

MIRJAM SCHAUB

»A Thin Layer of Deception Between Us!«

Medial gestiftete Intensität und Intimität als ihr phantomatischer Rest

Melancholy is the most legitimate of the poetical tones.

Edgar Allan Poe

In der philosophischen Debatte über Privatheit spielt das Recht auf einen vor den Blicken Fremder geschützten Intimraum eine gewichtige Rolle. Es scheint, als reklamierten wir im Namen der Privatheit inmitten der sichtbaren Welt wie in einem ›optisch-unbewussten‹ Raum – für uns selbst und die anderen – temporär ›unwahrnehmbar‹ zu werden. Ich möchte im Folgenden dem Verdacht nachgehen, dass die damit einhergehende Anästhesierung des Eigenen wie des Fremden das auszuschließen droht, was Privatheit zu eröffnen schien: nämlich das Stattfinden von Intimität. Alternativ möchte ich vorschlagen, Privatheit als Kontrollphantasie (über Eigenes wie Fremdes) ebenso zu verabschieden wie die Vorstellung, Intimität basiere auf Privatheit. Stattdessen möchte ich zeigen, wie sich Intimität – verstanden als der Wunsch nach einer zwar geschützten, jedoch *intensiven* Begegnung mit etwas Fremdem – auf vorzügliche Weise *mediengestützt* und das heißt *distanzbasiert* erzeugen lässt. Zu diesem Zweck konfrontiere ich die philosophische Debatte bei Richard Sennett, Raymond Geuss und Beate Rössler mit drei künstlerischen Positionen, die sich in ausgezeichneter Weise mit dem Problem der Veröffentlichung des scheinbar Privaten auseinandersetzen: Linda Montano, Sophie Calle und Janet Cardiff. Insbesondere Cardiffs Stimme thematisiert in ihren *audio walks* die Funktion der medialen Trennung, das Nicht-zur-Deckung-Kommen, die Unmöglichkeit der perfekten Synchronisation zweier Menschen. (Deren mediale Getrenntheit erscheint dabei als ›Echo‹ auf ihre ›natürliche‹ Getrenntheit.) Damit hält Cardiff zugleich die Sehnsucht aufrecht, einen intimen Kontakt mit der uns umgebenden Welt herstellen zu können. Intensität, so der Befund, lässt sich auf vorzügliche Weise *medial* übertragen, als *surplus* bleibt das Versprechen von Intimität ihr phantomatischer Rest.

I

Was glauben wir aus philosophischer Perspektive über die Natur, den Zweck und den Wert von Privatheit und Intimität zu wissen? Um das Jahr 2000 erschienen im selben Verlag zwei höchst unterschiedliche Bücher zum Thema: Beate Rössler liberalistisch inspiriertes Buch *Der Wert des Privaten* (2000) und Raymond Geuss' genealogisch und Liberalismus-kritisch ausgerichtetes Werk *Privatheit. Eine Genealogie* (2002). Bei Rössler heißt es, einleitend:

Privat ist, mit wem ich zusammenlebe und was ich über meine Kollegen denke. Privat ist mein Tagebuch ebenso wie ein Teil meiner Korrespondenz; meine Privatsache ist, welche Kleidung ich trage, in welche Kirche ich gehe und welchen Beruf ich wähle; privat ist außerdem mein Heim und Herd, privat ist also auch meine Wohnung; privat ist schließlich ebenso die Frage, auf welche Schule ich mein Kind schicke; und wenn ich mit einem Freund im Café sitze, dann ist das zwar ein öffentlicher Ort, aber eine private Angelegenheit.¹

Aus der Art der Aufzählung der Amsterdamer Philosophin geht schon hervor, dass wir das Etikett ›privat‹ für sehr verschiedene Vollzüge reservieren. Die wenigsten davon finden in den eigenen vier Wänden statt, sondern betreffen ein offen und öffentlich *sichtbares* Verhalten. Diese Vollzüge als ›privat‹ zu deklarieren, bedeutet die Beanspruchung einer ›Schutzzone‹ mitten im sichtbaren, öffentlichen Leben, in der sich die BürgerInnen unbeobachtet und unbehelligt – von der Presse wie vor anderen neugierigen Blicken Fremder – wähnen dürfen und frei wissen, nicht nur vom Eingriff ihres Staates, sondern auch von der vorschnellen Ver- oder Beurteilung durch ihre MitbürgerInnen. Private Entscheidungen sind solche, die *nicht* zur Disposition stehen; für die es keiner besonderen Rechtfertigung bedarf. Normativer Hintergrund für diese Wertschätzung des Privaten ist die Annahme, dass wir unsere demokratischen Rechte nur dann substantiell ausüben werden können, wenn zunächst die *freie Entfaltung unserer Persönlichkeit* garantiert ist. Wir müssen *Selbstbestimmung (Autonomie)* über die unsere Person und unsere Körper *unmittelbar tangierenden* Bereiche ausüben dürfen. Für Rössler ist genau diese Ausübung der für unser politisches System so konstitutiven Selbstbestimmung gefährdet, wenn es keine Privat- und keine Intimsphäre mehr gibt, in dem wir uns *ausprobieren und selbst entwerfen* dürfen, ohne von Sanktionen bedroht zu sein.

Privatheit, das ist – zugespitzt gesagt – der Versuch, mitten im Sichtbaren in einer Zone zu leben, in der die Ordnung der Dinge, die einem gehören, und die Verfassung der Menschen, die einem lieb sind, *unbewusst und damit unwahrnehmbar* bleiben kann. Deshalb muss jeder ›verobjektivierende‹, d. h. ›fremde‹ und ›befremdende‹ Blick von außen verwehrt bleiben. (Er könnte ›ansteckend‹ sein!) Dass es sich hierbei um ein *fragiles Konstrukt* handelt, das mit der na-

türlichen Neugierde des Menschen, den vitalen Interessen des Marktes und der Medien, aber auch mit dem Kontrollbedürfnis des Staates in Konflikt geraten kann, wird schnell klar.²

Raymond Geuss erklärt in seiner Genealogie das »Recht auf Privatheit«³ zu einer genau datierbaren Erfindung der Ehefrau eines gewissen Samuel Warren, der es 1890 gründlich »mißfiel [...], daß die Zeitungen über die von ihr gegebenen Partys berichteten«.⁴ Es sei ein Trugschluss zu glauben, es gebe »die Unterscheidung von öffentlich/privat«⁵ als einzig substantielle und historisch stabile Unterscheidung; vielmehr sei zu fragen, wann und warum wir auf diese Unterscheidung dringen.⁶ Für unseren Zusammenhang ist Geuss' 2. Kapitel interessant, in dem es um die gezielte Verletzung der Prinzipien der »zivilen Unauffälligkeit« und »Nichtbeachtbarkeit«⁷ durch den in aller Öffentlichkeit masturbierenden Diogenes von Sinope geht: »[I]ch habe dem anderen, dem ich möglicherweise begegne, zu gestatten, mich unbeachtet zu lassen und mit den Beschäftigungen fortzufahren, die er oder sie vorhat, ohne von mir Notiz nehmen zu müssen. Ich habe mich niemandes Aufmerksamkeit aufzudrängen.«⁸ In aller Öffentlichkeit unbeachtet bleiben zu dürfen, setzt nach antikem, griechischem Verständnis voraus, dass man sich *unauffällig* benimmt. Das Prinzip der »Nichtbeachtbarkeit« hatte also gleichzeitig die Öffentlichkeit vor dem Privaten *und* dadurch das Private im Öffentlichen zu schützen. (Dahinter stand nicht nur der Schutz vor Ärgernis und Ekel, sondern auch die präventive Abwehr vor Neid und der Erfahrung von Ungleichheit, weswegen die öffentliche Befriedigung auch noch viel geringerer Gelüste, wie etwas das Stillen des Hungers, lange Zeit verpönt war.) Dass Diogenes seinerseits nicht provozieren wollte, sondern dem Ideal »individueller Selbstgenügsamkeit«⁹ zu gehorchen suchte, ist in diesem Zusammenhang nebensächlich. Wichtig ist die in der Episode aufscheinende Gefahr. Das prekäre Private wird möglicherweise gar nicht durch die Exponierung in der Öffentlichkeit, sondern durch eine ganz andere Form der Tyrannei bedroht, die von innen kommt. So proklamiert der amerikanische Kulturwissenschaftler Richard Sennett 1977 den Verfall und das Ende des öffentlichen Lebens und spricht im Gegenzug von der wachsenden *Tyrannei der Intimität*.¹⁰ Die Welt intimer Empfindungen verlöre mit dem Bedeutungsverfall des öffentlichen Lebens als ihrem natürlichem Gegengewicht alle schützenden Grenzen; *hypertrophe Vorstellungen von absolutem Glück und körperlicher Liebe* deformierten fortan die zwischenmenschlichen Beziehungen, ein narzisstischer Körperfetischismus werde in der westlichen Welt global, Liebe asozial usf. Hintergrund ist für Sennett ein falsch verstandenes Junktim von Persönlichkeit und Glauben an deren identitätsstiftende Authentizität, untermauert durch die Doktrin der »Natürlichkeit«, die – etwa zeitgleich mit Jane Austins *Sense and Sensibility* (entstanden seit 1796, veröffentlicht jedoch erst 1811) – am Ende des 18. Jahrhunderts aufkommt. Die Verhaltensmasken, die man

bis dato ›in der Öffentlichkeit‹ des Ancien Régime zu verschiedenen Anlässen zur Schau trug, gelten nun als gekünstelt; ihr eminent pädagogischer und performativer Mehrwert, nämlich, dass sie die vorschnelle Identifikation mit einer dieser Masken verhindern und ein distanziertes Selbstverhältnis pflegen, geht damit für Sennett unrettbar verloren. Nicht – wie bei Rössler – die Indiskretion, d. h. die Verobjektivierung des eigenen durch den fremden Blick, stört den Aufbau eines gelingenden und autonomen Selbstverhältnisses, sondern *die Unfähigkeit Distanz zu sich selbst und anderen Menschen auszuhalten*, tötet die Möglichkeit gelingender Intimität nach Sennett.¹¹

II

Interessanterweise entwickelte sich parallel zu Sennetts Diktum in den Kunstszene von New York und Paris eine intensive Auseinandersetzung mit mal brachialen, mal ironischen Codierungen von Intimität, die das dahinter liegende Versprechen eines Schutzraums inmitten des Allzu-Sichtbaren, Optisch-Bewussten nicht aufzugeben bereit waren. So vollzieht sich zur selben Zeit, in der Sennett seine groß angelegte Kulturkritik an einer Gesellschaft veröffentlicht, in der Kunstszene eine Gegenbewegung, welche die ästhetische Seite der Intimität entdeckt und die klandestinen medialen Bedingungen untersucht, unter denen sie sich überhaupt nur entfalten kann. (Genau in diesen Kontext schreibt sich, wie wir sehen werden, später Janet Cardiff ein.¹²) So richten KünstlerInnen ihre Aufmerksamkeit auf die Schamgrenze, die einst das alltägliche Leben – als langweilig und nicht sensationstauglich gescholten – den Diskursen von Wissenschaft und Kunst entzog.

Dies geschieht unter den hierfür gut beschaffenen Bedingungen des Kunstraums; ein öffentlich zugänglicher Raum zu sein, der die Betrachtenden aber als Anschauende, Nachdenkende, Kontemplierende zugleich ›im Privaten‹ belässt. Die Bewegung breitet sich quer zu den herrschenden Strömungen der *arte povera* und der *installation art* vor allem – das scheint kein Zufall zu sein – unter Künstlerinnen aus und findet lange keine nennenswerte Resonanz. Stellvertretend für andere seien hier nur zwei der schillerndsten Gestalten genannt: Sophie Calle (Paris) und Linda Montano (New York), die sich zur Intimität folgendermaßen äußert: »Without consistent emotional cleansing and maintenance we are often blind to or incapable of healthy intimacy.«¹³

Linda Montano – Janet Cardiff wird sie später eine ihrer Inspirationsquellen nennen – begann ihre Karriere mit von ihr geführten *walking tours* durch San Francisco (*The Rose Mountain Walking Club*). Später rief, schrie und sang sie zwölf Stunden lang alle möglichen Sünden von einem Balkon des San Francisco

Museum of Modern Art herab (*Listening to the '80s, Inside and Out*).¹⁴ Berühmt wurde sie mit *The Rope Piece* (1983/84), als sie sich zusammen mit Tehching Hsieh der kynischen Aufgabe widmete, ein Jahr mit diesem durch ein acht Fuß langes Seil verbunden zu leben; gebunden an das Gebot, sich in dieser Zeit niemals zu berühren.

Auch viele Werke der Französin Sophie Calle funktionieren als soziale Intervention, die – als persönliches Experiment getarnt – die Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem, Scham und Schamlosigkeit, durch gezielte mediale Eingriffe (wie die Verfolgung von Fremden mit der Kamera, die Veröffentlichung eines Adressbuchinhalts in *Libération*) zu verletzen versuchen.¹⁵ Calle beginnt 1979 damit, Fremde einzuladen, in ihrem Bett zu übernachten, um sie schlafend zu photographieren und die Photos zusammen mit Calles Kommentaren dazu auszustellen.¹⁶ Als Zimmermädchen getarnt, photographiert Sophie Calle 1981 für die Arbeit *Suite Vénitienne* einen Monat lang in Venedig den Schrank-, Koffer- und Mülleimerinhalt der ihr zugänglichen Hotelzimmer: »Ich untersuchte die persönliche Habe der Hotelgäste und die Art und Weise, wie sie ein und denselben Raum in ihr temporäres Zuhause verwandelten.«¹⁷ Woher rührt die Lust nach einem Blick in ein »authentisches« – sich unbeobachtet fühlendes – Leben?

Privatheit, so lässt sich *ex negativo* aus der Funktionsweise von Calles Interventionen schließen, das ist der prekäre Versuch, den eigenen Dingen – Büchern, Kleidern, Parfümflaschen – eine sichtbare Ordnung zu geben, die nur so lange »unbewusst« und d. h. *für uns* unsichtbar bleiben kann, wie kein »fremder« Blick von außen auf sie fällt. Privatheit, das ist das Paradox, mitten im Sichtbaren temporär *unsichtbar* werden zu dürfen. Unsere Sehnsucht nach Authentizität kündigt vom Verlust dieses imaginären Raumes inmitten der sichtbaren Dingwelt.

Authentisch nennen wir jene, die sich vor unseren Augen wie unbeobachtet geben. Wesen ohne sichtbares Über-Ich, ohne Selbst-Korrektur, ohne Meta-Psychologie, ziemlich unheimliche Zeitgenossen also. Dennoch sehnen wir uns offenbar danach, uns in einem kritikfreien, rechtfertigungslosen, »unbewussten« und dadurch geschützten »Raum« zu retten, in dem uns keine Objektivierung folgen, keine Distanzierung mehr treffen kann. Vielleicht liegt ja auch hierin das Geheimnis des Funktionierens von Janet Cardiffs Arbeiten. Idealerweise werden wir hier in ein Zwiegespräch mit uns selbst verwickelt, das unter der Anleitung einer Stimme geschieht, die uns nicht mit ihrem körperlichen *counterpart* belästigt.

Seit 1992 hat die kanadische Künstlerin ein Kunstwerk völlig neuen Typs und Formats entwickelt. Ausgerüstet mit Discman und Kopfhörer schickt Cardiff ihre Besucher hinaus in die Straßen und Parks der Stadt; hinaus aus den Museen, hinein in die angrenzenden Keller, Archive, Treppenhäuser, umgebenden Gärten. Ihre Stimme gibt dabei den Ton an. Und sie gibt Unerhörtes zu hören: den Flügelschlag eines Fliegenschwarms, Gesprächsfetzen von einer nahen Bank,

das Rascheln eines eben zertretenen Blattes, das Herüberwehen einer längst vergessenen Musik. Einander überlagernde Tonspuren verwandeln die Welt für die Betrachtenden – sie auf einer unsichtbaren Bühne sanft dirigierend – in ein vollkommenes Kinoereignis, das der Filmemacher Atom Egoyan zu Recht als *physical cinema* beschrieben hat. Wem also Glauben schenken? Dem Gehörten, dem Gesehenen, dem Vorgestellten, dem Wahrscheinlichen?

Cardiffs *audio walks* führen die Betrachtenden aus dem Reich des etablierten Sehens hinaus. Sie synchronisieren den eigenen Atem mit dem bloß gehörten Atmen einer körperlosen Stimme. Es funktioniert nach dem Modell der Trance; erzeugt wird die Simulation von Schwellenbewusstsein mittels einer ›akustischen Rückkoppelung‹, welche den Zuhörer mit der wundersam verführerischen Stimme einer fremden Frau verbindet. (Scheherazade, die Sirenen, der nächtliche Gesang unserer Eltern: Cardiffs gleichbleibende, unaufgeregte Stimme arbeitet auch gegen die – klischierten – Inbilder an, die sich in unserer Kultur mit dem Auftreten körperloser Frauenstimmen verbinden.)

Durch die Kopfhörer ist der Kontakt zur Welt zwar gedämpft, jedoch keineswegs abgebrochen, so dass man sich in wenigstens zwei akustischen Räumen zugleich aufhält: dem vorab aufgezeichneten und dem sich aktuell ereignenden. Einer ›audio-visuellen Brücke‹ gleich findet eine Überschneidung von vorgespielten und unvorhergesehenen Ereignissen statt. Wie in einem *cadavre exquis*-Spiel scheint sich die Wirklichkeit in unterschiedliche akustische und visuelle Welten aufzufächern, teils zu verdoppeln, teils zu ergänzen.

Durch die dem menschlichen Ohr nachempfundene Aufnahmetechnik, die einen perfekten 3-D-Eindruck vermittelt, liefert alles Gehörte den Raum, dem es entstammt und die Richtung, die es nahm, mit. Ausgestattet mit allen Anzeichen von Präsenz, verlangt das Gehörte aufgrund seiner Prägnanz und Präsenz nach einem visuellen Gegenstück. Cardiffs Arbeiten zeigen, wie sehr das bloß Gehörte auch das Zu-Sehende affiziert, infiziert, dirigiert. Man *meint* zu sehen und *möchte* sehen, was man hört. Die Irritation wird perfekt, wenn die Synchronisation des eben Gesagten mit dem gerade Gesehenen gelingt. Schön und unheimlich ist es, wenn man plötzlich eine am Fuß verletzte Taube erblickt, von der Cardiff gerade noch gesprochen hat.

Man mag ihr Geheimnis auch in ihrem Minimalismus entdecken: Allein die schlichte Präsenz einer Stimme, die sich jedem einzelnen Zuhörer (vermeintlich) zuwendet, ist eine Form der Wunscherfüllung. Sie erfüllt Wünsche nach Ablenkung vom Gewöhnlichen, nach Intensität, nach Intimität, die dicht unter der Oberfläche der Notwendigkeiten warten. Die Freude, das ›Wunder einer Analogie‹ (Proust) zwischen aktuellem sinnlichen Eindruck und dem plötzlich aufkeimenden, weit zurückliegenden Erinnerungsbild, widerfährt dem Besucher von Cardiffs *walks*, wenn der Moment günstig ist.

Vielleicht fängt diese Kunst mit der Entdeckung der anthropologischen Tatsache an, nämlich dass das Gehörte unmittelbare Gefühle evoziert, unabhängig von der Tatsache, ob es auch real sichtbar ist. Während das Auge sucht (und Beute macht), lauscht das Ohr (auf das, was uns erbeutet). Das Ohr ist das Organ der Angst. Nicht leicht, es in Sicherheit zu wiegen. Warum funktioniert die akustische Täuschung, das Hörig-Werden bei Cardiff so selbstverständlich?

- Die Geräusche, Stimmen und Töne müssen zu den Erwartungen passen, die der uns umgebende Ort weckt. Sie müssen sich – wenigstens zum Teil – mit dem Konventionellen treffen, wenn es gelingen soll, dem Zuhörer auch ›falsche‹, d. h. inaktuelle oder künstlich erzeugte Geräusche unterzujubeln.
- Die Geräusche, Töne und Stimmen müssen das körperliche (Wohl-)Befinden des Zuhörers tangieren, ihn in ein akustisches Geschehen verwickeln, dem er sich nicht leicht entziehen kann, weil sein schweifender Blick immer wieder *sichtbare* Anhaltspunkte für das Gehörte findet.
- Der Moment der plötzlichen Wiedererkennung wird bei Cardiff dadurch erzielt, dass die aufgenommenen Geräusche und Töne tatsächlich den Orten entstammen, durch die der spätere Besucher wandert.

Die im *headset* hörbare Welt muss also, um täuschen zu können, einen echten Ortsbezug und ›vitale‹ Bedeutung für den Zuhörer haben, der – mit schleichendem Unbehagen – auf Cardiffs Spuren wandelt. Das Unheimliche ist bei Cardiff dann auch kein billiger Effekt, sondern erwächst aus den praktisch gewordenen Reflexionen über das Spurenverfolgen. Durch die Überlappung des aktuellen akustischen mit dem vorab aufgezeichneten, virtuellen Geschehen findet man selbst ›Indizien‹ für die Richtigkeit und Triftigkeit des Gesagten. Die Unheimlichkeit, die sich beim Betrachter einstellt, rührt daher, dass man sich unfreiwillig längst am ›Ort des Geschehens‹ befindet, weil man Cardiff *wirklich* aus dem geschützten Raum einer Bibliothek, eines Museums oder einer Galerie hinaus ins Freie gefolgt ist, in einen Raum, in dem sich die Kunst ›die Bühne‹ mit zufälligen Ereignissen teilen muss. Hier, mitten im realen, kunstlosen Geschehen, ist man der Suggestivkraft ihres Narrativs besonders schutzlos ausgeliefert, weil es sich mit dem aktuellen Geschehen so nahtlos verwebt. Nicht nur, dass das Gehörte ›wirklich‹ und ›wahr‹ sein könnte, irritiert; auch die eigene Willigkeit, einer fremden Stimme (wohin eigentlich?) zu folgen, wirft unbequeme Fragen auf.

Gefährlich scheinen die Intimität und die Komplizenschaft, die sich während eines halbstündigen *walks* mit der körperlosen Erzählstimme einstellt. Sie scheint wie im eigenen Kopf zu sprechen, intensiviert und beglaubigt noch durch den aktiven, eigenen *körperlichen* Mitvollzug des beschrifteten Wegs. Man *weiß*, dass man *exakt* dort geht, zögert, stehen bleibt, wo vorher die Künstlerin mit ihrem Aufzeichnungsgerät gewesen ist. (Man fürchtet sich vor ihrem Mehrwissen, ihren antizipatorischen Fähigkeiten, ihrem genauen *studium* des Ortes.) Man hat

Angst, den Weg nicht mehr zurückzufinden, denn irgendwann ist der *walk* zu Ende und die Künstlerin entlässt einen ins Nichts. Dabei ist dieser ungeschützte, von keinen Stimmen mehr begleitete oder verfolgte Nachhauseweg erst Garant für das Funktionieren der gemachten Erfahrung, ihr *punctum*. Auf dem Rückweg erfährt man denselben Raum unter dem Signum des Verdachts – eine Spur für etwas anderes zu sein – plötzlich mit anderer Schärfe.

Cardiff arbeitet minimalistischer und klandestiner als Sophie Calle.¹⁸ Stimmen ohne körperlichen *counterpart* eignen sich für allerlei Projektionen. Doch Cardiff ist nicht an der Pathetisierung oder künstlichen Dramatisierung des Gesagten interessiert.¹⁹ Während die ausgestellte ›Intimität‹ in Calles Arbeiten nicht selten schal wirkt und Sennetts Diktum von der Tyrannei noch in seiner Übertreibung zuarbeitet, praktiziert Cardiff über die Manipulation der Tonspur eine subtilere Form von Zweisamkeit.

Cardiffs Arbeiten sind ›dialogisch‹. Ironie, Situationskomik, Witz, Sinn für Widerspruch beleben ihre *sound tracks*, erlauben ein Gefühl von Freiheit gegenüber dem Gehörten. Man hat nicht den Eindruck, den obsessiven Phantasmen einer monomanischen Künstlerin ausgeliefert zu sein. Die Intimität, die sich nach wenigen Schritten bei Cardiff herstellt, ist dank des leicht indifferenten Tons der Sprecherin, niemals klebrig, niemals anmaßend oder anbiedernd. Sucht man nach einer Antwort auf die Frage, warum die in Cardiffs Arbeiten evozierte Intimität die Möglichkeit von Zweisamkeit niemals denunziert, ergibt sich noch eine andere Fährte: Wer mit einem so *intransparenten* Medium wie dem Ton arbeitet – das den Tonschnitt *unhörbar* macht, anders als der Bildschnitt, der immer *sichtbar* ist –, muss die Gesetze des Unsichtbaren kennen, um das Spiel mit dem Immateriellen eröffnen zu können. Bei Cardiff sind es gerade die ›rauen‹, schlecht aufgenommenen, von quietschenden Recordern abgespielten Stimmen, welche unbemerkt als Kontrastfolie den ›reinen‹, hoch präsenten *dolby surround*-Stimmen ›Natürlichkeit‹ und damit Präsenz und Glaubwürdigkeit verschaffen. Gerade der hörbare Einsatz veralteter Technik lässt den Einsatz hochmoderner Schnitt- und Aufnahmetechniken umso wirkungsvoller *vergessen*.²⁰

Dennoch geschieht Kommunikation hier nicht einfach über Aufzeichnungsgrenzen hinweg. Für die Künstlerin ist das Mediale jederzeit Teil des Narrativs. Allerdings taucht es sehr elegant im Erzählten unter. Das Getrenntsein vom Geliebten, das Unvermögen, sich des Anderen über dessen Spuren zu vergewissern, die Entfernung zum eigenen Ich durch die Zeit hindurch, die Schwierigkeiten sich exakt zu erinnern, durchziehen das Narrativ bei Cardiff auf vielfältige Weise. In der vielbevölkerten Einsamkeit der miteinander ringenden Stimmen *erwächst gerade aus dem Faktum der medialen Trennung eine Form der Zugewandtheit, eine Erotik der Distanz*, welche die Getrenntheit der Stimme von ihrer späteren medialen Aktualisierung und damit die aktuelle Situation der Zuhörerinnen

stillschweigend mitreflektiert. Ist es abwegig zu vermuten, dass eine minimale Trennung – etwa im Geiste Sennetts – eine notwendige Voraussetzung für das Herstellen einer *erträglichen* Form der Nähe ist?²¹

Die bloße Anwesenheit einer Stimme, die sich im rechten Moment zurückziehen und zu schweigen weiß, ermöglicht eine Form der Nähe jenseits des klassischen Auge-in-Auge-Spiels, vergleichbar nur jenem Zustand, in dem man die herannahende Präsenz des Anderen mit geschlossenen Augen erkennt. Das Unangestregte von Cardiffs Arbeiten scheint hierin ihren Grund zu finden: Der Einsatz ausgeklügelter technischer Medien, die Künstlichkeit der Mittel, zeitigt *keine* Künstlichkeit der Wirkung. Im Gegenteil, die Wirkung erscheint so selbstverständlich und ungezwungen, weil sie an die natürliche Verschiedenheit zweier Sinne, zweier Körper und zweier Bewusstseine appelliert. Cardiffs Arbeiten entfachen ein freies Spiel der Kräfte und ermöglichen damit genau das, was Immanuel Kant vor über 200 Jahren als den Anfang der ästhetischen Urteilskraft begriff: die Erfahrung von Lust.

III

Abschließend ergeben sich damit folgende Beobachtungen: Präsenze, dabei körperlose Stimmen aus dem Off (also das, was man früher Geister nannte) können im geschützten Rahmen eines Kunstwerkes *mehr und Anderes* übertragen als eine wie auch immer geartete Rede. Wenn der Inhalt dieser Rede überdies in einem subtilen Resonanzverhältnis zu der stimmlichen Performanz steht, etwa, indem dessen mediale Situation (wie die Getrenntheit von KünstlerIn, AdressatInnen, Publikum) auf minimal verschobene Weise Teil der Narrativs wird, stellt sich eine Verstärkerwirkung ein. (*Asthetischer/konstativ/performativer Verstärkereffekt*)

Das Werk von Cardiff, das ich hier wie eine philosophische Apparatur als explorative Basis verwendet habe, legt dabei nahe, dass sich zunächst nur die ›Rauheit‹ (Roland Barthes) ihrer Stimme, d. h. ihre besondere Intensität, ihre Melancholie, ihre Müdigkeit usf., überträgt und von uns affektive Resonanz verlangt. (*Übertragung von Intensität*)

Mit Rücksicht auf die Art, wie und was diese Stimme mit uns (dem ihr unbekanntem Adressaten) bespricht, transformiert sich diese Intensität in etwas, das ob der beträchtlichen medialen Distanz nicht vorgesehen war, nämlich die Erfahrung von ›Intimität‹, d. h. von einer Vertrautheit, die in ihrer Fraglosigkeit erschrecken lässt. (*Transformation von Intensität in etwas ›Interaktives‹ – in Intimität*)

Diese Intimität – die prickelnde, ja ›magische‹ Nähe von etwas, mit dem sich interagieren, spielen lässt, ohne dass man sich dafür entschuldigen müsste – setzt sich mühelos über die vollkommene Anonymität der ›Akteure‹ hinweg und

nimmt auch keinerlei Anstoß daran, dass den Museumsbesuchenden ein vorab aufgezeichneter Klangraum offeriert wird. (*Intimität als Spiel mit einer Nähe über mannigfaltige Distanzen hinweg*)

Die Übertragung und Übersetzung von etwas zunächst Körperlosem und Distanziertem kulminiert dabei in einer körperlichen Reaktion der Betrachtenden, die von Cardiff neuerlich *vorhergesehen*, kommentiert und schrittweise reflektiert wird. Auch die *walker* sind fortan damit beschäftigt, ihre körperliche Verwicklung anzuerkennen und versuchsweise die Waage zwischen körperlicher Bedürftigkeit und freiwilliger Einwilligung in ein Spiel mit offenem Ausgang zu halten. (*Distanz erlaubt Nähe und umgekehrt. Körperliches verlangt nach Unkörperlichem und umgekehrt.*)

Es geht also um affektive Übertragungs- und Gegenübertragungsprozesse, die mit einer spezifischen künstlerischen Aneignung und medialen Reflexion der verwendeten technischen Medien zusammenhängen. Sie geschehen umso reibungsloser, je beiläufiger die mediale Trennung thematisiert und körperlich spürbar gemacht und im nächsten Streich performativ wieder annulliert wird. (Damit ist die Aufspaltung in zwei personal-identische Sprecherinnen gemeint, die eine, welche die anderen Stimmen hört, die andere, die sie nicht hört; oder die Aufspaltung in zwei akustische Aufzeichnungsweisen, die eine, die man spratzen und knacksen hört, die andere, die sich lautlos vollzieht.) (*Mediales und akusmatisches Wechselspiel aus Auffälligkeit und Unauffälligkeit*)

Im Werk von Linda Montano wird Privatheit zu einer kynischen Aufgabe, wenn sie unsere kulturellen Schamgrenzen nicht einfach zu verschieben, sondern sie ostentativ loszuwerden trachtet. Frei nach dem Vorbild von Diogenes von Sinope versucht Montano, das »Prinzip der Nichtbeachtbarkeit«²² im semi-öffentlichen Kunstraum so weit zu treiben, dass zwei aneinandergeseilte Menschen ein striktes Berührungs-Verbot praktizieren können: *Privatheit ist dann das Ergebnis eines Exerzitiums, einer Askese, die jede Intimität zu einem anderen Menschen ausschließen muss, um überhaupt Bestand zu haben*. Demgegenüber verfolgt Sophie Calle in vielen ihrer Arbeiten das Prinzip der radikalen *Veröffentlichung des Privaten*. Allerdings wird dieses Private zugleich dadurch »neutralisiert« bzw. in Frage gestellt und ironisiert, dass es offensichtlich phantasmatisches Produkt des (eigenen) Voyeurismus und damit letztlich fiktiver – und nicht bloß fiktionaler – Natur ist.

Bei Cardiff ist demgegenüber fraglose Vertrautheit bei gleichzeitig aufrechterhaltender Distanz das Resultat einer medial vermittelten Intensität. Cardiff thematisiert die Trennung, das Nicht-Zur-Deckung-Kommen, die Unmöglichkeit einer perfektiven Synchronisation; und genau damit hält sie zugleich die Sehnsucht aufrecht, einen intimen Kontakt mit der uns umgebenden Welt herstellen zu können. Intensität ist übertragbar, das Versprechen von Intimität bleibt ihr phantomatischer Rest.

Privatheit, wechselseitige Anerkennung, Wahlfreiheit dessen, was einen angeht und was nicht, also alles, was Beate Rössler in hoch kontrollierter Weise herausgearbeitet hat, ist – so der sich hier anschließende Befund – *keine* notwendige Voraussetzung für das Stattfinden von Intimität. *Privatheit als Kontrollphantasie über das Eigene ist keine ernstzunehmende Voraussetzung für ihr Gelingen.* Im Gegenteil. Ich habe versucht zu zeigen, dass die affektive Brückenbildung zu Cardiffs Stimme sich ähnlich anonym – und auf Verkennung basierend – gestaltet wie die zu Joseph Weizenbaums berühmtem Computerprogramm Eliza. Es ist kein Widerspruch, dass sich in beiden Fällen die mediale Distanz gleichzeitig konstativ bejahen und performativ annullieren lässt. Dieses *double bind* könnte die Pointe – und zugleich der Effekt – einer technisch mediatisierten, körperlich wirksam werdenden Intimität sein, welche ihre späteren Auflösungs- oder Trennungsgründe von erstem Tag an *kennen und ignorieren* wird. Nicht zuletzt dieses Wissen gilt es – als intimes – zu schützen.

Anmerkungen

- 1 Beate Rössler: Der Wert des Privaten. Frankfurt/M. 2001, S. 10.
- 2 Für Michel Foucault wäre allein schon die Idee, wir könnten uns in einer rundum verwalteten und durchdisziplinierten Welt (in der eine ›Mikrophysik der Macht‹ regiert) frei und unbehelligt bewegen, *eine trügerische Illusion*; in die Welt gesetzt zur Beruhigung des braven Bürgers, der sich selbst in seinen vier Wänden so benimmt, als säße er in seinem modernen Panoptikum fest, als hörte der Nachbar ständig mit.
- 3 Raymond Geuss: Privatheit. Eine Genealogie. Übers. von Karin Würdermann. Frankfurt/M. 2002, S. 124 (amerik. Orig.: Public Goods, Private Goods. Princeton 2001).
- 4 Allerdings weist Geuss natürlich auch auf Benjamin Constants Schrift *De l'esprit de conquête et de l'usurpation* (1814) hin, die bereits scharf zwischen privater und öffentlicher Existenz zu unterscheiden sucht; vgl. Geuss, Privatheit (Anm. 3), S. 124.
- 5 Geuss, Privatheit (Anm. 3), S. 124f.
- 6 Geuss rekapituliert zunächst eine Reihe von Intuitionen, welche die Unterscheidung zu rechtfertigen suchen, z. B. dass privat dasjenige sein könnte, was kein allgemeines Wissen und kein gemeinsames Eigentum sein sollte. John Dewey (*The Public and Its Problems*) schlägt (ähnlich wie der frühe Humboldt beim *Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen*) ganz anti-paternalistisch vor, privat sei, was für den davon Betroffenen selbst immens interessant, in seinen Folgen für Andere aber unbedeutend genug sei, um von einer Einmischung von außen abzusehen. Richard Rorty erscheint als wahrer Erbe des Liberalismus, wenn er private Ironie und liberale Hoffnung als komplementär zueinander konzipiert; vgl. Richard Rorty: *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge 1989, Kap. 4: S. 73–95. Demgegenüber macht Geuss in der Geschichte verschiedene andere Konnotationen aus, etwa, dass das römische Recht nicht nur das öffentliche vom privaten, sondern beide wiederum vom heiligen Recht und heiligen Eigentum zu unterscheiden wusste.
- 7 Geuss, Privatheit (Anm. 3), S. 34.
- 8 Ebd., S. 35.
- 9 Ebd., S. 46.
- 10 Vgl. Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Übers. von Reinhard Kaiser. Frankfurt/M. 1983 (amerik. Orig.: *The Fall of Public Man*. New York 1977).

- 11 In jüngerer Zeit ist ihm mit Nachdruck widersprochen worden. Marianne Streisand etwa fasst Intimität als eine genuin ästhetische Entdeckung der Jahrhundertwende (19./20. Jh.) mit theatralen Ursprüngen auf, als *bewusst inszenierte Abgrenzungsbewegung* gegenüber der Vereinnahmung durch ›urbane Massenkultur‹; vgl. Marianne Streisand: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der ›Intimität‹ auf dem Theater um 1900. München 2001.
- 12 Vgl. hierzu auch die Argumentation in Mirjam Schaub: Janet Cardiff. The Walk Book. Köln 2005 und in: dies.: Die Kunst des Spurenlegens und -verfolgens. Sophie Calles, Francis Alÿs' und Janet Cardiffs Beitrag zu einem philosophischen Spurbegriff, in: Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube (Hg.): Spur. Frankfurt/M. 2007, S. 121–141.
- 13 Linda Montano: Chakra Story, www.lindamontano.com/story/chapter3.html (16.06.2009).
- 14 Andere Arbeiten hießen: *Drum Event* (1976, 80 Langton St., San Francisco), an dem Montano mit Nina Wise während sechs Tagen je sechs Stunden lang trommelte; *Talking about Sex While Under Hypnosis* (1974, University of California, Davis), wobei sie unter Hypnose Auskunft auf Fragen zu ihrem Sexleben gab; *The Story of My Life* (1973, San Francisco Art Institute) spielte in einer Tretmühle, in der sie jeden Tag drei Stunden lang ihre Lebensgeschichte erzählte: »A smile device kept me smiling.« Vgl. www.lindamontano.com/more/long_resume.html (16.06.2009).
- 15 1979, zwischen dem 1. April, einem Sonntag, gegen 17 Uhr und Dienstag, dem 9. April, gegen 9 Uhr lädt die Künstlerin Freunde, aber auch Unbekannte – am Ende sind es 28 verschiedene *dormeurs* – zu sich nach Hause ein, um dort in Calles Bett zu übernachten und sich im Schlaf von Calle photographieren zu lassen. »I'm thinking of when I'm photographing George when he's sleeping this idea of trying to get into, be part of his sleeping state. What is everyone trying to do when they are photographing? It's this connection to someone, it's this connection to place but it's also this separation.« Interview der Autorin mit Janet Cardiff im April 2004. Wie, um den Abgrund an aufgebrochenen/aufgeworfenen Gefühlen zu schließen, notiert Calle kleine Geschichten zu jedem Bild, bevor sie die Schwarz-Weiß-Photos unter dem Titel *Les dormeurs/The Sleepers* ausstellt, ein Verfahren, das als ›retrospektive Narration‹ ihr ganzes Werk durchziehen wird. »Fabrice Luchini, fifteenth sleeper. I don't know him. A mutual friend advised me to phone him. The idea amuses him. [...] He keeps his clothes on. He refuses to sleep. He had warned me he wouldn't be able to. When I ask him what he thinks he is doing in my bed he answers: ›Sex‹.« Sophie Calle: M'as-tu vue? Munich, Berlin, New York 2003, S. 149 und S. 151.
- 16 Die Photo-Romane arbeiten mit der Möglichkeit, Bild und Schrift durch gezielte, allzu große Ähnlichkeit auseinanderdriften zu lassen. Schriftförmiges Photo und bildähnlicher Text beglaubigen sich wechselseitig und sind doch korrupte Zeugen, die am Ende weder die Wahrheit des Gesehenen noch die des Gesagten verbürgen können: »a simulacrum of a shame«, »a parody of a parody«; Luc Sante: Sophie Calle's Uncertainty Principle, in: Parkett 36 (1993), S. 74–78, hier S. 78.
- 17 Sophie Calle, zit. n. ebd., S. 74 (Übers. M. Sch.).
- 18 Ein Minimalismus, der von Anfang an ein kluges, sehr dialektisches Bewusstsein davon mitbringt, dass (i) die ersten, ›natürlichen‹, unterschiedenen Medien unsere fünf Sinne sind, und dass man sie (ii) separieren muss, will man ihre Möglichkeiten weiten, das Erleben intensivieren. Es bedarf des Trennenden, um gemeinsame Erfahrung zu stiften.
- 19 In einer ihrer jüngeren Arbeiten, eine Multi-Media-Installation für die Biennale in Sydney (2008), u. a. auch im Hamburger Bahnhof/Berlin 2009 unter dem Titel *The Murder of Crows* zu sehen, wird das Pathetische (u. a. in Gestalt russischer Marschmusik) selbst zum Thema, allerdings als kalkulierter Teil einer (psycho-)analytisch geschulten Traumreise durch drei Szenarien, die den Verlust eines Beines je anders zum Anlass nehmen.
- 20 »It's like a really cheap form of virtual reality. [...] Sometimes you flip and forget which is the real thing – because the video image is aligned with where you're walking. It has a weird psychological effect on the brain. People have no problems interacting with my art, because it's so normal. They're used to having a video camera, they're used to having headphones. [...] Who knows, in ten years maybe we'll have these great screens that you can put on your eyes [...].« Janet Cardiff (03.05.2001), zit. n. www.wired.com/news/culture/0,1284,42152,00.html (16.06.2009).
- 21 »In my walks you often have the constellation that two people are separated by media. This leads

to a sort of dislocation through time and space but also through people. *Drogan's Nightmare* is very much a love story, about my voice and George's voice. Probably a lot of the pieces are about love stories, about George's and my love story. About the separation between people and using media as a metaphor for that separation, and how our ability to completely immerse ourselves in each other echoes as a perfect analogy for how we are separated by media. To me that's basically a lot of the stuff in my walks. Also it gets echoed in this person you're listening to being part of you but separate from you, so there is this continual cyclical repetition.« Janet Cardiff im Interview mit der Autorin, April 2004.

22 Geuss, Privatheit (Anm. 3), S. 35.

