

MEIN ZIEL WÄRE DAS SCHWEIGEN.
„Fremd im Elsass“ von Kaye Mortley

Von Michael Lissek

**Vortrag, gehalten am
10. September 2011
auf dem 2. Featuresymposium
am Rendsburger Nordkolleg**

// „Fremd im Elsass“ von Kaye Mortley kann man in ganzer Länge hören unter
<http://www.drs.ch/www/de/drs/sendungen/passage2/2723.sh10086292.html> //

I. Mortley lieben

Wenn ich von Kaye Mortley spreche und ihrer Produktion FREMD IM ELSASS, dann tue ich das vor dem Hintergrund einer Liebe zu dieser Autorin und ihrem Werk.

Ich liebe Mortley, wie man Bach oder The Notwist lieben kann oder Beckett oder Hans Jürgen von der Wense; Cy Twombly oder Roland Barthes oder Andres Iniesta.

All das liebt man nicht *konkret* und schon gar nicht *personal* (man mag keinen der Genannten *unbedingt* kennenlernen oder kennengelernt haben) – sondern dafür, daß man mit diesen NAMEN (Notwist, Iniesta, Beckett, Bach) etwas verbindet, das sich der exakten Bezeichnung entzöge: Eine FARBE, ein TON, eine BEWEGUNG, eine STIMME, ein RAUM, der wiederkennbar ist und in den man sich begeben kann, wenn die Welt uns mitspielt. Was man da liebt, ist eine HANDSCHRIFT. Und der Name (Notwist, Beckett, Iniesta) ist so etwas wie: EIN WARMER CODE. „Klopstock!“, wie Lotte es sagt.

Diese „Liebe“, die sich nun auch schon flugs in Anführungszeichen setzt, ist eine SO umfassende, daß sie nicht unbedingt auf umfassender Kenntnis beruhen muß. Denn wer hätte – bleiben wir bei meinen Beispielen – *alles* von Bach gehört, *alles* von Wense gelesen, *alles* von Twombly betrachtet, *alles* von Barthes verstanden, *alle* Spielzüge Iniestas nachvollziehen können? Darum geht es in dieser Form der „Liebe“ (und vielleicht jeder anderen Form der Liebe) auch gar nicht. Es geht darum, einen Sound, ein Gefühl INMITTEN des Namens, den man da zu lieben meint, wiederzuerkennen und darin eine Aufgehobenheit zu finden. Wenn Iniesta den Ball im Mittelfeld berührt, eröffnet diese Bewegung Räume, die man vorher nicht wahrgenommen hatte, und die Beruhigung und Erregung ist hergestellt. Die ersten Töne der Matthäus-Passion. Der Beckett-Satz: „Sie gebären rittlings über dem Grabe, der Tag erglänzt einen Augenblick und dann von neuem die Nacht“:

Vielleicht wissen Sie, was ich meine.

Warum sage ich Ihnen das? Warum sage ich Ihnen, daß ich Kaye Mortley liebe, wie man Bach lieben kann? Nicht jedenfalls deshalb, um im Folgenden so rückhaltlos wie distanzlos schwärmen zu dürfen. Ich erzähle Ihnen von meiner „Liebe“, diesem seltsamen Gefühl für das Werk einer Feature-Autorin deshalb: Weil ein solches Gefühl einer Featureautorin gegenüber exzentrisch ist. (Was Sie, während ich sprach, vielleicht noch gar nicht gemerkt haben). Eine rückhaltlose „Liebe“ zu einem Autor und seinem Werk ist im Kontext des Radiofeatures etwas Seltenes. (Und nicht bloß Seltsam-Spitzfindiges aufgrund der Marginalität des hier von uns behandelten Themas... denn wer würde es hören, „das Feature“?)

Bach lieben: OK – aber „REINHARD SCHNEIDER lieben“? Beckett lieben? In Ordnung; aber „LORENZ ROLLHÄUSER lieben“? Schwierig. Nicht deshalb schwierig, weil die Stücke Schneiders oder Rollhäusers nicht großartig wären, sondern aus einem anderen Grund.

Aus welchem?

II. Das Werkhafte

Ich weiß nicht, wie es Ihnen geht, aber mir geht es so: Ich erwarte nur von sehr wenigen Autoren ihr nächstes Stück. Ich erwarte zwar, daß Reinhard Schneider ein nächstes Stück machen wird, aber ich erwarte sein nächstes Stück nicht, wie ich die nächste NOTWIST-CD erwarte: Gespannt. Nicht weil ich NOTWIST als besser oder interessanter erachtete als Schneiders Stücke: Sondern weil ich mir sicher sein kann, daß ich das nächste NOTWIST-Album als NOTWIST-Album werde identifizieren können; auch in seinen Abweichungen. Ich weiß, daß ich beim nächsten NOTWIST-Album einen Weg dieser Band werde nachvollziehen können; eine Entwicklung; einen Mut oder eine Feigheit. Ob ich das nächste Stück Schneiders als „einen Schneider“ werde identifizieren können, ich weiß nicht.

Oder andersherum: Ich weiß nicht, wie es Ihnen geht, aber mir geht es so: Ich kann nicht vielen Stücken seinen Autor / seine Autorin ab- oder anhören (ohne An- und Absage gehört zu haben). Ich erkenne ganz sicher und aus drei sei's aus der Mitte gegriffenen Minuten: Einen Petschinka; eine Vowinckel ziemlich sicher, ganz sicher einen Filz, ganz sicher eine Tamin; vermutlich einen Jarisch und wahrscheinlich einen Kopetzky. Einen Serotonin vermutlich. Einen Martin Burckhardt, vielleicht. Einen Braun nach 1967 ganz sicher (auch, wenn er nachher „Schule machte“ und der Braun-Ton Manier wurde); einen Horst Krüger immer, wenn er selber spricht... (was er ja fast immer tut).

Sonst: Nicht viel.

Darf man an dieser Tatsache herumdenken? Darf man.

Ohne die Behauptung aufstellen zu wollen, daß stimmt, was ich sage, möchte ich sagen: Alle diese eben genannten Autorinnen und Autoren und ihre Werke haben, was ich vorher als HANDSCHRIFT bezeichnet habe; noch ungenauer: als RESONANZRAUM, BEWEGUNG, WARMEN CODE.

Es gibt in ihren Werken WIEDERERKENNUNGSMERKMALE, die die Autorinnen und Autoren nicht im Sinne einer CORPORATE IDENTITY ausgearbeitet haben (das wäre der KÜHLE CODE) – sondern die ihnen als SCHREIBWEISEN vorgängig sind.

Alle diese eben genannten Autorinnen und Autoren Featuremacher/macherinnen begreifen oder begriffen sich als AUTOREN im pathetischen Sinne, das heißt als die VERFASSEN dessen, was sie da tun. Was sie da schreiben. Wie sie da aufnehmen. Was sie schneiden und vor allem: NICHT schneiden. Wie sie montieren. Wie sie ihr Material anordnen und zum Klingen bringen. Und zwar begreifen sie sich als solche über einen längeren Zeitraum hinweg. Das Resultat dieses Sich-Selber-Schreibens und -Begriffens als AUTOR ist: Das WERK. Ein WERK (im Gegensatz zum STÜCK) hat einen Zusammenhalt, und der Zusammenhalt ist DER STIL UND DIE SCHREIBWEISE des Autors. Und nicht die THEMEN.

Solcher Autoren sind wenige. Die meisten, die „Features machen“, begreifen sich NICHT als AUTOREN – und sie werden auch von denen, die sie dinge, den Redakteuren, nicht als Autoren vorderhand begriffen & angestellt, sondern als DIENSTLEISTER AM ZU BEHANDELNDEN oder INFRAGESTEHENDEN THEMA. Ihre Eintrittskarte ist nicht ihre Schreibweise, ihre Eintrittskarte ist das Exposé. Der pathetisch verstandene und sich pathetisch als Autor verstehende Featuremacher spielt im Radiofeature keine Rolle.

Das ist keine Klage, das ist eine Feststellung. Das Feature scheint sich zur Zeit für diesen Weg zu entscheiden (es war in den vergangenen 64 Jahre seiner Existenz schon einmal anders). Das Feature, halb „Journalismus“, halb „Kunst“, ein Zwitter oder vornehmer: Janus: Das Feature setzt zur Zeit auf Information und Inhalt. Und nicht auf Erzählung und Form.

III. Information / Erzählung

Wenn ich Teilnehmern von Seminaren versuche zu beschreiben, was das Feature ist, verwende ich die Definition von Peter Klein: Das Feature sei eine „künstlerisch gestaltete Dokumentation“. Mit dieser Minimal-Definition lasse ich mich umgehen, sage ich dann immer, denn was eine Dokumentation sei, das wüssten wir ja; wir brauchten uns dann also nur noch mit dem Problem der KÜNSTLERISCHEN GESTALTUNG auseinandersetzen (als ob's weiter nichts wäre). Diese künstlerischen Gestaltungselemente seien am Feature (behaupte ich dann): DIE NARRATION; DIE ASSOZIATION; DIE KLANG- UND STIMMEN-KOMPOSITION (Stimme – Pause – Rhythmus); und die EXUBERANTE ROLLE DES AUTOREN-ICHS. (Dies immer in Bezug auf andere Radioformate.)

Irgendwann fiel mir auf, daß das so nicht stimmt. Denn alle diese vermeintlichen Gestaltungsmerkmale: Die Rhetorik des Erzählens; die theatrale Aufmerksamkeitsherstellungstechnik genannt Dramaturgie; das Komponieren mit Geräusch- und Sprachpartikeln, mit Ton- und Sprachhöhen, mit Rhythmen – und ihre vertikale Schichtung; das Auftauchen eines ICH sagenden aber nicht immer ICH bedeutenden AUTORS oder CONFERENCIERS undsoweiter: All das sind zwar, unter anderen, künstlerische Gestaltungselemente des Radiofeatures – aber sie sind nicht und niemals ZU TRENNEN von dem, was man DOKUMENTATION nennen würde. Sobald nämlich Gestaltungsmerkmale eingesetzt werden – entschuldigen Sie bitte, wenn das zu platt ist – verändert sich die vermeintlich neutrale DOKUMENTATION, b.z.w: Sie ENTSTEHT überhaupt erst DURCH DIE GESTALTERISCHEN MITTEL. Eine „Dokumentation“ (und schon setzt sich auch dieses Wort zaub'risch in Anführungsstriche) existiert ohne Gestaltungselemente so wenig wie das Sein ohne Dasein. (Und ich bitte Martin Heidegger postum um Verzeihung für diese Aussage.) Die Aufteilung in DOKUMENTATION HIER – GESTALTUNG DA führt zu nichts.

Weil – wie ich ahne – meine Zeit auf Erden und auch hier – das weiß ich – am Rednerpult begrenzt ist, möchte ich an dieser Stelle wagemutig und als (soweit ich weiß) einer der allerersten in den vergangenen 20 Jahren eine neue Kurz-Definition des Features vorschlagen. Das Feature, behaupte ich, ist KEINE „künstlerisch gestaltete Dokumentation“, sondern, man höre und staune:

„Eine akustisch-dokumentarische Erzählung.“

Die „Erzählung“: Das ist es, was das Radiofeature in seiner Makro- als auch seiner Binnenstruktur ausmacht. Was das Radiofeature – vielleicht muß ich soweit einschränken – FÜR MICH ausmacht. Oder – wieder größer werdend -: Die Erzählung ist es, die manche Features zu solchen Hervorbringungen macht, über die zu reden sich lohnt.

Was aber wäre das: Eine Erzählung?

Zumindest ist sie eines nicht: Reine Information. Die Information informiert MICH, die Erzählung erzählt SICH. Die Information tritt, wie Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Der Erzähler“ anmerkt, „an und für sich verständlich“ vor den Zuhörenden. Bei der Erzählung aber *„ist es (dem Zuhörenden) freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht, und damit erreicht das Erzählte eine Schwingungsbreite, die der Information fehlt“*.

„Schwingungsbreite“: Schönes Wort für Radiomacher.

Das heißt aber: Die Erzählung transportiert ein MEHR der Information (nicht ein „Mehr AN Information“), ein DAHINTER, einen RAUM, eine SZENE. Die Information, immer ein-deutig, immer schon zugeschnitten, punktgenau, sagt: „Du hast hier nichts zu suchen“ – weil in der Information immer alles schon gefunden ist... Die Infirmität der Information: „WWW und W und W: Wer, wann, wo, was, wie?“.

„Journalistisches Rüstzeug“. Gerüstet wogegen eigentlich?

„Jeder Morgen unterrichtet uns über Neuigkeiten des Erdkreises“, schreibt Walter Benjamin 1936/37 der am Horizont aufziehenden Informationsgesellschaft (von mir aus ins Stammbuch), „... und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. Das kommt, weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht mit Erklärungen schon durchsetzt wäre.“ Gerade das aber findet in der Erzählung nicht statt; sie bedarf, selbst da, wo sie die Welt interpretiert, der Interpretation, der Auslegung und Über-setzung. „Die Information lebt nur in diesem Augenblick“, schreibt Benjamin weiter, „sie muß sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren sich ihm erklären. Die ERZÄHLUNG hingegen verausgibt sich nicht. Sie bewahrt ihre Kraft gesammelt und ist noch nach langer Zeit der Entfaltung fähig. (...) Sie ähnelt den Samenkörnern, die jahrtausendlang luftdicht verschlossen in den Kammern der Pyramiden gelegen und ihre Keimkraft bis auf den heutigen Tag bewahrt haben.“

Wie tut sie das, die Erzählung?

Indem sie RÄUME eröffnet und offen läßt, die Dinge (und Geschehnisse) zwar nennt, aber nicht definiert. Dinge, Situationen und Menschen erscheinen und sprechen – aber sie werden nicht zum Sprechen gezwungen. Die Erzählung arbeitet mit Existenzzeichen – mit einem Angebot an Variablen, die zu lesen (im ursprünglichen Sinne des Auf-lesens, Einsammelns) dem Zuhörer obliegt. Ein Angebot, das nicht wahrgenommen (in keinem Sinne wahr-genommen) werden MUSS (d.h.: Sie müssen sie nicht einmal bemerken): Das wäre – vielleicht – eine Erzählung.

Um wieder zu Benjamins Erzähler-Aufsatz zurückzukommen: In der Erzählung sei das Erzählte immer eingebettet in einen größeren Zeit-, einen umfassenderen Resonanzraum. Erzählungen fänden, anders als Informationen, Anknüpfungspunkte in der – schreibt Benjamin – „Naturgeschichte“; sie erzählen von, schreibt Benjamin, „Musterstücken des Weltlaufs“. Das ist groß gesagt, aber man kann es – nach Gusto – auch kleiner sagen: Anders als die Information, die das Feature nicht ist, ist die Erzählung POLYVALENT, heißt: Sie weist über sich hinaus auf ein Anderes, Weiteres.

Beispiele? Beispiele.

Ich höre in Walter Filz' „Ach wär die Welt doch ganz vertuppert“ (ein Stück, das man nicht ad hoc dem Erzählerischen Genre zurechnen würde) zwar Frauenstimmen, die über die Freude an der Tupperparty sprechen; es sind aber eindeutig HAUSFRAUENSTIMMEN, und sie erzählen von der sozialen und ökonomischen Geschichte ihrer Einsamkeit mindestens ebenso eindrücklich wie von der Frischhaltung.

Ich höre in Petschinkas „Bis die Hunde uns finden“ zwar Immigranten ihre Fluchtgeschichten erzählen, aber die Insuffizienz ihrer Syntax verweist auf ein größeres Defizit. „Bis die Hunde uns finden“ erzählt die Geschichte der Trutzburg Europa, und die Scherbengeräusche, Helikopter-Sounds, das Hundebellen und die defizitäre Syntax der Sprechenden liefert die Hintergrundmusik unserer eigenen Inklusion in ein System, aus dem auch wir selber keinen Ausweg mehr finden.

Die „Hyänen“ von Peter Leonhard Braun informieren nicht (nicht nur) über die Lebensbedingungen eines „verachteten Raubtiers“; sie sind ein akustischer Verhandlungsort für die Frage nach MACHT UND UNTERWERFUNG; nach den Lebensbedingungen im Rahmen einer ungnädigen Natur.

Reinhard Schneiders „Mein Sohn der Nazi“ ist nicht nur ein Stück über einen Sohn, der rechtsradikal wurde, sondern die Erzählung einer Familie über drei Generationen; eine akustische Auslotung von Sprechweisen des Mit- und Gegeneinander in dieser Familie; eine Erzählung über die Hilflosigkeit der Permissiven – und die noch größere der Autoritären. Und nicht zuletzt eine akustische Erzählung von engen Räumen...

Das Feature: eine akustisch-dokumentarische Erzählung. Der immer auch – und dies schöne Bild sei noch nachgereicht aus Benjamins *Erzähler-Essay* –: Der immer auch „die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale“ anhaftet.

Dem Feature als Erzählung aber eignet noch etwas anderes (und man tendiert dazu, dieses Wesentliche zu vergessen, wenn man über Featureästhetik spricht): Das Feature (und das ist es, was das GENRE FEATURE mit seinem Medium: DEM RADIO verbindet): Das Feature ist ein temporales Ereignis, d.h. es vollzieht sich IN DER ZEIT. Einmal gesendet, ist es schon vergangen. So unterschieden das Feature vom „Radio“, seinen Produkten & Formaten ist, so trägt es doch diese Kennmarke in sich: Die des Zusammenfallens von Ereignis und Verschwinden; von Erklingen und Verstummen; von Sprechen und Schweigen. Die Feature-Erzählung ist ein ephemeres Produkt, nicht einmal eine Eintagsfliege (die „Ephemeride“): Sondern – um

es mit Hans Jürgen von der Wense zu sagen: „Der Saum einer Wolke, immer sterbend im Licht“...

Die TEXTUR DES FEATURES ist im Entstehen bereits vergangen – womit der Begriff „on air“ eine neue und verblüffende Bedeutung erlangt... Feature-Erzählungen erzählen in die Luft, schreiben in den Sand. Was von ihnen übrig bleibt, gehört danach – bestenfalls – der Erinnerung und der Emotion desjenigen, der da gehört hat. Oder sie vergehen „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.“ (Foucault in gänzlich anderem Zusammenhang)

Dieser Tatsache wird von Produzentenseite auf zweierlei, nein auf dreierlei Arten begegnet: Man kann – und das ist das, was man in journalistischer Ausbildung die „Radio-Schreibe“ nennt – so deutlich und einfach und simpel schreiben & bauen, daß jedes Bestandteil verständlich wird in der Sekunde seines Erscheinens. Ein Mann – ein Wort. Man kann, zweite und am weitesten verbreitete Möglichkeit, die Tatsache der Vergänglichkeit ignorieren & so tun als gäbe es sie nicht. Versenden statt Versanden. Oder man könnte die Vergänglichkeit, und hier landen wir unseren schwergängigen, mittlerweile 8 DinA4-Seiten langen Tanker langsam und unsicher an bei Kaye Mortley und ihrem Stück „Fremd im Elsass“, der Handschrift, dem WARMEN CODE, dem sich ÖFFNENDEN RAUM undso weiter: Man könnte das wesentlich Ephemere des Radiofeatures als Möglichkeit, als wesentlichen Bestandteil des eigenen Genres (& Tuns) feiern, seine Schönheit erkennen – und damit ARBEITEN.

Diese Arbeit an & mit der Vergänglichkeit, diese (im bataillschen Sinne) haarsträubende Verschwendung von Energie und Aufwand im Vergleich zum (rezeptiven wie kommunikativen) Ertrag: Das wäre – verzeihen Sie –: POESIE (es gibt Wörter, für die man sich entschuldigen muß). Poesie aber bedeutet mir in diesem Zusammenhang: Sähen ohne zu ernten.

IV. „Und immer noch (...) möchte ich die Seiten eines zu schreibenden Buches füllen mit nichts als Wind und zwischen die Seiten treibenden Schneeflocken“ (Peter Handke)

Gäbe es eine trefflichere Erzählung, um die Möglichkeiten der radiophonen Dokumentation, die ich (entre nous) ungerne „Feature“ nenne, zu bedenken und zu bespielen, als die von Conrad Winter?

Ein Mann unzähliger Mankos (und *manquer* heißt fehlen), ist Conrad Winter ein Poet, der – wie er sagt – nicht existiert. Nicht existieren SOLLTE: „*Im durchgestrichenen Namen am Ortsausgang erkenne ich den meinen wieder.*“

Kein Vater, keine Mutter, ein Fabelwesen also. Nicht deutsch, nicht französisch, ein literarischer Suizidär, der ELSÄSSISCH schreibt, eine Sprache, die niemand spricht und niemand versteht. Doch, einer: „Er kann elsässisch reden, aber man muß ihn anschreien. Er ist taub.“

Conrad Winter: Ein zu Lebzeiten Erinnerter, dessen Ziel das Schweigen wäre und der selber sich nicht erinnert, weil er meint, es gäbe da nichts, das die Erinnerung lohne. „*Ich erinnere mich. Ich erinnere mich nicht*“. Anheben. Aufheben. Ich atme ein, ich atme aus: – „*Aber die Dinge existieren nur, wenn man sie benennen kann*“.

Winter, der Mann ohne Heimatland: Das Elsass ein Ort des Transits, dargestellt mit durch's Panorama fahrenden Motorkraftfahrzeugen und Hundebellen – und so fluid noch ist der Lebensort, daß man am Fuße der Kathedrale des Ortes Haguenau Meeresmuscheln finden kann, während weit oben sich die Fliegzeuge haschen. Die anbrandende Luft und und das versunkene Meer als Elemente des Zusammenklang der Zeiten. Und Winter mittendrin.

Conrad Winter: Nicht katholisch, nicht protestantisch: herrnhuterisch. Heißt: Überkonfessionell. Dazwischen...

Wie näherte man sich einer sich wiederholenden Durchstreichung anders als konzentrisch?

Man braucht Kaye Mortley nicht wirklich vorzustellen. So gerne ich persönlich rette, erstbespreche, aus den Archiven zerre undsoweiter: Kaye Mortley dürfte die bekannteste, berühmteste und am meisten bepreiste und gepriesene Feature-Autorin dieses Erdenrunds sein, sodaß jedwede Form von Rettung unnötig.

Prix Futura b.z.w. Europa in den Jahren 1981, 1983, 1985, 1998; Gewinnerin des Prix Italia mit dem hier in Frage stehenden Stück „Fremd im Elsass“ im Jahre 2005:

So blöd scheinen die Statthalter des Features doch nicht zu sein, wenn sie Kaye Mortley solcherart mit Ehrungen überschütten.

Enge Zusammenarbeit in Paris mit Rene Farabet in dessen legendärem ATELIER CREATION RADIOPHONIQUE; Klangkünstlerin, Regisseurin, Autorin; irgendetwas hat sie mit dem wunderbaren isländischen Radio-documentary-Projekt RANA (Radiophonic Narration) zu tun, sie war und ist Seminarleiterin für Radiophone Dokumentationen in Frankreich, Deutschland, Australien undsoweiter.

Kaye Mortley tritt – ich habe das in einem Interview erleben dürfen – nicht laut auf, Für-sich-zu-Sprechen und Definieren scheint ihre Sache nicht, und wenn man sie sieht, sehr klein, sehr zart, sehr abwesend-anwesend, glaubt man zu verstehen, warum in ihren Stücken die Menschen, die da sprechen, delirieren und in Zungen reden.

(Dies nur nebenbei erwähnt und als Miszellenée meiner noch irgendwie und vor allem: IRGENDWANN auszuarbeitenden Theorie vom „Körpers des Dokumentaristen“... Ich meine, bei Kaye Mortley einen Beleg für meine These zu finden, daß es nicht so sehr die FRAGEN des Interviewers als vielmehr seine seltsame und immer unscharfe ANWESENHEIT ist, die die Antworten generiert; präformiert... womit wir, dies aside, wieder und irgendwie bei der vorhin erwähnten „vorgängigen Schreibweise“ wären...)

Denn wenn es eine gäbe, die HANDSCHRIFT, SCHREIBWEISE, STIL, WIEDERERKENNBARKEIT hätte, dann wäre das Kaye Mortley, deren Stücke ich liebe.

Wie also nähert sich diese Autorin, wie also nähert sich dieses Stück der mehrfach durchgestrichenen Person Conrad Winter?

Vielleicht darf man, einmal mehr die eigene Frage umgehend, fragen: Wir würde MAN selbst das denn machen: Das Portrait eines Dichters, der im Elsass lebt und scheint's nicht leicht zu greifen ist, schreiben?

Was nicht leicht zu fassen ist, passt immer noch auf einen Zeitstrahl. Was nicht leicht zu fassen ist, passt noch immer in eine Tabelle. Ziehen wir, was im Stück gesagt wird (und nicht das, was Google uns nach langem Suchen verrät), auf die Leiste:

Conrad Winter, geboren 1931 in Strasbourg als unehelicher Sohn, wird nach seiner Geburt ins Kinderheim der Herrnhuter gebracht. 1939 bei Kriegsbeginn zu den Großeltern ins Elsass nach Haguenau, der Großvater ist Pfarrer. Im Zweiten Welt-

krieg als Pimpf in einer nationalsozialistischen Organisation. 1968 Heirat mit Michelle Keller, 1971 erste Gedichte auf elsässisch, seitdem ebendort.

Das ist nicht viel. Es ist allerdings mit der Biographie NIE viel: Ein paar Daten, Ecksteine, Geburten, Begegnungen, Titel: Hochzeiten und ein Todesfall. Wenn der Tod die Stunden schlägt und der Hahn zum dritten Mal (sehr zu Belustigung der Landleute) kräht: Bleibt am Ende der unausgesprochene Satz: „Ich kenne diesen Menschen nicht“.

„Mag sein, die Tage sind gezählt, die Augenblicke sind es nicht“, sagt aber Jochen Distelmeyer, und in meinen Ohren schließt sich auch „Fremd im Elsass“ dieser Aussage an. Das LEBEN ist nicht die Biographie, es gibt auch eine Infinitesimal(auf)rechnung des Daseins, wenn die Addition ins Nichts führt: Viele kleine JETZTS, Augenblicke eben, Existenzzeichen: Ephemeres statt Festschriften. Statt einer Biographie, die immer an der Geraden sich orientierte, etwas anderes: Lose Teile; Ein-Drücke, Farben, Lektüren, Fragmente, der ganze Reichtum dessen, was ist.

„Wäre ich... tot, wie sehr würde ich mich freuen, wenn mein Leben sich... auf ein paar Details, einige Vorlieben und Neigungen, sagen wir auf BIOGRAPHIE reduzieren würde. Ein durchlöchertes Leben... wo jede Rede fehlt und wo der Bilderfluß (dieser flumen orationis, worin möglicherweise die „Schweinerei“ des Schreibens besteht) wie bei einem wohltuenden Schluckauf unterbrochen wird.“

So Roland Barthes in seinem Vorwort zu SADE FOURIER LOYOLA. Und Biographeme sind es tatsächlich, mit denen Mortley arbeitet. Ein Biographem, anders als die Biografie in ihrer Systematik & Folge & Richtigkeit, ist das jäh erstrahlende Bild, ein sich öffnender Raum. Wo die Biographie chronologisiert, erklärt, erläutert, verbindet, psychologisiert, eröffnet das Biographem ein FELD...

Das Schönste möchte ich nicht vorwegnehmen, das schönste Biographem ist das von Michelle Winter, das so schön ist, das ich darüber nicht sprechen möchte, das zweitschönste aber ist das vom Apfel und dem Taschenmesser, und das kann ich erwähnen.

Es existiert keine Erinnerung an das herrnhuterische Internat, („ich erinnere mich – ich erinnere mich nicht“) aber einmal kam der Onkel und wollte einen Apfel und ein Taschenmesser gebracht haben.

Soweit das Fragment.

Selten aber war ein Taschenmesser so wenig Abbild eines Schneidwerkzeugs und so sehr Inbild der Pedanterie. Ich sehe den kleinen Jungen, der Conrad Winter war, durch die Tür und die Gänge des Internats eilen (sind die Gänge so kahl wie ich sie imaginiere?), wissend, die Besuchszeit ist kurz (aber hätte er nicht vielleicht doch lieber seine Ruhe? Trödelt er vielleicht sogar?). Er bringt das Gewünschte (wie? auf einem Tellerchen?), und nun schneidet der Onkel den Apfel (schält er ihn vorher?) und kaut bedächtig (bietet er dem Jungen etwas an?); mit vollem Mund soll man nicht reden... Nichts von alldem wird gesagt; alles davon ist da.

Es gibt diese kleinen japanischen Papierschnitzelchen, von denen Roland Barthes in vorgerücktem Alter gerne schrieb, die, in eine Schale mit Wasser geworfen, zu Blumen, Enten, einem Drachen werden. Ein solches Papierschnitzelchen wäre das Biographem, dieses Taschenmesser wäre ein solches Papierschnitzelchen.

Papierschnitzelchen? Schale?

V. Konstruktion. Blätter. Binde-Fäden

Selbstredend übernehmen auch die Herrnhuter eine Rolle im poetischen Konzept Kaye Mortleys. Ist es Themen-Glück? Ist es Finde-Absicht? „Man weiß es nicht, man wird es nie erfahren“ (Eckhard Henscheid)...

Die Herrnhuter jedenfalls spielen seit 1731 ein Spiel, an dem Perec, Queneau oder Cage ihre helle Freude gehabt hätten, und das Mortley nun heiter freundlich kopiert und dem Modulkonzept von Fremd im Elsass inskribiert und den winterschen Biographemen injiziert. Seit nunmehr 280 Jahren nämlich werden jährlich in Herrnhut für die weltweiten Herrnhuter Gemeinden 365 kleine Zettelchen mit alttestamentarischen Bibelsprüchen beschriftet. Ab damit in eine Schale, gut durchgemischt, dann wird gezogen, „gelost“.

Jeder Vers wird einem Tag zugelost, und so ist dieser Vers dann also DIE LOSUNG dieses Tages. Die Losung von heute, dem 10. September 2011, lautet (und sie hat mich beim Schreiben dieses Vortrages sehr beruhigt):

„Ich weiß, dass der HERR des Elenden Sache führen und den Armen Recht schaffen wird.“

Lassen Sie diese Losung von einem Kind im Studio vorlesen, und Sie wissen, woher DIESE Passagen von „Fremd im Elsass“ stammen.

(By the way: Ich kenne kein Mortley-Stück, in dem kein Kind Zitate läse. Und kein Stück auch, in dem kein Kind sich ver-lesen würde (und das dann auch noch kommentierte („was ist das denn für ein komischer Text?“)). Kinderstimmen, denke ich denkt Mortley, nehmen gerade gußeisernen Texten (z.B. Bibelstellen) etwas von ihrer Solidität (stimmt auch), kreieren ein Hören „wie beim ersten Mal“ (die Kinder tasten sich beim Sprechen in die Texte hinein). Manches Mal aber bin ich mir nicht sicher, ob man es sich mit dem SOUND von Kinderstimmen nicht zu einfach macht... wie bei anderen Regisseuren das Saxophon oder das Akkordeon, die immer und fehlerlos „für Atmosphäre“ sorgen.... (aber bei Mortley, Gott sei's gedankt, NIE vorkommen!))

Aber zurück zur Konstruktion:

Die Losungen der Herrnhuter werden in FREMD IM ELSASS erwähnt – nicht in ihrer Funktion als Leitworte der Gläubigen oder gar als ästhetische Konstruktionspfosten, vielmehr „schräg“: Als Sprachübung Conrad Winters. 1939, heißt es, las er die LOSUNG erstmals auf deutsch... Jenseits dieser einfachen Erwähnung aber „ist es (dem Zuhörenden) freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht“. Sagte vorhin Walter Benjamin. Und ich stimme jetzt nickend zu.

Das ist EINER der Binde-Fäden der Loseblattsammlung von Biographemen. Ein anderer: Baudelaires Gedicht „L'étranger“, „Der Fremde“.

Charles Baudelaire. Der Fremde

- *Wen liebst du am meisten, rätselhafter Mann, sag? Deinen Vater, deine Mutter, deine Schwester oder deinen Bruder?*
- *Ich habe weder Vater, noch Mutter, noch Schwester, noch Bruder.*
 - *Deine Freunde?*
- *Sie gebrauchen da ein Wort, dessen Sinn mir bis zum heutigen Tage unbekannt geblieben ist.*
 - *Dein Vaterland?*
 - *Ich weiß nicht, auf welchem Breitengrad es liegt.*
 - *Die Schönheit?*
 - *Gern möchte ich sie lieben, sie, Göttin und unsterblich.*
 - *Das Gold?*
 - *Ich hasse es, wie du Gott hassest...*

- *Ei! Was liebst du denn, seltsamer Fremdling?*

- *Ich liebe die Wolken ... die Wolken, die vorüberziehen dort ... dort ... die wunderbaren Wolken.*

Wenn man's weiß, wird's beinahe banal. „L'étranger“, der Fremde, der Fremdling: Das ist Conrad Winter. OK!...

Das heisst aber auch: Wenn man's NICHT weiß, ist es NICHT banal. Und vor allem: In guter kannibalistischer Autoren-Manier zersäbelt und zerstückelt Mortley auch diesen hochkulturellen Bedeutungsträger, Baudelaire, eignet ihn sich an und lässt (einfach mal) die Hälfte des Gedichtes weg, und zwar den Teil, der die Antworten gibt. (Bis auf die LETZTE Antwort, die keine mehr ist sondern eine ANRUFUNG, ein VERSCHWINDEN...)

Heisst das was? Das heißt, Mortley lässt den Teil, der die Antworten gibt, weg. Und verbleibt bei der wiederholten FRAGE an den Fremden...

Die wiederholte Frage an den Fremden: Motto des Stückes.

Wäre das auch das Motto jedes integren Dokumentaristen?: Die wiederholte Frage an das Fremde?

(Und ich darf an dieser Stelle noch kurz darauf hinweisen, daß das modulare Einschleiben von Gedichten & Bibeltexten zwar ein VERFAHREN ist (und wie jedes einmal erkannte Verfahren vielleicht banal), wohl aber ein bedenkenswertes: Bibeltexte und Gedichte – Poesie also – als Trenn-, Kenn- und Binde-Marken in eine Dokumentation zu setzen... Als würde dem Poetischen ein eigener DOKUMENTARISCHER WAHRHEITSGEHALT zugesprochen...

Aber noch etwas anderes: Ähnlich wie in der vorne sehr kurz angespielten Sequenz der Kathedrale von Haguenau, in der akustisch die Zeitebenen sich verschachteln (Meeres-Sedimente; Flugzeuge; und in der Gegenwart, ragend seit langem, die KIRCHE): Ähnlich also wie in der Kathedralenpassage arbeitet auch die Setzung der drei poetischen Textebenen in die *Vertikale*: Altes Testament; Baudelaire; Conrad Winter: Seit ewig schon wird der Fremde bedacht, der /die das / Fremde ist Thema der Poesie IMMER SCHON... So verloren in Raum & Sprache der Poet Winter ist – so aufgehoben ist er, dank der vertikalen Schichtung, dank des Stückes „Fremd im Elsass“, in der Zeit...)

VI. Den Boden bereiten: Eine Farbe Weiss

Ich weiß nicht, ob es Ihnen aufgefallen ist: Der amtliche Name „Conrad Winter“ fällt im Stück skandalös spät. Um genau zu sein: Bei Minute 33'00, also nach mehr als der Hälfte des Stückes. Das ist, mit Verlaub, seltsam: Daß der Name des Portraitierten erst nach der Hälfte des Stückes fällt.

Aber stimmt das überhaupt?

Denn auch, wenn der amtliche Name lange nicht fällt, taucht Winter sehr früh schon auf (ohne, daß wir wüßten, wer er ist): Als Stimme, Rezitator und Übersetzer seiner selbst. Und wenn wir vom Auftauchen und Erscheinen sprechen, dürfen wir auch vom mortleyschen Spiel mit Farben und Jahreszeiten sprechen. Wie in einer ovidischen Metamorphose nämlich geistert Winter nicht nur durch das gesamte Stück als Farbe (weiss), sondern früh auch schon als Jahreszeit (Winter eben) und spezifischer Niederschlag (Schnee)... Das wiederkehrende „Er wartete auf die Dame in Weiss“ gehört zu diesem Feld der Anspielung: Eine zwei-wertige Assoziation, als Nahtstelle dann verwendet, wenn die Erzählung umschaltet vom „Ich des Autors“ zu den Thematiken / Modulen „Mutter – Internat – Verlassenheit“: Weiß ist die Farbe der Winters.

Und ebenso die Schritte im Schnee, von links nach rechts, von rechts nach links, fungieren als akustischer Assoziationsraum, denn Schnee ist Winter, und im Winter starben die Schulkameraden, und über die Schneesritte hinweg erzählt das eine und einzige Mal die verstorbene Frau Conrad Winters, Michelle Winter, von ihrer ersten Begegnung, diesem einen und einzigen Mal, daß ein sprachliches Mißverständnis Conrad Winter GLÜCK brachte: „Ich dachte er wäre Fußballer, aber er beeindruckte mich mit Eluard“. Der Schnee ist einer der vielen akustischen Signaturen des Todes: „Ich hasse den Schnee“ – erneute Durchstreichung der eigenen... was? Wertigkeit?

Des eigenen Namens.

Mortley bereitet Winter 33 Minuten lang den Boden. Und der Boden ist weiß, und der Boden ist das Elsass. Nun ist das Elsass, das haben wir gehört & wußten es vielleicht vorher schon, historischer Boden, und hin und her ging er als Transit-Raum zwischen den Mächten, „Verderben den Verlierern“. Das aber erzählt nicht Winter, das aber erzählt kein allwissender „Erzähler“: Die Geschichte des Elsass

wird in der Kneipe von Elsässern erzählt. Heisst: Das Elsass erzählt sich selbst. „Fremd im Elsass“ ist kein Stück „über“ etwas, sondern immer noch „mit etwas“...

Die Kneipenmodule fungieren als fröhliches Babel, in dem die drei Sprachen, deutsch, französisch und elsässisch eifrig durcheinanderflirren und sich wechselweise gegenseitig übersetzen. Als mortleysche Jukebox, aus der die (profane) Musik kommt (die sakrale besetzt einen anderen Raum). Und die Kneipe ist der Erzählraum der Geschichte des Elsass. Daß da beispielsweise Jahreszahlen genannt (oder heruntergeleiert) werden bei Wein und Bier, das ist mir ein wunderbares Beispiel für das, was ich Polyvalenz des Tones nenne:

Valenz 1: Wir erfahren etwas über die Geschichte des Elsass

Valenz 2: Diese geschichtlichen Daten müssen den Zuhörer nicht wirklich interessieren: sie werden geleiert

Valenz 3: Geschichte ist im Elsass noch immer präsent (sonst kennte niemand die Jahreszahlen)

Valenz 4: Die Geschichte ist zwar präsent, wohl aber langweilig: sonst würde sie nicht geleiert...

Valenz 5: Es existieren solche Orte der Zusammenkunft

Man fände noch mehr Valenzen (die gewählte Sprache; den Hintergrund usw.)

Das ist nichts, was ein Schauspieler, ein Sprecher, ein „Erzähler“ jemals leisten könnte...

Was soll das alles? Warum diese poetischen, polyperspektivischen Verfahrensweisen im Rahmen einer DOKUMENTATION? Warum dieses hochartifizielle Spiel mit Farben, Metamorphosen, Sprechweisen, Orten und Texten?

Weil, in der Tat, in der Ästhetik Kaye Mortleys nicht nur der Poesie, sondern auch den eigenen poetischen Verfahrensweisen Erkenntniswert zugesprochen wird. Mortley kreiert ein eigenes Zeichensystem, das Verweischarakter hat und niemals nur sich selbst nennt. Ihr Arbeitsweise, ihre sensiblen, alludierenden Schichtungen sind mir immer mehr eine GESTE des ZEIGENS gewesen als eine Botschaft. Nicht deiktisch („SO ist das!“), mehr wie der Wanderer auf einem Hügel eine ausladende Armbewegung macht: „All das gibt es!“... Das ist das Gegenteil einer Ästhetik, die boulevardesk sagt: „FÜHLE, was geschieht!“. Mortley ist die freundliche Einladung, poetisch zu DENKEN. „Ich pflücke Geheimnisse aus Spinnennetzen / Der Dichter schreibt die Welt neu...“: Wie es in einem Gedicht Conrad Winters heisst. Und Poesie wäre: (ebenfalls nach Conrad Winter): „die unmögliche Begegnung...“

Ist das ein Feature?

Aber ja.