



BLACK PAPER



SCHREIBEN IN
DUNKLER ZEIT



TEJU COLE



CLAASSEN



langsamen Abschnitte, von denen es drei gibt, ähneln sich und wechseln sich mit schnellen Abschnitten ab. Die langsamen Abschnitte dieses Mittelsatzes bestehen aus zwei Teilen: einem sich überschneidenden Motiv der Instrumente und einem tiefgründigen und einfachen Choral. Es ist das intensive Licht dieses Chorals, das die Zuhörenden nicht mehr loslässt, wie das Licht in *Vier Quartette* von T. S. Eliot: »Glanz, der am frühen Nachmittag uns blendet. / Helleres Feuer als flammendes Holz und glühende Kohle.«

Die schnellen Abschnitte sind mit dem Vermerk *Neue Kraft fühlend* versehen – Kraft, die den Körper aufs Neue erfüllt. Wieder bringt uns Beethoven in ein Reich der Schwankungen. Doch dieses Mal ist die Wirkung eine ganz andere. Anstelle des Fiebers im zweiten Satz haben wir nun zwei positive Gefühle: Ruhe und Lebendigkeit wechseln sich ab.

»Spät« verweist auf zwei verschiedene Arten, nicht in der richtigen Zeit zu sein: seiner Zeit voraus zu sein ist die häufigere, aber nach seiner Zeit, also zu spät geboren zu sein ist ebenso einschneidend. Wenn wir beide zusammen betrachten, wenn wir uns klarmachen, dass Beethoven unsagbar alt und uns auf geheimnisvolle Weise weit voraus ist, dann kommt uns der Gedanke, dass er es irgendwie geschafft hat, sich der Zeit zu entziehen, dass er weder zu früh noch zu spät ist, dass er die Zeit überwunden hat.

Gegen Ende des mäandernden Gesprächs zwischen Farouq und Julius berichtet Farouq von seinem abgebrochenen Studium an einer belgischen Universität und dem Grund für seine Wut. Er sagt: »Ich wollte einen Magister in Kritischer Theorie machen, weil das Institut dafür bekannt war. Das war mein Traum, mit zwanzig hat man ja sehr präzise Träume. Ich wollte der nächste Edward Said werden! Die Idee war, Vergleichende Literaturwissenschaft zu studieren und als Grundlage für Sozialkritik zu nutzen.«

Ich versuche, mich daran zu erinnern, was ich dachte, als ich diese Passage schrieb. »Ich wollte der nächste Edward Said werden!« Woher war dieser Gedanke gekommen? Meinem schwierigen und gelegentlich unsympathischen Erzähler hatte ich diese Zeile nicht in den Mund gelegt. Ich hatte sie Farouq gegeben, einer Nebenfigur, einem jungen Mann, für den ich mehr Verständnis hatte. Wollte ich also der nächste Edward Said werden? Immerhin hatte ich in jenen Jahren, 2006 und 2007, an derselben Universität, deren Starprofessor Said vor Kurzem noch gewesen war, meine Doktorarbeit in Kunstgeschichte geschrieben. Ich denke aber nicht, dass es so einfach war. Beim Schreiben von Romanen entsteht häufig ein Moment der Selbsthypnose, eine Art Fliegen im Dunkeln. Ich ahnte bereits, dass mich dieses Buch, in das ich jene Worte hineinschrieb, aus der akademischen Welt hinausführen würde. Was ich festhalten wollte, war die Auffassung, dass Edward Said – durch das Schreiben ebenso wie durch das Sein – eine Art Orientierungshilfe war, ein Flugsicherungsturm für so viele von uns mit ganz unterschiedlichen Herkünften, Talenten und Ambitionen. Niemand sollte zu ihm werden, genauso wenig wie er der nächste Adorno oder Benjamin hätte werden können. Unser Bestreben war es, mit seinen Anschauungen im Austausch zu stehen und durch sie unseren eigenen Weg durch die Nacht zu finden.

Die Verwendung der lydischen Tonart, einer antiken Tonart, vermittelt den Eindruck von etwas Exotischem, Andächtigem und mystisch Religiösem. Am Ende des Satzes steht die Anweisung, »mit innigster Empfindung« zu spielen. In diesen letzten Takten spürt man beinahe, wie die Seele aus einem heraussteigt und sich vom Körper trennt. Der Choral baut sich immer weiter auf, und es ist, als hätte man eine Viertelstunde lang in Spektralfarben geschaut, die nun von selbst zu einem grellen Licht verschmelzen, zu einer blendenden Grellheit, und dann langsam an Intensität verlieren. Die Wirkung ist überwältigend.

4: Berlin

Der vierte und der fünfte Satz von op. 132 bilden eine Einheit, wobei der eine als kurze Einleitung des anderen dient. Der vierte Satz ist mit *Alla marcia*, »wie ein Marsch«, überschrieben, und dieser zackige Rhythmus wird wieder und wieder von einem leichteren, spielerischen Abschnitt unterbrochen, fast wie ein Vater, der ernst voranschreitet, während seine Tochter um ihn herumhüpft. Dann folgt ein tremolobegleitetes Rezitativ auf der Violine, das an das Ende der Neunten Symphonie des Komponisten erinnert – »O Freunde!«. Tatsächlich waren die Skizzen für das Ende von op. 132 ursprünglich als Thema für den letzten Satz von Beethovens Neunter gedacht, bevor er sich für ein Chorfinale entschied.

Dieser vierte Brückensatz dauert nicht länger als zwei Minuten, dann befinden wir uns plötzlich im fünften Satz, *Allegro appassionato*, der elegant beginnt und einen sehnsüchtigen und leidenschaftlichen Charakter hat. Aber es gibt immer wieder Elemente, die das Tempo durchkreuzen, wie zuvor schon im zweiten und vierten Satz. Die vier gehetzten äußeren Sätze des Quartetts wirken so gesehen wie bibbernde Bittsteller, die sich um die unerschütterliche Vollkommenheit von »Heiliger Dankgesang« scharen.

Aber hier, gegen Ende des Quartetts, beginnt sich die Logik wirklich zu einer Einheit zu entwickeln. Es ist der späte Beethoven, wir erkennen jedoch den klassischen Beethoven'schen Bogen von unterschiedlichen Elementen, die sich aus dem Kampf heraus zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen. Gegen Ende des fünften Satzes ertönt das Cello in hoher Lage, fast wie eine Violine. Es ist ein verstörender Effekt, die Musik wird gerade noch rechtzeitig vom Rande des Schreckens zurückgeholt, und die Eleganz, mit der der Satz beginnt, kehrt zurück. Der späte Beethoven wird von vielen Fragen heimgesucht, aber eine der hartnäckigsten scheint mir zu sein: Wie kann man einen Schluss setzen?

Mein eigener von Spätheit geprägter Roman beginnt und endet mit dem späten Mahler, vom *Lied von der Erde* zur *Neunten Symphonie*, die mein Erzähler im letzten Kapitel des Romans bei einem Konzert der Berliner Philharmoniker hört. So endet das Buch zwar physisch in New York, aber mit einem Gedanken an Berlin. Als ich 1999 zum ersten Mal nach Berlin kam, empfand ich die Stadt als schwer beladen mit all dem, was ich über ihre Geschichte wusste. Sie war der dunkle Kern des Unausprechlichen. Aber Berlin ist in gewisser Weise wie eine Seele, die nahe der Auslöschung war und, erschüttert von dieser Erfahrung, ein Lied des Dankes anstimmt. Im Sommer 2000 habe ich in der Stadt gelebt und festgestellt, dass sie andere Bedeutungen zu entwickeln begann. Und ich kehrte immer wieder zurück. Eine Woche hier, ein Monat dort, ein wunderbarer Sommer im Literarischen Colloquium; die geliebten Museen, die langen Nächte mit unersetzlichen Freundschaften, Hip-Hop und Dancehall. Der späte Mahler, der späte Schönberg, der späte Beethoven und ein unvergessener Nachmittag in der Philharmonie, als Rattle das Brahms-Violinkonzert dirigierte und eine Freundin aus Kanada einflog, um es mit mir zu erleben. Und dann gab es da noch eine besondere Ehrung im Haus der Kulturen der Welt und meine darauf folgende Verbindung mit dieser Einrichtung. Nach und nach wurde Berlin zu einer Stadt, die mir neue Dinge über die Kultur des Erinnerns beibrachte.

Sogar im schneidenden Marsch des abschließenden *Allegro appassionato* gibt es Passagen von intimer Stimmhaftigkeit, ein subtiles Plaudern zwischen den vier Instrumenten, wie eine Erregung, die man aus einem Nebenraum hört, oder wie ein sotto voce gesungener Part. Es wird vermutet, dass es gerade dieses Quartett war, das Eliot zu seinen eigenen späten, großen *Vier Quartetten* inspirierte. Wir wissen jedenfalls, dass Eliot op. 132 immer wieder auf dem Grammophon hörte. Und dass er an Stephen Spender mit den für

Eliot typischen Wendungen schrieb: »Sein Studium scheint mir schier unerschöpflich. Es liegt eine himmlische oder zumindest mehr als menschliche Fröhlichkeit über einigen seiner späten Sachen, die einem, stelle ich mir vor, als Frucht der Versöhnung und der Linderung geschenkt wird, nachdem man sehr gelitten hat. Wie gerne würde ich etwas davon in Versform bringen, bevor ich sterbe.« Vielleicht ist ihm das gelungen:

Angezogen durch diese Liebe, und die Stimme dieses Rufes
Wir werden nicht nachlassen in unserem Forschen.
Und das Ende unseres Forschens
Ist, an den Ausgangspunkt zu kommen
Und zum erstenmal den Ort zu erkennen.

Ich liebe die von Edward Said in seinen vergleichenden Literaturstudien entwickelte Idee, dass es bei der Differenz nicht um Hierarchien geht, sondern um die Möglichkeit kontrapunktischer Linien. Im besten Fall verwebt sich die Differenz und schafft neue Harmonien. In gewisser Weise war dies das positive Argument in seiner Schrift zum Orientalismus: ein Plädoyer für die Ablehnung von Stereotypen und die Akzeptanz der nicht reduzierbaren Komplexität der anderen. Dies zu verstehen und in die Praxis umzusetzen, ist die beste Hoffnung für unsere Demokratie und unsere Ökologie. Ist es übertrieben, zu behaupten, dass wir einander lieben können, dass wir einander lieben müssen? Kontrapunkt ist auch mit Saims Konzept des Spätstils verbunden. Die Spannung wird gehalten, Sturheit bleibt unnachgiebig, und Schwierigkeit wird zugelassen. Spätes und Neues existieren nebeneinander. Der Rest ist Musik.

3. Teil

Schatten

Gespinnstige Welt: Über Santu Mofokeng

Aus einer dunklen Masse unscharfer Formen taucht eine einzelne Hand auf und ruht zwischen zwei Fenstern. Ein Arm legt sie dorthin, und um diesen Arm herum schmiegt sich ein dunkler Ärmel. Bei näherem Hinschauen werden weitere Hände und Arme sichtbar, von denen einige nach der Gepäckablage über den Fenstern greifen. Es sind menschliche Körper zu sehen, aber nur angedeutet. Die Szene ist von tiefen Schatten und Unschärfe geprägt. Der Fotograf ist Santu Mofokeng, und die Bildunterschrift eröffnet uns eine Welt: »The Drumming, Johannesburg-Soweto Line, from Train Church, 1986« (Abbildung 3). Wir wissen nun, dass wir uns in Südafrika befinden, dass die Hand nicht ruht, wie wir zunächst vielleicht vermutet hätten, sondern auf die Wand eines Zugwaggons trommelt, und dass der Zugwaggon eine Doppelfunktion als Kirche erfüllt.



3 Santu Mofokeng, *The Drumming, Johannesburg-Soweto Line* aus der Serie *Train Church* (1986).