

love
true
dead

VERLUST, VERHEISSUNG:
*SO VIEL VERSTEHEN
WIE EIN BLINDER VON FARBEN*
HANNE LORECK

Sind Natur und Liebe zitierbar, diese angeblich ersten und letzten Gründe des Echten und Originalen? Wer wollte sich das schlechthin Einmalige in der Doppelung verstellt vorstellen, wo es sich, so gesehen, gegen seine eigene Idee verwenden lassen müsste? Wenn wir aber Worte der Liebe und Bilder der Natur suchen, stellt sich uns selten etwas anderes als Popkultur, Kunst, Literatur und Werbung vor Augen. Natur ist dort Natur, wo es ihre Bewirtschaftung und ihre Ausbeutung gibt; sie zeigt sich geradezu als Effekt einer – niemals zweckfreien – Naturalisierung, wie Jacques Derrida über die Natur bemerkte. Und Liebe ist dort Liebe, wo sich ihre Wörter sagen lassen, es daher ein Versprechen gibt, oder sich ihr Blick blicken lässt, weshalb man sich ja auch erst ›vergucken‹ konnte: Lange bevor Liebe als Nicht-Gesagtes eine spezifische Verbindung zwischen zwei Menschen zu benennen versucht, war sie schon Ausdruck einer Beziehung eines Gefühls zu einem Medium: Das kann nur Liebe sein, es hört sich doch an wie in der Literatur und sieht aus wie im Kino.

Für ihre Videofilme und Videoinstallationen sammelt Eske Schlüters Bilder aus Filmen gewisser Autoren, darunter Michelangelo Antonioni, Jane Campion, Hal Hartley, François Ozon, ebenso aber von Regisseuren, die aus unterschiedlichen Gründen namenlos bleiben. Im Gegensatz zu den meisten KinobesucherInnen schaut sie sich deren Werke allerdings nicht nur einfach an, es scheint, als ob sofort oder zumindest beim wiederholten Ansehen eine Art verschärftes Sehen einsetzt, ein Sichten – in Hinsicht auf den eigenen Film. Doch entscheidet sich die Künstlerin für Bildmomente aus den Filmen der anderen, die meistens nicht das Charakteristische eines Zitats haben und als prägnant im Sinne eines Trailers gälten, sondern die eine Offenheit für einen überraschenden Anschluss von Vor- wie Nachbildern versprechen. Jene Tagesreste der Filmgeschichte für unspektakulär zu halten sagt in erster Linie etwas über die Normativität des Spektakulären aus und darüber, dass wir das unspektakuläre, also vermeintlich bedeutungslose Dazwischen gerne in seiner Funktion ignorieren würden, wesentlich jede Geschichte (mit) zu konstituieren, indem etwas, das bereits existiert, erinnert werden und als Einfall das Eigene unterbrechen und, mehr noch, auf Abstand halten kann. Denn nur im Abstand stellt sich ein Bezug her und kann etwas stattfinden. Nur in der Erstreckung erfährt das Zwischen Geburt und Tod, alles jemals Entbundene oder Losgelöste seine Gegenwart, als Bezug und Abweichung zugleich. Zitieren ignoriert, ja tötet den ersten Zusammenhang, aber es gibt zugleich dem Zitierten in der Aktualisierung ein (Nach-)Leben.

Warum diese Autoren, warum solche Bilder, solche Sätze? Keine Wahl, die wir treffen, ist zufällig, ebenso wenig ist sie aber auch vollständig bewusst. Vor allem im Nachhinein mag sich jede Auswahl als ebenso politisch motiviert wie subjektiv herausstellen. Beide Instanzen, das Persönliche und das Politische, spiegeln sich ineinander, abhängig von einem Begehren, das sich einer rein äußerlichen Motivation immer nur entziehen kann. »To see was to be an eye, not an I«, heißt es bei Kathy Acker.¹ Nicht ich wähle die Bilder, die Sätze,

die Geräusche, sie gehen mich an und kriegen es in dem Moment mit einem Ich zu tun, das nur deshalb von sich als Ich sprechen kann, weil es Teil hat an einer Sprache, einer Zeit, einer Geschichte, einer Gesellschaft, ihrem Ethos und ihrer Kritik. Welches die entscheidenden Bilder und Wörter sind, die mich angehen, zeigt sich vor allem darin, dass sie mich wiederholt angehen. Wie man sie auch dreht und wendet, ob in der Differenz zu einem anderen Sprecher, einer anderen Sprache, einem anderen Rhythmus, einer anderen Geste, einer anderen Geschwindigkeit, zu einem anderen Ort, wieder und wieder gehen sie mich an. Das führt Eske Schlüters vor, wenn die Bilder, der Sprachduktus, das Poetische und eine gewisse Ästhetik eine strukturelle Ähnlichkeit haben, wenn sie sich also wiederholen.

Sich von etwas angehen zu lassen birgt ein Risiko: Angehen ist konfrontativ; es kann bedeuten, einen Schlag versetzt zu bekommen oder einen Stich. Selbst das, was einem gewöhnlich ins Auge fällt, könnte einen dort verwunden. Elemente zu wiederholen erhöht das Risiko. Jede Wiederverwendung allerdings enthält eine Wendung, so wie man einen Stoff und nicht nur einen Stoff als Gewebe, sondern jedes Thema, jede Figur so lange wenden kann, bis sie gedreht sind, also auf dem Kopf stehen oder eine andere Seite zeigen, eine, die vorher nicht sichtbar war. Auf diese Weise lässt sich eine Redewendung, dieser Sonderfall von Zitat, von innen hören: »So viel verstehen wie ein Blinder von Farben« mag dann die mögliche Diskriminierung blinder Menschen hinter die Frage nach der Bedeutung des Spektrums des Sichtbaren und der symbolischen Ordnung der Wahrnehmung im Allgemeinen zurückstellen. Eine derartige Wendung ist immer ein Gewinn, schließlich wurde in der Verwandlung, die die Wiederholung ist, etwas überwunden. Zugleich ist ein kleines Wunder entstanden, da die Fäden nicht nur ordentlich neu verflochten, sondern im guten Fall auch eine Person, Autorin wie Betrachterin, verwirrt, also aus ihren gewohnten Betrachtungsbahnen abgelenkt wurde.

Bilder und Textpassagen samt ihrer apparativen Konventionen zu verwenden, die öffentlich zugänglich sind, weil die Filme bereits im Kino gelaufen, die Literatur erschienen ist, heißt einerseits, das Existierende in seiner Vor-Bildlichkeit zu würdigen und sich zugleich in seinen Vor-Lieben angreifbar zu machen. Solche Wertschätzung für bestimmte Autoren und die spezifischen Formen und Inhalte ihrer Werke geht mit jener für gesellschaftlich-politische wie ästhetische Kontexte einher. Doch mit dem Zitat und besonders mit der performativen Rezitation, die die Künstlerin vornehmlich akustisch inszeniert, die oftmals aber auch durch ein Element repräsentiert wird, das mit der Bühne zu tun hat, erhalten die Vor-Bilder eine persönliche Revision. Sätze und Redewendungen für den Videofilm auszusuchen, sie zu sprechen, ihnen eine Stimme zu geben, oder mehr sogar: ihnen eine Figur zuzusprechen, nimmt solche Textpassagen heraus aus dem institutionellen Charakter von Sprache. In der Übertragung in eine andere Zeit, in der Transformation durch eine andere Stimme und Figur sind die Vor-Bilder und Vor-Sätze, mithin das System, jedoch aufgehoben. (Dieses prekäre Wechselverhältnis zwischen individueller Anwendung und systematischer bzw. systematisierender Sprache nennt Roland Barthes Diskurs.²⁾ Darauf kommt es an. Wahrscheinlich gibt es keine neuen Bilder, auch wenn es Kontexte gibt, in denen jene nicht neuen, da immer schon imaginierten und phantasierten Bilder wie ein Blitz in das Vorstellbare einschlagen. Sehr wohl aber gibt es Montagen und Formen der

Kombination vorhandenen visuellen, textuellen und akustischen Materials, die diese in eine andere, eine unvorhergesehene, eine vorher nicht gesehene wie überraschende Ordnung des Zwischen bringen. Ein solches Verfahren der Aktualisierung materialisiert die Geschichtlichkeit der Autorschaft, der Bilder, Texte und Medien. Und es zeigt, in welcher Weise die Historizität des Symbolischen immer schon in Subjektivität verstrickt ist und das Biographische kompliziert.

Während eine konventionelle narrative Struktur im Film den Schnitt kompensiert, dem sie zu verdanken ist, zeigt Eske Schlüters' Methode der Re-Kombination eben das Prinzip der Kompensation. Ihre aus einem Zusammenhang herausgenommenen Bilder erscheinen auf eine andere Weise »voller Bedeutung« als jene Einzelbilder, die als bloßer Teil einer Erzählung dieser untergeordnet, ihr vielleicht sogar unterworfen sind. Vom Zoom im mechanischen wie im übertragenen Sinn gerahmt, nämlich abgesetzt und hervorgehoben zugleich, zeigt sich eine Passage als Ausschnitt erst durch die spezifische Lektüre, wie der Ausschnitt andersherum die eigene Sichtweise zeigt. Auch lässt sich am filmischen Verfahren erkennen, welche entscheidende Rolle die Perspektivität für jede Semantik hat. Aufsichten zum Beispiel lassen jedes Relief, jede Topographie auf ein Ornament schmelzen. An diese projektive Verflachung schließt sich vielleicht ein Muster an, das, leicht und elegant wie es ist, zu einem Perlenvorhang gehört und den Blick auf ein Dahinter verwehrt, während, möglicherweise, auf der Tonebene ein musikalisches Motiv nicht länger schmeichelhaft einprägsam, sondern bereits zum Ohrwurm geworden ist – auch dies ein Spezialfall des Zitats. Die Übergänge zwischen den Sequenzen laufen keineswegs synchron auf der Bild- und der Tonspur, und doch kommen beide innerhalb des symbolischen Gespinsts der Kombinationen immer wieder aufeinander zurück, während sie jeweils variiert werden. Vor allem aber die Wiederholung lässt die treffliche, die schmerzliche Melancholie des Gewohnten an der Liebe und dem Mond sichtbar und hörbar werden.

Dunkelheit ist die Bühne des Mondes und aller heller Zeichen. Zunächst reißt jedes Schwarzbild den erwarteten Fluss visueller Ereignisse für Sekunden in einen Strudel der Unkenntlichkeit. Im Gegenzug verschafft der schwarze Grund einem Satz oder einem Satzfragment in weißer Schrift Sichtbarkeit und mit der Entzifferbarkeit Gehör – weiß auf schwarz und eben nicht schwarz auf weiß, wie es die Redewendung für alles Verbriefte, mithin für Wahrheit und Wirklichkeit kennt. Immer alarmiert das ausgeblendete Visuelle andere Sinne. Kreuzweise können, ja müssen sie in Eske Schlüters' Filmen für einander eintreten: das Ohr für das Auge (wie laut ein schwarzes Bild werden kann!), das Auge für die Motorik, der Tastsinn für das Gehör usf. Ein Schwarzbild folgt wie ein langer Schatten auf eine farbige Sequenz oder wirft einen solchen rückwärts voraus aus der Perspektive der dann bereits ersehnten neuen Bilder. Schwarzbilder erweisen sich nicht nur als besondere Zwischenbilder, als Bild gewordene Zwischentitel, wie Kino sie durchaus vorsieht. Sie zeigen sich als das Bild unserer Gier, der Neugier auf visuelle Sensation und als deren temporäre Negation. Aus dem Sog der Bilder, die sich gegenseitig verdunkeln, sich anschwärzen, taucht schließlich wieder ein erkennbares, narrativ benennbares Einzelbild auf, um – nachträglich – jene Figur des Entzugs zu sichern, von der gerade die Rede war. Um den semiotischen Chiasmus noch weiter zu treiben: Eske Schlüters scheint neben das

Hören auf Bilder und von Bildern ihr Aushorchen zu setzen, ohne dabei jemals die wichtige Frage, wessen Bilder es sind, die ins Kreuzverhör genommen werden, aus den Augen zu verlieren.

Wem also gehören die Bilder, die Eske Schlüters in ihre filmisch-installative Reorganisation einfließen lässt, gehören die Sätze und Töne, die, anders als wissenschaftlicher Konvention folgend, nicht durch Fußnoten ausgewiesen werden?³ Ihr, die sie, fasziniert, aussucht, damit sie uns angehen, oder dem, der meist Autor genannt wird und dem wir, vielleicht sogar auf immer und ewig, zumindest aber solange das Copyright die Nutzung seines Werks verwaltet, einräumen, dessen Urheber zu sein? Jean-Luc Godard konstatierte für *Nouvelle Vague* (1990): »[...] Und heute weiß man von Dreiviertel der Sätze überhaupt nicht, von wem sie stammen. Vor allem, weil sie in einigen Fällen etwas abgeändert wurden. Das ist der Grund, warum ich nicht im Abspann stehe. Nicht ich habe den Film gemacht. Ich bin nur dessen bewusster Organisator.«⁴ Wem gehört jenes Bild, von dem Roland Barthes bezüglich seiner Rolle für die Liebe sagte: »Auf dem Feld der Liebe erwachsen die schwersten Wunden mehr aus dem, was man sieht, als aus dem, was man weiß.«⁵ Sollten wir den Autor nicht lieber Er-Finder nennen, einen also, der, wie das Wort nahe legt, offenbar selbst etwas gefunden hat, das, wo und in welcher Form auch immer, schon da war, ob ästhetisch bearbeitet oder alltäglich, spielt hier keine Rolle. Da jeder Fund in den Augen seiner Erfinderin anders aussieht als in jemand anders' Augen und sich das Schereignis glücklicherweise jeder Kontrolle durch eine institutionalisierte Wahrnehmungsgrammatik entzieht, scheint die Frage überflüssig. Warum wird die Aneignung des Visuellen dennoch problematisiert, besonders im Gegensatz zur Aneignung von Sprache als legitimem Akt der Subjektwerdung, oder zumindest anders als beim Hineinschlüpfen in Redewendungen, Metaphern, Dialoge, in jenen sprachlichen Signifikationsapparat, der die symbolische Ordnung angeblich auf andere Weise aufrechtzuerhalten verspricht als das Visuelle? Denn das Visuelle ist noch immer mit der Idee von Einzigartigkeit und Originalität imprägniert. Wenn jedoch Filme bereits »enteignete Erinnerungen« sind, so verschiebt sich die geradezu fundamentalistische Frage nach dem Eigenen und wird zu einer Frage von Ethik und Ästhetik der Verwendung der Bilder.

Mit etwas umgehen heißt auch, um etwas herumgehen, es umgehen, da es keinen direkten Zugang gibt, denn wer könnte einen direkten Zugang zu Tod und Liebe und Wahrheit haben? Welche Bilder, sprachliche und visuelle, referierten Tod, Liebe, Wahrheit jemals auf eine neutrale Weise, sind sie doch ihrerseits niemals in einer originalen Verfassung, sondern erschütternde Übertragungen von Verhältnissen und Verhaltensweisen? Vergeblich die Idee einer einmaligen, ein für allemal gültigen auktorialen Manifestation eines Themas in der Kunst, denn kein Transport, erst recht keiner in einem ästhetischen Medium, würde jemals eine sichere Sache sein können, eine, die die Dinge und Bedeutungen unverändert von a nach b bringt. Sobald jedoch Bewegung, das heißt ein Umzug, eine Metapher also, im Spiel ist, kommen ein Weg und eine Gangart zum Zug. Weder muss der Weg geradeaus führen, noch der Schritt regelmäßig sein; Um- und Abwege sind das eine, Überstürzen oder Taumeln das andere. Wir können die Liebe, den Tod und die Wahrheit also nur umgehen, um sie, wie eine Katze, herumstreichen, uns dabei von ihnen

flüchtig berühren lassen, ohne sie in ihrer Größe und Bedeutung festhalten zu können. Manchmal auch kann das Anrühren zur Bestürzung führen und all das besonders bei Liebe, Tod und Wahrheit nur allzu plump Wahrscheinliche irritieren, besser noch zum Taumeln bringen. »Taumel ist das«, schrieb Roland Barthes, »was nicht endet: versetzt den Sinn, verschiebt ihn auf später.«⁶ Mit solchem Berühren haben Eske Schlüters' Filme und Videoinstallationen zu tun. Sie berühren nicht, weil die gefundenen, das heißt ausgewählten, und die erfundenen Bilder und Sätze ein Thema illustrierten, vielmehr berühren sie zunächst sich selbst: Aus einem narrativen Kontinuum und dem Look einer Zeit herausgelöst oder in sie hinein aufgeführt, verbindet sie nun genau das mit anderen Bildsequenzen, was sie vorher von ihnen trennte: der Schnitt. Bilder können untertitelt, von Melodien begleitet, in einer Sprache Gesprochenes in eine andere übersetzt als Schriftsatz dort einblendend werden, wo die Untertitel im Kino, aber auch die Börsengeschäfte auf den Informationskanälen im Fernsehen zu sehen sind. So scheint es am Ende das ausgelassene Bild zu sein, der nicht gehörte Ton und der unausgesprochene Satz, der das Versprechen, die Verheißung ausmacht und daher – von innen – an die Liebe, die Wahrheit, die Schönheit und den Tod rührt.

1 › Kathy Acker, Seeing Gender. In: Féminin-masculin, Kat. Centre Pompidou, Paris 1995, S. 13–20, S. 14.

2 › Vgl. Roland Barthes, Elemente der Semiologie, aus dem Franz. von Eva Moldenhauer, Frankfurt/Main 1979, S. 14.

3 › Interessanterweise wurde in der Antike nicht wörtlich, sondern sinngemäß, aus der Perspektive des gegenwärtig als korrekt geltenden Zitiermodus sogar falsch zitiert. Zitatnachweise sind erst seit dem 16./17. Jahrhundert, das heißt mit einem sich verändernden Subjektbegriff, Usus. Vgl. Bettine Menke, Zitat, Zitierbarkeit, Zitierfähigkeit. In: Zitat, hg. v. Volker Pantenburg, Niels Plath, Bielefeld 2002, 273–280, S. 274.

4 › Jean-Luc Godard. Presseheft zu *Nouvelle Vague*, 1990, S. 16. Zitiert nach: Hanns Zischler, Dialog mit einem Dritten. In: Kaja Silverman, Haroun Farocki, Von Godard sprechen, aus dem Engl. von Roger M. Buerger, Berlin 1998, S. 6.

5 › Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe (1977), aus dem Franz. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt/Main 1984, S. 63.

6 › Roland Barthes, Réquichot und sein Körper. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III (1982), aus dem Franz. von Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1990, S. 219–246, S. 222.