





Jalal Toufic Abspann inklusive

Für Walid Raad¹

Bei diesem Text handelt es sich um eine Art Nachschrift zu meinem gleichnamigen Video. Mit dem zunehmenden Einfluss der Multimedien scheinen in einigen experimentellen Arbeiten nicht (nur) Bild- und Tonspur, sondern (auch) das audiovisuelle Werk und der es begleitende schriftliche Apparat auseinanderzutreten, und da im letzteren Fall oft eine ganze Weile zwischen der Ausstrahlung oder Vorführung des einen und dem Erscheinen des anderen vergeht, rücken diese nicht bloß räumlich, sondern auch zeitlich auseinander.²

ISBN 978-3-95020646-3

© Jalal Toufic 2011

Dieses Heft erscheint anlässlich der Ausstellung / Performance “Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World“ von Walid Raad bei Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien, vom 26. Mai bis 15. Juni 2011 im Rahmen der Wiener Festwochen.

Der vorliegende Essay ist dem Buch *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster* (Forthcoming Books, 2009; als PDF-Download erhältlich unter <http://www.jalaltoufic.com>) von Jalal Toufic entnommen.

Die Übersetzung aus dem Englischen von Christoph Nöthlings entstand auf Veranlassung von A.S. Bruckstein Çoruh im Rahmen von TASWIR project / ha’atelier, 2011.



Wenn es sich bei den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki am 6. und 9. August 1945 um unermessliche Desaster handelt, dann wird man davon ausgehen können, dass sich – abgesehen von den unmittelbaren Todesopfern und der sichtbaren Zerstörung von Museen, Bibliotheken, Tempeln und vieler anderer Bauten, aber auch über zunächst verborgene materielle Spätfolgen wie die radioaktive Verstrahlung von Körperzellen und latente, erst im Nachhinein zutage tretende Traumatisierungen hinaus – gleichzeitig ein immaterieller Rückzug ereignet hat, von dem neben literarischen, philosophischen und anderen zum Nachdenken anregenden Texten auch bestimmte Filme, Videos und musikalische Werke (von denen physische Exemplare dennoch weiter verfügbar sein können), Gemälde und Bauten, die der physischen Vernichtung entgangen sind, geistige Führer und bestimmte heilige Stätten, die ihre Heiligkeit und Besonderheit einbüßen, betroffen sein können. Ob ein Desaster (für die von ihm betroffene und sich durch ihre Empfindlichkeit für den erlittenen immateriellen Verlust definierende Gemeinschaft) unermesslich ist, hängt mit anderen Worten nicht von der Zahl der Toten, der Intensität seelischer Traumata oder dem Ausmaß des materiellen Schadens ab, sondern davon, ob uns im Anschluss an ein solches Desaster Symptome eines Rückzugs der Tradition begegnen.³

Wo sich unermessliche Desaster ereignen, verschärft sich der materielle Verlust der Traditionsgüter infolge von Zerstörung oder Raub für die Museen des Siegers durch einen immateriellen Rückzug. In den Reihen der durch das unermessliche Desaster entstandenen Gemeinschaft gibt es denn auch manche, die sich auf das zu neuem Leben erweckte Erbe berufen und die auf diese Weise die Geschichtsdeutung der Sieger in Frage stellen, die ja nicht Teil dieser Gemeinschaft sind und daher die Werke und Urkunden auch nicht zu neuem Leben erwecken müssen, damit sie ihnen zur Verfügung stehen.

Was haben wir als arabische Denker, Schriftsteller, Filme- und Videomacher, Maler, Musiker und Kalligraphen nach den sieben Jahren libanesischen Bürgerkriegs und dem israelischen Einmarsch in den Libanon 1982, nach der symptomatischen Anfal-Operation gegen die irakischen Kurden, der Zerstörung

des Irak und der brutalen, nicht minder symptomatischen Niederwerfung der Stadt Hama durch das Regime Hafiz al-Assads 1982 verloren?⁴ Wir haben die Tradition verloren⁵ (und überlassen es – mit aller Geringschätzung? – den Lehrern, „sie“ zu verbreiten. Es gehört zu den Nachwirkungen unermesslicher Desaster, dass man den Denkern und Künstlern die Tradition vorenthält: in einigen Fällen vollständig, in anderen Fällen nur als Denkern und Künstlern, nicht aber als Lehrern, Historikern oder Individuen – vielleicht habe ich deshalb ein Jahr nach der Niederschrift des vorigen Absatzes zu unterrichten begonnen⁶). Wir reisen nicht in den Westen, um von seiner Kultur indoktriniert zu werden (der Imperialismus und die Hegemonie der westlichen Kultur lassen sich nirgends klarer erkennen als hier in den Entwicklungsländern), sondern weil es uns dort möglich ist, in all dem Unterstützung für unseren Widerstand zu finden, was nicht zu uns in die Entwicklungsländer vordringt:⁷ in den experimentellen Filmen und der Videokunst des Westens, seinem *ontologisch-hysterischen Theater*, seiner freien Improvisation usw.; und weil wir dort mit Menschen zusammentreffen, die für die Kunst, die Literatur, die Musik und das Denken aus der Zeit vor dem unermesslichen Desaster empfänglich sind und diese auf authentische Art und Weise gebrauchen, ohne sie zu neuem Leben erwecken zu müssen. Für mich als arabischen Schriftsteller ist deshalb John Barth, der Autor des vielschichtigen und verschachtelten Romans *The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991), zum gegenwärtigen Zeitpunkt der arabischen Geschichte ein Fremder – und zwar gerade aufgrund seiner Nähe zu *Tausendundeine Nacht* (einem Buch von vor dem unermesslichen Desaster) und der Fähigkeit, sich seiner zu bedienen, als stünde es ihm uneingeschränkt zur Verfügung.⁸ Wenn es mir nach der Zerstörung des Libanon, des Irak, des Sudan und der vorhergehenden des arabischen Palästina usw. gelingt, zu *Tausendundeine Nacht*, einem der schönsten Bücher des Vorderen Orients und Nordafrikas, in eine ebenso enge Beziehung zu treten wie Barth oder Pasolini (in seinem Film *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht*, 1974), dann weiß ich, dass ich entweder als arabischer Schriftsteller ein Hypokrit oder bereits zu einem westlichen Schriftsteller geworden bin (übrigens nähert sich ein Kapitel aus

Over-Sensitivity [1996] – dem Buch, in dem die erste Fassung dieses Aufsatzes erschien – einer Episode aus *Tausendundeine Nacht* aus dem Blickwinkel von Pasolinis Film).⁹ In viel stärkerem Maße als durch sprachliche, ethnische oder religiöse Gemeinsamkeiten werden die Grenzen einer Gemeinschaft nämlich dadurch bestimmt, dass ihre Mitglieder unterschiedslos von dem unermesslichen Desaster betroffen sind (darf man die Libanesen als *eine* Gemeinschaft betrachten, nachdem bei der israelischen Invasion des Libanon 1982 auch die Bewohner von Ost-Beirut oder anderer christlich dominierter Gegenden in die Fluchtwelle aus dem besetzten Westteil der Stadt verwickelt wurden?).¹⁰

Inwieweit man noch der Kultur seiner Heimat angehört oder sich schon als Bestandteil der Kultur verstehen soll, in die man eingewandert ist, entscheidet sich – abgesehen vom Gesichtspunkt der Sprache, in der man sich verständigt und schreibt – zum Teil auch daran, ob einem die Tradition aus der Zeit vor dem unermesslichen Desaster auch unabhängig von ihren Wiedererweckungen noch zugänglich ist. Sieht man von einigen wenigen Musikstücken, Büchern und Miniaturen ab, schien es, als sei die Verbindung arabischer Exilanten mit der Kultur ihrer Heimatländer in Nahost und Nordafrika infolge der vielen Desaster, die über diese Länder hereingebrochen sind, abgerissen. Dieser Eindruck erwies sich jedoch als falsch, denn als diese Länder und Kulturen von einer weiteren, sich schließlich ins Unermessliche steigernden Serie von Desastern heimgesucht wurden, entzogen sich die besagten Musikstücke, Bücher und Miniaturen manchem Exilanten auch in einem immateriellen Sinn – was erkennen ließ, dass diese Exilanten mit den Ländern und Kulturen ihrer Herkunft (und nicht bloß mit deren Musik, Miniaturmalerei und Kalligraphie) immer noch verbunden waren, so dass sie diese letzteren, wenn sie ihnen wieder zugänglich werden sollen, jetzt zu neuem Leben erwecken müssen. Das Zu-neuem-Leben-Erwecken aber braucht Zeit (*und gewährt sie auch*).¹¹ Bevor sie zu neuem Leben erweckt werden, tauchen dergleichen Musikstücke daher allenfalls im Abspann von Filmen auf: Munir Bashirs Darbietung von *Maqām Kurdī* ist zwar in keiner Sequenz meines Videos *Credits Included* zu hören, taucht aber in der Liste der gespielten Musiktitel im Abspann auf.¹²

Obwohl viele Künstler, Schriftsteller und Denker als avantgardistisch – also ihrer eigenen Zeit voraus – gelten oder sich selber für avantgardistisch halten (Nietzsche etwa¹³), ziehen sich ihre Werke infolge eines unermesslichen Desasters zurück. Daran zeigt sich, dass Künstler, Schriftsteller und Denker – im Unterschied zur überwiegenden Mehrheit der heute lebenden Menschen, die hinter ihrer Zeit herlaufen – vollkommen auf der Höhe ihrer Zeit sind (das Hereinragen ihres Werks in die Zukunft und seine anhaltende Bedeutung verdanken sie ihrer unzeitgemäßen Zusammenarbeit mit kommenden Denkern, Schriftstellern und Künstlern usw.).¹⁴ Ich weiß nicht, ob es ein Symptom für den Rückzug der Tradition infolge einer oder mehrerer die arabische Welt heimsuchenden Desaster war, dass ich meine beiden ersten Bücher – *Distracted* von 1991 und *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film* von 1993 – auf Englisch schrieb und sie damit den das Englische nicht fließend beherrschenden Menschen dieser Welt vorenthielt. Ein Übersetzer, der sich anschickt, ein solches Buch ins Arabische zu übertragen, müsste sich zunächst Rechenschaft darüber geben, ob das Schreiben in englischer Sprache Symptom ist für einen Rückzug nach einem unermesslichen Desaster, zumal eine arabische Übersetzung, der man einen solchen Rückzug nicht anmerkte, im Verhältnis zu einem das Englische nicht fließend beherrschenden arabischen Leser eine falsche Übersetzung wäre.

Wer für unermessliche Desaster keinen Sinn hat, wird sich in dem Glauben wiegen, von *Kollateralschäden* verschont geblieben zu sein. Ein Filmemacher, Denker, Schriftsteller, Videomacher oder Musiker, der angesichts eines unermesslichen Desasters meint, die Tradition bestehe weiter fort, wird es nicht als geboten empfinden, auch nur einen Bruchteil dessen, was dem Gemetzel entgangen ist, zu neuem Leben zu erwecken; wer zu fragen imstande ist, wie es sein könne, dass er selbst überlebt hat und dieser oder jener Bau verschont geblieben ist, wo doch so vieles andere zerstört wurde, ohne dabei im geringsten zu argwöhnen, dass neben dem fraglichen Bau eine ganze Reihe Bücher und Kunstwerke, die, obwohl sie das große Glück hatten, der materiellen Zerstörung zu entgehen, sich infolge eines unermesslichen Desasters auf immaterielle Weise entzogen

haben, ist hypokritisch, d.h. hypo-kritisch, insofern er sich auf einen Punkt stellt, der chronologisch vor dem kritischen Ereignis des unermesslichen Desasters liegt.

Zwar darf ich keine Anstrengung scheuen, die Tradition in ihrem physischen Bestand zu bewahren, doch muss ich mir hierbei darüber im Klaren sein, dass das, was ich in einem rein physischen Sinn vor dem unermesslichen Desaster rette, noch der Wiedererweckung bedarf. Nicht von ungefähr besteht eine der Beschränkungen, denen die Geschichte als Forschungsdisziplin unterworfen ist, darin, dass der materielle Fortbestand der Urkunden sie für die Notwendigkeit, diese zu neuem Leben zu erwecken, blind macht. Ganz selten habe ich das Gefühl, dass es einem Film nicht bloß darum geht, ein Buch in ein anderes künstlerisches Medium mit dessen spezifischen Parametern oder in eine andere historische Epoche (und damit in eine andere Zeitlichkeit) zu transponieren, sondern es auch zu neuem Leben zu erwecken – wobei es in den Augen einiger Filmemacher auch nach einer solchen Wiedererweckung noch der Bearbeitung für neue Kontexte bedürfen mag. Ebenso sollte man Neuerfilmungen nicht immer danach beurteilen, ob es ihnen gelingt, den Stoff für eine andere historische Epoche zu bearbeiten oder wiedergutzumachen, was ein anderer Filme- oder Videomacher verpfuscht hat, indem er den Rat eines unzeitgemäßen Mitarbeiters ausschlug, der zufällig (auch) Filme- oder Videomacher ist.³⁵ Wenn man Herzogs Neuerfilmung von Murnaus *Nosferatu* (1922), statt als Farb- und Tonfilmfassung eines Stummfilms, als Versuch versteht, Murnaus Film nach dessen Rückzug infolge des unermesslichen Desasters der NS-Zeit zu neuem Leben zu erwecken, dann kann man die Frage, ob es sich um einen erfolgreichen Film handelt, auf zweierlei Weise stellen: War der Film auch unabhängig von seiner Bezugnahme auf Murnaus *Nosferatu* erfolgreich? Sollte dies nicht der Fall sein: War er trotzdem erfolgreich als ein Film, der einen anderen Film zu neuem Leben erweckt? *Nosferatu* gehört zu den neun erhaltenen (von insgesamt 21) Murnau-Filmen und wurde zweimal Gegenstand eines Rückzugs: 1925, als der Film auf Gerichtsbeschluss zurückgezogen werden musste, weil er die Urheberrechte von Bram Stokers *Dracula* verletzte (mehrere

Kopien waren dann allerdings ab 1928 wieder in Umlauf); sodann infolge des unermesslichen Desasters der NS-Zeit, denn obgleich der Film weiter in Umlauf war, entzog er sich den Filmemachern der nachfolgenden Generation (Herzog: „Wir versuchen in unseren Filmen, eine schmale Brücke zu bauen, die in diese Zeit zurückführt“¹⁶). Herzogs *Nosferatu*: ein Vampirfilm, der einen noch vorhandenen Film über die Untoten, über das, was vorhanden und zugleich nicht vorhanden ist (was deutlich wird durch den Spiegel, in dem der Vampir nicht erscheint, obwohl er vor ihm steht), zu neuem Leben zu erwecken sucht, der aber infolge des unermesslichen Desasters der NS-Zeit für die Generation, die nach diesem Desaster heranwächst, zugleich vorhanden und nicht vorhanden ist. Godard und Herzog haben nicht nur zahlreiche Filmemacher beeinflusst und, einer Formulierung Wertows folgend, „Filme gedreht, aus denen andere Filme hervorgingen“, sondern sie haben auch *Filme gedreht, die andere Filme zu neuem Leben erwecken*. In seinen frühen Filmen konnte Hal Hartley, der von unermesslichen Desastern damals noch keine Ahnung hatte, Godard imitieren, während Godard eine Reihe von Filmen drehte, die den Schluss nahelegen, dass er infolge einer oder mehrerer unermesslicher Desaster zu seinen früheren Filmen (darunter die aus der Nouvelle-Vague-Zeit, wie der Titel seines Films über die Auferweckung, *Nouvelle Vague*, von 1990 andeutet) selber keinen Zugang mehr findet – etwa zu dem, auf den er in *King Lear* anspielt. Ob sich ein unermessliches Desaster ereignet hat, findet man also am zuverlässigsten dadurch heraus, dass man fragt, wann die intuitivsten und einfühlsamsten Filmemacher, Schriftsteller und Denker die Notwendigkeit zu verspüren begannen, zu neuem Leben zu erwecken, was für die meisten anderen Menschen – und für den Filmemacher, Schriftsteller bzw. Denker, sofern er als Individuum oder Lehrer *menschlich, allzu menschlich* bleibt – immer noch vorhanden und zugänglich ist.

Mitunter gelingt es Desasterfilmen, die keine Exploitation-Filme sind, Kunstwerke, Literatur oder andere Filme zu neuem Leben zu erwecken. In *Akira* Kurosawas *Träume* (1990) folgt auf eine Episode, in der die Explosion von sechs japanischen Atomreaktoren gezeigt wird (deren radioaktive, die Bevölkerung

dezimierende Dämpfe auf geradezu unheimliche Weise die gesamte Farbpalette des Äthers erschöpfen), eine Episode, in der der Hauptdarsteller aus dem späten 20. Jahrhundert verschiedene Gemälde van Goghs betritt und durchwandert. Um ihm dies zu ermöglichen, musste Kurosawa die Gemälde digital nachbilden (wozu er sich der visuellen Post-Production-Effekte von Industrial Light & Magic bediente), und diese Nachbildung erweckt sie auf subtile Weise zu neuem Leben. Chris Markers *Am Rande des Rollfelds* (*La Jetée*) von 1962 spielt überwiegend nach der radioaktiven Zerstörung weiter Teile der Welt, vermutlich einschließlich von Markers Lieblingsfilm, Hitchcocks *Vertigo* (1958). In einer Einstellung, die während des dritten Weltkriegs spielt, zeigt der namenlose Held des Films, der eine Zeitreise in die Vergangenheit unternimmt und mit seiner Begleiterin vor einem abgesägten Baumstamm steht, auf einen Punkt jenseits der Schnittfläche und „hört sich selber sagen“: „Ich komme von hier“ (was für eine subtile Anspielung an den Ausspruch Madeleines in *Vertigo*!). Soll man diese Einstellung nun als Versuch verstehen, die Szene aus Hitchcocks *Vertigo* (und damit implizit den Film als ganzen)¹⁷ zu neuem Leben zu erwecken, in der Madeleine in Begleitung von Scottie auf den abgesägten Stamm eines Mammutbaums zeigt und sagt: „Irgendwo hier wurde ich geboren“? Im Filmwerk von Wim Wenders finden sich zwar viele Verweise auf ein Ende – etwa das mögliche Weltende in *Bis ans Ende der Welt* von 1991 oder das Ende des Kinos in *Chambre 666* von 1982 (wo Wenders anderen Filmemachern die Frage vorlegt: „Ist das Kino eine Sprache, die uns verloren geht?“); das Bestreben, etwas zu neuem Leben zu erwecken, ist hier jedoch eher selten. Zu den *möglichen* Ausnahmen gehören *Tokyo Ga* (1985) – ein Film, der den vielleicht unwiederbringlichen Verlust von Ozus Japan betrauert und in dem die 50-Millimeter-Einstellung einer schmalen Gasse vorkommt, die man als Wiedererweckung einer Einstellung von Ozu lesen könnte – und *Bis ans Ende der Welt*, wo der Zuschauer Handlung und Darsteller aus dem Blickwinkel und unter Voraussetzungen erlebt, wie sie nach einem unermesslichen Desaster gelten. Die Erzählung des diegetischen Schriftstellers, mit der der Film – „Im Jahre 1999 ...“ – einsetzt und die dann von den gezeigten Ereignissen

berichtet, ist selber Bestandteil eines Romans, den dieser Schriftsteller zu schreiben begann, *nachdem* ein vermuteter atomarer Weltenbrand den un abgeschlossenen Roman, an dem er arbeitete, von seinem Computer gelöscht hat. Im Zentrum steht eine Spezialkamera, die es Blinden ermöglicht, die mit ihr aufgezeichneten Bildaufnahmen anzuschauen. Die blinde Frau, der wir zum ersten Mal nach dem atomaren Endschlag begegnen, steht dafür, dass sowohl der Verlust der Bilder als auch der Versuch, diese zu neuem Leben zu erwecken, in den Film einbezogen werden. So hört man sie überglücklich sagen: „I see a blue ... a yellow ... a red ...“, während die an ein Bild von Vermeer erinnernde Einstellung ihrer am Fenster sitzenden Tochter mit blauem Stirnband und gelbem Kleid sich wieder zusammensetzt und nach und nach Kontur gewinnt (als gelte es zu berücksichtigen, worauf *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film* aufmerksam macht, nämlich dass es riskant ist, etwas wieder zum Leben zu erwecken, wenn man allein ist, funktioniert die Spezialkamera treffenderweise nur unter der Voraussetzung, dass neben dem Blinden, dessen Gehirn an eine Computersimulation des aufgezeichneten Bildes angeschlossen ist, auch derjenige, der das Bild aufgezeichnet hat, sich dieses noch einmal vor seinem inneren Auge vergegenwärtigt). In Godards *Passion* (1982) wiederum ist das Unvermögen des diegetischen Regisseurs, seinen Film fertigzustellen, nicht etwa die Folge seiner Unfähigkeit, sich eine Geschichte auszudenken oder die richtige Beleuchtung zu finden; vielmehr wird an der Unfähigkeit, Geschichten zu erzählen und die richtige Beleuchtung zu erzielen, das undeutliche Gefühl des Regisseurs greifbar, dass er bei dem unbewusst unternommenen Versuch gescheitert ist, zu neuem Leben zu erwecken, was sich infolge eines unermesslichen Desasters entzogen hat – einer Aufgabe, der er dadurch gerecht zu werden glaubte, dass er eine Reihe von Gemälden aus früheren Jahrhunderten, darunter Delacroix' *Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel* (1840), als Ganze oder in Teilen als Tableaux vivants nachstellte. Die Filmproduzenten und Eigentümer von Cannon Films, Menahem Golan und Yoram Globus, die Godard mit einer Filmadaption von Shakespeares *King Lear* beauftragt hatten, konnten über dieses Stück selbstverständlich

frei verfügen, da sie selber nicht betroffen waren. Frei verfügen konnte darüber auch der Drehbuchautor Norman Mailer, nach dessen Auffassung man *King Lear* nur als Mafia-Streifen drehen könne („the mafia is the only way to do *King Lear*“) und der im Vorspiel zu Godards *King Lear* (1987) gerade im Begriff ist, das Drehbuch zu *King Lear* fertigzustellen. Frei über das Stück verfügen konnte auch der Filmemacher Godard selber, der anmerkt, dass er zu Mailer, der zu diesem Zeitpunkt nicht bloß als Drehbuchautor, sondern auch für die Rolle des Don Learo engagiert war, gesagt habe: „Kate [Mailers Tochter] betritt das Zimmer und gibt Dir einen Kuss, nachdem sie erfährt, dass Du das Stück – nicht Dein Stück, sondern *das* Stück – fertig gestellt hast.“ Aber dann hört man, während der Zwischentitel „No Thing“ erscheint, eine Stimme aus dem Off: „Und dann brach mit einem Mal das Zeitalter von Tschernobyl¹⁸ über uns herein und alles war vorbei, alles; und dann kehrte alles wieder zurück: die Stromversorgung, Häuser,¹⁹ Autos – alles außer der Kultur und mir.“ Mit Rücksicht auf Godards Auffassung, dass „Kultur die Regel und Kunst die Ausnahme“ sei, modifiziert die Hauptfigur diese Aussage später so: „Ich weiß nicht, ob ich mich vorhin klar ausgedrückt habe. Es war die Zeit nach Tschernobyl. Jetzt leben wir in einer Zeit, in der uns Filme und die Kunst im Allgemeinen abhanden gekommen sind, nicht existieren, und irgendwie neu erfunden werden müssen.“ Was aber gehört zu diesem Verlorenengegangenen, das uns abhanden gekommen ist, sich entzieht und nicht länger verfügbar ist, auch nachdem „alles“ zurückkehrte? Filme von Robert Bresson (wie *Pickpocket* [1959], *Zum Beispiel Balthasar* [1966], *Lancelot, Ritter der Königin* [1974], *Das Geld* [1983]), Carl Theodor Dreyer (z. B. *Die Passion der Jungfrau von Orleans* [1928], *Vampyr – Der Traum des Allan Grey* [1932], *Ordet* [oder *Das Wort*, 1955]), Pier Paolo Pasolini (z. B. *Teorema – Geometrie der Liebe* [1968], *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht* [1974]), Fritz Lang (z. B. *M – eine Stadt sucht einen Mörder* [1931] und *Das Testament des Dr. Mabuse* [1933]) und Leos Carax (*Mauvais sang* [Die Nacht ist jung, 1986]), der in Godards Film die Rolle des Edgar spielt; der Roman *Die Wellen* (1931) von Virginia Woolf (in Godards Film sieht man ein Exemplar hiervon am Strand liegen); Van Goghs *Kornfeld mit Krähen* (1890); Giottos

Beweinung Christi (ca. 1305); Werke von Shakespeare, darunter *King Lear* (das Stück, das Godard in seinem Film bearbeiten sollte). Und die Filme von François Truffaut? Mit Ausnahme vielleicht von *La Femme d'à côté* (*Die Frau nebenan*, 1981) waren diese nach dem unermesslichen Desasters weiter verfügbar. Gehören Arbeiten wie die *King Lear*-Inszenierung des amerikanischen Theaterregisseurs Peter Sellars – er spielt in Godards Film die Rolle William Shakespeare Juniors des Fünften – und die Shakespeare-Inszenierungen, die er als Leiter der Boston Shakespeare Company 1983 und 1984 aufführte, zu dem, was sich nach dem unermesslichen Desaster, das Godard erwähnt, entzogen hat? Nein. Haben sich die Bücher, die Norman Mailer vor 1987 veröffentlichte, und das Drehbuch, das er für *King Lear* schrieb, nach dem von Godard angekündigten unermesslichen Desaster entzogen? Das Drehbuch jedenfalls scheint sich nicht entzogen zu haben, so dass wir auf ein Geben und Nehmen angewiesen sind, wo sich zwar das Shakespeare-Stück entzogen hat und angewiesen ist auf die Wiedererweckungsversuche William Shakespeare Junior des Fünften, indes den beiden Figuren des Don Learo (einem alternden Mafioso) und seiner Tochter Cordelia in Mailers Drehbuch-Adaption eine Vielzahl von Versen des Originaltextes zugänglich sind, die schließlich in dem zu neuem Leben erweckten Stück wieder auftauchen. „Dank der Tochter des Alten“, sagt William Shakespeare Junior der Fünfte an einer Stelle, „bekam ich auch ein paar Verse ab.“ Was aber sind die Aufgaben eines Künstlers oder Schriftstellers in Anbetracht des Rückzugs der Tradition nach einem unermesslichen Desaster? „Meine Aufgabe: zurückgewinnen, was abhanden gekommen ist, und den Anfang mache ich bei den Werken meines berühmten Ahnen. ... Ich bin übrigens William Shakespeare Junior der Fünfte.“ Glaubt man der Hauptfigur, so stand ihr bei der Arbeit ein gewisser Professor Pluggy zur Seite, der von Godard selber gespielt wird und dessen Forschungen, wie ihm versichert wurde, „viele Parallelen zu seinen eigenen“ aufweisen. Zitiert Godard, wenn er in *King Lear* das Bild von abgerissenen Blütenblättern verwendet, die eine tote Blume zu neuem Leben erwecken, wenn man sie an diese legt, Cocteau's Wiedererweckung der zerfetzten Blume in *Das Testament des Orpheus*

(1960)? Handelt es sich hierbei um den Versuch, die Blume zu neuem Leben zu erwecken, oder um das Wiedererwecken des Bildes vom Wiedererwecken einer Blume in Cocteau's Film über die Untoten? Das letztere ist der Fall. Godards *King Lear* nimmt die drei Aufgaben in Angriff, die sich einem Filmemacher, Künstler, Denker, Schriftsteller und Videomacher angesichts eines unermesslichen Desasters stellen. Zunächst einmal geht es ihm darum, den Rückzug der Tradition offenzulegen – und damit die Tatsache, dass sich ein unermessliches Desaster ereignet hat (Lear: „Ich weiß, wenn Einer tot und wenn er lebt“ [William Shakespeare, *König Lear*, Fünfter Aufzug, Dritte Szene, Vers 260] – nach unermesslichen Desastern muss man wissen, ob man noch Zugang zu etwas hat oder ob es infolge seines Rückzugs nicht mehr verfügbar ist: der durch das unermessliche Desaster definierten Gemeinschaft ist der Zugang zu dem Stück verwehrt, das den Produzenten des Films und dem Drehbuchschreiber Norman Mailer vordergründig zur Verfügung stand). Seine zweite Aufgabe besteht darin, zu neuem Leben zu erwecken, was sich durch das unermessliche Desaster entzogen hat – und damit die Aufgabe wahrzunehmen, die der Hauptfigur des Films, einem Nachfahren William Shakespeares, zukommt, die bei einem Aufenthalt in Dänemark Hamlets „Sein oder Nichtsein“-Monolog und (fast) den gesamten *König Lear* wiederentdeckt –, denn nach dem unermesslichen Desasters wird „das Bild in der Zeit der Auferstehung erscheinen“ (eine Formulierung, die Professor Pluggy dem Heiligen Paulus zuschreibt). Seine dritte Aufgabe ist es, in unheilvollen Zeiten zum richtigen Zeitpunkt einen Film herauszubringen, der andeutungsweise durchblicken lässt, dass in verschiedenen Laboren oder durch verdeckte, von einer Regierung oder Nichtregierungsorganisation betriebene Operationen ein unermessliches Desaster vorbereitet wird, und der implizit als alarmierender Appell dient, durch den eine Minderheit von *Zeitgenossen* dazu bewegt wird, das bevorstehende unermessliche Desaster durch wohlüberlegtes Einschreiten abzuwenden.

Man muss unterscheiden zwischen Zitat, Neuverfilmung, „Wiederholung“ seiner selbst auf der einen Seite des unermesslichen Desasters und Zu-neuem-Leben-Erwecken auf der

anderen. Verschiedenen Filmemachern, Schriftstellern und Künstlern wird bisweilen der Vorwurf gemacht – falls sie ihn nicht sogar, wie Wim Wenders in *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* von 1989, an sich selbst richten –, sie fingen an sich zu „wiederholen“. In einigen Fällen fangen sie wirklich an sich zu „wiederholen“ (etwa in Wenders’ *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*), während sie sich in anderen Fällen tatsächlich bemühen, ihre Arbeit und die Kunst im Allgemeinen nach einem unermesslichen Desaster, das sie in ihren Filmen oder Interviews möglicherweise ausdrücklich beschwören, zu neuem Leben zu erwecken. Nach einem unermesslichen Desaster und in Anbetracht des Rückzugs der Tradition bin ich als Historiker und Archivar meiner selbst durchaus in der Lage, mich selbst zu imitieren und zu „wiederholen“, doch als Filmemacher bleibt mir dies versagt, selbst wenn ich es versuche, denn meine früheren Arbeiten stehen nicht mehr zur Verfügung – ich muss sie erst zu neuem Leben erwecken, um mich „wiederholen“ zu können. Einen künstlerischen Film aufzubewahren, der vor einem unermesslichen Desaster entstanden ist, erfordert daher nicht bloß, dass der Filmstreifen in einem ausgezeichneten Zustand, also ohne Farbverschlechterung usw., konserviert wird, sondern auch, dass man ihn zu neuem Leben erweckt. Das unermessliche Desaster, auf das ein Film anspielt oder das er ausdrücklich darstellt, kann Teil der Diegese dieses Films sein oder über diese hinausgehen und den Film selbst, einen älteren Film oder mehrere Filme und Gemälde zum Thema haben und es so den Zuschauern – gleichsam als gegen den Rückzug ergriffene Maßnahme – ermöglichen, dem Erscheinen von zu neuem Leben erweckten Bildern beizuwohnen. In Tarkowskis letztem Film, *Opfer*, zeigt eine Einstellung den flatternden Vorhang des Zimmers, in dem Jungchen schläft, und die sich hieraus ergebenden Lichtveränderungen; das Bild erinnert an die Hotelzimmerszene in *Nostalghia*, in der sich das durch die Fenster hereinströmende Licht mit dem Herannahen des Regens, seinem Stärker- und Schwächerwerden und schließlichen Abklingen verändert. In einer späteren Szene von *Opfer* hören die Geburtstagsgäste der Hauptfigur Alexander Kampfflugzeuge am Himmel; sie erleben einen unerwarteten Stromausfall; entdecken, dass das Telefon

nicht mehr funktioniert, und erfahren in einer Radiodurchsage von einem unmittelbar bevorstehenden atomaren Desaster. Alexander betet zu Gott und gelobt, bereitwillig auf alles zu verzichten, wenn die Welt gerettet wird: auf seine Familie und auf sein Heim. ... Wenn Alexander nach seinem Gelübde und der „Abwendung“ des Desasters in Jungchens Zimmer zurückkehrt und man den vom Wind bewegten Vorhang sieht, kommt mir das weniger wie eine „Wiederholung“ der Szene aus *Nostalgia* oder der gleichen Einstellung vom Anfang des Films vor, sondern als würde diese Einstellung zu neuem Leben erweckt. Ein schönes Beispiel differenzieller Koexistenz von „Wiederholung“ und Wiedererweckung innerhalb ein und desselben Films: der glücklosen „Wiederholung“ einer Einstellung aus einem früheren Film des Regisseurs auf der einen Seite des unermesslichen Desasters steht auf dessen anderer Seite die Wiedererweckung einer Einstellung aus demselben Film gegenüber. Unglücklicherweise ließ sich Tarkowski, nachdem er die betreffende Einstellung zu neuem Leben erweckt hatte, durch das Drehbuch vom unermesslichen Desaster ablenken – wo es sich doch genau umgekehrt verhalten und das unermessliche Desaster die Grenzen des Drehbuchs bestimmen sollte. Eine Art *Antwort des Realen* führte bei den Dreharbeiten zu *Opfer* dann in der Szene zu einem Kameraausfall, in der Alexander das Haus in Brand steckt, so dass Tarkowski mit einer unbrauchbaren Einstellung und einem niedergebrannten Haus dastand (ein weiterer unbrauchbarer Zelluloidstreifen in einem Film über das unermessliche Desaster, der sich zu demjenigen auf dem Boden des Schneiderraums gesellen kann, über den die Hauptfigur in Godards *King Lear* stolpert). Tarkowski begleitete seinen Hauptdarsteller nicht nur durch Identifizierung und Einfühlung,²⁰ sondern auch in Form von Fehlleistungen,^{21 22} denn obwohl das Haus noch da war, behauptete er steif und fest, es sei verschwunden und müsse zu neuem Leben erweckt werden, damit es für die Einstellung, in der die Hauptfigur es in Brand steckt, zur Verfügung stünde. Nach dem unermesslichen Desaster war Tarkowski gezwungen, das Haus genau nachzubauen, um den Brand filmen zu können, wobei er diesmal zwei Kameras verwendete, um das Ereignis festzuhalten. Der Filmemacher, der in seinen Filmen *Solaris*

(1972) und Andrej Rubljow (1966) sichtbar gemacht hatte, was sonst unsichtbar geblieben wäre (die Welt von Stanisław Lems Science-Fiction-Roman *Solaris*) bzw. größtenteils nicht mehr sichtbar war (das Russland des 15. Jahrhunderts), sah sich nun in *Opfer* mit der Aufgabe konfrontiert, das *materiell* Vorhandene, nämlich das Haus, als etwas darzustellen, das, wenn es nicht zu neuem Leben erweckt würde, der Wahrnehmung unzugänglich bliebe. Während in anderen Filmen Tarkowskis eine überweltliche Version von etwas nicht mehr Vorhandenem in eine radikale Abgeschlossenheit hereinbricht (wie z. B. Hari in *Solaris*), erlebt man in *Opfer*, wie sich etwas materiell noch Vorhandenes infolge eines unermesslichen Desasters (das anscheinend gebannt wird) entzieht. In diesem Film, an dessen Anfang Alexander einen vertrockneten Baumstamm in den Sand pflanzt und seinem kleinen Sohn die Geschichte eines Mönchs erzählt, der drei Jahre lang Tag für Tag einen toten, vertrockneten Baum wässert, bis dieser wieder erblühte, und an dessen Ende das Kind zwei schwere Wassereimer zu diesem Baum trägt und ihn wässert, erweckt Tarkowski eine seiner früheren Einstellungen und auch das Haus selber zu neuem Leben. Das Kino dekonstruiert hier, was es in der Regel vorgeblich tut, nämlich das Bewahren dessen, was im Verschwinden begriffen ist (Bazin), was sich in die Vergangenheit zurückzieht: es zeigt uns den Rückzug von etwas, das vor dem Verschwinden (in die Vergangenheit) bewahrt wird.

Jeder Bau, der während des unermesslichen Desasters nicht dem Erdboden gleich gemacht worden ist und daher zwar materiell in irgendeiner Form bestehen bleibt, sich aber durch das unermessliche Desaster in einem immateriellen Sinn entzogen hat und dann zu seinem großen Glück von Künstlern, Schriftstellern und Denkern zu neuem Leben erweckt wurde, ist ein Denkmal. Während sich bei vielen Bauten, die als Denkmäler einer bestimmten Kultur gegolten haben, nach dem unermesslichen Desaster herausstellt, dass sie in ihrer bloßen Verfügbarkeit, d.h. ohne zu neuem Leben erweckt zu werden, gar keine Denkmäler dieser Kultur sind, erweist sich bei anderen Bauten, denen man im Allgemeinen gleichgültig gegenübersteht, dass sie infolge ihres Rückzugs zu Denkmälern ebendieser Kultur geworden sind.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit hätten sich diejenigen Kunstwerke, literarischen und zum Nachdenken anregenden Texte, die nach einem unermesslichen Desaster auf das Sichzurückziehen anderer Kunstwerke, literarischer und zum Nachdenken anregender Texte schließen lassen, wie auch die messianischen Bewegungen, an denen sich nach einem solchen Desaster der Rückgang religiöser Glaubensgemeinschaften und Gebote zeigt, infolge des unermesslichen Desasters selbst entzogen, wenn sie zum fraglichen Zeitpunkt existiert hätten. Es gibt demnach zwei Arten von Kunstwerken, von literarischen und zum Nachdenken anregenden Texten und religiösen Bewegungen: die, die sich entziehen, und die, die dieses Sichentziehen sichtbar machen. Beide sind Bestandteil ein und derselben Tradition.

Nach einem unermesslichen Desaster kann man sich die Tradition nicht mit konventionellen, „legitimen“ Mitteln wieder zugänglich machen. Als im Jahr 1941 in Buenos Aires ein Band mit acht kurzen Texten von Jorge Luis Borges erschien, fand sich darin auch eine Erzählung mit dem Titel „Pierre Menard, Autor des Quijote“. Welches unermessliche Desaster mag diesen Pierre Menard wohl veranlasst haben, Kapitel 9, 22 und 38 aus dem ersten Teil des *Don Quijote* zu schreiben? Welches unermessliche Desaster mag Borges dazu veranlasst haben, ausgerechnet im September 1934 sich einen solchen Text auszudenken? Gibt es hier einen Zusammenhang mit dem NSDAP-Parteitag in Nürnberg, der im gleichen Jahr und Monat stattfand? Man könnte die Fotografien, die die amerikanische Künstlerin Sherrie Levine von den Arbeiten anderer Fotografen gemacht hat – etwa „Nach Walker Evans“ (*After Walker Evans*) von 1981 (die Originalfotografien Evans' stammen von 1936), „Nach Edward Weston“ (*After Edward Weston*) und „Nach Eliot Porter“ (*After Eliot Porter*) – als Versuch betrachten, die Werke dieser Fotografen zu neuem Leben zu erwecken (möglicherweise kann sie dies als postmoderne Künstlerin ausschließlich in Form von Serien: „Nach Andreas Feininger“ [*After Andreas Feininger*] von 1979 etwa umfasst sechs Fotografien). Ein Titel wie „Nach Walker Evans“ bedeutet in Wirklichkeit „Nach dem unermesslichen Desaster – Walker Evans“. Welche/s unermessliche(n) Desaster trennt bzw. trennen Sherrie Levine von diesen Werken? In ihren jüngeren

Arbeiten setzt die Künstlerin das *Nach* in Klammern („Die Jungesellen (Nach Marcel Duchamp)“ [*The Bachelors (After Marcel Duchamp)*], 1989), und deutet damit an, dass ihre Aneignung – das Gießen der Bronze für *Fountain (After Marcel Duchamp)* von 1991 oder die Verwandlung des gemalten Billardtisches aus Man Rays *La Fortune* (1938) in ein Objekt aus Filz, Mahagoni und Harz und dessen sechsfache Reproduktion in *La Fortune (After Man Ray)* – sich auf der Grundlage einer vorangegangenen Wiedererweckung vollzieht, durch die die fraglichen Arbeiten überhaupt erst wieder zugänglich wurden (Werke wie „After Walker Evans“ und „After Edward Weston“ haben möglicherweise zur Wiedererweckung dessen beigetragen, was sich nach dem jeweiligen unermesslichen Desaster entzogen hat, so dass der Versuch gar nicht unternommen werden musste, die besagten Arbeiten von Duchamp und Ray eigens zu neuem Leben zu erwecken). Man sollte die anachronistischen Äußerungen der Kritiker, die die fotografierten Fotos aus Sherrie Levines Frühwerk als Aneignung verstanden und ihr Originalität und Autorschaft abgesprochen haben, deshalb besser auf das eben erwähnte Spätwerk beschränken:²³ man kann nicht aneignen, was man erst im Begriff ist, zu neuem Leben zu erwecken, zumal die Arbeiten vor ihrer Wiedererweckung gar nicht zur Verfügung stehen – etwa dafür, angeeignet zu werden (und zwar ganz unabhängig davon, welcher künstlerischen Methode sich die nach dem unermesslichen Desaster entstandenen Arbeiten verdanken: oft sind es z. B. durchgepauste Schreibheft-Drucke der betreffenden Werke). Da ich Levines Frühwerk weniger als Aneignung von verfügbaren Werken der Vergangenheit denn als Wiedererweckung dessen betrachte, was sich infolge eines unermesslichen Desasters entzogen hat, hat mich „Ohne Titel (Nach Alexander Rodtschenko)“ [*Untitled (After Alexander Rodchenko)*]“ von 1987 überrascht: Welche Chuzpe gehört dazu, eine solche Minimalaneignung zustande zu bringen und ein Kunstwerk allein dadurch zu schaffen, dass man ein anderes abfotografiert! Angebracht wäre es gewesen, der Serie „Nach Edward Weston“ von 1981 nicht 1990 noch eine zweite mit dem gleichen Titel folgen zu lassen (wieder fotografierte Fotografien: Levine verwendete die gleiche Geste wie zuvor und brachte

doch nichts anderes zustande als eine schlechte Wiederholung ihrer früheren Arbeit), sondern ein Werk mit dem Titel „Ohne Titel (Nach Edward Weston)“ mit der gleichen Fotografie wie der von 1981 – das in Klammern gesetzte *Nach* hätte den Übergang von der Wiedererweckung zur Aneignung angedeutet.

Mit der Zeit büßt die Tradition ihre Aussagekraft und Bedeutung immer weiter ein, nicht nur weil neue Formen von Zeitlichkeit entstehen, sondern auch weil man nach unermesslichen Desastern so getan hat, als stünde die Tradition weiterhin zur Verfügung (darin besteht das zweite Desaster: dass man das Ausmaß des Desasters verkennt), und damit künftigen Desastern Tür und Tor öffnet. Im Fall eines Werkes wie *Tausendundeine Nacht* etwa, dessen viele Schachtelgeschichten im Zeitalter fraktaler Selbstähnlichkeit und Hypertextualität nicht altmodisch, sondern im Gegenteil hochmodern anmuten, ist es gerade der naive Glaube an die ungebrochene Verfügbarkeit der Tradition, der deren Aussagekraft und Bedeutung beschneidet. Vielfach ist der Angriff auf die Tradition in erheblicher Weise durch die Ahnung motiviert, dass sich kurz vor der eigenen Geburt oder während der eigenen Kindheit ein unermessliches Desaster ereignet hat und man von der Tradition gleichsam nur eine gefälschte Fassung kennt, weil niemand den Versuch unternahm, sie zu neuem Leben zu erwecken.

Man muss unterscheiden zwischen einer nachvollziehbaren „willentlichen“ Zurückweisung von dem, was mancher aus den Reihen der Besiegten mit der Niederlage in Verbindung bringt, und einem objektiven Rückzug, der mit Absichten von Einzelnen und Gemeinschaften nichts zu tun hat – auch wenn diese Absichten *bisweilen* als Symptom des objektiven Rückzugs verstanden werden können. Nach einem unermesslichen Desaster sollte man diejenigen, die sich um das Wiedererwecken dessen, was sich entzogen hat und als Bollwerk gegen den zum unermesslichen Desaster führenden Stand der Dinge diente und was Denkern, Schriftstellern, Künstlern, Filmemachern und Messianisten bei ihrem Widerstand gegen diesen unheilvollen Stand der Dinge half, nicht mit jenen verwechseln, die als wohlfeile Gegenmaßnahme für eine Rückkehr zur Tradition eintreten und nicht einmal bemerken, dass diese den Rückzug angetreten

hat – ein Rückzug, der die weitverbreitete Unkenntnis und Vergessenheit der Tradition in all den nach dem unermesslichen Desaster unternommenen Versuchen, zu „ihr“ zurückzukehren, in hohem Maße begreiflich macht.²⁴ Man muss all diese Versuche, nach dem unermesslichen Desaster zur Tradition zurückzukehren, bekämpfen, zumal sich die Tradition objektiv zurückgezogen hat und man allenfalls zu einer gefälschten, auf Äußeres reduzierten und ihrer Feinheiten beraubten Tradition „zurückkehren“ könnte. In diesem Licht betrachtet wirkt der Versuch, die Tradition als Hort des Echten und Wahren zu beschwören, schon deshalb lächerlich, weil die Tradition immer wieder durch unermessliche Desaster hindurch- und neu aus diesen hervorgegangen ist (bei den Juden nach der Zerstörung des Tempels, ihrer mittelalterlichen Vertreibung aus Spanien und ihrer Vernichtung in der NS-Zeit; bei den Zwölfer-Schiiten nach der Ermordung des Imams Husain, eines Großteils seiner Familie und seiner Gefolgsleute in Kerbela; bei den Ismailiten, als im Zuge eines sich im Himmel abspielenden gnostischen Dramas die Antwort der Zweiten Emanation ausbleibt und diese infolgedessen auf den zehnten Rang zurückgestuft wird; bei den Armeniern nach dem Genozid zwischen 1915 und 1917; und bei den Türken, deren Kultur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zum Schauplatz eines exemplarischen Traditionsschwundes wird, der u.a. die arabische Schrift, die Sufi-Logen, Sufi- und osmanische Kunstmusik und den Fes erfasst – nun, es ist Sache der Türken, eine Antwort zu finden auf dieses „Fragezeichen so schwarz, so ungeheuer, dass es Schatten auf Den wirft, der es setzt“ [Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*]) und es sich bei ihr, solange das, was sich infolge des unermesslichen Desasters entzogen hat, nicht zu neuem Leben erweckt worden ist, eher um den Kampfplatz eines Duells mit dem Doppelgänger und des Verdachts einer widerrechtlichen Aneignung durch die Fälschung handelt (ehe nicht der Mahdī oder der Messias die Tradition zu neuem Leben erweckt haben, wird man immer Gefahr laufen, ihn mit seinem Doppelgänger, d.h. mit *al-Dajjāl* bzw. dem Antichristen, zu verwechseln). Nach dem unermesslichen Desasters begegne ich der Fälschung/dem Doppelgänger der Tradition in der einen oder anderen Form: Wenn ich nicht den scheinbar

absurden Versuch unternehme, zu neuem Leben zu erwecken, was für die meisten Menschen vorhanden und zugänglich ist, wird den nachfolgenden Generationen eine gefälschte Tradition überliefert. Und doch ist eine jede Wiedererweckung, die nicht durch „die Auferstehung und das Leben“ (Joh 11,25) geschieht, ironisch: unmerklich schafft sie einen Abstand zwischen dem zu neuem Leben Erweckten und diesem selbst. Da ich nicht „die Auferstehung und das Leben“ bin, kann ich nie wissen, ob der von mir wieder zum Leben Erweckte tatsächlich der Verstorbene oder ein anderer, sein Doppelgänger, ist (Godards *Nouvelle Vague*). Als sie kamen, um bei der trockenen Hitze nach dem Kranken zu sehen, der *mit Geschwüren bedeckt* war, sahen seine Schwestern, dass Lazarus eingeschlafen war. Voller Hoffnung sagten sie sich: „Schläft er, so wird's besser mit ihm.“ Als er bald darauf voller Angst erwachte und seine Schwestern in ihn drangen, erzählte er ihnen von seinem Traum: „Es war ein reicher Mann, der kleidete sich in Purpur und kostbare Leinwand und lebte alle Tage herrlich und in Freuden. Ich lag vor seiner Tür, über und über mit Geschwüren bedeckt, und begehrte mich zu sättigen von den Brosamen, die von des Reichen Tische fielen; doch kamen die Hunde und leckten mir die Geschwüre. Es begab sich aber, dass ich starb und von den Engeln in Abrahams Schoß getragen wurde. Der Reiche starb auch und ward begraben. Als er nun in der Hölle und in der Qual war, hob er seine Augen auf und sah Abraham von ferne und mich in seinem Schoß. Und er rief und sprach: Vater Abraham, erbarme dich mein und sende Lazarus, dass er die Spitze seines Fingers ins Wasser tauche und kühle meine Zunge; denn ich leide Pein in dieser Flamme. Abraham aber sprach: Gedenke, Sohn, dass du dein Gutes empfangen hast in deinem Leben, und Lazarus dagegen hat Böses empfangen; nun aber wird er getröstet, und du wirst gepeinigt. Und über das alles ist zwischen uns und euch eine große Kluft befestigt, dass, die da wollten von hinten hinabfahren zu euch, könnten nicht, und auch nicht von dannen zu uns herüberfahren. Da sprach er: So bitte ich dich, Vater, dass du ihn sendest in meines Vaters Haus; denn ich habe noch fünf Brüder, dass er ihnen bezeuge, auf dass sie nicht auch kommen an diesen Ort der Qual. Abraham sprach zu ihm: Sie

haben Mose und die Propheten; lass sie dieselben hören. Er aber sprach: Nein, Vater Abraham! sondern wenn einer von den Toten zu ihnen ginge, so würden sie Buße tun. Er sprach zu ihm: Hören sie Mose und die Propheten nicht, so werden sie auch nicht glauben, wenn jemand von den Toten aufstünde.“²⁵ Nachher kamen viele Juden zu Martha und Maria, um sie wegen ihres Bruders zu trösten. Unter diesen war auch ihr Nachbar Abraham, ein reicher Mann, der sich in Purpur und kostbare Leinwand kleidete, in Begleitung seiner fünf Söhne – der sechste war erst jüngst verstorben. Obwohl die fünf Söhne des reichen Nachbarn sahen, dass Lazarus von den Toten auferweckt worden war, glaubte keiner von ihnen an Jesus als „die Auferstehung und das Leben“. Gingen einer oder mehrere von ihnen, statt zu bereuen, zu den Pharisäern und sagten ihnen, was Jesus getan hatte? Mit Rücksicht darauf, dass Lazarus durch Christus, „die Auferstehung und das Leben“ (Joh 25,11) auferweckt wurde, wird man es begrüßen, dass im Johannes-Evangelium nicht weiter die Rede von ihm ist. Was aber, wenn Lazarus auferweckt worden wäre von jemandem, der nicht *die Auferstehung und das Leben* ist? Möglicherweise wäre er dann, versöhnt mit dem Leben, zu seinen Schwestern zurückgekehrt, die in ihm bis ans Ende ihrer Tage ihren Bruder erkannt hätten;²⁶ möglicherweise hätte Martha dann eine Stunde, zwei Wochen, drei Monate oder vier Jahre später, während sie von ihren Vorbereitungen des Abendessens aufschaute, gesehen, wie Maria ihren Bruder salbte oder auf dem Boden sitzend seinen Worten zuhörte, und wäre dabei – erste Symptome eines beginnenden Capgas-Syndroms zeigend – von der dunklen Ahnung befallen worden, dass der Mann, den sie anschaut, nicht ihr Bruder Lazarus ist; ja, möglicherweise hätte dann ein Lazarus, der seine Wiedererweckung nicht *der Auferstehung und dem Leben* verdankt, früher oder später den beklemmenden Verdacht, nicht Lazarus zu sein und an einer Depersonalisationsstörung zu leiden.

Denker, Video- und Filmemacher, Künstler und religiöse Gestalten, die die Tradition aus der Zeit vor dem unermesslichen Desaster zu neuem Leben zu erwecken suchen, haben oft das Gefühl, an einer solch unglaublichen Aufgabe gescheitert zu sein. Doch während sie selber möglicherweise am besten

einzuschätzen vermögen, ob wirklich ein Rückzug stattgefunden hat, erweist sich ihr Urteil über den Erfolg oder Misserfolg ihrer Wiedererweckung häufig als wenig zuverlässig. Daher haben Menschen, die für den Traditionsverlust nach einem unermesslichen Desaster unempfindlich sind, gegenüber denjenigen, die sich ihre Empfindlichkeit hierfür bewahrt haben, oftmals das letzte Wort und weisen, wenn diese erst ihr Scheitern eingeräumt haben, nicht einmal zu Unrecht darauf hin, dass die Tradition doch verfügbar sei – das Zu-neuem-Leben-Erwecken ist häufig eine undankbare Aufgabe. Die Eitelkeit einiger Denker, Schriftsteller, Künstler und Filmemacher zeigt sich nicht so sehr an ihrem Bestreben, zu neuem Leben zu erwecken, was sich nach einem unermesslichen Desaster entzogen hat, sondern an dem Glauben, sie selber wüssten am besten zu beurteilen, ob dieses Bestreben gelungen ist oder nicht (wenn ich selber den Versuch unternähme, etwas zu neuem Leben zu erwecken, und dann den Eindruck hätte, dabei gescheitert zu sein, würde ich dieses Argument wahrscheinlich für wenig überzeugend halten, geschweige denn es auf mich beziehen!). In einem Interview, das im Mai 1982 in den *Cahiers du Cinéma* erschien, bekennt Godard, er empfinde es als nicht ganz aufrichtig, dass er die Hauptfigur von *Passion*, den Filmregisseur Jerzy, als jemanden darstellt, der nicht zu drehen imstande ist, weil er das Gefühl hat, nicht die richtige Beleuchtung für die *Tableaux vivants* getroffen zu haben, während er – also Godard – selber die Beleuchtung völlig in Ordnung fand. Ein solches Messen mit zweierlei Maß muss nicht notwendig als Unaufrichtigkeit empfunden werden; man kann es auch dem unglücklichen Umstand zuschreiben, dass, wer etwas zu neuem Leben zu erwecken sucht (d.h. im vorliegenden Fall: Jerzy), nicht berufen ist, über das Gelingen oder Scheitern dieses Versuches zu urteilen, ja selber den Eindruck haben kann, gescheitert zu sein, während andere sein Unterfangen für gelungen halten. Das Nebeneinander mehrerer *Tableaux vivants* aus verschiedenen historischen Epochen in ein und derselben Kamerabewegung, das wir in Godards *Passion* erleben, ist weniger postmodern als dasjenige, das wir bei der *Auferstehung der Toten* am jüngsten Tag erwarten. Wer sich der Aufgabe nicht gewachsen fühlt, zu neuem Leben zu erwecken, was sich

durch das unermessliche Desaster entzogen hat – nämlich die Tradition –, wird diese, wenn die „Zeit in der Hölle“ ihrem Ende entgegengeht, vielleicht völlig abschaffen müssen, um „absolut modern“ (Rimbaud) zu werden. Ein Modernismus, der willentlich die Tradition ablehnt oder ihr gleichgültig gegenübersteht, wird allerdings nie wirklich absolut sein bzw. bei dem Versuch, es zu werden, immer in Relativismus und Abstraktheit verfallen – daher, einst, sein Ton der Übertreibung. Als absolut modern im eigentlichen Sinne des Wortes werden einmal allein diejenigen gelten dürfen, die den Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster in vollem Umfang erfasst haben und die bei dem daraufhin unternommenen Versuch, diese Tradition zu neuem Leben zu erwecken, gescheitert sind.²⁷

Anmerkungen

1 Welche Geste wäre gegenüber einem Künstler angemessen, der sich meinem Begriff vom unermesslichen Desaster so tief verwandt fühlt, dass er vom 31. Januar bis zum 11. Februar 2007 gemeinsam mit mir in Berlin ein Seminar im Rahmen von „United Nations Plaza“ veranstaltete, und der schon vorher geschrieben hatte: „Auch ist mir bewusst, dass ich irgendwo hiervon schon gelesen habe, wahrscheinlich in einem der Bücher von Jalal Toufic. Ich hatte ja in unserem vorigen Gespräch schon bemerkt, dass ich bei unseren Treffen nicht umhin kommen würde, Jalal wiederholt zu zitieren, schon weil ich zurzeit nicht imstande bin, meine eigenen Gedanken zu finden, ohne mich seiner Worte, Bücher und Begriffe zu bedienen.“ (Silvia Kolbowski/Walid Raad: *Between Artists* [New York: A.R.T. Press, 2006], S. 6)? Die angemessene Geste besteht darin, ihm die überarbeitete Fassung des Essays zu widmen, in dem dieser Begriff zuerst eingeführt wurde.

2 Noch eine andere Art und Weise der Fernwirkung war für *Credits Included: A Video in Red and Green* geplant. Während meines Aufenthaltes im Libanon 1992 traf ich den Direktor des libanesischen Fernsehens und schlug ihm die Produktion eines Videos vor, das gleichzeitig auf zwei Kanälen, nämlich auf TL₁ (Télé Liban 1) und TL₂ ausgestrahlt werden und sich mit Fragen der Telepathie in einem Land auseinandersetzen sollte, in dem der langwierige Bürgerkrieg zur Isolation des Landes und zu einer Verbannung aus allem Ortsgebundenen geführt hatte – die Fassung des Videos, die auf beiden Kanälen ausgestrahlt werden sollte, hätte auch den Titel *Telepathy; or, the Exile from the Local* tragen können. Der Direktor erklärte sich damit einverstanden, die Arbeit zu produzieren und auszustrahlen. Ich teilte ihm mit, dass ich das Land in anderthalb Monaten würde verlassen müssen. Er versprach, die Ausrüstung binnen kurzem zu besorgen. Ich kontaktierte Schauspieler und Schauspielerinnen und hielt nach Standorten Ausschau. Die Ausstrahlung war für 19:00 Uhr vorgesehen. Im Anschluss an den Titel, *Credits Included*, sollten die Zuschauer die Hauptfigur, Safa, im Le Thé-Café sitzen sehen. Das Schild mit der Aufschrift „Le Thé“ im Hintergrund sollte ergänzt werden durch die Eingabe der Raum-Zeit-Koordinaten: Beirut, Tag und Monat der Sendung, 1993. Das Logo des Senders sollte auf keinem der beiden Kanäle sichtbar sein. Safa sollte zur Seite blicken. Eine junge Frau, die an einem anderen Tisch sitzt, sollte in seine Richtung blicken: als automatische *Reaktion* sollte sie ihren

Blick abwenden. Er sollte dann auf seine Uhr sehen, die ihm 19:01 Uhr angezeigt hätte, und sollte aufschreiben: „19:04 Uhr. Wie kann man sicher sein, dass man das, was man sieht, vor sich hat und man es auf normale Weise und nicht durch Telepathie wahrnimmt? Wie können z. B. Fernsehzuschauer sicher sein, dass sie gerade die Sendung sehen, die auf dem Kanal ausgestrahlt wird, den sie eingeschaltet haben, und dass sie nicht durch Telepathie die Sendung sehen, die zufällig (gleichzeitig?) auf einem anderen Kanal ausgestrahlt wird?“ (*Credits Included* wäre auf diese Weise eine Arbeit geworden, die das Zappen miteinbezieht – ein Zappen gegen das Zappen). In dem Moment, wo er zur Mitte des letzten Satzes gelangt wäre, sollte der Zuschauer das leise Geräusch einer sich öffnenden Tür und jemanden mit klarer Stimme sagen hören: „Machen Sie von dieser Sendung eine Videoaufnahme für das Fernsehen?“ Safa sollte den Satz zu Ende schreiben und dann sagen: „Schnitt! ... Wir drehen die Szene noch einmal. Wenn ich’s mir recht überlege, werde ich die Worte doch lieber sprechen, als sie aufzuschreiben.“ Safa hätte dann noch einmal auf seine Uhr geschaut: sie hätte 19:04 Uhr angezeigt. Beim Sprechen der Worte wäre seine Stimme nicht lippensynchron gewesen, was möglicherweise darauf hingedeutet hätte, dass sie aus einem anderen Kanal kommt. Während der gleichen Einstellung hätte er geschrieben: „Wie kann ich sicher sein, dass das, was ich just in diesem Moment telepathisch sehe, nicht zu einem späteren oder früheren Zeitpunkt geschieht, woher weiß ich also, dass ich nicht die Zukunft oder die Vergangenheit sehe?“ Diese Einstellung ohne Logo wäre auf jedem der beiden Kanäle zu einem unterschiedlichen Zeitpunkt während der Ausstrahlung der zwei Videobänder gezeigt worden. Etwa einen Monat nach meinem Treffen mit dem Direktor des libanesischen Fernsehens erhielt ich einen Anruf, in dem er mich bat, zu einem weiteren Treffen zu kommen und ihm noch einmal zu „erklären“, was es mit dem Video auf sich hätte. Am Ende drehte ich das Video ohne die Unterstützung des libanesischen Fernsehens. Leider ist *Credits Included: A Video in Red and Green* derzeit ein Video, das nur auf einem einzigen Bildschirm gezeigt werden kann; die oben beschriebene Einstellung wurde herausgeschnitten.

3 Wenn sich Bücher, Gemälde und Bauten nach einem Desaster nicht zurückzögen, müsste man dann zwangsläufig davon ausgehen, dass dieses Desaster nicht unermesslich gewesen ist? Oder könnte das Ausbleiben eines Rückzug nach dem Desaster nicht eher damit zu tun haben, dass dieses Desaster gar nicht unermesslich

war, sondern die von ihr betroffene Kultur, so viel Aufhebens sie auch um die ihre so genannte „Tradition“ macht, gar keine Tradition besitzt? Ja, genau so ist es!

[„Tradition ist nicht einfach bloß das, was materiell und vordergründig der Zeit standhält. Dem irgendwie künstlichen Prozess der Kanonisierung zum Trotz ist sie normalerweise eine eher nebulöse Größe, die erst durch das unermessliche Desaster eine feste und präzise Bedeutung erhält. Tradition ist das, was das unermessliche Desaster materiell überlebte, sich in seiner Folge immateriell entzog und dann glücklicherweise von Künstlern, Schriftstellern und Denkern zu neuem Leben erweckt wurde – und zwar ist sie dies alles zugleich. Bei vielen Werken, von denen man dachte, sie seien Bestandteil der Tradition, zeigt sich durch ihre Verfügbarkeit nach dem unermesslichen Desaster, dass sie nicht wirklich zu dieser Tradition gehören; umgekehrt stellt sich bei vielen modernistischen Kunstwerken, die die ‚Tradition‘ vehement attackierten, noch vor ihrer zögerlichen und schrittweisen Kanonisierung heraus, dass sie infolge ihres Rückzugs Bestandteil dieser Tradition sind.“ (Jalal Toufic: *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, S. 63f.)]

4 Die Telegrafie war das Medium, mit dem man Nachrichten aus den Kolonien empfing – dem Ort, an dem die meisten Gräueltaten verübt wurden; das ihr angemessene Satzzeichen war das symptomatische *Stop*. Heutzutage kommunizieren Journalisten per Telefon oder Fax; vorbei die Zeit, in der sich das *Stop* in einer Art nachklingender *Verschiebung* von der entsetzten Reaktion auf eine Gräueltat in ein Standardsatzzeichen telegrafischer Kommunikation verwandelte.

5 Durch den Verlust traditioneller Musik verlieren wir Tradition in der zweiten Potenz, zumal diese Musik, die eine unpersönliche Erinnerung einhüllt, nicht bloß Bestandteil der Tradition ist, sondern diese als Ganze umgibt. Eine Gesellschaft wird nie in den Besitz einer Tradition gelangen, solange sie auf der Ebene der Geschichte verharrt und nicht auch unpersönliche Erinnerungen – und die damit verbundene Möglichkeit des unpersönlichen Gedächtnisverlusts – in sich aufnimmt. In Şerif Görens und Yılmaz Güneys *Yol – Der Weg* (1982) dient diese Musik, die sich dem Rhythmus der relativ langsamen Bewegung des Reitens anschmiegt, als gleichsam unmittelbares Transportmittel (die Affinität des fortschrittlichsten Teils der Bevölkerung zu dieser traditionellen Musik ist gar nicht so anachronistisch, sondern hat zum Teil auch mit der fast augenblicklichen

Verwandlung zu tun, die sie bewirkt), was zur Folge hat, dass Ömer *zweimal* in seinem Dorf ankommt: physisch durch die Reise mit dem Schiff, dann im Zug, dann im Bus und dann zu Fuß, aber auch durch diese Art Musik, wobei die doppelte Ankunft die Gefahr des labyrinthischen Eingeschlossenseins (Buñuels *Der Würgeengel*) mit sich bringt: Orte, an denen man doppelt angekommen ist, kann man nicht wirklich wieder verlassen, wenn man nicht zwischenzeitlich fortgegangen ist, es sei denn man bringt eine doppelte Abreise zustande. Der Gleichzeitigkeit verschiedener historischer Phasen in den Entwicklungsländern entspricht das Nebeneinander verschiedener Formen des Ankommens in diesen Ländern: eine doppelte Ankunft bei Dörfern: nämlich eine physische (die langsamen Formen der Beförderung zu den Dörfern werden durch die häufigen militärischen Kontrollpunkte in vielen Regionen des Südens noch zusätzlich verlangsamt [*Yol – Der Weg*; Michel Khleifis *Hochzeit in Galiläa* (1987); Maroun Bagdadis *Kleine Kriege* (1982)]) und eine musikalische; bei den meisten Einwohner von Städten: bloß eine Ankunft; in den fortschrittlichsten Teilen der Stadt, die schon nicht mehr ganz zu ihr gehören, sondern gleichsam an der Schnittstelle mit dem Rest des „globalen Dorfes“ liegen: *allgemeine Ankunft* (vgl. hierzu folgenden Gedankengang Paul Virilios: „Mit der Revolution der Techniken für die unmittelbare Übertragung erleben wir gegenwärtig die Anfänge einer ‚*allgemeinen Ankunft*‘, bei der alles ankommt, ohne daß es notwendig wäre wegzugehen. Der Niedergang der Reise (d.h. des Raum- und Zeitintervalls) im 19. Jahrhundert wird zum Ende des 20. Jahrhunderts von der Eliminierung der *Abfahrt* begleitet, so daß der Strecke zugunsten der *Ankunft* diejenigen Komponenten verloren gehen, die sie überhaupt erst ausmachten.“ Paul Virilio: *Fluchtgeschwindigkeit*. Aus dem Französischen von Bernd Wilczek [München: Hanser, 1996], S. 28).

6 Ohne deshalb gleich zum Lehrer werden zu wollen – also zu jemandem, der anderen eine Lektion erteilt („jemandem eine Lektion erteilen: jemanden energisch zurechtweisen“ [*Wahrig Deutsches Wörterbuch*]; „Lektion: (bildungsspr.) einprägsame Lehre, Belehrung (besonders in Form einer Äußerung, einer beziehungsvollen Handlung oder einer lehrreichen Erfahrung): eine gründliche, bittere Lektion; das soll dir eine Lektion sein; diese Niederlage dürfte eine heilsame Lektion für die Mannschaft sein“ [*Duden Wörterbuch der deutschen Sprache*]) – in diesem Sinne finden sich die meisten Lehrer außerhalb von Universitäten und Schulen.

7 Es gehört zu den kontraproduktiven Folgen des rund zehnjährigen arabischen Boykotts gegen Ägypten nach dem Camp-David-Abkommen mit Israel im Jahr 1979, dass die übrigen, am Boykott nicht beteiligten Araber weiter empfangen, was Ägypten an Schund produzierte (Seifenopern, melodramatische und moralisierende Filme usw.), wohingegen ihnen untersagt war, nach Ägypten zu reisen und dort zu entdecken, was dem in die übrige arabische Welt exportierten Ägypten Widerstand leistete (etwa Shadi Abdel Salams *Die Mumie oder die Nacht der gezählten Stunden* [1969] ...). Ich sehe mich daher veranlasst, meine Abneigung gegen die zeitgenössische ägyptische Kultur zu relativieren, weil es meist der Schund und mitunter nur der kulturelle Schund ist, der in andere Länder importiert wird.

8 In seinen Kompositionen für meinen Film *Credits Included: A Video in Red and Green*, 1995 („Credits Included (A Video in Red & Green)“, *Filmworks IV: S & M + More* [Tzadik CD7310, © 1997]) hat mein Verbündeter und Freund John Zorn Ausschnitte aus Werken der klassischen arabischen Musik gesampelt, die von dem irakischen Musiker Munir Bashir aufgeführt werden.

9 Ich finde es unangebracht, wenn ein Universitätsinstitut in den USA, das sich anschickt, einen arabischen, ja palästinensischen, libanesischen oder irakischen Film zu zeigen und darüber nachdenkt, wer diesen Film in unserem Zeitalter des Multikulturalismus vorstellen soll, als erstes auf den Gedanken kommt, einen arabischen Filmemacher oder Denker einzuladen, ohne die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass die Desaster, die über diese Region hereingebrochen sind, unermesslich in dem Sinne sein könnten, dass sie einen Rückzug der Tradition verursachen und dies leider zur Folge hat, dass einem arabischen Filmemacher oder Denker der Zugang zu diesen Filmen verwehrt ist, während sie anderen Schriftstellern, Forschern oder Filmemachern in dieser Situation zugänglich sind.

Anders als 1996, als mir *Tausendundeine Nacht* nur in der Adaption von Pasolini zugänglich war (einem Filmemacher, dem sich dieser literarische Text nicht entzogen hatte, da er ja nicht Teil der Gemeinschaft war, die sich durch das unermessliche, den Nahen Osten heimsuchende Desaster definiert), war er mir in meinem Buch *Two or Three Things I'm Dying to Tell You* (2005), insbesondere in dem Abschnitt „Something I'm Dying to Tell You, Lyn“, direkt zugänglich. Das würde bedeuten, dass *Tausendundeine Nacht* irgend-

wann zwischen 1996 und 2005 zu neuem Leben erweckt worden ist und auch nach seiner Wiedererweckung weiter zur Verfügung stand, und zwar ungeachtet nicht nur der Plünderungen des Irakisches Nationalmuseums, der Nationalbibliothek von Bagdad und anderer irakischer Bibliotheken in den ersten Tagen nach der Besetzung Bagdads durch die US-Armee im April 2003, sondern auch Hunderter von Autobomben und gegen Zivilisten verübter Selbstmordattentate, der weit verbreiteten sektiererischen Morde und der Enthauptungen durch die Degenerierten von al-Qaida im Irak ... !

10 Wer auch immer an den zu einem unermesslichen Desaster führenden Kampfhandlungen als Täter mitwirkt, ist Teil der sich durch dieses Desaster definierenden Gemeinschaft, wenn er oder sie dafür empfindlich ist, dass sich im Anschluss an ein solches Desaster Bücher, Bauten usw. entziehen – er oder sie ist ein Mitglied dieser Gemeinschaft, das verdammt werden sollte.

11 Dass das Zu-neuem-Leben-Erwecken Zeit braucht, hat bei Menschen teilweise damit zu tun, dass es ein Zuspätkommen erfordert; vgl. „Arriving Too Late for Resurrection“ in meinem Buch (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film*, durchgesehene und erweiterte Auflage (Sausalito: The Post-Apollo Press, 2003), S. 215-227: „Jesus aber hatte Martha lieb und ihre Schwester und Lazarus. Als er nun hörte, daß Lazarus krank war, blieb er zwei Tage an dem Ort, an dem er war.“ (Joh 11,5-6) Der Erzähler in [Blanchots] *Das Todesurteil* schreibt: ‚Ich denke, sie kündigte mir damit an, dass sie sterben werde. Diesmal beschloß ich, nach Paris zurückzukehren. Aber ich gab mir noch zwei Tage.‘ [Maurice Blanchot: *Das Todesurteil*. Aus dem Französischen von Jürg Laederach. Frankfurt: Suhrkamp, 1990, S. 27]“.

12 Genauer gesagt haben wir eine bestimmte Art der Tradition verloren. Es ist durchaus möglich, dass wir jener anderen und unheimlichen Tradition noch begegnen werden, jener oft beschleunigten, die von den Ruinen in einer labyrinthischen Zeit verborgen wurde („Ruins“, in (*Vampire*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film*, durchgesehene und erweiterte Auflage [Sausalito: The Post-Apollo Press, 2003]). Dass bedeutende archäologische Funde des phönizischen, byzantinischen und römischen Beirut in der Gegend von *Aswaq* gemacht wurden, nachdem ich in (*Vampires*) – meine Doktorarbeit mit dem gleichen Titel habe ich 1992 verteidigt – über das zerstörte *Aswaq* geschrieben hatte, es sei so alt wie Baalbek (S. 36), bestätigt

nicht meine Behauptung über die erste Art von Alter, aber knüpft, gewissermaßen Alter auf Alter schichtend, daran an.

13 Vgl. folgende Stelle aus dem Nachlass: „Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte. Ich beschreibe, was kommt, was nicht anders kommen kann: die Heraufkunft des Nihilismus.“ (Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Monitnari. Band 13, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1980, S. 189.) Das Zitat stammt aus der Zeit zwischen November 1887 und März 1888 und ist Teil einer Eintragung zum geplanten Vorwort von *Der Wille zur Macht*.

14 Vgl. zum Thema unzeitgemäße Zusammenarbeit auch mein Buch *Distracted*, 2. Aufl. (Berkeley: Tuumba Press, 2003), S. 32-42.

15 Die Erfahrung meiner unzeitgemäßen Zusammenarbeit mit Gus Van Sant war nicht besonders glücklich. Wenn er meine Anregungen beherzigt hätte, würde er nicht versucht haben, ein Remake von Hitchcocks *Psycho* (1960) zu drehen, das jedes Einzelbild weitgehend originalgetreu reproduziert, sondern hätte vielmehr einen *Psycho* gedreht wie Sokurov, so dass schließlich ein Film mit dem Titel *Psycho* (Sokurov-Schule) entstanden wäre (so wie das Gemälde *Die Verlobung*, etwa 1640-50, der Rembrandt-Schule entstammt). Ein solch programmatischer Film hätte sich als umso angemessener erwiesen, als Sokurov kurze Zeit danach den scheinbar programmatischen Film *Russian Ark* (2002) drehte, der aus einer einzigen mit Videokamera gefilmten Einstellung von 96 Minuten Länge besteht. Da Van Sant meine Anregungen zu seinem *Psycho*-Remake von 1998 nicht beherzigte, drehte ich anstelle der gescheiterten unzeitgemäßen Zusammenarbeit das Video *Mother and Son; or, That Obscure Object of Desire (Scenes from an Anamorphic Double Feature)* (41 Minuten, 2006).

16 Zitiert nach Nigel Andrews: „Dracula in Delft“, *American Film* 4 (1978), S. 32-38, hier: S. 33.

17 Anbei sei bemerkt, dass *Vertigo* geraume Zeit nicht verfügbar war. Er gehört zu jenen fünf Filmen, deren Rechte bei Hitchcock lagen und die er 1973 – während seine Anwälte neue finanzielle Vereinbarungen für deren Kinovorführungen und Fernsehausstrahlungen aushandelten – aus dem Verkehr zog und die erst 1983-84 wieder veröffentlicht wurden.

18 „Der Unfall im Kernkraftwerk Tschernobyl im Jahr 1986 war der schwerste in der Geschichte der Atomindustrie. Er setzte eine riesige Menge von Radionukliden frei, die weite Teile Weißrusslands, der Ukraine und der Russischen Föderation kontaminierte.“ (<http://www.iaea.org/Publications/Booklets/Chernobyl/chernobyl.pdf>, siehe auch http://www.who.int/ionizing_radiation/chernobyl/who_chernobyl_report_2006.pdf) Man muss den Verlust von Filmen und Kunst im Allgemeinen, der in Godards *King Lear* auf das Reaktorunglück von Tschernobyl zurückgeführt wird, eher im Hinblick auf den immateriellen Rückzug nach einem unermesslichen Desaster betrachten denn als eine fiktive Übertreibung des tatsächlichen materiellen Schadens.

19 Gilt das zum Beispiel auch für Alexanders Haus in Tarkowskis *Opfer*!?

20 Ungeachtet von Tarkowskis Einfühlungsvermögen in die Hauptfigur des Films, Alexander, gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen ihnen. Die Tatsache, dass es Alexander beim ersten Versuch gelingt, sein Haus niederzubrennen, deutet darauf hin, dass es sich für ihn nicht um ein Desaster handelt, das unermesslich wäre; dass es tatsächlich (durch sein Gebet?) abgewendet wurde. Wie sich an der Fehlleistung während der Dreharbeiten zu *Opfer* zeigt, hatte das Haus sich aber Tarkowski bereits in dem Moment entzogen und stand ihm infolge eines unermesslichen Desasters nicht mehr zur Verfügung, als Alexander es in Brand steckt. Von ihrer Beziehung zum Desaster aus betrachtet gehören Tarkowski und seine Hauptfigur Alexander nicht derselben Gemeinschaft an bzw. bilden keine solche.

21 Während ein erheblicher Teil der ursprünglichen Aufnahmen von *Opfer* verloren gegangen ist, weil Tarkowskis Team den Dreh von Alexanders Inbrandsetzen seines Hauses verpfuschte, geht der Verlust solcher Aufnahmen bei *Stalker* (1979) auf einen Laborfehler zurück und bleibt dem veröffentlichten Film äußerlich.

22 In Michal Leszczyłowski's *Regie: Andrej Tarkowskij* (1988, auch *The Genius, the Man, the Legend Andrei Tarkovsky*), erzählt Tarkowskis Frau, dass „es für ihn eine Tragödie war ... Er war am Boden zerstört“, und in der Tat sieht man Tarkowski, deutlich entmutigt, neben seinem Kameramann Sven Nykvist und dessen Assistenten am Drehort von *Opfer* stehen und hört ihn sagen: „Dass das Kamerateam Mist

bauen würde, war das Letzte, was ich erwartet hatte.“ Und doch macht, Tarkowskis Verhalten zum Trotz, die verpfuschte Aktion des Teams deutlich, dass Tarkowskis Wunsch und Forderung, das Team möge nicht bloß seine Anweisungen ausführen, sondern wirklich am Film beteiligt sein, während der Dreharbeiten in Erfüllung ging, denn die verpfuschte Aktion wird den Anforderungen des Films gerecht. Was Tarkowski über die Dreharbeiten zu *Der Spiegel* schreibt, gilt in noch stärkerem Maße für die Dreharbeiten zu *Opfer*: „Für diesen Film taten Kameramann und Filmarchitekt nicht nur das, was sie bereits beherrschten beziehungsweise was man von ihnen forderte, nein, sie suchten jedesmal ihre professionellen Möglichkeiten noch zu übertreffen. Sie taten nicht nur einfach das Gängige, sondern was ihnen jeweils als unbedingt nötig erschien [...]“ (Andrej Tarkowski: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Aus dem Russischen von Hans-Joachim Schlegel. [Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1989], S. 157.) – worauf es in diesem Moment ankam, war, dass Sven Nykvist und seine Assistenten sich nicht mit dem „einfach Gängige[n]“ zufrieden gaben, sondern dass die Dreharbeiten zur Einstellung mit dem brennenden Haus misslangen.

23 Unter Umständen ist das unermessliche Desaster nichts anderes als die spätere Aneignung durch Sherrie Levine, die die Arbeit genau dem unermesslichen Desaster zu entreißen sucht, das sie ihm durch ihre spätere Aneignung zufügen wird.

24 Maßgeblich trägt hierzu zweifelsohne die Verschlechterung der Ausbildungsqualität bei, die das unermessliche Desaster durch die Zerstörung zahlreicher Schulen, die hohen Verluste unter Intellektuellen, Künstlern und Lehrern und den zunehmenden, daraus resultierenden Bildungsmangel breiter Bevölkerungsschichten usw. verursacht.

25 Luk 16,19-31. Ob Jesus oder Lukas diese „Parabel“ von Lazarus wohl gehört haben?

26 Vgl. zu einem unheimlicheren Lazarus; einem Lazarus, der der letzte Mensch ist, Leonid N. Andrejews Erzählung „Lazarus“ (1906). Wäre Jesus Christus – aber auch der auferstandene Jesus Christus? – dem auferstandenen Lazarus aus Leonid Andrejews Erzählung begegnet, hätte er dann mit lauter Stimme gerufen „*Eloi, Eloi, lama sabachthani?*“ (Mein Gott, mein Gott, warum hast du

mich verlassen?)? Ist es möglich, dass der „Titelheld“ von Blanchots Erzählung *Der letzte Mensch* einst Leonid Andrejews „Lazarus“ gelesen hat? Ist es möglich, dass Blanchots Erzähler, der den „Titelhelden“ den letzten Menschen nennt, Andrejews „Lazarus“ gelesen hat? Würde dieser Erzähler den Lazarus von Andrejews Erzählung und den Menschen, den er den letzten Menschen nennt, als letzte Menschen bezeichnen? In diesem Falle würde er sich allerdings insofern verrechnet haben, als es sich bei „*letzte Menschen*“ nicht um einen Plural zu *letzter Mensch* handelt; die *letzten Menschen* beschreibt Nietzsche in negativem Sinn in *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, während der *letzte Mensch* von Blanchot in dem gleichnamigen Buch beschrieben wird“ (Jalal Toufic, *Undeserving Lebanon* [Forthcoming Books, 2007], Anm. 45, S. 105). Können zwei solche Menschen einander begegnen? Kann zum Beispiel Blanchots letzter Mensch den Lazarus aus der Erzählung von Andrejew treffen? Können sie einander außerhalb eines Gedankenexperimentes begegnen? Ich hoffe, dass ich von diesem Gedankenexperiment verschont bleiben werde, denn ich habe die schreckliche Vorahnung, dass es der letzte Mensch ist, der dieses Experiment anstellen wird, dass in dem „Moment“, in dem jemand es anstellt, dieser (resigniert?) erkennen wird, dass der scharfsichtigste seiner Bekannten an den Punkt gelangt ist, ihn für den letzten Menschen zu halten.

27 Damit soll dem absolut Modernen keinesfalls ein höherer Rang zuerkannt werden als dem relativ Modernen, sondern jenes nur von diesem unterschieden werden.

Jalal Toufic

ist ein Denker und Künstler. Er wurde 1962 in Beirut oder Bagdad geboren und starb vor seinem Tod im Jahr 1989 in Evanston, Illinois. Er ist Autor von *Distracted* (1991; 2. Aufl. 2003), *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film* (1993; 2. Aufl. 2003), *Over-Sensitivity* (1996; 2. Aufl. 2009), *Forthcoming* (2000), *Undying Love, or Love Dies* (2002), *Two or Three Things I'm Dying to Tell You* (2005), *'Āshūrā': This Blood Spilled in My Veins* (2005), *Undeserving Lebanon* (2007), *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster* (2009), *Graziella: The Corrected Edition* (2009), *What Is the Sum of Recurrently?* (2010) und *The Portrait of the Pubescent Girl: A Rite of Non-Passage* (2011). Viele seiner Bücher, von denen die meisten bei Forthcoming Books erschienen sind, stehen zum Download als PDF-Dateien auf seiner Website: <http://www.jalaltoufic.com> zur Verfügung. Er ist 2011 Gast des DAAD-Programms „Artists-in-Berlin“.



Jalal Toufic

is a thinker and a mortal to death. He was born in 1962 in Beirut or Baghdad and died before dying in 1989 in Evanston, Illinois. He is the author of *Distractions* (1991; 2nd ed., 2003), (*Vampires: An Uneasy Essay on the Undead in Film* (1993; 2nd ed., 2003), *Over-Sensitivity* (1996; 2nd ed., 2009), *Forthcoming* (2000), *Undying Love, or Love Dies* (2002), *Two or Three Things I'm Dying to Tell You* (2005), *'Ashūrā': This Blood Spilled in My Veins* (2005), *Undeserving Lebanon* (2007), *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster* (2009), *Graziella: The Corrected Edition* (2009), *What is the Sum of Recurrently?* (2010), and *The Portrait of the Pubescent Girl: A Rite of Non-Passage* (2011). Many of his books, most of which were published by Forthcoming Books, are available for download as PDF files at his website: <http://www.jalaltoufic.com>. He is a guest for the year 2011 of the Artists-in-Berlin Program of the DAAD.

1987], 38)—what was needed at that point was for Sven Nykvist and his assistants not to confine themselves to what “could” be done by them, but for the filming of the burning of the house to fail!

23 It could be that the surpassing disaster is no other than the subsequent appropriation: she is trying to resurrect the work from the surpassing disaster that her subsequent appropriation will inflict on it.

24 The deterioration in the standard of education caused by the surpassing disaster, with the destruction of numerous schools, the high casualties among intellectuals, artists, and teachers, and the resultant increasing ignorance of the populace, etc., is certainly a significant contributing factor.

25 Luke 16:19–31. Did Jesus or Luke hear this “parable” from Lazarus?

26 Cf. Leonid N. Andreyev’s “Lazarus” (1906) for an uncanonized Lazarus, a Lazarus who is the last man. Had Jesus Christ—even the resurrected Jesus Christ?—encountered the resurrected Lazarus of Leonid N. Andreyev’s short story, would he have cried out in a loud voice, “*Eloi, Eloi, lama sabachthani?*” (“My God, my God, why have you forsaken me?”) Is it possible that the eponymous “protagonist” of Blanchot’s *The Last Man* once read Leonid Andreyev’s “Lazarus”? Is it possible that Blanchot’s narrator, who calls “the protagonist” the last man, has read Andreyev’s “Lazarus”? Would that narrator refer to the Lazarus of Andreyev’s short story and the man he had called the last man as the last men? It would be a misreckoning were he to do so, for “*last men* is not a plural of *last man*; the *last men* are described negatively and critically by Nietzsche in his *Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None*, while the *last man* is portrayed by Blanchot in his book with that title” (Jalal Toufic, *Underserving Lebanon* [Forthcoming Books, 2007], footnote 45, page 105). Can such two men meet, for example can Blanchot’s last man encounter the Lazarus of Andreyev’s short story? Can they meet except in a thought experiment? I hope to be spared this thought experiment, for I have the dreadful apprehension that it will be the last man who will “do it, that by the “time” someone does such a thought experiment, he “will” come to the (resigned?) realization that the most discerning of his acquaintances has come to consider him the last man.

27 This is by no means to rank the absolutely modern as better than the relatively modern, but merely to differentiate them.

22 In Michal Leszczyłowski's *Directed by Andrei Tarkovsky* (1988; aka *The Genius, the Man, the Legend Andrei Tarkovsky*), Tarkovsky's wife informs us that "it was a tragedy for him ... He was crushed," and indeed we see a clearly frustrated Tarkovsky standing next to the cinematographer Sven Nykvist and his assistants on the location of *The Sacrifice* and saying: "The last thing I expected was for the camera crew to foul up." And yet despite Tarkovsky's reaction, the crew's bungled action reveals that Tarkovsky's wish and demand that the crew members not merely execute orders but be truly implicated in the film was actualized during the filming, for their bungled action here answers to the demands of the film. What Tarkovsky writes about the filming of *The Mirror* applies even better to the filming of *The Sacrifice*: "Camera-man and set designer were doing not merely what they knew how to do, what was asked of them, but in every new situation they pushed out the boundaries of their professional capacities a little further. There was no question of confining themselves to what could be done, but of doing whatever was needed" (Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, translated from the Russian by Kitty Hunter-Blair [Austin, TX: University of Texas Press,

22 Unlike the botched filming by Tarkovsky's crew of Alexander's burning of his house in *The Sacrifice*, the loss of a considerable part of the initial footage of *Stalker* (1979) due to a lab mistake remains extraneous to the released film.

20 Notwithstanding Tarkovsky's empathy for his film's protagonist, Alexander, there is a crucial difference between them. The fact that Alexander can burn his house successfully on his first try indicates that for him the disaster was not a surpassing one, that it was indeed averted (through his prayer?). By the time Alexander sets his house on fire, and as revealed by the parapraxis during the filming of *The Sacrifice*, for Tarkovsky the house had become withdrawn, unavailable as a result of a surpassing disaster. From the perspective of their relation to the disaster, Tarkovsky and his protagonist Alexander do not belong to the same community, do not form a community.

19 What about for example Alexander's house in Tarkovsky's *The Sacrifice*?

nuclear disaster in Godard's *King Lear* is to be considered in terms of the immaterial withdrawal past a surpassing disaster rather than as a fictional exaggeration of the historical material damage.

- 13 Nietzsche: "What I relate is the history of the next two centuries: I describe what is coming, what can no longer come differently: the advent of nihilism." From an entry in the projected preface, dated November 1887–March 1888, to *The Will to Power* (Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale [New York: Random House, 1968], 3).
- 14 See my book *Distractions*, 2nd ed. (Berkeley, CA: Tuumba Press, 2003), 32–42, on untimely collaboration.
- 15 My experience of collaborating in an untimely manner with Gus Van Sant was not a happy one. Had he heeded my suggestions, he would not have tried to do a remake of Hitchcock's *Psycho* (1960) in which he reproduced each frame of the original largely in the manner of Hitchcock, but would instead have done a *Psycho* as by the School of Sokurov (as *The Betrotthal*, circa 1640–50, been: *Psycho*, School of Sokurov) Such a programmatic film would have proved all the more appropriate when Sokurov went on to do a seemingly programmatic cinematic work, *Russian Arc* (2002), a 96-minute film videotaped in one continuous shot. Since Van Sant did not heed my suggestions for his remake of *Psycho* (1998), I made the video *Mother and Son; or, That Obscure Object of Desire* (Scenes from an Anamorphic Double Feature) (41 minutes, 2006), in lieu of the failed untimely collaboration.
- 16 Nigel Andrews, "Dracula in Delft," *American Film* 4, no. 1 (1978): 33.
- 17 I'll mention in passing that *Vertigo* was withheld from circulation for an extended period: it is one of five films to which Hitchcock had the rights and which he removed from circulation in 1973—while his lawyers negotiated new financial arrangements for their screening in theaters and broadcasting on television—and which were rereleased in 1983–84.
- 18 "The accident at the Chernobyl nuclear power plant in 1986 was the most severe in the history of the nuclear power industry, causing a huge release of radionuclides over large areas of Belarus, Ukraine and the Russian Federation" (<http://www.iaea.org/Publications/Books/Chernobyl/chernobyl.pdf>; see also http://www.who.int/ionizing-radiation/chernobyl/who_chernobyl_report_2006.pdf). The loss of movies and more generally art attributed to the Chernobyl

community of the surpassing disaster that beset the Middle East, in my book *Two or Three Things I'm Dying to Tell You* (2005), specifically its section "Something I'm Dying to Tell You, Lynn," I could access it directly. This would imply that *A Thousand and One Nights* was resurrected sometime between 1996 and 2005, and that it continued to be available following its resurrection notwithstanding the looting of the Iraq Museum and the sacking of the Iraq National Library and Archives and other Iraqi libraries in April of 2003, in the first days following the US army's occupation of Baghdad; and, since then, the hundreds of car bombs and suicide bombers targeting civilians, the widespread sectarian killings, the beatings by the degenerates of al-Qā'ida in Iraq ...!

to Anyone of the perpetrators of hostilities that result in a surpassing disaster is part of the community of such a disaster if he or she is sensible to the withdrawal that affects books, buildings, etc., in the aftermath of such a disaster—he or she is a member of the community who should be condemned.

11 That resurrection takes time is in the case of humans partly because it requires arriving too late; see "Arriving Too Late for Resurrection" in my book (*Vampires: An Uneasy Essay on the Undead in Film*, revised and expanded edition (Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 2003), 215–227; "Jesus loved Martha and her sister and Lazarus. Yet when he heard that Lazarus was sick, he stayed where he was two more days" (John 11:5–6). The narrator of [Blanchot's] *Death Sentence* writes: 'I think in saying that, she was announcing that she was going to die. This time I decided to return to Paris. But I gave myself two more days'" (ibid., 223).

12 To be more accurate, we have lost one kind of tradition; we may still encounter that other, uncanny tradition, the one secreted by the ruins in a labyrinthine time, often a time-lapsed one ("Ruins," in (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film*, revised and expanded edition [Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 2003]). The fact that in the aftermath of my writing in (*Vampires*) (my doctoral dissertation by the same title was defended in 1992) about the ruined *Aswāq* being as old as Baalback (p. 36), major archaeological discoveries of the Phoenician, Byzantine, and Roman Beirut were made in that area does not confirm my contention of the first kind of oldness, but resonates with it, layering oldness on oldness.

interval and of time] combining with the abolition of *departure* at the end of the twentieth, the journey thereby losing its successive components and being overtaken by *arrival* alone,” *Open Sky*, trans. Julie Rose [London, New York: Verso, 2008], 16).

6 Without for that matter becoming a teacher—one who teaches others lessons (“teach someone a lesson: punish or hurt someone” as a deterrent: *they were teaching me a lesson for daring to complain* [New Oxford American Dictionary]: “teach: to cause to know the disagreeable consequences of some action <‘I’ll teach you to come home late>” [http://www.merriam-webster.com/dictionary/teach])—in this sense most teachers are outside universities and schools.

7 One of the counterproductive consequences of the decade-long Arab boycott of Egypt following its Camp David accords with Israel in 1979 was that the other Arabs received the bad from Egypt—its soap operas, and its melodramatic, moralizing films, etc.—while being prohibited from going there and discovering in Egypt what resists the Egypt that was being exported to the rest of the Arab World (for example, Shādī Abd al-Salām’s *The Night of Counting the Years* [1969] ...). Thus, the reason I qualify my dislike of contemporary Egyptian culture is that it is mostly the bad, and sometimes only the bad in a culture that gets imported by other countries.

8 In his musical compositions for my *Credits Included: A Video in Red and Green*, 1995 (“Credits Included (A Video in Red & Green),” *Filmworks IV: S & M + More* [Tzadik CD730, © 1997]), my ally and friend John Zorn sampled sections from pieces of classical Arabic music performed by the Iraqi musician Muntir Bashir.

9 I find it inappropriate that when a university department in the USA is to show an Arab film, even a Palestinian, Lebanese, or Iraqi one, the first person they think of asking to present the film in this period of multiculturalism is an Arab filmmaker or thinker, oblivious to the eventualities that have befallen that area may have been sunspassing ones, inducing a withdrawal of tradition, with the unfortunate consequence that an Arab filmmaker or thinker would be unable to access these films, while, in such a situation, other writers, scholars or filmmakers possibly can. Unlike in 1996, when I could access *A Thousand and One Nights* only through its adaptation by Pasolini, a filmmaker for whom this literary text was not withdrawn since he was not part of the

4 Telegraphy, the medium through which one used to receive the news from the colonies, where most of the atrocities were committed, had for appropriate punctuation the symptomatic *stop*. Journalists now phone or use faxes; gone is the resonant *displacement* of the *stop* from the horrified reaction to an atrocity to the standard punctuation of the telegraphic medium.

5 By losing traditional music, we lose tradition to the second power, since this music, which enfolds an impersonal memory, is not just a component of tradition but envelops it. A society will never have a tradition if it remains at the level of history and does not attain to instances of impersonal memory—and its attendant possibility of impersonal amnesia. In Şerif Gören and Yılmaz Güneş's *Yol* (1982), this music, while in rhythm with the relatively slow movement of horseback-riding, functions as an almost instantaneous transport (the affinity the most advanced sector of the population feels toward this traditional music is not so anachronistic, but has in part to do with the almost instantaneous transportation performed by this music), so that Ömer arrives *twice* in his village, physically, by means of boat, then train, then bus, then feet, but also by means of this kind of music—with the attendant danger of double arrival: *tabdy-rin* (his imprisonment) (Bunuel's *The Exterminating Angel*)—one cannot truly leave places to which one arrived doubly without having left in between, except if one accomplishes a double departure. The coexistence of many historical stages in developing countries is paralleled by the coexistence of many modes of arrival in these countries: in the case of the village, double arrival: one physical (the slow modes of transportation leading to the village are slowed even further by the frequent military checkpoints encountered in many regions of the South [Yol; Michel Khleifi's *Wedding in Galilee* (1987); Maroun Bagdad's *Little Wars* (1982)), and one musical; in the case of the most advanced sectors of the city, who no longer fully belong to it, but are in interface with the rest of the "global village": *generalized arrival* (Paul Virilio: "Currently, with the instantaneous broadcasting revolution, we are seeing the beginnings of a *generalized arrival*" whereby everything arrives without having to leave, the nineteenth century's elimination of the journey [that is, of the space

to be broadcast on another channel (at the same time?)” (*Credits Included* would thus have been a work that incorporates zapping— zapping against zapping). As he would have reached the middle of the last sentence, the spectator would have been able to hear the faint sound of a door opening and someone saying in a clear voice: “Are you videotaping this program for TV?” Safa would have finished writing the sentence, then he would have said: “Cut ... We will redo the shot. Come to think of it, this time I will say the words instead of writing them.” Safa would then have looked again at his watch: it would have indicated 7:04. While uttering the words, his voice would have been out of sync, this indicating possibly that it is issuing from another channel. In the same setting, he would have written: “How can I be certain that what I am seeing telepathically right now does not come from a later or a previous time, that is, how do I know that I am not seeing the future or the past?” This logo-less shot would have been shown on the two channels at a different stage in the progression of each of the two tapes. Around a month after my meeting with the director of Lebanese TV, I received a phone call asking that we meet again and that I “explain” to him once more what the video was all about. I ended up shooting the video with no help from the Lebanese TV; unfortunately, *Credits Included: A Video in Red and Green* is presently a single-monitor video, and the above-described scene was cut out.

3 Were no books, paintings, and buildings to withdraw past a disaster, does that imply necessarily that that disaster was not a surpassing one? Is it possible rather that there was no withdrawal past the disaster not because the latter is not a surpassing one but because that culture, however much it trumpets its self-proclaimed “tradition,” does not really have a tradition? Yes!

[“Tradition is not merely what materially and ostensibly survived the test of time: in normal times a nebulous entity despite the somewhat artificial process of canon-formation, tradition becomes delineated and specified by the surpassing disaster. Tradition is what conjointly materially survived the surpassing disaster, was immaterially withdrawn by it, and had the fortune of being subsequently resurrected by artists, writers, and thinkers. Many works one had thought part of tradition are revealed by their availability past a surpassing disaster as not really part of tradition; contrariwise many modernist works of art which vehemently attacked ‘tradition’ are, prior to any reluctant gradual canonization, revealed by their withdrawal to be part of that tradition.” Jalal Toufic, *The Withdrawal*]

1 What would be an appropriate gesture regarding an artist who feels such kinship to my concept of the withdrawal of tradition past a surpassing disaster that he co-taught with me a seminar around it at United Nations Plaza, Berlin, from 31 January through 11 February 2007, and had earlier written, "I also realize that I read about all this somewhere else, most likely in one of Jalal Toufic's books. I mentioned in our earlier conversation that I am likely to quote Jalal quite a bit in any exchange we have simply because I am not able these days to find my thoughts without passing through his words, books, and concepts" (Silvia Kolbowski and Walid Raad, *Between Artists* [Canada: A. R. T. Press, 2006], 6)? It is to dedicate to him this revised edition of the essay that introduced the concept.

2 Yet another manner of action at a distance was planned for *Credits Included: A Video in Red and Green*. While in Lebanon in 1992, I met with the director of Lebanese TV and proposed to him the production of a video to be broadcast simultaneously on two channels, TL1 (Télé Liban 1) and TL2, to investigate issues of telepathy in a country where the long civil war induced both the isolation of the country and an exile from the local—the videos two-channel broadcast version could have been also known as *Telepathy; or, the Exile from the Local*. He agreed to produce and broadcast the work. I informed him that I had to leave the country in one and a half months. He promised to provide the equipment shortly. I contacted actors and actresses, and scouted for locations. The program was to start at 7:00 p.m. Following the title, *Credits Included*, the audience would have seen the protagonist, Safa, sitting at Le Thé cafe. In the background, the placard with the inscription "Le Thé" would have been complemented by keyed-in space-time coordinates: Beirut, day and month of broadcast, 1993. There would have been no channel logo on the two channels. Safa would have looked sideways. A young woman sitting at another table would have been looking in his direction; her automatic *reaction* would have been to avert her look. He would have then looked at his watch: it would have indicated 7:01 p.m. He would then have written: "7:04 p.m. How can one be sure that what one is seeing is in front of one, that is, perceived in a normal way rather than telepathically? For instance, how can the TV spectator be sure that he or she is seeing what is being broadcast on the channel he or she chose rather than telepathically apprehending what happens

the withdrawal of tradition past a surpassing disaster have the last word against those sensitive to it since they can, after the latter's acknowledgment of failure to resurrect, point out rightly that tradition is available—resurrection is often a thankless task. The vanity of some thinkers, writers, artists, and filmmakers is revealed not by their attempt to resurrect what has been withdrawn past a surpassing disaster but by their considering that they are the best judges of its success or failure (were I to try to resurrect but then consider that I failed to do so, I would most probably feel that the preceding words are unconvincing or do not apply to me!). In an interview in the May 1982 issue of *Cahiers du Cinéma*, Godard confesses to feeling slightly hypocritical in making *Passion's* protagonist, the film director Jerzy, unable to film because he does not feel that he has achieved the right lighting for the tableaux vivants, when he, Godard, thought on the contrary that the lighting is right, filming these tableaux vivants. Rather than being viewed in terms of hypocrisy, this presence of double standards is to be attributed to the infelicity that the one doing the resurrection, in this case Jerzy, is not the best judge as to whether it succeeded or failed, which makes him continue to feel that his attempt has failed when it has succeeded for another. The coexistence in Godard's *Passion* side by side in the same camera movement of different tableaux vivants from different historical periods is not so much postmodern as the one we expect in the case of *the resurrection of the dead* (on Judgment Day? Rather on the day of the critique of judgment [or should I write, critique of the power of judgment?]) preparing one, albeit inadequate, to have done with the judgment of God). If one feels unequal to the attempt to resurrect what was withdrawn by the surpassing disaster, tradition, then it can be argued that at the end of the "season in hell," one is to abolish tradition altogether: "absolutely modern" (Rimbaud). A modernism that will fully rejects tradition or is indifferent to it never really becomes absolute, but remains a relative one that quickly turns abstract when it attempts to become absolute—hence its tone of exaggeration then. Only those who fully discerned the withdrawal of tradition past a surpassing disaster, tried to resurrect tradition, failed in doing so, may become truly absolutely modern.²⁷

replied, 'They have Moses and the Prophets; let them listen to them;' 'No, father Abraham,' he said, 'but if someone from the dead goes to them, they will repent.' He said to him, 'If they do not listen to Moses and the Prophets, they will not be convinced even if someone rises from the dead.'²⁵ Later, many Jews came to Martha and Mary to comfort them in the loss of their brother. One of them, their neighbor Abraham, a rich man, was dressed in purple and fine linen. He was accompanied by his five sons—the six had died recently. None of the rich old neighbors five sons were convinced by Lazarus' rising from the dead that Jesus is 'the resurrection and the life.' Instead of repenting, did one or more of them go to the Pharisees and tell them what Jesus had done? Taking into consideration that Lazarus was resurrected by Christ, 'the resurrection and the life' (John 11:25), it is felicitous that we no longer hear about him in John. But what would have happened had Lazarus been resurrected by someone other than the one who is *the resurrection and the life*? In that case, while it is possible that the resurrected one would have gone back to the two sisters, been viewed by them as their brother until the end of their earthly lives, and was reconciled with his life,²⁶ it is thenforth also possible that, one hour, two days, three months, or four years later, on looking up from all her preparations for the supper as Mary poured perfume on the resurrected one or sat on the floor listening to what he said, Martha would have had the apprehension that the man she was looking at is not Lazarus, not really their brother, and would have begun to manifest the symptoms one associates with those suffering from Capgras syndrome. Indeed it is possible that a Lazarus who has been resurrected by someone other than *the resurrection and the life* would sooner or later apprehensively suspect that he is not Lazarus, suffering from depersonalization.

It is often the case that the thinker, writer, videomaker, filmmaker, artist or religious figure attempting to resurrect pre-surpassing-disaster tradition feels that he or she failed to accomplish such an incredible task. But while he or she may be the best judge as to whether there has been a withdrawal, he or she often proves not to be a good judge as to whether the resurrection succeeded or not. That is why oftentimes those insensitive to

withdrawn by the surpassing disaster, rather the arena of the duel with the double and of the suspicion of usurpation by the counterfeite (prior to the Mahdī's/messiah's resurrection of tradition, there is the danger that his double, *al-Dajjāl*/the Antichrist, will be mistaken for him). Following the surpassing disaster, I am confronted with the counterfeite/double in one form or another: without the seemingly absurd attempt at resurrecting what for most people is extant and available, the succeeding generations will have received counterfeite tradition; but every resurrection by anyone who is not "the resurrection and the life" (John 11:25) is ironic; insinuates a distance between the one or the thing that has been resurrected and himself/herself/itself; in so far as I am not "the resurrection and the life," I can never be sure that the one I resurrected is the one who was deceased rather than an other, his or her double (Godard's *New Wave*). Coming to check on him as he lay very sick, *covered with sores*, in the dry, hot weather, his sisters saw that Lazarus had fallen asleep. They thought hopefully: "If he sleeps, he will get better." He soon woke up, anxious, and, when questioned by his sisters, told them the dream he had just had: "There was a rich man who was dressed in purple and fine linen and lived in luxury every day. At his gate I, a beggar, laid, covered with sores and longing to eat what fell from the rich man's table. Even the dogs came and licked my sores. The time came when I died and the angels carried me to Abraham's side. The rich man also died and was buried. In hell, where he was in torment, he looked up and saw Abraham far away, with myself by his side. So he called to him, 'Father Abraham, have pity on me and send Lazarus to dip the tip of his finger in water and cool my tongue, because I am in agony in this fire.' But Abraham replied, 'Son, remember that in your lifetime you received your good things, while Lazarus received bad things, but now he is comforted here and you are in agony. And besides all this, between us and you a great chasm has been fixed, so that those who want to go from here to you cannot, nor can anyone cross over from there to us.' He answered, 'Then I beg you, father, send Lazarus to my father's house, for I have five brothers. Let him warn them, so that they will not also come to this place of torment.' Abraham

tion is the intuition that a surpassing disaster occurred before one's birth or in one's childhood and that no attempt was made to resurrect tradition, this leaving it a counterfeited what it was. A distinction has to be maintained between an understanding-able, "willful" rejection by some of the defeated of what they associate with the defeat; and an objective withdrawal that has nothing to do with the intentions of individuals or communities, although the latter can *sometimes* be read as a symptom of the objective withdrawal. Following a surpassing disaster, one should in no way confuse those who are trying to resurrect what has been withdrawn, and which functioned as a counter to the state of affairs that led to the surpassing disaster, assisting thinkers, writers, artists, filmmakers, and messianists in resisting such an ominous state of affairs; with those who, as a cheap reaction, are advocating a return to tradition without noticing that it has been withdrawn—a withdrawal that largely accounts for the widespread ignorance and forgetfulness of tradition in all these post-surpassing-disaster returns to "it."²⁴ All returns to tradition in the aftermath of a surpassing disaster have to be fought because tradition has been objectively withdrawn, and hence the "return" would be to a counterfeited tradition, one characterized by reduction to the exoteric and lack of subtlety. From this perspective, invoking tradition as the domain of the genuine is derogatory, since in many cases tradition did at one point or another undergo a surpassing disaster (for the Jews, the destruction of the temple, the expulsion from Spain, and the Nazi-period extermination; for Twelver Shi'ites, the slaughter of imām Ḥusayn, his family, relatives and companions at Karbalā'; for the Ismā'īlīs, the delay in the answer of the Second Emanation in a Gnostic drama in Heaven, which delay produced its retardation to the 10th rank; for the Armenians, the 1915–17 genocide; and for the Turks, who in the first decades of the twentieth century, exemplify one of the clearest cases of the withdrawal of tradition, for instance of the Arabic script, Sufi lodges, Sufi music and Ottoman art music, and the fez—well, it is for the Turks (and some others) to answer "this question mark so black, so huge it casts a shadow over him [or her] who sets it up" [Nietzsche, *Twilight of the Idols*]), and hence is, in the absence of the resurrection of what has been

felt, mahogany and resin, and multiplied six times in *La Fortune* (*After Man Ray*) is occurring on the basis of the prior resurrection that made the works available again (such as Sherrie Levine works as “After Walker Evans” and “After Edward Weston” may have contributed to resurrecting what has been withdrawn past the surpassing disaster in question, so that there was no need to try to resurrect the aforementioned Duchamp and Ray works specifically). That is why the critics’ anachronistic commentary on the earlier photographs in terms of appropriation and the questioning of originality and authorship should be displaced to the aforementioned later works²³—one cannot appropriate if one is resurrecting, for prior to the resurrection the works are no longer available. . . . for, among other things, appropriation (and this irrespective of the mode of producing the post-surpassing-disaster work: Levine often uses tracing of copy-book prints of the works in question). Since I view the earlier Levine work in terms of resurrection of what was withdrawn past a surpassing disaster rather than in terms of appropriation of available past works, I am surprised by “Untitled (After Alexander Rodchenko),” 1987: what nerve to do this minimal appropriation, making a work by merely re-photographing another! What would have been appropriate following the “After Edward Weston,” 1981, is, rather than “After Edward Weston,” 1990 (a bad repetition of her earlier work—granted re-photographing another photograph, but the gesture is the same), an “Untitled (After Edward Weston)” with the same photograph as in the 1981 Levine work—the placement of the *After* in parenthesis implying a move from resurrection to appropriation.

With the passage of time, tradition loses much of its potency and relevance not only due to the advent of new kinds of temporalities, but also because following surpassing disasters one continued to treat it as still available (this is the other disaster: that one does not discern the extent of the disaster), this preparing for yet another, future disaster; in the case of a work like *A Thousand and One Nights*, which with its tales within tales within tales is certainly not outdated in this era of fractal self-similarity and hypertextuality but actual, it is the latter cause that is paramount in the curtailment of its potency and relevance. In many instances, a good part of what unconsciously motivates the attack on tradi-

considered monuments of the culture in question are revealed by their availability, without resurrection, past the surpassing disaster as not monuments at all of that culture, other buildings generally viewed as indifferent, are revealed by their withdrawal to be monuments of that culture.

It is highly likely that the artworks and literary and thoughtful texts that, past a surpassing disaster, imply the withdrawal of other artworks and literary and thoughtful texts; and/or the messianic movements that, past a surpassing disaster, reveal the withdrawal of the religious dispensation and law would have themselves been withdrawn past the surpassing disaster had they existed when it happened. The two kinds of artworks and literary and thoughtful texts or of religious movements, the withdrawal and the one that reveals the withdrawal, are part of the same tradition.

Past the surpassing disaster, tradition is inaccessible by traditional, "legitimate" means. In 1941, in Buenos Aires, Borges published a collection of eight short texts, one of which is titled: "Pierre Menard, Author of *Don Quixote*." What surpassing disaster could Pierre Menard have felt and that made him attempt to write the ninth, the twenty-second and the thirty-eighth chapters of Part One of *Don Quixote*? What surpassing disaster could Borges have felt for him to think of writing such a text, specifically in September 1934? Had this something to do with the recent congress of the Nazi party at Nuremberg in the same year and month? One of the manners of looking at Sherrie Levine's (re) photographs of the work of other photographers, for example "After Walker Evans," 1981 (the Evans photograph dates from 1936), "After Edward Weston" and "After Eliot Porter," is to view them as a resurrection of the works of these photographers (it may be that as a postmodern artist, she can resurrect only in series: the six "After Andreas Feininger," 1979 ...). A title like "After Walker Evans" is really "After the Surpassing Disaster—Walker Evans." What surpassing disaster(s) separate(s) Sherrie Levine from these works? In her later work, the *After* takes place in parenthesis (*The Bachelors* (After Marcel Duchamp), 1989), implying that the appropriation (the casting of the fountain in bronze in *Fountain* (After Marcel Duchamp), 1991; the change of the painted billiard table of Ray's painting *La Fortune*, 1938, into an object made of

down in the middle of the shot in which Alexander sets fire to the house, leaving Tarkovsky with both an unusable shot and the burned-to-the-ground house (one more unusable celluloid strip in a film of the surpassing disaster, to join the one on the floor of the editing suite over which the protagonist crashes in Godard's *King Lear*). Tarkovsky accompanied his character not just through identification and empathy,²⁰ but also through this parapraxis^{21, 22} confirming that even though the house still stood there, it was withdrawn and had to be resurrected in order for it to be available for the shot of its burning by the protagonist. Past the surpassing disaster, Tarkovsky had to rebuild an exact copy of the house in order to film its burning, and this time he used two cameras to cover the event. A filmmaker who had contributed to rendering visible in his films *Solaris* (1972) and *Andrei Rublev* (1966) respectively instances of what was otherwise either invisible, the world of Stanislaw Lem's science fiction novel *Solaris*, or for the most part no longer visible, fifteenth-century Russia, had then to deal, in *The Sacrifice*, with what was *materially present*, the house, as unavailable to perception except through a resurrection. Whereas in other Tarkovsky films an unworldly version of something that is no longer there sometimes repeatedly interrupts in a radical closure, for example Hari in *The Sacrifice* what is materially still there is immaterially withdrawn as a consequence of a surpassing disaster (that was seemingly averted). In this film which begins with Alexander planting a dry tree trunk in the sand and telling his little son about a monk who for three years daily watered a dead, dry tree until it blossomed again, and ends with the small child carrying two heavy buckets of water to the tree and watering it, Tarkovsky resurrects one of his shots and the house. Here cinema deconstructs what it ostensibly usually does, preserve what is disappearing (Bazin), what is withdrawing into the past: it shows us the withdrawal of what it preserved from disappearing (into the past).

Any building that was not razed to the ground during the surpassing disaster, materially subsisting in some manner, but was immaterially withdrawn by the surpassing disaster, and then had the fortune of being resurrected by artists, writers, and thinkers is a monument. Therefore, while many buildings that were

taking into account the withdrawal of tradition, as a historian and archivist of myself, I can imitate myself, “repeat” myself, but as a filmmaker I cannot do so even if I wished since my previous work is no longer available—I have to resurrect it before being able to “repeat” myself. Preservation of an artistic film that was made prior to a surpassing disaster requires not only the actual conservation of the filmstrip in excellent condition, without deterioration of color, etc., but also the resurrection of the film. The surpassing disaster alluded to or explicitly presented in a film may remain just part of the latter’s digesis or it may reach beyond the digesis to the film itself or to a previous film or films or paintings, with the consequence that the spectators may then witness, as a countermeasure to the withdrawal, the apparition of resurrected images in the film. In Tarkovsky’s last film, *The Sacrifice*, the shot of the bedroom curtain flapping in the wind and modulating the light while the child sleeps is reminiscent of the scene in the hotel room in *Nostalgia* in which the advent, change in intensity, and then stopping of rainfall alter the light coming through the windows. Later, those gathered to celebrate Alexander’s birthday hear warplanes flying overhead, experience an unexpected power failure, discover that the phone is inoperative, then are informed by a radio announcement of the imminent threat of a nuclear disaster. Alexander prays to God, vowing that if the world is spared, he would willfully lose everything: his family, house ... When following his vow and the “averted” disaster, Alexander returns to his child’s room with its lightly-flapping curtains, I feel that there is “repetition” neither of the scene in *Nostalgia* nor of the shot’s earlier appearance in *The Sacrifice*, but rather that we are watching the latter shot’s resurrection within the same film: to one side of the surpassing disaster, unfortunate “repetition” by the filmmaker of a shot from one of his previous films; to the other side of the surpassing disaster, a resurrection of a shot from the same film. Untowardly, after filming that shot as a resurrected one, Tarkovsky got sidetracked from the surpassing disaster by the script—the script should be delimited by the surpassing disaster. Nonetheless, in *The Sacrifice*, a sort of answer of the real made the camera break

resurrection of the image of a flower in Cocteau's film about the undead? It is the latter. Godard's *King Lear* tackles the three tasks of the filmmaker and/or artist and/or thinker and/or writer or and/or video maker concerning a surpassing disaster: 1) to reveal the withdrawal of tradition, and therefore that a surpassing disaster has happened. *King Lear*: "I know when one is dead and when one lives" (William Shakespeare, *King Lear* 5.3.260); past surpassing disasters, it is important to know when something is available, and when it is no longer available since withdrawal: the play, which is ostensibly available to the producers of the film and to its screenwriter, Norman Mailer, is no longer available to the community of the surpassing disaster; 2) to resurrect what has been withdrawn by the surpassing disaster, which is the task assigned to the protagonist, a descendant of William Shakespeare, who rediscovers *Hamlet's* "to be, or not to be" while in Denmark, and manages to rediscover 99% of it, if not the complete *King Lear*—yes, past the surpassing disaster, "the image will appear in a time of resurrection" (these words are attributed by Professor Plugly to St. Paul); 3) and, in some ominous periods, to imply symmetry by the timing of the film that a surpassing disaster is being prepared in scientific experiments in various laboratories and/or by governmental and/or non-governmental covert operations, etc., thus functioning as an alarming implicit appeal for thoughtful intervention by the minority of *contemporaries* to prevent the imminent surpassing disaster from happening.

We have to distinguish between on one side quotation, remake, "repetition" of oneself, and, on the other side of the surpassing disaster, resurrection. Sometimes, one accuses some filmmakers, writers and artists—indeed they themselves sometimes voice the apprehensive self-accusation (for example, Wenders in his *Notebook on Cities and Clothes*, 1989)—that they may be beginning to "repeat" themselves. In some cases, they are indeed beginning to "repeat" themselves (Wenders' *Notebook on Cities and Clothes*); but in some other cases, they are actually attempting to resurrect their work and art in general following a surpassing disaster, one which may be explicitly invoked in their films or their interviews. Past a surpassing disaster, and

example *Theorem* [1968], *Arabian Nights* [1974]), Fritz Lang (for example *M* [1931] and *The Testament of Dr. Mabuse* [1933]), Leos Carax (*Mauvais sang* [*The Night Is Young*, 1986]), who plays Edgar in the film; Virginia Woolf's book *The Waves* (1931), a copy of which we see on the beach in Godard's film; Van Gogh's *Wheat-field with Crows* (1890); Giotto's *The Lamentation of the Dead Christ* (ca. 1305); works by Shakespeare, including *King Lear*, the play Godard's film was supposed to adapt! What about François Truffaut's films? With the possible exception of *La Femme d'à côté* (*The Woman Next Door*, 1981), his films continued to be available past the surpassing disaster. Is the work of the American theater director Peter Sellars, who plays William Shakespeare in the *King Lear* production of 1980 and the Shakespeare plays he directed while he served as director of the Boston Shakespeare Company in 1983 and 1984, included in what was withdrawn by the surpassing disaster mentioned by Godard? No. Were Norman Mailer's books published prior to 1987, as well as his script for Godard's *King Lear*, withdrawn past the surpassing disaster announced by Godard? The script seems not to have been withdrawn, so that we end up with a give-and-take where Shakespeare's play is itself withdrawn and requires the resurrecting efforts of William Shakespeare in the Fifth, but many lines from it are available to the two characters Don Learo (an aging mobster) and his daughter Cordelia through the script Mailer adapted from the play, and end up in the resurrected play: "Thanks to the old man's daughter, I [William Shakespeare in the Fifth] had some of the lines." Taking into consideration the withdrawal of tradition past a surpassing disaster, what is one of the tasks of an artist or a writer? "My task: to recapture what had been lost, starting with the works of my famous ancestor.... Oh, by the way, my name is William Shakespeare in the Fifth." According to the protagonist, he was assisted by a certain Professor Pluggy, played by Godard, whose research, he had been told, was "moving along parallel lines to" his. Is Godard's *King Lear*'s image of the joining of torn petals back to a dead flower, which resuscitates, a citation of Cocteau's resurrection of the shredded flower in *The Testament of Orpheus* (1960)? Is it an attempt to resurrect the flower? Is it a

(1982), the failure of the diegetic director to finish his film is not to be ascribed to an inability to come up with a story and to attain the right lighting; rather the inability to tell stories and to produce the right lighting is in this case merely a symptom of his obscure feeling that he has failed in his unconscious attempt to resurrect what has become withdrawn due to a surpassing disas-ter, which task he was trying to accomplish by producing a series of tableaux vivants of either the whole or part of paintings from earlier centuries, for example Delacroix's *The Entry of the Crusaders into Constantinople* (1840). As far as those who commis-sioned Godard to do a film adaptation of Shakespeare's *King Lear* that was to be ready in time for the following year's Cannes Film Festival, the Cannon Films producers, Menahem Golan and Yoram Globus, were unconcerned, the play was obviously availa-ble. It was available too for the screenwriter, Norman Mailer, for whom "the mafia is the only way to do *King Lear*," and whom we see finishing his cinematic script of *King Lear* at the preliminary section of Godard's *King Lear* (1987). It was also available to the filmmaker Godard, who remarks that he said to Mailer, who at that point was not only the screenwriter but was also still con-tracted to play Don Learo, "Kate [Norman Mailer's daughter] enters your room and kisses you when she hears you finished the play—not your play, but *the play*." But then we hear, over the intertitle "No Thing," a voice-over: "And then, suddenly, it was the time of Chernobyl,¹⁸ and everything disappeared, everything, and then, after a while, everything came back, electricity, houses,¹⁹ cars—everything except culture and me." Taking into considera-tion Godard's view that "culture is the norm, art the exception," the protagonist later amends what he said: "I don't know if I made this clear before, but this was after Chernobyl. We are in a time now when movies and more generally art have been lost, do not exist, and must somehow be reinvented." What can be included among what was and continued to be lost, withdrawn, no longer available even after "everything" came back? Films by Robert Bresson (for example *Pickpocket* [1959], *Au hasard Bat-hazar* [1966], *Lancelot of the Lake* [1974], *L'Argent* [1983]), Carl Theodor Dreyer (for example *The Passion of Joan of Arc* [1928], *Vampyr* [1932], *Ordet* [aka *The Word*, 1955]), Pier Paolo Pasolini (for

company of his female companion in front of a cut tree trunk, the time traveler to the past points to a spot beyond its perimeter and "hears himself say": "I come from here" (how subtle is this hint of quotation [of *Vertigo's* Madeline!]). Should we view this shot as an attempt to resurrect the shot in Hitchcock's *Vertigo* (and by implication the film)" where Madeline, in the company of Scottie, points to a section of the cut trunk of a sequoia tree and says, "Somewhere here I was born?" Wim Wenders' film work, although it includes many references to ends, for example the possible end of the world in *Until the End of the World* (1991), and the possible end of cinema in *Chambre 666* (1982) (one of the questions he poses to the interviewed filmmakers is: "Is cinema becoming a dead language?"), nonetheless rarely attempts to resurrect or evinces resurrections. Two possible exceptions: in *Tokyo Ga* (1985), a film that mourns the possible irretrievable loss of the Japan of Ozu, the 50-millimeter shot of an alley can be considered a resurrection of an Ozu shot. In *Until the End of the World*, the fact that the diegetic writer's narration that begins the film, "It was in 1999 ...", and goes on to relate the events that the film shows, focusing on a special camera that allows the blind to see the images it recorded, is part of a novel he began writing after the presumed nuclear conflagration of the (rest of the) world wiped his earlier novel-in-progress off his computer and indicates that we are viewing these protagonists and events from the post-surpassing-disaster standpoint and requirements. The blind woman, whom we meet for the first time after the presumed nuclear conflagration, embodies the inclusion in the film of the loss of images and of the attempt to resurrect them: we hear her say jubilantly, "I see a blue ... a yellow ... a red ...", as the Vermeer-like shot of her daughter sitting by the window and wearing a blue headband and a yellow dress begins to assemble again and become clear (taking into account that, as (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film* points out, it is dangerous to resurrect if one is alone, felicitously the special camera requires for its efficient functioning that simultaneously with the blind person whose brain is linked to a computer simulation of the recorded image, the one who originally recorded the image see the latter by recall in his/her mind's eye). In Godard's *Passion*

“We are trying in our films to build a thin bridge back to that time”⁶): Herzog’s *Nosferatu*: a vampire film trying to resurrect an extant film about the undead, about what simultaneously is and is not there, as is made clear by the mirror in which the vampire does not appear notwithstanding that he is standing in front of it; but which, because of the surpassing disaster of the Nazi period, is itself there and not there for the generation following that surpassing disaster. Godard and Herzog, who have influenced many filmmakers, producing, in Vertov’s expression, “films that beget films,” have also produced *films that resurrect films*. In his first films Hal Hartley, who knew then nothing about surpassing disasters, could imitate Godard, while Godard himself makes some of his films in the manner of someone who can no longer access his earlier ones (including his films of the New Wave, as the title of Godard’s film about resurrection, *New Wave* [1990], implies) as a result of some surpassing disaster(s), for example the one alluded to in his *King Lear*. One of the surest ways to detect whether there’s been a surpassing disaster is to see when some of the most intuitive and sensitive filmmakers and/or writers and/or thinkers began to feel the need to resurrect what to most others, and to the filmmaker and/or writer and/or thinker himself or herself as a person or teacher, i.e., in so far as he or she remains *human, all too human*, is extant and available. Disaster films that are not exploitation ones sometimes include a resurrection of artworks, books of literature, and/or films. In Akira Kurosawa’s *Dreams* (1990), a section showing the explosion of six nuclear reactors in Japan, the variously-colored radioactive fumes forming an eerie aerial palette resulting in the decimation of the population, is followed by a section where the late-twentieth-century protagonist enters, walks and runs in various Van Gogh paintings; in order to allow his protagonist to do that, Kurosawa had to digitally recreate the paintings (using the services of Industrial Light & Magic’s post-production visual effects), and this recreation functions as a subtle resurrection. In Chris Marker’s *La Jetée* (1962), whose events take place for the most part after the nuclear destruction of much of the world, including presumably Chris Marker’s favorite film, Hitchcock’s *Vertigo* (1958), during the Third World War, while standing in the

as having been spared. A filmmaker, thinker, writer, video maker, or musician who in relation to a surpassing disaster still considers that tradition has persisted, never has the impression that he has to resurrect even some of what “survived” the carnage; who can ask, “Why have I survived and why has this building been spared while so much else was destroyed?” without any suspicion that the building in question as well as many books and artworks that had the good fortune of not being destroyed materially have nonetheless been immaterially withdrawn by the surpassing disaster, is hypocritical, that is, hypo-critical, still this side of the critical event of the surpassing disaster.

I have to do my best to physically preserve tradition, while knowing that what I will save physically from the surpassing disaster still needs to be resurrected—one of the limitations of history as a discipline is that the material persistence of the documents blinds it to the exigency of the resurrection. In rare cases, I feel that a film is not trying to adapt a book to another medium with its own specific parameters and/or to another historical period and hence another temporality, but to resurrect it—after the resurrection, it may still be in the judgment of some filmmakers in need of adaptation to new contexts. Similarly, remakes are not always to be viewed in terms of adaptation to other times or reparation occasioned by the failure of a filmmaker or video maker to heed his or her untimely collaborator who happens to be (also) a filmmaker or video maker.¹⁵ Herzog’s remake of Murnau’s *Nosferatu* (1922) can be viewed not so much as a sound and color version of a silent film, but rather as an attempt to resurrect Murnau’s film after its withdrawal following a surpassing disaster, the Nazi period. In which case, there are two ways of considering whether it was a successful film: did it succeed as a film irrespective of its relation to Murnau’s *Nosferatu*? In case it did not, did it nonetheless succeed as a resurrecting film? *Nosferatu*, one of the nine extant films out of the twenty-one Murnau made, was twice withdrawn: in 1925 it was withdrawn by court order because it violated the copyright for Stoker’s *Dracula*—copies of it were back in circulation by 1928; past the surpassing disaster of the Nazi period, and although it was still circulating, it was withdrawn from the filmmakers of the following generation (Herzog:

or whether one should consider oneself already part of the culture to which one has emigrated. But for certain musical pieces, books, and miniatures, it appeared that the many disasters that befell their countries of origin in the Middle East and North Africa completely severed Arab exiles' links with these countries and cultures. But this proved not to be the case, for when these countries and cultures were devastated by an additional series of disasters adding up to a surpassing one, these musical pieces, books, and miniatures were immaterially withdrawn even for some of these exiles—this revealing that these exiles were still attached to these countries and cultures and not only to the music, miniatures, and calligraphy, and now need to resurrect the latter if they desire them to be available again. Resurrection takes (and gives) time:¹¹ Pending their resurrection, such musical pieces can show at most in the credits; although at no point is Muntir Bashir's performance of *Maqam Kurdî* heard in my video *Credits Included*, it is listed in the music credits.¹²

Although many artists, writers and thinkers are viewed and/or view themselves as avant-garde (for example Nietzsche),¹³ considered to be in advance of their time, when the surpassing disaster happens their works are withdrawn as a consequence of it, this implying that, unlike the vast majority of living humans, who are behind their time, artists, writers and thinkers are exactly of their time (the future component of their work, which maintains its relevance far into the future, comes to them through their untimely collaboration with future thinkers, writers, artists, etc.).¹⁴ Was my writing my first two books in English (*Distractions*, 1991, and *Vampires: An Uneasy Essay on the Undead in Film*, 1993), books thus withdrawn from those in the Arab World who are not proficient in English, a symptom of a withdrawal of tradition past one or more surpassing disasters affecting the Arab World? A translator who sets out to translate such a work to Arabic would first have to decide whether writing in English was a symptom of a withdrawal past a surpassing disaster, for in that case to translate into an Arabic that does not itself present a withdrawal in relation to Arabs who are not proficient in English would be a mistranslation. Concerning a surpassing disaster, *collateral damage* includes much of what those who are insensitive to such a disaster view

from the thinker and/or artist; in other cases, it is withheld from him or her as a thinker and/or artist, but not as a teacher or historian or a person—is this partly why a year after writing the previous words of this paragraph, I began teaching?⁶) We do not go to the West to be indoctrinated by their culture, for the imperialism, hegemony of their culture is nowhere clearer than here in developing countries. Rather, we go to the West because it is there that we can be helped in our resistance by all that we do not receive in developing countries:⁷ their experimental films and video art, their *ontological-hysterical theater*, their free improvisation, etc.; and because we can there meet people who can perceive, read or listen, and genuinely use pre-surpassing-disaster art, literature, music and thought without having to resurrect them. At this juncture in Arab history, John Barth, the author of the intricate *The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991), is a foreigner to me, an Arab writer, precisely because of his proximity to and his ability to use, as if it were completely available, *A Thousand and One Nights*, a book to the other side of the surpassing disaster.⁸ If, following the devastation of Lebanon, Iraq, Sudan, and earlier of Arab Palestine, etc., I can have the same close relation with one of the most beautiful books of the Middle East and North Africa, *A Thousand and One Nights*, as Barth and Pasolini (*Arabian Nights*, 1974) can, then I will know that I am either a hypo-critical Arab writer or already a Western writer (in the section of *Over-Sensitivity* [1996], the book in which the original version of this essay appeared, on one episode from *A Thousand and One Nights*, the latter is accessed and addressed through Pasolini's film).⁹ Rather than a common language and/or racial origin and/or religion, being equally affected by the surpassing disaster delimits the community (is it legitimate to consider the Lebanese as one community when those of them who were living in East Beirut and other Christian-ruled areas were implicated in the desertion of besieged West Beirut during the 1982 Israeli invasion of Lebanon?).¹⁰

Beyond the factor of the language in which one speaks and/or writes, it is in part whether pre-surpassing-disaster tradition is still available to one irrespective of any resurrection that reveals to one whether one is still part of one's native culture

If the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki on August 6 and 9, 1945, respectively, are a surpassing disaster then beyond not only the immediate death toll and the manifest destruction of buildings, including museums, libraries and temples, and of various other sorts of physical records, but also the long-term hidden material effects, in cells that have been affected with radioactivity in the “depth” of the body, and the latent traumatic effects that may manifest themselves *après coup*, there would be an additional immaterial withdrawal of literary, philosophical and thoughtful texts as well as of certain films, videos, and musical works, notwithstanding that copies of these continue to be physically available; of paintings and buildings that were not physically destroyed; of spiritual guides; and of the holiness/specialness of certain spaces. In other words, whether a disaster is a surpassing one (for a community—defined by its sensibility to the immaterial withdrawal that results from such a disaster) cannot be ascertained by the number of casualties, the intensity of psychic traumas and the extent of material damage, but by whether we encounter in its aftermath symptoms of withdrawal of tradition.³

In the case of surpassing disasters, the material loss of many of the treasures of tradition not only through destruction but also through theft to the victor’s museums is exacerbated by immaterial withdrawal. Basing themselves on what has been resurrected, some of those who belong to the community of the surpassing disaster can contest the version of history edited by the victors, who, not being part of the community of the surpassing disaster, have the advantage that the works and documents are available to them without having to resurrect them.

What have we as Arab thinkers, writers, filmmakers, video makers, painters, musicians, and calligraphers lost after the seventeen years of Lebanese civil war; after the Israeli invasion of Lebanon in 1982; after the symptomatic *Amfal* operation against the Iraqi Kurds; after the devastation of Iraq; and after Hāfiẓ al-ʿAsad’s regressive symptomatic brutal repression of Hama in 1982?⁴ We have lost tradition? (we leave it to teachers—with all due disrespect?—to propagate “it.” In the aftermath of the surpassing disaster, tradition is in some cases totally withheld

ISBN 978-3-95020646-3

© 2011 by Jalal Toufic

This booklet is published on the occasion of the exhibition/performance "Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World" by Walid Raad at Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, from May 26 to June 15, 2011 as part of Wiener Festwochen.

Jalal Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster* (Forthcoming Books, 2009; available for download as a PDF file at <http://www.jalaltoufic.com/downloads.htm>), 11–34 and 63–64.

Jalal Toufic Credits Included

Dedicated to Walid Raad²

The text that follows complements my video by the same title: it seems that just as multimedia becomes prominent, we will witness in some experimental works a separation that will not be (just) between the sound track and the image track, but (also) between the audiovisual work and the written section, the latter two distanced not only spatially, but also temporally, since a considerable time may elapse between the broadcast or screening of the one and the publication of the other.²



