

Laura Bieger

Audre Lorde Berlin oder: Schreiben jenseits der Buchseite

I.

„I come here to read my poetry tonight as a Black, feminist, lesbian poet.“¹ Mit diesen Worten trat Audre Lorde am 13. Juni 1984 im Westberliner Amerikahaus vor ihr Publikum. Es gibt eine Videoaufzeichnung von diesem Abend, angefertigt von Dagmar Schultz, die Lorde in diesem Sommer als Gastprofessorin an die Freie Universität Berlin geholt hatte.² Der Mitschnitt zeigt Lorde im Halbprofil vor einem bordeauxroten Vorhang mit gleichmäßigem Faltenwurf. Sie trägt ein rotes Oberteil mit afrikanisch anmutendem Muster und einen kunstvoll gewickelten, orangeroten Turban. Das viele Rot verleiht der Aufzeichnung, deren Bildkomposition fast zu perfekt für das Zufallsprodukt ist, als das sie sich ausweist, eine große Wärme und Intensität. Lorde ist ihrem Publikum mehr zugewandt als der Kamera, die dadurch zur Zeugin wird, und sie spricht mit einer ruhigen Eindringlichkeit, hebt nach jedem Adjektiv leicht die Stimme und pausiert dann einen Moment, was dem Gesagten einen synkopisch-melodischen Vorwärtsdrang verleiht. Es ist ein Sprechen, das vom Schreiben herkommt und sich vielleicht deswegen der Wirkmacht seiner präzise lancierten Worte ganz besonders bewusst ist. In der Begrifflichkeit Heinz Schlaffers ist dies ein Sprechen, in dem die Aussagedimension der Sprache von ihrer performativen Dimension überformt – und damit lyrisch – wird. Es ist (weiter mit Schlaffer gedacht) ein Sprechen, in dem sich das pragmatische Ich von Lordes Rede mit dem lyrischen Ich ihrer *free verse*-haften Selbstbehauptung überblendet. Frei nach der Whitman'schen Formel „I celebrate myself, and sing myself“ und mit der Zauberkraft performativer Vergegenwärtigung, die keiner literarischen Form so eigen ist wie der Dichtung, beschwört es die besprochene Welt herauf – eine Welt, in der das multiple Ich, das hier spricht, und alles, wofür es steht, einen selbstverständlichen Platz haben.³

1 Audre Lorde – The Berlin Years 1984 to 1992 (2012), Regie: Dagmar Schultz, 00:00:10. Künftige Zitate aus diesem Film werden unter Angabe der Anfangszeit im Haupttext vermerkt.

Dieser Aufsatz entstand teilweise im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes in Harvard. Ich danke der Alexander von Humboldt-Stiftung und meinen Gastgeber:innen Werner Sollors und Glenda Carpio für ihre großzügige Unterstützung.

2 Die Lesung im Amerikahaus war Teil der 31. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Amerikastudien, die in jenem Jahr unter dem Leitthema „Frauen in Gesellschaft und Kultur in den USA“ am John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien der Freien Universität Berlin stattfand, wo Schultz damals lehrte.

3 Siehe Heinz Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik, in: *Poetica* 27.1/2 (1995), 38–57, hier: 55–56. Da heißt es zum Beispiel: „Eigentlich

Für Sara Ahmed ist alles Schreiben von Audre Lorde „black feminist poetry“ – einschließlich des Schreibens, das nicht als Gedicht auf einer Buchseite erscheint.⁴ Audre Lordes Berlin ist Teil dieses Schreibens. Ihr Berlin war kein Schreibort, zumindest nicht im Sinne eines Ortes, an den sie kam, um zu schreiben. Es war (und ist) ein Ort, in den sie sich *ingeschrieben* hat – durch ihr Leben und Wirken und durch die vielen Aufzeichnungen, die Dagmar Schultz über die Jahre hinweg davon anfertigte. Dass Lorde sich so tief in Berlin eingeschrieben hat, ist wesentlich diesem beständigen, hingebungsvollen Aufzeichnen geschuldet, das hier deswegen als Verlängerung, als Teil von Lordes Schreiben gefasst werden soll. Es gibt ein ganzes Archiv von Fotos, Ton- und Videoaufnahmen von Seminaren an der FU, Spaziergängen durch Schöneberg und am Schlachtensee mit fröhlichen Stopps für Eis und Currywurst; von Cafébesuchen am Winterfeldtplatz und Ausflügen zum Flohmarkt an der Straße des 17. Juni und nach Ostberlin; von gemeinsamem Kochen und Essen und Feiern zu Hause bei Schultz und ihrer Partnerin Ika Hügel-Marshall, wo Lorde und ihre Partnerin Gloria Joseph während ihrer Berlinbesuche häufig wohnten. Schultz hat einen Film aus diesem Material gemacht, der 2012 in der Panorama-Sektion der Berlinale erstaufgeführt wurde (und noch immer regelmäßig gezeigt wird), und es dann mit ihren gesammelten Unterlagen (persönlichen Briefen, Nachrufen, Interviews, Plakaten, Veröffentlichungen) der FU übergeben.⁵ In den Folgejahren hat sie mehrere Internetseiten erschaffen, eine davon

ist das Gedicht gar kein Text, der aufgezeichnet wurde, um eine Handlung zu beschreiben, und auf seine Lektüre wartet. Vielmehr ist es selbst eine Handlung. Eine Unterscheidung Austins lässt sich anführen, um sie für die Lyrik aufzuheben. In ihr wird die language of statement von der language of performance überformt.“ (54) Daher auch der Schulterschluss mit dem Präsens: „Das Präteritum signalisiert, dass der dargestellte Gegenstand abwesend ist, während das Präsens, zumal in der Verbindung mit Apostrophe und Deixis, seine Anwesenheit suggeriert. Anwesend in der Lyrik ist allerdings nicht die ‚besprochene Welt‘, sondern nur der Akt des Besprechens selbst. Der Sprecher kann nur hoffen, dass kraft seines Spruchs die besprochene Welt entsteht.“ (55) Das Walt Whitman-Zitat ist die erste Zeile seines berühmten und zeitlebens immer wieder umgeschriebenen Gedichts „Song of Myself“ in der Fassung von 1892. Siehe Walt Whitman: *Song of Myself*, in: ders.: *Complete Poetry and Collected Prose*, hrsg. von Justin Kaplan, New York 1982, 188–247. Lorde wurde 1991 mit der Walt Whitman Citation of Merit ausgezeichnet.

⁴ Sara Ahmed: Introduction, in: Audre Lorde: *Your Silence Will Not Protect You*, London 2017, v–xii, hier: vii.

⁵ Vgl. Digitales Audre Lorde-Archiv, online abgerufen am 3. April 2022 unter <https://www.jfki.fu-berlin.de/library/holdings/audrelorde/index.html>. Die Filmwebseite enthält einen Überblick über alle Vorführungen: Audre Lorde – Die Berliner Jahre 1984 bis 1992. Online abgerufen am 3. April 2022 unter http://www.audrelorde-theberlinyears.com/deutsch/index_de.html#.YiEaDBPMJsZ. Zuletzt wurde der Film am 3. Februar 2022 im Programm des Black History Month der amerikanischen Botschaft in Berlin gezeigt und diskutiert, vgl. U. S. Mission Germany: 2022 Black History Month Programs. Online abgerufen am 3. April 2022 unter <https://de.usembassy.gov/2022-black-history-month-programs/>. Ein weiteres Screening fand am 25. April 2022 an der Stanley Arts School in London statt. Siehe Audre Lorde: *The Berlin Years 1984 to 1992 + Q&A*. Online abgerufen am 3. Dezember 2022 unter <https://www.blackhistorymonth.org.uk/article/listings/region/croydon/>

als Online-Reise mit interaktivem Stadtplan, dessen achtunddreißig Stecknadeln mit Lorde's stilisiertem Gesicht das Bild- und Tonmaterial aus Schultz' Sammlung per Mausklick an den urbanen Raum rückkoppeln, dem es entstammt, und dabei stellenweise dichte Cluster ergeben.⁶

Wenn Orte raum-zeitlich spezifische Geflechte aus sozialen Beziehungen sind, dann ist Lorde's Berlin das Beziehungsnetz, das über die Jahre durch ihr Leben und Wirken in dieser Stadt – oft vor laufender Kamera – geknüpft wurde und sich in und durch die Aufzeichnungen von Schultz verlängert.⁷ Denn in dem Maße, wie das Archiv und die Internetseiten besucht und der Film angeschaut werden, entstehen weitere Verknüpfungen zwischen dem versammelten Text- und Bildmaterial und denjenigen, die es benutzen; den Orten, die aufgerufen werden, und denen, die sich an ihnen begegnen; den Geschichten, die dort erzählt werden, und denen, die durch diese Verbindungstätigkeit erst noch entstehen. So schreibt sich Audre Lorde's Berlin fort, auch dieser Text ist Teil dieses Schreibens. Und so wichtig es war, dass Lorde über zwölf Jahre hinweg immer wieder an diesem Ort lebte – das Netz der Beziehungen, das sich dabei aufspannte, ist auch eine mediale Infrastruktur. Das gilt auch in vermeintlich unmittelbaren Face-to-face Situationen wie Lorde's Seminaren und Lesungen – durch den Akt des Aufzeichnens, der das hier und jetzt Gesagte nicht nur räumlich und zeitlich ausdehnt, sondern es bereits im Moment des Sprechens mit dieser Ausdehnung auflädt; und durch die eingangs beschriebene Präsenz des Schreibens in Lorde's Sprechen, dessen lyrisch-poetische Wirkmacht sich in die Aufzeichnungen hinein verlängert. Auch Küchen- und Schlafzimmersgespräche sind Teil dieser komplexen und miteinander interagierenden inter- und transmedialen Vernetzungen.

Darum ist Lorde's Berlin nicht nur nicht loszulösen von der medialen Infrastruktur, die diese vielschichtigen Verbindungsaktivitäten zugleich ermöglicht und an den Ort rückbindet, zu dessen physischer Realität sie allein schon durch ihre materielle Beschaffenheit unabdingbar gehört. Es ist ein Ort, der sich denjenigen, die sich auf die Suche nach ihm machen, als (Kunst-)Werk eines selbst in seinen

audre-lorde-the-berlin-years-1984-to-1992-qa-2/. Das Audre-Lorde-Archiv an der FU erhält jährlich ca. 300–400 Anfragen.

6 Audre Lorde in Berlin. Eine Online Reise. Online abgerufen am 3. März 2022 unter <http://audrelordeberlin.com/de/>.

7 Dieses Ortsverständnis baut auf Doreen Massey auf, die schreibt: „Social relations always have a spatial form and spatial content. They exist, necessarily, both in space (i. e., in a locational relation to other social phenomena) and across space. And it is the vast complexity of the interlocking and articulating nets of social relations which is social space. Given that conception of space, a ‚place‘ is formed out of the particular set of social relations which interact at a particular location. And the singularity of any individual place is formed in part out of the specificity of the interactions which occur at that location (nowhere else does this precise mixture occur) and in part out of the fact that the meeting of those social relations at that location (their partly happenstance juxtaposition) will in turn produce new social effect.“ Doreen Massey: *Space, Place, and Gender*, Cambridge, UK 1994, 168.

privatesten Momenten auf ein Publikum ausgerichteten Tuns präsentiert.⁸ Und weil dieses Tun wesentlich vom literarischen Schreiben herkommt (und somit integraler Teil eines künstlerischen Handlungszusammenhangs ist), erschafft es nicht nur einen Ort. Es schafft auch einen Reflexionsraum, der diejenigen, die ihn betreten, (im Sinne Georg Bertrams) dazu anhält, Position zu beziehen hinsichtlich ihrer Beziehung zur Welt und allem, mit dem sie (im Sinne Nicolas Bourriauds) in dieser Welt koexistieren.⁹

II.

Im Netz der Verknüpfungen, die Audre Lordes Berlin ausmachen, trifft man immer wieder auf Dagmar Schultz. Denn sie ist nicht nur diejenige, die Lorde nach Berlin geholt hatte. Sie ist auch die Erbauerin jener medialen Infrastruktur, durch die Lorde sich so tief in die Stadt einschreiben konnte (mit dem jüngsten Twist, dass ein Teil der Kreuzberger Manteuffel-Straße nach Lorde benannt werden soll und zahlreiche lokale Medien im Rückgriff auf Schultz' Archiv davon berichteten).¹⁰ In dieser Doppelrolle setzt Schultz sich denn auch in ihrem Film *Audre Lorde – The Berlin Years 1984 to 1992* (2012) mit ins Bild. Mal ist sie auf Fotos und in Filmclips zu sehen. Mal kommt ihre Stimme, mal ihre Hand aus dem Kameraoff. In einem Interview, das im Zuge der Dreharbeiten für einen früheren Dokumentarfilm, *A Litany for Survival: The Life and Work of Audre Lorde* (1995) von Ada Gray Griffin und Michelle Parkerson, entstanden ist, dort aber nicht zur Verwendung kam, kommentiert Schultz ihr Verhältnis zu Lorde. Und weil das Interview sich mit der saturierten Farbigkeit seines

⁸ Zur Publikumsbezogenheit moderner Subjektivität, die hier anklingt, siehe Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1990, 107–121; Laura Bieger: Learning from Hannah Arendt; or, The Public Sphere as a Space of Appearance and the Fundamental Opacity of the Face-to-Face, in: Ulla Haselstein u. a. (Hrsg.): *American Counter/Publics*, Heidelberg 2019, 37–52, hier: 43, 47–49.

⁹ Siehe Georg Bertram: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, Frankfurt a. M. 2014, 12–20; Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, übers. von Simon Pleasance und Fronza Woods, Dijon 2002, 109. Zur hier aufscheinenden Verbindung von Bertram und Bourriaud, siehe Laura Bieger: Jean-Paul Sartre, Richard Wright, and the Relational Aesthetics of Literary Engagement, in: Johannes Voelz, Rieke Jordan, Stefan Kuhl (Hrsg.): *The Return of the Aesthetic in American Studies*, REAL Yearbook of Research in English and American Literature 35 (2020), 169–188, hier: 183–185.

¹⁰ Siehe z. B. Corinna von Bodisco: Straßenumbenennung in Berlin-Kreuzberg erfolgt nach zwei Jahren. Der nördliche Teil der Manteuffelstraße soll künftig „Audre Lorde“ heißen, in: Tagesspiegel.de (16.06.2021). Online abgerufen am 17. Februar 2022 unter <https://www.tagesspiegel.de/berlin/der-nordliche-teil-der-manteuffelstrasse-soll-künftig-audre-lorde-heissen-4752451.html> sowie Kreuzberg. Manteuffelstraße heißt künftig Audre-Lorde-Straße, in: Berliner Abendblatt (17. Juni 2021). Online abgerufen am 17. Februar 2022 unter <https://berliner-abendblatt.de/2021/06/17/kreuzberg-eine-strasse-mit-dem-namen-einer-lesbischen-poetin-und-kaempferin/>.

Bildmaterials und der konventionellen Kamera- und Gesprächsführung so deutlich von dem im Vergleich viel spontaner und verspielter – mithin privater – wirkenden Material aus Schultz' eigener Sammlung unterscheidet, entsteht in seiner Einbindung eine Selbstreflexivität, durch die die Filmemacherin zu ihrer eigenen Zeitzeugin und der Akt des Dokumentierens in den Konturen seiner Materialität zu einem erkennbaren Teil der Erzählung werden.

Schultz sagt, sie sei ihrem Impuls zu dokumentieren gefolgt, ohne zu wissen, was mit dem gesammelten Material geschehen solle, und dass Lorde gewusst habe, dass sie etwas damit tun würde.¹¹ Dem Material nach zu urteilen, fühlte Lorde sich sehr wohl dabei – ließ sich ein auf den dokumentarischen Impuls ihrer Gastgeberin und die damit verbundene Gegenwart diverser Aufzeichnungsgeräte. Und indem sie sich einließ, ergriff sie die Gelegenheit, den Radius ihres Schaffens zu erweitern – ganz im Sinne Jean-Paul Sartres, für den audiovisuelle Medien (in unverkennbarer Kalter Kriegs-Rhetorik) die „Flugzeuge“, „V1“- und „V2“-Bomben einer sozial engagierten Literatur waren.¹² Um die Bedeutung der Zusammenarbeit zu ergründen, die hieraus entstand, tut man gut daran, sich zu erinnern, dass in den 1980er Jahren alltägliches Handeln noch kaum dokumentiert und publiziert wurde. Schon wegen des Aufwands, den das Dokumentieren mit analogen Mitteln mit sich bringt, ist das viele Material zu Lordes Leben und Wirken in Berlin etwas Besonderes. Von jeder Sitzung der drei Seminare, die Lorde im Sommersemester 1984 am John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien der FU gab, hat Schultz Tonaufnahmen gemacht (und sich später dafür eingesetzt, dass diese nicht nur archiviert, sondern auch transkribiert und als Buch publiziert wurden).¹³ Bei jeder Lesung (von denen sie etliche mitinitiierte) und zu vielen öffentlichen und privaten Anlässen, bei denen Lorde zugegen war, hatte Schultz ihren Fotoapparat und ihre Videokamera dabei – bis hin zur letzten Berliner Lesung im Sommer 1992 in Schultz' und Hügel-Marshalls Schöneberger Wohnung nur wenige Monate vor Lordes Tod.

Lorde war bereits schwer an Krebs erkrankt, als sie im Sommer 1984 das erste Mal nach Berlin kam. Mehr noch, sie hatte sich öffentlich zu ihrer Krankheit bekannt. In ihrem Buch *The Cancer Journals* (1980) spricht sie (noch bevor diese Art des persönlichen Erfahrungsberichts zu einem eigenen Genre wurde) in einer ungewöhnlichen Klarheit und Offenheit über ihre Brustkrebserkrankung. Die regelmäßigen Besuche

11 Anne-Kathrin Titze: *The Archival Activist*. Dagmar Schultz on Audre Lorde. *The Berlin Years 1984–1992*, 6. Februar 2021. Online abgerufen am 17. Februar 2022 unter <https://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2021-05-15-dagmar-schultz-in-conversation-on-audre-lorde-and-audre-lorde-the-berlin-years-1984-1992-feature-story-by-anne-katrin-titze>.

12 Jean-Paul Sartre: *What is Literature?* In: ders.: *What is Literature? and Other Essays*, übers. von Bernard Fretchman, überarbeitet von Steven Ungar, Cambridge, Ma. 1988, 21–246, hier: 216, 198 (meine Übersetzung, Hervorhebung im englischsprachigen Original).

13 Audre Lorde: *A Dream of Europe. Selected Seminars and Interviews, 1984–92*, hrsg. von Mayra A. Rodríguez Castro, Berkeley, Ca. 2020.

in Berlin in den Folgejahren waren auch der alternativen Behandlung geschuldet, die Schultz Lorde vermittelt und als Teil von Lordes Berlin mit dokumentiert hat. Der Film zeigt Aufnahmen von Gesprächen mit dem behandelnden Arzt, mit Lordes Partnerin und Lorde selbst, in denen wir medizinische und persönliche Details über Lordes Krankheit erfahren. So begreift man nach und nach, dass Lorde, auch wenn sie dank der alternativen Behandlungsmethoden wohl noch einige Lebensjahre geschenkt bekam, im Grunde während ihrer gesamten Zeit in Berlin dem Tod geweiht war.

Mit dem gemeinsamen Projekt des Aufzeichnens stellten Schultz und Lorde diesem Umstand etwas entgegen, wobei sich beide im Klaren darüber waren, dass Lorde das Ergebnis ihres Tuns nicht mehr sehen würde. Vielleicht ist es dieses Wissen, das dem Film ein gesteigertes Gefühl von Gegenwart verleiht. Doch selbst wenn der Film zumindest zwischen den Zeilen auch eine Meditation über Leben und Sterben ist, zeigt sich der Fortgang der Zeit nicht nur im Fortschreiten der Krankheit, an der Lorde sterben wird. Er zeigt sich auch in so alltäglichen Dingen wie den sich wandelnden Frisuren und Kleidern und dem gemeinsamen Altern der in Lordes Berlin involvierten Frauen. Und er zeigt sich in technologischen bzw. medienästhetischen Details wie den Veränderungen der Farbigkeit und Textur des Bildmaterials im Übergang vom analogen zum digitalen Medienzeitalter. Und so wie auch heute in Zeiten von Snapchat und Instagram das ständige Dokumentieren etwas mit den Menschen vor und hinter der Kamera macht, muss es auch damals etwas mit den beiden Protagonistinnen gemacht haben – nur anders. Schon weil der Impuls, Lordes Leben und Wirken in Berlin zu dokumentieren, von außen an Lorde herangetragen wurde. Was dabei herauskam, ist das Gegenteil von Selbstzurschaustellung. Das Aufzeichnen war zweifelsohne dem Wunsch geschuldet, Audre Lorde, ihrer Arbeit und ihrer politischen Vision Sichtbarkeit und Gehör zu verschaffen, und zwar dauerhaft und reproduzierbar. Doch was das mehr als eine Dekade lang gemeinsam verfolgte Projekt des Aufzeichnens so bemerkenswert macht, ist (im besten Sinne des Wortes) ein *Nebenprodukt* dieses Anliegens. Mit bestechender Beiläufigkeit bezeugt das Dokumentieren eine gegenseitige Wertschätzung, die sich in seinem Vollzug (teilweise vor laufender Kamera) einstellt und mit der Zeit zu inniger Freundschaft wird.

Dabei zeigt das gesammelte Material auch, wie im Orbit dieser Freundschaft ein Beziehungsgeflecht entsteht, in dem die Vision einer besseren, gerechteren Welt zumindest im Ansatz zu einer gemeinsam gelebten und dokumentarisch erfassten Realität werden konnte. Und wenn der durch dieses Netz aufgespannte Ort gleichermaßen das Werk einer kollektiven, kollaborativen (und durch Lordes regelmäßiges Kommen und Gehen in gewisser Weise heterotopischen) Lebenspraxis ist *und* ihr machtvollstes Speichermedium, dann bezeugt diese selbst(bewusst) beobachtende Aufzeichnung seiner Genese noch etwas.¹⁴ Die vielen afro-deutschen Frauen, denen Lorde in ihren

¹⁴ Zum Begriff der Heterotopie, siehe Michel Foucault: Of Other Spaces, in: *Diacritics* 16/1 (Spring 1986), 22–27, hier: 26.

Seminaren und Lesungen die Vision eines positiven und in einem literarischen Schreiben verankerten Selbstbilds an die Hand gegeben hat, sind ein elementarer Teil dessen, was diesen Ort so besonders, sein Entstehen so denkwürdig und sein Dokumentieren so wichtig macht. Was heißt, dass hier ein Ort bezeugt wird, der auch und nicht zuletzt das Werk all jener Schreibprojekte ist, mit denen diese Frauen sich selbst behauptet und/oder neu verortet haben. Allem voran sei hier der von Lorde's ehemaligen Studentinnen May Ayim und Katharina Oguntoye gemeinsam mit Dagmar Schultz herausgegebene und kollektiv verfasste Band *Farbe bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* genannt, der zuerst 1986 im Berliner Orlanda Frauenverlag erschien und seither ins Englische übersetzt und mehrfach (zuletzt 2020) neu aufgelegt wurde.¹⁵

III.

Das stille Einverständnis, dass mit dem gesammelten Material etwas geschehen solle, barg die Vision einer Erweiterung jener Öffentlichkeit, die Lorde sich mit ihren Büchern bereits erschrieben hatte, als sie im April 1984 auf Schultz' Einladung hin nach Berlin kam, und die einem Schreiben, dem es wesentlich darum geht, eine andere, bessere Welt zu erwirken, gleichermaßen Ziel und Mittel sein muss. Denn nur wenn dieses Schreiben Menschen erreicht und diese Menschen kraft des Gesagten zu einer proaktiven Teilhabe an der Gestaltung der Welt bewegt, welche sie gemeinsam bevölkern, kann es politisch wirksam werden.¹⁶ Für Lorde war die Dichtung ein prädestiniertes Werkzeug dafür:

What it requires is that we use all of ourselves, and that we feel deeply those things that we believe. So, I believe in poetry, really common tell poetry, that in the process of speaking those things that we feel as we live self-consciously, we have genuine movements toward action. (00:35:45)

¹⁵ Der Band, der als Wegbereiter der afro-deutschen Bewegung gilt, legte den Grundstein für die schriftstellerischen Laufbahnen von Ayim und Oguntoye und inspirierte eine Reihe weiterer afro-deutscher Frauen, u. a. Ria Cheatom, Ika Hügel-Marshall und Marion Kraft, dazu, sich literarisch zu betätigen, um die Lebenssituationen schwarzer Menschen und insbesondere schwarzer Frauen in Deutschland öffentlich sichtbar zu machen und kritisch zu hinterfragen. Von 1988 bis 1990 war neben dem Orlanda Frauenverlag auch *Afrekete: Zeitung für afrodeutsche und schwarze Frauen*, benannt nach einer Figur aus Lorde's autobiographischem Roman *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), ein wichtiges Publikationsorgan für die von Lorde's Leben und Wirken inspirierten Schreibprojekte afro-deutscher Frauen. Für einen Überblick siehe Peggy Piesche (Hrsg.): *Euer Schweigen schützt Euch nicht. Audre Lorde und die Schwarze Frauenbewegung in Deutschland*, Berlin 2012; Tiffany N. Florvil: *Mobilizing Black Germany. Afro-German Women and the Making of a Transnational Movement*, Urbana/Chicago/Springfield 2020.

¹⁶ Siehe Michael Warner: *Publics and Counterpublics*, in: *Public Culture* 14/1 (2002), 49–90.

Die bereits erwähnte Nähe zum Sprechen in Lordes Schreiben zeugt so gesehen auch von dem ureigenen Drang dieses Schreibens, seine Öffentlichkeitswirksamkeit zugleich auf einer Buchseite zu verdichten und darüber hinauszutreiben. In letzterem Anliegen fand Lorde in Schultz ihre vielleicht engste und treuste Verbündete. Als beide sich im Juli 1980 auf der Weltfrauenkonferenz der Vereinten Nationen in Kopenhagen zum ersten Mal trafen, hatte Lorde sich bereits mit ihren acht bis dato erschienenen Gedichtbänden – *The First Cities* (1968), *Cables to Rage* (1970), *From a Land Where Other People Live* (1973), *New York Head Shop and Museum* (1974), *Coal* (1976), *Between Our Selves* (1976), *Hanging Fire* (1978) und *The Black Unicorn* (1978) – einen Namen gemacht, der ihr einen Platz im Konferenzprogramm eingebracht hatte. Schultz, die zu diesem Zeitpunkt weder Lorde noch ihre Lyrik kannte, war beeindruckt, wie ruhig und klar Lorde las und Stellung bezog.¹⁷ Ein knappes Jahr später war sie zugegen, als Lorde auf der Jahrestagung der National Women's Association an der University of Connecticut mit dem Thema „Women Responding to Racism“ ein flammendes Plädoyer für den Gebrauch der Wut im Kampf gegen Rassismus hielt. Und zwar auch der Wut von Frauen aufeinander, weil diese das beste Mittel sei, sich in seinen Differenzen zu verstehen. An einer markanten und besonders lyrischen Stelle jener Rede, die heute zu Lordes bekanntesten Essays zählt, heißt es:

My response to racism is anger. That anger has eaten clefts into my living only when it remained unspoken, useless to anyone. It has also served me in classrooms without light or learning, where the work and history of Black women was less than a vapor. It has served me as fire in the ice zone of uncomprehending eyes of white women who see in my experience and the experience of my people only new reasons for fear or guilt. And my anger is no excuse for not dealing with your blindness, no reason to withdraw from the results of your own actions.¹⁸

Spätestens jetzt war Schultz überzeugt: Lorde sollte auch zu und mit Frauen und Aktivist:innen in Deutschland sprechen. Der Brief, mit dem sie Lorde wenig später nach Berlin einlud, ist nicht nur deswegen bemerkenswert, weil er einen folgenreichen Anfangspunkt markiert. In seinem geschickten Abwägen von persönlicher Bewunderung und professioneller Distanz zeigt sich, dass sich Briefe wie dieser bei aller Privatheit, die dieser Form des Stiftens von Verbindungen zwischen zwei Menschen innewohnt, auch an eine Öffentlichkeit richten. Denn selbst wenn sich Schultz' Brief nominell nur an seine Adressatin wendet, wird diese als öffentliche Person (d. h. im Gefüge all jener der Beziehungen, welche sie öffentlich machen) angesprochen. In der geübten Eloquenz einer ebenfalls schreibenden und aufgrund ihrer Lehrfähigkeit und ihres politischen Engagements ebenfalls öffentlichen Person scheint dabei die Frage auf, ob Schultz'

¹⁷ Der Film zeigt Lorde in einer ähnlichen Situation: In einer engagierten Seminardiskussion schließt sie ihre ruhige und präzise Antwort auf eine kontroverse Frage mit der folgenden freundlichen Bitte: „Do you hear what I'm saying? I'm not asking you to agree with me, but would you think about it?“ (00:49:40)

¹⁸ Audre Lorde: Uses of Anger, in: Women's Studies Quarterly 9/3 (Fall 1981), 7–10, hier: 9.

Brief die Öffentlichkeit, die ihm heute durch das Audre-Lorde-Archiv zuteilwird, im Akt seines Schreibens mit heraufbeschworen hat. Doch was auch immer sein Anteil am Erschaffen dieser Öffentlichkeit gewesen sein mag, er ist mit Sicherheit Teil von Audre Lordes Berlin. Als bedeutender Wegbereiter zur Entstehung dieses Ortes demonstriert er, wie genuin Öffentliches und Privates in ihm und durch ihn verwoben sind. Und noch etwas zeigt dieser Brief: In der archivarischen Verbuchung der Verbindungstätigkeit, die er in Gang setzte, scheint eine Infrastruktur aus Schreibmaschine, Papier, frankierten Umschlägen, Postämtern, Flugzeugen, Briefträgern und Briefkästen auf, ohne die es den Ort, um den es hier geht, nicht gäbe – und die in genau diesem Sinne Teil von ihm ist.

IV.

Mit Nicolas Bourriauds relationaler Ästhetik lassen sich der Einladungsbrief als „linking element“ und „bonding agent“ in einer folgeträchtigen Anfangskonstellation und das Archiv als retroaktive Form bzw. Formation der Versammlung möglichst vieler Zeugen (Artefakte und Menschen) jener machtvollen und mehrfach im Schreiben verankerten Verbindungstätigkeit fassen, die dieser Konstellation entwachsen ist und sie bis heute fortschreibt.¹⁹ Auch der Film, den Schultz aus ihrer Materialsammlung gemacht hat, ist Teil dieser Konstellation, und auch ihm kommt eine besondere Rolle in dem relationalen Gefüge zu: als designierter Erzähler von Lordes Berlin. Getreu dem Genre des Dokumentarfilms erzählt er dessen Geschichte, indem er unterschiedliche Medieninhalte (historische Fotografien, Sprach- und Filmaufnahmen, Found Footage, rückblickende Interviews) miteinander verwebt. Wie die meisten Erzähler ist auch dieser ein retrospektiver Sinnstifter: Er rekonstruiert, was geschehen ist, mit dem Ziel, es zu erinnern (und dem Effekt, dem Geschehenen eine Form zu geben). Doch im montagetechnischen Takt des Erinnerns verdichtet der Film die Verbindungstätigkeit, die den Ort, von dem aus er erzählt, hervorgebracht hat, im gleichen Zuge, wie er sie inter- und transmedial erweitert und dabei räumlich und zeitlich. Und weil Lordes *Dichtung* die Keimzelle dieser vielschichtigen Verbindungstätigkeiten ist, ist es

¹⁹ Bourriaud (Anm. 9), 21 u. 20 (Hervorhebung im Original). Für Bourriaud ist relationale Ästhetik keine Theorie der Kunst, sondern eine Form bzw. Formation, in der Kunstwerke zu besagten Bindegliedern und Verbindungsstiftern im Kontext relationaler Gefüge werden. Er denkt hierbei vor allem an kollektiv/öffentlich rezipierte Kunstformen wie den Film und das Theater und explizit nicht an die individualistisch/privat rezipierte Literatur. Doch dieser zweifellos valide Punkt zur Literaturrezeption unterschlägt die kollektive/öffentliche Dimension, die der Literatur selbst in ihren privatesten und individualistischsten Momenten innewohnt und die Theorien zur Herausbildung einer demokratischen Öffentlichkeit immer wieder mit Nachdruck betonen. Siehe insbesondere Habermas (Anm. 8); Michael Warner: *The Letters of the Republic. Publication and the Public Sphere in Eighteenth Century America*, Cambridge, Mass. 1990. Für eine weiterführende Diskussion dieses Zusammenhangs siehe Bieger (Anm. 9), 173–174.

eine programmatisch passende Geste, mit einer Verneigung vor der potentiell weltverändernden Macht dieser Kunstform zu beginnen.

„Poetry“, hören wir Lorde als eine ihrer ersten Bemerkungen aus dem Kameraoff sagen, bevor sie eine dieser synkopischen Kunstpausen macht, „is the most subversive use of language there is because it attempts to bring about change by altering people's feelings“ (00:00:15).²⁰ Genau das war mit Schultz passiert: Sie hatte durch Lordes Dichtkunst anders zu fühlen begonnen. Und weil die Geschichte von Lordes Berlin auch die Geschichte dieser Wahrnehmungsverschiebung ist, ist die Stimme, die Schultz derart stark affiziert (und die sie vielleicht auch deswegen in so vielen Tonaufnahmen eingefangen) hat, auch die perfekte Haupterzählstimme für ihren gleichermaßen politisch aktivistischen und zutiefst persönlichen Film. Immer wieder meldet diese Stimme sich zu Wort und treibt die Erzählung mit ihren druckreif-programmatischen Aussagen voran. In ihrer lyrisch-poetischen Diktion verleiht sie dem Film eine literarische Qualität – fast so, als würde uns vorgelesen. Das direkte Sprechen ins Aufnahmegerät schafft zudem ein Gefühl von Nähe, das sich durch das taktile Verweben von Ton- und Bildaufnahmen noch verstärkt. Viele der Bilder, mit denen der Film seine Geschichte erzählt, sind bei privaten Anlässen (bei Parties, Spaziergängen, gemeinsamen Mahlzeiten, Café- und Arztbesuchen) entstanden, und so stark die aus Schultz' Tonaufnahmen gespeiste Erzählstimme auch ist, bei genauerem Hinsehen und Hören sind es diese Bilder, die den Takt des Erzählens vorgeben. Im Oszillieren zwischen Öffentlichem und Privatem übersetzen sie dabei sowohl das Lyrisch-poetische als auch das Politisch-engagierte an dieser Stimme in das Medium Film.

Nirgends wird dies so deutlich wie in den ersten fünfzehn Sekunden. Wir sehen eine Nahaufnahme von Lordes Gesicht, in der sie lächelt, die Augen halb geschlossen, die Stirn an Hände gelehnt, welche gedankenversunken eine Tasse umschlingen. Das Bild strahlt Wärme und Intimität aus. Es lässt an eine Pause in der angeregten Unterhaltung zweier einander vertrauter Menschen denken. Und weil es sich um ein Schwarz-Weiß-Foto handelt und diese Art der Fotografie heutzutage einen impliziten Kunstanspruch signalisiert, lässt das Bild seine Betrachter:innen auch an die Kamera denken, die sich hier gleichermaßen als Zeugin und Erzeugerin von Nähe mit ins Spiel bringt. Als gelte es, ihre Fähigkeiten in dieser Hinsicht zu beweisen, zoomt sie noch ein wenig näher an Lorde ohnehin schon sehr nahes Gesicht heran, bevor eine weitere Aufnahme aus derselben Serie es überblendet. Lorde hat nun die Augen geöffnet und den Blick leicht gehoben, und sie schaut mit einer entwaffnenden Offenheit direkt in die Kamera. Der in der Präzision der verwendeten Mittel ähnlich direkte Eröffnungszug lädt das Publikum ein, sich mit dem Dargestellten zu verbinden, und diese Verbindung hat trotz der Wortlosigkeit der

²⁰ Etwas später im Film wird dieser Gedanke noch einmal aufgegriffen: Die bereits zitierte Bemerkung von Lorde über ihren Glauben an die Dichtkunst als politisches Werkzeug ist Teil dieser Passage, in der sie weiter ausführt: „If I can get you to feel something you did not know you could or were shielding against, then I have a better chance at moving you in the direction of what do you want to feel“ (00:37:30).

Szene etwas Dialogisches an sich. In der nächsten Einstellung, die uns zu Lordes Lesung im Amerikahaus transportiert, macht die Kamera uns nach dieser direkten Ansprache per Seitenansicht zu Zeug:innen von Lordes öffentlichem Auftreten. Nach einem sehr kurzen Ausschnitt des besagten, sehr roten Videomitschnitts jenes Abends, in dem Lorde sich als „Black, feminist, lesbian poet“ vorstellt, holt ein weiteres Schwarz-Weiß-Foto uns so nah an Lorde heran, wie nur ein Zoomobjektiv es kann. Wieder ist ihr Gesicht im Halbprofil zu sehen, wobei das Mikrophon, in das sie spricht, den öffentlichen Charakter das Bildes unterstreicht. Nach den stillen, persönlichen Schwarzweißbildern und dem roten, wortmächtigen Videoclip wirkt dieses Bild wie eine Synthese. Wenn Lorde dann in dieser dritten Einstellung die eben zitierten programmatischen Gedanken zur Dichtung als Instrument sozialen Wandels kundtut, hat die synkopische, vom treibenden Klang afrikanischer Trommeln rhythmisch verstärkte Schnitt- und Montagetechnik dieser Eröffnungssequenz einen fast (aber auch nur fast) vergessen gemacht, dass die Worte, die wir hören, nicht von dem Mund erzeugt werden, den wir sehen; dass wir es sind, die die Verbindung zwischen Wort und Bild herstellen – und damit in den kinematisch erweiterten Bannkreis von Lordes Dichtkunst eingetreten sind.

V.

Erst wenn diese im Visuellen und Auditiven gleichermaßen lyrisch-poetisch wirkmächtige Erzählstimme etabliert ist, wird es vielstimmig. Dann kommen all die Weggefährt:innen zu Wort und bringen das Beziehungsgeflecht zum Sprechen, das Lordes Berlin aufspannt. Der Film, den Schultz aus ihrer Materialsammlung gemacht und zwanzig Jahre nach Lordes krebisbedingtem Tod in Kinos, auf Festivals, Kulturveranstaltungen, DVD und Streaming Plattformen gebracht hat, hat eine kongeniale Erzählform für einen Ort gefunden, der einem literarischen Tun entspringt und sich bis heute fortschreibt. Dabei bringt er eine Grundbedingung des Beziehungsgefüges zur Darstellung, das sich aus diesem Tun speist. Das Oszillieren zwischen Öffentlichem und Privatem, das Lordes Berlin in all seinen Facetten ausmacht und dessen mediale Verfasstheit der Film in seiner unablässigen Verbindungstätigkeit zwischen diesen Bereichen gemäß dem feministischen Leitsatz „the personal is political“ zur Aushandlung bringt, zeigt sich als treibende Kraft in der Herausbildung von Gemeinschaft, nach der Literatur als soziale Praxis mindestens ebenso strebt wie nach Formgebung.²¹ Schultz' Film setzt diese Kraft auf eine Weise ins Werk, die einem vor Augen führt, wie elementar Gemeinschaft an Prozesse des Formgebens gebunden ist, die immer auch künstlerisch sind.

²¹ Caroline Hanisch: The Personal is Political. The Women's Liberation Movement classic with a new explanatory introduction. Online abgerufen am 11. April 2022 unter <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.

