

MULTIPLE MEDITERRANEAN REALITIES

MITTELMEERSTUDIEN

Herausgegeben von

Mihran Dabag, Dieter Haller, Nikolas Jaspert
und Achim Lichtenberger

BAND 6

Urheberrechtlich geschütztes Material.
© 2015 Ferdinand Schöningh, Paderborn

Achim Lichtenberger, Constance von Rüden
(Eds.)

MULTIPLE
MEDITERRANEAN
REALITIES

Current Approaches to Spaces, Resources, and
Connectivities

Wilhelm Fink | Ferdinand Schöningh

Urheberrechtlich geschütztes Material.
© 2015 Ferdinand Schöningh, Paderborn



Titelfoto: Constance von Rüden

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2015 Ferdinand Schöningh, Paderborn
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet:
www.fink.de | www.schoeningh.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5740-0 (Fink)
ISBN 978-3-506-76638-0 (Schöningh)

Urheberrechtlich geschütztes Material.
© 2015 Ferdinand Schöningh, Paderborn

CONTENTS

| | |
|---|---|
| Preface | 7 |
| Introduction: Multiple Mediterranean Realities. Spaces, Resources and Connectivities | 9 |
| CONSTANCE VON RÜDEN and ACHIM LICHTENBERGER | |

Spaces

| | |
|---|-----|
| Prehistoric Cyprus: A ‘Crossroads’ of Interaction? | 17 |
| A. BERNARD KNAPP | |
| Making the Way through the Sea. Experiencing Mediterranean Seascapes in the Second Millennium B.C.E..... | 31 |
| CONSTANCE VON RÜDEN | |
| Opportunity in Scarcity: Environment and Economy on Aegina..... | 67 |
| GUDRUN KLEBINDER-GAUß and WALTER GAUß | |
| Multiple Mediterranean Forces: Guido von Kaschnitz Weinberg’s Mediterranean Art..... | 93 |
| ACHIM LICHTENBERGER | |
| Schizophrenic Urban Reality. The Changing Urban Landscapes of the Mediterranean Region and Developmental Influences..... | 105 |
| LORRAINE FARRELLY and ANDREA VERNINI | |

Resources

- Mineral Resources and Connectivity in the Mediterranean and
its Hinterland121
THOMAS STÖLLNER
- The Trojan Palladion – Visual Expression of a pan-Mediterranean
Identity in Antiquity?.....149
STEFAN RIEDEL
- Perpetration and Perpetuation: The Persistence of Reciprocal
Stereotypes in the Geo-Politics of Mediterranean Culture169
MICHAEL HERZFELD
- Mittelmeer-Blues. Musik und postkoloniale Melancholie.....185
IAIN CHAMBERS

Connectivities

- Crossing the Sea – The Translation of Relics to and from
North Africa207
STEFAN ALTEKAMP
- Some Thoughts on the Carolingians and the Mediterranean –
Theories, Terminology and Realities223
SEBASTIAN KOLDITZ
- The Return of Ulysses. Varieties of the ‘New Mediterranean’
between Mediterraneanism and Southern Thought.....259
MARTIN BAUMEISTER
- Transnational Mobilities, Digital Media and Cultural Resources.....273
HEIDRUN FRIESE

PREFACE

This collection of essays is the result of an international conference which took place at Ruhr University Bochum from April 26th–28th 2012. It was hosted by the Zentrum für Mittelmeerstudien (Centre for Mediterranean Studies) which is funded by the Federal Ministry of Education and Research. We would very much like to express our gratitude to the Ministry for its financial support. One of the aims of the conference was to foster critical approaches to Mediterranean Studies and thus we invited several scholars of Mediterranean Studies with different disciplinary backgrounds to discuss current problems relating to spaces, resources and connectivities in the Mediterranean.

During the conference we received much logistical support from the members of the Centre for Mediterranean Studies and we would particularly like to single out Eleni Markakidou, Christoph Kremer, Anne Riedel and Stefan Riedel. Editorial work of this volume was considerably supported by Anne Riedel to whom we are very grateful. Further, Matthias Bley, Andreas Eckl and Stefan Riedel contributed to the editing of this volume. We would also like to thank all contributors to the conference and all panel chairs and discussants, of whom we would especially like to mention Johannes Fabian who chaired the final discussion and gave stimulating input to the conference.

Achim Lichtenberger and Constance von Räden

Bochum, October 2014

IAIN CHAMBERS

Mittelmeer-Blues. Musik und postkoloniale Melancholie

“...the blues owes its origins in good measure to the melodies and rhythms brought to America by Muslim African slaves, which were in turn influenced by centuries of contact with the Islamic Middle East.” Ali Farka Touré (zit. n. LeVine, 2008, S.268)

Blaue Adern fließen durch einen urbanen Körper: dies könnten die Gleise sein, die die neapolitanische Dub-Band Almamegretta verlegt hat, die 99 Posse oder A67 umverlegt haben, und die das Hip-Hop-Duo Co’Sang gerappt hat, nachdem diese Wege zuvor vom unglaublichen Saxophon-Soul von James Senese und Napoli Centrale aufgespürt wurden und heute im Jazz von Pasquale Iannarella neu erklingen. Viszerale Intensität wird in den dunklen Klüften der basslastigen Verdopplung, im Dubbing, in der Vertiefung und der Verdopplung des subalternen Klangs verwoben. Diese in der Karibik und an der Atlantikküste geborene Empfindsamkeit und Andeutungen, finden sich auch in den konzentrierten ‘Dreads’ der Stadt am Fuße des Vulkans (Ferrara, 2009). Zwischen dem Schwarzen Atlantik und dem Mittelmeer-Blues können wir eine reiche Ökologie von Rhythmen, Beats und Tonarten verzeichnen, die akustische Kartographien erstellen, in denen, wie Kodwo Eshun und Steve Goodman es gesagt hätten, “sound comes to the rescue of thought” (Goodman, 2010, S.82). Aus einem ‘blue archive’ entnommen, das wieder und wieder Modernität spielt und die Zwischenräume zwischen ihren offiziellen Noten ausnutzt, überschreitet, verunreinigt und kreolisieren unerwartete Töne und Gefühle die Landschaft: in der Karibik, am Mittelmeer... in der modernen Welt. Solche musikalischen Landkarten provozieren Interferenzen, durch die versteckte Geschichten und verleugnete Abstammungen hörbar werden; sie lassen sie ertönen, machen sie spürbar. Nicht nur die Klänge selbst sind von Bedeutung, sie deuten auch auf kritische Themen und erweitern diese. Klänge werden zur narrativen Kraft, die uns zu dem hinzieht, was als kulturelle und historische Ressource weiter- und überlebt, dazu fähig ist zu widerstehen, zu stören, zu hinterfragen und die mutmaßliche ‘Einheit’ der Gegenwart aufzubrechen (Didi-Huberman, 2009).

Den Mittelmeerraum als Klangverschiebung und als unerwartete Vertiefung und Zerstreuung der empirischen Gegenwart zu denken bedeutet, das anzunehmen, was Gilles Deleuze und Félix Guattari eine “mineure” Geschichte nannten (Deleuze und Guattari, 1975). Klangkartographie und musikalische Karten liefern uns, ähnlich wie die selten betrachteten Linien kulinarischer Spuren oder die

Zeichnung gemeinsamer landwirtschaftlicher Praktiken, eine Störung, einen Einschnitt in die vorhandene Kartographie. Diese musikalischen Karten führen uns zu dem zurück, was im Bereich der Klänge, Geschmäcker und Gefühle übersehen wurde, und sie erlauben einer anderen Geschichte und einer unerwarteten Landschaft sich herauszubilden. Wenn die etablierten Mächte sich weigern zuzuhören, wie sie es zweifellos tun, dann spüren diese Klänge einen anderen, größtenteils unerkannten und undisziplinierten Ansatz auf, der die nahtlose Oberfläche des konsensuellen Verständnisses überschattet und möglicherweise stört. Die Affekte der Kunst verschieben die Voraussetzungen der historischen und soziologischen Analyse über ihren Erklärungsrahmen hinaus. Was in diesen disziplinären Begriffen nicht vertreten ist, existiert dennoch und verbleibt als Frage, als potenzielle Störung. Wenn wir hier das Mittelmeer als “an infinity of traces without [...] an inventory” betrachten (Gramsci, 1976), dann bringen Klanggeschichten einen dauerhaften “Lärm” ein, der die institutionelle Stille der historischen Auflistung auseinanderprengt. Klänge werden zu einer Quelle kritischer Störung und das musikalische Archiv zu “une question d’avenir, la question de l’avenir même, la question d’une réponse, d’une promesse et d’une responsabilité pour demain” (Derrida, 1995, S.60). Wie das Meer, das einst ihre Verbreitung erleichterte, widersetzen sich Klangprozesse ihrer Darstellung und bringen eine affektbetonte Ökonomie ein, “stripped of consolation and security” (Eshun, 2007). Ihnen wohnt eine Diaspora inne, ausersehen feste Zeitkonfigurationen, Raum und Zugehörigkeit zu stören, indem sie zukünftige Gesellschaften heraushören.

So wie sich mediterrane Klänge verbreiten, verteilen und differenzieren, entwickeln sie anstelle eines stereotypen Bilds einen komplexen kulturellen und geschichtlichen Ort, der in vielfältiger und insgesamt sehr viel offenerer Weise gehört werden kann. Dies hat auch der große palästinensische Kritiker Edward Said erkannt, als er im Erwachsenenalter die Stimme von Umm Kalthūm wiederentdeckte. Geschult in der wohltemperierten Ästhetik und der klassischen Musik des modernen Westens, erschienen ihm die lang ausschweifenden improvisierten Vokalisierung der ägyptischen Sängerin zunächst am Rande des kritischen Unsinns. Als er sich selbst im und zum Westen neu positionierte und sich somit zu der Stimme des zuvor ausgeschlossenen Anderen hinwandte, konnte Said aus dieser beunruhigenden Erfahrung die anregende Perspektive einer multiplen und kontrapunktischen Moderne ziehen (Said, 1992).

Auf die Stimme von Umm Kalthūm einzugehen ist mehr, als bloß einen Klang aus dem verleugneten Archiv musikalischer Erinnerungen des Mittelmeers zu entdecken, es bedeutet ebenfalls, einen neuen kritischen Kompass vorzuschlagen. Ihre Stimme und Musik waren nicht nur die einer arabischen musikalischen und poetischen Tradition. Die Art ihres Gesangs und die Ausführung ihrer Musik waren auch ganz und gar modern. Wenngleich ihre Musik mit den erweiterten musikalischen Linien, wechselnden Intonationen, dem Melisma und der Bevorzugung des Performativen deutlich auf eine lange Geschichte improvisierter musikalischer Ausführung in der arabischen Welt und anderswo aufbauen (die europäische klassische Musik ist hier eher eine Ausnahme), so schwingen doch auch tiefgreifend

andere moderne, improvisierte großstädtische Klänge des zwanzigsten Jahrhunderts mit: vor allem die Musik der schwarzen Diaspora, des Blues, des Jazz und ihren Abkömmlingen Reggae, Hip-Hop und Urban Bass. Der Klang des modernen, städtischen Kairo der 1940er, 50er und 60er, obwohl im Westen weitgehend unbekannt und ungehört, ist die Musik von Umm Kalthūm. Dies ist nicht der 'traditionelle' Klang von Volksmusik, eine Vorgeschichte zum darauf folgenden Eintritt in die Moderne. Umm Kalthūm war musikalisch und kulturell eine sehr innovative Person und moderne Frau.¹ Sie wurde regelmäßig im Radio gespielt, unaufhörlich aufgezeichnet und auf unzählbaren öffentlichen Konzerten dargeboten, sie war ein populärer und kommerzieller 'Star', eine dauerhafte Präsenz in der muslimischen Welt. Die musikalische Existenz von Umm Kalthūm im modernen Mittelmeerraum gibt eine unerwartete Nähe zu anderen Klängen zu erkennen, zu anderen Orten und anderen Geschichten, die das eher eng begrenzte Verständnis von musikalischer und kultureller Identifikation bislang strukturell vermieden und verleugnet hat.

Der Mittelmeerraum als komplexe kulturelle und historische Formation bietet uns eine "unity in difference" dar, in der, wie der Musikwissenschaftler Bruno Nettl vermerkt, die Herausforderung der Verschiedenartigkeit dennoch durch bestimmte gemeinsame Züge charakterisiert wird, wie die Allgegenwärtigkeit von Zupfinstrumenten (von Oud und Gitarre bis hin zu Mandoline und Bouzouki) oder der starke Einfluss der muslimischen Musikproduktion mit seinen modalen Systemen und monophonen Strukturen (Nettl, 2009). Gilles Léothaud und Bernard Lortat-Jacob zeigen zudem auf, dass beide Dimensionen die Zentralität einer fließenden Ost-West-Achse andeuten, welche die starre, klassische Nord-Süd-Unterteilung zwischen dem modernen, christlichen Europa und der unterentwickelten islamischen Welt marginalisiert. Weiterhin argumentieren sie, dass in der mediterranen 'Stimme', der Andeutung des Schreis (man denke an arabischen Gesang, an Flamenco, an neapolitanischen Gesang oder an die Rembetika), in ihrer nasalen Intonation, in ihrer dunklen, rauen und körnigen Beschaffenheit, im Nachdruck des Melisma anstelle einer klaren Interpunktion, die am Rande, nahe des Zusammenbruchs befindliche Stimme, die die Anstrengung des Körpers im Lied erfasst und im Ohr als eindeutig mediterrane Musikalität nachhallt (Léothaud und Lortat-Jacob, 2002).

Im Gegensatz zur Starrheit vieler institutioneller Erklärungen und ihrer statischen Beharrlichkeit auf die Sicherheiten lokaler und nationaler Mythen, schlägt die Fluidität der Klänge eine im Ganzen ausgefranste und veränderlichere Karte vor. Dies erlaubt uns zu betrachten wie die vielen Geschichten des Mittelmeers in Klängen aufgelöst und aufgehoben werden. Als zeitliche Instanzen machen sie ihre komplexe Konfiguration einen Augenblick lang hörbar.² Im Gegensatz zu nati-

¹ Im Jahre 1945 erklärte sie sich selbst gegen die skeptische männliche Opposition zur Vorsitzenden der Musikergewerkschaft (Danielson, 1997, S.120).

² Diese Idee basiert stark auf den Gedanken Walter Benjamins zum Bild und wird weiter geführt in Didi-Huberman, 2009.

onaler Nominierung und den vorgetäuschten kulturellen Formationen betrachten wir, und vor allem hören wir eine deutlich verschlungener, instabilere und unvollständigere Komposition. Hier, wo wir die Unfähigkeit und den Unwillen registrieren, uns mit einer heterogenen und unvollständigen Vergangenheit auseinanderzusetzen, um unseren Halt in der Gegenwart zu bewahren, berühren wir den Ort postkolonialer Melancholie. Die Unfähigkeit unser gewohntes Gefühl für die Vergangenheit gegen eine andere, wildere und undisziplinierte Version einzutauschen, kennzeichnet die anfängliche Abwehr uns mit der Heterogenität von Geschichten auseinanderzusetzen, die noch erkannt, noch erzählt und bewusst werden müssen.

Dies ist ein komplizierter Gedankengang und ein viel diskutiertes Thema. Viele Wege führen uns dazu, diesen Zustand zu überdenken. Einer davon ist der der europäischen Melancholie als Teil der essentiellen Ausbildung einer okzidentalen Moderne, die in der Entdeckung einer radikalen Andersartigkeit der sogenannten Neuen Welt erschaffen wurde und in der Folgezeit in all die Ambivalenz des Barocks eingeflossen ist. Dieses besondere Erbe wurde später durch die Kolonialwelt und ihr vehementer Drang zur Konstruktion des Anderen, des vermeintlich Fremden aufrechterhalten und vertieft. Europäische Spezifika wurden zum universellen Maß der Welt. In dieses Erbe ist ebenfalls eine gänzlich ältere und direktere Formation verwoben, die durch das Mittelmeer selbst darstellt wird.

Der Mittelmeerraum, als angenommener Ursprung des modernen Europa, seiner Kulturen und Zivilisationen, ist gleichzeitig der Schauplatz von widersprüchlichen Geschichten, verfeindeter Monotheismen und vielfältiger Formationen. Es gibt eine vorherrschende Version seiner Geschichte, die zum Ziel hat, den europäischen Aufstieg zu rechtfertigen, diese Geschichte aber durchschreitet die Tore der Verleugnung. Es existiert eine andere Geschichte, sorgfältig konstruiert durch eine *longue durée*, die auf die Exzentrizität Europas und auf ihre Ferne von der axialen Entwicklung der historischen Zivilisationen im Mittelmeerraum und im Mittleren Osten (Athen und Jerusalem) beharrt.³ An dieser Stelle begegnen wir einer islamischen Verfeinerung und Erweiterung des hellenischen Erbes, die schon immer – von Homer und Herodot bis hin zu Alexander dem Großen – zu dem hinblickte, was wir heute den Orient nennen, also Asien, Persien und Ägypten. Es ist dieses Erbe, das Jahrhunderte später in Bagdad und der übrigen muslimischen Welt sowohl im Diskurs der Fachleute als auch in dem der Öffentlichkeit transformiert und transferiert wurde. In dieser Geschichte tritt Europa meist durch seine Grenzlage auf sowie durch ein Gefühl von Mangel und Unterlegenheit. Hinter dem zukünftigen atlantischen Horizont von Eroberung und Kolonialisierung liegt auch ein tiefer Unmut, der, wie Nietzsche sagte, einen europäischen Willen zur Macht angetrieben hat (Nietzsche, 1882).

Unter der unterdrückenden Kombination aus römischer Gesetzgebung und christlichem Dogma, niedergeschlagen in einem Zwang zur Einzigartigkeit ihrer

³ Brague, 2002. Wie der italienische Kritiker Armando Salvatore betont, war der Originaltitel der Arbeit: Brague, R., 1992. *Europe, la voie romaine*. Paris: Criterion.

Identität und einem exklusiven Verständnis ihrer 'Wurzeln', wird die Fortführung und die Diffusion der hellenischen Kultur im Islam abgebrochen. Ihre spätere Wiederaneignung seit der europäischen Renaissance wird im Großen und Ganzen als eine unabhängige und eigene Geschichte gedeutet. Dies stellt selbstverständlich Europa als einzigen Erben und Bewahrer der hellenischen Tradition dar, die später ausersehen wurde die vielen Anforderungen ihrer nationalen Kulturen, moderne Staatlichkeit und Nostalgie zu unterfüttern, die durch eine europäische Identität hervorgerufen und in Form einer 'Zivilisationsmission' auf den Rest der Welt angewandt wurde. Dieser Ausschluss und diese Exklusivität, wie es Armando Salvatore zu Recht ausdrückt, unterstreicht auch "la tesi che il mondo islamico sia un erede legittimo, e il più diretto, del patrimonio filosofico e culturale die due assi di civiltà principali del mondo antico euromediterraneo: l'asse greco e l'asse ebraico" (Salvatore, 2007, S.459). Die gegenwärtigen Spuren dieser anderen Formationen im Mittelmeerraum transformieren die oberflächlich wahrgenommene Einzigartigkeit des europäischen Erbes, das in einer Reihe von gänzlich sturen Abfragen alles seinem Namen und Schicksal zuordnen will. Die arabische Geometrie und Optik des Ibn al-Haytham und die mathematische Perspektive der Renaissance verschmelzen in einer gemeinsamen, wenn auch vergessenen Genealogie, und eine komplexe, facettenreiche und potenziell vielstimmige mediterrane und europäische Formation, und damit ein anderes Verständnis der Moderne, dessen Verwaltung und Definition nicht nur uns allein zusteht, entsteht (Belting, 2010).

Seit Freud wurde uns beigebracht, Melancholie als das Ergebnis eines gescheiterten Versuchs anzusehen, einen Verlust zu begreifen. Das Individuum bleibt blockiert, unfähig, das verlorene Objekt, das er oder sie verloren hat, zurückzulassen. Das verlorene Objekt wird somit zum Fetisch und von kritischer Prüfung ausgenommen. Dieses Paradigma von Verlust und Melancholie wurde in den vergangenen Jahren um die anhaltende Unfähigkeit erweitert, den Verlust von Reichen und des kolonialen Unterbaus Europas begreifen zu können. Wir sollten hier auch das verlorene Verständnis eines multiplen Mittelmeerraums hinzufügen, das nur noch die Anliegen Europas widerspiegelt. Dies ist nicht bloß ein Verlust, der mit einem einzigen Körper oder einer Organisation, sondern vielmehr mit einer affektiven Ökonomie verbunden ist, wo Erinnerungen mehr und mehr über die psychoanalytische Heilung und Erholung hinaus Technologie anvertraut werden. Denn der erwähnte Verlust ist ein Verlust mit weit ausschweifenden Spuren in Klängen, die individuellen Erzählungen vorangehen und über diese hinausreichen. Gebunden im Fleisch und molekularisiert in den Erinnerungen, besteht ein Archiv umfassender Materialität, das durch eine Erinnerungsmaschine, ein technologisches Substrat aufrechterhalten wird.

Von Giordano Brunos Erinnerungsbildern und Freuds Wunderblock bis hin zu so prosaischen Technologien wie der Novelle, dem Foto, der CD und der mp3-Datei, werden Erinnerungen in der Zeit gesichert und als exakte kulturelle Maschinerie im Raum verstreut, die "allows for the anticipation of various historicities" (Clough, 2000, S.29). In einem Gewebe aus Klängen, einem Gesang,

heimgesucht von anderen Gesängen, ist das, was in der Wiederholung aufrecht-erhalten wird, ein rhythmisches Transkript, eine Spur des 'bottomless pit' (um Jacque Derrida und Bob Marley zu vereinen). Unser Körper wird durch den Klang als Spur vorgeformt und gestaltet. Die Vergangenheit überfällt die Gegenwart mit dem Versprechen der Zukunft. "One could say that the body remembers everything, but in codes and folds and capacities [...] the hand that has learned to play a musical instrument is no longer the same hand" (Venn, 2006, S.116). Durchlöcherte Zeit, unsere Zeit, die Vergangenheit spricht weiter und stört das Verlangen nach Sicherheit. Der kritische Vorschlag hier wie dort die gegenwärtige Vergangenheit notwendigerweise zu empfangen, nicht um sie aufzulösen oder zu 'heilen', sondern vielmehr, um die immanente Freiheit eines Neuanfangs in ihrer materiellen Präsenz zu erkennen. Das Trauma dieser nichtlinearen Komplexität ist, wie vor kurzem vorgeschlagen, exakt das des Vergessens ohne Erinnerung (Leys, zit. n. Clough, 2007, S.6).

Durch die Unfähigkeit das Unterdrückte und oberflächlich Verdrängte wahrzunehmen, sind wir augenscheinlich unfähig eine Zukunft zu begreifen, die nicht bereits in einer unerkannten Vergangenheit gefangen ist. Hier liegt eine tiefgreifende Ambivalenz vor: Während sich die Melancholie auf eine verlorene Vergangenheit bezieht, die weiterhin die Gegenwart konditioniert und die Vergangenheit auf nicht enthüllbare Weise versiegelt, baut sie gleichzeitig eine gewisse Sicherheit auf. Verliebt in unsere Vernunft, unsere Gefühle, in unsere individuelle und kollektive Zustimmung. "Die Melancholie verrät die Welt um des Wissens willen" (Benjamin, 1991a, S.334). Zweifel wird für Sicherheit und für ein sicheres Verständnis von Zeit und Ort eingetauscht. Was geschieht aber, wenn der Verlust nur registriert, aber nie wirklich überwunden wird? Was, wenn er wie Rauchschwaden über der Vergangenheit hängen bleibt, erkannt, aber anscheinend unwiederbringlich ist? Wenn Melancholie die politische und kulturelle Modalität des strukturellen Misserkennens einer noch zu verarbeitenden Trauer ist, dann fügt die postkoloniale Melancholie dieser Szene möglicherweise die verdrängte Anerkennung der scheinbaren Unmöglichkeit einer gemeinsamen Sprache hinzu, die die Welt für einen gemeinsamen Willen und direktes Verständnis durchschaubar macht.

Dies führt zu einer unaufrichtigen Erfassung der Positionalität in unserer Welt. Während sie weitgehend unbewusst bleibt und dennoch durchgehend in materiellen Spuren, in der Sprache und den Gefühlen des Alltags auftritt, bringt die Melancholie eine beschützende Routine ein, einen Schutzschild, eine Art der Gleichgültigkeit, die die Fähigkeit zum Zweifeln zu verdrängen versucht (Benjamin, 1991b). Jegliche darauffolgende Einsichten von Unterschieden und Dynamiken, wie zusammenhangslos auch immer, die nicht auf einen gemeinsamen Nenner oder ein einheitliches Maß der Welt gebracht werden können, rufen unwider-ruflich aggressive Reaktionen vor dem drohenden Zusammenbruch einer universellen und einseitigen Zuversicht hervor. Dies kann wiederum die Möglichkeit einer kritischen Konfiguration eröffnen, die einem innewohnenden Narzissmus gegen-

übertritt, der sich nicht länger in jedem Winkel der Welt automatisch widergespiegelt (vgl. Gilroy, 2004; Butler, 2004; Khanna, 2008).

Auf wessen Melancholie beziehe ich mich hier in einer den Planeten umspannende Ökonomie? Die des früheren Kolonialherren und der gegenwärtigen Hegemonialmacht oder die der Kolonisierten und der gegenwärtigen Anonymität des zum Schweigen gebrachten Untergebenen? Während Ersterer durchgehend außerstande ist, den Verlust des Reichs anzuerkennen und aufzugeben, gibt es auch den anderen, dessen Revolte gegen die frühere Kolonialmacht verleugnet wird und dessen heutige Anerkennung als Nationalstaat und die Einheit des Subjektstatus verwehrt bleibt. Auf deutlich asymmetrische Weise beziehe ich mich natürlich auf beide. In ihren radikalen Unterschieden sind beide tiefgreifend gezeichnet, gewissermaßen verwundet, durch die globale Abwesenheit einer noch ausstehenden historischen Gerechtigkeit.

Auf dieser Grundlage kann die Melancholie, ebenso wie das Unheimliche und die Verdrängung des Bekannten durch den unerwarteten Fremden, als strukturelles Merkmal der okzidentalen Moderne verstanden werden, sie verfolgt unsere Gegenwart mit einer irreduziblen und hinterfragenden Differenz. Sie stellt einen Zustand dar, der tief mit der Erkenntnis und den Konsequenzen einer Welt verwoben ist, die auf europäischen Belangen und Besessenheiten beruht. Selbst wenn er selten in diesem Licht betrachtet wird, war auch der Mittelmeerraum einst ein stark kolonialer und kolonialisierter Raum: von Marokko bis hin zum Libanon und weiter durch Syrien, Irak und Iran bis hin nach Indien. Von seiner Nordküste aus, insbesondere von Italien aus, erscheint das Mittelmeer heutzutage als ein größtenteils verleugneter Raum, geeignet für Urlaub und Essen, aber ansonsten der Schauplatz eines beunruhigenden, ambivalenten Erbes, eines vergessenen und verdrängten Kolonialismus, ganz zu schweigen von der aufsässigen und nicht anerkannten interkulturellen Formation, die historisch dem nationalen und okzidentalen Rahmen seiner Geschichten und Möglichkeiten vorausgeht und diese übersteigt. Die 'Frage des Südens' und die 'Rückständigkeit' des Südens Italiens wird hier in der zunehmenden Infragestellung der Welt durch den Süden überlagert. Dies lässt eine zusätzliche, nicht repräsentierte Ausschweifung aufkommen, die zwar subaltern ist, aber dennoch in Klängen, Geschmäckern und dem affekthaften Entstehen des Alltagslebens überlebt und fortlebt. Was nur sehr leise festgestellt wird, als Widerstand, als Weigerung, als Überbleibsel und mögliche Wiederkehr, wird genau deswegen nicht betrauert, weil es weitgehend unidentifiziert, tendenziell unbewusst bleibt.

Mit diesen Koordinaten wird es möglich, eine Reihe von Parallelen zwischen den Revolten der karibischen Sklaven und ihren kreolisierenden, subalternen Kulturen sowie der Entstehung des modernen Mittelmeerraums aufzuzeigen. Vielen erscheint dies als erzwungene historische und theoretische Reise. Denn gerade wie Napoleon 1798 durch seine Inbesitznahme Ägyptens vom Osmanischen Reich die Zeit der systematischen europäischen imperialen Machtergreifungen eingeläutet hat, so war es auch Napoleon, der nur vier Jahre später erfolglos versucht hat, Tausant Louverture und die Schwarzen Jakobiner zurückzuschlagen, um die Sklaverei

in Saint-Domingue, der späteren schwarzen Republik Haiti, wiedereinzuführen (James, 2001). Die Karten der modernen Welt können aber nicht nur durch Kolonialmächte und durch Gewalt radikal zusammengefaltet und Entfernungen drastisch geschrumpft werden sondern auch durch aufkommende kritische Verbindungen. Subalterne Reaktionen und Revolten können unerwartete Verknüpfungen in einer multiplen und häufig gelegneten Moderne hervorbringen, unterstützt durch diejenigen Formen und Kräfte des Planeten, die die Karibik und das Mittelmeer in einen unterschiedlichen, aber letztlich gemeinsamen kritischen Raum bringen (Fischer, 2004). Durch die Erfahrungen des Kolonialismus sowie, in sehr unterschiedlichen wirtschaftlichen und sozialen Formen, durch die Allgegenwärtigkeit von Sklaverei und Seeräuberei haben beide Gewässer die Infragestellungen der Moderne und die umschriebenen Ideen der Freiheit kennengelernt (Rotman, 2009; Lamborn Wilson [aka Hakim Bey], 1995). Indem wir von der Karibik lernen, wird unsere Aufmerksamkeit feiner auf das Hören kultureller Komplexitäten abgestimmt, die durch ein koloniales Erbe hervorgerufen und in einer postkolonialen Gegenwart aufrechterhalten werden. Vielleicht ist es Raï statt Reggae oder Dub aus Neapel und nicht aus Kingston, vielleicht sind es die Farbtöne einer Oud und nicht die einer elektrischen Gitarre, dennoch ziehen uns diese musikalischen Konfigurationen, die sich direkt oder indirekt in den Klängen der neuen Welt überlagern, fort von starren lokalen und nationalen Erklärungen und bringen uns dazu, die hybridisierenden Kräfte musikalischer Bewegung in den verworrenen Strömungen mediterraner Geschichte zu betrachten. Diese Klänge und Zusammenhänge können "a series of unlikely connections and complex interpretative resources" bieten (Gilroy, 2004, S.2).

Im Rahmen dieser Bedingungen können wir uns auf die hinterfragende Kraft der Musik als kritische Modalität berufen, die die Rückkehr verdrängter Landschaften in der Struktur des Gefühls von Klängen oder Affekten aufrechterhält: um, wie es Jeremy Gilbert tut Raymond Williams mit Deleuze und Guattari zu verbinden (Gilbert, 2004). Hier ist die Frage der 'Kunst' nicht länger durch Begriffe der ästhetischen Autonomie, durch historische Mimesis und kulturelle Repräsentation gesichert und erklärt, sondern fördert vielmehr eine kritische Instanz im Sinne klanglicher Kraft und Intensität der affektierten Ökonomie. Durch diese performative Instanz führt die Musik ein akustisches und auditives Wissen ein, das den Körper und seine vielfachen Sinnesempfindungen wiederherstellt. Hier ruft die Aufdeckung der Sinnesgeographien eine Betrachtung von Musik in Form einer Sinnesepistemologie hervor, die ein anderes, subalternes und unterdrücktes Wissen berührt, das im Körper geführt, im Klang erhalten, im Rhythmus aufgezeichnet und in der Beharrlichkeit einer "bass history" ausgestrahlt wird (Johnson, 1975, S.56). Wie der Anthropologe Michael Taussig anregt, führt dies zu "a yielding and mirroring of the knower in the unknown, of thought in its object" (Taussig, 1992, S.45). Hier lassen wir uns gänzlich auf eine diffusere und weniger instrumentelle Epistemologie ein als die, die mit der Objektivierung des Sehens und des damit verbundenen Wahrheitsfetisch als Repräsentation in Verbindung

gebracht wird. Musik wird dadurch weniger Gegenstand des Denkens, als Anstifter zum Denken.

Der Verzicht Musik auf ein Objekt einer historischen, soziologischen und kulturellen Aufmerksamkeit zu reduzieren, bringt uns dazu, über die Schaffung von Körpern durch Klänge nachzudenken. In anderen Worten geht es hier also nicht um die Betrachtung von Subjekten, die Klängen ausgesetzt sind (Subjekte, die mit Objekten umgehen), sondern vielmehr darum, wie in bestimmten Situationen und Umgebungen die Materialität der Klänge auf affektierte Weise in individuellen und kollektiven Körpern aufrechterhalten werden (Henriques, 2010, S.59). Musik 'repräsentiert' keinen vorherigen Zustand, sondern fördert vielmehr ein sinnliches und soziales Entstehen. Klänge, musikalische Praktiken und ihre kulturellen Leben machen uns auf einen potenziellen und unwiderruflichen Zusammenbruch der Repräsentation aufmerksam: Der Klang schwebt frei und zerstreut eine unerwartete kritische Aufforderung. Ein bestimmter Klang oder musikalisches Genre steht nicht einfach für die kulturellen Belange und historische Beharrlichkeit einer bestimmten Gemeinschaft, sozialen Gruppe oder Subkultur. Er macht das nicht einfach. Der Klang wird enteignet. Wenn Musik zwangsläufig zur kulturellen und historischen Feinabstimmung der durch sie durchquerten Welt beiträgt, sind ihre Fluidität und die differenzierte Immanenz der Passage nicht auf einen einzigen Moment der kulturellen Autorisierung reduzierbar. In diesem Sinn wird die Soziologie der Musik durch die Musik als Soziologie verdrängt. Die Geschichten des Klangs werden durch den Klang der Geschichten ersetzt: Klänge illustrieren keine vorgeschlagenen Geschichten. Ein Klang erzählt und beeinträchtigt vielmehr eine Verbundenheit (zu einer Erinnerung, einem Ort, einer Spur), die ein temporäres Territorium und ein vorübergehendes Zuhause in der Welt ausarbeitet (Jedlowski, 2009). Um die kulturelle und historische Zugehörigkeit von Musik, um wieder bei Edward Said anzusetzen, nicht im größtenteils statischen Ruf nach dem 'Ursprung', zu denken, sondern vielmehr im gänzlich suggestiveren, flüssigeren und freieren Verständnis von 'Anfängen', die stets von den Geistern anderer Lieder heimgesucht werden.⁴ Es ist genau auf diese Weise, auf die Klänge kulturelle Landschaften und ihre ererbten Geschichten de- und reterritorialisieren (Deleuze und Guattari, 1980).

Die Zusammenführung der Sinnlichkeit des Klangs und der kritischen Beharrlichkeit des Melancholikers lädt dazu ein, Musik als Erinnerung zu begreifen und Klang als den Refrain und die Wiederholung eines Archivs zu betrachten. Wie die Philosophin Rossella Bonita Oliva (2011) sagt:

“In questo orizzonte più che mai la sonorità si lega alla memoria, la memoria vibra nella sonorità, guadagnando una continuità desiderata più che costruita, fino a quando memoria delle convenzioni e memoria personale si intersecano in un ricordo stratificato, in un linguaggio ritmato.” (Bonita Oliva, 2011, S.23)

⁴ Said, 1985. Diese Zeilen sind inspiriert durch Jean Fishers Kritik an: Boullata, K., 2009. *Palestinian Art: From 1850 to the Present*, Vorwort von John Berger. London, San Francisco, Beirut: Saqui Books. Siehe Fisher, 2010.

Klänge, die von der Vergangenheit auf uns zukommen, sind gleichzeitig Klänge des gegenwärtigen Moments, sie konfigurieren ein Zusammentreffen und bringen das Vergessene ins Spiel und rücken es in den Vordergrund der Performanz der Gegenwart, während sie zugleich eine Tür in die Zukunft öffnen. Die Berücksichtigung beider, der erkannten und der negierten Erinnerungen, bedeutet die wesentliche Natur der Wiederholung und das unerwartete Spüren des musikalischen Refrains zu erfassen. Wie Freud sagt, ist Erinnerung an Wiederholung gebunden. Im Jahr 1914 schrieb der Vater der Psychoanalyse einen kurzen Artikel mit dem Titel *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (Freud, 1946). Hier unterstrich er die Bedeutung der Wiederholung für freigesetzte Symptome “um sie zu einem Ablauf durch bewusste Tätigkeit zu leiten” (Freud, 1946, S.126). Weiterhin bemerkte er, dass Wiederholung sowohl ein Zugang zur Erinnerung als auch eine Form ihr zu widerstehen ist, sie zu verneinen und zu unterdrücken. Musik als Grammatik der Wiederholung deutet stets dieses Spiel zwischen Erinnerung und Widerstand als ein wesentlicher Bestandteil des Konstruierens von Geschichte an (Ricouer, 2004). In der Rückkehr des Klangs füllt Musik die Zwischenräume der Erinnerung und ruft ein zeitweises Überwinden des Widerstands gegen seine Gegenwart in dem enthaltenden Körper hervor. Die Wiederholung ist selbstverständlich eine dynamische Kraft; was wiederholt wird, wird stets erneut überarbeitet und transportiert die Instanz des Hörens an einen neuen Ort.

Wenn der Klang also ein ‘Heim’ erstellt und darstellt, müssen wir dies als mobile Behausung ansehen, die auf das verweist, was noch kommen soll. Aus dem was scheinbar Vergangenheit ist, aber dennoch in der beharrlichen, materiellen Wiederholung des Klangs fortbesteht, dort entsteht eine Zukunft. Im Umstand der Wiederholung ist es vielleicht nicht so sehr die Erinnerung dessen, was vergessen wurde, sondern vielmehr das Aufdecken, des Vergessens selbst? Das Verdrängte wurde vergessen, wird aber gleichzeitig durch den Vorgang der Wiederholung wieder aufgenommen und transformiert. Wenn ich mich nicht länger vollständig erinnere, erlauben mir Zeichen, Klänge und Bilder vorzustellen, dass ‘Erinnerungen zu dieser wunderschönen Chance werden’ (Godard, 1998). Das Lied mit dem Klang deutet nicht die Vergangenheit, sondern ein gegenwärtiges Ereignis an. Es enthüllt mit einem Mal, in jeder Falte und im “chair du monde” (Merleau-Ponty, 1964) das gleichzeitige Ausgesetztsein und das Verdunkeln der ekstatischen Natur meines Seins, indem es den ungeerdeten Grund sichtbar macht, den Abgrund oder Bob Marleys ‘bottomless pit’ meines Entstehens: dieses Nichts. Nach Heidegger ist dies die fundamentale Rolle der Kunst (Heidegger, 1950). Sie gewährt dem, was wir für unsichtbar halten, eine vorübergehende Sichtbarkeit. In Sein und Zeit schreibt Heidegger vom Ekstatischen als Mittel, durch das unser Wesen in der Zeit aus der Vergangenheit ‘herausgeworfen’ und in die Zukunft ‘projiziert’ wird. Dies lässt uns verstehen, dass wir in der Bewegung entstehen. Nicht wir formen die Bewegung, wir sind vielmehr in einem Werden erschaffen, das schlicht und einfach nicht unser eigen ist. Die Wiederholung, die nicht Reproduktion ist, aber zur Reproduktion des Neuen führt, verursacht Verhältnisse, die eine “reiterative identity, recursive rather than discursive” fördert (Henriques,

2010, S.79). Wie Julian Henriques nahelegt, führt dies zu einer Zerrüttung des "monopoly of rationality and representation" (Henriques, 2010, S.84). Um Musik als Potenzial zu verstehen, das unerwartete Sinnterritorien vorschlägt, in dem verankert wird, was gefühlt, nicht erklärt wird, bedeutet ebenfalls, diejenigen Ideen von Identitäten herauszufordern, die den Klang zu verwurzeln und wiederaufzunehmen scheinen. In der Perspektive einer konzentrierten Affektivität von Materialitäten tendieren Klang, Performanz, Rezeption und Wiederholung in Richtung einer neuen, verwundbareren und offen kritischeren Instanz.

Das Ergründen im Archiv der Wiederholung bringt uns in die Nähe des arabischen Musikkonzepts Tarab: die Ekstase oder das Entzücken, das hervorgeht aus dem Strecken von Vibrationen durch eine Wiederholung, die nie gleich ist, die sich beim Werden des Lieds und des Klangs ständig neu entfaltet. Im Gegensatz zu der isolierten, individuellen Leistung abstrakter musikalischer Perfektion schließen die performativen Möglichkeiten der Improvisation das Publikum ein und führen zur Schaffung einer Gemeinschaft. In der Wiederholung, was Deleuze und Guattari den Refrain nennen, liegt die vorübergehende Autonomie eines Territoriums, aufrechterhalten in einem Klangereignis, in dem Musik ein argumentatives Medium darstellt. Hier, wo "time is split from time" (Racy, 2003), "spiegelt" oder "kommuniziert" die Musik keine scheinbar separate und unabhängige Realität, sie ist vielmehr Ratio als Repräsentation. Hier finden wir uns in der Nähe der bedeutsamen Unterscheidung von Walter Benjamin zwischen Geschichte als Erfahrung und der Historisierung eines Erlebnisses (Benjamin, 1991c). Wenn wir Benjamin weiter folgen, eröffnet dies eine Geschichte der Störungen, dazu verdammt angenommene Linearitäten und die angenommene Teleologie historischer Zeit zu unterbrechen.

Klänge begleiten unseren Alltag. Als Zeichen von Zeit und Erinnerung, als Heraufbeschwörung dessen, was war und was sein könnte, suchen Klänge den Lebensraum heim. Die Rezeption von Klängen zeigt ebenfalls die Notwendigkeit einer Sensibilität für das Unvollständige und eine mehrdeutige Erschaffung von Zeit und Raum an, die das Verlangen nach methodologischen, kulturellen und historischen Sicherheit übersteigt. Dies bedeutet, die Angst zu akzeptieren, an den Rand, in eine Grenzzone platziert zu werden, von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, des Angenommenen und des Möglichen. Exakt in diesem unsicheren Raum wird es aufschlussreich, die musikalische Wiederholung und die Rückkehr zur Vergangenheit zu betrachten, das gleichzeitige Ausklingen und die Produktion eines Raums, eines Territoriums, eines Ortes. Eine Musikographie die dem Refrain der Geschichte im ständigen Prozess der Deterritorialisierung und Reteritorialisierung eine Stimme verleiht (Deleuze und Guattari, 1980). Wie Deleuze und Guattari argumentieren, 'singen' derartige Prozesse durch den Körper in der Komposition des Raums: Das Lied wird 'geomorphisch' (Deleuze und Guattari, 1980). Musikalische Zeit als physikalische Zeit, als Zeit des Körpers, erinnert an Henri Lefebvres Behauptung, dass "à travers et par le rythme, la musique se mondialise" (Lefebvre, 1992, S.89). Indem wir die vergrabenen und ungehörten Stimmen anhören und die Historien, Hoffnungen und Heteronomien anneh-

men, die im Klang schweben und überleben, wird der ererbte Diskurs der Ästhetik transformiert und “le lieu privilégié où la tradition de la pensée critique s’est métamorphosée en pensée du deuil” (Rancière, 2000, S.8). Dies bedeutet, eine kritische Trauer zu verzeichnen, die, indem sie sich weigert, mit der Vergangenheit abzuschließen, einen Ort in der Gegenwart freigibt, in dem die Toten durch die Körper der Lebenden einen Dialog mit der Zukunft fortführen. In diesem Moment wird die Musik zum Medium kritischer Trauer: Mittelmeer-Blues. Blues als solcher ist mehr als bloß eine musikalische Stilrichtung, sondern vielmehr ein territorialisierender Refrain (Nesbitt, 2004).

Ich nehme hier Jacques Rancières jüngstes Argument auf, dass künstlerische Aktivität zur Melancholie und schließlich zum Stillstand verdammt ist und versuche, seine negative Bewertung umzudrehen und mit diesem Aspekt zu arbeiten. Ich schlage vor diesen melancholischen Zustand als historisches und kulturelles Symptom zu verstehen, das nicht bloß unsere Kunstwelt bekleidet, sondern unseren gegenwärtigen historischen Zustand. Dies bedeutet aus einer Debatte innerhalb der zeitgenössischen Kunst, die zwischen ästhetischer Autonomie und politischem Engagement gefangen ist, die Anzeichen einer gänzlich umfassenderen kritischen Disposition herauszuziehen, die möglicherweise den aporetischen Zustand der Kunst selbst neu konfiguriert (Day, 2009, S.403). In einer Diskussion, die stark durch die Bedingungen der Kunstpraktiken, Institutionen und Kritiken der Ersten Welt gebunden ist, steht Melancholie nicht so sehr für die ständige Spannung zwischen Autonomie der Kunst und dem Versprechen der Politik, sondern stellt vielmehr die verdrängten und klar umrissenen Spuren einer durch das hinterfragende Beharren der postkolonialen Welt neu konfigurierten Moderne dar. Hier gibt es keinen Anreiz für utopische, alternative Räume, gesichert durch Kunst und Ästhetik, sondern vielmehr ein ständiges Entstehen – sozial, politisch, historisch, kulturell, künstlerisch – ausgearbeitet durch die im nicht anpassbaren und unausgesprochenen Rest oder Heterotopien verdichteten Materialien, die den kritischen Rand des heutigen Lebens auf der Oberfläche des Planeten anpreisen. Was außen vor gelassen, zur Stille reduziert oder sonst semantisch zu unverständlichen Geräuschen verdammt wird, was unidentifiziert, unbestimmt, schließlich unaussprechbar, unsichtbar und nicht anerkannt bleibt, kehrt dauerhaft zurück. In der Aufrechterhaltung der Weigerung diese Rückkehr abubrechen und der ständigen Wiederholung der Unmöglichkeit den Klangkörper aufzugeben, hält die Musik diese ‘melancholische Erinnerung’ in unsichtbaren und unausgesprochenen Verhältnissen als unheilbaren, kritischen Schnitt aufrecht (Khanna, 2003, S.19; siehe auch Khanna, 2008). Die Geschichte hallt wider und ihr Narzissmus wird schließlich dadurch ersetzt, was das beherrschende Narrativ nicht zu hören wünscht.

Dies bedeutet weniger aus der Rolle der Musik eine historische Aussage und Zeugnis zu machen, sondern vielmehr aus ihrem Potenzial eine historische Konstellation auf eine Weise auszuloten, die ihrer Materialität entspricht (als Klang, Ausführung, Rezeption und Affekt). Weiterhin versucht dieses Argument auf einem Verständnis historischer Temporalität zu bestehen, das die gewohnten Kon-

zepte ersetzt: Die Gegenwart ist nicht bloß die unvermeidliche, kausale Schlussfolgerung der Vergangenheit. Im Beharren auf dem gegenwärtigen Status des Klangs, in dem Vergangenheit, Gegenwart und mögliche Versionen der Zukunft verschmelzen, wird angedeutet, dass der Klang über die nicht zurück-nehmbare Linearität des 'Fortschritts' hinausgeht. Wenn Klang etwas repräsentiert, selbst einen früheren 'Moment' in der Zeit, handelt es sich vor allem um einen Akt der Erinnerung an diese Vergangenheit in der Gegenwart, die damit diese und alle möglichen Versionen der Zukunft herausfordert und möglicherweise neudefiniert. Sich zu weigern das Opfer oder der Gefangene einer Kategorie zu bleiben – Geschichte, Kunst, Ästhetik – bedeutet, eine Perspektive vorzuschlagen, die durch die Gegenwart schneidet und nicht einfach auf der Macht des Potentials dessen, was ist, sondern auch dessen, was sein könnte, basiert. Dies ist, was Hannah Arendt die "diagonale Kraft" der Gegenwart nennt: das, was aus einem festen Punkt zwischen den Unendlichkeiten von Vergangenheit und Zukunft entspringt (Arendt, zit. n. Didi-Huberman, 2009).

Ein solcher Argumentationstrang macht selbstverständlich deutliche Anleihen bei Walter Benjamins einschneidender Kritik des Historizismus. Geschichten und Heteronomie gegen die homogene Ordnung der Geschichte antreten zu lassen, löst das lineare Fortschrittsversprechen auf, das glaubt die Zukunft bereits erfasst zu haben. Wie Pier Paolo Pasolini (2001, Bd.2, S.2995) sagt:

“Adesso, preferisco muovermi nel passato proprio perché ritengo che l'unica forza contestrice del presente sia proprio il passato: è una forma aberrante ma tutti i valori che sono stati i valori nei quali ci siamo formati, con tutte le loro atrocità, i loro lati negativi, sono quelli che possono mettere in crisi il presente.”

Oder, in Benjamins Worten, “From a catalogue of facts and events, organised in the clarity of sequential chronologies, we pass to the rumble and ruin of the past that defines history as a catastrophe” (Benjamin, 1999). Wenngleich Ersterer sich durch dessen äußerste Logik - 'Fortschritt' gezwungen sieht anzuerkennen, dass die Situation noch immer verbessert werden kann, so schlägt letzterer Blickwinkel vor, dass wir uns aus der Zwangsjacke dieses speziellen Verständnisses befreien und eine vielseitigere Geographie der Zeit betrachten müssen (Pasolini). Das Kontinuum der Zeit muss aufgebrochen werden, um die Vergangenheit zu befreien und ein mannigfaches Verständnis von der Gegenwart anzubieten. Die Vergangenheit auf diese Weise in Erinnerung zu rufen, strebt nicht eine Rekonstruktion verlorener Totalitäten an, um vorzuschlagen wie es 'wirklich war', sondern vielmehr ein Hinterfragen zu erfassen, das sich weigert dahinzuscheiden. Was war und was ist grenzt in einer kritischen Anordnung aneinander, die versucht den Konsens einer vorhandenen Sinnordnung zu durchbrechen und dessen Macht hinterfragt kulturelle Erklärung und daraus folgende politische Ordnung zu hegemonisieren.

Musik lädt uns ein, mit einem gänzlich weniger steifen Verständnis der Disziplinen, Praktiken und Institutionen zu reisen, die in der Erschaffung der heutigen Moderne verschmelzen. Sie schlägt einen umfassenden Fall von Deterritoriali-

sierung vor. Trotzdem bedeutet die Tatsache, dass der Klang scheinbar frei fließt, unbeirrt der Ansprüche lokaler, linguistischer und nationaler Gemeinschaften nicht, dass diese nicht ebenfalls mit historischer Zeit und kulturellen Intensitäten angereichert sind. Entgegen des kaum versteckten Positivismus des 'Fortschritts', seiner Geschichte, seines selbstsicheren Wissens und seiner Praktiken, zerstreut die Musik eine ganz und gar subtilere historische Partitur, deren Noten noch immer gespielt, vorgeführt und wiederholt werden. Die Vergangenheit ist noch nicht vorüber, noch nicht bereit um in den Kanon, in das Museum und in das Lehrbuch aufgenommen zu werden. In ihrer unheimlichen Weigerung dahinzuscheiden, setzt die Vergangenheit eine 'blue note' – ambivalent, dissonant, den Widerhall eines unerwarteten Anderswo – in der kontrollierten Orchestrierung der institutionellen Moderne.

Die 'blue note' geht offensichtlich auf eine andere Geschichte zurück. Die der Diaspora afrikanisch-amerikanischer Kulturen um die moderne Welt des Atlantiks herum, die gewaltsam durch Sklaverei zusammengetrieben und später durch den Druck von Rassismus und struktureller Marginalisierung im urbanen Soundtrack der modernen Metropole verdichtet wurde. Blues, Jazz, R&B, Soul, Funk, Reggae, Rap und ihre ganzen Nachfolger haben immer wieder okzidentale Koordinaten überschritten, kreolisiert und verdrängt.⁵ Die Singularität dieses mobilen, rhizomatischen Sets von Geschichten, die im Klang schweben und erhalten werden, deutet auf eine kritische Öffnung hin, die nicht nur nationale und linguistische Rahmen sprengt, sondern auch die oft erwünschte Abgeschlossenheit sicherer Identitäten und stabiler Wurzeln. Die Wege, die im Zuge der Klänge entfesselt werden, rahmen die Koordinaten von 'Zuhause' und 'Zugehörigkeit' auf eine gleichzeitig tiefere und jedoch gänzlich dispersivere Weise neu ein: Dies bezieht sich weniger auf die Annahme eines zu Hauses in der Welt als vielmehr auf die Erschaffung und die Entstehung einer Welt, in der man zu Hause sein kann. Hier schlägt die Klangnarration auf ein fließendes Verständnis von Unterbringung hin. Dies ist der kritische Grat, der einem festen Standort für die gänzlich beunruhigendere Ehrlichkeit des unzufrieden, des weiterhin 'blue' bleibens, entsagt. Und dies verweist darauf, um die Arbeit Benjamins mit dem Blues des schwarzen Atlantik zu kreuzen, dass: "History's 'original role' as remembrance operates as an exception, or counter-example, which reorients ideas about history."⁶

⁵ Das Konzept des Blues, der eine Reihe von Historien aus der Geschichte freigibt, wird selbstverständlich in den Arbeiten von Amiri Baraka und Paul Gilroy tiefer erarbeitet. Hier rufen schwarze Musiken und Rekonfigurationen einer rassistischen Moderne verstörendere Bilder von modernen heteronomen Formationen hervor.

⁶ McGettigan, 2009, S.26. Dies bezieht sich vor allem auf den Schnitt, der durch die Gegenhistorien der Moderne und eine kollektive subalterne Multiplizität erlitten wurde, beschrieben in den Arbeiten von Christopher Hill, E.P. Thompson, Peter Linbaugh, Markus Rediker sowie in feministischen Texten, die die Frage der Gegenwart mit vergangenem Radikalismus belegen, der die gegenwärtige Weltordnung heimsucht. Diese Historien "employ a conception of allegorical time that draws the radical past into our time, refusing the temporality of defeat", Edwards, 2009.

In diesem Sinne kann die Vergangenheit als explosives Bild zurückkehren, geladen mit einer Zeit, die in der Lage ist, die Gegenwart zu sprengen. Sie schlägt keine beruhigende Erzählung vor, die zu einer heimischen Einigung führt, sondern erschafft vielmehr ein ergreifendes Bild, das eine vorhandene Konstellation in ein unerwartetes, von konsensuellen Zwängen befreites Licht taucht. Einmal erkannt, machen der Blues und der schwarze Atlantik die Vergangenheit für Transformation deutlich. "Mit Zeit bis zum Zerspringen geladen" sind diese Bilder "nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur" (Benjamin, 1991d, S.578). Es ist die Rekonfigurierung des Kontinents der Geschichte, die nicht länger ein Behältnis toter Zeit ist, sondern eine geladene Konstellation, die fähig ist, die Gegenwart zu ändern und zur Erinnerung und zum musikalischen Refrain als radikale, disruptive Kraft führt.

Dies bedeutet eine Art des Denkens vorzuschlagen, die sich entlang der Linien und durch die Intervalle bewegt, die durch die Klänge selbst entstanden sind. Sie führt uns zu einer Politik der Unterbrechung, einer kritischen Disposition, die versucht, eine vielseitige Konfiguration der Gegenwart einzuführen. Kritische Kräfte hängen hier exakt von der Instabilität ab, von der Ungewissheit in der musikalischen Note als kulturelle Partitur; somit vom Eindringen der Eventualität und der Relevanz der fluktuierenden Konturen jeglicher historischer und kultureller Umstände in das analytische Bild. Es ist dieser kritische Grat, der uns von der Küstenlinie früherer Sicherheiten entfernt und uns ermutigt, von dort in See zu stechen und ererbte Koordinaten neu auszuhandeln. Maritime Kritik, Melancholie... Unsicherheit, diese Elemente helfen uns, diese Konstellation zu identifizieren.

Ich spreche also nicht über Musik als wäre es bloß eine metaphorische Kraft, kurzfristig in der Lage, die Welt im Sog ihrer Passage neu zu konfigurieren. Ich beziehe mich vielmehr auf ein materielles Ereignis, das in der Lage ist, Umstände in ein Potenzial zu biegen und zu falten, das unser Verständnis von der 'Welt' selbst beeinflusst. Dies deutet auf einen Raum hinter der Repräsentation und auf Musik als eine Form historischer Immanenz. Zu diesem Zeitpunkt wird der Klang zu konzentrierten "crystals of time", in denen "a indiscernability of the real and the imaginary, or of the present and the past, of the actual and the virtual" entsteht (Deleuze, 1989, S.69).

In diesem Sinne ist es nicht nur Musik, sondern auch die Konstellation von Kunstgebilden, die mit Zeit gesättigte Bilder vorstellen: nicht die homogene Zeit von historischer Kontinuität, sondern die Materialität der Zeit selbst, die in den zerbrochenen, fragmentierten Beispielen lebt, die sich physikalisch und psychisch in der unbewussten Konstellation einer Epoche zusammenballen (Adorno, 2004). Und wieder einmal liegt die kritische Kraft dieses Vorschlags im erforderlichen Annullieren der vorherrschenden Wahrheitshierarchien – die so tun als ob die Version des Historikers automatisch als 'näher' an der Realität zu verstehen sei als die des Dichters oder des Musikers: folglich Benjamins Wille auf der Straße den Soziologen mit dem Surrealisten zu mischen, den Kunsthistoriker mit dem Botaniker (Benjamin, 1991d). Die Rückversicherung, die in der Subjekt-Objekt-

Beziehung angestrebt wird, die zuversichtlich die Welt einrahmt und erklärt, beginnt zu verfliegen. Eine Störung deutet sich selbst im Untergang dieses Vertrauens an. Dies ist die "disjunktive Gegenwart" (Bhabha, 1994), in der zum Beispiel Musik das kritische Intervall ertönen lässt und in der Unterbrechung improvisiert, die nie mit der von einer Epoche geforderten Synthese in Verbindung steht, die nur die Selbstbestätigung ihres Willen sieht.

Hier können wir mit dem Blues, dem Mittelmeer und mit Ali Farka Touré die andere Seite der Schallplatte anhören. Die subalternen Klänge Afrikas, Asiens und Amerikas, erhalten in unerwarteten musikalischen Reisen, Gesänge von Geschichten, die noch nicht aufgezeichnet sind. Hier sagt Paul Oliver (1970, S.61-62) auf der Suche nach afrikanischen Spuren im Blues, während er sich von den Küstenregionen Nordafrikas zur Savanne und zur Wüste im Norden hinbewegt:

"In broad terms it would seem that the practice of embellishment and therefore very often of fluctuations and 'bends' in the notes becomes steadily more marked as one moves through the savannah regions to the desert. Perhaps it is the Arabic influence that determines this; or perhaps it is an outcome of the greater use of bowed string instruments which may both rival and stimulate the use of the voice. Certainly the ornamentation of the Tuaregs reaches a degree of enrichment that exceeds any in the blues and comes very close to that of cante honde and flamenco. In the singing of many of the parkland and semi-desert peoples the use of shadings and falling notes that approximate to those of the blues can be widely heard."

Wenn wir durch die Savanne, dann durch die Sahara und dann über das Mittelmeer nach Sevilla gehen, kommen auch wir wieder in Neapel an, bei Eugenio Bennato und seinem Beharren auf dem 'großen Süden' als musikalisches und kulturelles Zentrum der Welt.

Bibliographie

- Adorno, T.W., 2004. *Aesthetic Theory*. London: Continuum.
- Belting, H., 2010. The Double Perspective. *Arab Mathematics and Renaissance Art. Third Text* 24 (5), S.521-527.
- Benjamin, W., 1991a. Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Tiedemann, R. und Schweppenhäuser H., Hrsg., 1991. *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* I, 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 203-430.
- 1991b. Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtband. In: Tiedemann-Bartels, H., Hrsg., 1991. *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.279-283
- 1991c. Über einige Motive bei Baudelaire. In: Tiedemann, R. und Schweppenhäuser H., Hrsg., 1991. *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* I, 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.605-653.
- 1991d. Das Passagen-Werk. In: Tiedemann, R., Hrsg., 1991. *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* V, 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- 1999. Theses on the Philosophy of History. In: *Illuminations*, London: Pimlico, Random House, pp.245-255.
- Bhabha, H., 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bonito Oliva, R. 2011. Soggettività responsabili. Identità anacronistiche. In: Achellea, S. und Rosario, D., Hrsg., *Filosofia interculturale. Identità, riconoscimento, diritti umani*. Mailand und Udine: Mimesis, S.19-35.
- Brague, R., 2002. *Eccentric Culture: A Theory of Western Civilization*. South Bend, Indiana: Saint Augustine's Press.
- Butler, J., 2004. *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*. London: Verso.
- Clough, P. Ticineto, 2000. *Autoaffection. Unconscious Thought in the Age of Teletechnology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 2007. Introduction. In: Clough, P. Ticineto und Halley, J., Hrsg., *The Affective Turn*. Durham und London: Duke University Press.
- Danielson, V., 1997. *The Voice of Egypt. Umm Kalthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago and London: University of Chicago Press
- Day, G., 2009. The Fear of Heteronomy, *Third Text* 23 (4), Nr.99, S.393-406.
- Deleuze, G., 1989, *Cinema 2*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. und Guattari, F., 1975. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit.
- 1980. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, J., 1995. *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris: Éditions Galilée.
- Didi-Huberman, G., 2009. *Survivance des lucioles*. Paris: Éditions de Minuit.
- Edwards, S., 2009, Commons and Crowds. Figuring Photography from Above and Below. *Third Text* 23 (4), Nr.99, S.447-464.
- Eshun, K., 2007. Drawing the Forms of Things Unknown. In: Eshun, K. und Sagar, A., Hrsg., 2007. *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective, 1982–1998*. Liverpool: Liverpool University Press, S.74-99.
- Ferrara, B. 2009. Dubstep compressions: Black Culture, Afrofuturism and Becomings, Vortrag auf der *1st Conference of Young Researchers on Anglophone Studies*, Universidad de Salamanca, Salamanca (Spanien), 1.–3. Oktober 2009.
- Fischer, S., 2004. *Modernity Disavowed. Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*. Durham und London: Duke University Press.
- Fisher, J., 2010. Palestinian Art: From 1850 to the Present. *Third Text* 105 (24), Nr.4, S.481-489.

- Freud, S., 1946. *Gesammelte Werke X. Werke aus den Jahren 1913–1917*. London: Imago, S.126-136.
- Gilbert, J., 2004. Signifying Nothing: 'Culture', 'Discourse' and the Sociality of Affect, *Cultural Machine* 6, [online] 2004.
Zugänglich unter: < <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/8/7>> [letzter Zugriff 22. Juni 2014].
- Gilroy, P., 2004. *After Empire. Melancholia or Convivial Culture?*. London und New York: Routledge.
- Godard, J.-L., 1998. *Histoire(s) du Cinéma*. London: Artificial Eye.
- Goodman, S., 2010. *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- Gramsci, A., 1976. *Quaderni del Carcere*. Turin: Einaudi.
- Heidegger, M. 1950. Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Heidegger, M., *Holzwege*, 1950. Frankfurt a. M.: Klostermann, S.1-74.
- Henriques, J., 2010. The Vibrations of Affect and their Propagation on a Night Out on Kingston's Dancehall Scene. *Body & Society* 16 (1), S.57-89.
- James, C.L.R., *The Black Jacobins*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Jedlowski, P., 2009. *Il racconto come dimora. 'Heimat' e le memorie d'Europa*. Turin: Bollati Boringhieri.
- Johnson, L.K., 1975. Reggae Sounds. In: Johnson, L.K., *Dread Beat and Blood*. London: Bogle L'Ouverture.
- Khanna, R., 2003. *Dark Continents, Psychoanalysis and Colonialism*. Durham und London: Duke University Press.
- 2008. *Algeria Cuts. Women and Representation. 1830 to the Present*. Stanford: Stanford University Press.
- Lamborn Wilson, P. (aka Hakim Bey), 1995. *Pirates Utopias. Moorish Corairs and European Renegades*. New York: Autonomedia.
- Lefebvre, H., 1992. *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Éditions Syllepse.
- Léothaud, G. und Lortat-Jacob, B., 2002. La voix méditerranéenne: une identité problématique. In: Charles-Dominique, L. und Cler, J., Hrsg., 2002. *La vocalité dans le pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*. Actes du colloque de La Napoule (06), 2 et 3 mars 2000. Saint-Jouin-de-Milly: Editions Modal, S.9-14.
- LeVine, M., 2008. *Heavy Metal Islam*. New York: Three Rivers Press.
- McGertigan, A., 2009. As Flowers Turn Towards the Sun. Walter Benjamin's Bergsonian Image of the Past. *Radical Philosophy* 158 (Nov/Dec), S.25-35.
- Merleau-Ponty, M., 1964. *Le visible et l'invisible. Suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard.
- Nesbitt, N., 2004. Deleuze, Adorno and Musical Multiplicity. In: Buchanan I. und Swiboda, M., Hrsg., 2004. *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S.54-75.
- Nettl, B., 2009. I luoghi della musica = Music and Place. Interpreting the Musical Map: Recalling Some Neglected Classics. In: Bohlman, P. V. und Keller, M. S. mit Azzaroni, L., Hrsg., 2009. *Antropologia della musica nelle culture mediterranee. Interpretazione, performance, identità / Musical Anthology in Mediterranean Cultures. Interpretation, Performance, Identity*. Bologna: CLUEB, S.29-36.
- Nietzsche, F., 1882. *Die fröhliche Wissenschaft*. Chemnitz: Ernst Schmeitzner.
- Oliver, P., 1970. *Savannah Syncopators. African Retentions in the Blues*. London: Studio Vista.

- Pasolini, P. P., 2001. *Ideologia e Poetica*. In: Siti, W. und Zabagli, F., Hrsg., 2001. *Per il cinema 2*. Mailand: Mondadori.
- Racy, A. J., 2003. *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of 'Tarab'*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rancière, J., 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions.
- Ricouer, P., 2004. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: Chicago University Press.
- Rotman, Y., 1995. *Byzantine Slavery and the Mediterranean World*. Cambridge, Massachusetts und London: Harvard University Press.
- Said, E. W., 1985. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia University Press.
- 1992. *Musical Elaborations*. New York: Vintage Books.
- Salvatore, A., 2007. Europa e mondo islamico: un dialogo mediterraneo?. In: Cassano, F. und Zolo, D., *L'alternativa mediterranea*. Mailand: Feltrinelli, S.447-466.
- Taussig, M., 1992. *Mimesis and Alterity*. London and New York: Routledge.
- Venn, C., 2006. *The Postcolonial Challenge. Towards Alternative Worlds*. London: Sage.