

Eva Meyer

Mondän werden

Kleine Formate 7
Wehrhahn Verlag

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, idiorhythmisch zu nähern, denn er denkt dabei an die sogenannte *Idiorhythmie*, 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 Schulterzeugung« aufzuheben, »zu überwinden, zu trivialisieren«; es geht um nichts weniger als eine »souveräne Lektüre«, in der »das Systematische« sich aufreißt, 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 auseinanderreibt, 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 durées« 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

einen noch dem anderen zugehört. Wie kann man unterscheiden, ob etwas von Innen oder von Außen kommt? Ob der Tod die Membran in beide Richtungen durchstößt oder ob eine Neubildung der Membran entsteht, die Innen und Außen in ein unvergleichliches Verhältnis bringt und den Tod in ein neues Leben übergehen lässt? In eine Pluralität von Weisen des In-der-Welt-Seins, des Zugehörens zu Konstellationen, die vielleicht unver-söhnlich sind und dennoch miteinander koexistieren?

Denise insistiert, dass sich »im Körper und im Kopf« etwas »gegen Wiederholung und das Nichts« stemmt und dass dieses Etwas »das Leben« ist, »eine etwas schnellere Geste, ein Arm, der zur Unzeit herabfällt, ein etwas langsamerer Schritt ... ein Hauch von Unregelmäßigkeit ... eine falsche Bewegung. Alles das, was in diesem lächerlichen Quadrat des Widerstandes gegen die leere Ewigkeit des Arbeitsplatzes noch etwas geschehen lässt ... Diese Grimasse ... dieses Aushaken, das Leben ist es, was sich anklammert« und in Musik von Außen zwischen uns einfügt, uns affiziert und reflektiert. Das aber wäre eine Reflexion, die sich in der Musik abspielt und nicht aufhört, die Nicht-Wahl zu wählen: »Wähle! ... Nein, ich wähle nicht ... Du wählst! ... Ich wähle nicht ... Ich wähle nicht ...« – und so der Wiederholung selbst ihr Potential zurückgewinnt, wie es jede Erfüllung übersteigt. Es verweist weniger auf die Unentschiedenheit einer Geisteshaltung als dass sie das Merkmal der Unentscheidbarkeit in die Körper versetzt, die nun nicht mehr auf eine lineare Erzählung zählen können. Sie zählen mit, sie erzählen zwei entgegengesetzte Richtungen zusammen – eine, die von den äußeren Bildern zur Wahrnehmung geht, und eine andere, die von den Ideen zur Wahrnehmung geht –, nur gehalten in der Demontage ihrer Zuordnungen, die unsere Erwartung musikalisiert und neu verhandelt.

Godards (und übrigens auch Anne-Marie Miévilles) Film bemüht dafür eine »Großaufnahme der Tauschbeziehungen im All-

gemeinen«, die Pornographie, in der die Lustschreie der Frau »als eine Art Kontrollton für den Mann« fungieren und seine Macht bestätigen. Im Film wird daraus eine Szene, in der ein Chef seinen Angestellten Thierry sowie Isabelle und eine zweite Prostituierte, Marilyn oder Nicole, in Bild und Ton positioniert, verkettet, orchestriert:

»Chef: gut, das Bild ist ok, jetzt machen wir mal den Ton, wenn ich mit meinem Schuh Deine Brüste berühre, sagst Du aie, und Du lutscht ihn ... mach mal ...

Prostituierte: Aie

Angestellter: Oh

Chef: Du Thierry, wenn sie an Dir saugt, sagst oh ... und du leckst ihr die Furche, nun los ...

Prostituierte: Aie

Angestellter: Oh

Chef: Und Du, wenn er Dich in den Hintern beißt, machst Du he, wie in der U-Bahn, wenn ein Typ eine unpassende Geste macht ... los, Thierry.

Isabelle: He

Chef: Und danach tust Du mir etwas Lippenstift drauf, nur einmal, und wenn ich Dich anlächle, küsst Du mich ... so, dann mal los!

Prostituierte: Aie

Angestellter: Oh

Isabelle: He«

Das Bild ist ok. Zu sehen sind Gesichter in Großaufnahme, der Chef und besonders Isabelle über den Blumen, die auf dem Bürotisch stehen. Das Telefon klingelt, während die Sprache als Mittel der Machtergreifung sich demontiert und in pornographischen Vokalen verflüchtigt. Doch wie geht es weiter? Kann die Regression zur Entdeckung werden? Zur Entdeckung einer Kombinatorik, eines multiplen Kommentierungs- und Verweisungs-zusammenhangs zwischen dem, was auf die Bilder einwirkt und

dem, was ihre Reaktion darauf ist? Und kann sie sich dafür einen Fixpunkt schaffen, von dem aus alles in der Musik zu hören ist?

Ein Fixpunkt könnte Marguerite Duras sein, die kommt, um einen Film zu zeigen, selbst aber nicht gezeigt werden will. Sie ist das abwesende Zentrum des weiblichen Reigens und wir hören ihre Stimme im Off: »Sehen Sie das Ende der Welt, die ganze Zeit, in jeder Sekunde, überall ... Schreiben heißt ein wenig zu verschwinden, dahinter zu sein.« Das kann nicht gezeigt werden, doch kann diese Nichtpräsenz zu einem Mehr an Präsenz werden, zu einer Kunst der Suggestion oder sogar einer des Appells. In ihrer Leere erreicht sie eine Sogwirkung und bringt das Schweigen zum Sprechen. Sie ist eine singende Stimme, die diskret beschwört. Wir behalten nur ihre melodische Linie, die Struktur einer abwesenden Geschichte, die verborgen bleibt und uns zwingt, ihre Zeichen wiederherzustellen und zu verändern.

Für die sowohl filmende als auch schreibende Duras sind Zeichen keine Tatsachen. Das ihr wesentliche Zeichen ist das der Begegnung, ein idiosynkratisches Satzzeichen, das einen Film des Bilds und einen Film der Stimmen trennt und erneut verbindet. Nicht nur befreit sie die Stimme aus ihrer, wie sie sagt, »verschraubten« Lage in der Synchronisation des normalen Kinos. Sie befreit sie auch von der Allmacht über den Film, die ihr im Off üblicherweise zukommt. Stimme und Bild ergänzen sich nicht mehr zu einem Ganzen, wenn Stimmen und Töne weder richtig drinnen noch draußen sind, sondern sich auf einer Irrfahrt befinden, auf der inwendig und auswendig zusammenläuft, was sich nicht abbildet oder beschreibt: In Duras' Film *Le Camion* ist es der Lastwagen, der für sie alles Geschriebene enthält und alle Inhalte vermischt, in dem alle Argumente zusammenfließen, alle die ihr wichtigen Themen – und bei dessen Anblick Paul jedes Mal eine weibliche Sprache passieren sieht. »Was ist das für eine Musik?« Sie gibt den Handlungen der Personen jeweils spezifische Rhythmen, Klangfarben, Intensitäten und verbindet sie in

»Melodielinien« zu einer »Kartographie der Figuren«, in der sich ihre »Verläufe, Entwicklungen und Intervalle« zeigen und uns »erst allmählich« die Themen zu erkennen geben: »Das Imaginäre, die Angst, der Handel.«

Diese Themen können wohl einzelnen Akteuren zugeordnet werden, doch indem sie aus der Begegnung entstehen, verändern sie sich im Spiel von Differenz und Wiederholung. Die zurecht gemachte Welt wird näher an das herangerückt, was Welt vielleicht wäre, wenn Zeit und Wissen nicht mehr zu narrativen Spannungsbögen gerafft werden, sondern sich ihre eigene Zeit verschaffen: eine Welt der Begegnungen, in der sich die Zeichen und Spuren verdichten und dann wieder verlaufen. Ihre Nichtpräsenz bringt etwas mit sich, das zu hören ist, einen Raum, in dem die Akteure nicht ein Geschehen aufführen, als ob es wirklich wäre. Wenn sich ihre »Melodielinien« kreuzen, verbinden, widersprechen, überschneiden entsteht der Raum durch die Zeit, in der sie ruhen oder sich bewegen, in der sie gehen und stehen, sitzen und reden, während lebendige Interaktionen zwischen unabhängigen Personen und entfernt liegenden Plätzen sichtbar werden. Sie zeigen sich in einem Denken, das zirkuliert, sich ausbreitet und entwickelt und wie eine Melodie Orte und Räume und Personen ergreift, sie zu den Variablen einer Interaktion macht, die ihm entspricht.

Doch die Frage ist: Wie kann man wissen, dass man eine Melodie hat? Eine Melodie, von der Gertrude Stein sagt, dass sie sich ihrer sicher ist und von ihr getragen wird beim Schreiben? Bisweilen ist sie »fast betrunken« von »der Schönheit der Klänge wie sie aus mir kamen und wie ich sie machte«. Dann besinnt sie sich wieder darauf, dass sie es vorzieht, »nüchtern zu sein, genau und konzentriert« auf »die Strenge des sich nicht mischen lassens von erinnern mit anschauen und zuhören und sprechen«, die in schnellen Interferenzen ihre »außergewöhnliche Wortmelodie« hervorbringen. »Melodie, Schönheit wenn Sie wollen« ist dann,

sagt Stein, »einmal mehr wie es sein sollte ein Nebenprodukt«. Doch was ist Nebenprodukt, was Hauptsache in dieser Intensität als Differenz ihrer Emphasen, mit denen Stein »in irgendeinem und jedem Augenblick« ihre Gefühlsbewegungen beim physischen Wahrnehmen zu verwirklichen sucht, sie »irgendwie zu Wörtern« formt? »Je genauer die Wörter die Gefühlsbewegung ausdrücken, desto schöner die Wörter«. Doch ihre Emphase ist in der Differenz enthalten und wird von ihr bestimmt. Das verwirrt nicht nur Neben- und Hauptsache, denn nun stellt sich die »Frage vom verwirren der Zeit«.

Klar ist, dass es Stein nicht um das Beschreiben von Personen und Räumen geht, so wie sie sich erinnert, dass es einmal war. Ihr geht es nicht um Anschaulichkeit, um Erfolg oder Misserfolg, ob eine Gefühlsbewegung adäquat ausgedrückt ist oder nicht. »Innerlich ändern wir uns nicht aber unsere Emphase und der Augenblick in dem wir leben, ändern sich. Das heißt es ist niemals derselbe Augenblick es ist niemals dieselbe Emphase in irgendeinem sich folgenden Augenblick des Seins«. Das aber ist verwirrend, weil es zwei entgegengesetzte Richtungen zusammenführt, die abstrakte Bewegung der Repräsentation, die von innen, von den Begriffen und vom Vergangenen kommt, und die wirkliche Bewegung einer Wiederholung, die von außen, von der Welt und vom Zukünftigen kommt und ihr eigenes Stück zu spielen hat. »Jeder Satz ist gerade die Verschiedenheit der Emphase die unvermeidlich vorhanden ist in dem sich folgenden Augenblick« der Interferenz und Überschneidung von nicht bloß äußerlicher Wiederholung und nicht bloß innerlicher oder begrifflicher Differenz. »Es ist wenn Sie wollen es ist wie ein Kinobild gemacht aus Folge und jeden Augenblick seine Emphase habend das heißt seine eigene Veränderung«. Es ist, wenn Sie wollen, es ist Steins eigenes aktuelles und riskantes Bild, ihr berühmtes »Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose«, das uns hier weiterhilft.

Gerade weil sie ihr kein entsprechendes Adjektiv anhängt, denkt Stein, »daß in dieser Zeile die Rose zum ersten Mal seit hundert Jahren in der englischen Dichtung rot ist«. Weil sie nicht über die Rose schreibt, sondern *mit* ihr, in der einzigen Gewissheit, dass jeder Augenblick zählt. Er zählt mit. Er erzählt nicht das Gewesene, er zählt auf seine Möglichkeit, um »durch etwas sich bewegendes da bewegendes nicht *wie* bewegendes sein sollte«, schließlich »zu allem« zu kommen, die Rotheit der Rose inbegriffen. Diese aber wäre nicht beschrieben, sondern geschrieben worden, und mit »schreiben« meint Stein »gemacht«. Für sie ist das Wort Wiederholung nicht metaphorisch, es ist buchstäblich. Sie lässt es in ihr Schreiben eindringen, um es sich bewegen zu lassen, wohlgemerkt nicht um zu bewegen, wie Emotionalität bewegt, sondern um es sich bewegen zu lassen in einer dem Sprechakt innerlichen Zeit, die er gegen die Formen der Allgemeinheit und der Vereinheitlichung ausspielt.

Um also auf »die Frage vom verwirren der Zeit« zurückzukommen: Wenn Stein sich ihr eigenes aktuelles und riskantes Bild schafft, um daraus den neuen Stil eines Sprechakts zu entwickeln, der sich vom alten absetzt, indem er seine klangliche, harmonische, melodische, rhythmische Möglichkeit besetzt und entfaltet, hängt sie nicht nur mit allen Anzeichen einer »Idiosynkrasie gegen Satzzeichen« (Adorno) der Musikähnlichkeit der Sprache nach. Sie arbeitet »an dieser Sache«, und was wird sie tun? Sie kann es nicht wissen, doch hofft sie, dass sie es wissen wird: Das ist der Zwischenraum zwischen den Zeiten, den sie besetzt und bearbeitet.

Auf die Frage »Was ist Zeit?« antwortet Augustinus: »Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es, wenn ich es aber einem, der mich danach fragt, erklären sollte, weiß ich es nicht. Wohl weiß ich, daß wenn nichts verginge, es keine vergangene Zeit gäbe, und wenn nichts vorüberginge, es keine zukünftige Zeit gäbe. Aber – Vergangenheit und Zukunft – wie kann ich

sagen, daß sie sind, wenn die Vergangenheit schon nicht mehr ist und die Zukunft noch nicht ist?« Um diese Frage genauer zu stellen, unterscheidet Augustinus eine Gegenwart der Zukunft, eine Gegenwart der Gegenwart, eine Gegenwart der Vergangenheit. Doch weil jede dieser Gegenwarten in den anderen impliziert ist, sind sie weder nebeneinander noch hintereinander zu begreifen. Sie sind also nicht wirklich zu unterscheiden, wohl aber zu wiederholen, um in der Intensität als Differenz ihre Variation zu zeigen: Die Möglichkeit, die Welt, das Leben oder einfach eine seiner Episoden als ein und dasselbe Ereignis zu behandeln, das verschiedene Gegenwarten impliziert und unerklärbare Differenzen in uns hervorruft. Sie erlaubt uns die Ablagerung eigener Gefühle, denen wir dies oder das zuschreiben werden. Sie mobilisiert Abwehrkräfte, Einfühlungsvermögen, Gedächtnis, Urteilskraft, Überlegung, die aufeinander verweisen, um in einer doppelten Wirklichkeit, die nicht mehr zwischen Schreiben und Welt unterscheidet, ineinander überzugehen. Im doppelten Zugriff aber zeigt sich, dass auch das, was Innerlichkeit genannt wurde, ein Vorspiel hat und sich mit seinen Abbildungswelten verändert.

Schon deshalb sind Adjektive für Stein uninteressant. Sie können »nie Fehler machen, sie können nie falsch sein aber Verben können unaufhörlich so sein, sowohl in dem was sie tun und wie sie übereinstimmen mit dem was sie tun«. Sie sind imstande, »sich zu irren und Fehler zu machen«. Sie können »sich verändern um auszusehen wie sie selbst oder um auszusehen wie etwas anderes, sie sind sozusagen in Bewegung«. So lange sie »etwas tun« bleiben sie »lebendig«. Stein liebt dieses »immerwährende Gefühl von Sätzen wie sie selbst Diagramme aufstellen«, um damit weiterzugehen. Und weil sie fühlt, »daß schreiben weitergehen« soll, führt sie »ein langes und kompliziertes Leben« mit Satzzeichen.

Kommata sind ihr zu »servil«. Sie »haben kein eigenes Leben und ihre Benutzung ist ohne Nutzen, es ist eine Art das eigene Interesse zu ersetzen und« Stein hat »es entschieden gern«, ihr

»eigenes Interesse gern zu haben«, ihr Interesse an dem, was sie tut. Was aber tut ein Komma? »Ein Komma einem weiterhelfend indem es einem den Mantel hält und die Schuhe anzieht, hindert einen daran das eigene Leben zu leben so aktiv wie man es führen sollte«. Anders als ein Punkt, lässt einen ein Komma bestenfalls anhalten, um Atem zu holen, »doch wenn man Atem holen will, sollte man selber wissen, dass man Atem holen will«. Stets geht es Stein um ein »selber wissen« und nicht etwas gesagt bekommen. Sie will, dass Wissen sich aus sich selbst entfaltet, deshalb hat sie Punkte gern, mit denen man zwar »wieder und wieder anhalten« muss, aber so, dass es »mit weitergehen zu tun« hat. Punkte können Dinge eigenmächtig aufbrechen und »handeln wie sie es für richtig« halten, sie »haben ein eigenes Leben eine eigene Notwendigkeit ein eigenes Gefühl eine eigene Zeit. Und jenes Gefühl jenes Leben jene Notwendigkeit jene Zeit kann sich selbst ausdrücken in einer unendlichen Mannigfaltigkeit«. Mit Punkten fühlt Stein sich »als ein Abenteurer«, deshalb ist sie ihnen »immer treu geblieben« und übrigens so sehr, dass sie »kürzlich gefühlt« hat, »daß man sie nötiger haben könnte als man sie je gehabt« hat. »Denken Sie an Irgendetwas was Sie wirklich gerne tun und Sie werden verstehen was ich meine.«

Verstehen Sie also, dass es in ein und demselben Augenblick geschieht, dass man den Schlüssel zum Verstehen nicht mehr hat also hatte, ihn noch hat also nicht verloren hatte und ihn findet also haben wird und nicht gehabt hat. Das ist so lange verwirrend, so lange man das Verwirren von Gegenwart mit Vergangenheit und Zukunft störend findet, statt zu begreifen, dass sich der Schlüssel selbst mit den zeitlichen Beziehungen, in die er eintritt, fortwährend verändert. Erst wenn »es keine Erinnerung an irgendeine andere Sache« gibt, »ist jene Sache seiend«. Sie erschließt sich nur, indem sie uns, jeden einzelnen von uns, zwingt, auf seine Weise »das auszudrücken was die Welt in der er lebt, tut« und sich mit ihr zu verändern.

Was davon betrifft unsere Frage nach der Musik? Hören wir sie, haben wir sie gehört, werden wir sie hören, oder trifft nichts von alledem zu, trotz all dieser unerklärbaren Differenzen, die sie hervorruft? Weil wir unsere Reaktion, unser einfaches Band mit der Welt als Realitätsfunktion verloren haben, müssen wir dem Weg einer Frage folgen, die uns nicht in Ruhe lässt, weil wir keine Antwort darauf wissen. Wie der Erzähler in Kafkas *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* beschwören wir ein Leitmotiv, die Musik, auf die sich jetzt alles zubewegt: Wie kann Josefine »unsere Sängerin« sein, wenn »unser Geschlecht im ganzen Musik nicht liebt«, auch »wenn wir einmal – was aber nicht geschieht – das Verlangen nach dem Glück haben sollten, das von der Musik vielleicht ausgeht«? Nicht nur diese Frage, die ganze Erzählung ist voll von Zurücknahmen, Verneinungen, Vielleichts, lediglich Josefine »macht eine Ausnahme; sie liebt die Musik und weiß sie auch zu vermitteln; sie ist die einzige; mit ihrem Hingang wird die Musik – wer weiß wie lange – aus unserem Leben verschwinden.«

Was aber ist das für eine Musik? »Ich habe oft darüber nachgedacht, wie es sich mit dieser Musik eigentlich verhält. Wir sind doch ganz unmusikalisch; wie kommt es, daß wir Josefines Gesang verstehn oder, da Josefine unser Verständnis leugnet, wenigstens zu verstehen glauben. Die einfachste Antwort wäre, daß die Schönheit dieses Gesanges so groß ist, daß auch der stumpfste Sinn ihr nicht widerstehen kann, aber diese Antwort ist nicht befriedigend. Wenn es wirklich so wäre, müßte man vor diesem Gesang zunächst und immer das Gefühl des Außerordentlichen haben, das Gefühl, aus dieser Kehle erklinge etwas, was wir nie vorher gehört haben und das zu hören wir auch gar nicht die Fähigkeit haben, etwas, was zu hören uns nur diese eine Josefine und niemand sonst befähigt. Gerade das trifft aber meiner Meinung nach nicht zu, ich fühle es nicht und habe auch bei andern nichts dergleichen bemerkt. Im vertrauten Kreise gestehen wir einander offen, daß Josefines Gesang als Gesang nichts Außerordentliches

darstellt.« Und so geht es mit all diesen Reflexionen und Verwerfungen weiter, bis sich die Frage stellt: »Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen«, das wir alle kennen, schließlich ist es die »charakteristische Lebensäußerung« des Volks der Mäuse?

Doch auch hierin besteht keine Einigkeit. »Alle pfeifen wir, aber freilich denkt niemand daran, das als Kunst auszugeben, wir pfeifen, ohne darauf zu achten, ja, ohne es zu merken und es gibt sogar viele unter uns, die gar nicht wissen, daß das Pfeifen zu unsern Eigentümlichkeiten gehört. Wenn es also wahr wäre, daß Josefine nicht singt, sondern nur pfeift und vielleicht gar, wie es mir wenigstens scheint, über die Grenzen des üblichen Pfeifens kaum hinauskommt – ja vielleicht reicht ihre Kraft für dieses übliche Pfeifen nicht einmal ganz hin«. Wenn das wahr wäre, »dann wäre zwar Josefins angebliche Künstlerschaft widerlegt, aber es wäre dann erst recht das Rätsel ihrer großen Wirkung zu lösen«.

Es ist klar, dass dieses Rätsel nicht gelöst werden kann. Schließlich muss es rätselhaft bleiben, weil sich nur so seine Wirkung entfaltet. Gegen die Allgemeinheit und jede Vereinheitlichung führt es zu Abstufungen in Serien, die jedes Mal neue Beziehungen eingehen. Anstelle einer Form des Wahren gibt es Wiederholungen, Permutationen und Transformationen, die sich im Einzelnen nur aus dem Rätsel erklären und »das Volk der Mäuse« zum Träumen bringen: »Es ist, als lösten sich dem Einzelnen die Glieder, als dürfte sich der Ruhelose einmal nach seiner Lust im großen warmen Bett des Volkes dehnen und strecken. Und in diese Träume klingt hie und da Josefins Pfeifen; sie nennt es perlend, wir nennen es stoßend; aber jedenfalls ist es hier an seinem Platze, wie nirgends sonst, wie Musik kaum jemals den auf sie wartenden Augenblick findet. Etwas von der armen kurzen Kindheit ist darin, etwas von verlorenem, nie wieder aufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen heutigen Leben ist darin, von seiner kleinen, unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden

Munterkeit. Und dies alles ist wahrhaftig nicht mit großen Tönen gesagt, sondern leicht, flüsternd, vertraulich, manchmal ein wenig heiser. Natürlich ist es ein Pfeifen. Wie denn nicht? Pfeifen ist die Sprache unseres Volkes, nur pfeift mancher sein Leben lang und weiß es nicht; hier aber ist das Pfeifen freigemacht von den Fesseln des täglichen Lebens und befreit auch uns für eine kurze Weile. Gewiß, diese Vorführungen wollten wir nicht missen.«

Es ist dies nämlich eine Vorführung, die mit ihrer Erzählung zusammenläuft und von ihr nicht zu trennen ist, so wie Josefine von ihrem Volk nicht zu trennen ist, das sie in Uneinigkeit vereint. Die Musik ist da keine übergeordnete Instanz – ein Leitmotiv, das schnell kippen kann und ein Wirrwarr von sich verflüchtigenden Instanzen auslöst, die es übernehmen können. Unsere Reaktion wird ihrer inneren Gewissheit entrissen und einer Äußerlichkeit übereignet, die uns selbst vorführt. Es gibt keine vorgegebene Weise die Wirklichkeit zu sehen. Das ist die Chance des Schreibens oder des Lebens, einer Musik, die uns zerstreut und in der Verschiedenheit übereinstimmt, die uns – genauer *und* schöner – entspricht.

Wer spielt die Musik?

Literatur verhandelt: zwischen Himmel und Erde, zwischen Männern und Frauen, zwischen Wahrheit und Fiktion. Wir lesen, dass es »Unrecht« wäre, die Ereignisse »in einer erdichteten Geschichte« nicht aufzuklären und »die Neugier des Lesers so zu täuschen. Aber dieß Alles hat sich wirklich zugetragen«, schreibt Annette von Droste-Hülshoff in *Die Judenbuche*, ihrem *Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen*, und fügt, gleichsam entschuldigend, hinzu: »ich kann nichts davon oder dazu thun«. Und schon sind wir mittendrin, neugierige Leser, die wir uns von der Dichtung Aufklärung erhoffen, die uns eine Dichterin, die sich der Wirklichkeit verpflichtet hat, aber versagen muss, weil sie »nichts davon oder dazu thun« kann. Oder doch? Denn noch auf derselben Seite lesen wir, was der Onkel in ihrer Erzählung davon tut, als Friedrich zur Beichte gehen will: »Denk an die zehn Gebote: du sollst kein Zeugniß ablegen gegen deinen Nächsten.« Wie Friedrich wird der neugierige Leser »Kein falsches!« einwenden und weiter auf Aufklärung hoffen. Doch »Nein, gar keines; du bist schlecht unterrichtet«, tut jetzt der Onkel dazu. So verhindert er die Beichte und Friedrich dankt ihm ein »schweres Gewissen«. Er wird mehr und mehr zu einem, »der nicht immer den Schein« verschmäht »und dann Alles« daransetzt, »durch Wahrmachung des Usurpirten möglicher Beschämung zu entgehen«.

Wenn Droste-Hülshoff es für notwendig hält, so offensichtlich sich widersprechende Gesten in dieser Angelegenheit von Dichtung und Wahrheit zu machen, dann deshalb, weil in die-

ser und allen weiteren Serien von Oppositionen lediglich zwei Arten von Hegemonie einander abwechseln und nicht in der Lage sind zu erfassen, was im Ereignis eines Texts passiert, der hier auch noch von einer Frau geschrieben ist. Sie gibt uns einen Faden an die Hand zu dem, was die Literatur mit Sprache macht, zu ihrer Handlung, die sie bis zu einem gewissen Punkt mit dem Gebot teilt, gegebenenfalls uns aber mehr lehrt, nämlich die Grenzen der Interpretation von Geschriebenem. Was die »wirklichen« Ereignisse betrifft, lässt sie vieles im Dunkeln: wie Friedrichs Vater zu Tode kommt, wer die Holzdiebe sind, wer den Förster Brandis, wer Aaron ermordet hat. Und wie kommt es, dass Friedrich am Ende tot in der »Judenbuche« hängt? Wenn aber nichts bezeugt wird und selbst Geister als Indiz gehandelt werden, entsteht Unsicherheit. Will uns die Dichterin zum Aushalten dieser Ungewissheit, zum Leben mit dem Zweifel erziehen? Oder schafft sie mit ihren Leerstellen Platz für ein den Text selbst konstituierendes Gesetz, das sich zwischen Gebot und Handlung ereignet?

Von Anfang an befinden wir uns »inmitten tiefer und stolzer Waldeinsamkeit«, wo die Gesetze nur unzulänglich greifen und »die Begriffe der Einwohner von Recht und Unrecht einigermaßen in Verwirrung geraten«. Schon vorher bestreitet ein biblisch anmutender Prolog auch unser Recht, die Ereignisse zu beurteilen, weil wir uns damit nur in einen Kreislauf der Gewalt einschreiben würden. Unter Androhung alttestamentarischer Konsequenzen hören wir hier das neutestamentarische »Richtet nicht, auf dass ihr nicht gerichtet werdet« heraus. Doch schließlich, »soviel« wird Droste-Hülshoff »behaupten«, geht der »nie ganz zu Grunde«, der »nach seiner Überzeugung handelt und sey sie noch so mangelhaft«. Wer aber »gegen das innere Rechtsgefühl das äußere Recht in Anspruch« nimmt, der tötet seine Seele. Soll also unser inneres Rechtsgefühl unser Kompass sein, der es auch mit dem herrschenden Recht aufnehmen darf und vielleicht sogar muss? Oder geht

es nicht vielmehr darum, die Geschichte durch eine Erfahrung hindurch zu behandeln, die lebendiger und notwendiger ist, als den Inhalt zu objektivieren?

Als *Die Judenbuche* 1842 im *Morgenblatt für gebildete Leser* erscheint, ist das moderne Rechtssystem noch im Entstehen begriffen und unterschiedliche Rechtsgedanken stehen in Konflikt miteinander. So wie es auch unterschiedliche Vorstellungen von Wirklichkeit in einer Literatur gibt, die sich dem Realismus zu verpflichten beginnt. Wie kann man wissen, ob etwas von Innen, von Psychologie und Vergangenheit kommt, oder von Außen, wo es um Welt und Zukunft geht? Da kann es sein, dass ein Echo des Magischen in den aufkommenden Realismus hineinspielt, sich weigert, Vergangenheit zu werden und eine vergegenwärtigende Macht behauptet. Die Jetztzeit, die Zeit des Handelns und Erleidens, öffnet sich auf eine gegenwartslose Zeit, welche das Hier und Jetzt in insistierende Zukünfte und Vergangenheiten transformiert. Die Begebenheiten und Taten werden nicht nur im Dunkeln gelassen. Sie werden pluralisiert, um das Ereignis in seinen Variationen und Versionen existieren zu lassen. Friedrichs individueller Anteil am Geschehen verdoppelt sich in die unpersonliche Teilnahmslosigkeit eines Johannes Niemand und charakterisiert eine Welt voller Fälschungen.

Schon deshalb ist ein Text umso wirklicher, je mehr er geschrieben ist. Je mehr er schreibt, was geschrieben steht, und dessen Grenzen und also seine eigenen und die aller Autorität, aller Hegemonien hinterfragt. Auch wenn Droste-Hülshoffs Novelle ihre »unerhörte Begebenheit« (Goethe) der Wirklichkeit entnimmt, so verweist die im Zuge der Ereignisse mobilisierte Erfahrung doch in den Bereich der Legenden. Die lückenhafte Darstellung der Ereignisse ergibt eine Kette von Leerstellen, die den Fokus vom Ereignis auf seine Auswirkungen verschiebt. Im Kontrast zum in der Vergangenheitsform verfassten Text, der von bald hundert Jahre zurückliegenden Ereignissen berichtet, werden

seine Leerstellen in dem Moment lesbar, in dem er sich weigert, Vergangenheit zu sein, und selbst performativ wird.

Weil da ein Verbrechen unter anderen nicht aufgeklärt wird, ritzt die jüdische Gemeinde, um zumindest des Mordes an Aaron zu gedenken, einen hebräischen Schriftzug in eine Buche. Uns, dieser Sprache Unkundigen, will ich gleich übersetzen, was die Dichterin sich für ihre letzte Zeile aufspart. Erst nachdem sie ihre Chronik der Ereignisse abgeschlossen hat – »Dieß hat sich nach allen Hauptumständen wirklich so begeben im September des Jahrs 1788« – erfolgt ihr Sprung in die Gegenwart. Erst nachdem der lange rätselhaft bleibende Spruch sich in eine Handlung übersetzt hat, erfolgt die Übersetzung ihrer Prophezeiung. »Die hebräische Schrift an dem Baume heißt: ›Wenn du dich diesem Ort nahest, so wird es dir ergehen, wie du mir gethan hast.«« Die Prophezeiung und der Prolog zwischen den beiden Offenbarungsbüchern von Altem und Neuem Testament verbinden sich zu einem legendären Bezugssystem, das die Leerstellen der Handlung zu besetzen beginnt, sie bezeugt und beglaubigt. Doch auch wenn es eine höhere Macht zu beschwören scheint, so genügt die alte Vorstellung von Göttlichkeit und Transzendenz nicht mehr. Sie verlangt nach der Übersetzung ihrer Überlieferung in eine weltliche Legende: in eine immanente Sichtbarkeitsressource für das Unvorhersehbare.

Dem entspricht »dieser Ort«, dem wir uns hier nahen: die Buche, eine sowohl außertextliche als auch innertextliche Referenz, die Prophetie, Schrift und das Buch verbindet. Grimms Wörterbuch vermerkt, dass unsere Vorfahren »zum gewöhnlichen gebrauch auf büchene breter ritzten«. Im Übergang von der »vorstellung des eingeritzten« auf »den namen des baums, aus dessen holz breter und tafeln am leichtesten geschnitten werden konnten«, entsteht die etymologische Verbindung von Buche, Buchstabe, Buch. In der Materialität des Baums, im Gebrauch des Alltäglichen und Realistischen entziffern wir die vorausdeutende Gestalt

eines Zukünftigen, in der eine überliefernde und eine unterbrechende Sprache ineinander greifen, eine Zeit unterbrechen und eine Zeit entstehen lassen: die Macht der Sprache. Die Macht, dass sie da ist, als Sprache oder als Schrift, markiert einen Anfang, der wiederholbar sein muss, um genügend von sich selbst differieren zu können. In ihrer Unvorhersehbarkeit erscheint uns diese Macht wie ein Wunder, doch ist sie keineswegs aus dem Jenseits bewirkt. Sie ist das ununterdrückbare Moment von Transzendenz, das sich im Diesseits kompliziert und entfaltet.

Wir sind hier ganz nah bei der Literatur, jenem Anfangenkönnen, das eine Begabung für das Unvorhersehbare ist, wenn es seine autobiographische Macht realisiert und in ihrer Wiederholung den Möglichkeitsraum der Literatur entfaltet. Ihr Reichtum lässt keine absolute Bewertung zu, die gesichert, objektiv und natürlich wäre. Es ist der Reichtum neuer Unterscheidungen, die sowohl präzise sind als auch die Möglichkeiten der Kontamination zwischen Oppositionen einbeziehen. Es ist Musik.

In ihrer Art von literarischer Verhandlung annulliert Droste-Hülshoff weder Bedeutung noch Referenz. Aber sie suspendiert sie, indem sie Sprache nicht nur auf etwas anderes als sich selbst bezieht, sondern auch auf Sprache als etwas anderes, als unbekannte Schrift und Musik. Wenn Friedrich »sich wieder hinter die Baßviole« flüchtet, um einer Beschämung zu entgehen, so nicht ohne den Versuch, einen Schein wahr zu machen, durch diesen »Knalleffekt: er zog seine silberne Taschenuhr hervor, zu jener Zeit ein seltener und kostbarer Schmuck. ›Es ist bald zehn‹, sagte er. ›Jetzt den Brautmenüett! Ich will Musik machen.‹« Hätte er doch einfach nur Musik gemacht! Doch weil ihm sein Onkel ein »schweres Gewissen« vermacht hat, kann er nicht auf den Knalleffekt verzichten und löst die Ereignisse aus, die nicht nur mit Aarons Tod, sondern auch mit seinem eigenen in der »Judenbuche« enden.

In Heinrich von Kleists etwa 30 Jahre zuvor veröffentlichter Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* wird

die Musik trotz größter Hindernisse gespielt. Doch wer sie spielt, weiß man nicht. Eine »uralte, von einem unbekannten Meister herrührende, italienische Messe« soll eine vom »Beispiel der Niederländer« erhitzte Menge besänftigen, die sich zusammengerottet hat, um »auch der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei zu geben«. Initiatoren dieser »gotteslästerlichen Handlungsintention« sind vier Brüder, die sich zur Erhebung der Erbschaft eines Onkels in Aachen zusammengefunden haben und sich anlässlich der Fronleichnamsprozession der Nonnen im Kloster der heiligen Cäcilie auf diese Weise die Zeit des Wartens vertreiben. Kann schon sein, dass der »alte, ihnen allen unbekannte Oheim« eine höhere Macht ist, die ihr Erbe in eine historische Gegenwart spielt. Denn nun kommt es zu einer höchst verwirrenden Aufführung zwischen Himmel und Erde und zwischen Männern und Frauen, die sich mit der Musik verbindet.

»In den Nonnenklöstern führen, auf das Spiel jeder Art der Instrumente geübt, die Nonnen, wie bekannt, ihre Musiken selber auf; oft mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung, die man in männlichen Orchestern (vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst) vermißt.« Bedrängt von den Bilderstürmern soll die uralte Messe, die schon mehrmals »die größten Wirkungen hervorgebracht« hat, noch einmal ihre Macht erweisen. Weil aber Schwester Antonia, die einzige, die das Werk dirigieren kann, plötzlich »in gänzlich bewußtlosem Zustande« darniederliegt, befiehlt die Äbtissin in ihrer Verzweiflung »ein Oratorium, gleichviel welches und von welchem Wert es sei, zu nehmen, und mit dessen Aufführung sofort den Anfang zu machen«. Doch da erscheint »frisch und gesund, ein wenig bleich im Gesicht« Schwester Antonia mit der Partitur der uralten Messe und setzt »sich selbst, von Begeisterung glühend, an die Orgel, um die Direktion des vortrefflichen Musikstücks zu übernehmen«, das seine Wirkung entfaltet. Es bestimmt die Brüder zu einem

»geisterartigen Leben« im »Irrenhause der Stadt«, während das Kloster weiter besteht, zumindest bis Ende des dreißigjährigen Kriegs, »wo man es, vermöge eines Artikels im Westfälischen Frieden, gleichwohl« säkularisiert.

Wer aber hat die Musik gespielt? »Durch ein Zeugnis, das am Morgen des folgenden Tages, in Gegenwart des Klostersvogts und mehrerer anderen Männer, aufgenommen und im Archiv niedergelegt ward, ist erwiesen«, dass Schwester Antonia »während des ganzen Zeitraumes seiner Aufführung krank, bewußtlos, ihrer Glieder schlechthin unmächtig, im Winkel ihrer Klosterzelle darniedergelegen habe« und noch am Abend desselben Tages starb. Wer also hat da dirigiert? Anders als die dahinsiechende Schwester Antonia »glüht« die dirigierende Schwester Antonia vor Begeisterung, doch wohl nicht aus eigener Kraft, sondern begeistert vom »heiligen Geist« der Cäcilie. Hat also »die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht«? Oder kann diese zwischen Leiblichkeit und Geistigkeit verwirrte Frage vernachlässigt werden, zugunsten der Wirkung der Musik, die selbst nicht bezweifelt werden kann?

Kleist nennt seine Erzählung *Eine Legende*. Wie *Die Judenbuche* spielt auch sie mit mehreren Unbekannten in einem sowohl religiösen als auch weltlichen Kontext. Ein historisches Ereignis wird zwar nicht explizit mit religiösen Diskursen verknüpft, wohl aber im Rahmen einer metaphysischen Weltordnung betrachtet, die jedoch nicht mehr als allgemeingültiges und somit einziges die Wirklichkeit strukturierendes Prinzip erscheint. Sie ist nur noch bedingt durch den Glauben Einzelner, der ein jeweils anderer ist und sich Ereignissen ausgesetzt sieht, die von ihm unbeglaubigt und für ihn unerklärlich sind. Doch gerade, wenn wir angesichts unklarer und offener Kausalitäten ins Stocken geraten, weil sie unsere Denk- und Lebensgewohnheiten unterbrechen und unser Wirklichkeitsempfinden verunsichern, entstehen neue Anschlussmöglichkeiten, die ihre anhaltenden und sich wiederholenden Konsequenzen entfalten.

Nichts ist jemals homogen. Die Möglichkeit des Bruchs wartet immer darauf, sich zu zeigen. Sie unterbricht die Transfers zwischen Onkeln und Neffen und ist offenen Auges den Frauen zugewandt. Wenn die Literatur eine gewisse Macht mit der Gesetzgebung und sogar mit den am Ursprung des Gesetzes auftretenden theologisch-juridischen performativen Mitteln teilt, so kann sie diese auch überschreiten und befragen. Ein Sprechakt, der plural ist und auf je verschiedene Weise Fremdsprache füreinander, distanziert sich von der Rhetorik der Expressivität mit ihren bestimmten, eindeutig verstehbaren und kommunizierbaren Ausdrucksgehalten. Die Verschlingungen seiner Bewegung können uns schon wie ein Wunder erscheinen, wenn er die Außen- und Innenperspektiven der verschiedenen Kontexte nicht nur kurzschließt, sondern auch zu einem eigenen und riskanten Bild neu verschaltet. Wer aber spielt diese Musik?

Ein eigenes und riskantes Bild ist niemals eine zeitlose Repräsentation. Es ist eine zeitbasierte Verknüpfung von Leiblichkeit und Geistigkeit, die womöglich nichts widerlegt und doch ausreichend ist, die Wahrnehmung selbst in Bewegung zu versetzen, indem sie ihre Machtstrategien musikalisch entblößt. Wenn ein neuer Stil des Sprechakts sich vom alten absetzt, indem er seine klangliche, harmonische, melodische, rhythmische Möglichkeit besetzt und entfaltet, hängt seine Sprache nicht nur ihrer Musikähnlichkeit nach. Sie besetzt und bearbeitet den Zwischenraum zwischen den Zeiten und gewinnt daraus Welt.

Wenn eine Szene in Gesang ausbricht

Es beginnt mit einem Brief, nein, es beginnt damit, dass ein Mädchen einen Jungen küsst und ihm von Liebe spricht – um sich sogleich in schönster Symmetrie auf gleiche Weise einem anderen zuzuwenden. Für den dann folgenden Film ist damit die Funktion »Wiederholung« als eine Verhaltensweise aktiviert: als ein äußeres Verhalten im Verhältnis zu etwas Einzigartigem, wodurch sich die romantische Frage technisch erneuert. Klar ist, dass diese Verhaltensweise nicht die Herrschaft des Klischees bestätigen wird. Lieber probiert sie sich als eine Musikkomödie, die das Klischee von außen nach innen und von innen nach außen zirkulieren lässt, bis endlich ein neues, sagen wir ruhig: wirkliches Bild daraus hervorgegangen sein wird.

Man könnte meinen, dass Chantal Akerman mit ihrem Film *Golden Eighties* den erfolgversprechenden Anschluss an ein populäres Genre sucht, dass es da ein Verlangen gibt, »sich an unbeschwerten, gut verkäuflichen Genrefilmen« wie einem »Musical nach Art von Jacques Demy« zu versuchen. »In gewisser Weise« hält Jonathan Rosenbaum diese Versuche für »fehlgeschlagen«, was ihm nur Akermans Integrität beweist. Doch scheint es da wirklich ein Verlangen zu geben, sind daraus immerhin »mindestens vier verschiedene Filme« hervorgegangen. »Da gibt es nicht nur *Les Années 80* (ein vierzig Minuten Video zu Sing- und Spielproben, gefolgt von drei vollständigen Musiknummern) und *Golden Eighties* (das fertige Musical in etwas anderer Besetzung), sondern auch *Toute une nuit* (das immer wieder die Vorstellung eines traurigen, eines Musi-

cals ohne Musik weckt) und die Eröffnungsstücke von *Nuit et Jour*.«

Golden Eighties, ihr »fröhlicher, farbiger und musikalischer Film« glich, als er 1986 herauskam, »einer Explosion in der Film-landschaft«, wie sich Nicole Brenez in einem Interview mit Akerman erinnert. Doch »seine laute Fröhlichkeit stand« nicht nur »im Gegensatz zu dem, was im Autorenkino der achtziger Jahre geschätzt wurde«. Er befriedigt auch nicht die allgemeinen Erwartungen an eine Musikkomödie, wenn die romantische Frage darin von Anfang an in die Wiederholung gestellt ist. Eine Wiederholung ist nicht die Allgemeinheit des Besonderen. Wenn sie das Einzigartige universalisiert, indem sie es seinen raumzeitlichen Koordinaten entzieht, so deshalb, um ein Ereignis zur Sprache zu bringen, das ohnehin den Rahmen seiner Aktualisierung sprengt: Die Liebe oder die Last der Vergangenheit, deren Wiederholung die Schichtungen oder Serien bildet, in deren Verlauf sich diese Musikkomödie entfaltet, an deren Ende einige ihrer Protagonisten wie Überlebende einer Katastrophe aus einer Unterwelt in das Licht und den Lärm der Straße treten.

Im bereits erwähnten Interview mit Brenez spricht Akerman davon, dass sie wegmöchte »von den Lagern«, die aufgrund der Geschichte ihrer Mutter, einer Holocaustüberlebenden, ihr Leben überschatten. Sie sagt: »Ich habe mich derart eingesperrt gefühlt, dass ich nur noch atmen wollte. Inzwischen singe ich lieber.« Ich sehne mich »nach Leichtigkeit. Ich bin an einem Punkt meines Lebens, wo ich mich im Leichten bewegen möchte«. Nicht zufällig heißt dieses Gespräch das Pyjama-Interview, eine Hommage an die musikalische Komödie »The Pajama Game, dem Golden Eighties seiner Zeit«, wie wir im Vorwort von Brenez lesen. Über diese Musikkomödie aus dem Jahr 1957 hat »Jean-Luc Godard so treffend geschrieben«, dass »sie Anschluss finde an jene »extreme« Freude an der Freiheit, an »das Vergnügen und die Notwendigkeit, zu tanzen««.

Haben wir es also mit einem »idealisierten Kino« zu tun, wie Godard es der musikalischen Komödie zuschreibt? Mit einem Kino, für das in besonderer Weise die Ruhe nicht Ziel, sondern Ausgangspunkt der Bewegung ist, und das somit realisiert, »worum es den Brüdern Lumiere ging«? Schon dadurch, dass die Musikkomödie nicht »zwischen den richtigen Tänzern und den anderen« unterscheidet, kann sie nicht in den bildhaften Posen des klassischen Tanzes erstarren, was für Godard das Gegenteil von Kino ist. Die Musikkomödie aber reißt nicht nur durch das »tollste, hinreißendste Kaleidoskop« der Farben mit. Indem sie in der »Stilisierung realer und alltäglicher Gesten« die »Rampe der Leinwand« überspringt, bietet sie keinen »Anhaltspunkt« mehr. »Alles wird nur Vorwand für die ›Linien, die die Bewegung verschieben« und in der Verschiebung zu sich selbst die Geschichte vorantreiben, eine Geschichte, die in *Golden Eighties* Raum und Zeit ineinander überträgt und erst aus der Zeit entstanden sein wird.

Für Godard war *The Pajama Game* die »erste linke Operette«, weil sie ihre Tanz- und Gesangseinlagen im Rhythmus von Gewerkschaftsveranstaltungen und Streiks organisiert. Womöglich war sie sogar eine erste feministische Operette, weil sie die Beziehungen zwischen Männern und Frauen in einem ökonomischen Rahmen neu verhandelt. In einem postideologischen Sinn trifft das aber erst auf Akermans Musikkomödie zu, weil hier die Männer es sind, die etwas Bestimmtes wollen, während die Frauen an Ort und Stelle die Situationen durchlaufen, um Raum und Zeit auf eine unbestimmte Zukunft zu öffnen.

Das beginnt – nach der Etablierung der Wiederholung – mit einem Brief, dessen Eintreffen das eingangs erwähnte Mädchen von den beiden Jungs auf der Treppe losreißt und in das Untergeschoß einer Brüsseler Einkaufspassage (»Le Toison d'Or«) schickt, in eine Unterwelt, die wir bis zum Ende des Films nicht mehr verlassen werden. Sie besteht aus einem Stehcafé (»le Snack«), einem Bekleidungsgeschäft, einem Damenfriseursalon und einem Kino

als Fluchttort, deren Eigenschaften sich aber nicht allein auf räumliche Weise äußern, sondern in nicht lokalisierbare Beziehungen übergehen. Ihr Zwischenbereich wird bereits im Vorspann von unzähligen verlangsamten und beschleunigten Frauenbeinen stil- und tonangebend durchkreuzt. Sie ziehen die Linien für eine Choreographie der Klaustrophobie und bereiten ihre Übertragungen vor.

Auch der Brief zieht weitere Kreise als zunächst ersichtlich. Für Sophie im Stehcafé bestimmt, gerät er in eine Unterwelt, an deren Triebstruktur ihr gesamtes Personal Anteil nimmt. Schon deshalb liest Sophie den Brief keineswegs inwendig. Sie liest ihn ab, liest ihn vor, liest ihn ins Offene, von dem er spricht, auswendig und schließlich singend: den Brief vom Liebhaber aus der Ferne, der dort sein Glück zu machen versucht, um endlich heimzukehren und seine Braut zu erringen. Die Szene dieses Briefs ist kein geschlossener Kreis und auch keine gerade Linie, wenn sie in Gesang ausbricht und ihr Geschehen übergeht in etwas, von dem man nicht mehr weiß, ob es real oder imaginär ist, und das auch nicht muss. Wenn Gesang und Tanz die Anteilnahme zunehmend steigern, wird die Welt einer ersten Person von einer ständig wachsenden Anzahl von Personen bevölkert. Sie wird intermental und damit allen gemeinsam, ohne dass man dafür einen gemeinsamen Nenner finden könnte oder müsste.

Es ist daher nicht weiter erstaunlich, dass jetzt der Liebhaber seinen Auftritt hat, nicht der aus der Tiefe des Raums, sondern der aus der Tiefe der Zeit. Zum Flugzeug gefaltet fliegt der Brief und landet zu Füßen eines Amerikaners, der ihn aufhebt – und wir erfahren, dass ein Sprung in die Zukunft, dazu ausholend so weit in die Zeit zurückgeht, eben doch bis zu den Lagern. Um diesen Sprung besser zu verstehen, brauchen wir Gesang und Tanz. Kann schon sein, dass es da ein unerklärliches Geschehen gibt, doch wird es nicht wiederhergestellt. Es wird einer rhythmischen Monotonie übereignet, die der falschen Pietät der Erinnerung entkommt

und über sie hinausweist, indem sie eine kollektive Spannung und einen kollektiven Bann erzeugt. Diese verunmöglichen nicht nur die im Film für persönliche Erinnerungen üblichen Rückblenden. Sie ersetzen sie auch, doch ohne ihre Verzweigungen in der Zeit zu löschen, die jetzt aber mehrere Personen umfassen und das Kausalitätsprinzip eines Einzelschicksals in falschen Anschlüssen brechen. Sie nehmen es auf, fügen es in sich ein und arbeiten mit tanzenden und singenden Körpern weiter, die seine Wiederherstellung unterwandern. Zwischen Geschäftssinn und gepflegtem Optimismus, zwischen Tränen und Lächeln von zerstörten Hoffnungen und wiedererwachten Träumen weben sie die kostbaren Beziehungen der Möglichkeit.

Davon handelt Akermans Musikkomödie, die in der Wiederholung den Augenblick bestimmt, um den herum sich alles dreht und von dem ausgehend alles ein weiteres Mal beginnt, selbst die Liebe nach der Hölle. Doch nicht als reale oder mögliche Fortsetzung, sondern als eine Disjunktion, als ein freies indirektes oder inkommensurables Verhältnis. Im Film ist es Jeanne Schwarz, die das Merkmal einer Unentscheidbarkeit in sich trägt. Wird sie eine alte Liebe neu beginnen oder ihr entsagen? Oder wird sie sich dem Lauf des Lebens selbst überlassen und »die wahre Entscheidung« in einer Wiederholung passieren lassen, wie sie Kierkegaard zufolge bewirkt, dass uns die Verlobte, gerade indem wir sie verlassen, wiedergegeben wird? Auf jeden Fall handelt es sich um eine stets zu erneuernde Entscheidung, wie sie noch einmal von einer Jeanne und noch einmal von Delphine Seyrig verkörpert wird. Und auf jeden Fall sorgt sie nur indirekt oder inkommensurabel für das Zusammenpassen der Teile, die sich in der Unterwelt verbreiten und stets noch in einem anderen Raum gefangen sind, mit dem sie koexistieren.

Elf Jahre nach Akermans Film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, in dessen Zentrum eine Frau steht, die – wie Brenez sagt – »das Verhältnis von Deskription und Nar-

ration neu bestimmt«, haben wir es noch einmal mit der Figur einer Mutter zu tun, die dieses Verhältnis weiter bearbeitet. Ihr Sohn ist diesmal so gut wie erwachsen. Er heißt Robert und ist ein Mädchenschwarm. Und sie ist mit einem unromantischen Mann verheiratet, der das gemeinsam geführte Bekleidungsgeschäft gern über die Fläche des benachbarten Friseursalons expandieren möchte, um Sportartikel zu verkaufen, Badeanzüge und dergleichen. Doch Robert hat andere Aspirationen in Bezug auf diesen Salon. Gleich zwei der dort Angestellten, Mado und Pascale, sind in ihn verliebt, der seinerseits von Lili, ihrer Chefin, träumt, die ihren Posten dem (verheirateten) Besitzer verdankt, mit dem sie eine Affäre pflegt. Jetzt aber haben sie im Damenfriseursalon ein Problem: der Amerikaner, dessen Rasierapparat in Europa nicht funktioniert, will rasiert werden von ihnen.

Nach anfänglicher Ratlosigkeit funktioniert das auch prächtig und schlägt viel Schaum in Tanz und Gesang, von Solisten und im Chor, wo eines ins andere übergeht und alles Persönliche sich im Gerücht veröffentlicht, absorbiert in Bewegungen und Farben. Eben dadurch kann sich ein Geheimnis bewahren, das die Körper in Bewegung versetzt und den Blick wandern lässt. Doch sieht er nicht direkt. Er sieht, wie der Amerikaner Jeanne sieht, die ihn ihrerseits sieht. Ihre Blicke setzen aber nicht einfach eine Geschichte zusammen: Eli und Jeanne. Der amerikanische Soldat, der in Polen eine den Lagern entkommene junge Frau aufnimmt und pflegt. Eine Frau, die entkräftet und traumatisiert eher tot als lebendig ist und nicht mehr weiß, was sie noch fühlen kann. Endlich zu Kräften gekommen geht sie fort und hinterlässt einen gedeckten, blumengeschmückten Tisch für den von der Arbeit heimkehrenden Soldaten, der sich an diesem Tag aufgrund der eingetretenen Besserung dazu durchgerungen hat, ihr seine Liebe zu gestehen und die Heirat anzutragen – doch sie nicht mehr vorfindet.

Wohl erfahren wir diese Geschichte als eine Erzählung des Gedächtnisses, die aber theatralisch zustande kommt, wenn Eli

im Stehcafé anlässlich der Verlobung von Mado und Robert realisiert, dass Träume wahr werden können. Sie wird auch theatralisch unterbrochen, nicht nur durch geschäftliche Anforderungen wie die einer anderen Mutter, die ihrer widerspenstigen jungenhaften Tochter ein feminines Kleid verpassen möchte. Denn dieser Film ist untrennbar von den Worten und Gesten der Personen, die immer weitere Sichtweisen anschneiden. Sichtweisen, die sich zuordnen lassen oder auch nicht, die sich ignorieren, sich vergessen, sich bisweilen verschwören oder miteinander rivalisieren, sich überlagern und interferieren, ohne dass einer von ihnen das letzte Wort zukommt. Daraus entsteht kein persönliches Erinnerungsvermögen und auch keine gemeinsame Geschichte, sondern die sich teilende, sich verlierende, sich wiederfindende Übertragung in sich selbst. Während sich die Schichten eines immer schon bestehenden Innen mit einem stets im Kommen begriffenen Außen vermengen, zersetzen sie die Gegenwart zum bloßen Ort ihres Zusammentreffens, sie setzen einander fort, schließen sich kurz, bilden ein eigenes bewegtes Leben.

»Der Blick, mit dem Frauen die Dinge ansehen, ist oft verschieden von dem der Männer«, sagt Akerman über *Jeanne Dielman*. »Die Art, wie sich dieser Blick ausdrückt, ist nicht ohne weiteres zu vermarkten, drückt sich nicht in einer traditionell verwertbaren Weise aus. Genau das finde ich so kompliziert. Natürlich hört man immer wieder ›Ach, das hat eine Frau gemacht‹ und ›Frauen sind so weich und süß wie Honig‹, aber wenn Frauen ihren Blick, ihre Betrachtungsweise konkretisieren, ist das sehr heftig, sehr gewalttätig. Nur drückt sich diese Gewalt eben nicht so aus, wie bei Männern. Die Gewalttätigkeit der Frauen ist nicht kommerziell, sie liegt außerhalb der Beschreibung.«

Bekanntlich endet der Film von 1975 mit einem Mord, wofür er viel kritisiert wurde, zum Beispiel von Marguerite Duras, die am Ende seiner Vorführung in Cannes aufstand und versuchte, damit den Film »gering zu reden«. Wie Akerman sagt, hassen

manche Leute diesen Mord und meinen: »Du solltest puristischer sein. Wenn Du eine Frau beim Geschirrspülen zeigst, kannst Du keinen Mord zeigen.« Für Akerman aber besteht die Stärke des Films gerade »darin, beides zu zeigen; und er endet ja auch nicht mit dem Mord, es gibt danach sieben starke Minuten. Viele Leute sagen, dass es schade wäre, diesen Mord im Film zu haben, weil er ohne ihn viel innovativer gewesen wäre.« Doch »wenn der Mord nicht gewesen wäre, hätte es am Ende keine Sentimentalität gegeben, und das hätte ich nicht gewollt. Wenn man von etwas schreibt, von dem das Ende genauso ist wie der Anfang, ist das wirklich langweilig. Es ist sehr klischeehaft, kein Ende zu haben. Ich denke auch, dass man Bilder, von denen angenommen wird, sie stünden in der Hierarchie der Bilder sehr tief unten, mit solchen zusammenbringen kann, die in dieser Hierarchie hoch oben stehen.«

Wenn im Film »die wichtigsten, die effektivsten und stärksten Bilder jene von Verbrechen, Autojagden usw.« sind, »und nicht eine Frau, die von hinten gezeigt wird, während sie Geschirr spült«, dann kommt es – so Akerman – darauf an, diese Szene nicht nur zehn Sekunden lang zu zeigen, was sie auf »eine Szene auf der Informationsebene« reduziert. Es kommt darauf an, »diese Vorgänge in ihrer tatsächlichen Länge« vorzuführen. Sie sind dann »ultrarealistisch« und »verletzend«. Sie gehen »weit über die Person Jeanne Dielman hinaus« und treffen den Zuschauer »auf der Gefühlsebene«, als »etwas Infernalisches und alles Mögliche«. Denn jetzt haben sich nicht nur die Bilder permanent enthierarchisiert, was der Mord nur bestätigen würde. Denn dieser Mord ermöglicht seinerseits auch die »sieben starken Minuten« danach – und wir sehen, wie Jeanne sieht, nicht nur sieht, sondern wie eine Reflexion erscheint, und zwar nicht nur in der polierten Oberfläche des Tisches. Sie hat ihre Verhaltensweisen überschritten und damit ihre Beschreibung im Film selbst überschrieben. Das erzwingt einen anderen Blick, einen, der nicht mehr beschreibt,

es nicht mehr kann und auch nicht mehr muss. Es ist ein neuer Blick, in dem der alte sich verändert und reflektiert. Es gibt keine Instanz der Vermittlung zwischen Deskription und Narration, wenn diese Veränderung wie eine Reflexion im Bewusstsein des Films selbst erscheint.

Auch in *Golden Eighties* ist die Gewalttätigkeit nicht eine der Darstellung der Handlung, sondern eine der Zeit. In diesem Film »sind die Liebenden nicht mehr allein auf der Welt«, klagt Claire Vassé und behält ihn als einen »in Erinnerung, in dem die Intimsphäre zutiefst verwundet ist«. Von diesem »Albtraum einer Gesellschaft«, in der das Intime zur Ware verkommt und »die keine Prinzipien außer die der Wirtschaftlichkeit kennt«, bleibt ihr »komischerweise« dennoch »ein Lied in den Ohren«, das sie »begeistert und tanzen lassen möchte«. Sie nennt das »den Mut der Verzweiflung«.

Ich hingegen begrüße es, dass »die Liebenden nicht mehr allein auf der Welt sind«, was schließlich auch nur ein romantisches Konzept ist. In *Golden Eighties* sind die Liebenden zwar nicht mehr zu zweit, aber auch nicht einfach zu vielen. Wenn ihr Fürsichsein durchbrochen wird, so geschieht dies auf eine durch Tanz und Gesang geregelte Weise, die nicht die Liebenden selbst, sondern ihre Distanzen vergemeinschaftet. Dieser Unterschied bezieht sich nicht mehr auf diese oder jene Person. Er bemächtigt sich all dessen, was in seine Reichweite kommt und wird zur gemeinsamen Eigenschaft völlig verschiedener Personen, in der sich die Apparaturen der Schuldzuweisung aufheben, überwinden, trivialisieren. Zu entdecken ist endlich eine Arbeit der Nichtverdrängung, der Liebe oder der Last der Vergangenheit, eine Nicht-Verdrängung, die aber weder spricht noch schweigt. Sie singt und tanzt und gelangt vom Narrativen zum Spektakulären, zum Eintritt in eine andere Welt, zum Traum oder der Vergangenheit eines anderen.

Diese Welt ist vielleicht eine Unterwelt, in der die Liebe Währung und Ware ist, um die sich alle gruppieren können, ohne

jemals nur eine Gruppe zu bilden. Und obwohl getauscht und ausgetauscht wird, so ist die Liebe doch nicht gänzlich zur Ware verkommen, wenn sich in den Gesten und Worten der Liebenden die Inkommensurabilität ihres Warencharakters erweist, die tiefer reicht, als zu beschreiben wäre und sie von daher der vorübergehenden Zeit entreißt. Sie nähern sich einem Punkt, an dem das Geheimnis des Gedächtnisses, des Traums und der Zeit einander berühren und Reales und Imaginäres ununterscheidbar werden. Ein Übergang zwischen Welten oder eine Welt in Bewegung, die geordnete oder ungeordnete Informationen empfängt und auf der sich die Personen, Gegenstände und Reden als Daten einschreiben. Jedes Bild hebt sich fortwährend vom anderen ab und gleitet im Gewebe der Botschaften zum nächsten.

Es ist nicht die lineare oder chronologische Zeit, die diesen komplexen, heterogenen und anarchischen Raum organisiert. Es sind die Tänze und Gesänge, die seine Risse fusionieren und Triviales und Kulturelles, Öffentliches und Privates, Historisches und Anekdotisches, Imaginäres und Reales zusammenbringen, doch ohne ihre Diskontinuität zu verdecken. Vielmehr lösen sie die verschiedensten Gegenwart aus der Mentalität von Erinnerung und Traum heraus und verleihen ihnen eine physische Wirklichkeit, die sich einer neuen Sichtweise verdankt und das Unmögliche zu entdecken vermag. Die Zeit selbst löst sich aus ihrer Verankerung, wenn wir Jeanne Schwarz ihrer Liebe weder entsagen noch sie versprechen sehen. Wenn wir sie lieben sehen.

Hypermittelbarkeit

Wenn »Maschine und Wirtschaft« den gemeinsamen Erfahrungsraum von Schriftsteller und Leser zerreißen – soll sich der Schriftsteller dann gleich selber aufspalten und sich als Lesender in seinen Text integrieren? Und spricht er nicht dennoch, ohne zu wissen, an wen seine Rede geht, ins Leere? Die Vagheit, das Unbestimmte einer Adresse, wie von Alfred Döblin 1928 für die Literatur konstatiert, zeugt daher weniger von einer Distribution als vielmehr von einer Zerstreuung, die überall hin wirken kann, wenn die besagte Maschine ein Radio ist, wie von Robert Walser im selben Jahr 1928 skizziert:

»Gestern bediente ich mich zum ersten Mal eines Radiohörers. Ich fand, es sei dies eine angenehme Art überzeugt zu sein, man habe Unterhaltung. Man hört etwas Entferntes, und die, die dies Hörbare hervorbringen, sprechen gleichsam zu allen. Das heißt: sie sind in vollkommener Unkenntnis über die Zahl und Besonderheit ihrer Zuhörer. Ich hörte unter anderem die Bekanntgabe von Sportergebnissen aus Berlin. Der, der sie mir mitteilte, hatte von meiner Zuhörerschaft oder überhaupt Existenz keine Ahnung. Ferner hörte ich schweizerdeutsche Gedichtvorträge, die ich zum Teil ungewöhnlich amüsant fand. Eine Gesellschaft von Radiohörern unterlässt naturgemäß Gespräche zu führen. Indem sie mit Zuhören beschäftigt ist, wird die Kunst Gesellschaft zu machen, sozusagen ein wenig vernachlässigt. Es ist dies eine ganz artige selbstverständliche Folgeerscheinung. Ich und die, die neben mir saßen, hörten, wie aus England Cello gespielt wurde. Das hatte etwas Seltsames, Wundervolles. Es wäre

unhöflich, den Siegeszug des technischen Erfindungsgeistes nicht schlankweg zuzugeben. Herrlich dünkte mich der Genuss eines aus zauberischer Distanz zu mir herübertanzenden Klavierspiels, dem eine gewisse beschwingte Trägheit eigen zu sein schien. Dass ich gestern zum ersten Mal Radio hörte, erfüllt mich mit einem Internationalitätsgefühl, womit ich übrigens keine unbescheidene Bemerkung gemacht haben möchte. Ich wohne hier in einer Art Krankenzimmer und als Schreibunterlage für diese Skizze dient mir eine Zeitschrift.«

Räumlichkeit ist – ganz allgemein – eine Frage der Verortung eines Körpers im Raum, die hier aber wie eine Dialektik der Distanz funktioniert. Der Raum, der einen Körper unmittelbar umgibt – der Raum des vertrauten Blicks, der Dinge, die man mit dem Arm erreichen kann, ohne sich sonst zu bewegen, ein Raum des Schlafens oder eben des Lesens und Schreibens – wird zur Anlandung eines vielfältigen Raum-Ensembles aus entfernten Sendesälen, der Hörsituation, anwesenden und abwesenden Mit Hörern, beteiligten Apparaturen. Der Körper wird selbst zu einem Abspielgerät, das er in seine Wahrnehmung einbindet, wenn er diese skizziert, mit einer Zeitschrift als Schreibunterlage. Auf ihr korrespondiert die alte Raumordnung mit einer neuen, die Wechselwirkung erzeugt. Sie registriert präzise was außerhalb dieses Körpers, was draußen vorgeht, eine neue Apparatkultur, die alte Grenzen zunehmend durchlässig macht und Sphären des Öffentlichen und des Privaten in einem akustischen Raum verbinden.

Auch wenn »die Kunst Gesellschaft zu machen, sozusagen ein wenig vernachlässigt wird«, wenn »ich und die, die neben mir saßen« so ganz und gar »mit Zuhören beschäftigt« sind und es »naturgemäß« unterlassen »Gespräche zu führen«, so wird nun dank des »technischen Erfindungsgeistes« ein akustisches Geschehen hörbar, das eine andere Gesellschaft inauguriert: eine Welt, die aus vielfältigen Verbindungen von Medien und Körpern besteht. Wie »etwas Seltsames, Wundervolles« erscheinen ihre neuen Formen

potentieller Verknüpfungen. Sie entkoppeln die Wahrnehmung von den Begrenzungen des körperlichen Nahraums und erfreuen mit einem »Internationalitätsgefühl«.

Ein akustischer Raum, schreibt Dominik Schrage, ist »technisch generiert«, verdankt sich zugleich aber auch »den Effekten des subjektiven Erlebens am Radioapparat«. Mit ihm etabliert sich »eine neuartige Wirklichkeitsdimension, die subjektiv erlebbar ist und zugleich die räumliche Ausdehnung von Gesellschaft umfasst«. Aufgrund seiner »simultanen und universalen Präsenz« wird das Radio zu einem »technischen sozialen Band«, das die »Modernisierungs- und Technisierungsfolgen, die als Atomisierung der Individuen beschrieben werden«, überwinden könnte. »Neue ästhetische Möglichkeiten, ein neues gesellschaftliches Kommunikationsmittel, eine neue technisch verschaltete Gemeinschaft« – so viel Neues verspricht mit Schrage die »Radiophonie«, dieser »Raum zwischen der Materialität sinnlicher Erfahrung und der Immaterialität der durch räumlich entfernte Geräuschquellen hervorgerufenen Vorstellungen«.

Nehmen wir ruhig an, dass die Sensation des Neuen schnell verblasst und die Übertragung von Stimmen und Musik aus weiter Ferne zur Gewohnheit wird. Die Technik ist in die Kunst eingedrungen ebenso wie auch das Öffentliche ins Private. Wenn »die Technik des Radios«, wie Schrage sagt, »den ›Rhythmus der Öffentlichkeit‹ unmittelbar mit der heimischen Hörsituation« verschaltet hat, synchronisiert sie »die Intimität subjektiven Erlebens in gesellschaftlicher Dimension«. Angesichts dieser »spezifischen sozialen Wirksamkeit des Radios« eröffnet sich ein Experimentierfeld für die Grenzen und die Möglichkeiten der Aufzeichnungs-, Wiedergabe- und Übertragungstechniken in ihren Effekten auf die Individuen. Erweitert »die Artifizialität der radiophonen Konstellation« die »ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten« und steigert sie damit den »Wirkungsgrad der Kunst«? Erfordert diese Kunst ein sehr »konzentriertes Hören« und damit eine »Haltung,

die dem Interesse des breiten Publikums nicht entspricht«? Soll deshalb »das Interesse des Publikums« in die »radiophone Konstellation von (Studio) Mikrophon und (heimischem) Lautsprecher« integriert werden, indem radiophone Techniken »authentifizierte Wirklichkeitspartikel« in die Sendung einspeisen und eine Spannung der Sensation erzeugen? Kann schon sein, dass damit »das dem konventionellen ästhetischen Paradigma inhärente Problem der Konzentration« umgangen wird. Doch was für ein Hörer wird dabei erfunden?

Mit diesen Fragen rückt Walsers »Gesellschaft von Radiohörern« wieder in den Blick und also diejenige Seite der radiophonen Konstellation, die außerhalb des Senderraums liegt. Auch wenn da die »Kunst Gesellschaft zu machen« anscheinend vernachlässigt wird, beschäftigt wie man mit Zuhören ist, so umfasst dieses Zuhören doch potentiell die Gesamtheit der Gesellschaft, wenn deren einzelne Elemente, die Hörer, in ihrer Privatsphäre erreichbar sind. Es ist aber eben ihr Verhältnis von Privatem zu Öffentlichem, von Einzelem zu Ganzem, das diese Hörergesellschaft in ihren Strukturen, Reaktionen, Haltungen so vollkommen unüberschaubar macht. Die vom Radio erstmals ermöglichte »technisch generierte Simultaneität in gesellschaftlicher Dimension« ist nämlich »ebenso artifiziell und unüberschaubar wie Gesellschaft selbst«. Sie ist ein »Anonymus Publikum«. Schrage bemüht Leopold von Wiese, um den »Rundfunkkontakt als halbe soziale Beziehung« zu beschreiben: »Das Publikum besteht nicht wie ein Verein aus bestimmten ihm deutlich zurechenbaren Personen, sondern ist ein Beziehungskomplex, dem bald diese, bald jene Menschen mit einigen Teilen ihres sozialen Ichs angehören.«

Statt Eigenschaften anzugeben, die all diesen Menschen gemeinsam wären, ist ihnen nur Eines gemeinsam, wofür wir das Wort »Hörer« verwenden – ansonsten haben wir es mit einem komplizierten Netz von Ähnlichkeiten und Unterscheidungen zu tun, die einander übergreifen und kreuzen. Das ist ein Problem

für denjenigen, der »aktiv auf die Menschen einwirken will« und wie Wiese die Möglichkeit des steuernden Zugriffs auf das Innere des Menschen im Rahmen der geheimnisvollen Wechselwirkungen zwischen Publikum und Radioprogramm in Betracht zieht. Wenn das Innere des modernen Menschen »dem Wochenprogramm unseres Rundfunks« gleicht, dann könnte – so Wieses Überlegung – eine »innere Harmonisierung des Programms« zur »Persönlichkeitsbildung« mittels des Radios eingesetzt und – so resümiert wiederum Schrage diese Überlegung – »verschiedene Optionen der Konstruktion von Subjektivität über das Radio« angedacht werden.

Wenn das Wort »Hörer« den modernen Menschen bezeichnet, dessen Inneres »dem Wochenprogramm unseres Rundfunks« gleicht, dann scheint »mit Hilfe des Radios und der Effekte des ›akustischen Raums‹« ein »der Artifizialität moderner Gesellschaft adäquater Zugriffsmodus bereitzustehen«. Schrage weist darauf hin, dass Wieses diesbezügliche Überlegungen »die Kernidee der Versuche aus den frühen dreißiger Jahren« vorwegnehmen, »mittels Radio ein neuartiges Verhältnis von Selbst und Welt« herzustellen, »welches resistent gegen die vieldiskutierten Krisenerscheinungen der Zwanziger ist«. Wie so oft ist auch hier die Frage: Was war zuerst da? Die Kulturkritik oder das Sozialregulativ? Kann eine Kulturkritik sozialregulativ gewendet werden oder ist es nicht vielmehr das Sozialregulativ selbst, das kulturkritisch wird? Einer, der für Schrage am weitesten geht, ist Richard Kolb. Für ihn stellt sich der radiophone Kontakt zwischen Hörspieler und Hörer über den »gemeinsamen Brennpunkt seelischer Akustik« her, in dem sich »die Wand zwischen beiden – Raum und Körperlichkeit« – aufgelöst hat. Schrage sieht da die technische Schaltung zu einer »effizienten Prothese« mutieren, zu einer Prothese, die »den ›fehlenden Sinn‹ ersetzen und ontologische Gewißheit vermitteln« soll. »Radiophone Authentizität« wird in »der Figur des ›Dichtersworts‹« abgesichert und auf die imaginäre Stelle »hinter dem Ausdruck« übertragen, der aus dem Radiolautsprecher dringt. Dass es

sich dabei weniger um eine »konturierte Figur« als vielmehr um den »Fluchtpunkt eines Begehrens nach Letztgültigkeit« handelt, zeigt sich kurze Zeit später in totalitärer Konsequenz, wenn diese imaginäre Stelle vom »Dichter« an den »Führer« bzw. an »die Gesamtheit eines sich als ›organisch‹ kodierenden Staats« übergeht.

Hüten wir uns also vor solcherlei Zugriffsphantasien, wie sie nicht zuletzt von den *gadgets* des digitalen Zeitalters weiter beflügelt werden, und verharren wir noch etwas beim »Dichterwort«. Wenn wir versuchen, seine Figur zu konturieren, so gewiss nicht, um damit eine radiophone Authentizität abzusichern. Es geht nicht um ein Entweder-oder von Echtheit und Unechtheit eines Dichterworts, genauer: es geht nicht um ein Entweder-oder von Sprache und Geschichte. Es geht um die Veränderlichkeit beider und darum, dass keine Referenzen besonders lange überdauern. Wenn Sprache und Geschichte konvergieren, heißt das nicht, dass sie übereinstimmen. Sie konvergieren in den Kontingenzen eines radiophonen Kontakts, der von uns verlangt, ihre doppelte Differenz zu hören, statt sie homogenisieren zu wollen. Es ist nicht die Technik, es sind experimentelle Praktiken, die neue Situationen schaffen. Bedeutungsverschiebungen und Veränderungen der Sachverhalte korrespondieren auf unerwartete Weise mit der Notwendigkeit, genau hinzuhören. Die Kluft zwischen der Geschichte, die sich faktisch ereignet, und der Sprache, die sie beschreiben soll, kann durch eine doppelte Differenz überbrückt werden, die ihre Territorien phonotopisch differenziert und in einem akustischen Raum verbindet.

Was ist der Unterschied? Gibt es einen Unterschied, solange jemand zuhört, während man spricht? Ein Zuhören, das zwischen dem Sagen und dem Betonen, zwischen der Sinnproduktion der Wörter und dem Geräusch der Welt unterscheidet und diesen Unterschieden selbst neue Emphasen verleiht? Eine neue Stimmhaftigkeit, die nicht unbedingt eine des Körpers wäre? Und wie können wir sie hören?

Wenn Walser – wie in seinem ersten publizierten Prosastück *Der Greifensee* – zu einem Spaziergang aufbricht und mit sich, wie er schreibt, »zu plaudern« beginnt, wird er gehend sprechend und sprechend schreibend. Oder ist es nicht doch umgekehrt? Wird er schreibend gehend und gehend sprechend? Kann schon sein, dass sein Plaudern versagt, wenn schon die ersten Bemerkungen »alles« und »wieder alles« und »noch einmal alles« sind, was es zu sagen gibt. Doch im Versagen der Unmittelbarkeit – »Ich komme zu keinen Worten, obgleich mir ist, als mache ich schon zu viele Worte« – entsteht ein neuartiges Verhältnis, in welchem sich Formen des plaudernd vermittelten Wahrnehmens beim Gehen und dem, was historisch als Schreiben gilt, wechselseitig modulieren und modifizieren, bis sich die beiden Aspekte dieses Verhältnisses in einem Moment des Medialen unauflöslich verbinden. Wenn ich nicht mehr weiß, »wovon ich reden soll«, mache ich Platz für eine andere Stimmhaftigkeit als die beredte Stimmhaftigkeit meines Körpers, der jetzt zittert und lacht »und nicht atmet, fast nicht atmen kann«, der »wie die Ente« tut und »mit größter Fröhlichkeit weit hinaus« schwimmt. Denn jetzt »spricht die Beschreibung«.

»Und was soll ich noch sagen? Ich müsste sprechen wie sie, wenn ich noch einmal anfangen müsste, denn es ist ganz und gar die Beschreibung meines Herzens«. Von Prosastück zu Prosastück schreibt Walser, so sagt er es selbst, wie uns Sebald berichtet, »immer an demselben Roman«, an einem Roman, den man »als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch« bezeichnen könnte. »Dermaßen weit sind die uns aus Walsers Leben überlieferten Szenen auseinander, daß man«, so fügt Sebald hinzu, »von einer Geschichte oder von einer Biographie eigentlich nicht sprechen kann, eher, will mir scheinen, von einer Legende.«

In Walsers Legende konvergieren Sprache und Geschichte, was – wie gesagt – nicht heißt, dass sie übereinstimmen. Da sind einerseits die Cut-up-Techniken der Montage einer Stimmhaftigkeit, die sich nach Gelegenheit – also eher aleatorisch – er-

gibt, und andererseits ihr Zusammenhang, der sich beim Gehen – und Schreiben – darüberlegt und ihrem sowohl variablen als auch relativen Miteinander eine doppelt differente Stimmhaftigkeit zuschreibt. Eine Legende des Herzens und zugleich die eines Internationalitätsgefühls? Wenn sich die Sphären subjektiver Innerlichkeit mit einer natürlichen und einer gesellschaftlichen Außenwelt verbinden, so geschieht dies sowohl dezentral als auch verstreut und zugleich vermittelt, um endlich auf eine Bemerkung hinauszulaufen, mit der nicht schon »wieder alles« gesagt ist und die deshalb »unbescheiden« ist: Weil sie sich einem Moment des Medialen verdanken, sind Legenden – ob die eines Herzens oder die eines Internationalitätsgefühls – von fortwirkender Ungesicherheit. Schon deshalb dauern sie an. Legende sein heißt eine Universalität bewohnen, der keine Bestimmung und kein Inhalt gerecht werden kann.

Das Dichterwort kennt kein letztes Wort. Womöglich spricht es mit einer Beschreibung, in der das Überpersönliche einer Sprache des Herzens mit dem unpersönlichen Sprechen eines Internationalitätsgefühls konvergiert und viele Identitäten annehmen kann, denen es sich dennoch entzieht. Es steht immer außerhalb der Person, in der es sich scheinbar darbietet, und stürzt ihre Erzählstimme in eine Stimmlosigkeit, deren Hörbarkeit sich nicht so ohne weiteres erschließt. Das aber heißt, dass der Leser noch einmal anfangen müsste – und zwar als Hörer.

Walser schreibt: »Das ist mein See, zu dem ich gehen muss, zu dem es mich hinzieht. Auf welche Weise es mich zieht, und warum es mich zieht, wird der geneigte Leser schon selber wissen, wenn er das Interesse hat, meiner Beschreibung weiter zu folgen«. Er muss selber wissen, wie weit er mit ihr hinausschwimmt und wieder hinausschwimmt. Doch weil es weder um eine Person noch um ein Erlebnis geht, weil es überhaupt nicht darum geht, etwas, für das die Worte zu versagen drohen, durch ein Erleben zu legitimieren, muss die Beschreibung weder verstummen noch sprechen.

Sie muss nur genug die schärfste Nähe mit der unbestimmtesten Ferne verbinden. Sie muss nur genug eine akustische Schnittstelle sein, die weit in die Welt hinausgreift und ihr Geräusch mit dem Sinn des Subjekts verschaltet. Anstatt zu beschreiben transferiert sie einen »realen« Raum in einen »medialen« und was dabei hörbar wird, ist die Veränderung der Räumlichkeit selbst.

Die bereits von Walser anvisierte Verflechtung von Medien und Körperlichkeit ist nicht aufzuhalten. Sie erzeugt neue Formen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit, von Wahrnehmung und Teilnahme, von Kunst und Leben, genauer: die Form einer Hörergesellschaft, die sich nicht einfach nur einem medialen Transfer verdankt. Es handelt sich um einen performativen, grenzüberschreitenden, wechselseitigen Prozess, der – zwischen Intermedialität und Körperlichkeit – eine besondere Schnittstelle der ästhetischen und alltäglichen Praktiken einnimmt und sie über Entfernungen hinweg koordiniert. Gegenüber der transparenten Unmittelbarkeit einer illusorischen Als-ob-Situation, in der die Medialität ihrer Beschreibung ausgeblendet und verneint wird, ist jetzt mit einer Hypermittelbarkeit zu rechnen, die nicht phänomenalisiert. Wenn sie Körper wahrnehmbar macht, so geschieht dies nicht durch ihre Beschreibung. Die Körper werden selbst zu Instrumenten einer Aufzeichnung, die nicht eine Stimme gegenüber anderen privilegiert und deshalb vielstimmig ist.

Hier fällt mir das Wort *Idiorrhymie* ein, ein Wort, das Roland Barthes zugefallen ist für sein Phantasma, »allein leben wollen und zugleich, ohne Widerspruch dazu, zusammenleben wollen«. Ein Phantasma, gewiss, »ein Begehren, Bilder, die in uns herumschleichen, einander suchen, manchmal ein ganzes Leben lang«, und das sich für Barthes »erst bei der Begegnung mit einem bestimmten Wort«, in diesem Fall mit dem Wort *Idiorrhymie*, auskristallisiert und erforschen lässt. Hören Sie nur, wie dieses Wort aus den griechischen Wörtern *idios* für »eigen« und *rhythmos* für »Rhythmus« oder »Maß« zusammengesetzt wird und eine

»Lebensweise, Lebensführung« bezeichnet, die »etwas wie eine auf geregelte Weise unterbrochene Einsamkeit« ist. Womöglich sind Sie weder allein noch im Kollektiv. Sie befinden sich in einer Hörergesellschaft, die es Ihnen erlaubt, Ihrem persönlichen Lebensrhythmus zu folgen, wie er seinen Platz neben dem von anderen findet. Auch für Sie war die Frage *Wie zusammen leben* wohl einmal eine »wesentlich räumliche«, während Sie jetzt mit Barthes zu verstehen beginnen, dass »das Zusammenleben auch ein zeitliches« ist. Er zum Beispiel kann »zutreffend sagen, daß Marx, Mallarmé, Nietzsche und Freud siebenundzwanzig Jahre zusammenlebten«, der Beweis: sie hätten »miteinander diskutieren können«.

Gewiss ist die gesprächige Geselligkeit eine zivile Art, von Welt zu sein. Doch noch während sie spricht, läuft diese Zeitgenossenschaft, diese gleichzeitige Gegenwart schon »auf eine paradoxe, unerwartete Beziehung zwischen dem Zeitgenössischen und dem Unzeitgemäßen hinaus«, sagen wir: auf eine unzeitgemäße Betrachtung des Zeitgenössischen, wobei Indirektes auftreten kann; nicht nur ein unbekanntes Wort, sondern auch ein unbekanntes Geräusch und ein Verstummen, dessen Adressat ich bin. Die polyphone Hörbarkeit von unerwarteter Stille und nicht-identifizierbarem Lärm macht aus mir keine mehr oder weniger stabile Einheit, aber flüchtige und prozessuale Gegenwärtigkeit. Ich existiere in der »Aporie einer Vergemeinschaftung der Distanzen« und befinde mich mit Ihnen in der Hypermittelbarkeit eines akustischen Raums, der uns einander aussetzt und den wir miteinander teilen.

Interview mit dem Schleier

Interview heißt sich gegenseitig sehen, eher kürzer als länger. Trifft der Blick dabei auf einen Schleier, verdoppelt und bricht er sich in einem anderen Blick, der mit sieht und mit gesehen wird. Statt gegenständlich zu erfassen, sprechen wir in einem Raum, dessen Fluchtlinien sich im Jenseits zu verdunkeln scheinen. Sie beziehen sich auf nichts Bestimmtes und vergegenwärtigen sich nicht. Gehörtes und Gesehenes beginnen einander zu widersprechen. Flucht und Linie werden ungleichzeitig mit sich selbst und entsprechen sich indirekt. Das zeugt von einem Mangel an Vorstellungskraft und muss doch nichts Unwirkliches bedeuten. Gewollt und systematisch indirekt schauen wir der Komplexität der Welt ins Gesicht.

»Den Schleier nehmen« heißt sich aus der Welt zurückziehen. Weil sie nicht so ist wie sie scheint oder wie wir sie haben wollen? Oder weil sie – schlicht – unvorhersehbar ist? »Den Schleier nehmen« heißt auch eine Erzählung von Katherine Mansfield, die seinen indirekten Informationsraum verwendet: Etwas war geschehen und »es war wirklich so, daß Edna wußte, von diesem Augenblick an wird das Leben nie wieder so sein wie bisher«. Und während sie noch darüber nachdenkt und »weltweise« und »wehmütig« lächelt, liegt plötzlich »die Zukunft enthüllt vor ihr. Edna konnte alles sehen. Sie war verblüfft; zuerst verschlug es ihr den Atem. Aber schließlich, was wäre natürlicher? Sie träte in ein Kloster ein«. Sie malt sich den Abschied aus: »Unter den Rosen, in ein weißes Taschentuch gehüllt, Ednas letzte Photographie und am Rand die Worte: *Die Welt vergessend, von der Welt vergessen*«.

Doch kann diese Vorstellung selbst vergessen werden, wenn Edna sie nur nimmt, um in die Welt zurückzukehren, jetzt, da sie darauf kommt, dass sie das Leben liebt, »daß sie jetzt, zum erstenmal in ihrem Leben – nie hatte sie sich vorgestellt, daß man so etwas überhaupt empfinden könnte – wußte, was es hieß, zu lieben, ja wirklich zu – lieben!«

»Sie ist frei, sie ist jung, und niemand kennt ihr Geheimnis.« Wir aber, die wir wissen, dass es der Schleier ist, nehmen ihn zur Formel eines Erzählens, das sich dem anverwandelt, was es nicht zur Schau stellen kann, wohl aber in seinen Umständen indirekt verbindet. Statt uns unter einer vorgegebenen Ähnlichkeit, Identität oder Gegensätzlichkeit ein Bild zu machen, macht diese Formel die Sprache zu unserer Begabung für das schlechthin Unvorhersehbare und hellt allein schon dadurch den Nebel des Ungewissen auf. Doch ohne ihn aufzulösen. Es ist wie in Poes Erzählung vom schiffbrüchigen Gordon Pym. Vor sich hat man eine dichte weiße Luft, die wie ein blendender Vorhang aus Licht alles verhüllt, wie die Dunkelheit und doch von der Farbe von Milch und Schnee. Was man jetzt empfindet ist, dass man Vorhänge immer für purpurrot gehalten hat, oft sogar ins Schwarze gehend, und dort, wo sie hingen, eine beabsichtigte, unheilschwangere Düsternis hervorruhend. Doch dieser Vorhang ruft etwas Neues hervor, neu im Verhältnis zur Zeit, da man sich vor dem Ungewissen noch gefürchtet hat.

Mit ihm sind wir dort, wo sich Wissen von Nichtwissen trennt und gerade deshalb das eine in das andere übergeht. Das ist ein unentscheidbarer Punkt, ein Schnittpunkt, der selbst leer bleibt. Er verteilt nicht nur Verhaltensweisen, sondern auch Gefühl und Wissen, von denen sie abhängen. Indem der Schleier diese unerreichbare Grenze markiert, schafft er die Bedingungen eines Interviews, in dem wissen wollen und nicht wissen können sich indirekt entsprechen und uns selbst in den Schleier verwickeln. Beginnen wir mit einigen der ältesten überlieferten Hinweise.

Ein assyrischer Gesetzestext aus dem 13. Jahrhundert v. Chr. erlaubt das Verschleiern nur ehrbaren Frauen und verbietet es Prostituierten. Die mittellassyrischen Gesetze von 750 bis 612 v. Chr. verordnen Strafe für Schleier tragende Huren und Sklavinnen. Ovid, der von 43 v. Chr. bis 17 n. Chr. lebte, überliefert mit Hilfe des Schleiers im Buch IV seiner *Metamorphosen* eine babylonische Liebesgeschichte: Pyramus und Thisbe verlieben sich. Weil ihre Eltern gegen diese Verbindung sind, verabreden sie sich heimlich am Grab des Königs Ninus. Thisbe erscheint zu früh, erblickt eine Löwin und flieht in eine Höhle. Dabei lässt sie ihren Schleier zurück. An ihm zerrt die Löwin mit ihrem blutigen Maul, mit dem sie soeben noch ein Tier gerissen hat, um dann zu verschwinden. Als Pyramus den zerrissenen und blutigen Schleier findet, glaubt er Thisbe von wilden Tieren getötet und stürzt sich in sein Schwert. Als Thisbe die Höhle verlässt, findet sie ihren toten Geliebten, nimmt sein Schwert, um sich ihrerseits hineinzustürzen.

Der Schleier scheint also ein Potential zu bergen – nicht es zu verdecken, sondern es zu sein. Und wie es scheint, ist es ein Potential für falsche Schlussfolgerungen, das der Erzähler gerne aufgreift, um von Liebe bis in den Tod, diesem »wahren« Gefühl, sprechen zu können, während das Gesetz es einzuschränken versucht, um die Sexualität zu regulieren und im sozialen Status der Frauen zu ordnen. In den assyrischen, griechisch-römischen und byzantinischen Reichen sowie im vorislamischen Iran zeugten Schleier und Zurückgezogenheit von Ansehen und Status. Nur reiche Familien konnten sich den Müßiggang und die Abgeschiedenheit ihrer Frauen leisten. Der Schleier war Zeichen einer geachteten Stellung und einer Lebensweise ohne körperliche Arbeit. Seine Abwesenheit war Zeichen von Armut und Prostitution, aber auch von Freizügigkeit und Bewegung, in den Straßen und auf den Feldern, wo der Schleier nur hinderlich wäre. Die Praxis der Verschleierung macht die Abwesenheit der Frauen allgegenwärtig.

Eine Abwesenheit aber, die sich als solche vergegenwärtigt, kann auf ein paradoxes Potential zählen, das ihren historischen Aneignungen durch Repräsentationen Widerstand leistet.

Wir wissen, dass der Schleier Ursache und Symbol einer politischen, sozialen und religiösen Kontroverse geworden ist, deren ideologische Spaltung ein kulturelles und religiöses Artefakt zu unterschiedlichen Zwecken instrumentalisiert. Die Analysen verschiedener politischer Repräsentationen des Schleiers zeigen, dass seine symbolische Bedeutung ständig und bis zur Zweideutigkeit umdefiniert wird. 1936 wurde der Schleier vom Schah in Persien als Zeichen der Rückständigkeit abgeschafft und weniger als 50 Jahre später von der islamischen Republik Iran als Zeichen des Fortschritts wieder eingesetzt. Und noch während der Westen den Schleier als Zeichen der Unterdrückung der Frau im Islam ablehnt, vermarktet er ihn schon als Zeichen ihrer sexuellen Verführungskraft. Der Schleier ist Metapher und Metonymie für die Erfahrung von zumeist, aber nicht immer muslimischen Frauen in unzähligen Texten, Filmen und anderen Kunstwerken. Doch seine visuelle und literarische Dynamik beweist nicht nur die semantische Wendigkeit eines bloßen Stück Stoffs. Sie zwingt uns auch, mit den Bedingungen unseres Interviews sorgfältig umzugehen.

Ist die Semantik des Schleiers erst einmal definiert, setzt sie eine Dynamik in Gang, die einen paradigmatischen Kontext diktiert. Und während die Politik des Schleiers sich in zwei Lager spaltet, die entweder für oder gegen den Schleier sind, verweigern wir uns dieser Alternative. Lieber falten wir ihn entsprechend der Unterschiede in seinen Narrativen. Es sind seine Falten, die den Schleier von jeder Gewissheit befreien, sei sie religiös, sexuell, sozial oder politisch. Während seine Allgegenwärtigkeit jedem eine Meinung über den Schleier zu erlauben scheint, bringt uns die Zweideutigkeit seiner Falten zum Schweigen. Die Sprache, sagt Paul Valéry, ist »weder bequem passend noch das Gegenteil«. Sie

»bedeckt nicht genau den Bereich, den sie bezeichnet – und stellenweise bedeckt sie ihn mit mehreren Falten«. Sie schreiben uns vor, wie wir den Schleier zu schreiben haben.

Im Sommer 1996 veröffentlichte das Ministerium für Kultur und islamische Orientierung im Iran Vorschriften für den iranischen Film. Diese zensieren nicht nur die Darstellung des weiblichen Körpers, sondern auch den Kontakt zwischen den Geschlechtern. Frauen dürfen keine enganliegende Kleidung tragen, nur Gesicht und Hände und keine weiteren Körperteile zeigen. Sie dürfen weder physischen Kontakt mit Männern haben, noch zärtliche Worte oder Witze mit ihnen austauschen. In Anbetracht dieser Vorschriften mussten iranische Filmemacher und Filmemacherinnen eine Form von Geduld entwickeln, die das Bild nicht als Repräsentation, sondern als Falte und Übergang in der Zirkulation von Bedeutung einsetzt.

Dieses Bild verschiebt den Gesichtspunkt. Indem er auf den »richtigen« Abstand zum Glauben an Gott verweist, führt er einen anderen Abstand ein, denjenigen zur expliziten Zensur der Repräsentation im Osten und zur impliziten Zensur durch die Repräsentation im Westen. Sie fügen sich zu einem Netz von Gesichtspunkten zusammen unter Verhältnissen, die keine der Kausalität sind. Der Schleier ist selbst die Distanz zwischen verschiedenen Gesichtspunkten, denen er nicht gehört, sondern die er in sich faltet. Ein Gesichtspunkt aber, der von Gott autorisiert scheint, verabsolutiert sich gern und tritt als Gesetzgeber auf. Wenn nicht der Schleier sowohl »Gott« als auch »Natur« durch eine zirkulierende Information ersetzt, die nicht aufhört, die Frage nach ihrer Quelle und ihrem Empfänger aufzuwerfen.

Was geradezu synonym für kulturelle und religiöse Differenzen wurde und immer wieder als unüberbrückbar, fremd und furchterregend behauptet wird, gehört tatsächlich seit Jahrtausenden zur östlichen wie zur westlichen Kultur, von den aristokratischen Frauen im antiken Griechenland bis zu den zeitgenössischen

Bräuten und Witwen weltweit. Der Schleier ist nicht Zeichen der Wahrheit. Er verändert, was er verspricht, im Zeichen der Übersetzung: vom Mädchen zur Frau, von öffentlich zu privat, vom Leben zum Tod, von Zurückhaltung zu Begehren, von Unterwerfung zu Freiheit. Der Schleier ist ein emotionales Gebiet, das mit seinem zu großen Gemisch an Referenzen das Subjekt auf die Probe stellt. Wenn es seine Gefühle in einer Interpretation organisiert, verbindet es Innen und Außen einer persönlichen Erfahrung, indem es diese aufeinander projiziert und daraus Schlüsse zieht. Diese Schlüsse mögen voreilig und sogar falsch sein, doch helfen sie nicht selten dem Verstand auf die Sprünge, der sich in Überlegungen zu verlieren droht und womöglich den richtigen Zeitpunkt zum Handeln verpasst. Was aber heißt richtig, was heißt falsch, wenn es um den Schleier geht?

Als Pyramus beim heimlichen Stelldichein nicht die Geliebte, Thisbe, vorfindet, sondern nur ihren Schleier, der überdies zerissen und blutig ist, verkehrt sich der Schleier als paradigmatisches Szenario der Heimlichkeit in das einer Unheimlichkeit, ein Gefühl, das Pyramus wiederum auf den Schleier projiziert, um es rational zu begründen. Was sich so begründet, hat aber keinen Grund. Es ist die Neigung des Gefühls, Ursache und Wirkung aufgrund projizierter Eigenschaften zu verbinden, um eine Absicht erklären zu können. Doch weil diese Verbindung keine einfache Linie ist, kann sie nicht von einem Zentrum, von einer Person kontrolliert werden. Sie zerbricht in Zwischenstufen, deren indirekte Verbindung sich der Person entzieht, ja, diese selbst in die Flucht schlägt, jetzt, da sie sich nicht mehr an eine singuläre Referenz halten kann. Das ist – ganz klar – zu viel für Pyramus. Er stirbt – und Thisbe hat allen Grund, es ihm gleichzutun.

Auch wenn dieser Grund wohl einmal eine einfache empirische Sache war, ein Schleier, der – ganz zufällig – blutig ist, so liegt es an diesem zufälligen Umstand, dass die Heimlichkeit selbst unheimlich wird. Obwohl zufällig hervorgerufen, wird dieses Gefühl

doch rational gerechtfertigt, nicht durch den Schleier, sondern durch projektive Eigenschaften, die er aktiviert. Ihr Fluchtpunkt heißt »Liebe« und idealisiert dieses Gefühl zu einer normativen Unheimlichkeit, einem »wahren« Gefühl, an dem Pyramus und dann auch Thisbe sterben. Die idealisierbaren und reproduzierbaren Eigenschaften, die ein Gefühl rational rechtfertigen, implizieren nämlich, dass das Gefühl wiederholbar ist, wo immer diese Eigenschaften vorgefunden werden. Es wird durch eine Serie von Umständen modelliert und ist wahr, wenn es falsch ist, und falsch, wenn es wahr ist. Angesichts dieser Antinomie, die eine Version der Antinomie seiner Kausalität ist, invertiert das Gefühl das Verhältnis der Rationalität zur Person, die es idealisiert. Das »wahre« Gefühl stirbt. Es macht seiner Wiederholung Platz, wenn Thisbe sich ins Schwert ihres toten Geliebten stürzt.

Ihr Grund ist nicht ein empirisches Objekt, das mit Projektionen aufgeladen wurde. Der Grund der Wiederholung ist ein Passus und eine Kehre im Limbus zwischen Leben und Tod, ein Möglichkeitsraum, den der Schleier modelliert. Es gibt keinen Grund mehr für die vereinheitlichende und zur personalen Identifikation tendierende Form des Wahren, wenn sie mit Thisbe in Serie geht, um ihre Legende zu sein: Ein Schleier, der zeigt, dass er da ist, indem er uns die Präsenz der Körper vorenthält. Er verwirrt das Sichtbare und hält die Welt in der Schweben. Seine Fluchtlinien bilden Serien oder Abstufungen, bewirken Metamorphosen und nehmen ihre oberflächliche Kontingenz an. Die Kontingenz zeigt sich selbst und treibt sich in Szenen semantischer Maskierung weiter. Sie stürzt uns in eine Erfahrung, die das Bild des Schleiers so überdeterminiert und zu reflektieren beginnt, dass sie sich nicht mehr nur an das bereits Gedachte halten kann. Sie verlangt von uns, sowohl Wissen als auch Gefühl neu zu denken, uns loszulösen von persönlichen Gefühlen und doch nicht zurückzufallen auf eine lediglich professionelle Vermittlung.

Wenn uns im Anblick des Schleiers Voyeurismus und Narzissmus vergehen, weil er weder für eine Objektivierung noch zu einer Identifikation taugt, konfrontiert er uns mit dem Anfang eines Sichtbaren, das sich dem Blick entzieht, weil es ein anderes Ziel verfolgt als die Präsenz eines Körpers. Haben wir es mit dem Werden eines unbekannten Körpers zu tun, vergleichbar dem Ungedachten im Denken? Der Schleier akkumuliert auf allen Ebenen in der hellen Tiefe seiner Opazität, um viele Identitäten anzunehmen, denen er sich dennoch entzieht. Er steht immer außerhalb des Begriffs, der Handlung oder des Subjekts, in denen er sich scheinbar darbietet und erhält von dort eine andere Modalität der Präsenz, die den Kontinent des Identischen und Erkennbaren verlässt.

Derselbe Ovid schreibt in denselben *Metamorphosen* auch von der Macht Echos, jener »narrenden Zunge« in der antiken Mythologie, die weiblich figuriert ist und nur hörbar wird, wenn andere sprechen. Er beschreibt sie als das Gespenst der Sprache, das zurückbleibt nach dem Drama des sich selbst behauptenden Narzissmus. Sie ist eine Verschmähte, die ihren Körper verliert: »Die Verschmähte hält sich im Walde versteckt, verbirgt schamhaft das Gesicht im Laub und lebt von nun an in einsamen Höhlen. Doch die Liebe bleibt und wächst noch aus Schmerz über die Zurückweisung. Sorgen gönnen ihr keinen Schlaf und zehren den Leib jämmerlich aus; Magerkeit lässt die Haut schrumpfen, in die Luft entschwindet aller Saft des Körpers, nur Stimme und Gebein sind übrig. Die Stimme bleibt, das Gebein soll sich in Stein verwandelt haben. Seitdem ist sie in Wäldern verborgen und lässt sich auf keinem Berg blicken. Alle können sie hören. In ihr lebt nur der Klang.«

Dieser Klang ist zu durchdringend für die Gegenwart seines Auftritts als Körper. Er lässt die Selbstgegenwärtigkeit hinter sich, deren Metapher und Modell die Stimme wurde und deren Identität ihr Gesicht zu bezeugen hat. Der Klang beruft keine Autorität

oder Autorschaft, sondern die Wiederholtheit und Wiederholbarkeit des Echos, das in einer augenblicklichen und ursprünglichen Entwendung die Stimme zurückwirft, sie zum – indirekten – Querschläger macht. So aber reicht sie weiter als sie selbst und alle können sie hören.

Indem sie weitere Räume durchdringt als zunächst ersichtlich, kann sie abwarten und den Mangel, keine eigene Stimme zu haben, überlisten. Die abwartende Aneignung fremder Stimmen verwandelt den Klang in eine Kunst der reflektierenden Oberfläche, die stärker ist als die narzisstische Illusion, eigene Worte und Bilder haben zu müssen. Sie ist Medium des Widerstands und sprachlicher Spiegel des Fremden im Eigenen, ein Schleier, der sowohl irritiert als auch produktiv ist. Er spricht durchs Auge, sieht durch Schrift und führt so einen Abstand und einen Aufschub auf, der wiederkehrt und ihn begründet. Diese Begründung offenbart sich aber erst mit der Zeit und bleibt oft ganz unverständlich. Sie hat an ihm einen Gegenstand zu Überlegungen, die kein Ende nehmen.

Schon deshalb ist hier eine Grenze dieses Interviews erreicht, das sich nicht kürzer, sondern immer länger ausbreitet. Wer den Schleier interviewt, verabredet sich notwendig mit dem Unvorhersehbaren und muss es als seine Grenze erleiden, die ihn ins Indirekte zieht. Die Frage »Wer spricht?« trifft auf eine »Talking Silhouette«, die sich nicht eindeutig identifizieren lässt. Vielleicht ist sie durch von anderswo herkommende Geschichten oder durch den eigenen Mythos kolonisiert, doch kann sie gerade dadurch eine Serie entstehen lassen, die den Schleier reflektiert und einen Übergang bildet, der eine Änderung seiner Sprachmächtigkeit bewirkt. Es geht – wohlgemerkt – nicht um Form, sondern um Information, gegen die jene Frage zu erheben wäre, die sie überschreitet, die Frage nach ihrer Quelle und ihrem Empfänger. Empfangen wir also eine ihrer Zirkulationen, die Eran Schaerf kürzlich auf dem Berlin Documentary Forum verbreitete.

»Die radikale antikapitalistische Studentengruppe *Weather Underground Organisation* gab sich ihren Namen in Anlehnung an den marginalen Platz, der Wetteransagern im Anschluss an die Hauptnachrichten zugeteilt wird. Mit fünf Mitgliedern der als *Weathermen* bekannten Gruppe drehten die Filmemacher Emile de Antonio, Mary Lampson und Haskell Wexler den Film *Underground*. Wie aus einem freigegebenen Memorandum der US-Regierung hervorgeht, gab Emile de Antonio das Veröffentlichungsdatum des Films 1975 in der kanadischen Radiosendung *As It Happens* bekannt. Einem Bericht des *Wisconsin Center for Film & Theater Research* zufolge ist es FBI-Agenten gelungen, während der Postproduktion des Films eine Kopie der Audiospur zu erstellen. Ob die Audiospur die Agenten auf die Spur der radikalen Untergrundorganisation gebracht hat, ist unbekannt. Die Bildspur des Films hätte den Agenten jedenfalls keine weiteren Informationen erschlossen, denn darin sind die *Weathermen* nicht identifizierbar zu sehen. Die Filmemacher nahmen das Gespräch mit ihren flüchtigen Protagonistinnen indirekt auf, um sie vor der Erkennbarkeit zu schützen. In einigen Einstellungen sitzen die *Weathermen* mit dem Rücken zu einem Spiegel und die Kamera filmt in den Spiegel hinein, wodurch die Filmemacher, nicht aber die *Weathermen* zu sehen sind. In anderen Einstellungen sind die *Weathermen* am Tisch sprechend hinter einem semi-transparenten Vorhang zu sehen. »Mein Name ist Jeff Jones«, sagt eine männliche Stimme, »und mit mir am Tisch sitzen Cathy Boudin, Cathy Wilkerson, Bernadine Dohrn und Bill Ayers. Man könnte sagen, dass dieser Vorhang zwischen uns ein Ergebnis des Vietnamkriegs ist, oder des Rassismus innerhalb der Gesellschaft. Es ist ein Akt, ein wichtiger Akt, dieses Hindernis zu überwinden [...], und wir werden versuchen, durch den Vorhang hindurch zu sprechen«, wie durch ein Mikrofon, könnte die Rede weitergehen, ein Mikrofon, das nicht die Stimme aufnimmt, sondern die Identität der Sprecher opak erscheinen lässt. Die Silhouetten, die Sie sehen, sind

also wir. Sie hören uns sprechen und glauben, dass die Stimmen, die Sie hören, zu den Silhouetten gehören, die Sie sehen. Es ist eine gewisse Montageleistung, die unsere politischen Bedingungen von Ihnen verlangen: Die Mischung Ihrer Erfahrungen vom Talking Head aus dem Fernsehen und vom unsichtbaren Sprecher aus dem Radio. Mehr als diese verstummte Sicht einer Talking Silhouette können wir nicht preisgeben. Bei manchen Bewegungen und Lichtverhältnissen lässt der Vorhang Fragmente von unseren Gesichtszügen erkennen. An diesen Stellen wurde der Vorhang von Mary Lampson mit Spezialeffekten etwas bearbeitet. Ästhetik des Widerstands. Das soll Sie aber nicht irritieren. Was Sie hören sind unsere wirklichen Stimmen. Wir haben gesagt, was wir wollten. Nun sind unsere Stimmen auf der Suche nach einem neuen Körper. Wir sind hier, um einen Film zu drehen, der diese Suche dokumentiert.«

Es ist tatsächlich »eine gewisse Montageleistung«, die der Empfang eines neuen Körpers von uns verlangt, eine Übersetzung, die nicht mehr zu einem Gesichtspunkt gehört, sondern die Distanz zwischen verschiedenen Gesichtspunkten faltet und einschließt – und damit die Sprache und uns selbst verändert. Gewiss hat jede Sprache ein eigenes System, das ihr Denken bedingt. Und ebenso gewiss können wir uns nicht so ohne weiteres von den Entscheidungen lösen, die unsere Sprache bereits für uns getroffen hat und uns wie selbstverständliche Annahmen und Vorschriften diktiert. Zwischen der konservativen Angst vor Konsequenzen und dem radikalen Wunsch, diese an ihre Grenze zu treiben, führt der Schleier in unsere Sprache eine Fremdheit ein, die uns von anderswoher, von jenseits unseres Vorstellungsvermögens anspricht. Sie zwingt die Sprache aus ihrer Selbstdarstellung und übereignet sie der Andersheit einer anderen Sprache, deren Übersetzung versagt, wenn sie weiterhin Inhalte vermittelt. Die Andersheit einer anderen Sprache besteht auf und in ihrer Übersetzbarkeit, die den Anspruch an eine und auf eine andere Sprache aufrechterhält. Er

verlangt von uns, die Beziehungen der Mitteilbarkeit als Übersetzbarkeit zu denken, womit weder die Übersetzungsfähigkeit eines jeweils Einzelnen angesprochen ist, noch das Vermögen eines jeweiligen Etwas, übersetzt zu werden. Er übersetzt uns selbst in eine Sprache, in der wir personale Medien sind und neue mediale Gebrauchsweisen erfinden für die Arbeit der Differenz und die Bewegung des Inadäquaten.

Wir »Moderne« wissen jetzt, dass unser Aufklärungsprojekt im Schleier an eine Grenze stößt, wo wir ihn nehmen und annehmen müssen. Ist er ein »Quasi-Objekt«, von dem Bruno Latour sagt, dass es »manchmal Objekt, manchmal soziales Band und manchmal Diskurs« sein kann? Auf jeden Fall sind wir längst schon unlösbar mit ihm verbunden, wenn wir Latour weiter folgen, für den »das Wort ›modern‹ zwei vollkommen verschiedene Ensembles von Praktiken« bezeichnet. Während die Modernität der »Reinigung« mit ihrer Logik der Exklusion einen Eurozentrismus festschreibt und das Gewebe der Welt in einzelne Bereiche zu trennen versucht, breiten sich unter- und überschwellig dieser Organisationsformen des Wissens Mischwesen oder Quasi-Objekte aus, vor allem in den Entitäten von Mensch und Technik. Im Zustand der »Übersetzung des einen in das andere« sind sie eine vernetzte Zone der Berührung, in der Menschen und nicht-menschliche Wesen gegenseitig und gleichberechtigt aufeinander einwirken und ein anderes »Handlungsprogramm« der Modernitätsproduktion eröffnen, das der »vollkommen neuen Mischungen zwischen Wesen: Hybriden, Mischwesen, zwischen Natur und Kultur.«

Befinden wir uns also in einem Zustand, in dem – so Breyten Breytenbach – »ein kontinuierliches ›Einander-anders-Machen‹ gängige Praxis wäre, ohne Vorverurteilung der Veränderungen, mit anderen Worten: eine permanente Revolution«? Ihre unab-schließbare Dynamik müsste nicht nur die Prozesse der Moderne in Gang halten, sondern auch einen unauflösbaren Rest an

Fremdheit und Rätselhaftigkeit bewahren. Mit ihm würden wir uns die Fähigkeit zu einem Zustand der intensiv erlebten Differenz erhalten. Wir könnten im Zustand der »Erfahrung des Diversen« verharren, wie er für Victor Segalen die Moderne definiert und ihr »Unbehagen an der Kultur« sowohl utopisch als auch real überwindet. Die »scharfe, unmittelbare Wahrnehmung einer ewigen Unverständlichkeit« muss aber immer wiederholt werden, weil sich nur so die eigene Erfahrung als fortwährende Fremdwendung, Hybridisierung und Dynamisierung von Sprache und Welt affirmiert. Man kann dafür ständig neue Reisen unternehmen, um ständig neue Alteritäten zu entdecken, die man leicht und gerne exotisiert. Doch Exotismen sind auch in der eigenen Umgebung und überall in der Welt aufzufinden, wenn man einfach nur entdeckt und es einsieht, dass das Wissen von einer Sache nicht diese Sache selber ist.

Angeichts dieses Exotismus, der kein Exotismus ist, sondern die prinzipielle Unlesbarkeit des Anderen, wird das deutende Ich seiner Weltsicht beraubt und sich selber fragwürdig. Für Segalen besteht genau darin »die Apostrophe des Milieus an den Reisenden, des Exotischen an den Exoten, der darin einfällt, es überfällt, es weckt und *stört*«: dass ihm eine andere Erfahrung zuteil wird, die Erfahrung einer *inneren* Differenz des Selbst. Es weiß nun, dass da etwas ist, das nicht das eigene Ich ist. Für Segalen wie für Nietzsche, auf den er sich beruft, ist diese Erfahrung aber nur etwas für starke Individuen: »nur diejenigen, die eine starke Individualität besitzen, können den *Unterschied* fühlen«. Doch weil dieser Unterschied weder ungesellschaftlich noch individuell ist, lehrt er uns, dass nicht nur die Welt, sondern auch das Individuum diskontinuierlich ist. Es muss nicht nur auf den identitären Diskurs verzichten, es muss seine Unmöglichkeit einsehen und zusehen, wie sich Segalens relationaler Begriff des Diversen zu Edouard Glissants permanenter Diversifizierung ausweitet.

Jetzt geht es nicht mehr nur um eine fremde Kultur, die als Gegenwelt des zeitgenössischen Europa zum Inbegriff des Diversen stilisiert wird. Es geht um die unzähligen Formen der Hybridisierung, die der Kontakt zwischen den Kulturen hervorgebracht hat. Kann schon sein, dass diese Kontakte, die sich nicht zuletzt unserer Teilnahme an der Medien- und Informationsgesellschaft verdanken, einen Kulturschock im Sinne Segalens abschwächen und womöglich sogar verhindern. Was jetzt aber trotzdem die Spannung aufrechterhält, ist die grundsätzliche Unvorhersehbarkeit der von Glissant sogenannten »Chaos-Welt«.

Entgegen allem Anschein ist die »Chaos-Welt« keine pessimistische Vision. Sie ist ein Regulativ zum Erhalt und zur Produktion von Differenzen, eine Aufgabe, die Glissant vor allem der Kunst und der Literatur zuweist. Begriffe wie »Multikulturalität« oder »Interkulturalität« haben da nicht mehr viel zu besagen. Es ist nämlich gerade ihre Unvorhersehbarkeit, ihre »Opazität«, die der »Chaos-Welt« ein Regulativ der transkulturellen Dynamik verleiht. Es kann keine Planungspolitik dieser permanenten Diversifizierung geben, die nur wieder ein Eingriff zu ihrer Regulierung wäre, wohl aber eine Politik der prinzipiellen Offenheit zur Differenz und ihrer Enthierarchisierung. Angesichts der Unvorhersehbarkeit der globalen Entwicklungen ist die »Chaos-Welt« eine ethische und politische Haltung, die sich selbst auf den Prüfstand zu stellen vermag. Diese Haltung wird besonders dann gebraucht, wenn der Schleier den Blick des Betrachters konfliktiv auf sich selbst und seine eigene Welt zurückverweist und damit ihre und seine Destabilisierung herbeiführt.

Es ist klar, dass diese Destabilisierung Angst erzeugt. Die eingeübten Interessen und Machtverhältnisse, wie sie das Verhältnis von Menschen und Dingen bestimmen, kreisen immer um die Frage, ob die Artefakte sich gegen uns wenden oder zu unserem Wohl entfalten. Im Schleier trifft diese Frage aber auf ein Quasi-Objekt, dieses Verdrängte der Moderne, und fällt auf sich selbst

zurück. Mit der Weigerung, die Quasi-Objekte als solche zu denken, hebt sich, Latour zufolge, die Moderne von der Vormoderne ab, weil Hybride für sie etwas Unheimliches sind, das es um jeden Preis zu vermeiden gilt. Doch postkolonial kehren die »Monster der Vernunft«, wie Goya sie nannte, in Scharen zurück und konfrontieren die Moderne mit anderen Kulturen und Glaubensformen, die ihre Paradoxie offenbaren. Erst durch ihre Weigerung, die Quasi-Objekte zu denken, hat nämlich die Moderne »die Maschine zur Erzeugung von Unterschieden« in Gang gesetzt. Das ist ihr paradoxes Potential, das sich jetzt seinem Anspruch auf ein und an ein anderes Handlungsprogramm stellen muss. Es kann nicht mehr darum gehen, »die Vermehrung der Monstren« zu verlangsamen, umzukehren und zu regulieren. Es muss darum gehen, ihre Existenz allererst und »offiziell« anzuerkennen.

Das aber heißt, dass dieses Handlungsprogramm, das ich »mondän werden« nenne, das Fremde nicht mehr ins Außen weist, sondern den Blick aufs Eigene in der Wiederholung seiner anderen Figur zu falten beginnt: im Hybriden, wenn es nach Latour geht, im Diversen, wenn es nach Segalen geht, im Opaken, wenn es nach Glissant geht, im Schleier also, wenn Sie diesem Interview folgen wollen, das die Opazität des Schleiers als indirekten Informationsraum in der Zeit montiert und uns mit jeder Falte nicht nur je neu destabilisiert, sondern auch je neu erfindet.

Für eine levantinische Kosmopolis

Die Levante ist ein ehrwürdiger Ort, an dem große Zivilisationen und Religionen entstanden. Das Adjektiv »levantinisch« hingegen wird meist abwertend gebraucht, wohl weil es sich auf Personen bezieht, die nicht »aus einem Guss« sind, wie Jacqueline Kahanoff sagt, Migranten, aber auch Autochthone, die sich zwischen den Kulturen bewegen, eine diverse Einwanderungsgesellschaft im östlichen Mittelmeerraum, die »im Westen für teils östlich und im Osten für teils europäisch« gehalten wird. Und tatsächlich befinden wir uns mit dieser Gesellschaft auf einer Grenze, nicht nur auf der Grenze zwischen Europa und Asien, an der Menschen, Zivilisationen, Ideen aufeinanderprallen. Denn weil diese Gesellschaft nicht aus einem Guss ist, erfüllt sie sich nur teils im Raum. Sie ist nicht wirklich mit ihrem Territorium identisch und schon deshalb nicht geopolitisch zu vereinnahmen. Erklärt das ihre Abwertung?

Kahanoff entführt uns in mythische, historische und auch gegenwärtige Zeiten, um das Levantinische aufzuwerten, um seine Uneindeutigkeit in einem ihm eigenen Muster neu anzuordnen. Zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit übersetzt sie, was vielleicht Fortschrittsglaube und Glaubensgewissheit bedroht und doch zugleich zerstört und lebendig unsere Gegenwart erhellt: die levantinische Option eines Zusammenlebens von Minderheiten, die – eher chronopolitisch als geopolitisch – ihr Unzeitgemäßes und Nichteingelöstes aktiviert und den immer noch so sehr umkämpften Raum des östlichen Mittelmeers in die Zeit seiner Vergemeinschaftung fallen lässt.

Wenn ich also im Anschluß an Kahanoff von der Levante spreche, vom östlichen Mittelmeerraum und dem möglichen Zusammenleben von Minderheiten zu verschiedenen Zeiten, geht es mir nicht um ein Territorium, das vielleicht einmal ein multikulturelles Utopia behauste. Es geht mir um ein Zusammenleben, das lebendig und gesellig ist, unternehmerisch und dynamisch, getragen von der Stimmung, die entsteht, wenn ein Raum täglich von Menschen unterschiedlichen Glaubens und unterschiedlicher Kulturen geteilt wird. Die Frage, ob Minderheiten immer gleich einen eigenen Staat haben müssen, erübrigt sich, wenn man vom Reichtum dieses Zusammenlebens schöpft, statt nur in der Homogenisierung und Nationalisierung die Sicherung von Rechten annehmen zu können.

Kann schon sein, dass wir uns dafür von der modernen Vorstellung verabschieden müssen, der zufolge die Menschen gleich geboren oder als Gleiche von Gott geschaffen sind und erst durch gesellschaftliche oder politische, also jedenfalls künstliche Einrichtungen ungleich werden. Von Natur aus sind die Menschen nämlich nicht gleich. Eben deshalb bedürfen sie von Menschen errichteter Einrichtungen, um Kraft Gesetz zwar nicht gleich, aber einander ebenbürtig, das heißt gleich vor dem Gesetz zu werden. Ebenfalls im östlichen Mittelmeerraum, im antiken Ionien, wurde dafür ein Gleichheitsbegriff entwickelt, der Isonomie (*isonomia*: Gleichheit politischer Rechte, von griech. *isos*: gleich und *nomos*: Gesetz) heißt und Gleichheit im Rahmen des Gesetzes meint.

In ihrem Enthusiasmus für die griechische Polis weist Hannah Arendt darauf hin, dass es ein Irrtum sei »zu meinen, daß die Polis sich selbst als Demokratie verstand; sie verstand sich als Isonomie«, als eine Staatsform also, in der sich kein Element des Herrschens ausdrückt. »Das Wort ›Demokratie‹ oder ›Volksherrschaft‹ bzw. ›Herrschaft der Vielen‹ war ursprünglich von Feinden der Isonomie als Schimpfwort erfunden worden; das Schimpf-

wort war geprägt, um der Polis zu sagen, daß sie sich nur einbilde, in einer Verfassung der Isonomie zu leben, daß sie in Wahrheit ebenfalls unter einer Herrschaft stehe, und zwar unter der anerkannt schlechtesten – der Volksherrschaft.« In der Isonomie ist die Gleichheit, die wir nicht selten im Widerspruch zur Freiheit sehen, »beinahe« mit ihr identisch. »Beinahe« sagt Arendt, weil sie einräumen muss, dass die Freiheit zur politischen Betätigung in der Antike an den Besitz von Eigentum und Sklaven geknüpft war. »Gleichheit existierte nur in diesem spezifisch politischen Bereich, wo die Einwohner der Polis als Bürger und nicht als Privatpersonen zusammenkamen.«

Für Kojin Karatani kann deshalb das attische Modell der Demokratie nicht diesen Widerspruch zwischen Freiheit und Gleichheit aufheben, der zwar durch die Spaltung in eine private und eine öffentliche Person verdeckt wird, tatsächlich aber heißt: Je mehr Freiheit, desto mehr Ungleichheit; je mehr Gleichheit, desto mehr Unfreiheit. Auch wenn es die Gleichheit über eine Umverteilung des Reichtums zu vergrößern sucht, kann das attische Modell nicht das ersehnte Modell der Demokratie im einundzwanzigsten Jahrhundert sein. Weil sie auf der internen Ausbeutung von Frauen, Sklaven und Ausländern, den sogenannten Metöken, und der externen Ausbeutung durch die Ausbeutung anderer Poleis beruht, bleibt die Demokratie Athens in einer Homogenität verwurzelt, die bereits untrennbar ist von einer Art Nationalismus, der Heterogenität ausschließt. Die Isonomie in Ionien ist aber eine ganz andere Sache.

Wie viel später der Levantiner ist auch der Ionier einer, der ausgezogen war, um anderswo sein Glück zu finden – fern vom griechischen Mutterland und frei von den Traditionen der Stämme, Clans, Verwandtschaften. In den Städten Ioniens herrscht eine nomadische Existenz, die der Stammesgesellschaft vorausgegangen war und diese nun aber überholt, indem sie die Form des Außenhandels und der Produktion annimmt. Dabei geht es

nicht nur um den Austausch von Waren, sondern auch um den Austausch von Erfahrungen und Kultur in einem Raum, den man am besten den östlichen Mittelmeerraum nennt. Thales von Milet an der Westküste Kleinasiens zum Beispiel, der als der erste Philosoph gilt, arbeitet als Bauingenieur in Ägypten. Weil die griechische Polis auf gesellschaftlichen Schichten aufbaut, vom Haushalt zur Verwandtschaft bis hin zum Stamm, kann ihre Transformation der Menschen in einen Demos nicht zur Bildung der Art von Polis führen, wie sie in Ionien auf einem Gesellschaftsvertrag zwischen Einzelnen basiert. Es ist der Wille der Einzelnen und eben nicht der Zufall der Geburt, der in Ionien die Loyalität zu einer Polis begründet und deshalb weitere Räume und Zeiten erreicht als zunächst ersichtlich. Tatsächlich ist die Gerechtigkeit in der Polis universal begründet und geht für Hesiod über das beschränkte Kollektiv einer einzigen Nation hinaus: »Die dagegen den Fremden sowie den Einheimischen geben ehrlichen Spruch und nie abweichen von dem, was Gesetz ist, denen gedeiht die Stadt, und es blühen darin die Bewohner; Friede, der pflegliche Heger der Jugend, dann waltet im Lande; nimmer bedroht sie der Donnerer Zeus durch traurige Kriege; niemals nahet Hunger den Männern des offenen Rechtes, noch sonst Fluch, sie betreiben nur Werke geselliger Freude«. Die Ionier verstehen sich nicht als Angehörige einer Polis. Sie verstehen sich als Angehörige einer Kosmopolis.

Warum, so fragt Karatani, ist das politische System Ioniens, die Isonomie, zugleich freier und gleicher als das attische Modell? Anders als in der Polis sind in der Kosmopolis die traditionellen Herrschaftsbeziehungen ausgehebelt. Die Ionier schätzen den Wert körperlicher Arbeit und brauchen dafür keine Sklaven. Hier ist die Isonomie nicht nur eine abstrakte Idee. Das monetäre System muß nicht zur Ungleichheit führen, weil jemand ohne Land – ganz einfach – migrieren kann, sich anderswo Land suchen kann, statt sich auf dem Land eines anderen zu verdingen

und am Entstehen großer Landbesitze mitzuwirken. Nicht zuletzt diese Freiheit, die Freiheit, weiterzuziehen und sich – jenseits traditioneller Abhängigkeiten – für eine andere Polis entscheiden zu können, ist es, die Gleichheit schafft. Das ist die Gleichung, die Karatani aufstellt. Und während im Mutterland auch die neuen Götter und die Priesterschaft mit alter Autorität ausgestattet sind, kommen in der Kosmopolis Menschen aus verschiedenen Gegenden zusammen, deren Götter zur rituellen Symbolisierung eines Gesellschaftsvertrags unter Einzelnen werden, die aus den alten Stammesgesellschaften mit ihren Göttern und Priesterkasten ausgebrochen sind. Ihre Vorstellung von Gerechtigkeit überschreitet die Grenzen der jeweiligen Polis, die sich zu einer Kosmopolis fügen und nach einer anderen politischen Philosophie verlangen. Bereits für Demokrit kann Ethik deshalb nicht aus dem Inneren der Polis kommen, sondern nur aus der Kosmopolis.

Die traditionelle Philosophiegeschichte zählt Demokrit zu den Vorsokratikern und verweist ihn damit in die sogenannte Naturphilosophie. Doch für Karatani markiert nicht erst Sokrates den Beginn einer Philosophie, die über ethische und politische Fragen nachdenkt. Sokrates sei vielmehr der letzte, der versucht, das verdrängte ionische politische Denken wiederzubeleben – und wohl auch deshalb sterben muss. Angesichts der geschwächten attischen Form von Isonomie, die Demokratie heißt und von Unterscheidungen wie Öffentliches und Privates, Geistiges und Körperliches bestimmt wird, strebt Sokrates mit Indirektheit als Methode nach der Untrennbarkeit des Gedankens vom wirklichen Leben und begeht damit – denken Sie nur an seinen zwischenweltlichen Zeichengeber, den *daimon*! – in den Augen der attischen Demokraten eine Todsünde. In seinem Namen schüttet Platon dann die Isonomie mit der Demokratie aus, um eine Theologie zu konstruieren: Er verwirft die Idee von einer selbstbewegten Materie, die sich der ionischen Kritik an den personifizierten Göttern des Olympos verdankt, und etabliert die Herrschaft der

Seele über die Materie. Nicht von der platonischen Metaphysik und Theologie ausgehend also, sondern ausgehend von den als Naturphilosophen abgewerteten Vorsokratikern, zu denen wir Sokrates zählen müssen, können wir Karatani zufolge die ethischen und politischen Fragen auch unserer Zeit neu und anders denken.

Wie viel früher der Ionier ist auch der Levantiner einer, der ausgezogen war, um sein Glück anderswo zu finden. Er ist der Nachfahre europäischer Kaufleute aus Genua oder Venedig und bereits seit byzantinischer Zeit im östlichen Mittelmeerraum zu finden. Oder ein Angehöriger der autochthonen, in Konstantinopel und Kleinasien zur griechischen und armenischen, in den arabischen Küstenstädten zur arabisch-christlichen und jüdischen Minorität gehörenden Gruppen. Die Levante ist also minoritär und heterogen. Was sie verbindet ist ein soziokulturelles urbanes Milieu, traditionell durch die französische Sprache geprägt und im kreativen Austausch mit seiner Umgebung. Nicht engherzige sondern weitherzige Interpretationen der Traditionen sind ihre Sache, die deshalb nichts ausschließen muss. Ihre fluktuierenden Volkssplitter sind nur prekär im Raum verankert, ein Mosaik, an dem sich Nationalisierung und hegemoniales Streben reiben.

Das osmanische Reich erfindet für die minoritären Angehörigen anderer Religionen das Milletsystem. *Millet* oder *milla* bezeichnet eine nichtislamische religiöse Gemeinschaft, die unter der Leitung eines selbstgewählten Führers gewisse Autonomierechte genießt. Dem Koran zufolge besitzen Muslime einen ortsunabhängigen Persönlichkeitsstatus, den der Herrscher von Konstantinopel auch seinen nichtmuslimischen Untertanen, die den anderen Offenbarungsreligionen angehören, einräumen will. In protegierten Gemeinschaften sollen sie analoge Rechte haben. Besonders wenn Politik und Religion untrennbar zusammengehören, kann dieser Rechtsstatus die gleiche religiöse Freiheit für unterschiedliche Glaubensgemeinschaften garantieren, eine territoriumsunabhängige »personale Autonomie«, für die Yves

Plasseraud die Archive durchstreift. Die Frage ist aber: Erschließt sich im Gefolge einer territoriumsunabhängigen »personalen Autonomie« auch jene Wahrheit der Gemeinschaft, die ein Dispens vom Glauben wäre, sei er religiöse Überzeugung oder politischer Glaube, ein Dispens, der als Abwesenheit des Sinns und der Wahrheit allen gemeinsam gegeben wäre und sich in Hesiods »geselliger Freude« ausdrücken könnte?

Plasseraud betont, dass auch die Klassenfrage zunächst keine nationale Frage ist. Bekanntlich hat der Proletarier kein Vaterland, bis sich 1903 auf dem Kongress der russischen Sozialdemokraten die Hoffnungen der Extraterritorialisten, also der Anhänger einer nichtterritorialen Autonomie, zerschlagen. Das Recht auf territoriale Selbstbestimmung macht später dann Lenin zu einem der Grundprinzipien seiner Partei. Auch das Streben der Zionisten nach territorialer Autonomie gerät mit den Bundisten in Widerspruch, die für eine exterritoriale Autonomie eintreten. 1916 fasst Wladimir Medem die Doktrin des Bundes so zusammen: »Nehmen wir an, ein Land besteht aus mehreren Nationalitäten, etwa Polen, Litauer und Juden. Jede dieser Nationalitäten muss eine eigene Bewegung gründen. Alle Bürger einer bestimmten Nationalität müssen einer eigenen Organisation beitreten, die eine Vertreterversammlung in jeder Region und eine allgemeine Vertretung auf Landesebene gründet. Die Vertretungen der einzelnen Nationalitäten müssen mit einer selbständigen Finanzhoheit ausgestattet sein, wobei jede für sich das Recht besitzt, Steuern von ihren Mitgliedern zu erheben; der Staat kann aber auch jeder Nationalität aus seinen öffentlichen Mitteln einen entsprechenden Budgetanteil zuteilen. Jeder Bürger des Landes gehört somit einer nationalen Gruppe an, kann aber frei entscheiden, welcher nationalen Bewegung er sich anschließen will, und diese Entscheidung unterliegt keinerlei Kontrolle. Diese autonomen Bewegungen entwickeln sich dann im Rahmen der vom Parlament des Landes erlassenen allgemein gültigen Gesetze; in ihrem eigenen Kompe-

tenzbereich sind sie jedoch autonom, und keine von ihnen hat das Recht, sich in die Angelegenheiten der anderen einzumischen.«

Auch wenn Medems Konzept der nichtterritorialen Autonomie von »Vertretungen der einzelnen Nationalitäten« ausgeht, so sind die Zugehörigkeiten jedoch nicht im Zufall der Geburt, sondern im freien Willen der Einzelnen begründet, die sich im Rahmen allgemein gültiger Gesetze eigene Kompetenzbereiche suchen und ihre abhängige Unabhängigkeit oder unabhängige Abhängigkeit erproben können. Auch verwirft Medem die traditionelle Überschneidung von Staat und Nation und schlägt für Regionen mit gemischter Bevölkerung einen Föderalismus vor, der sich auf die Autonomie der sozialen Einrichtungen gründet. Die Zugehörigkeit zu einer solchen »Multination« wird zum »subjektiven öffentlichen Recht« und die Multination selbst wird durch die Bildung von »Körperschaften öffentlichen Rechts« zur gewissermaßen »moralischen Person« dieses Rechts. Eine solche personale Autonomie wird 1910 in der Bukowina unter Deutschen, Juden, Polen, Rumänen und Ruthenen erprobt. 1914 soll sie in Galizien (Polen) eingeführt werden, was der Kriegsausbruch verhindert. Auf der Friedenskonferenz am 20.2.1920 versucht man noch mit solchen Ideen die unabwendbare Teilung der Donaumonarchie abzumildern. Weil es seinen Ursprung in Mitteleuropa hat, sieht Plasseraud das Konzept »personale Autonomie« nach dem Ersten Weltkrieg durch die Omnipräsenz des sowjetischen Realsozialismus von der Bildfläche verdrängt, trotz des Drangs nach neuen Formen von Gemeinschaft, der die Zeit des Umbruchs charakterisiert. Es ist aber auch und vor allem, weil der Westen die Frage der Minderheiten unter die Rubrik »Menschenrechte« subsumiert, deren Idee von einer »natürlichen« Gleichheit wir bereits als eine falsche Voraussetzung zurückgewiesen haben, dass dieses Konzept nicht weitergedacht wird.

Während seine Zuwanderer Europa zu levantinisieren beginnen, machen sie es zum Adressaten eines unbekannten, weil ver-

drängten Geräuschs, das es aus den standardisierten Formen seiner Geschichte herausreißt und in eine diskontinuierliche, erratische Landschaft zu verwandeln droht. Wie mir scheint, handelt es sich dabei um das Geräusch eines Teilens, eines Teilens mit sich, mit anderen. Wir müssen dieses Geräusch zum Klingen bringen, wir müssen es Sinn machen lassen. Aber nicht als Geräusch von etwas, in Abgrenzung oder Aneignung begriffen, sondern in seinem eigenen Klingen und den gegenseitigen Resonanzen. Es verlangt von uns, sich den allgegenwärtigen Formen des identitären Denkens zu widersetzen und an einer Universalität festzuhalten, der keine Bestimmung und kein Inhalt gerecht werden kann, weil es ihren Sinn nur jenseits der Bedeutung oder jenseits seiner selbst klingen lässt. Heißt das: den Sinn levantinisieren? Hören wir ihn? Ist uns mit ihm ein Register in die Hand gegeben, das die vielen Resonanzen und die Allgemeinheit der Resonanz aufeinander abstimmen könnte? Gelingt es uns, im polyphonen Netz einer Levantinisierung mondan zu werden, statt uns von der Globalisierung zerreißen zu lassen?

»Näher oder Mittlerer Osten« heißt die Levante »im Verhältnis zu Europa, nicht im Verhältnis zu sich selbst«, schreibt Kahanoff. »Vielleicht ist für die Levante die Zeit gekommen, um sich durch ihr eigenes Licht neu zu bewerten, anstatt sich in der europäischen Sichtweise altertümlich hübsch, exotisch, müde und fast leblos zu sehen.« In ihrem eigenen Licht entdecken wir, dass es nicht um angestammte Territorien oder Sichtweisen geht, sondern darum, die Suggestionen der etablierten Zweiteilungen wie natürlich und künstlich, öffentlich und privat, religiös und säkular, aufzubrechen und die durch sie bedingten Reflexe unseres Zusammenlebens resonierend zu verhandeln, jenseits einer techno-politischen Herrschaft oder dem einfachen Glück, das dem Gesetz der Privatisierung unterworfen bleibt und die Frauen vereinnahmt. Schon deshalb fangen wir mit der geselligen Freude an, die den Raum durch eine Zeit intensiviert, in der jeder etwas zu sagen und manchmal etwas zu schreiben hat.

Besuch vom Neutrum

Es war zweimal, sagt sie, die in Z Gelandete. Z wie Zürich und Z wie Zero, Nullpunkt = Neutralität. Man könnte meinen, dass damit die Neutralität als Grundsatz der schweizerischen Außenpolitik angesprochen ist, doch das wäre ein Missverständnis. Ein schönes Missverständnis, sagt sie, das haarscharf daneben geht und eben deshalb zu wünschen übrig lässt. Eingekreist von den Festungen des Alten und getrieben von den Bewegungen des Neuen ist sie unterwegs zum Ausgang des Flughafens und liest auf einer elektronischen Nachrichtentafel: Erfolg für die Volksinitiative »Gegen Masseneinwanderung«. Bei einer Volksabstimmung haben die Schweizer für eine Begrenzung der Zuwanderung ins Land gestimmt.

Schon klar, sagt sie, die europäische Ausländerin: wer nach außen neutral ist, kann dieses Außen nicht ins Land kommen lassen, dessen interne Konflikte vom Neutralitätsrecht ausdrücklich ausgenommen sind. Und schon löst dieses Missverständnis in ihr die Versuchung aus, das Besuchsrecht eines Neutrum auszuüben. Nicht nur würde es »das Paradigma außer Kraft« setzen und also jeden sinnerzeugenden Konflikt: »Das *eine* auswählen und das *andere* zurückweisen heißt stets dem Sinn opfern, Sinn hervorbringen, verfügbar zu machen.« Roland Barthes zufolge beinhaltet *Das Neutrum* aber »ein Denken des Nichtunterschiedenen« und ist deshalb »schwierig, provokant, anstößig«. Es ruft »intensive, starke, unerhörte Zustände« hervor, in denen sie die sein kann, die sie zu werden hofft. Mit Barthes fügt sie hinzu: »eine Reflexion über das Neutrum gibt mir zwanglos die Mög-

lichkeit, meine individuelle Art der Präsenz in den Kämpfen meiner Zeit zu klären«.

Im Zug zum Bahnhof aber geht es ihr erst einmal um das Allgemeine. Weil »allen Menschen« das Recht zusteht, »sich zur Gesellschaft anzubieten vermöge des Rechts des gemeinschaftlichen Besitzes der Oberfläche der Erde«, hat »niemand an einem Orte der Erde zu sein mehr Recht« als der andere. Den Konflikt zwischen diesem universell geltenden Weltbürgerrecht und territorial begrenzten Bürgerrechten entschärft Immanuel Kant mit einem »Besuchsrecht«, das dem »Fremdling« jedoch nur zugesteht, »nicht feindselig behandelt zu werden«, solange er sich friedlich verhält. Es ist kein Bleiberecht.

Nationalstaatliche Bürgerrechte werden gerne an die gemeinsame ethnische Herkunft, Geschichte, Sprache, Kultur zurückgebunden. Doch je mehr sich die Zivilgesellschaft entwickelt, desto mehr löst sich das ethnische Volk (Ethnos) im bürgerschaftlichen Souverän (Demos) auf und verlangt nach neuen Zugehörigkeiten. So wird der Erwerb einer Staatsbürgerschaft oder das Wahlrecht auf kommunaler Ebene nicht länger an die Zugehörigkeit zur »Nation« beziehungsweise zum »Volk als Schicksalsgemeinschaft« gebunden und kann in Europa in eine »Unionsbürgerschaft« übergehen. Oder aber wie die Schweiz zum Weltmeister in Volksbefragung werden, um demokratisch »neutral« nach außen für sich zu bleiben.

Was Kant bereits 1795 den christlichen Kolonialmächten vorwirft, nämlich dass sie »von der Frömmigkeit viel Werks machen, und, indem sie Unrecht wie Wasser trinken, sich in der Rechtgläubigkeit für Auserwählte gehalten wissen wollen«, sollte uns ein für allemal vom einseitigen Rechthaben auf die Welt geheilt haben. Dieses Recht ist etwas, das geteilt und mitgeteilt, d.h. übersetzt werden muss. Dabei geht es nicht um jene Dreiteilung des Rechts, bestehend aus erstens: der republikanischen Verfassung, gegründet auf der Freiheit und Gleichheit aller im Innern, zweitens: dem

Völkerrecht zwischen Staaten; und drittens: dem Weltbürgerrecht für die Rechte des Individuums außerhalb seines Herkunftsstaats, also seinem Menschenrecht. Weil diese Dreiteilung territorial bestimmt ist, generiert sie ständig Grenzstreitigkeiten. Das universell geltende Menschenrecht aber hat – territorial gesehen – sowohl alles als auch nichts zu melden und ist deshalb am schwierigsten durchzusetzen, wie an der gegenwärtigen Flüchtlings- und Asyldebatte zu sehen ist: Wie können demokratische Staaten eine nichtnational fundierte Bürgerschaft für Fremde und Asylsuchende gewähren und universalistische Normen garantieren, ohne ihre Staatlichkeit aufzugeben?

Zurück auf Anfang also, sagt sie, die inzwischen von freundschaftlicher Hospitalität Aufgenommene. Doch diesmal von den *Rechten der Anderen* ausgehend. Um diese zum Tragen zu bringen, schlägt Seyla Benhabib eine Praxis der »demokratischen Iteration« vor, einen schrittweisen Entwicklungsprozess, in dem die Bürger ihre Rechte verstärkt in Anspruch nehmen und Druck ausüben, um den Gesetzgeber dazu zu bringen, staatsbürgerschaftliche und sozialstaatliche Partizipationsrechte auf jene auszudehnen, die davon ausgeschlossen sind. Schließlich sind »die Grenzen der Zivilgesellschaft nicht mit denen des Staatsgebiets identisch« und könnten eine »diversifizierte Staatsbürgerschaft« beinhalten, mit »multiplen Loyalitäten zu unterschiedlichen sprachlichen, ethnischen, religiösen und nationalen Gemeinschaften«. Allerdings müsste man dafür die bisherigen Illusionen demokratischer Herrschaftsformen aufgeben, »etwa die Homogenität des Volkes oder die territoriale Abhängigkeit«. Doch auch »die kosmopolitische Auffassung von der Welt als einer einzigen, globalen *polis*« gelingt nur in Verbindung »mit der aktiven und loyalen Anteilnahme an den repräsentativen Institutionen«, darauf besteht Benhabib, weil nur die »Loyalität gegenüber demokratischen Institutionen« den ihrerseits »transnationalen Netzwerken« von »Fundamentalismus und Terrorismus« etwas entgegenzusetzen hat.

Das ist nicht der einzige Konflikt zwischen »demokratischer Legitimität« und »diversifizierender Staatsbürgerschaft«, den Benhabib feststellt, da überdies die Begrenzung der Geltung der – kontextübergreifenden, kosmopolitischen – Menschenrechte auf ein bestimmtes Territorium stets »die Folge von Kämpfen, Kriegen, Eroberungen und Verhandlungen« ist. »Das demokratische Volk kann sich nur aufgrund solcher historischer Kontingenzen als Souverän eines bestimmten Territoriums konstituieren, weshalb jedem Akt der Selbstkonstituierung zugleich etwas Gewaltsames und mithin Illegitimes innewohnt«. Im Bewusstsein dieses Konfliktpotentials schlägt Benhabib »reflexive Formen der Selbstkonstituierung« vor, eben jene »demokratischen Iterationen«, die »der Tatsache Rechnung tragen, daß jedes Staatsgebilde von anderen politischen Akteuren umgeben ist, weshalb seine Selbstkonstituierung niemals ein unilateraler Akt sein kann«. Moderne Verfassungen eröffnen den Zugang zu Rechten nicht unter Verweis auf spezifische Eigenschaften der Staatsbürger, sondern auf ihr universelles Menschsein. Diesen Widerspruch zwischen normativem Anspruch und seiner Beschränkung »auf eine willkürlich bestimmte Gruppe, um ein Gemeinwesen überhaupt konstituieren zu können«, sollen Benhabibs »demokratische Iterationen« in gegenseitigen Lernprozessen reflektieren, um »die Regularien von Einbeziehung und Ausgrenzung« flexibler zu gestalten und schrittweise die nationalstaatlichen Regelungen durch kosmopolitische zu ersetzen, bis sie kompatibel sind »mit den kosmopolitischen Normen einer universellen Gastfreundschaft«.

Doch auch im Begriff »demokratische Iteration« nistet bereits ein Widerspruch. Mit Jacques Derrida versteht Benhabib den Begriff Iteration (lat. *iterare*: wiederholen) sprachphilosophisch: »Wenn wir einen Begriff wiederholen, reproduzieren wir niemals genau dieselbe Bedeutung wie bei seiner ersten Verwendung. Vielmehr ist jede Wiederholung zugleich eine Variation. Jede Iteration verändert die Bedeutung des Begriffs, fügt

ihr etwas hinzu, bereichert sie um subtile Nuancen. Tatsächlich gibt es überhaupt keine ›originäre‹ Begriffsbedeutung, keinen ›ursprünglichen‹ Akt der Bedeutungsdefinition, der alle folgenden Definitionen und Verwendungen vorherbestimmen würde.« Auf Gesetze oder institutionelle Normen übertragen, müsste die Iteration aber erneut nach einer ›ursprünglichen Bedeutung‹ fragen, weil »die kreative Aneignung und Anpassung maßgeblicher Normen« zwingend ist für sie, um sich »den Charakter des Maßgeblichen« zu erhalten. Eine Iteration wäre dann »die Wiederaneignung eines ›Originals‹, bei der dieses verlorengelassen und zugleich durch kontinuierliche Neufassung bewahrt bzw. fortgeschrieben wird«. Das Original setzt Benhabib dabei – wohlgemerkt – in Anführungszeichen.

Am nächsten Morgen im Seminar an der Zürcher Hochschule der Künste sagt sie, die besuchsweise Lehrende: Durch die technische Reproduktion steht das Kunstwerk nicht mehr in seiner »geschichtlichen Zeugenschaft« zur Verfügung, schreibt Walter Benjamin in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts. Es verliert die Autorität des auratischen Werks. Die »Echtheit einer Sache«, die »der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren« ist, wird »von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft« in Frage gestellt. Wenn aber die reproduzierte Wirklichkeit nicht mehr als Autoritätsreferenz taugt, ist eine Bewegung in Gang gesetzt, die nicht Halt macht vor uns, nein, sie verwickelt uns selbst in serielle Prozesse der Wiederholung und Kombination. Wenn die Idee der Repräsentation sich auflöst, gibt es Identität nur mehr in Serie und führt sich auf als Performanz. Doch solange die bekannten kulturellen Darstellungs- und Verhaltensmuster maßgeblich bleiben, wiederholen sich Gesten, die bestimmten Images entsprechen und immer ähnliche Konstruktionen von Identität hervorbringen. Die Matrix, in der sich Identitäten realisieren und gesellschaftliche Machtverhältnisse reproduzieren, muss sich selbst seriell

artikulieren. Nur so kann sie normierte Gegensätze aufbrechen und Übergänge schaffen, in denen sich Grenzen auflösen können.

Das aber wäre »die Versuchung des letzten (oder ersten) Paradigmas: des Unterschiedenen und des Nichtunterschiedenen«, jene Versuchung also, die das Neutrum konstituiert. Es setzt sich, indem es sich zerstört, sagt sie und kann schon deshalb nicht sagen, dass sie mehr weiß als Benhabib. Statt zu kritisieren, dass Benhabib die iterative Aufhebung der Vorherbestimmung einer definitonischen Verwendung in der iterativen Wiederkehr einer maßgeblichen Norm wieder aufhebt, entzieht sie diesen Konflikt seinem Sinn: Sie übersetzt die Wiederholung selbst als Anspruch an eine und auf eine andere Sprache. Dieser Anspruch verlangt, dass wiederholt werde, was nicht statt gehabt hat, um einen Nichtort oder eine Nichtpräsenz auf die einzige Weise zu behaupten, die möglich ist: Eine bewegliche Behauptung, die behauptet, ohne sich in ihrer Behauptung niederzulassen, weil sie die Öffnung jenseits der Behauptungen aufrechterhält und sich am Neutrum ausrichtet, an seiner Bestimmung als *ne uter*, als weder das eine noch das andere: Das andere ist nicht das andere des einen und verschiebt sich zum anderen des anderen, zum Nichtbekannten des anderen, von dem man nichts Genaueres weiß.

Das klingt nach einer Dramaturgie der Wörter, sagt sie, die Übersetzerin, die an der Limmat spaziert und Denken und Sprache wie fließende Begriffe nimmt. Unterwegs zu einem Nichtort, an dem sie nie ankommt, sondern der ihr zustößt, ist sie selbst ein Kontinuum von Verwandlungen auf der Suche nach seiner Matrix. Wenn ein hartnäckiger Affekt in ihr diesen »Unschritt jenseits« (Maurice Blanchot) auslöst, entfernt sie sich von jeder maßgeblichen oder vereinnahmenden Wahrheit und erfährt in dieser Entfernung die prekäre Zwischenstellung des Übersetzens: Sie folgt dem Gesetz des Fremden sowie des Eigenen und wird in der Befolgung des einen doch das andere übertreten. Sie ist in einer

grenzübertretenden Umschrift begriffen, aus der sie sich nicht heraushalten kann. Um zu vergleichen, hat sie immer schon unterschieden, um zu unterscheiden, immer schon verglichen. Beides ist zirkulär hinter dem anderen her. Was aber ist das Fremde, was das Eigene, was Original, was Kopie, wenn es nicht um ein Treueverhältnis sich ersetzender Abbildlichkeiten geht, sondern um die Dramaturgie eines sprachvermittelten Probehandelns? Statt abstrakter Gleichheit und Ähnlichkeit verschreibt sie sich aktiv-passiven Verfahren der Aktualisierung von verbreitetem Wissen und zirkulierenden Artefakten, um auch kleinste Gefühlsregungen zu registrieren, die ihren Körper erfassen, »das Imaginäre des Ichs als Paradox«, das sie beständig »als Rätsel« empfindet und dem sie wie einer Wünschelrute folgt: »Ich lese, die Rute schlägt aus: Es gibt da unterirdisches Neutrum, und ebendadurch dehnt, biegt und verändert sich dessen Begriff: Ich bleibe hartnäckig und ändere mich zugleich.«

Angesichts der »drohenden Aufforderungen der Welt, »eine Wahl zu treffen«, Sinn zu erzeugen, in den Konflikt einzutreten, »Verantwortung zu übernehmen« usw.«, gibt ihr die Reflexion über das Neutrum »das Recht, jeden Zustand, jedes Verhalten, jeden Affekt, jeden Diskurs zu behandeln (ohne Vollständigkeit anzustreben oder anstreben zu können), der mit dem Konflikt oder seiner Aufhebung, seiner Vermeidung, seiner Stillstellung in Zusammenhang steht«. Wenn sie sich nur genug an das Neutrum hält, erfährt sie sogar »das Richtige an der Erschöpfung«.

(Auftritt) DIE ERSCHÖPFUNG

»Müdigkeit ist das geringste der Mißgeschicke, das neutralste der Neutra, eine Erfahrung, die, wenn man sie wählen könnte, niemand aus Eitelkeit wählen würde. O Neutrum, befreie mich von meiner Erschöpfung, führe mich zu dem, was mich – auch wenn es mich so sehr beschäftigt, daß es allen Raum einnimmt – nicht berührt. – Aber die Müdigkeit ist gerade ein Zustand, der

nicht besitzergreifend ist, der absorbiert, ohne in Frage zu stellen.« Barthes zitiert Blanchot, um die Erschöpfung als diesen Zustand einer Absorption zu begreifen, wie sie sowohl der Arbeit als auch dem Spiel als auch der Schöpfung förderlich ist.

Arbeit: So erschöpft man auch ist, kann man dennoch seine »Aufgabe genau in der vorgeschriebenen Weise erfüllen«, ja, nicht nur behindert Erschöpfung die Arbeit nicht, sagt Blanchot, sondern die Arbeit erfordert es, »unermesslich müde zu sein«. Diese Erschöpfung findet in keiner empirischen Zeit statt, sie ist keine »Sache der Muskeln« sagt Barthes. Sie ist die »fast metaphysische Dimension« der »körperlichen (nicht begrifflichen) Vorstellung« von einer Unendlichkeit, deren Takt sich der Arbeit hinzufügt, um die Müdigkeit »in gewissem Sinne« als »das Gegenteil des Todes« (des Endgültigen, Udenkbaren) zu erfahren, nämlich als »die erträgliche Unendlichkeit im Körper«.

Spiel: So erschöpft man auch ist, soll man seine Müdigkeit nicht nur »als Figur im sozialen Spiel der Ausweichmanöver, der Schutzbehauptungen« ausspielen, sondern auch »mit seiner Müdigkeit spielen«, indem man über sie spricht. »Jeder sollte versuchen, eine Karte seiner Müdigkeiten zu zeichnen: In welchen Momenten, unter welchen Umständen bin ich »ein Reifen, der die Luft verliert« (André Gide), mit dem zusätzlichen Gefühl, daß ich in diesem Falle endlos in mir zusammensinke?« Nicht selten dann, wenn »mein Platz im Verhältnis zu der von den anderen verwendeten Sprache« in Frage steht. »Es ermüdet mich, meinen Platz zu suchen (und nicht zu finden)«, auch und besonders wenn es um »Stellung«, »Haltung«, »Position« geht. Wie stehen Sie zu x, zu y? »Die heutige Welt ist voll davon (Wortmeldungen, Manifeste, Unterschriften usw.), und deshalb ist sie so ermüdend: Schwierigkeit frei zu flottieren, den Platz zu wechseln. (Schweben heißt dagegen einen Raum bewohnen, ohne sich an einen Platz fest zu binden = erholsamste Körperhaltung: Bad, Schiff.)« Also spielt sie mit ihr, sie spielt mit der

Müdigkeit, absorbiert in die Zeit, die sie trägt wie das Wasser den Schwimmer.

Schöpfung: So erschöpft man auch ist – klar ist, dass es nicht darum geht, die Erschöpfung zu bekämpfen. Sie ist hinzunehmen, um wie Pyrrhon (»eine Lieblingsgestalt« von Barthes aus dem »4. bis 3. Jahrhundert«) ein Pyrrhoniker zu werden. Des »ganzen Geschwafels der Sophisten müde«, schuf er etwas, Barthes sagt nicht was, »denn eigentlich war es weder eine Philosophie noch ein System«. Barthes sagt: »Er schuf das Neutrum – als hätte er Blanchot gelesen! Die Erschöpfung ist also schöpferisch, vielleicht von dem Moment an, in dem man bereit ist, ihr nachzugeben. Das Recht auf Müdigkeit (hier nicht als Anspruch auf Sozialleistungen) gehört also zum *Neuen*: Neue Dinge entstehen aus dem Überdruß – aus dem ›Genug!‹

DIE ERSCHÖPFUNG (*ab*).«

Genug, wiederholt sie und tritt selber auf. Nicht nur wie Diogenes in Sören Kierkegaards *Wiederholung*, der – erschöpft von den Argumenten der Eleaten, die nicht aufhörten, die Bewegung zu leugnen – kein einziges Wort mehr sagte, sondern auftrat, indem er ein paarmal hin und her ging. Zwar hat er nicht, wie er glaubte, die Argumente der Eleaten ausreichend widerlegt, aber er bringt Bewegung in die Sache: Diogenes, der hin und her geht und ein eigenes und riskantes Bild schafft. Wenn dieses Bild nicht reduziert und als Information (es gibt Bewegung) vorgestellt wird, sondern die Erzählung eines Medienwechsels (zwischen Sprache und Körper) impliziert, verleiht es einer »körperlichen (nicht begrifflichen) Vorstellung« jenseits der Bewegung die »fast metaphysische Dimension« der »erträglichen Unendlichkeit« der Zeit. Der Konflikt wird seinem Sinn entzogen und öffnet sich auf ein neues, denkendes Bild: Das »Richtige der Erschöpfung« ist ein erstes und letztes Verhalten, zugleich ein Vorher und Nachher, das dem Denken das Ungedachte vorhält. Dieser hartnäckige Affekt in ihr, sagt

sie, lässt ihr keine Ruhe, weil sie keine Antwort darauf weiß. Er kommt nur zur Sprache, um – kaum ausgesprochen – Wirkung zu zeitigen. Vielleicht erschöpft er sich in sinnlos gewordenen Gesten und neu begonnenen Verhaltensweisen, doch entreißt er ihre Reaktion ihrer inneren Gewissheit und übereignet sie einer Äußerlichkeit, die um sie herum zu funktionieren beginnt. Bald löst sie die Lust zu betrachten aus, bald die Lust zu machen. Es gibt keine vorgegebene Weise, die Wirklichkeit zu sehen, die sich nur von Reaktion zu Reaktion verwirklicht, sich ihre eigene Zeit verschafft, in der sich die historischen Zeichen und Spuren verdichten und wieder verlaufen.

Was diese Vorstellung freisetzt und sich ihr entzieht, ist die Erzählung verschiedener Figuren, Zustände, Verhaltensweisen, die ein und denselben Raum durch Zeit und Wissen intensivieren und diversifizieren, bis sie seine Wahrnehmung an die Grenzen ihrer Integrationsfähigkeit treiben. Wenn sie ihre Furcht davor anerkennt und ihr nicht das Wort verbietet, wird sie sich jenseits dieser Grenzen genauer wiederfinden, sagt sie, die nicht besetzt, sondern Anteil nimmt.

Tabea Blumenschein, Allee der Kosmonauten 76, Berlin-Marzahn

»einmal werde ich ikonisch geworden sein und mein virales bild: ein meme und meine taten: zeichen«. Diese Zeilen von Enis Maci aus dem Jahr 2021 lege ich für die Dauer eines Anfangs in den Mund von Tabea Blumenschein. Auch wenn sie nicht viral gegangen ist – schließlich gab es in ihrer Blütezeit weder Netz noch Meme –, so ist sie doch ikonisch geworden. Erst kürzlich fiel mir ein Foto von ihr in Pauline Boudrys privater Ikonenvitrine ins Auge. Und ihre Taten waren Zeichen, Zeichnungen ihrer Selbstwahrnehmungen in der Zeit.

Wir sprechen hier von den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts, die – auch und besonders für Blumenschein – nicht ohne die Siebziger zu denken sind. Schon bevor mich die Frauenbewegung erreichte, hatte nicht nur David Bowies *Ziggy Stardust* meine Vorstellungen von Geschlechterrollen durcheinandergewirbelt. Begrüßte ich deshalb mit großer Freude Blumenscheins für mich ersten Auftritt in *Madame X*? Nach der Filmvorführung stand sie mit Ulrike Ottinger vor dem Publikum, eher sprachlos, während Ottinger die Diskussion bestritt. Ich sage ›bestritt‹, denn das frauenbewegte Publikum war nicht nur geneigt, die Ambivalenzen und Machtansprüche der Frauen im Film hinzunehmen. Ich war wohl auch eher sprachlos, aber es arbeitete in mir. So wenig wie mir an der gegenwärtigen Identitätspolitik gefällt, dass sie so sehr damit beschäftigt ist, immerzu verschiedene Viktimisierungsgrade zu definieren; so wenig gefiel mir damals die Opferrolle, die für Teile der Frauenbewegung ein allzu bequemes Kleid geworden war. ›Safe Spaces‹ können für mich immer nur einzelne

Orte unter vielen anderen sein und müssen immer wieder in Frage gestellt werden.

So wie der Lilith Frauenbuchladen und Verlag, den ich Mitte der siebziger Jahre mit ein paar anderen Frauen aufmachte. Eines Tages wurde er Schauplatz für eine Szene in Ottinger / Blumenscheins nächstem Film *Bildnis einer Trinkerin*. Womöglich war er zu »safe« ausgefallen. Jedenfalls wurde er aus diesem Film rausgeschnitten, dessen Programm *Ticket of no Return* oder *Aller jamais retour* hieß und auf volles Risiko ging. Danach trennten sich die Wege von Ottinger und Blumenschein, auch wenn Blumenschein in einem späteren Film Ottingers noch einmal eine Rolle spielte.

Blumenschein vergaß nach diesen Filmen, ihr Kostüm ausziehen – und sie begann, damit durchs Leben zu laufen. Wenn man so die Zeichen verschieben kann, wird vieles möglich. Um auf Macis Zeilen am Anfang zurückzukommen: »viral« gingen Blumenscheins Auftritte wohl doch, zumindest in der damaligen Westberliner Szene. Ein »Meme« für *Die Befreiung des Phantasmas der Selbstgeburt*, die ich in mein erstes Buch hineinschrieb. In Macis Theaterstück *Wunder* wechseln sich Dialoge und Monologe von realen und imaginären Frauen ab. Aber wer weiß schon, was real, was imaginär ist, bei diesem Wunder, das der unbesitzbare weibliche Körper ist? Ist er mehr zur Kultur oder zur Natur zu zählen? Weder noch, sage ich. Er ist das, was sich entzieht und dadurch Raum und Zeit für viele Auftritte schafft. Auf der Bühne und in der Sprache. Und während Blumenschein die Bühne vorzog, genauer gesagt, den Körper zur Bühne machte, versuche ich immer noch, es mit der Sprache zu schaffen. Es: Unbewusstes, Weibliches, Sex.

Als die sechziger Jahre mit einer Mondlandung zu Ende gegangen waren, hatte die Wissenschaft etwas zustande gebracht, das nicht nur Teil der Realität wurde. Sie hatte sie auch verändert. Für das Denken – sagt Jacques Lacan – ist damit der »Einbruch des Realen bezeugt«. Er problematisiert einen bestimmten Aspekt

der modernen Philosophie, den Alenka Zupančič aufgreift, nämlich ihre Tendenz »die entscheidende Dimension der Wissenschaft genau an diesem Ort des Realen zu übergehen und ihn stattdessen auf die Logik der ›instrumentellen Vernunft‹, den ›Technizismus‹ und so weiter zu reduzieren«. Übergangen, vergessen werden die »subjektiven Dramen«, die aus der von der wissenschaftlichen Erneuerung definierten Diskontinuität hervorgehen, wie Zupančič präzisiert: »Dieses ›subjektive Drama‹ ist nicht etwas, das – wenn es nicht vergessen worden wäre – in irgendeiner Weise den *objektiven* Status der Annahmen geändert oder beeinflusst hätte. Was (aus dem Gedächtnis) herausfällt, ist einfach folgendes: Im Kern jedes signifikanten wissenschaftlichen Durchbruchs befindet sich eine radikale Diskontinuität, die den absoluten (›ewigen‹ oder zeitlosen) Status ihrer Objekte etabliert; und Subjekt ist der Name für diese Diskontinuität«, eine Art negative Reflexivität, die nicht zur Ruhe kommt und sich ständig erneuert.

Darauf lässt sich keine Identität errichten, deren Verlust man nur hinnehmen kann. Man muss hinnehmen, dass es da einen Schnitt gibt, den man nicht loswerden kann, ohne das eigene Reale zu verlieren. Aber man kann aufführen, wie etwas, an das man sich nicht erinnert, weiterarbeitet. Und während uns Bowies *Ziggy Stardust* in eine transhumane Zukunft führt, in der Außerirdische mit einer entgrenzten Geschlechterordnung und neuen Formen von Liebe experimentieren, führt uns Blumenscheins *Madame X* ins offene Meer. Auf den ersten Seiten von Ottingers Drehbuch sehen wir ein Foto der chinesischen Piratenkönigin Lai Cho San und erfahren von Lektüren und Filmen, die beim Stapellauf des Piratenschiffs von *Madame X* halfen. Sein Name Orlando wiederholt einen Liebesverlust, der die absolute Herrscherin absolut beherrscht und übrigens so sehr, dass sie sich nicht nur einen vernagelten Lederhandschuh mit Schneidemesser in Verlängerung des Zeigefingers anpassen lässt. Sie ruft auch Frauen »unterschiedlichster Nationen und aus allen Bereichen des Lebens«

zusammen, um die »Rebellion gegen eine einengende Zivilisation und den Ausbruch aus festgelegtem Rollenverhalten« zu erproben. Freiheitsliebend und autoritär zugleich verspricht sie ihnen »Gold-Liebe-Abenteuer«, allerdings aus dem Mund der Galionsfigur des Schiffs, einer mechanischen Nachbildung ihrer selbst. So suggeriert sie übernatürliche Kräfte, die ihre Autorität etablieren sollen. Dabei handelt es sich doch nur um Mechanik, um Machbares also. Wo genau ist hier der Schnitt?

Über alle möglichen Kanäle waren die Frauen aufgerufen, ihr bisheriges Leben hinter sich zu lassen und einem Versprechen zu folgen. Yvonne Rainer hat als »europäische Künstlerin Josephine de Collage« einen Auftritt und verkündet: »I am tired of the harsh light of a success that rewards me with the revelation of my own mediocrity. I wish to escape from a crystalized identity, from the responsibilities of a canny maturity that tells me to make the right moves at the right time. I wish to escape from the imperative of the ›next logical step‹ upward in the mobilization of my talent and material expectations. All this in the name of a historical process that proliferates its refinements as some kind of inevitable social-artistic progress. I am tired of the cycle of work, recognition, and more work imposed on me in the name of this progress.« Wenn der Erfolg nur die eigene Mittelmäßigkeit enthüllt, weil die »richtigen Schritte« zur »richtigen Zeit« einer anscheinend unvermeidlich mittelmäßigen Logik folgen, dann muss wieder zum Leben erweckt werden, was dieser Fortschritt unterjocht hat. Man muss Mächte hervorrufen, die nicht die Zeit hatten, ihre Wirkungen zu entfalten: Die subjektiven Dramen eines diskontinuierlichen Schnitts. Ein Denken der Widersprüche und der Unabgeschlossenheit. Es scheint uns aus der Bahn zu werfen. Wir wissen nicht mehr, wo wir hingehören. Das aber ist nicht nur der Anfang des Films. Das ist auch der Anfang des Feminismus.

Am Anfang des Feminismus wie auch des Films steht ein Ausbruch aus erstarrten Lebensformen, der nicht moralisch bestimmt

sein kann, wie es uns nur in alte Sackgassen zurückdrängen würde. Wenn der Ablauf der Bilder des Films aus dem Außen ein Denken hervorbringt, das unseren geistigen Automatismus unterbricht, ist das Ganze und die Einheit der Hierarchie aus den Fugen geraten. Schon deshalb kann es nicht Sache des Feminismus sein, »eine irgendwie andere weibliche Identität und damit verbundene Rechte« zu affirmieren. Wie Zupančič ausführt, geht der Feminismus »von der Tatsache aus, dass ungefähr die Hälfte der Menschheit, die man als ›Frauen‹ bezeichnete, im politischen Sinne nicht existierte. Diese Nichtexistenz, diese politische Unsichtbarkeit fungierte als *Homogenität* des politischen Raums und wurde vom Feminismus in eine Spaltung transformiert, eine Kluft, die *alle* betrifft und deshalb politisch relevant ist.« Wir haben es hier mit einer Geste zu tun, in der sich »die sexuelle Differenz als Differenz oder als Kluft« allererst konstituiert, indem sie uns zwingt »sie als eine Spaltung der *selben Welt* zu denken«.

Wer immer also auf »weiblicher Identität« beharrt, stützt eine Differenz als »Ausschluss auf der vorpolitischen Ebene, auf der man zwei unterschiedlichen Welten« angehört. »Nein, die politische Sprengkraft der ›Frauenfrage‹ liegt nicht in irgendwelchen Besonderheiten oder positiven Charaktereigenschaften von Frauen, sondern darin, dass sich mit ihr das Problem der Spaltung und der Differenz in eine Welt einschreibt, deren Homogenität sich auf Ausschluss gründet.« Das ist nicht der Ausschluss einer anderen Seite oder anderen Hälfte. Die sexuelle Differenz geht nicht »von einer Differenz zwischen unterschiedlichen Identitäten« aus. Was ich – mit Zupančič – sagen will, ist, dass unmöglich zu sagen ist, was Sex ist. Anstatt ihn mit seinen Praktiken zu verwechseln, müssen wir ihn mit der Zeit performen. Mit der Zeit und nicht im performativen Schnellakt, wie er eine neue Realität zu schaffen beansprucht. Denken heißt, Gedanken immer wieder neu lesen. Elemente des Wissens insofern sie zeitlich sind. Wir brauchen die Geduld von Wiederholung und Wiederaufführung, um uns auf

diesen stets äußerlichen Punkt des Denkens hin zu bewegen, der unbekannte Kräfte für es freisetzen kann. Sex ist vielleicht nur ein anderer Name dafür.

Am 22. März 1978 schreibt Patricia Highsmith in ihr Tagebuch: »Tabea hat mich überwältigt, geistig umgehauen! Mit ihr zu lachen und ein Bier zu trinken – das ist irgendwie alles, was ich mir jetzt vom Leben wünsche.« Doch Blumenschein hat andere Pläne. »Ich sehe sie vor mir«, sagt mir Elfriede Jelinek heute, »ich muss nicht mal die Augen schließen. Ein Lichtwesen, das sich durch den Körper zieht wie ein Metallsplitter, der sich zum Herzen schiebt, dann wieder ein bißchen weiter weg, aber ganz weg ist er nie.« Die Achtziger sehen sie mit Martin Kippenberger im SO36 twisten. Sie sehen sie auf der Bühne mit der Westberliner Post-Punkband *Die Tödliche Doris*, die – gewissermaßen körperlos – in wechselnden Verkörperungen auftritt und Blumenschein zwischen Abwesenheit und Präsenz oszillieren lässt. Sie sehen sie nicht nur Mode mit Claudia Skoda entwerfen, sondern auch eine Serie von Modezeichnungen für eine deutschsprachige Version von Warhols *Interview*, Zeichnungen mit sehr korpulenten und sehr dünnen Frauen, Frauen mit Prothesen, Hakenkreuzgürtel, Hammer und Sichelohrringen. Welche Zeichen werden hier verschoben? Und wohin? Und dann ist da ihr Film *Zagarbata*, der 1984 entstand. Und schon wieder fällt mir das Sprechen schwer. Was habe ich da gesehen? Zum Glück kann ich meine Sprachlosigkeit genießen. Ich muss nicht gleich alles wissen, einen Namen dafür haben. Ich lasse es weiterarbeiten, mein kleines subjektives Drama der Ratlosigkeit, das sich ins Außen bewegt, ohne dass ich es abbilden kann oder auch nur wollte, beim Warten auf das Unvorhersehbare.

Ich weiß nicht mehr genau, wann ich *Zagarbata* gesehen habe. Ich weiß nur noch, dass ich gerade aus Ljubljana zurückgekehrt war, wo mich Maja Milčinski in die Neue Slowenische Kunst (NSK) eingeführt hatte, einem ebenfalls im orwellschen

Jahr 1984 gegründeten Künstlerkollektiv. Im zerfallenden Jugoslawien verwarf NSK das künstlerische Individuum und gab sich streng organisierte und sogar staatsähnliche Formen. Später, zu Beginn der neunziger Jahre, gründeten sie tatsächlich einen fiktiven Staat, den NSK Staat, einen »Staat in der Zeit«, der »keine Grenzen und kein Territorium« haben sollte. Den Pass, auf dessen Überzeugungskraft nicht wenige Beamte hereinfliegen und der im inzwischen zerfallenen Jugoslawien Leben rettete, konnte man sich per Post zuschicken lassen.

NSK hatte sich bewusst von der vom Punk beeinflussten Subkultur der frühen achtziger Jahre abgesetzt. In Zagreb hatte ich ein NSK-Theaterstück gesehen und in Ljubljana *Laibach* gehört. Abgestoßen vom martialisch anmutenden Stil von *Laibach* und angezogen von der Ironie der Kritik von NSK an Politik und Kunst, studierte ich ihre programmatischen Schriften, ihr Konzept einer »Retroavantgarde«, ihre Ästhetik der Rekontextualisierung von ideologischen und künstlerischen Elementen in einem Netzwerk historischer Bezüge. Die zitierten Elemente stammten nicht selten aus faschistischer und stalinistischer Kunst, aber auch westliche Warenästhetik und Kitsch wurden verarbeitet. Eine kritische Distanz herzustellen, war aber nicht beabsichtigt. Eine »affirmative Überidentifizierung« sollte exorzistische Wirkungen entfalten.

Ich kann nicht behaupten, dass diese sich bei mir eingestellt hätte. Eher wähnte ich mich in einem riskanten Spiel zwischen Ironie und Gesinnung. Riskant deshalb, weil Ironie nicht automatisch subversiv ist. In einem postideologischen Universum stellt sie nicht nur keine Gefahr für das System dar. Sie ist vielleicht sogar seine normale Funktion. In einem ideologischen Universum hingegen ist Gesinnung alles. Hier war es wohl, wo die »affirmative Überidentifizierung« ihre Widersprüche aufreißen sollte. Leider ohne mich. Doch ich bewunderte den durch NSK gesetzten künstlerischen Kontext, ihre Bedeutung für die zeitgenössischen

Debatten über Kultur, Macht, Krieg, Globalisierung. Und mich interessierte ihre Symbiose von Underground und Hochkultur, ihre negative Affirmation diskursiver Traditionen.

Gegenüber der extrem programmatischen Zeichenverschiebung von NSK und ihren weitreichenden Themen schrumpft Blumenscheins *Zagarbata* auf die Westberliner Szenen der Achtziger zusammen. Hier verschieben sich die Zeichen lediglich »zwischen Schöneberg und Kreuzberg. Punks, Skinheads, Ökos, Hippies, Bürger, Kneipen, besetzten Häusern und was da so alles vorkommt«, wird Blumenschein 2018 im Gespräch mit Wolfgang Müller sagen. Sie wollte, dass alle Szenen zusammentreffen. »Ja, Claudia Skoda, Designer, die Punker, die Skins, war da alles so ein Durcheinander. Von rechts und links. Halt eine Mixszene«, wie es heute, da man Zeichen eher verbietet als aneignet und verschiebt, nicht mehr möglich wäre. In der Eingangsszene des Films spielt die Rechtsrockband *Böhse Onkelz*, die später auf ihrer Webseite schreiben wird, dass sie sich etwas völlig anderes vorgestellt habe. »Wie alle wahrscheinlich«, kann Blumenschein darüber nur lachen, »so unterschiedlich wie die Leute, die in dem Film vorkommen.« Aber wie gesagt, es kommt später, dass die *Böhse Onkelz* meinen, sich distanzieren zu müssen. Hatte ihre Kollektivierung in eine »Mixszene« etwa zu einer »affirmativen Überidentifizierung« mit nachträglicher Abwehrreaktion geführt? Zunächst waren sie nämlich »Feuer und Flamme« für Blumenscheins Vorhaben, einen Film über Punks und Skinheads zu drehen, zu dem sie neben *Die Tödliche Doris* den Titelsong beisteuern sollen. »Zu spät« finden sie, dass der Film »an Absurdität nicht zu überbieten« ist: »Die Dialoge und die Szenerie des Films sind so seltsam, dass es keine beschreibenden Worte dafür gibt, um auch nur annähernd wiederzugeben, was da vor sich geht. Es ist eine filmische Aneinanderreihung geistiger Kuriositäten einer Regisseurin, die nicht aus dem gewohnten Umfeld des Genres zu sein schien. Egal was sie zu sich nahm, es war definitiv die falsche Dosis.«

Womöglich aber war es die richtige Dosis an Berührungsangstlosigkeit, die es der Regisseurin aus ungewohntem Umfeld erlaubte, die klischeehafte Handlung des Films wie eine Schauerballade durch die verschiedenen Szenen zu führen und sowohl dokumentarisch als auch inszeniert zu zeigen, wie sie die *selbe Welt* bewohnen. Die Präsenz der Musik ist äußerst diskontinuierlich und sogar selten, während andere akustische Elemente eine der Musik analoge Funktion übernehmen, wenn die Personen nicht mehr einen Gedanken aus dem anderen ableiten, sondern sprechen, als hörten sie ihre eigenen Reden von einer anderen vorgetragen.

Noch immer im denkwürdigen Jahr 1984, am 4. März, kann auch Highsmith eine Moritat erzählen: »[Träume.] Meine Mutter in Lady-Macbeth-Mordlaune schlug T[abea] B. den Kopf ab und sagte zu mir: ›Du musst mir helfen, die Leiche loszuwerden.‹ Ich war schockiert, gelähmt und sagte nichts. Meine Mutter überzog den Kopf gründlich mit durchsichtigem Wachs. Keine Ahnung, was mit Kopf und Körper geschah.« Sind sie womöglich im Begriff, zu einer Cyborg zu mutieren, jenem Geschöpf einer Post-Gender-Welt, für das Donna Haraway 1985 ein Manifest erfindet? »Die Cyborg ist eine überzeugte Anhängerin von Partialität, Ironie, Intimität und Perversität. Sie ist oppositionell, utopisch und ohne jede Unschuld. Cyborgs sind nicht mehr durch die Polarität von öffentlich und privat strukturiert, Cyborgs definieren eine technologische Polis«, eine erfundene und gelebte »Cyberwelt« der Verbundenheit mit Tieren und Maschinen, in der »niemand mehr vor dauerhaft partiellen Identitäten und widersprüchlichen Positionen zurückschrecken muß«. Die Doppelsichtigkeit der Cyborgs erkennt sowohl Herrschaftsverhältnisse als auch Möglichkeiten der Überschreitung, die aus nur einer Perspektive unvorstellbar wären. Ihr Zusammenschluss ist »monströs und illegitim«, ein »Bild von Widerstand und Vereinigung«.

Am 8. Februar 1988 schreibt Highsmith: »Ich denke an T[abea] [B.], die von 78–82 meine Gedanken beherrschte, jetzt

aber nicht mehr so sehr. War sie zu ›mächtig‹ wie eine Freundin meinte? [...] Wie auch immer, jetzt lebt sie von Sozialhilfe und aus dem Koffer. Ich frage mich, was in ihrem Kopf vorgeht? Sie liest, fertigt Skizzen von bizarr geschminkten Frauengesichtern und -körpern an. Guckt Fernsehen. Hat keine Pläne.« Blumenschein musste ihre Wohnung in Schöneberg verlassen und war – wie immer berührungsangstlos – zunächst in das Frauenobdachlosenheim Plus in der Czerninskistraße gezogen. Später wohnte sie in der Rudower Chaussee unter bosnischen Flüchtlingen. Weitere Stationen kenne ich nicht, bis sie endlich – gleich gegenüber vom Kino Sojus – in der Allee der Kosmonauten landet. Fortan schickt sie Postkarten und eine Flut von Zeichnungen »from foreign countries«, auf denen wundersame Avatare in den buntesten Farben die hierarchischen Dualismen naturalisierter Identitäten verkehren und verrücken.

Die Konspiration des Ornaments

Auch wenn die langsamen Kamerafahrten die Handlung von *Letztes Jahr in Marienbad* an Raum und Zeit verlieren, so hat sich die ganze Geschichte doch weder in zwei Jahren noch in drei Tagen abgespielt, sondern in genau eineinhalb Stunden. Auch wenn die räumlichen Verhältnisse des Grandhotels von Marienbad gänzlich ungeklärt bleiben, so montieren sich Kamerafahrten und Einstellungen doch zu einem Bauwerk zusammen, das in genau eineinhalb Stunden fertig ist. Das schafft nur der Film, ein Film überdies, der nichts anderes vorgibt, als er selbst zu sein, weniger von der ganzen Geschichte als vielmehr von einer neuen Bauweise zusammengehalten. Und schon wirbelt dieser Film unsere Kategorien durcheinander. Ein »falscher« Dokumentarfilm über »imaginäre Architektur«, mutmaßt Frieda Grafe. Und ich bin begeistert. Denn jetzt bauen wir auf Zeit.

Von Anfang an enthüllt dieser Film das Herz seiner Bauweise, wenn die Kamera entlang der Ornamente in Fluren, Sälen, Galerien fährt, »in diesem Bauwerk – aus einer anderen Zeit, diesem gigantischen Hotel, luxuriös, barock – unheilverkündend, wo endlosen Fluren Flure folgen ... überladen mit dem Zierat einer anderen Zeit«, während die Stimme von X mit dem von asynchron zu synchron verlaufenden Effekt zweier Tonbänder dieses erste Wort des Films ausspricht: »Wieder – gehe ich, wieder diese Flure entlang«, als wolle X dieses Bauwerk aufs Neue durchlaufen, um mit ihm im Moment seines Gehens zusammenfallen. Das ist gewiss nicht die gesicherte Welt der Repräsentation. Und aber auch keine bis ins Unendliche erlahmte Ähnlichkeit, wenn sich

die Ähnlichkeit nach außen kehrt und von der Differenz in der Zeit zu leben beginnt.

In »Ornament und Verbrechen« schreibt Adolf Loos: »Ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit. So war es immer. Heute bedeutet es aber auch vergeudetes material, und beides bedeutet vergeudetes kapital.« Deshalb verwendet der »moderne mensch« die »ornamente früherer und fremder kulturen nach seinem gutdünken. Seine eigene erfindung konzentriert er auf andere dinge.« Grafe sagt: »Berühmte Architekten der Moderne haben selten Grandhotels gebaut«. Berühmte Regisseure der Moderne dafür umso lieber. Sie brauchen weder »das Katasteramt«, noch Grund und Boden. »Nicht einmal Decken« hat das Haus des Films – »zur Bewegungsfreiheit für Kamera, Kräne, Mikrofone«. Es sind neue Räume, die dabei entstehen. Denn jetzt wird das Ornament selbst vergeudet. Oder sagen wir lieber verbraucht? Arbeitskraft, Material, Kapital werden zur Erfindung von Räumen eingesetzt, die sich »in Einstellungen« zusammensetzen und »sich über die Zeit« definieren.

Gewiss ist ein Grandhotel eine großartige Sache. Ein barockes Ambiente, das vom Palast über das Theater zum Grandhotel wandert, die Unterwanderung von Klassenbarrieren inbegriffen. Anders als der Palast gewähren Theater und Hotel nur einen Aufenthalt auf Zeit. »Die ostentative Anhäufung adliger Lebensformen an Orten bürgerlichen Reichtums ist nicht deren Feier, sondern augenfälliger Verbrauch. Gesellschaftliche Lebensregeln werden zu Rollen und Theater«, zitiert Grafe Henry James. Nach dem Theater und nach dem Grandhotel ist ihr augenfälligster Verbrauch der Film. In *Letztes Jahr in Marienbad* macht er mit der barocken Rhetorik seiner Bildpräzision einen Denkraum auf, in dem die Ähnlichkeit der Wiederholung weicht und sich in zwei Theaterszenen selbst reflektiert. Denken Sie nur an die exakten Visualisierungen, die das Drehbuch von Alain Robbe-Grillet dem Regisseur Alain Resnais vorschreibt! Sollten Ihnen

ein paar minimale Änderungen zum Film auffallen, so sind diese »entweder durch materielle Überlegungen diktiert worden, wie etwa durch die architektonische Anordnung der verwendeten natürlichen Dekors, oder auch manchmal durch die einfache Sorge um Wirtschaftlichkeit oder auch weil sie sich dem Regisseur auf Grund seiner eigenen Empfindungsweise aufdrängten«, von denen der Drehbuchautor sich aber keinesfalls distanzieren möchte, da sie »in den meisten Fällen nur deutlicher« machen, dass diese Bilder »Vorstellungen in der Gegenwart« sind, die sich zu einem »Gesamtfilm unseres Geistes« fügen, wenn der Zuschauer nur genügend bereit ist, sein »cartesianisches Schema« im Anblick dieser Bilder abzustellen. »Unser Geist« lässt dann »abwechselnd und mit gleichem Wert sowohl Fragmente des Wirklichen zu, die ihm im Augenblick durch den Gesichtssinn oder das Gehör dargeboten werden, als auch Fragmente des Vergangenen, Fernen oder Zukünftigen«. Alle sind »mit der gleichen Bildqualität, mit dem gleichen Realismus, der gleichen Präsenz, der gleichen Objektivität dargestellt«. Roland Barthes registriert eine »Revolution« in »den Reflexen des Sehens«: Das »Bild ist nicht mehr ›Anblick‹«. Es ist aus den Fugen geraten und nur in mehreren Zeiten zu erfassen. »Es ist ›Pro-jekt‹«. Aber ist es dann noch objektiv?

Das Ornament im Film erkennt Michael Glasmeier als »Rocaille, ein in Frankreich um 1730 entwickeltes Ornament, das sich aus der Groteske entwickelte und sich mit muschel- sowie schneckenartigen und weiteren Naturformen verbündete, bis hin zur Bizarrerie, zur Unregelmäßigkeit, zur geometriellosen Freiheit des bedingungslos Wuchernden«, das immer weniger rahmt, als »sich selbst als Bild durchzusetzen« beginnt. Ein Bild, das weniger »Anblick« ist als »Pro-jekt«. Ein »Pro-jekt«, das weniger »cartesianisches Schema« ist als »genre rocaille«. Von ihm sagt Egon Friedell, den Glasmeier zitiert, dass »eine bis zur Kaprice getriebene Vorliebe für das Unerwartete, Willkürliche, Paradoxe richtungsweisend

und formbildend« für es sei. Glasmeier stellt die Frage, »ob *Letztes Jahr in Marienbad* nicht ohne Grund das Ornament an den Anfang setzt, es zum Reflexionsornament erhebt, ob also der Film in seiner Strategie gegenüber der Zeit, aber auch des Schnitts, der *tableaux vivants* und der Rhythmik nicht ein – überspitzt gesagt – Rokoko-Film ist«. Doch das intensive Zitieren von Rokoko und Barock, »ohne konkret eine Erzählung zu bedienen«, führt für ihn lediglich in »die Ortlosigkeit eines Bäderhotels im Irgendwo« und generiert »eine ständige Unsicherheit zwischen einer bildlichen und sprachlichen Behauptung und umgekehrt«. Grafe hingegen findet in der Verbindung von Stimme und Kamera »eine magische Erweckung durch Verlängerung, durch Überbietung der erstarrten Architekturformen«.

Sehen und hören wir diese Überbietung? Wie sie in die Zeit vorstößt und nicht nur die Architektur, sondern auch die Erzählung von ihrem sukzessiven Ablauf befreit? Ihre Szenen »werden in Abhängigkeit vom Dekor komponiert und zwar in einer Weise, daß sich in der Mitte irgendein ornamentales Detail befindet (oder vielleicht auch gar nichts) und die menschlichen Wesen mehr und mehr auf die Seite verwiesen werden, sei es im Vordergrund als mehr oder weniger unscharfe Figuren (Teile der Körper, von hinten gesehene Köpfe und dergleichen), sei es im Hintergrund in Form ausgeprägter Gruppen.

Die Musik ist allmählich schwächer geworden, und man hört hie und da ein Wort, das aus einem Satz verständlich wird, wie etwa: ... unwahrscheinlich ... Mord ... Schauspieler ... Lüge ...: man müßte ... Sie sind nicht ... seit langem ... morgen ... etc.

Dann, als die Musik sehr leise geworden und bis auf ein gelegentliches stärkeres Aufklingen nur noch gedämpft zu hören ist, versteht man größere Bruchstücke der Unterhaltungen etwa folgender Art:

... sehen irgendeinen Zusammenhang darin; es gibt keinen Zusammenhang, mein Lieber, absolut keinen Zusammenhang,

und die Tatsache, daß er oder sie irgendwelche Dinge sagen oder tun konnten, die vermuten ließen ...

oder auch: .. und dann noch das unmögliche Klima. Monatlang kann man keinen Fuß vor die Türe setzen, und plötzlich, wenn man es am wenigsten erwartet...

oder etwa: – Haben Sie es mit eigenen Augen gesehen?

– Nein, aber der Freund, der es mir erzählt hat.

– Ach so ... erzählt...

Diese Bruchstücke sind wiederum nur teilweise verständlich. Die Worte werden dabei im übrigen in dem Maße langsamer, in dem sich der Rhythmus der Aufeinanderfolge der Einstellungen verlangsamt.«

Hier haben wir das Ornament dieses Films, ein unwiderstehliches Ornament, wie es die Atmosphäre der Konspiration verbreitet. Was aber ist es, das hier konspiriert? Plötzlich und wenn man es am wenigstens erwartet? Es gibt keinen Zusammenhang außer diesem Unerklärlichen der Zeit, das uns kein Anblick ist. Vielleicht ein Hörensagen, das so augenfällig ist, dass sich auch noch die eigenen Augen daran sattsehen können?

Mit der Zeit ist es, wie schon Augustinus sagte: »Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es, wenn ich es aber einem, der mich danach fragt, erklären sollte, weiß ich es nicht. Wohl weiß ich, daß wenn nichts verginge, es keine vergangene Zeit gäbe, und wenn nichts vorüberginge, es keine zukünftige Zeit gäbe. Aber – Vergangenheit und Zukunft – wie kann ich sagen, daß sie sind, wenn die Vergangenheit schon nicht mehr ist und die Zukunft noch nicht ist?« Man muß eine Gegenwart der Zukunft, eine Gegenwart der Gegenwart und eine Gegenwart der Vergangenheit annehmen, die aber weder nebeneinander noch hintereinander anzuordnen sind. Lineare Kategorien von Raum und Zeit sind obsolet geworden, wenn jede dieser Gegenwarten in der anderen impliziert ist und noch die eigenen Augen in ihre Konspiration hineinzieht. Sie sehen, wie sich die verschiedenen Gegenwarten

auf verschiedene Personen verteilen, die gewisse Gegebenheiten bejahen, verneinen, leugnen und in eine Überblendung von Wahrem und Falschem geraten.

Willkommen falscher Dokumentarfilm, willkommen imaginäre Architektur! Im Zuge des augenfälligen Verbrauchs unseres Ornaments haben wir die Ebene des Paares verlassen, sei es nun A und X, real und imaginär, wahr und falsch, Stimme und Bild. Nicht nur die Stimme ist nicht mehr das Zentrum der Vergegenwärtigung. Auch das Bild muss es aufgeben haben. Sie sind zum Pro-jekt geworden, das jede Unterscheidung umkehrt und in diesem Sinne ununterscheidbar wird. Doch in der Intensität der Wiederholung zeigt sich ihre Variation: Wir hören und sehen, wie die verschiedenen Ebenen in unmittelbaren Kontakt miteinander treten, wie sie konspirieren – bis die Musik »sehr bald die Oberhand« gewinnt und der Film zuende ist.

Literatur

- Theodor W. Adorno, »Satzzeichen«, in: ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1958
- Chantal Akerman, »Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce – 1080 Bruxelles, Les Rendezvous d'Anna« in: Brucknerhaus Linz (Hg.), *Andere Avant Garde*, Linz 1983
- Hannah Arendt, *Über die Revolution*, München, Berlin, Zürich 2011
- Aurelius Augustinus, *Was ist Zeit? Confessiones XI. Bekenntnisse 11*, Hamburg 2009
- Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur. Zwei Essays*, Hamburg 1959
- Roland Barthes, *Das Neutrum*, Frankfurt am Main 2005
- Roland Barthes, *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman*, Frankfurt am Main 2007
- Seyla Benhabib, *Die Rechte der Anderen*, Frankfurt am Main 2008
- Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Abhandlungen. Gesammelte Schriften. Band I.3*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991
- Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris 1969
- Tabea Blumenschein, Wolfgang Müller, *Ein letztes Interview*, Berlin 2021
- Böhse Onkelz, »Timeline. Zagabarta – Der schlechteste Film, der je zum Thema ›Skinheads‹ gedreht wurde? Kevin und Gonzo fliegen von Schiffen«, 1. November 1984; online: <http://www.onkelz.de/timeline/1984/11/zagabarta-der-schlechtes->

- te-film-der-je-zum-thema-skinheads-gedreht-wurde-kevin-und-gonzo-fliegen-von-schiffen/,
- Nicola Brenez, Chantal Akerman: »Das Pyjama-Interview«, in: *Viennale Retrospektive Chantal Akerman*, Filmmuseum Wien 2011
- Breyten Breytenbach, zitiert nach Priya Basil, »Essay Europa und die Angst des Einzelnen. Wir sind der Brexit«, in: www.taz.de/!5319263/ (14.7.2016)
- Alfred Döblin, »Der Bau des epischen Werkes« 1928, in: Günter Grass (Hg.), *Alfred Döblin. Das Lesebuch*, ausgewählt und zusammengestellt unter Mitarbeit von Dieter Stolz, Frankfurt am Main 2009
- Annette von Droste-Hülshoff, »Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen«, in: dies., *Historisch-kritische Ausgabe. Band VI/2*, hg. von Winfried Woessler, Tübingen 1984
- Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris 1990
- Michael Glasmeier, »Rocaille. Barockes von Robbe-Grillet und Resnais«, in: Christoph Grunenberg, Eva Fischer-Hausdorf (Hg.), *Letztes Jahr in Marienbad. Ein Film als Kunstwerk*, Köln 2015
- Jean-Luc Godard, *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*, Berlin 1981
- Jean-Luc Godard, »Schaut wie man tanzt (Pajama Game)«, in: *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film*. Auswahl und Übersetzung aus dem Französischen von Frieda Grafe, München 1971
- Frieda Grafe, »Die saubere Architektur in Gefahr. Die Grand-hotels in der Unterhaltungsindustrie. Mit: Filmhistorischer Hotelführer«, in: dies., *Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt. Ausgewählte Schriften in Einzelbänden. Band 5*, Berlin 2004
- Donna Haraway, »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im

- Streit mit den Technowissenschaften«, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main, New York 1995
- Hesiod, *Werke und Tage*, hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 2004
- Patricia Highsmith, *Tage- und Notizbücher*, hg. von Anna von Planta, Zürich 2021.
- Franz Kafka, »Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse«, in: ders., *Die Erzählungen*, hg. von Paul Raabe, Frankfurt am Main 1961
- Franz Kafka, »Gemeinschaft«, in: ders., *Die Erzählungen*, hg. von Paul Raabe, Frankfurt am Main 1961
- Jacqueline Kahanoff, »Reflections of a Levantine Jew«, in: *Jewish Frontier*, April 1958
- Immanuel Kant, »Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf«, in: ders., *Schriften zur Anthropologie. Geschichtsphilosophie und Pädagogik 1. Werkausgabe. Band XI*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1977
- Kojin Karatani, *Isonomia and the origins of philosophy*, Durham, London 2017
- Sören Kierkegaard, »Die Wiederholung«, in: ders., *Werke II. Die Wiederholung. Die Krise. Mit Erinnerungen an Kierkegaard von Hans Bröchner*, Reinbek 1961
- Heinrich von Kleist, »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«, in: ders., *Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe*, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II/5, Frankfurt am Main, Basel 1997
- Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin 1995
- Adolf Loos: »Ornament und Verbrechen«, in: ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Bd. 1*, hg. von Franz Glück, Wien, München 1962
- Enis Maci, *Wunder*, Berlin 2021

- Katherine Mansfield, »Den Schleier nehmen«, in: dies., *Seligkeit und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main 1988
- Eva Meyer, »Die Befreiung des Phantasmas der Selbstgeburt«, in: dies., *Zählen und Erzählen. Für eine Semiotik des Weiblichen*, Wien, Berlin 1983. Neuauflage Frankfurt am Main 2013
- Eva Meyer, *Frei und indirekt*, Frankfurt am Main 2010
- Eva Meyer, *Legende sein*, Frankfurt am Main 2016
- Eva Meyer, Vivian Liska (Hg.), *What does the Veil know?*, Zürich, Wien, New York 2009
- Jean-Luc Nancy, *Zum Gehör*, Zürich, Berlin 2014
- Ulrike Ottinger, *Madame X, eine absolute Herrscherin. Drehbuch*, Basel, Frankfurt am Main 1979
- Ovid, *Metamorphosen*, Stuttgart 1994
- Yves Plasseraud, »Die vergessene Geschichte der personalen Autonomie. Wie kulturelle Minderheiten besser zu schützen wären«. In: *Le Monde diplomatique*, 16.06.2000
- Jonathan Rosenbaum, »Chantal Akerman: Unverbrüchliche Einheit von Exil und Alltag«, in: *Viennale Retrospektive Chantal Akerman*, Wien 2011
- Alain Robbe-Grillet, *Letztes Jahr in Marienbad. Drehbuch*, München 1961
- Eran Schaerf, »Ich hatte das Radio an. Das war keine Absicht«, in: *Berlin Documentary Forum 3*, Berlin 2014
- Dominik Schrage, »Funktionale Selbstkenntnis und mediale Weltkenntnis. Psychotechnik und Radiophonie als Subjektivierungstechniken«, in: A. Epp, N.C. Taubert, A. Westermann (Hg.), *Technik und Identität*. Tagung vom 7. – 8. Juni 2001 an der Universität Bielefeld. IWT-Paper 26. Bielefeld 2002
- W.G. Sebald, *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, München, Wien 1998
- Victor Segalen, *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, Frankfurt am Main 1994

- Gertrude Stein, »Porträts und Wiederholung« in: dies., *Was ist englische Literatur, Vorlesungen*. Zürich 1965
- Gertrude Stein, »Poetik und Grammatik«, in: dies., *Was ist englische Literatur. Vorlesungen*, Zürich 1965
- Paul Valéry, *Cahiers/Hefte 1*, Frankfurt am Main 1987
- Claire Vassé, »Golden Eighties, Frankreich/Belgien/Schweiz 1986«, in: *Viennale Retrospektive Chantal Akerman*, Wien 2011
- Robert Walser, »Radio«, in: ders., *Verstreute Prosa (1926–1929). Das Gesamtwerk. Bd.11*, hg. von Jochen Greven, Frankfurt am Main 1978
- Robert Walser, »Der Greifensee«, in: *Sonntagsblatt des Bund*, H. 27, 2.7.1899
- Leopold von Wiese, »Die Auswirkungen des Rundfunks auf die soziologische Struktur unserer Zeit«, in: Hans Bredow (Hg.), *Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks*, Heidelberg 1950
- Alenka Zupančič, *Was ist Sex? Psychoanalyse und Ontologie*, Wien 2020

Filme

- Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975
- Chantal Akerman, *Golden Eighties*, 1985
- Emile De Antonio, *Underground*, 1976
- Tabea Blumenschein, *Zagarbata*, 1984
- Marguerite Duras, *Le camion*, 1977
- Jean-Luc Godard, *Sauve qui peut (la vie)*, 1980
- Ulrike Ottinger, *Madame X, eine absolute Herrscherin*, 1978
- Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961

