

Ute Holl

„Du hast die Greuel gesehen...“. Zum Exodus als ästhetischer Unterscheidungskraft¹

Gegen Macht

In den Künsten und der Popkultur ist der Exodus im zwanzigsten Jahrhundert zur Signatur für Befreiungsprozesse und -bewegungen geworden, für religiöse und für säkulare². Aufstand und Auszug des israelitischen Volks aus der ägyptischen Gefangenschaft, die Moses und sein Bruder Aron durch ihre Inszenierung von Plagen oder, je nach Standpunkt, von Wundern, initiierten, gilt als Muster und Modell jeder Befreiung aus Unterdrückung oder Versklavung. Zumindestens gilt das für Kulturen im Umfeld aller drei monotheistischer Religionen, in denen von Moses als von einem Befreier und Mediator zwischen Menschen und divinen Mächten berichtet wird. In dieser Tradition antwortet der Exodus stets auf ein Modell der Macht, das als hierarchisch, autoritär und von oben über die Leute herrschend vorgestellt ist.

Die Oper *Moses und Aron* von Arnold Schoenberg und deren eigensinnige Verfilmung durch Danièle Huillet und Jean-Marie Straub verhandeln und reformulieren dieses Konzept der Macht für das 20. Jahrhundert, Schoenberg kurz vor, und Straub/Huillet nach dem Zweiten Weltkrieg. Beide Werke stellen die Möglichkeit politischer Befreiung erstens deutlicher und, wenn man so will, bibeltreuer in den Kontext von Gesetzlichkeit und Gewalt. Zweitens entwickeln sowohl Oper als auch Film ein Konzept der Befreiung, das nicht mehr als Gegenbewegung gegen einen einzigen autoritären Repressionsapparat begriffen werden kann, wie es im Modell „das Volk Israel gegen den Pharaoh“ vorgestellt ist. Vielmehr entwickeln sowohl Oper als auch Film einen Raum der Erfahrung von komplexen und vielfältigen Formen von Machtbeziehungen. Jeder Befreiung, jedem Exodus setzen sie die Einsicht voraus, dass jede und jeder selbst in die Exekution von Macht verstrickt ist, und das gerade da – wie Michel Foucault zeigt – wo wir es am wenigsten wissen wollen: im Begehren und auch in ästhetischen Erfahrungen, in

¹ Der Text beruht auf Überlegungen aus meinem Buch *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*, Zürich/Berlin 2014.

² Vgl. Michael Walzer, *Exodus und Revolution*, Frankfurt am Main 1995.

der Kunst, der Musik, den Bildern, die unsere sinnlichen Verhältnisse, Wahrnehmung reorganisieren.

In beiden Werken beginnt die Befreiung daher damit, neue Räume des Hörens und, im Film, des Sehens unter Bedingungen der Migration und des Exils zu eröffnen. Das geschieht im Musikalischen durch das von Schoenberg in der Oper radikal durchgeführte Verfahren der Zwölftonmusik, der Gleichverteilung mithin aller Töne im Raum, die nach der Regel einer Reihe ohne jede Privilegierung durch Leittöne, Dominanten oder Harmonien „nur aufeinander bezogen“³ gespielt werden. Das ist nicht nur eine strukturelle, sondern eine ästhetische Setzung: Nicht um die Ordnung der Töne geht es Schoenberg, sondern um die Desorganisation aller Hörkonventionen und die Eröffnung neuer Klangräume, in denen ein gleichschwebendes oder ein, im ästhetischen wie im juristischen Sinne, ungerichtetes Hören möglich wird.

Arnold Schoenberg eröffnet mit der Zwölftonmusik zunächst ein akustisches Feld neuer und unerhörter Klangfarben. Er beginnt mit dem Komponieren nach dem Verfahren, zwölf Töne gleichwertig aufeinander zu beziehen, bereits in den zwanziger Jahren, aber eine theoretische Durchdringung des Konzepts wird er erst in den vierziger Jahren vorlegen, prominent im Text „Komposition mit zwölf Tönen“, der auf einen Vortrag im Jahr 1935 an der University of Southern California in Los Angeles, wo er damals wohnte, zurück geht (Abb. 1). Im Zuge der Komposition von *Moses und Aron*, einer Oper des Exodus mithin, realisiert Schoenberg die strenge Form zum ersten Mal in einem umfassenden Werk. In der Oper werden damit die Begründung einer Gesetzesform und Visionen der Befreiung mit der eben auch mosaischen Frage des Medialen, der Einschreibung, des Aufschreibens und Abbildens auf Tafeln, Notenpapier oder dann bei Huillet/Straub auf Leinwänden eng geführt. Medien und Migration, Exil und Befreiung sind die Komplexe, die das Thema des Exodus mit der politischen Wirklichkeit des zwanzigsten Jahrhunderts verbinden. In der Oper *Moses und Aron* und deren Verfilmung aus dem Jahr 1974 wird der Exodus daher auf avancierte Weise als grundlegende Konstellation kultureller Opposition oder, wie Danièle Huillet formulierte, als Ästhetik des Widerstands unter Medienbedingungen verhandelt.

³ Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, in: id., *Stil und Gedanke*, Frankfurt am Main 1992, 105 – 137, hier 110.

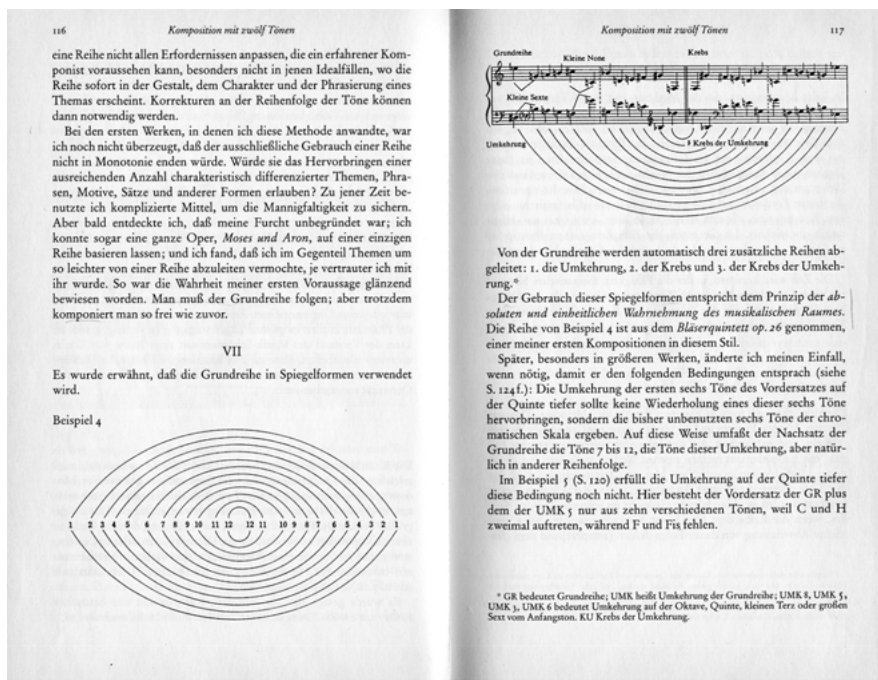


Abb. 1: Arnold Schönbergs Diagramm der Grundreihe, *Komposition mit zwölf Tönen*

Gleichverteilung

Das Experiment, um das es den Exodus-Projekten sowohl von Arnold Schoenberg als auch von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub zu tun war, hieß, eine Wahrnehmung herzustellen, die nicht hierarchisch und nicht berechenbar ist, die mit dem Unwahrscheinlichen kalkuliert und selbst Verantwortung übernimmt.

Für Schoenberg ist die Zwölfton-Oper *Moses und Aron* zuerst und vor allem die Eröffnung eines neuen, und im Sinne des Exodus ließe sich sagen, versprochenen Klangraums als eines Möglichkeitsraums. Der ergibt sich aus der Gleichheit aller Töne im doppelten Sinne „vor dem Gesetz“. Das ist kein einfach theoretisches Konzept. Schoenbergs musikalische Formen verdanken sich zwar, insofern sie auf dem Papier notierte sind, zunächst der Symbolisierung und daher der Mathematisierbarkeit von Klängen, und als symbolisierte kann Schoenberg Töne durch Permutationen, Kombinatoriken und Inversionen drehen, wenden und spiegeln. Aber nach dieser symbolischen Prozessierung gibt er die Musik dem Realen eines Klangraums zurück, den er nicht ganz und gar kontrollieren kann.

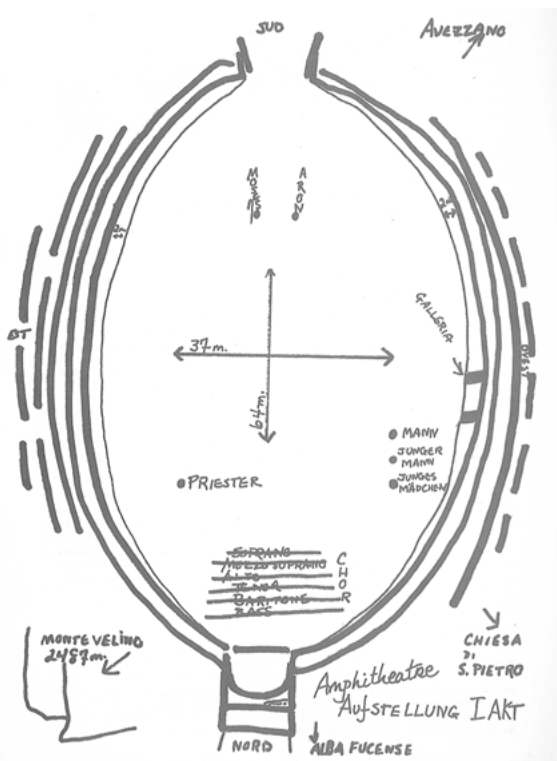


Abb. 2: Gregory Woods Zeichnung des Amphitheaters von Alba Fucense (Filmkritik Heft 221/222, Mai/Juni 1975, 256)

Hier beginnt für Schoenberg, der ja auch leidenschaftlicher Tennisspieler im Wind der Pacific Palisades, seines kalifornischen Exils, war, die Kunst als wirklich mosaische: Nicht das Gesetz selbst, sondern seine Implementierung und deren Effekte in eine wirkliche Welt interessierten ihn.

Danièle Huillet und Jean-Marie Straub werden jene Gleichverteilung der Elemente, die Schoenberg als akustische Körnung der Einzeltöne in eine wüstenhafte Ebenmässigkeit des Klangs verfolgt hatte, in der Bearbeitung von Räumen und Zeiten ins Filmische transponieren. Durch ein komplexes Verfahren der Aufzeichnung von Stimmen, Klängen und Geräuschen im Akustischen des Films und im Visuellen durch Einstellungen, in denen es keine *establishing shots* gibt, keine Einstellungen, die Überblick oder Orientierung etablieren oder fingieren und in denen die horizontale Kamerabewegung des Schwenks heterogene Elemente des Bildes gleichförmig und gleichgültig verbindet, übertragen sie die kompositorischen Prinzipien ins Kino. Auf diese Weise löschen sie etablierte



Abb. 3: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, *Moses und Aron*: Der Chor der Frauenstimmen in der Arena

kulturelle und räumliche Ordnungen und versetzen das Kinopublikum ebenfalls in die Orientierungslosigkeit eines Übergangsraums, der im Alten Testament ebenso wie in allen Kinogeschichten Wüste heißt. Trotz der titelgebenden Namen richten beide Werke, Oper und Film, die Aufmerksamkeit nicht auf Objekte, Dinge oder Figuren, sondern auf Verhältnisse, Verteilungen, Verbindungen und Übertragungen, auf Intervalle möglicher Übergänge. Beide Arbeiten thematisieren damit die prekäre Lage vor dem Gesetz. Diese erweist sich als ungerichteter Raum der Offenheit, zugleich aber auch als ein ungesicherter Raum, in dem jene Gewalt herrscht, die, wie Jacques Derrida formuliert, „uns von innen her daran erinnert, daß das Recht stets eine Gewalt ist.“⁴ Um die Frage der Gleichheit als eine des Verhältnisses von Selbst und Anderem zu begreifen und als je historischen und kulturellen Akt der Unterscheidung, breiten Oper und Film zunächst die Frage nach Differenzsystemen überhaupt aus. Die Feststellung des Moses: „Ich bin ein Fremdling geworden im fremden Land“ (Ex 2:22), die sowohl Schoenberg als auch

⁴ Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der ‚mystische Grund der Autorität‘*, Frankfurt am Main 1991, 12.

Huillet und Straub in ihren Arbeiten als eigene Erfahrung des Exils mitführen, wird als ästhetische Erfahrung möglicher Fremdheit, als Möglichkeit der Fremdwahrnehmung ausgebreitet. Anstatt also die in rezenten Debatten um Exodus und Moses-Figur erneut aufgesprungene Frage nach dem Verhältnis von Theologie und Politik aufzuwerfen⁵, lassen sich anhand der Arbeiten von Schoenberg und Huillet/Straub ästhetische Strategien darlegen, die unter gegenwärtigen Bedingungen ubiquitärer Migration erneut und möglicherweise neue Bedeutung entfalten könnten.

Die Erfahrung des Exils strukturiert die Oper. Schoenberg wird im Laufe der Arbeit an der Oper Österreich, dann Deutschland und schließlich Europa verlassen. Dabei wird er 1933 in der Pariser Synagoge und unter der Zeugenschaft Marc Chagalls in die jüdische Gemeinschaft zurückkehren, aus der er als Jugendlicher ausgetreten war. „Wie Du sicherlich bemerkt hast“, schreibt er am 16. Oktober 1933 an Alban Berg, „ist meine Rückkehr zur jüdischen Religion schon längst erfolgt und ist in meinem Schaffen sogar in den veröffentlichten Teilen erkennbar („Du sollst nicht Du mußt...“) und in Moses und Aron, von dem Du seit 1928 weißt, der aber wenigstens fünf Jahre zurückliegt“.⁶

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, die seit den späten fünfziger Jahren unter weniger prekären, aber dennoch explizit politischen Gründen Frankreich verlassen mussten, nahmen die Arbeit am *Moses und Aron*-Film auf, nachdem sie 1959 in Berlin die Aufführung der Oper gesehen hatten, die Hermann Scherchen, seit 1937 im Exil in der Schweiz, dirigierte. Straub und Huillet fanden die Berliner Inszenierung jedoch „épouvantable“, eine nachkriegsdeutsche „abstraction théâtrale“. Der Straub/Huillet'sche Film markiert einen Widerstand gegen falsche Ästhetik. Der Film *Moses und Aron* wurde anlässlich der Hundertjahrfeier zu Schoenbergs Geburtstag schließlich doch von deutschen Fernsehanstalten realisiert, dann aufgrund einer Widmung an Holger Meins jedoch zensiert, blockiert, verschoben und schließlich zum christlichen Osterfest in den „wieder wie Weihnachten zusammengeschalteten dritten Programmen der Bundesrepublik“⁷ gesendet. Ob 1975 in den Redaktionen jemand daran dachte, dass damit auch das Pessachfest, der Auszug aus Ägypten und das Exil aufgerufen wurden, bleibt dahingestellt. *Moses und Aron* komprimiert eine Kritik deutscher Nachkriegskul-

5 Vgl. anlässlich der Arbeiten Jan Assmanns den Kommentar von Gerhard Kaiser: „War der Exodus ein Sündenfall?“, in: Jan Assmann, *Die Mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus*, München 2003, 239 – 271.

6 Arnold Schoenberg, *Briefe*, ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, 200 – 201.

7 Brigitte Jeremias, „Ein sakraler Monolith, mitten in die Landschaft gestellt. Jean-Marie Straubs Moses und Aron-Verfilmung“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 49, 27.2.1975, 21.



Abb. 4: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, *Moses und Aron*: Der Chor der Frauenstimmen in der Arena

tur von den fünfziger bis in die siebziger Jahre, bezieht diese aber wiederum präzise auf die Zeit der Entstehung der Oper.

Verwüstung

Arnold Schoenbergs Oper *Moses und Aron* beginnt mit einer in den dunklen Opersaal hinaus erklingenden Vokalise, einem langen O___ . Fast unbeabsichtigt entwickelt Schoenberg einen ungerichteten und hybriden Klang, wenn er Schwingungen, die zum Teil aus Körpern kommen, zum Teil aus Instrumenten, sich vermischen und überlagern lässt. War anfangs der Einsatz der Instrumente zur Stützung der Stimmen geplant, so setzt Schoenberg dann die Mischung von Klängen, deren Quellen ununterscheidbar bleiben, als Form ein:

Daß die Sechs Solost. immer von sechs Instrumenten begleitet sein sollen, geschah wohl aus praktischen Gründen: ihre Sicherheit zu verbürgen. Aber ich bitte, sie auch dann nicht wegzulassen, wenn man glaubt, daß die Sänger sie entbehren können. Denn nun ist dieser



Abb. 5: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, *Moses und Aron*: Der Chor der Frauenstimmen in der Arena

Klang hier hineingearbeitet und soll nicht mehr fehlen. NB: Wo Sänger und Instrumente sich im Vortrag unterscheiden sollen (insbesondere Dynamik) wird das deutlich angemerkt sein, sonst sollen die Klänge sich möglichst vollkommen miteinander verschmelzen.⁸

Der erste Klang der Oper ergeht damit als unmenschlich polyphoner, der sich dann ausdifferenziert in viele Stimmen, Klänge und Geräusche, darunter vier, die in der Partitur später explizit als „Stimme aus dem Dornbusch“ ausgewiesen werden.⁹ Sie fordern Moses auf, das Volk zu befreien. Gottes Stimme und die Stimme des – überhaupt erst zu gründenden und noch zu befreienden – Volkes

⁸ Vgl. Schoenberg, *Moses und Aron Partitur*, 1958, Anmerkung auf Seite 4. Das hörbare Schwingen der Luft, das die menschlichen und instrumentellen Klänge zu einem neuen, befremdlichen Klang synthetisiert, ist in der Einspielung der Oper durch Pierre Boulez sehr viel deutlicher ausgeführt als in der von Michael Gielen für den Film. Vgl. Pierre Boulez, *Arnold Schoenberg, Moses und Aron*, aufgenommen in West Ham Central Mission, London, 30. November und 3., 5. und 6. Dezember 1974, Sony Classical 1993 (Audio-CD).

⁹ Arnold Schoenberg, *Moses und Aron. Oper in drei Akten. Studien Partitur*. B. Schott's Söhne, Mainz o.J., Akt I Takt 9 (ohne Paginierung).

kommen aus einem einzigen, aber in seinen Farben und Nuancen wiederum sehr komplexen Klangkörper. Wenn Moses diesen hört und dann als Anruf und Auftrag wahrnimmt, lässt er ihn gewissermaßen ausdifferenzieren: zu Gott und Volk, Kreatur und Wüste. Verantwortlich dafür, dass dies geschieht, ist zuerst das Hören der Zu- oder Aufhörenden.



Abb. 6: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, *Moses und Aron*: Erste Einstellung mit der Figur des Moses

Die Wüstenhaftigkeit dieses Klangraums verdankt sich der konzeptionellen Struktur der Schoenbergschen Zwölfton-Musik. Darin gibt es keinen Grund-Ton, keinen Leit-Ton, keine Harmonien oder Disharmonien, sondern einen Klangraum, der aus den regelmäßig nacheinander erklingenden Elementen einer festgelegten Reihe aus zwölf chromatischen Tönen entsteht. Pierre Boulez hat diesen Raum deshalb als einen glatten Raum vom gekerbten und metrisierten, vom kulturtechnisch geordneten Wahrnehmungsraum unterschieden. Gilles Deleuze und Félix Guattari haben diesen glatten Raum, im Anschluss an Boulez, der Wüste verglichen und diejenigen, die sich darin zu bewegen wissen, als Nomaden be-

zeichnet, als Leute vor dem Gesetz, zwischen Staats- und Kriegsapparat.¹⁰ Unter denen, die sich im 20. Jahrhundert mit dem Moses-Komplex beschäftigt haben, finden sich auffallend viele Exilanten, Flüchtlinge oder Migranten, Heinrich Heine im 19. Jahrhundert, und dann Schoenberg oder Sigmund Freud, Martin Buber oder Bluma Goldstein und auch Danièle Huillet und Jean-Marie Straub.¹¹ Sie alle verhandeln den Übergang, den ästhetische Erfahrung als Erwartung kommender Gesellschaften öffnet, zugleich auch als Begegnung mit Bedrohung und Gewalt.

Die glatte Struktur der Wahrnehmung gleichwertiger und gleichverteilter Elemente realisieren Danièle Huillet und Jean-Marie Straub im kinematographisch Räumlichen. Sie haben ihren Film *Moses und Aron* in den Abruzzen, in der Nähe von Rom, gedreht, im griechischen Amphitheater von Alba Fucense, das noch kein szenisches Theater der griechischen Polis ist, in dem aber bereits das Agonale des römischen Stadions aufscheint (Abb. 2). In dieser Arena, also buchstäblich in einem – wie es im Lateinischen hieße –, Sand-Raum, einer Wüste also, sind die Sänger und Chöre so aufgestellt und so gefilmt, dass jeder Überblick über die Anlage systematisch entzogen wird (Abb. 3–5). Der Raum entwickelt sich aus der Verbindung der einzelnen Elemente. Genau wie die Musik Schoenbergs sich aus Beziehungen unter den Tönen, nicht aus präfigurierten Harmonien entwickelt, ersetzen die filmischen Einstellungen von Huillet und Straub die Gesamtschau durch ein Netz von Relationen. Nirgends ist dieser Raum im Film durch einen Überblick, einen *establishing shot*, oder durch die raumkonstituierende Logik von Schuss-Gegenschuss Verfahren zum Beispiel gesichert.

Der Film von Huillet und Straub erhält seine ungewohnte Wirkung nicht nur durch die karge Inszenierung, sondern ist irritierend auch in seiner Synchronisation von Bild und Ton. Die Strategie, ein Nomadisches und Wüstenhaftes herzustellen, beginnt mit der ersten Einstellung auf die Figur des Moses (Abb. 6). Sie zeigt diesen von hinten, über die Schulter als Großaufnahme gefilmt, vor dem Sand, und so, dass nicht klar wird, wie sich die Musik, die dann zu hören ist, zum Körper dieses Mannes verhält. Ununterscheidbar ist, ob Klang und Sprechgesang ein Außen oder ein Inneres realisieren. Die Sänger und der Chor treten im wüsten Raum der Arena auf, sind im direkten, offensichtlich nicht nachsynchronisierten O-Ton zu hören, und dazu erklingt ein brillant aufgenommenes Orchester, das

10 Gilles Deleuze/Félix Guattari, „Das Glatte und das Gekerbte“, in: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, ed. Günther Rösch, Berlin 1992, 657–693 (= 14. Kapitel, „1440“).

11 Vgl. dazu vor allem: Sigmund Freud, „Der Mann Moses und die monotheistische Religion“, in: id., *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, Bd. 16: Werke aus den Jahren 1932–1939, Frankfurt/Main 1981, 101–246; Bluma Goldstein, *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderness*, Cambridge 1992.

jedoch nirgends sichtbar wird. Die Verfilmung der Oper ist kein Abfilmen einer bereits bestehenden Inszenierung, sondern die ästhetische Realisierung eines neuen Raums. Dieser verdankt sich der Montage einzelner und nur aufeinander bezogener filmischer und akustischer Elemente, deren synästhetische oder symphonische Wirkung niemals ganz und gar vorauszusehen ist.



Abb. 7: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, *Moses und Aron*: Einstellung aus der Serie der Himmelsbilder

Wie der akustische Raum der Oper sich erst in der Aufführung realisiert – weil er Elemente des realen Raums als Modulationen und Transformationen der aufgeschriebenen Partitur umfasst –, so entsteht auch der akustische Raum des Films *Moses und Aron* erst in der Kinoprojektion, das heißt im Hören und Sehen des Publikums. Der synthetische akustische Raum, den Huillet und Straub zusammen mit dem musikalischen Leiter Michael Gielen und dem Tonmeister Louis Hochet konstruierten, beruht auch nicht auf ausgefallenen elektroakustischen Effekten, sondern auf radikaler Reduktion der akustischen Parameter – ganz ähnlich der visuellen Dramaturgie. Während Schoenberg in seiner Eröffnung die Überblendung von Stimmen und Instrumenten zum Einklang verlangt, nehmen Straub und Huillet diesen Eindruck zunächst systematisch auseinander. Sie zer-

legen und differenzieren den Klang aus, bevor sie erst am Ende der Prozessierung von menschlich und technisch erzeugten Klängen alle gleichwertig wieder zusammensetzen.

In ihrer Verfilmung der Oper, die genau deshalb als einzigartig gilt, entwickelten Straub und Huillet aufnahmetechnische Verfahren für eine Trennung aller Klangebenen und -formen. Die einzelnen Parts der Partitur wurden einzeln und ohne übergeordnetes Prinzip – der Zeit, der Stimmenhierarchien oder Priorität des Klangs vor dem Geräusch – aufgenommen, um ebenso gleichwertig wieder zusammengefügt zu werden. So wurde zuerst im Studio des Wiener ORF eine trockene, hallfreie Mono-Fassung der Orchestermusiken für den Film angefertigt, die den Sängerinnen und Sängern während ihrer Auftritte im Freien der Arena als stützende Töne über kleine Monitore, die unter den Choristen angebracht waren, zur Verfügung standen. Deren Emission durfte freilich nicht in den Empfindlichkeitsbereich der Mikrofone kommen, da es sonst Rückkopplungen gegeben hätte, die – das unterscheidet die ästhetischen Strategien der Filmproduktion von Popmusik – ausgeschlossen wurden. Auch die Solisten sangen mit winzigen Kopfhörern, um sich an der Orchestermusik orientieren zu können. Dirigent Gielen, der auf einem fahrbaren Podest stand, hatte ebenfalls einen Kopfhörer aufgesetzt „und schlug den Takt fast ohne zu hören, was gesungen wurde“.¹² Damit blieb auch der verkabelte Dirigent einer unter vielen, *pars inter pares*, und nicht Herrscher über die Partitur.

Komplementär zur vielfachen Auflösung eines kollektiven akustischen Raums durch die technische Isolierung der einzelnen Mitwirkenden stellten Aufnahme und Mischung auf dem Set einen Klangraum aus verteilten Elementen her. Es ließe sich hier bereits vom Konzept eines distribuierten Netzwerks *ante letteram* sprechen. Der Gesang des Chores und der Solisten in der Arena mit allen Hall- und Nebengeräuschen – allerdings ohne signifikante Geräusche wie Vogelgezwitscher oder Flugzeuflärm – wurde mit mehreren Mikrofonen aufgenommen.¹³ Toningenieur Hochet legte die Aufnahmen der Sänger und Sängerinnen während der Dreharbeiten im Amphitheater – als Live-Synchronisation – an die Studioaufnahmen an. Die Stimmen wurden damit erst auch untereinander und natürlich mit den Orchesterklängen auf dem Tonband wieder zusammengeführt. Nach den Dreharbeiten blieb, das bereits synchronisierte Material dynamisch abzumischen. Dass in einer Theaterruine im Italien der frühen siebziger Jahre die Regelmäßigkeit der Frequenz des per Kupferkabel verlegten Stroms ständig kontrolliert werden musste, bleibt Hinweis auf die anfällige und volatile

¹² Michael Gielen, *Unbedingt Musik. Erinnerungen*, Leipzig 2005, 180.

¹³ Ibid., „Abbruch bei jedem Flugzeug, ja sogar bei Vogelgezwitscher“.

Situation, in der hier Synchronizität etabliert wurde. In einer Rückkopplungsschleife von Techniken und Körpern konstruierten Huillet und Straub damit einen Klangraum, der keine vorgeschriebenen Unterteilungen kennt, sondern sich in ständiger Abhängigkeit von Umgebungen, menschlichen, unmenschlichen, musikalischen und technischen, klanglichen und geräuschhaften, ausdifferenziert. Aus dem kollektiven Raum der Oper oder des Kinos wurde über dieses Verfahren der systematischen Verwüstung dann ein vielfach vernetzter, modularer, der Leute und historische Umgebungen verbindet, ein im strengen Sinne ökologischer Raum.

Unterscheiden

Texte und künstlerische Arbeiten, die sich mit dem Moses-Komplex beschäftigen, sind fast alle in hohem Maße selbstreflexiv. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Bedingungen der Möglichkeit untersuchen, Unterscheidungen zu treffen, die kultur- und wirklichkeitsstiftend sind und diese Unterscheidungen in ihren Verfahren zugleich erst zu etablieren. Es sind ontologische Operationen im Sinne der Kulturtechnikforschung: „Jede Kultur beginnt mit der Einführung von Unterscheidungen: innen/außen, rein/unrein, heilig/profan, Sprache/Sprachlosigkeit, Signal/Rauschen. Ihre weltstiftende Kraft ist der Grund dafür, dass wir die Kultur, in der wir leben, als Wirklichkeit erleben und oft genug als die natürliche Ordnung der Dinge.“¹⁴

Das Insistieren dieser vermeintlich natürlichen Ordnung tritt dann besonders deutlich hervor, wenn sie aufgelöst wird. Dafür steht die Situation des Lagers als Ort eines Übergangs, klassischerweise eines kriegerischen, vor dem Gesetz. Deutlich wird das zuerst in der Störung aller Verhältnisse und in der Wahrnehmung der Störungen als diffuses Unbehagen an der Kultur. Entsprechend verfolgen medienanalytische Untersuchungen, wie sich die Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Rauschen eines Kanals, das nicht einmal richtig von einem allgemeinen Umweltgeräusch zu trennen ist, zu einem Signal und einer bevorstehenden Kommunikation verschiebt, vollzieht oder vollziehen kann.¹⁵ Andersherum sind es genau die Störungen in der Botschaft, an der sich der Kanal als Medium der Übertragung, das normalerweise überhört wird, erst zu erkennen gibt: Das Knistern des Dornbuschs, das Kratzen einer Schallplatte oder das hör-

¹⁴ Bernhard Siegert, „Kulturtechnik“, in: *Einführung in die Kulturwissenschaft*, hrsg. von Harun Maye/Leander Scholz, München 2011, 95–117, hier 100.

¹⁵ Vgl. Friedrich Kittler, „Signal-Rausch-Abstand“, in: id.: *Draculas Vermächtnis, Technische Schriften*, Leipzig 1993, 161–181.

bare Atmen der Sänger unter der Sonne eines Amphitheaters im August machen uns darauf aufmerksam, dass Nachrichten nie aus dem Nichts oder Jenseits kommen. Jede Mitteilung ist angewiesen auf einen Kanal und seine Materialität, die die Botschaft zugleich formt und verändert. Aus einem Rauschen muss ein Verhältnis von Kanal und Botschaft unterschieden werden, aus dem Rauschen ist ein Geräusch zu destillieren, das einen, das uns angeht. Hier beginnt jede Geschichte des Exodus.



Abb. 8: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, *Moses und Aron*: Einstellung auf Aaron vor dem Goldenen Kalb

In diesem Sinne hört Moses aus dem Geräusch des brennenden Busches eine Stimme, die ihn mit Namen anruft: „Mose, Mose!“ (Ex 3:4), und ihm befiehlt, die Schuhe auszuziehen, denn er stehe – jetzt beginnt Kommunikation – auf heiligem Boden. An dieser Stelle weist Bluma Goldstein auf die erste Verschiebung zwischen Bibel und Libretto hin: Während nach dem Buch Exodus der Bibel Gott selbst das Leiden seiner Leute, seines Volkes gesehen und gehört hat, – „ich habe gesehen das Elend meines Volks in Ägypten und habe ihr Geschrei gehört über die, so sie drängen; ich habe ihr Leid erkannt.“ (Ex 3:7) – ist es in Schoenbergs Libretto Moses selbst, der gesehen und gehört haben muss, was geschieht:

Du hast die Greuel gesehen, die Wahrheit
erkannt; so kannst du nicht anders mehr:
du musst dein Volk daraus befreien!¹⁶

Nachdem also Moses zunächst selbst Rauschen und Signal unterschieden hat, oder, in ethischen Begriffen, Gewissen und Verantwortung gebildet hat, meldet sich der akustische Gott darauf zunächst als historisch bestimmter, als Gott der Väter, Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs, und befiehlt Moses, die unterdrückten Kinder Israels aus der Knechtschaft des Pharao zu befreien und ins Gelobte Land zu führen. Daraufhin fragt Moses, wie er den Israeliten erklären solle, wer der Gott sei, der Befreiung verspricht: „Da werden sie mich fragen: wie heisst er? Was soll ich ihnen darauf sagen? Da antwortete Gott dem Mose: Ich bin der ‚ich-bin-da‘. (Ex 3:15) In der Lutherübersetzung heißt es: „Ich werde sein, der ich sein werde“. Es sind wiederum rekursive Formeln, in deren Mitte eine Differenz gesetzt ist. Häretischer ließe sich das ausdrücken als ein Gottesbegriff, der selbst erst nach einer Einführung von Differenz verlangt, wie Gregory Bateson das für einen kybernetischen formuliert hat: Götter seien „entities, being fictitious persons, more or less endowed with cybernetic and circuit characteristics“,¹⁷ die den Menschen helfen, kurzfristige Intentionen in langfristige kulturelle Prozesse zu übersetzen. Götter schließen kurz, was Menschen, um zu handeln, wieder unterscheiden müssen. Jeder Exodus setzt diesen Prozess der Differenzierung voraus. Damit daraus die Möglichkeit einer Transition oder Transgression wird, müssen die Differenzen jedoch in ihrer Gleichwertigkeit offengehalten werden. Regeln der Produktion dürfen noch nicht zum Gesetz geworden sein. Und ökologisches Denken setzt da ein, wo das Verhältnis von Figur und Grund, von Objekt und Umwelt wieder umkippen kann, wo also Gottes Stimme sich ins Rauschen einer verwüsteten Umgebung rückübersetzt. Kulturell, machtpolitisch und eben auch ästhetisch heißt das, die Wahrnehmung von Dingen und Figuren nicht mehr vor jener der Verbindungen, Verhältnisse oder Kanäle zu priorisieren. Sean Cubitt hat das epistemologisch im Sinne einer medienökologischen Analyse beschrieben:

The microcosmic density of ecosystems, human societies and their interweaving moves towards increasing mutual mediation of all lives, all deaths. The assertion that the world is composed of things is based on the rejection of this connectedness. Such an ontology of

16 Bluma Goldstein, „Schoenberg’s Moses und Aron. A Vanishing Biblical Nation“, in: *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, ed. Charlotte M. Cross/Russell A. Berman, New York 2000, 159–192, hier 159.

17 Gregory Bateson, „Letter to Warren McCulloch, 20.12. 1967“, in: id., *They threw God out of the garden: letters from Gregory Bateson to Philip Wylie and Warren McCulloch*, CoEvolution Quarterly, 32 (Winter), 1982, 62–67, hier 65.

objects would be merely metaphysical were it not for the fact that it describes so accurately the way we see and understand the world. The question is how we, especially in the West, came to see the world this way.¹⁸

Die Befreiung aus der Sklaverei und aus den Ketten Ägyptens, den der Exodus realisiert, wäre weiterzutreiben als Anerkennung einer mikrokosmischen Verketzung aller Dinge der Welt, wie wir sie als Geräusche wahrnehmen können. Straub und Huillet haben genau das als kommunistische Wahrnehmung entworfen.

Störungen

Sowohl Schoenbergs Oper als auch Straub/Huilllets Film führen in die Wahrnehmung einer Umgebung, in der Töne und bildliche Elemente gleichmäßig verteilt sind, in eine neue gesellschaftliche Lage, deren rechtmäßige Verfassung noch nicht ausgehandelt wurde. Beide Werke führen buchstäblich „vor das Gesetz“, wie es der Musikwissenschaftler Matthias Schmidt für die Komposition der Oper formuliert hat.¹⁹ Beide Werke entziehen uns systematisch den bekannten Boden der Wahrnehmung, den gewohnten Hörraum, führen uns in ein Unbestimmtes und fordern uns auf, selbst Unterscheidungen zu setzen, aus dem Unbekannten heraus, ins Blaue. Zuerst wäre das die Setzung der Differenz zwischen Rauschen und Signal, die uns aufruft, Leute, die unterdrückt sind, keinen Ort, keinen Platz, kein Lager haben und noch nicht einmal ein Volk sind, zu retten. Dann aber verlangt das Exodusbild im 20. Jahrhundert auch, Signale immer wieder auf ihr Rauschen zu beziehen.

Systematisch entzieht der Film *Moses und Aron* einen übersichtlichen Raum des Sehens. Das Bilderverbot, das im Zentrum der mosaischen Verhandlungen um eine neue Gesellschaft und ein neues Gesetz steht, strukturiert den Exodus. Es stellt uns auf unbekanntem, nicht-menschlichem und deshalb „heiligem“ Boden, konfrontiert uns mit unerhörten Klängen und ungewohnten Einstellungen. Die Bilder von Straub und Huillet zeigen Landschaften, Licht und Bewegung, liefern jedoch keine hierarchisch organisierten Blickstrukturen. Vor allem geben oder gestatten die Einstellungen und ihre Montage keinen Überblick. Sie wirken vielmehr als Aufforderung, sich selbst zu orientieren.

¹⁸ Sean Cubitt, *Finite Media, Environmental Implications of Digital Technologies*, Durham/London 2017, 4.

¹⁹ Matthias Schmidt, „Vor dem Gesetz. Zur religiösen Dimension eines musikalischen Begriffs bei Schönberg“, in: *Arnold Schönberg und sein Gott. Bericht zum Symposium 26.–29. Juni 2002*, hrsg. von Christian Meyer, Wien 2003, 299–310.

Insofern ist die erste Szene des Films eine Anrufung aus dem Dornbusch in doppeltem Sinne: Einmal ist Moses' Berufung dargestellt, das heißt die Situation, in der er herausgefordert ist, zu unterscheiden, einen Anruf zu vernehmen, Verantwortung zu übernehmen, ein Volk zu befreien. Zum Zweiten aber werden wir, Zuhörer und Zuschauerinnen, selbst konfrontiert mit einem Kino als Dornbusch, einem rauschenden Klang und unkonventionellen Einstellungen, die uns, parallel zu Moses, zwingen, uns dazu zu entscheiden, in dieser Wüste der Bilder und Töne eine Botschaft zu hören, zu sehen, anzunehmen. Botschaften kommen aus dem Diesseits, aber sie müssen relativiert werden, in Beziehung gesetzt zum Übertragungsapparat und zu den Umwelten, die sie ermöglichen.

Der Film von Huillet und Straub wird die erste Sequenz der Anrufung, wie alle anderen, in eine sehr konkrete jedoch historisch geschichtete Umgebung setzen, einen historisch und herrschaftsgeladenen Zwischenraum: die Abruzzen, einer Gegend der Armut mitten im Europa der siebziger Jahre. Wo Schoenberg den Raum der biblischen Erzählung zunehmend zu einer asketischen Anordnung von Reinheit und reinen Gedanken destillieren will, der von der Begleitung aller Vorstellungen befreit sein muss, führen Straub und Huillet den Konflikt zurück in eine Geschichtlichkeit des Physischen, die freilich auch im Sinne Schoenbergs stets und musikalisch mitschwingen muss.

Diese Herausforderung nehmen Straub und Huillet exakt an der Stelle an, an der es in der Oper um die Produktion eines Bildes geht, das nicht einfach nur repräsentieren, sondern Zeugenschaft für die Anwesenheit Gottes geben soll: die Bildung des Goldenen Kalbs. In den Szenen der Verwandlung von Volksvermögen in eine goldene Statue und dann in der Darstellung des Tanzes und der Opferriten folgen sie ganz entschieden nicht mehr den Anweisungen Schoenbergs. Wo Schoenberg hoffte, seine Visionen möglicherweise „mit modernen Mitteln als Suggestionen ausführen“²⁰ zu lassen – und er dachte konkret an Kinolösungen und elektronische Klangerzeugung – analysieren Straub und Huillet Suggestibilität selbst mit filmischen Mitteln. In ihrer Montage des Films nehmen sie damit einerseits die Position Arons gegen Moses ein, nämlich die Medialität der Bilder auch unter dem Monotheismus und seinem kontrollierenden Bilderverbot für Augen und Ohren sichtbar werden zu lassen, anstatt einen reinen Geist anzunehmen, der sich unter Menschen nicht erweisen lässt. Andererseits stärken sie die Position Moses' gegen Aron, dass nämlich Bilder niemals Ersatz sind, niemals nur Repräsentation, Metapher oder Gotteszeichen, sondern stets unmittelbar

20 Arnold Schoenberg, „Brief an Herrmann Scherchen vom 16.1.1950“, in: id., *Moses und Aron, Oper in 3 Akten. Entstehungsgeschichte, Texte und Textentwürfe zum Oratorium und zur Oper*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Mainz 1998, 17.

stratifizierende Machtstruktur, der sich nur Nomaden, unüberwindlich in der „Wunschlosigkeit der Wüste“²¹, entziehen können. Im Film *Moses und Aron* wird solch ein verwüstetes Bild realisiert durch ein Stück leeren Films. Welche Art der Leere das ist, ist nicht einfach zu bestimmen. Licht selbst, Bedingung, Rauschen und Kanal des Kinos, werden hier in Szene gesetzt. Etwas strahlt, bevor das Gold als Kalb glänzende Form wird. Etwas wird „alltäglich sichtbar“ (Takt 196), wie Aron meint, bevor er den ganzen Zauber der Macht der Götter zuschlägt.

„Bringt Gold herbei“, singt Aron. Er übernimmt in diesem Moment die Führung des verzweiferten Volks und gibt der populären Forderung nach einer verlässlichen und zuverlässigen Vorstellung und Vorstellbarkeit nach, „ihr sollt glücklich werden“ (Takt 200 ff). Dann folgt im Film jener Schnitt ins Blaue, der auf den ersten Blick und in alten Kopien wie Blankfilm, Weißbild, aussieht und von Danièle Huillet in ihrem Protokoll des Films auch so bezeichnet ist; „Einstellung 50: Weißfilm“.²² Die Transformation von Immateriellem ins Materielle und zurück, von Bewegung in Licht, von Stoff in Form zeigt sich, während der Chor aus dem Off zu hören ist, als fast dreiminütiger bilderloser Film auf der Leinwand. Eigentlich aber ist diese Einstellung vielmehr ein Bild des Lichts selbst, Licht gefilmt unter italienischer Sonne, das auf den neuen DVD-Editionen tatsächlich wie ein Bild in der Serie der Himmelsbilder des Films bläulich schimmert (Abb. 7). Ein Bild ohne Motiv, Struktur oder Figuren ist im Kino jedoch immer noch ein Lichtbild, kein Nichts. Kinolicht sucht sich immer einen Ort diesseits der Transzendenz.

In diesem Licht bildet sich das Volk als Soziales. Es ist glücklich, dass endlich etwas sichtbar werden soll. Der Chor verfällt in einen Dreivierteltakt, fühlt „durch die leibliche Sichtbarkeit, Gegenwart“ seine „Sicherheit verbürgt“ und walzt sich durch das Glück, mitzuwirken an der Konstruktion vorstellbarer Götter und Welten. Hier lässt Schoenberg den Takt ins Gleiten kommen. Zuerst wird „Juble Israel“, Takt 250, staatstragend, im Viervierteltakt gekerbt, aber ab Takt 245 wechselt die Musik phasenweise von einem Takt zum nächsten zwischen zwei- viertel, dreiviertel und viertiertel, sodass das Maß ins „lisse“, ins Ungekerbte, Glatte, Unberechenbare der Klangschichten übergeht. Diesem Überschwang und der konstatierten Sicherheit entziehen Straub und Huillet das figürliche Bild und damit den Grund. Sie lassen das Volk noch eine Weile vor dem Gesetz im glatten Raum der Wünsche gleiten, bis alles mit dem letzten Ausruf „Juble, freue dich Israel“ (Takte 301–307) wieder im gekerbten Raum und also zum Viervierteltakt

²¹ Danièle Huillet, „Moses und Aron. Das Drehbuch. Beschreibungen – Texte – Photogramme, redigiert und eingerichtet für den Druck von Helmut Färber“, in: *Filmkritik*, 221/222, 1975, 203–252, hier 251.

²² *Ibid.*, 230.

geordnet wird. Dann steht mit einem wunderbar offenen Akkord und einem weiteren Beckenschlag, das Goldene Kalb materiell, wirklich, unmetaphorisch, selbst und ganz authentisch als kleine Statue auf einem Sockel im Bild, immer noch als Lichtbild freilich. Wenn Aron, halbnahe, von unten als „Quasi Recit“, wie Schoenberg anweist, in die Kamera singt: „Dieses Bild bezeugt, daß in allem, was ist, ein Gott lebt“ (Takt 308–310), steht hinter ihm das Kalb, in gleißendem Goldschein, vor dem jetzt enorm azurblauen Himmel der Abruzzen und sprengt jegliche Farbdramaturgie und Oberflächenstruktur des bisherigen Films (Abb. 8). Wie ein Panzer liegt metallisches Licht über dieser einen Szene und kehrt den Blick gegen das Auge. Das Wort „Bild“ ist schon in Schoenbergs Komposition auf zwei Töne, genauer, auf ein Intervall gesetzt, auf den Sprung vom d' auf das fis, also –8 Halbtöne, und initiiert damit eine Schichtung im Akustischen, eine Differenz und Differenzierung, die die Montage im Visuellen dann durchsetzt.

Wenn sich der Film *Moses und Aron* im Akustischen aller seiner Tonaufnahmen und -mischungen erst im Kino realisiert, gewinnt dasselbe für das Visuelle in der Szene des Weiß- oder Blankfilms noch einen anderen Aspekt: Mit der Projektion von hellem Licht wird die Gemeinde der Kinogänger selbst für einander sichtbar – eine praktische Analyse dessen, was in der frühen Kintotheorie zum Teil pathetisch als Kollektiv im Dunkel der Projektion beschworen wurde. Das vermeintlich Kollektive des Kinos zerfällt hier wieder in eine Vielheit von Partikularitäten, die Gesamtheit wird zum Modularisierten. Der Raum der Wahrnehmung wird zu einem Ensemble von Potentialqualitäten, die erst noch realisiert werden müssen – und zwar durch jede und jeden, der bereit ist, in einem unübersichtlichen Geräusch der Welt einen Anruf als Aufruf zu hören.

In diesem Sinne führen Huillet und Straub die Bildung des Goldenen Kalbs, einem Lichtbild im strengen Sinne, und die Bildung eines Volkes als Prozess ästhetischer Verräumlichung riskant zusammen. Ohne Führer, ohne Sonne, ohne Bild allein gelassen, formiert sich das Volk, zugleich allerdings stagniert der Exodus. Als Moses im Film schließlich vom Berg Sinai zurückkehrt und das goldene Idol sieht, ruft er – bezeichnenderweise aus dem Off des Films, das ja zugleich auf eine Präsenz jenseits der Leinwand und auf die Anwesenheit der Leute im Kinosaal selbst verweist – „Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen!“ (II. Akt, Takt 980–982). Während es bei Schoenberg schlicht heißt: „Das Goldene Kalb vergeht, das Volk weicht zurück und verschwindet rasch von der Bühne“, womit das Verschwinden von Volk und Abbildungsfunktion in ein und demselben Prozess gefasst wäre, treiben Straub und Huillet die Anweisung wiederum filmisch und wahrnehmungsanalytisch weiter in eine konkrete Wahrnehmungsform, dann eine dingliche Realität und ihre filmische Realisierung: Sie lassen exakt auf das „Vergeh!“ hin durch eine schnelle Aufblende das Bild des Kalbs wieder im grellen Weiß des reinen Lichts auf der Leinwand ver-

schwinden, so dass sich für eine kurze Dauer das Bild des Kalbs und das Nachbild, das sich mit dem blendenden Weißfilm auf der Netzhaut zeigt, ununterscheidbar vermischen (Abb. 9): ein visueller Anruf mithin, den Schrecken des Grenzenlosen als Bedingung jeder Ordnung des Sehens wahrzunehmen. Wenn sie das Licht des Kinos und die optische Augentäuschung mit dem Bild der Leinwand verbinden, verweisen Straub und Huillet in einer aufklärerischen Geste auf die Macht, die Medien selbst jenseits aller Figürlichkeit unwillkürlich auf Körper ausüben. Aufklärung wird durch Blendung hergestellt, das wäre die Dialektik des Verfahrens.²³

Aber dann setzen Huillet und Straub gegen die Einschübe von Schwarz- und Weißfilm die extreme Materialität der Dinge, wie sie von Kamera und Tonband aufgenommen und übertragen werden. Die nächste Einstellung nämlich zeigt in einer Totalen in extrem kurzer Brennweite im Hintergrund die hohen Berge, im Vordergrund die Arena, in der eine große Tierherde – Esel, Ochsen und ein sehr schönes weißes Kamel – durch ihre eigentümlichen und eigensinnigen Bewegungen den Film als spezifische Realitätsform zu sehen geben (Abb. 10). Dazu sind die Töne, das Schnauben und Scharren der Tiere unter die Bilder und unter die Musik gelegt. Eine doppelte oder sogar dreifache Referentialität spaltet und transformiert das Wahrnehmungsbild: „Dieses Bild“, von dem Aron singt, könnte an dieser Stelle sowohl das Goldene Kalb sein als auch das weiße Strahlen, das so deutlich aus dem farblichen und textuellen Rahmen des Filmes fällt, und ebenso könnte der Hinweis auf „dieses Bild“ die sehr lebendige Einstellung mit den wirklichen Tieren ankündigen. Arons gewitzter Hinweis auf ein Bild als eine changierende Wahrnehmung, das heißt als changierende Aufmerksamkeit für die Sinnlichkeit der Dinge, setzt dem Sehen als metaphorischem oder signifizierenden einen entschiedenen Widerstand entgegen. Alle einfach ikonologischen und ikonoklastischen Kontexte werden damit zerrissen, um das Gewebe der Wirklichkeit durch das Kino sichtbar zu machen.

Die spezifische Realität und Geschichtlichkeit der Bilder wird in der folgenden Einstellung durch eine historische und eine historisierende Schicht gebrochen. Durch ein Tor des Theaters treiben Hirten, die in archaisierenden Kostümen auftreten, weitere Tiere, Schafherden und Ochsen in die Arena, mit Bewegungen, die kulturtechnisch eine jahrtausendalte Geschichte aufrufen. Diese historischen Schichten machen deutlich, dass es Straub und Huillet nicht um Datierungen geht, sondern darum, Abstände von historischen Wirklichkeiten zu ermessen.

23 Diese Verkörperung der Bildgewalt ist eine interessante Variante der biblischen Erzählung, in der Moses das Kalb, nachdem er die Tafeln zerbrochen hat, im Feuer schmilzt, zu Pulver zermalm, in Wasser auflöst und den Kindern Israel zu trinken gibt. In der monotheistisch bildlosen Welt tauchen magische Praktiken auf. Vgl. Ex 32:20.

Diese Einstellung führt Kultur- und Naturgeschichten zusammen an aufgenommenen Gesten, Spuren und Stimmen. An dieser Stelle im Film wird die Schoenberg'sche Musik zum zweiten Mal deutlich von Geräuschen überlagert, diesmal von vielfältigen Tiergeräuschen, die sich aber am Ende des langen Orchestersatzes – der extreme und unerhörte Glissandi gegen den orientalisierenden Rhythmus setzt – mit Instrumenten, mit Klavier und Schlagzeug, Bläsern und Streichern mischen: Ochsenschaukel und Kontrafagott vermischen sich in ihren Klangfarben, wie zuvor die Stimme aus dem Dornbusch eine aus Instrumenten und Menschenstimmen gemischte war.

In dieser Szene mit den aufgetriebenen Herden, in der Bild und Ton, wie Danièle Huillet schreibt, auf den Rhythmus aus der Einstellung warteten,²⁴ ergeht eine aus Tierstimmen und Instrumenten synthetisierte Anrufung, die aber nicht mehr aus dem Jenseits angenommen wird, aus der Transzendenz, sondern als Anrufung aus dem Leben und seiner konkreten Klangfarbenmischung von Wesen, Dingen, Instrumenten und vermutlich von Aufzeichnungsmaschinen. An dieser Einstellung werden die Zuschauenden, wir, selbst der Probe unterzogen, zu unterscheiden. Der Anruf aus dem Dornbusch ergeht als ästhetische Aufforderung, zu erkennen, und das heißt, nicht an Stimmen oder Götter zu denken, sondern an lebendige Verhältnisse. Dazu brauchen wir Zeit, denn dieses hörende Unterscheiden ist ein rekursiver Prozess, der dauert. Die filmische Strategie hat Danièle Huillet sehr schön formuliert als „dem Leben seine Zeit geben“, mit der sie genau die andauernden und nicht linearen Prozesse des Erkennens unter Medienbedingungen beschreibt. In der Verfilmung wird insistierend die Frage nach dem, was ein Bild sei, ersetzt durch die Frage, wie ein Bild die Wahrnehmung vom Material her transformiert, so dass historische und soziale Schichten sichtbar werden. Hier lässt sich noch Sean Cubitts Aufforderung anführen, Aufmerksamkeit für „microcosmic densities“ im Kino zu provozieren, die Aufmerksamkeit für Beziehungen, Verhältnisse, Verbindungen und Übertragungen, die in westlichen Konventionen von der Wahrnehmung der Figuren verdeckt bleiben.

²⁴ Danièle Huillet, „Appunti sul giornale di lavorazione di Gregory“, in: *Filmkritik*, 225, 9/1975, 398 – 419, hier 418.



Abb. 9: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, *Moses und Aron*: Einstellung auf das vergehende Kalb

In einem bekannten Kommentar zu den Filmen von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub kommt Gilles Deleuze, wenn er deren Kunst als Widerstandsakt beschreibt, auf das Fehlen des Volkes zu sprechen. Ausgehend von einer Bemerkung Paul Klees ‚Das Volk fehlt‘, erklärt er Studierenden der Pariser Filmhochschule: „Das Volk fehlt und fehlt gleichzeitig nicht. Das Volk fehlt: das will heißen, daß diese grundlegende Affinität zwischen dem Kunstwerk und einem Volk, das noch nicht existiert, nicht klar ist und nie klar sein wird. Es gibt kein Kunstwerk, das sich nicht an ein Volk wendet, das noch nicht existiert.“²⁵ Kunst also hätte zugleich das hervorzurufen, was sie erst zur Wahrnehmung macht. Das Volk wäre zunächst eine konstitutive Leerstelle, die aufmerksam macht auf die zirkulär-kausale Produktion von kultureller Wahrnehmung. Gegenwärtige Formen der Migration lassen sich vielfältig in Begriffen des Ökologischen fassen. „Ecological crisis [...] is not the fault of individuals, but of the communicative systems, most of all the tyranny of the economy, of money as the dominant medium of the

²⁵ Gilles Deleuze, „Was ist ein Schöpfungsakt?“, in: id., *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche 1975–1995*, Frankfurt/Main 2005, 298–308, hier 308.

twenty-first century intercourse between humans and the world.²⁶ Exodus heißt in diesem Kontext, Mikroverbindungen wahrzunehmen. Die Herausforderung an das Kino wäre, Sehen und Hören so zu differenzieren, dass alle Migrationen und Fluchtbewegungen der Leute als Exodus aus einem Gewaltzusammenhang wahrnehmbar werden.



Abb. 10: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, *Moses und Aron*: Einstellung der Herde mit dem weißen Kamel

26 Cubitt, *Finite Media* (wie in Anm. 13), 7.

