by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978–3–98859–003–9

Inhalt

7 Mondän werden

11 Was ist das für eine Musik?

26 Wer spielt die Musik?

34 Wenn eine Szene in Gesang ausbricht

44 Hypermittelbarkeit

54 Interview mit dem Schleier

69 Für eine levantinische Kosmopolis

78 Besuch vom Neutrum

88 Tabea Blumenschein,
Allee der Kosmonauten 76, Berlin-Marzahn

98 Die Konspiration des Ornaments

105 Literatur und Filme

Mondän werden

Mondän werden. Könnte ich so meine Flucht ergreifen, aus all diesen Reden, denen ich schon so lange und so geduldig zuhöre? Wir lieben Muster, die uns die Welt erklären. Lieber sortieren wir, als uns selbst zu bewegen. Denken Sie nur an unseren Hang zu vorherrschenden Diskursen, zu Religion, Ideologie, Verschwörungstheorien, die zuverlässig immer dieselben Reflexe auslösen. Mondän werden ist aber eine ganz andere Sache. Sie hängt am Wort, ohne sich gleich zu einem Satz, zu einem Kommentar, zu einem Diskurs aufzublähen. Sie wiederholt dieses Wort in Folge, um ihm in einer Art melismatischen Technik nachzugehen, bis es irgendwann zu schweben beginnt und mich in Schreibtrance versetzt. Mondän werden. Maßlos und in sich selbst maßsetzend.

Wieder einmal spiele ich auf ein Denken an, das nicht über die Welt, sondern in ihr und an sie stattfindet, doch ohne genau zu wissen, wer die Denkenden sind und was die Welt ist. Denken ist eine gesellige Angelegenheit, ein zukünftiger Reichtum, der uns davon befreit, unsere Identität als etwas Stabiles, Gegebenes, Endgültiges begreifen zu müssen, weil sie jeden von uns dazu einlädt, sich ihrer immer wieder aufs Neue anzunehmen. Vorläufig und unabschließbar.

Vorläufig und unabschließbar wie Roland Barthes' Vorlesung *Wie zusammen leben*, die zielgerichtet, doch ohne kämpferischen Impetus eben dieser Frage nachgeht. Barthes würde sagen »für das ›Glück‹, zum ›Vergnügen‹«, für eine »Geselligkeit als Selbstzweck«, wie sie ihm in einem Zitat zugetragen wurde: »Leute von Welt bekümmern sich vornehmlich um Geselligkeit. Die mondäne Welt

strebt nicht nach Liebe, nicht nach Familie, Freundschaft oder danach, jemandem nützlich zu sein ... Sie bringt die Menschen zusammen, sie möchte, daß sie an dieser Begegnung Vergnügen finden, sie hat alles auf dieses Vergnügen hin eingerichtet; das übrige beachtet sie nicht.« Ein »wunderbares Zitat«, findet Barthes, »insofern es konsequent und ausdrücklich jede Sache, jedes Telos ausschließt«.

Anders als klar abgegrenzte Gruppen, die sich ihre eigene Sortierung der Zugehörigkeit erfinden und sei es – wie in Kafkas »Gemeinschaft« – diese: einmal aus einem Haus gekommen zu sein und keinen anderen hereinlassen zu wollen, ist die mondäne Geselligkeit reine »Gruppenhomöostase«, ein »Stromkreis von Ladung und Entladung«, der sich selbst in Gang hält. »Utopisch möglich in einer Welt ohne Klassen und ohne Sprachen«, fügt Barthes hinzu. Denn in unserer Welt trifft man sich oder lebt zusammen, um zu repräsentieren. Das Zusammenleben wird zu einem »Käfig voll künstlicher Spiegel«, dem die Sprache als Einschüchterung dient. Wenn ich mich davon nicht einschüchtern lassen will, kann ich mit Barthes »von einem Idiotismus aus denken. *Idios*: was einer Sprache eigentümlich zugehört. Nicht als abstrakte, universelle Struktur, sondern als Idiom«. Wenn die Sprache, wie Barthes sagt, »der historische, gesellschaftliche Körper einer Nation« ist – könnte dann das Idiom den Körper entnationalisieren?

Was für ein Körper? Barthes versucht, sich ihm durch »die Simulationen einiger alltäglicher Räume« zu nähern, idiorrhythmisch zu nähern, denn er denkt dabei an die sogenannte *Idiorrhythmie*, die eine Gemeinschaft bezeichnet, in der zugleich ein persönlicher und eigener Lebensrhythmus ausgelebt werden kann. »Allein leben wollen und zugleich, ohne Widerspruch dazu, zusammenleben wollen« ist – gewiss nicht nur – Barthes' Phantasma, »etwas wie eine auf geregelte Weise unterbrochene Einsamkeit«, mit der die Unabhängigkeit des Subjekts in der Gemeinschaftlichkeit der Gruppe erhalten werden kann. Wie bei den

Mönchen auf dem heiligen Berg Athos im alten Griechenland, von denen Barthes lesend erfährt, dass sie auch in der Gemeinschaft in ihrem eigenen Rhythmus bleiben können. Doch vom Mönchswesen abgesehen, entstammt das Material seiner Überlegungen »einem literarischen Korpus. Romane sind Simulationen, das heißt fiktionale Experimente an einem Modell«.

Geht es also um einen literarischen Körper, um »eine Theorie der Lektüre«, die in einem »neuen Sinne von Theorie«, gewissermaßen antiphilologisch »vom Signifikat abstrahiert« und damit jedes »Lektüre-Überich« hinfällig werden lässt? Nicht zuletzt geht es darum, die »Apparaturen der Schulderzeugung« aufzuheben, »zu überwinden, zu trivialisieren«; es geht um nichts weniger als eine »souveräne Lektüre«, in der »das Systematische« sich aufreibt, enttäuscht wird und »das Unsystematische« Knospen treibt, in einer gewiss ungewissen Zielgerichtetheit wuchert, zwischen einer universellen Struktur und ihrem idiomatischen Zeugen: mondän werden. Erst im Miteinander asynchroner Lebensrhythmen artikuliert sich Indirektes, Unvorhergesehenes, aus dem Takt Geratenes, die Fragmente der Diskontinuität, in der wir in der Welt zusammenleben.

Die Abstraktion vom Signifikat, die Abwesenheit von Sinn und Wahrheit mag für diese wie für jede Theorie frustrierend sein, legt sie mir doch die Verpflichtung auf, mich den allgegenwärtigen multiplen Formen des identitären Denkens zu widersetzen und an einer Universalität festzuhalten, der keine Bestimmung, kein Inhalt gerecht werden kann, an einer Universalität, die ihre Territorien phonotopisch in einen Sinnraum ausdifferenziert, den wir miteinander teilen und in dem wir uns einander aussetzen. Von Jean-Luc Nancy wird mir dafür dieses Bild zugetragen: Wir alle sind unterschiedlich gestimmte Stimmgabeln, auf sich selbst gestimmt, aber ohne bekannte Frequenz.

Die Gestimmtheit der Körper, ein jeweiliges Ethos und ihre unbekannte Frequenz – in jedem Augenblick des Denkens muss

sich eine Entscheidung von einem Grund der Unentscheidbarkeit absetzen, um seine Chance zu erhalten. Die Chance eines Denkens, das keine oder nur ein bisschen kämpferische Neigung hat, beschäftigt wie es ist, unterschiedlich gestimmte Stimmgabeln zusammenzubringen, nicht um eine hegemoniale Position einzunehmen, die sie aufeinander abstimmen könnte, sondern zu unser aller Vergnügen, das darin besteht, uns selbst durch unsere Unstimmigkeit selbst in Gang zu halten, durch jeweilige Intonationen, Satzmelodien, Sprechtempi, Pausen; durch die Stimme in der Sprache, die das Denken ist.

Wenn Geschichte und Sprache konvergieren, heißt das nicht, dass sie übereinstimmen. Alles ist vielstimmig geworden. Verschiebungen von Bedeutung und Veränderungen von Sachverhalten, Situationswechsel und die Notwendigkeit, neue Begriffe für Zugehörigkeit und Gemeinschaft zu finden, korrespondieren auf unerwartete Weise mit Rhythmisierung, Synchronizität und Eigenzeitlichkeit. Wenn alles und jeder eine Stimme hat, geht es nicht länger um ein Entweder-oder. Es geht um die Veränderlichkeit beider und darum, dass keine Referenzen besonders lange taugen. Die doppelte Differenz von Theorie als Literatur und Literatur als Theorie kann die Kluft zwischen der Geschichte, die sich faktisch ereignet, und der Sprache, die für die Beschreibung zur Verfügung steht, in neue Abstimmungen bringen und lädt jeden dazu ein, nach eigenem Ermessen fortzufahren. Sie könnte uns lehren, die Zukunft zu lesen, eine Zukunft, die nie geschrieben wurde. Mondän werden. Ist das ein politisches Projekt? Wohl eher eine irgendwie individuell praktikable Ethik. Doch je mehr sie praktiziert wird, desto politischer wird es. Es ist unsere Verschiedenheit, in der wir gleich sind und andere Menschen als Eigenschaft haben.

Was ist das für eine Musik?

»Was ist das für eine Musik?«, fragt Denise im Café die Kellnerin. Sie antwortet: »Ich weiß nicht, wovon Sie sprechen.« Und ich, die diese Szene im Film beobachtet, weiß es auch nicht. Denn obwohl dieser Film voll Musik ist, ist sie in dieser Szene nicht zu hören. Oder doch?

Rette sich wer kann (Das Leben) ist ein Film von Jean-Luc Godard, der sich von Anfang an der reduktiven Bedeutungsarbeit entzieht und stattdessen immer wieder die Frage nach der Musik aufwirft. Nehmen wir nur gleich die erste Szene: Paul ist im Hotelzimmer. Er telefoniert mit Denise. Und zu hören ist die »Selbstmordarie« aus der Oper *La Gioconda* von Amilcare Ponchielli. Wir könnten geneigt sein, sie als tragische Untermalung des Kommenden zu begreifen, wenn nicht plötzlich Paul protestierend gegen die Wand klopfen würde, die Sängerin nebenan – unsichtbar zwar, aber im On – zum Verstummen bringt und damit ihre Unabhängigkeit bestätigt. Erst als Paul das Zimmer verlässt, setzt der Gesang wieder ein. Singend kommt die Sängerin mit in den Fahrstuhl, zur Rezeption hinunter, auf der Rolltreppe hinaus. Entsprechend spielt in der letzten Szene das Orchester, dessen Musik zuvor im Off zu hören war, unversehens auf der Straße – sichtbar im On.

Rette sich wer kann – und dann steht da in Klammern – *(Das Leben)* ist ein Filmtitel, ein Doppeltitel, den zu finden Godard einige Zeit gebraucht hat: »Ich glaube gerade dieses *zwischen* ist das, was existiert. Und wenn dieser Film einen Doppeltitel trägt, dann vielleicht deshalb, weil da der Wunsch war, ihm einen kommer-

ziellen und einen klassischen Titel zu geben: *Rette sich wer kann*, ein Schlagwort. Aber gleichzeitig hatte ich auch den Wunsch, ihn ›Das Leben‹, ›Die Freude‹, ›Der Himmel‹, ›Die Leidenschaft‹ zu nennen, oder irgendetwas in der Art ... Mit dem Doppeltitel wollte ich gleichzeitig einen besonderen Effekt erzielen, nämlich die Möglichkeit, einen dritten Titel entstehen zu lassen. So kann sich jeder einen Titel montieren, der ihm ganz gut gefällt ... Film heißt nicht: ein Bild nach dem anderen, sondern ein Bild plus ein Bild, woraus ein drittes Bild entsteht. Dieses dritte Bild wird übrigens vom Zuschauer in dem Augenblick gebildet, wo er den Film sieht.«

Dieses dritte Bild ist für mich die Musik. Als Klammer ist sie bereits im Filmtitel enthalten, ein Bezug zum Außen des Films, auf der Suche nach Bildern jenseits der klassischen und kommerziellen Form der Repräsentation, indem sie verschiedene Linien innerhalb und außerhalb des Films verbindet. Zunächst ist sie vielleicht nur eines dieser Satzzeichen, von denen Adorno sagt, dass sie die Musik in die Sprache einschreiben und damit die Schrift der Stimme anähneln: »In keinem ihrer Elemente ist die Sprache so musikähnlich wie in den Satzzeichen. Komma und Punkt entsprechen dem Halb- und Ganzschluß. Ausrufungszeichen sind wie lautlose Beckenschläge, Fragezeichen Phrasenhebungen nach oben, Doppelpunkte Dominantseptimakkorde; und den Unterschied von Komma und Semikolon wird nur der recht fühlen, der das verschiedene Gewicht starker und schwacher Phrasierungen in der musikalischen Form wahrnimmt.«

Bekanntlich sieht Adorno einen Zusammenhang zwischen einer von ihm in der Literatur diagnostizierten »Idiosynkrasie gegen Satzzeichen« und dem Zerfall des »Schemas der Tonalität«, eines Schemas, das die Berührung von Musik und Sprache bewahrt hat und dessen Zerfall sie auseinandertreibt, so dass er »die Mühe der neuen Musik recht wohl als eine um Satzzeichen ohne Tonalität darstellen könnte«. Wenn aber die Musik gezwungen sein soll, »in

Satzzeichen das Bild ihrer Sprachähnlichkeit zu bewahren«, während »die Sprache ihrer Musikähnlichkeit« nachhängt, »indem sie den Satzzeichen mißtraut«, kommt es jetzt auf die Klammer an, die den Schein des Kontinuums dieser Erzählung unterbricht und eine neuartige Berührung von Musik und Sprache in Bildern einer dritten Art stiftet.

Nicht zufällig handelt es sich um das Leben, das in Godards Filmtitel in einer Klammer dahingestellt bleibt. Die Klammer hält das Unhaltbare zusammen, indem sie gleichermaßen Beziehung wie Distanz ausübt. Und weil es ums Leben geht, ist hier nicht mit einer abschließenden »Enklave« zu rechnen, die einem »Gesamtbau« entbehrlich wäre. Nein, diese Musik ist keinesfalls etwas für Mußestunden. Für Adorno sind beispielsweise Prousts »eingeklammerte Parenthesen« ausgesprochene »Denkmäler der Augenblicke«. Sie sind Fenster im Gesamtbau der Erzählung, in denen sich die »dunklen temps durée« auf ihre eigenen Rhythmen öffnen. Sie lösen die narrativen Elemente aus den Zusammenhängen, die sie einem Inhalt unterwarfen, doch nicht ohne in der Suspendierung der Erzählung ein endloses Vorher und Nachher der losgelösten Elemente mitzudenken und mitschwingen zu lassen.

Im Film ist es die Verlangsamung des Bilderflusses durch Zeitlupe und Stopptricks, eine Entdeckungsreise, auf die Godard sich gerne einlässt: »Sobald man ein Bild in einer Bewegung stoppt, die aus 25 Bildern besteht, wird einem klar, dass es in einer gerade gefilmten Einstellung, je nachdem wie man sie stoppt, plötzlich eine Unzahl von Möglichkeiten gibt.« Da kann ihm schon der Gedanke kommen, »an der Stelle, wo gerade der Ton einsetzte, Musik einzufügen. Wir haben dann ganz einfach den Dialog angehalten, und es stellte sich heraus, daß in diesem Film der Dialog auch angehalten werden konnte, ohne daß dadurch eine Lücke entstand.« Denn diese Lücke ist nicht nur Dauer, wenn die Verlangsamung eine Spannung beschleunigt, die sich an die Musik halten kann und nicht mehr dramatisch oder psychologisch moti-

viert werden muss. Sie markiert die Bewegungen der Personen in jeweils eigenen Konstellationen, in einer Partitur, die ihnen unterschiedliche Richtungen und Geschwindigkeiten vorgibt.

Die Erzählung des Films fasst *Swissfilms* so zusammen: »Denise verlässt Paul, der Isabelle begegnet, die Denise trifft, die Paul nicht vergisst, der an Isabelle denkt. Ihre Musik begleitet sie.« Doch da gibt es auch noch Paulette und Céline, Pauls Exfrau und die gemeinsame Tochter; und nicht zu vergessen: Marguerite Duras. Viele Frauen also, die einen eigentümlichen Reigen bilden, dessen anscheinendes Zentrum, Paul, am Schluss stirbt und doch nicht tot ist, schließlich ist – so seine Rede auf dem Boden liegend – das Leben nicht wie ein Film vor seinen Augen abgelaufen. Stattdessen gibt es Musik. Die gleiche Melodie, die am Anfang von einer Sängerin zu hören war, »wird am Ende vom Orchester wieder aufgegriffen, das Thema wurde jedoch von einem Musiker ein wenig auf moderne Musik umgearbeitet, denn« Godard bevorzugt »moderne Musik«. Vielleicht, weil sie mehr Fragen stellt als antwortet? Weil sie hilft, eine Reihe von Fragen genauer zu stellen und ihnen »fast eine Art Übereinstimmung« mit dem Film verleiht? Wenn das Orchester, das im Off zu hören war, schließlich vor unser aller Augen auf der Straße steht und »man im Travelling am Orchester vorbeifährt, fühlt man sich etwa so, als säße man in einer Straßenbahn und nähme die Musik, die draußen wie ein Tramper herumsteht, im Vorbeifahren mit. Die Musik wird wieder in den Film einverleibt, sie kann zu etwas anderem werden«, wenn sich Paulette und Céline vom untoten Paul abwenden und ins Offene gehen.

Die Musik bildet kein Ganzes, eher eine Grenze, eine Außen und Innen verbindende Membran, welche beide aufeinander bezieht oder einander entgegensetzt. Das Innen ist Psychologie und Vergangenheit, das Außen ist Welt und Zukunft. Beide umschließen sich, tauschen sich aus, können im Grenzfall ununterscheidbar werden. Ihre Interaktion zieht eine Grenze, die weder dem