

# Here there and anywhere ...

Von Geistern, Hologrammen und anderen Abwesenheiten

Das siebte copyright-Projekt, konzipiert und geleitet von Birgit Eusterschulte, Yuki Jungesblut und Ute Lindner, nähert sich den Phänomenen der Absenz aus vielerlei Richtungen und lässt Künstler, Wissenschaftler und Passanten aufeinandertreffen und miteinander in Dialog treten.

Als Impulsgeber für die Auseinandersetzung dienen dabei drei Themenbereiche: 1. vom Verschwinden und Wiederauftauchen von Welt, 2. das reproduzierbare Bild und die Abwesenheit und 3. der Raum des Fantastischen.

Nach der mehrmonatigen Laborphase mit Einzelpräsentationen Berliner Künstlerinnen und Künstler im Frühjahr/Sommer 2008 fand das Projekt im September seine Fortführung mit einem interdisziplinären Symposium mit Saloncharakter in den Clubräumen der Akademie der Künste und einem Ausstellungsparcours an mehreren Orten Berlins: Neben dem eigenen copyright projektraum im Wedding konnten Meinblau e.V., General Public sowie Schwedter 262 als Partner gewonnen werden.

Die hier vorliegende Publikation, die siebte Ausgabe des copyright magazins, fasst die verschiedenen Veranstaltungen dieses Projektes zusammen.

Das Projekt wurde von der Stiftung Kunstfonds, Bonn, gefördert.

copyright ist ein von Künstlern initiiertes Kunstprojekt, das 1999 als Plattform für künstlerische Positionen und Strategien gegründet wurde, und Herausgeber der gleichnamigen Publikationsreihe.

## INHALT

### ©No. 7: Here, there and anywhere ... Von Geistern, Hologrammen und anderen Abwesenheiten

<b>Labor 1 2 3 4</b> 29. Februar – 19. Juli 2008   <b>copyright projektraum</b>   Berlin	S. 4
<b>Labor 1</b> Jenny Michel/Michael Hoepfel	S. 6
<b>Labor 2</b> SpringerParker	S. 8
<b>Labor 3</b> Yuki Jungesblut	S. 10
<b>Labor 4</b> Doreen Uhlig	S. 14
<b>Ausstellungsparcours</b> 5.-21. September 2008   <b>copyright projektraum</b>   <b>General Public</b>   <b>Meinblau e.V.</b>   <b>Schwedter 262</b> mit Beck/Huber   Markus Bertuch   Anna Jaupovic   Yuki Jungesblut   Ute Lindner   Ulrike Mohr   Stephan Reusse   Karin Sander   Andrea Schüll   Veit Stratmann   Frans van Lent   Harry Walter + Labor revisited sowie der Sammlung internationaler und gegenwärtiger Fahndungsfotos von Fabrizio Urettini	S. 16
<b>copyright projektraum</b>   Berlin	S. 18
<b>General Public</b>   Berlin	S. 20
<b>Meinblau e.V.</b>   Berlin	S. 22
<b>ALMA-ELISA KITTNER</b> <i>Ja genau, das ist es nicht! Von mobilen Wänden, von 'Losigkeit' und anderen Möglichkeiten, abwesend zu sein</i>	S. 25
<b>FABRIZIO URETTINI/MATTEO SEGNA/YUKI JUNGESBLUT</b> <i>At safe distance</i>	S. 31
<b>Symposium</b> 6./7. September 2008   <b>Akademie der Künste</b>   Berlin	S. 38
<b>WOLFGANG ULLRICH</b> <i>Die Geburt der Kunsttheorie aus der Abwesenheit von Kunst</i>	S. 40
<b>BIRGIT EUSTERSCHULTE</b> <i>Über einige leere und andere Räume in der Kunst</i>	S. 46
<b>KATHRIN BECKER</b> <i>Videogeister und andere Erscheinungen</i>	S. 53
<b>Bjørn Melhus</b>	S. 57
<b>SANDRO ZANETTI</b> <i>... weg ... fort ... aus ... vorbei ... Abwesenheiten im Film</i>	S. 59
<b>BYUNG-CHUL HAN</b> <i>Gibt es auch in China Gespenster?</i>	S. 65
<b>HARRY WALTER</b> <i>Odradeks Geheimnis</i>	S. 69
<b>Harry Walter</b>	S. 71
<b>KATRIN SOLHDJU</b> <i>Absent oder latent? Über einige Randgebiete des Bewusstseins</i>	S. 75
<b>Stephan Reusse</b>	S. 83
<b>TANJA SCHULZ</b> <i>Blinde Passagiere und Absenzen: Nachdenken über Maxim Billers Kühltransport. Ein Drama</i>	S. 85
<b>FRANK BÖHME</b> <i>Stumme Stimmen – Von der Präsenz der Absenz in der Musik</i>	S. 91
<b>INGRID ALLWARDT</b> <i>Verschwiegene Stimmen. Konfigurationen von Absenz. Hölderlins Diotima in Nonos Streichquartett</i>	S. 98
<b>URSULA PANHANS-BÜHLER</b> <i>Koffer überrollt vom Rollerkofer</i>	S. 105
<b>HUSSAM NAGGAR</b> <i>Absenz &amp; Präsenz</i>	S. 109
<b>Hussam Naggar</b>	S. 112
<i>(Un-)sichtbare Sammlungen. Die Kunstsammlung der GASAG im Shell-Haus, Berlin</i>	S. 114
Autoren- und Künstlerverzeichnis	S. 118

## Labor 1 2 3 4 29. Februar - 19. Juli 2008 copyright projektraum

Vom 29. Februar bis zum 19. Juli 2008 stand der copyright projektraum in der Schwedenstraße 16 in Berlin-Wedding unter dem Motto *Absenz/Präsenz* und wurde zu einem Ort umfunktioniert, an dem sich verschiedene Prozesse der Annäherung, Herantastung, Reflexion und Verdichtung zu dem Thema abspielten.

Spielerisch, fragend, nachforschend, manchmal kokettierend oder gar schweigend wurden die ersten Ansätze zu diesem weiten Feld eingeholt. Folgerichtig begann das Experiment im Kopf, zumindest im europäischen Kulturkreis, dem Sitz der Gedanken.



Labor 3



Labor 4



**Ausstellungsparcours 5.-21. September 2008**  
**copyright projektraum | General Public | Meinblau e.V. | Schwedter 262**

mit Beck/Huber | Markus Bertuch | Anna Jaupovic | Yuki Jungesblut | Ute Lindner | Ulrike Mohr |  
Stephan Reusse | Karin Sander | Andrea Schüll | Veit Stratmann | Frans van Lent | Harry Walter  
+ Labor revisited sowie der Sammlung internationaler und gegenwärtiger Fahndungsfotos von Fabrizio Urettini

Im September 2008 fand parallel zum Symposium in der Akademie der Künste ein Ausstellungsparcours zum Thema An- und Abwesenheit an vier Orten in Berlin statt. Neben dem eigenen copyright projektraum im Wedding waren General Public, Meinblau e.V. sowie der Projektraum Schwedter 262, alle drei nahe dem Senefelder Platz gelegen, Austragungsorte und Spielstätte für dieses Kunstprojekt mit insgesamt 17 beteiligten Künstlerinnen und Künstlern.



Schwedter 262



Meinblau e.V.



**Ausstellungsparcours 5.-21. September 2008 copyright projektraum**

**Ulrike Mohr | Stephan Reusse | Veit Stratmann | Harry Walter**



Stephan Reusse  
*Wolves*, 2001  
Video (Infrarot-Film), 14 min, Loop



Veit Stratmann  
*Berliner Plattform*, 2008  
Galvanisierter Stahl, Schraubfüße

**Ausstellungsparcours 5.-21. September 2008 General Public**  
Markus Bertuch | Anna Jaupovic | Yuki Jungesblut | Andrea Schüll | Veit Stratmann + Labor revisited



Anna Jakupovic  
*Tu jestas – Weiter im Schatten des Karowaldes*, 2007/2008  
Modell aus Mdf, Hdf, Ölfarbe, Acryl

Andrea Schüll  
*The Sink*, 2008  
Video, 5:40 min, Loop

Veit Stratmann  
*Berliner Plattform*, 2008  
Galvanisierter Stahl, Schraubfüße

**Ausstellungsparcours 5.-21. September 2008 Meinblau e.V.**  
Beck/Huber | Ute Lindner | Karin Sander | Veit Stratmann | Frans van Lent | Harry Walter



Beck/Huber  
*Beck Ground*, 2009  
Raumobjekt, Fermacell, 260 x 240 x 300 cm

Frans van Lent  
*Staan*, 2002  
Video, 10 min.

Karin Sander / Harry Walter  
*Sculpture in Braille*, 2007, Beschreibungen der Arbeiten der Kleinplastiktriennale,  
Stuttgart-Fellbach, in Braille, Buchobjekt, 29,7 x 24 x 9 cm

## ALMA-ELISA KITTNER

**Ja genau, das ist es nicht!**

**Von mobilen Wänden, von 'Losigkeit' und anderen Möglichkeiten, abwesend zu sein**



Veit Stratmann  
*Berliner Plattform*, 2008  
Galvanisierter Stahl, Schraubfüße

Es geht nicht darum, dass man beinahe daran vorbeigelaufen wäre. Oder tatsächlich an den sogenannten *Berliner Plattformen* (2008) von **Veit Stratmann** vorbeigelaufen ist – den Stahlrosten, wie man sie allerorten zum Fußabstreifen vor Kneipen und Geschäften sieht. Bei Veit Stratmann sind sie wie Viertelkreise geschnitten und ein wenig mit Schraubfüßen erhöht. Sie stehen in Ecken oder sind an die Wände des Raumes gelehnt, absichtsvoll unabsichtlich. Die meisten Leute tun dann das, was die Plattformen auf diskrete Weise provozieren: Sie stellen sich darauf und schauen ein paar Zentimeter erhöht in die Welt. *Ah*, sagen sie dann. Dieses *Ah* ist völlig ohne Ausrufungszeichen, es ist ein Ausruf ohne Überraschung, eine Äußerung, die einfach so herausgerutscht ist. Denn es gibt eigentlich nichts, das den Ausruf lohnte; Theorien des Performativen laufen ins Leere, denn durch die Bewegung der Betrachtenden entsteht kein neuer Raum; seine Bedeutung verändert sich nicht, sondern im Gegenteil: Die Bedeutung von Raum entleert sich gerade deshalb, weil nichts passiert. Wenn überhaupt, dann ist es dieser Prozess der Entleerung, den die Objekte von Veit Stratmann in Gang und in Szene setzen.

< Karin Sander

The book that belongs to Brad Pitt, Art Basel, 2008

Katalog der Art Basel, 20 x 25 cm, received from his driver

In der Ausstellung *Here, there and anywhere ... Von Geistern, Hologrammen und anderen Abwesenheiten*, die in vier verschiedenen Projekträumen stattfand (copyright, General Public, Meinblau, Schwedter 262), die zugleich Stationen des ersten Ausstellungszyklus, der Laborreihe im Frühjahr 2008, dokumentierte (*Labor revisited*, General Public) und von einem gleichnamigen Symposium an der Akademie der Künste begleitet war, wurden unterschiedliche Möglichkeiten von Abwesenheiten visualisiert und diskutiert. Eine der *Berliner Plattformen* wies etwa in Richtung der Installation von **Ulrike Mohr**, die man dann – auf der Erhöhung stehend – gleichsam als *Sight* wahrnehmen konnte. Mohrs *Rotierende Wände* (2008) bestanden aus zwei frei beweglichen Galeriewänden des copyright-Projektraumes, die mit Elektromotoren in Rotation versetzt wurden. Die leeren weißen Flächen wurden zur Skulptur und umschrieben in dem mechanischen Bewegungstaumel immerfort andere kreisförmige Räume, die einen *White Circle* im weißen Raumwürfel bildeten. Auf diese Weise stellte Ulrike Mohr den leeren Ausstellungsraum als reine Möglichkeitsform und zugleich als geometrische Gestaltungswirklichkeit aus. Im selben Moment wurde die weiße Fläche des Umraumes durch die beiden Wände in einen merkwürdig psychodynamischen Zustand versetzt und aufgeladen. Wie die beiden Teile der Duchamp'schen *Jungesellenmaschine*, die nicht zueinander kommen können und gerade deshalb umso unermüdlicher angetrieben werden, so trieben auch die beiden weißen Quadrate der Ausstellungswände auf



Ulrike Mohr  
*Rotierende Wände*, 2008

Zwei frei bewegliche Galeriewände werden in Rotation versetzt, Elektromotoren, Neonleuchten



## Symposium 6./7. September 2008 Akademie der Künste (Clubräume)

Kernstück des Projekts bildete das zweitägige Symposium am ersten Septemberwochenende 2008 in den Clubräumen der Akademie der Künste am Hanseatenweg.

Als Auftakt der Veranstaltung wurde als Preview das Video *Murphy* von Bjørn Melhus gezeigt. Im Anschluss daran fanden am Vor- und Nachmittag Vorträge statt, die in der hier vorliegenden Publikation abgedruckt sind. Kulinarisch begleitet wurde das Symposium von Bernhard Thome, der jeweils mittags und am Samstagabend die Gäste mit seinem Kochprojekt *Always have a lemon in your pocket* verwöhnte. Leider lässt sich dies in der Publikation nur unzureichend vermitteln. Gleiches gilt für das Konzert *Duo für Perkussion* von Vorwolf (Michael Vorfeld und Christian Wolfarth), das am ersten Abend stattfand.

Am zweiten Tag fanden wiederum vor- und nachmittags Vorträge statt, die in einem Künstlergespräch und anschließend dem Abschlussgespräch mündeten.

Parallel zu den Vorträgen waren künstlerische Setzungen von Veit Stratmann und Harry Walter zu sehen, deren Arbeiten auch in den verschiedenen Ausstellungsorten wieder auftauchten. Darüber hinaus wurden in Kooperation mit dem Video-Forum des Neuen Berliner Kunstvereins in einer über die Räume verteilten Videolounge ausgewählte Filme der Sammlung zum Thema gezeigt, kuratiert von Kathrin Becker.



Vorwolf (Michael Vorfeld / Christian Wolfarth) *Duo für Perkussion*

**Die Geburt der Kunsttheorie aus der Abwesenheit von Kunst**

Dass man einen Kupferstich in früheren Jahrhunderten kaum anders zur Hand nahm als eine Zeitung heute, ihn also nicht mit übertriebener Ehrfurcht behandelte, macht ein Gemälde des französischen Malers Jacques-André-Joseph Aved deutlich. Um 1740 entstanden, zeigt es einen Diplomaten als Mann der Wissenschaften und Künste (Abb. 1). Er hält gerade eine Reproduktion von Raffaels *Galatea*, die jedoch schon einige Knicke aufweist; mit einem Daumen langt er sogar in das Bild, obwohl es mit breitem Rand versehen ist: Offenbar war ein Stich für einen *Connaissieur* ein alltäglicher Gebrauchsgegenstand. Wie viel wissenschaftliche Neugier sich aber zugleich mit dem Studium der Blätter verband, lässt der Globus ahnen, über den der Porträtierte den Stich legt: Beides, die Reproduktion eines fernen Werks und das Modell der Welt, dokumentiert und vermittelt Erkenntnis; beides fungiert als Bildungsinsignie, dient aber ebenso dazu, neues Wissen sowie Theorien zu erzeugen.

Doch nicht nur dies verbindet Stich und Globus. Vielmehr sprechen auch beide die Einbildungskraft an. Da sie jeweils auf etwas anderes verweisen, das sie stellvertretend repräsentieren, verleiten sie dazu, dass man in Gedanken über sie hinausgeht. Gerade weil der Globus nicht darstellt, was genau an einem beliebigen Ort der Welt stattfindet, und weil der Stich es dem Betrachter überlässt, sich die Faktur, die Farben, die Größe, die Umgebung oder die Wirkung des von ihm reproduzierten Gemäldes auszumalen, öffnet sich ein Raum für Spekulationen: für Hypothesen ebenso wie für Träumereien.

Ein Kupferstich weckte die Fantasie also nicht nur mit dem, was er zeigte, sondern ebenso mit dem, was er vorenthielt. Mehr Zeit vor Reproduktionen als vor Gemälden zu verbringen, musste daher keineswegs als Mangel empfunden werden. Gerne machten es sich Kunstkenner vielmehr vor Grafikschränken bequem; aus Schubladen holten sie Kupferstiche heraus und legten sie vor sich auf einen Tisch. Ausgiebige Betrachtung war üblich, und man nutzte die Stunden, die man mit den Stichen verbrachte, zu doppelten virtuellen Reisen: an die auf den Blättern dargestellten Orte und an die Orte, an denen sich die Vorlagen befanden. Goethe hielt in *Dichtung und Wahrheit* (1812) fest, dass er in seiner Jugendzeit gerne Gedichte zu Kupferstichen anfertigte, *indem ich mir die darauf vorgestellten Personen in ihrem vorhergehenden und nachfolgenden Zustände zu vergegenwärtigen* versuchte.<sup>1</sup>

Wurde das einzelne Bild hier zum Anlass dafür, einen inneren Film ablaufen zu lassen, so ergänzte man es in anderen Fällen mit der Lektüre von Reisebeschreibungen, die den Standort des Originals vergegenwärt-



Abb. 1: Jacques-André-Joseph Aved, *Graf Carl Gustaf Tessin* (um 1740)

## Über einige leere und andere Räume in der Kunst

*Leere und leerer Raum haben etwas, das mich persönlich sehr beschäftigt. Ich glaube, davon komme ich nicht so schnell los. Einfach Leere. Mir scheint, daß das 'Nichts' die mächtigste Sache der Welt ist.<sup>1</sup>*

Diese Worte, die eine überwältigende Faszination für das Nichts und dessen Potenziale zum Ausdruck bringen, sind die Antwort des Künstlers Robert Barry auf die Frage, warum er sich für den leeren Raum interessiere. Im Frühjahr 1968 nahm Robert Barry mit Carl Andre und Lawrence Weiner an zwei von Seth Siegelaub und Douglas Huebler organisierten Ausstellungen teil, in denen sie eingeladen waren, Arbeiten für einen spezifischen Raum zu entwickeln – am Bradford Junior College für den universitätseigenen Ausstellungsraum, am Windham College für den Außenraum des umgebenden Universitätsgeländes.

Wie Symposionsbeiträgen zur Ausstellung im Windham College zu entnehmen ist, ist für alle drei Künstler das Arbeiten im freien Raum eine neue Herausforderung und befreiende Erfahrung. Und so einfach die Installationen von Carl Andre, Lawrence Weiner und Robert Barry im Hinblick auf ihre Bezugnahme zum Ort und der Verwendung einfacher und vor Ort erhältlicher Materialien auch erscheinen mögen, so geben sie doch einen guten Eindruck davon, wie sich das Verhältnis zu Werk, Raum und Betrachter und das Nachdenken über die Funktionsweisen von Kunst in einer Zeit sich formierender konzeptueller Kunstauffassungen verändert.

In *Joint*, bestehend aus 183 Heuballen, legt Carl Andre eine Verbindungslinie – ursprünglich geplant aus einem nahe liegenden Waldstück zu kommen und auf dem höchsten Punkt einer Anhöhe zu enden, bleibt sie allerdings um einiges kürzer. Lawrence Weiner steckt in *Staples, Stakes, Twine, Turf* mit Pflöcken, Schnur und Heftklammern ein Raster aus Rechtecken mit einer Gesamtfläche von 21 mal 30 Metern auf dem Rasen ab, und Robert Barry markiert mit nahezu transparenten Nylonfäden den Luftraum zwischen zwei College-Gebäuden. Für diese Arbeit mit dem Titel *Untitled (Monofilament piece)* verwendet Robert Barry etwa 368 Meter Nylonfaden, die in einer Höhe von 7,60 Metern in vier Teilen zwischen zwei parallel zueinander stehenden Gebäuden verspannt werden.<sup>2</sup> Auch Barry verlässt mit dieser Installation erstmals den geschlossenen Raum und *definiert* im Freien einen Luftraum, der jedoch auf keiner anderen Logik basiert als auf der Konstellation der Gebäude des Windham Colleges, also in seiner räumlichen Dimension ortsbezogen ist. Die Dimensionen des Werks erschließen sich dem Betrachter nur, wenn er sich zu ihm bewegt. Nur wenn er seine Position in und um die Arbeit herum

verändert und er sich zwischen den beiden immerhin etwa 90 Meter voneinander entfernten Gebäudeteilen bewegt, treten die kaum sichtbaren Nylonfäden in der Lichtbrechung hervor. Wie schwer fassbar Ausmaße des Werkes sind, machen auch die Abbildungen deutlich, in denen es nicht gelingt, das *Objekt* in seiner Gesamtheit zu erfassen.<sup>3</sup> Der Betrachter sieht sich hier einem offenen Raum entgegengesetzt, dessen Leere umrissen ist durch kaum sichtbare Linien. Räumliche Beschränkungen sind nur angedeutet, wobei die *Linierung* des Himmels im Kontrast steht zu den sich ballenden Wolkenformationen und der Weite des Himmels. Der Betrachter, der mit den Augen das Werk zu erfassen sucht, schaut in den Himmel, schaut in die umgebende Landschaft und sieht sich mit der Frage konfrontiert, was genau er eigentlich sucht. Auch wenn das Werk faktisch einen klaren Raum umschreibt – die Nylonfäden umreißen eine Fläche und bilden mit den spezifischen architektonischen Gegebenheiten einen Luftquader –, gibt es keine Möglichkeit, das Werk als solches festzuschreiben, die Grenzen zwischen Werk und umgebenden Raum werden fließend. Die Loslösung vom Material wird bei Barry eine zunehmende Erfahrung von Freiheit bedeuten – für den Künstler, aber auch für den Betrachter.

Mit dem Umraum hatte der 1936 in New York geborene Robert Barry sich bereits in der Malerei beschäftigt, der bis etwa 1968 sein Hauptinteresse galt. In nichtgegenständlichen, geometrischen Gemälden, die sich in ihrer Auseinandersetzung mit Fläche und Raum sowohl auf Barnett Newman beziehen als auch von der Schaffung metaphysischer oder transzendentaler Räume bei Ad Reinhardt beeinflusst sind, hatte er die Illusion des Bildraums zunehmend zurückgenommen und die Fläche der Leinwand sukzessive auszudehnen versucht und schließlich verlassen. Die kleinen geometrischen Farbflächen seiner Gemälde verselbstständigen sich, und die Leinwand als Bildfläche wird überflüssig, indem der Künstler diese Formen in Konstellationen direkt auf die Wand und in Beziehung zum architektonischen Raum setzt.<sup>4</sup>

*[...] Ich versuche mich mit Sachen zu beschäftigen, über die andere Leute vielleicht nicht nachdenken: Leere, ein Gemälde, das kein Gemälde ist oder das sich mit der Wand um das Gemälde herum auseinandersetzt. Jahrelang haben Leute sich damit befaßt, was 'im' Rahmen geschieht. Vielleicht geschieht etwas 'außerhalb' des Rahmens, das man als eine künstlerische Idee ansehen kann. Das heißt nicht, daß es Experimente sind. Ich betrachte sie als vollständige, eigenständige künstlerische Ideen.<sup>5</sup>*

In der ortsspezifischen Installation am Windham College konnte Barry dann in zweifacher Hinsicht den Rahmen überschreiten, zunächst einmal in dem sehr buchstäblichen Schritt in den unbegrenzten, dreidimensionalen Außenraum – man könnte auch sagen, in den leeren, im Kunstkontext bisher nicht weiter bestimmten Raum –, dann in der Verwendung

**Videogeister und andere Erscheinungen**

Die Videokunst ist in besonderer Weise mit dem Thema der An- und Abwesenheit wie auch des Unheimlichen verbunden. Das Auftauchen von Bilderzeugungs- und Bildübertragungsmaschinen, gleich ob in Bezug auf Fotografie, Video oder Film, löste eine fortschreitende Krise des Repräsentationssystems Kunst (und das an die individuelle Meisterschaft des Künstlers/der Künstlerin gebundene subjektivistische Realitätsbewusstsein) aus. In Reaktion auf diese Erschütterung treten VideokünstlerInnen in einen kritischen Dialog mit den Systemen der Bilderzeugung und -verbreitung. Darüber hinaus benötigen sie aber technische Apparate, um ihren Werken zur Erscheinung zu verhelfen bzw. deren Anwesenheit zu entwickeln. Das Videobild ist dabei aber – insbesondere in Form der Projektion – nicht mehr als ein flüchtiges Spiel von Licht und Schatten, das jedoch ganze Säle füllen, also Präsenz und Anwesenheit entwickeln, und genauso schnell – durch Lichteinfall oder Abschalten der Apparate – wieder verschwinden kann. Damit besitzt die Videokunst eben jene Dialektik von An- und Abwesenheit in besonderem Maße, wie sie auch ihrem Wesen nach mit dem Bereich des Schattens, des Fantastischen als Träger eines Dazwischen von subjektiver und objektiver *Wirklichkeit*, von Fakt und Fiktion verbunden ist. Dies spiegelt sich in meiner für *Here, There, and Anywhere* getroffenen Auswahl von Videoarbeiten<sup>1</sup> insofern wider, als dass in ihnen die Themen der An- und Abwesenheit, der Strategie des Verweigns und des kreativen Widerstands virulent sind. Das Schattenmedium Video verbindet sich hier auf vielfältige Weise mit dem Unheimlichen, das nach Sigmund Freud in seiner gleichnamigen Studie von 1919, *jene Art des Schreckhaften [ist], welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht*<sup>2</sup>.

Die Arbeit mit dem Unheimlichen als Wiederkehr eines Altbekannten und Längstvertrauten gehört nicht erst seit dem 11. September 2001 zu den weit verbreiteten Techniken der Aufmerksamkeitsökonomie innerhalb der Massenmedien, die danach zielt, über die Suggestion eines *State of Alert*, einer permanenten Bedrohung und Alarmzustandes *Quoten* zu erzielen. Die Dimension des Unheimlichen potenziert sich bei kritischer Betrachtung vor allem aber auch dadurch, dass die *ErfinderInnen* dieser Art von Nachrichten einem Wiederholungszwang unterworfen sind. (Der Wiederholungszwang dient Freud im Übrigen als eine mögliche Erklärung für das Unheimliche.) Unheimlich sind mithin weniger die in den Nachrichten verarbeiteten Fakten mit der ihnen innewohnenden Dimension von Vernichtung und Untergang als in der kollektiven Erinnerung abrufbares Potenzial, als vielmehr die immer gleiche manipulative Tech-

## SANDRO ZANETTI

... weg ... fort ... aus ... vorbei ...

### Abwesenheiten im Film

Es gehört zu den Grundprinzipien der Kunst, dass sie Dingen und Ereignissen eine Präsenz im Akt des Zeigens verleihen kann, die sonst, außerhalb dieser Geste des Zeigens, entweder unbemerkt bliebe – oder aber fehlt, sofern es diese Dinge oder Ereignisse außerhalb der Kunst nicht gibt: Einhörner, Marsmenschen, Schlaraffenländer. Doch selbst wenn sich die Kunst darauf einstellt, Reales zu präsentieren oder, genau genommen, zu repräsentieren, wird das, was sie zeigt, nur um den Preis einer Differenz zu dem zu haben sein, wofür das Gezeigte seinerseits stehen mag. Das will nicht heißen, dass es eine Realität frei von Inszenierung, frei von Darstellung, frei von Kunst gibt, wohl aber, dass auch Inszenierung – ja, sie sogar vor allem – auf die Suggestion einer Realität angewiesen ist, die es ihr möglich macht, über den Raum und die Zeit der Inszenierung hinauszudeuten.

Kommt es in einem Kunstwerk jedoch *tatsächlich* zu einer Evokation von Realem, dann wird dieses notwendig eine Transformation durchlaufen. Eine radikale Version dieses Gedankens formulierte Stéphane Mallarmé, als er in seinen *Divagations* – wörtlich: den *Faseleien* – von 1897 diese Transformation als Bewegung einer radikalen Distanzierung fasste:

*Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli [...] en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets.*

*Ich sage: eine Blume! und außerhalb des Vergessens [...] erhebt sich als etwas Anderes als die gewussten Blütenkelche, musikalisch, Idee gleichsam und lieblich, die Abwesende aller Blumensträuße.<sup>1</sup>*

Die Blume in der Sprache ist nur zu haben um den Preis der Abwesenheit realer Blumen. Es genügt, die Augen zu schließen und beim Wort *Blume* an eine Blume zu denken. Sie vor dem inneren Auge auferstehen zu lassen.

Wer *Blume* sagt, vernichtet die reale Blume, um sie in der Sprache und schließlich in der Imagination auferstehen lassen und aufheben zu können. Der französische Literaturtheoretiker Maurice Blanchot hat in seiner Schrift *La Littérature et le droit à la mort – Die Literatur und das Recht auf den Tod* – von 1947 diese von Mallarmé vorgeführte vernichtende Sprachbewegung zum Ausgangspunkt einer weitreichenden Re-

## Gibt es auch in China Gespenster?

Ein schöner Spruch von Laozi lautet: *Ein guter Wanderer lässt keine Spur zurück.* Wie kann man aber wandern, ohne Spuren zu hinterlassen? Man müsste, bevor man den einen Fuß auf den Boden setzt, den anderen Fuß schon anheben, was unmöglich wäre. Man kann ja nicht gehen, ohne den Boden zu berühren. So scheint Laozi das Unmögliche zu verlangen. Oder er fordert dazu auf, zu schweben. Wer schwebt, wer schwebend wandert, lässt tatsächlich keine Spur zurück. Auch die Gespenster gehen schwebend. Bekanntlich gibt es keine Gespenster, die festen Schrittes in geordneter Reihe marschieren.

Die Schrift von Carl Schmitt *Der Nomos der Erde* beginnt mit einem Lob der Erde. Er lobt die Erde vor allem wegen ihrer Beschaffenheit, dass sich dort feste Linien eingraben lassen, dass sie aufgrund ihrer Festigkeit klare Begrenzungen, eine feste Ordnung und Ortung, feste Umzäunungen und Unterscheidungen zulässt. Ihre Festigkeit macht es auch möglich, Grenzsteine, Mauern, Häuser und Festungen darauf zu errichten: *Hier werden die Ordnungen und Ortungen menschlichen Zusammenlebens offenkundig. Familie, Sippe, Stamm und Stand, die Arten des Eigentums und der Nachbarschaft, aber auch die Formen der Macht und der Herrschaft werden hier öffentlich sichtbar.* Besitz, Eigentum, Macht, Herrschaft, Gesetz, Ordnung und Ortung verdanken sich alle der besonderen Beschaffenheit der Erde. Schmitt setzt die Erde, den festen Boden dem Meer entgegen: *Das 'Meer' kennt keine solche sinnfällige Einheit [...] von Ordnung und Ortung. [...] In das Meer lassen sich auch [...] keine festen Linien eingraben.* Interessanterweise bemerkt er dann, dass die Schiffe, die das Meer durchfahren, *keine Spur hinterlassen.* Das Meer habe keinen Charakter in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes *Charakter*, das *eingraben*, *einritzen*, *einprägen* bedeute. Das Meer ist also charakterlos aufgrund der fehlenden Festigkeit. *So lässt der Wanderer des Meeres keine Spur zurück.* Carl Schmitt entwickelt eine Phobie gegenüber dem Meer, ja gegenüber dem Wasser überhaupt. Er macht darauf aufmerksam, dass Virgil prophezeie, dass es *im kommenden glücklichen Zeitalter keine Seefahrt mehr geben* werde, dass der heilige Johannes in seiner Apokalypse eine *neue, von Sünden gereinigte Erde* verkünde, auf der es kein Meer geben wird.

Carl Schmitt ist ein besonderes *Landwesen*, ein *Landtreter* in dem Sinne, dass er nur in *festen* Unterscheidungen, in dichotomen Gegensätzen denkt, dass er keinen Zugang zum *Schwebenden*, zum *Ununterscheidbaren* hat. Das Sein besteht ihm zufolge aus klaren Begrenzungen und

festen Umrissen, aus unerschütterlichen Ordnungen und Prinzipien. Darum ist das Wasser für ihn so beunruhigend und *gespenstisch*. Es lässt nämlich keine klare Abgrenzung und Unterscheidung, auf der politischen Ebene, keine feste nationale oder territoriale Grenzziehung zu.

Das Interessante an Carl Schmitt ist, dass er nicht naiv an eine feste Ordnung glaubt, sondern sich daran festklammert angesichts eines allgemeinen Zerfalls, dass er hohe Mauern zu errichten versucht auf dem Boden, der bereits zu schwanken beginnt. Carl Schmitt denkt mitten in jener Fliehkraft, die die starke Ordnung zerstreut und von sich abweichen lässt. Er fühlt sich existenziell bedroht von gespenstischen Unentscheidbarkeiten und Ununterscheidbarkeiten. So fasst er in *Politische Romantik* (1919) die Lage der Welt mit dramatischen Worten zusammen: *Aus immer neuen Gelegenheiten entsteht eine immer neue, aber immer nur occasionelle Welt, eine Welt ohne Substanz [...], ohne feste Führung, ohne Konklusion und ohne Definition, ohne Entscheidung, ohne letztes Gericht, unendlich weitergehend, geführt nur von der magischen Hand des Zufalls [...].* Eine Welt ohne Substanz, eine Welt ohne feste Unterscheidungen, ohne klare Umrisse, ohne feste Mauern und Umzäunungen ist für ihn eine gespenstische Welt.

Sein ohne feste Führung, ohne endgültige Definition und Konklusion, das wäre für Laozi hingegen ein Wandern in Muße, das keine Spur zurücklässt. Mit aller Kraft denkt Carl Schmitt gegen jene Welt ohne Substanz. Mit allen Mitteln versucht er, jene gespenstige Hand des Zufalls abzuwehren. In den späteren Jahren fühlt sich Carl Schmitt von Stimmen und Geräuschen, ja von Gespenstern verfolgt. Angesichts der gespenstischen Geräusche, denen er ausgesetzt zu sein glaubt, schreibt er seinen berühmten Satz über den Souverän um: *Nach dem Ersten Weltkrieg habe ich gesagt: 'Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.' Nach dem Zweiten Weltkrieg, angesichts meines Todes, sage ich jetzt: 'Souverän ist, wer über die Wellen des Raumes verfügt.'* Souverän ist also, letzten Endes, wer über Gespenster verfügt. Das ist aber ein aussichtsloses Unterfangen. Es wird berichtet, Schmitt habe zeitlebens Angst vor Wellen gehabt. Auch Radio und Fernseher soll er aus seinem Zimmer verbannt haben, damit nichts Ungebetenes durch die Luft in seinen Raum eindringt. Die Mauer, die als eine archaische Vorrichtung zum Nomos der Erde gehört, kann keine Wellen abhalten, die sich in der Luft schwebend jedem Zugriff, jeder Begrenzung, jeder Ortung entziehen.

Die Wellen oder die elektronischen Medien haben schon Kafka viel zu schaffen gemacht. Sie sind für ihn Gespenster, die die Welt derealisieren, ihr jede Fassbarkeit, jede substanzielle Festigkeit nehmen. Sie führen zu einer Welt ohne Substanz. Bereits die Briefe sind für Kafka

## HARRY WALTER

### Odradeks Geheimnis

Verehrte An- und Abwesende,

leider war es mir wegen eines häuslichen Unfalls nicht möglich, selbst nach Berlin zu kommen und den angekündigten Vortrag *Odradeks Geheimnis* zu halten. – Im Rahmen des hier gestellten Themas wollte ich in freier Rede über jene seltsame Figur namens Odradek sprechen, die uns Franz Kafka in seiner kleinen Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* überliefert hat. Ich wollte zeigen, dass Odradeks Geheimnis nur so lange ein Geheimnis ist, solange wir uns nicht klar machen, was Kunst ist und wie sie funktioniert.

Da dies nun in der angekündigten Form nicht möglich ist, habe ich mich kurzfristig dazu entschlossen, aus der Not eine Tugend zu machen und mit meiner Abwesenheit die Anwesenheit des Kafka-Textes zu befördern. Unnötig zu sagen, dass nicht ich es bin, der hier spricht, sondern eine Person, von der ich sagen darf, dass mich neben vielem anderen die väterliche Sorge mit ihr verbindet.

Kafkas 1919 veröffentlichter Text enthält so ziemlich alles, was dieses Symposium sich an komplizierten Fragen aufgelastet hat: die Frage nach dem Verschwinden und dem Wiederauftauchen von Welt in der Erfahrung des Anderen, nach der Fortdauer, nach dem Zusammenhang von Reproduzierbarkeit und Abwesenheit, nach dem Raum des Fantastischen, nach der Rolle der Kunst in einer vielfach vermittelten Welt.

Freilich enthält er all dies nicht in philosophischer Sprache, sondern in der verdichteten Form eines Kunstwerks. Und das bedeutet, dass man von diesem Text keine begriffliche Klärung erwarten darf, sondern sich erst einmal ganz auf ihn einlassen, sich bis zu einem gewissen Grad in ihn verstricken, ja vielleicht sogar zu dessen Opfer werden muss.

*Franz Kafka: Die Sorge des Hausvaters*

*Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber lässt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.*

*Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt. Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinandergeknotete, aber auch ineinanderverfilzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein.*

*Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.*

*Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres lässt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.*

*Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück. Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen.*

*Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind. 'Wie heißt du denn?' fragt man ihn. 'Odradek', sagt er. 'Und wo wohnst du?' 'Unbestimmter Wohnsitz', sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallenen Blättern. Damit ist die Unterhaltung meist zu Ende. Übrigens sind selbst diese Antworten nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint.*

*Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskindern mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, dass er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.*

## Absent oder latent? Über einige Randgebiete des Bewusstseins

### Prolog

Absenz gibt es nur im Wechselverhältnis mit Präsenz und *vice versa*. Denn in dem Begriff der Absenz klingt sein Gegenteil immer schon mit: das zusammengesetzte lateinische Wort *ab esse*, wörtlich übersetzt: *weg sein*, verweist auf eine komplementierende Anwesenheit, ein *Da-Sein*. Kurz gesagt: Abwesenheit ist nicht ohne Anwesenheit zu denken, nur wo einmal etwas war, kann auch etwas fehlen. Bei dem amerikanischen Psychologen und Philosophen des Pragmatismus William James, um dessen Philosophie dieser Beitrag kreist, wird dieses dialektische Verhältnis sehr anschaulich, wenn er im Rahmen seines psychologischen Hauptwerkes, den *Principles of Psychology*, die Wahrnehmung eines Donners beschreibt: *Into the awareness of the thunder itself the awareness of the previous silence creeps and continues; for what we hear when the thunder crashes is not thunder pure, but thunder-breaking-upon-silence-and-contrasting-with-it.*<sup>1</sup> Nur durch den Kontrast zwischen zwei Zuständen, deren Differenz, erhält eine *Absenz* ihre Realität.

In ähnlicher Weise lässt sich *Latenz* nur im Hinblick auf *Manifestation* bestimmen. Wie im Falle von *Absenz* und *Präsenz* besteht auch hier ein wechselseitiges Evokationsverhältnis zweier Zustände: Latentes kann erst durch sein Verhältnis zur Manifestation Existenz beanspruchen. Latenz, von lateinisch *latens* = verborgen, bezeichnet *etwas Verborgenes, unter der Oberfläche Liegendes, noch nicht in Erscheinung Getretenes*, das aber, so könnte man sagen, auf das Erscheinen hin existiert, in das es sich potenziell verwandelt. Man spricht auch von Latenzzeit als einem Zeitraum, der zwischen einer Aktion und dem Eintreten einer *Reaktion* liegt: Es handelt sich dann um einen Zeitraum der Verzögerung. In der Medizin bezeichnet Latenz aber auch die noch symptomlose Phase einer bereits im Körper vorhandenen *Krankheit* nach dem auslösenden Ereignis (z.B. der Ansteckung). Die Latenzzeit ist in diesem Fall mit der *Inkubationszeit* identisch, dem Zeitraum vor dem eigentlichen Ausbruch einer Krankheit, ihrer *Manifestation*. Aber auch im Rahmen eines evolutions-theoretischen Denkens spielt die Idee der Latenz eine entscheidende Rolle: was in früheren Generationen lebendiger Wesen *nur* latent angelegt war, das manifestiert sich in späteren auf mehr oder weniger

handgreifliche Weise. Mit dem Verweis auf die Verwendungsweisen des Latenzbegriffes wird allerdings auch eine Differenz zwischen den beiden analogisierten Begriffspaaren deutlich. Während nämlich Absenz und Präsenz einander quasi abwechselnd bedingen, das eine das andere immer wieder evozieren kann, lässt sich die Latenz eher als ein Zustand des Drängens oder Drängelns auf ihre jeweilige Manifestation hin beschreiben. Die Manifestation ist dann gegenüber der Latenz auch nichts substanziiell Neues, vielmehr verwandelt sich im Manifestationsprozess bereits Vorhandenes in eine andere Form, nimmt einen expliziteren Ausdruck an. Das Verhältnis von Latenz und Manifestation ist also nicht so sehr als sprunghaftes Hin und Her zu begreifen, sondern vielmehr als zeitlich zu denkender Übergangsprozess eines Zustandes in eine neue Version seiner selbst.

Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, in welchen Kontexten sich die Notwendigkeit ergibt, das Konzept eines *latenten* Bewusstseins vorzuschlagen. Was ist unter *latentem* Bewusstsein zu verstehen, einem Bewusstsein also, das in einer noch nicht aktualisierten Version vorliegt, das noch nicht zur Manifestation gelangt ist? Und schließlich, wie stellt sich die Realität dar, wenn man ihr als einer begegnet, die allorts mit zumindest *latentem* Bewusstsein ausgestattet ist? Diese Fragen sollen ausgehend von der Philosophie William James' verhandelt werden, in der mir der Begriff des *latenten* Bewusstseins zuallererst begegnet ist.

In einem ersten Teil dieses Beitrages soll gezeigt werden, inwiefern James' Tendenz, Phänomene wie das Bewusstsein und die Erfahrung über den Bereich des Menschen hinaus zu konzipieren, sich von seiner Auseinandersetzung mit der Evolutionstheorie Charles Darwins her verstehen lässt. Es ist dies der Kontext, in dem die explizite Rede vom latenten Bewusstsein ihren Ort hat. In einem zweiten Teil soll James' Interesse für nichtmenschliche Bewusstseins- oder Erfahrungszentren wie Pflanzen, Steine oder auch chemische Substanzen genauer in den Blick geraten und aufgezeigt werden, was sich daraus für einen Umgang mit oder eine Haltung gegenüber der Wirklichkeit konkret ergeben könnte. Unter diesem Blickwinkel sollen Ausschnitte einer pragmatistischen Konzeption von Wirklichkeit vorgestellt werden, deren spezifisches Potenzial, so meine These, nur dann zur Geltung kommen kann, wenn man das ihr zumindest implizite Programm der Konstruktion eines *pluralistischen Universums*, das aus dem Stoff der Erfahrung und damit auch aus dem Stoff nicht nur manifester, sondern ebenso *latenter* Bewusstseine gewebt ist, ernst nimmt.



**Blinde Passagiere und Absenzen: Nachdenken über Maxim Billers Kühltransport. Ein Drama**

Heutzutage schlägt man keine Zeitung mehr auf, ohne über Globalisierung zu lesen. Der Eindruck einander nahezu identischer Einkaufsmeilen ist jedem bekannt, der als Tourist oder Berufstätiger in der Welt unterwegs ist. Diese Globalisierung wird gesehen. Es gibt neben dieser sichtbaren und erwünschten Mobilität eine andere, eine gespenstische Mobilität, nämlich jene der Migranten, die sich anders als allgemein anerkannte Flüchtlinge vor dem polizeilichem Blick schützen müssen. Sie sind als blinde Passagiere unterwegs und inzwischen kaum noch eine Schlagzeile wert. Wie man Anfang August 2008 gesehen hat: Die Meldung über viele erstickte Chinesen, die in einem LKW-Versteck versucht hatten, nach Europa zu gelangen, hielt sich gerade einmal einen halben Tag. In der Zeitungsberichterstattung am nächsten Tag waren sie schon wieder verschwunden. Im Jahr 2000 war es ein ähnlicher Verlauf der Medienberichterstattung.

Das Wörterbuch versteht unter blinden Passagieren, Menschen die sich auf einem Transit befinden und dabei ungesehen bleiben müssen.<sup>1</sup> Sie sind gespenstisch, weil sie an- und abwesend zugleich sind, und daher stellen sie die andere Seite der Globalisierung dar. Sie führen auch in der journalistischen Berichterstattung ein Gespensterdasein, wie eben auch in gesellschaftlichen Metabeschreibungen: Dort gibt es verschiedene Beschreibungen und Wertungen: Es sind da die Stimmen der Globalisierungskritik, wie sie Antonio Negri und Michael Hardt formulieren. Sie versuchen, dem Migranten und Nomaden in ihrer euphorischen Rede vom *Gespenst der Migration* ein utopisches Moment abzugewinnen. Und damit meinen sie, dass sich dieses neue politische Subjekt in und durch seine Mobilität dem globalen Empire widersetzt und ihr etwas, nämlich seinen eigenen Entzug, entgegenzusetzen weiß.<sup>2</sup> Es wird kritisch zu hinterfragen sein, ob ein solches utopisches Moment in diesem Fall angemessen ist. Es sei aber schon darauf hingewiesen, dass sich Maxim Biller in seinem Stück auch hiermit beschäftigt.

Es bleibt aber die Frage, ob dieses Verständnis der Bedeutung von illegaler Migration nicht nur ein Teil utopischer Gesellschaftselbstbeschreibung ist. Es gibt noch ein anderes. Man kann diese Menschen nämlich auch als soziale Zombies beschreiben. Denn der Blick auf die Menschen zeigt, dass ihnen in der Regel die Rechte und Privilegien des politischen Bürgertums entzogen werden. Sie sind räumlich und zeitlich von den Orten ihrer Herkunft getrennt. Menschen auf der Flucht leben oftmals in Provisorien einer informellen und häufig auch irregulären Mobilität. Ihnen ist, da sie ihren illegalen Status in der Regel nicht

verlassen können, die Zukunft versperrt. Sie können nur eine provisorische, geisterhafte Existenz am Rande der Unsichtbarkeit führen.<sup>3</sup> Und sie dürfen, wie blinde Passagiere, nicht entdeckt werden, müssen ungesehen bleiben, im Schattenreich verharren. Sie sind anwesend und abwesend zugleich:

*Der Anwerbevertrag ist abgelöst worden durch ein System informeller Mobilität. Dieses System ist auch ein System der 'erstarten Bewegung'. Im derzeitigen Einwanderungssystem bewegen sich Menschen ohne jemals anzukommen. [...] Lange Zeit wurde in den Einwanderungsländern sowohl vom Staat als auch von den Migranten die Fiktion aufrechterhalten, dass die Arbeitskräfte irgendwann zurückkehren würden. Dadurch entstand eine Bevölkerung, die hier und dort lebte, anwesend und abwesend zugleich war.*<sup>4</sup>

Und das Schleppersystem, welches den Transit dieser Gespenster organisiert, ist das wesentliche Prinzip dieser erstarten Bewegung, für die der Kühltransport das geeignete Bild ist.

Zu der Ebene soziologischer Großerzählung ist noch ein Aspekt zu ergänzen: Während Hardt und Negri den Gespenstern ein utopisches Potenzial zusprechen, indem sie in einer linken Tradition von Gespenstern als Trägern dieser Utopie sprechen, gibt es eine andere soziologische Großerzählung, die diesen Menschen eine bestimmte Funktion zuschreibt: Hiermit beziehe ich mich auf die soziologische Tradition der Modernitätstheoretiker, wie Zygmunt Bauman ein Wesentlicher ist: Er vertritt die These, dass eine jede Modernitätsentwicklung immer ihre eigenen Opfer einschließt, indem sie diese aussondert: Dieser Prozess sei für jede Entwicklung zwangsläufig und notwendig. In diesem Zusammenhang spricht er von menschlichem Müll, was sehr zynisch wirkt, aber abstrakt gemeint ist: Er definiert denn auch den Begriff Flüchtling wie folgt: *Die Produktion menschlichen Abfalls* – korrekter ausgedrückt: nutzloser Menschen (womit der *überschüssige* und *überzählige* Teil der Bevölkerung gemeint ist, der an seinem Wohnort entweder nicht bleiben konnte oder dem dort die notwendige Anerkennung oder Erlaubnis für weiteren Aufenthalt verweigert wurde) – ist ein unvermeidliches Ergebnis der Modernisierung [...]. Sie ist ein unvermeidlicher Nebeneffekt des Aufbaus einer gesellschaftlichen Ordnung. (Jede gesellschaftliche Ordnung stuft einen Teil ihrer Bevölkerung als *deplatziert*, *ungeeignet* oder *unerwünscht* ein.)<sup>5</sup>

Der Spiegel berichtet im Jahr 2000: Der reale Fall der 50 toten Chinesen

Im Rahmen dieses großen Zusammenhangs des Nachdenkens über Globalisierung und Migration interessiert mich ein spezieller Fall und dessen künstlerische Bearbeitung durch Maxim Biller: *Der Spiegel* berichtet in seiner Ausgabe 26/2000<sup>6</sup> in einer merkwürdigen Mischform aus emo-

## FRANK BÖHME

### Stumme Stimmen – Von der Präsenz der Absenz in der Musik

Musik ist bekanntlich immer an eine Zeitlichkeit gebunden. Diesem Umstand hat sich auch die abwesende Musik zu unterwerfen. Um Stummheit erfahren zu können, bedarf es der Aufmerksamkeit auf das Vorher und Nachher. Die Absenz akustischer Reize lässt demnach eine Leerstelle entstehen, die in ihrer Präsenz die Möglichkeit einer Neubewertung eröffnet. Besonders die künstlerische Avantgarde ab der Mitte des letzten Jahrhunderts entwickelte, wie zu zeigen sein wird, unterschiedliche künstlerische Konzepte, um das Erleben anderer Erfahrungen in diesen Leerstellen zu ermöglichen.

Alle Ansätze gehen davon aus, dass eine Stille im absoluten Sinne nicht existiert. *Von Stille reden wir dann, wenn wir keine unmittelbare Verbindung mit den Absichten finden, von welchen die Töne produziert werden. Und wir reden von einer stillen Welt, wenn wir aufgrund unserer Absichtslosigkeit glauben, es gäbe nicht viele Töne. [...] Doch zwischen einer stillen Stille und einer Stille voller Geräusche gibt es keinen wirklichen Unterschied.*<sup>1</sup> (John Cage)

Als philosophisch-abstrakte Reflexionskategorie ist absolute Stille aber durchaus denkbar.<sup>2</sup> Die fehlende Präsenz von Klang wird als relative Leere wahrgenommen und kann unterschiedliche Qualitäten aufweisen. Zwischen Klang und Nicht-Klang entsteht ein Dazwischen, das konkret nicht greifbar ist. Es definiert vielmehr die Eckpunkte einer akustischen Präsenz, in deren Zwischenraum eine infinite Fülle möglicher Klänge denk-, hör- und erfahrbar ist.

Ich möchte mit meinen Ausführungen einen Blick zurückwerfen und eine Genese skizzieren, wie Stille in kompositorische Konzepte integriert wurde, sie sogar erst hervorbrachte. Am Anfang steht ein fast banal zu nennender musikalischer Sachverhalt, ohne dem es keine Musik gäbe. Durch den Wechsel von Klang und Nicht-Klang entsteht ein Rhythmus. Das musikalische Zeichen für den Klang ist die Noten und für den Nicht-Klang die Pause. Im Zusammenspiel von Spannung und Entspannung bekommt Letztere eine besondere Bedeutung zu.

Bevor Hugo Riemann 1903<sup>3</sup> – hier auf das Werk Beethovens verweisend – der Pause nicht mehr nur einen *Nullwert*, sondern ihn gar als *Minuswert* deklarierte und damit gestalterische konstruktive Funktion zuerkannte, war es ein langer Weg. Als relativer Wert für eine *leere Zeit* war die Pause schon in der antiken Musik gebräuchlich. Um 1250 entwickelte Franco von Köln ein dem Notenwerten analoges System von Pausen. Knapp 250 Jahre später wird die Pause bei Johannes Tinctoris, in einem lexikalisch sachlichen Stil, ausschließlich als *Zeichen des*

## INGRID ALLWARDT

### Verschwiegene Stimmen. Konfigurationen von Absenz. Hölderlins Diotima in Nonos Streichquartett

Stimmen, die verstummen, die schweigend oder gar verschwiegen von ihrer Anwesenheit Kunde geben, mäandern durch Musik und Literatur, tauchen im Theater, in bildender Kunst, im Ritual auf und geistern seit der Antike durch mediale Darstellungsformen. Sie erscheinen als polyphon in sich, generieren Räume der Wahrnehmung und des Erlebens und schärfen durch ihr atmosphärisches, energetisches und situatives Auslösen Sensibilitäten für Ereignisse, die mit performativen Prozessen der Entgrenzung und der Transformation verknüpft sind. Stimmen, die in ihrer Präsenz auf eine Intensität des Erlebens verweisen, die kognitive und emotionale Potenziale gleichermaßen aktiviert. Stimmen, die das Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit zur Erscheinung bringen. Ihre unmittelbare Nähe zu den Begriffen des Stimmens, der Stimmung, der Gestimmtheit, der Stimmigkeit, des Umstimmens, Abstimmens, Einstimmens, Überstimmens, Übereinstimmens oszilliert zu einem Stimmenrauschen, das zum Stimmenhören verleiten könnte.

Schichtweise möchte ich die Absenz der Stimme als *paradoxe Figuration der Stimme* in ihrem Möglichkeitsraum zwischen einem musikalischen und einem literarischen Werk freilegen: Das Streichquartett Luigi Nonos aus dem Jahr 1980 *Fragmente – Stille, An Diotima* und Friedrich Hölderlins Briefroman *Hyperion* bilden für diese Konfiguration die Bezugspunkte. Zwei Werke, welche die Stimme in ihrer Verschwiegenheit in bemerkenswerter Art inszenieren.

### Einstimmung

*Kommt eine Fremdlingin sie  
Zu uns, die Erweckerin,  
Die menschenbildende Stimme.*

Die Hymne *Am Quell der Donau*, aus der die Zeilen stammen, gehört zu den ersten Versuchen Hölderlins, das Programm der *vaterländischen Sangart* formal und thematisch zu gestalten. Bei dieser vermutlich im Jahre 1801 vollendeten, zunächst als Prosaentwurf angelegten, jedoch nur fragmentarisch überlieferten Hymne fehlen in der Reinschrift die ersten beiden Strophen sowie die im Entwurf erhaltene Überschrift. Hölderlin lässt den Gesang in dieser Reinschrift quasi mittendrin beginnen, lesbar als eine Art Sprachwerdungsprozess.

Seine handschriftlichen Entwürfe, auf denen sich verschiedene semiotische Systeme überlagern und diese Textschichten komplexe raumzeitliche Konstellationen bilden können, entziehen sich dem gesprochenen Wort. Es scheint, als würde das Lesen hier – konfrontiert mit scheinbar nicht Vorlesbarem – reduziert auf das Sehen von Schrift, als würde es zu einer bloßen Augensache. Tatsächlich ist die Handschrift aber – betrachtet als Schriftbild zwischen Text und Bild und darin die Trennung zwischen Grafem und Fone durchkreuzend – der Ort, an dem der Bezug zwischen Schrift und Stimme als ein krisenhafter erkennbar wird. Ein krisenhafter Bezug, der den editorischen Bemühungen entgegensteht, die Handschriften nach der Maßgabe der *Priorität des Gesprächs* zu inszenieren.

Einleitend möchte ich dem möglichen Bezug zwischen Schrift und Stimme, Text und Bild, Sehen und Hören an einer Stelle des Entwurfs *Am Quell der Donau* nachgehen, die genau vom Kommen der Stimme handelt: In einem langen parataktischen Gebilde entwirft Hölderlin über die 15 Verse der ersten Strophe einen akustischen Sprachraum, in die sich die Stimme in den anschließenden Versen einmischt. Er inszeniert mit einem Sprachgeschehen, als dem Vor-Spiel, dem Vor-Gesang, den Moment der Ankunft der Stimme:

*Kommt eine Fremdlingin sie  
Zu uns, die Erweckerin  
Die menschenbildende Stimme.*

Mit diesem stimmlichen Einfall endet der erste Satz, der weit über die erste Strophe hinausreicht. Der Einsatz der Stimme findet genau an der Fuge zwischen erster und zweiter Triade statt, in der, folgt man den Bestimmungen der griechischen Hymne, die Begegnung zwischen Göttlichem und Irdischem geschildert werden soll.

Die Stimme, *menschenbildend*, erscheint als *Fremdlingin* und *Erweckerin*. Zwischen der *Stimme* und dem kollektiven *Uns* herrscht eine bis dahin noch ungeklärte Beziehung. Die Apposition *Fremdlingin* verweist auf Distanz. Der Terminus *Erweckerin* knüpft an das akustische Vorspiel der vorangegangenen Strophe, eingebettet in zahlreiche Inchoativa (*weckend, erfrischen, beginnen, aufsteigen*), die den Auftakt eines Geschehens bilden: Er bezeichnet den Wechsel vom Schlaf zum Wachzustand; durch die *Erweckerin* ist Veränderung in Aussicht gestellt. Das Thema der Begegnung mit einer Stimme prägt diese Strophe. Verschiedene Spielarten der Stimme erscheinen im Verlauf des ganzen Hymnus. Nicht das erwünschte, ebenmäßige Bleiben aber scheint den Gesang zu ermöglichen, sondern eine Bewegung und Gegenbewegung des Fühlens, die dem lyrischen Ich im Produktionsprozess mehr wider

## URSULA PANHANS-BÜHLER

### Koffer überrollt vom RollerKoffer

Dies war eine kleine Revolution von unten. Von unten: Denn es schoben sich plötzlich Räder in die Eingeweide des Koffers. Klein: Halb in den Eingeweiden versteckt, fielen die Räder kaum auf. Revolution: Der Koffer vollführte eine Viertelkreisdrehung aus der Waagerechten in die Senkrechte, die Oberseite verlor das Privileg des Griffhalters an die Schmalseite. Von seinem Besitzer in Schräglage hinterhergezogen, wurde der RollerKoffer zum Signum einer neuen Mobilität, krustentierartig diese verteidigend, sobald er sich in die gepanzerte Haut eines Schalenkoffers warf.

Die sich im Dunkel der Geschichte verlierende ingeniöse Inkunabel der Mobilität, das Rad, hatte sich ein neues Feld erobert. Der RollerKoffer bringt die Reisenden auf Trab. Wie in jede Revolution sind auch in diese eine Reihe von Gewinnern, aber auch Opfer verstrickt. In die von Reisenden überfüllten Bahnhöfe müssen sich nun nicht mehr auch noch die Kofferträger drängen, mit ihren Schiebekarren, deren Räder – in einem assoziativen Kurzschluss – nunmehr den Koffern untergeschoben wurden. Sodann hat das Sozialtheater des öffentlichen Raums einen Entreatk verloren; es wird nicht mehr gefeilscht beim Zählen zu bezahlender transportierter Koffer, oder gerufen, geschrien und gebrüllt, wenn es um die Anwerbung eines Kunden geht. Und während die Kofferträger sich nichts anmerken ließen, wenn sie einen schweren Koffer in den Waggon hieften, stehen RollerKofferbesitzer ungerührt daneben, wenn ein anderer Revolutionsprofiteur beim Einsteigen den Konflikt zwischen horizontal leicht- und vertikal schwergewichtigem Koffer am eigenen Leib erfährt.

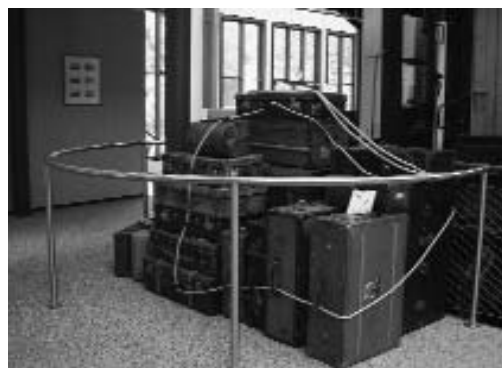
Der RollerKoffer passt jedoch vor allem in eine Welt, in der das Modell der Flugreisen alle anderen Reisemobilitäten ansteckt. Das Ideal der Mobilität des Flughafens wäre wohl, dass sich überhaupt nichts Biologisches selbst bewegt, nicht einmal die eigenen Füße, dass man am Counter zum Einchecken ruckartig, das heißt automatisch, auf einem Förderband weitergezogen würde, sobald die Passagiere vor einem ihre Boarding Card dem Automaten entnehmen, während der RollerKoffer mit einer Hebevorrichtung auf das Förderband gehievt wird. Da utopische Verhältnisse an Flughäfen noch eine Weile warten müssen, überbrückt einstweilen der RollerKoffer Distanzen zwischen Realität und Utopie als nützlicher Idiot, der jedoch nicht so dumm ist, wie man vielleicht glauben mag: Immerhin besitzt er die stumme Überredungskunst, viel zu viele Dinge mitzunehmen, die man dann niemals braucht, und auf der Rückreise viel zu viele Dinge mitzubringenseln, die man wahrscheinlich ebenfalls niemals braucht. Ein rollender Konsumtempel en miniature, dessen Fassungsvermögen vom Begehren aufgebläht wird.



*Rollerkofferfamilie, Foto, ca. 2000/09*



*Simone Wiegand, Ich hatte einen Traum von Nomaden, Foto, 2009*



*Old Suitcases, Foto, 2008*

## **HUSSAM NAGGAR**

### **Absenz & Präsenz**

Versuch einer mehr oder weniger losen Sammlung von Vorhandenem, um das nicht Bezeichnenbare zu umreißen und ihm einen Rahmen zu geben. Es zeigt sich.

1.

2. Mangels Scharfsinn ist das Objekt nicht wahrnehmbar.

3. Blumen können hören.

4. Stille kann präsent und abwesend zur gleichen Zeit sein.

5. Das Abwesende markiert keine Spur der verpassten Ereignisse, sondern sanft streichende Luft über einen Flaum Härchen. Es gibt keine Versäumnisse.

6. Tote kommen nicht zur Ruhe.

7. Nicht voraussehbare Absenz.

8. Fast wäre ich gestorben. Fast wäre ich nicht mehr unter den anwesenden Menschen: Am 18. Dezember 2004 bin ich mit dem Auto unterwegs auf der Autobahn Richtung Berlin gewesen. Ich bin mit hoher Geschwindigkeit auf der linken Spur gerast. Plötzlich verlor ich die Kontrolle über das Fahrzeug, es driftete auf die rechte Fahrbahnseite, es half nicht mehr, das Lenkrad gerade zu halten. Ich erinnerte mich kurz an die vorgedachte Möglichkeit, dass meine Welt mal so enden könnte. Es hatte sich gelohnt, dass ich solche Gedanken bereits in Betracht gezogen hatte, weil ich ohne Angst und Panik einfach die bekannte Bremse mit integriertem Antiblockiersystem stur mit dem rechten Fuß betätigte. Neutral, wie in der Fahrschule gelernt. Eine Vollbremsung aus 170 Kilometer in der Stunde bis zum Stillstand. Die Leitplanken duldeten ihre Funktion ausgebeult zu werden. Das Resultat blieb unverletzte Anwesenheit.