

## Was ist ein Weg? Bewegungsformen in einer globalen Welt

1.

Einen Weg gibt es nicht. Denn ein Weg ist nie einer. Ein Weg impliziert immer schon ein Woher und ein Wohin, ein Vorher und ein Nachher, die Möglichkeiten der Umkehr, der Irre und des Fehlgehens. Figuren wie die Wegkreuzung und die Weggabelung gehören unaufhebbar zur Grammatik des Weges. Vor allem aber lässt sich ein folgenschwerer Unterschied zwischen einem Weg als vorgegebene materielle Bahnung und als Vollzugs der Bewegung feststellen.

In der *Physik* des Aristoteles wird im Kontext seiner Bestimmung der *kinesis* ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Ortsbewegung eines Gegenstands und dem von diesem Gegenstand zurückgelegten Weg konstruiert. Diese Unterscheidung legt eine doppelte Fokussierung nahe: Entweder man konzentriert sich auf den zurückgelegten Weg, d.h. die vom Körper innerhalb einer gewissen Zeitspanne zurückgelegte Bahn, oder man konzentriert sich auf den Körper selbst in seiner Bewegung.

Diese Alternative scheint auch außerhalb des engeren Bereichs der physikalischen Bewegung eine Unterscheidung nahezu legen, die zwei grundlegende Arten der Wegerfahrung beschreibt, wie sie bereits in der Antike gefunden werden können: Auf der einen Seite steht Ödipus, der an der Wegkreuzung seinen Vater erschlägt, auf der anderen Odysseus, der, getrieben vom Zorn des Poseidon von einem Gestade ans nächste verschlagen wird. Ödipus bewegt sich in einem Raum gebahnter Wege, ihrer Überkreuzungen und Verzweigungen, während Odysseus auf der glatten Fläche der See seine spurlosen Bahnen zieht.

Dem entspricht in der von uns vorgeschlagenen Hodologie eine Typologisierung des Wegs entweder als Bahnung bzw. als System vorgezeichneter Bahnungen oder als Form der Bewegung. Damit scheinen zwei grundlegende Formen des Erzählens zu korrespondieren: die Tragödie und der Roman. Wenn Ödipus an der Kreuzung zweier gebahnter Wege seinen Vater erschlägt, ist dieses Aufeinandertreffen zweier streitsüchtiger Parteien bereits durch das Fatum vorgezeichnet. Der eine kommt vom Orakel in Delphi, das ihm eben dieses Schicksal, das im Begriff ist, sich zu erfüllen, verkündet hat, der andere versucht sich seiner Bestimmung, vergebens, durch Verlassen des vermeintlichen Elternhauses in Korinth zu entziehen. An der Wegkreuzung treffen sie sich mit den bekannten Folgen. Die Struktur des Fatums und die Struktur der Wegkreuzung sind in dieser Narration homolog. Die Kreuzung ist zugleich Figur der Unausweichlichkeit und Ausgangspunkt des Dramas. Es gibt kein Entrinnen. Odysseus dagegen will eigentlich nur heim zu seiner Frau. Doch durch die Interventionen des Poseidons wird er an immer neue Gestade verschlagen. Seine Irrfahrten präsentieren sich als eine Kette von Stationen, die ohne inneren Zusammenhang oder höhere Notwendigkeit durchlaufen werden. Die Erzählung gibt uns keine Karte des durchschifften Raums, sie ist ganz der Dimension des Diachronen hingegeben. Die Verknüpfungen gestalten sich nicht als entschiedenes oder zögerliches Einschlagen einer Richtung an Stellen der Wegverzweigung, sondern als unvorhersehbare Drift von einem Ort zum nächsten. Beide Modelle sind keineswegs auf das Gebiet der Literatur beschränkt, sondern bilden unserer Überzeugung nach bis heute fundamentale Weisen sowohl des Nachdenkens über als auch der Erfahrung von Wegen.

Man kann das Bahnmodell als konservativ und das Bewegungsmodell als progressiv ansprechen. Diese Unterscheidung scheint zutiefst an die *Technik* der Fortbewegung gebunden zu sein. Eine Fortbewegungsart wie das Gehen, das mit relativ wenigen technischen Hilfsmitteln ihr Auslangen findet (Stock, Hut, *hypodemata*: "Er band die Sandalen unter..."), sieht sich immer an Kerbungen verwiesen: Wege, Schluchten, Schründe, Grate, Kanäle, Brücken, Meerengen, Viadukte, Küstenlinien, etc. Umgekehrt sind kerbungslose Bewegungsformen immer an technisch aufwendige Vehikel gebunden: das Pferd Pegasus, die

Flügel des Ikarus, das Schiff der Argonauten, das Zelt der Nomaden, die Karawanen der Orientalen.

Sowohl die leibzentrierte Fortbewegungsart des Gehens als auch die vehikelgebundenen Fortbewegungsarten konstituieren sich an der Grenzlinie zwischen geographischen Gegebenheiten und deren technisch-kulturellen Überformungen. Je höher der Technisierungsgrad der Vehikel, desto stärker wird der geographische Raum, unabhängig von den "natürlichen" Gegebenheiten, geglättet. Umgekehrt wird ein Wanderer in einem vornehmlich glatten Raum zunächst Ausschau nach noch so minimalen Kerbungen halten (Bäche im Wald, Fußspuren im Sand).

Martin Heidegger knüpft in seiner Auffassung des Wegs an das Bahnmodell an. Der Begriff der "Holzwege" evoziert ein dichtes Wegnetz im Unterholz, ein Labyrinth aus Wald und Dickicht, das nur kundige Knechte zu durchschreiten vermögen. Trotz aller Unübersichtlichkeit der Struktur (für Nicht-Knechte), haben wir es im Kern mit einer nostalgischen Anhänglichkeit an die alte Form des Gehens und des gebahnten Wegs zu tun. Ziel der hier vorgeschlagenen hodologischen Studien hingegen ist es, die Technikvergessenheit nicht nur Heideggers, sondern verschiedener kulturhistorischer Analysen, die das Gehen, den Spaziergang, etc. in den Mittelpunkt stellen, durch Fokussierung auf *beide* Aspekte der "Weglichkeit" zu konterkarieren. Wir gehen nur noch auf Kreuzfahrtschiffen, Bahnhöfen, Flughäfen, Fußgängerzonen, in Shopping-Malls und auf Parkplätzen von Autobahnraststätten. Wenn es hochkommt, laufen wir in Fitness-Studios auf Cross-Trainern vor einer Videoprojektion des letzten Halbmarathons. Auch das sogenannte "Nordic Walking" ist keine genuine Art des Gehens mehr. In George A. Romeros bahnbrechendem Zombie-Film *Dawn of the Dead* gehen nur noch die Toten, während sich die humanoiden Überlebenden in Hubschraubern, Autos und auf Motorrädern fortbewegen. Deshalb lauern die Zombies auch bevorzugt an Tankstellen, von wo aus sie ihre gehungewohnten Opfer mit affenartiger Geschwindigkeit verfolgen. Für die Physiognomie der Epoche charakteristisch ist ein Zustand rasenden Stillstands. Hieß es früher: "Wenn einer eine Reise tut, dann kann er was erzählen", dann hat heute am meisten zu erzählen, wer sich gar nicht mehr fortbewegt: Der Bildschirm als Tor zur Welt muss nicht einmal mehr durchschritten werden, er ist selbst ein Vehikel.

Gegen die Nostalgiker des Gehens ist festzuhalten, dass sich spätestens seit der Frühen Neuzeit eine bewegungsorientierte Auffassung des Wegs Raum greift. Diese ist verbunden sowohl mit einer qualitativen Transformation der Raumvorstellung wie mit einer Revolution der Fortbewegungstechniken. Quellpunkt dieser Entwicklungen ist die Schiffbarmachung der Weltmeere sowie die Herausbildung eines ebenso universalen wie homogenen und unendlichen Raumbegriffs. Eines der wichtigsten Medien, zugleich die paradigmatische Maschine der Raumglättung, stellt dabei das metrische Raster dar, von der Revolutionierung der Kartographie als Voraussetzung der Fahrt des Kolumbus bis hin zum kartesischen Koordinatensystem. Allgemein lässt sich von einem Übergang von der antiken Vorstellung vom Raum als Behälter zum Raum als unendlicher Ausdehnung, vom Lokalen zum Globalen, sprechen. Nach und nach lässt sich ein Wandel der Transporttechniken auf allen Ebenen konstatieren: Straßenbau, Einrichtung eines Netzes von Poststationen und eines regelmäßigen Verkehrs von Postkutschen. Den nautischen Maschinen der Raumglättung gesellen sich neue hinzu: Die Errichtung eines Eisenbahnnetzes ermöglicht die Erfahrung eines widerstandslosen Durchschneidens des durchquerten Raums, gesteigert noch in der Aviatik, ganz zu schweigen von der Navigation im Datenfluß.

Für die bewegungsorientierte Weganalytik schlagen wir folgendes Analyseschema vor: Wir unterscheiden zwischen drei Grundtypen von Bewegungen:

1. Progression:  $A \rightarrow B$
2. Digression:  $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow \dots$

### 3. Transgression: A → ∞

Beispiel: Eine Frau tritt auf die Straße, um ein Auto zu kaufen. Dafür begibt sie sich zu einem Gebrauchtwagenhändler, der am Rande der Stadt seinen Geschäften nachgeht (Progression). Unterwegs beginnt es heftig zu regnen, so dass sie Zuflucht in einem Café sucht. Dort begegnet sie ihrem Ex-Mann, der sich gerade von seiner Freundin getrennt hat. Sie unterhalten sich eine Weile, schließlich tritt sie nach draußen, um ihren Weg wiederaufzunehmen. Es regnet noch immer. Deshalb beschließt sie, den Bus zu nehmen. Erst spät bemerkt sie, dass sie in den falschen Wagen geraten ist. Als sie aussteigt, hat der Bus die Stadt bereits verlassen (Digression). Da erscheint ihr in einer Aureole aus Gold der Buddha Maitreya und berührt sie mit seinem Regenschirm (Transgression).

Oder: Das Volk Israel sitzt geknechtet in Ägypten. Da erhält Mose von Gott den Auftrag, die Israeliten nach Kanaan zu führen. Nach Zeichen und Wundern brechen sie auf (Progression). Nachdem das Rote Meer das Heer des Pharao verschlungen hat, gelangen sie in die Wüste. Die Wüste ist endlos und leer. Da dürsten sie. Da schlägt Mose mit seinem Stab Wasser aus der Flanke des Berges. Da hungern sie. Da regnet Manna vom Himmel. Da kommt die Pest über sie, und Mose errichtet die eherne Schlange. Da werden die, die glauben, geheilt. Da verlässt sie Mose und steigt auf den Tabor. Da gießen sie ein goldenes Kalb und beten es an als ihren Götzen. So verlieren sie ihr Ziel aus den Augen und wandern vierzig Jahre in der elenden Wüste (Digression). Die ganze Zeit aber folgt ihnen Jahwe in einer Säule aus Feuer und lässt sein Volk nicht im Stich (Transgression 1). Mose aber stirbt an der Schwelle des Gelobten Landes, sein Tod ermöglicht erst die Vollendung der irdischen Progression (Transgression 2).

Aus den Beispielen erschließt sich, dass die drei Bewegungstypen nur selten alleine auftreten. Charakteristisch ist eine Kombination von jeweils zwei oder allen drei Typen: Man betrachte die Entdeckung der Proteinsynthese, wie sie Hans-Jörg Rheinberger beschreibt: Ein Forscherteam in Boston arbeitet in den späten 1940er Jahren an der Analyse von Krebszellen. Die Eigenlogik ihrer Experimente bringt sie dahin, etwas zu beobachten, wonach sie gar nicht gesucht hatten: Prozesse im Zellinneren, die später als Synthese von Proteinen durch das Zusammenspiel verschiedener Zellorganellen und Ribonukleinsäuren erklärt werden würden (Verbindung von Progression-Digression-Transgression). Auf dem Berg Hiei nahe Kyoto existiert ein Kloster namens Enryaku-ji, dessen Mönche sich der Meditation im Gehen verschrieben haben: Eine der härtesten Übungen besteht darin, in einem eigens zu diesem Zweck errichteten Tempel wochenlang im Kreis zu gehen, ohne dabei auch nur eine Sekunde lang zu schlafen (Von der Digression zur Transgression). Oder das Erlernen eines Musikstücks: Nach tagelanger mühevoller Arbeit spielt "es" sich plötzlich von selbst (Von der Progression zur Transgression). Oder "Wavelength" von Michael Snow: Die Kamera zoomt unendlich langsam auf die Photographie der Meeresoberfläche, die an der Wand eines Zimmers hängt. Sobald die Photographie rahmenfüllend zu sehen ist, erfolgt ein plötzlicher Umschlag des Raums: Man befindet sich nun "in" der Meereslandschaft. (Von der Progression zur Transgression). Plinius berichtet, dass sich der Maler Protogenes vergeblich mühte, den Schaum an den Lefzen eines Hundes zu malen. Es wollte ihm einfach nicht gelingen. Voller Ärger und Enttäuschung über das Versagen seiner malerischen Mittel, schleudert er den Mallappen auf das Bild. Der Lappen ist noch nicht zu Boden gefallen, da steht dem Hund der Schaum vor dem Maul so täuschend echt, wie er es nie hätte malen können (Von der Digression zur Progression). Jemand hat eine Marienerscheinung, tritt in ein Kloster ein und wird vom Abt dazu bestimmt, von nun an jeden Tag bis ans Ende seines Lebens den Klosterboden zu scheuern (Von der Transgression zur Digression). Iggy Pop erwacht nach vierzig Jahren aus dem Drogenrausch. Dann macht er ein neues Album. (Von der Transgression zur Progression).

Wo aber bleibt die Kreisbewegung? Hat sie nicht von der Antike bis in die Frühe Neuzeit Pate für die Vorstellung von Vollkommenheit schlechthin gestanden, wie Blumenberg in den *Paradigmen zu einer Metaphorologie* gezeigt hat? Und nimmt nicht auch Nietzsche in seinem "schwersten Gedanken", dem Konzept der Ewigen Wiederkehr, die Form der Kreisbewegung wieder auf? Wir antworten doppelt: Mit einem Gleichnis und einer Formel. Nehmen wir Nietzsche beim Wort: Nietzsche stirbt im Jahr 1900 und wird augenblicklich im Jahre 1844 wiedergeboren. Er lebt exakt dasselbe Leben und stirbt im Jahr 1900. Dann wird er im Jahr 1844 wiedergeboren. Und so fort in alle Zeiten. Wenn wir diesen Sachverhalt nun in einer Formel anschreiben, wird ersichtlich, dass die vermeintliche Kreisbewegung sich als eine Kombination von Typus 1 und Typus 2 darstellen lässt und ihr keinerlei substantieller Vorrang zukommt, wobei sich eine endliche digressive Serie – als Kombination von Typus 1 und Typus 2 (ein Einzelleben Nietzsches vom Leben bis zum Tod) – unendlich oft periodisch wiederholt – hier ist alleine Typus 2 im Spiel (die Serie der Ewigen Wiederkehr):

$A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow \dots$

Im Übrigen hat Deleuze in *Differenz und Wiederholung* gezeigt, dass es strenggenommen keine Wiederholung der Form  $A \rightarrow A \rightarrow A \rightarrow \dots$ , der eine Kreisbewegung homolog ist, gibt. Denn jede Wiederholung impliziert eine Differenz, die zumindest in der Stelle des Wiederholten in der Formel besteht. Statt A an verschiedenen Stellen zu schreiben, schreiben wir deshalb die Formel der Digression:  $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow \dots$

Es ist festzuhalten, dass die Kombination von zwei oder allen drei Grundtypen keine notwendige Ordnung in dem Sinn impliziert, dass alles auf die Transzendenz hinausläuft. Dies wäre eine quasi-religiöse Teleologie, die manches erklärt, aber bei weitem nicht alles. Im Unterschied zum Bahnenmodell des Wegs, werden die "Ereignisse", welche die Grundtypen der Bewegung sowohl intern strukturieren als auch miteinander verketteten, nicht durch die Form der Kerbungen vorgegeben, sondern brechen als unvorhersehbare Tatsachen herein. Diese Ereignisse sind es, die erst im Rückblick auf die "Reise" Stationen gebildet haben werden. Die Bewegung nach dem Muster der *Physik* des Aristoteles ist ein stetiger Prozess, in dem kein Bewegungsmoment vor dem anderen ausgezeichnet werden kann. Entsprechend bilden sich die Skansionen in den von uns dargestellten Bewegungstypen erst durch die äußeren Ereignisse: Anfang, Ende, Blitz, Donner und das Ertönen von Musik. In Dantes *Divina Commedia* berichtet der im achten Kreis der Hölle festsitzende Ulisse von einer kühnen Fahrt, zu der er nach seiner Heimkunft nach Ithaka noch einmal aufgebrochen sei: Mit einem Trupp verwegener Gefährten sei er über die Säulen des Herakles, die Grenze der antiken *oikoumene*, hinausgeschossen in die ungebahnte Wasserwüste des Ozeans. Hätte sich diese Bewegung ins Unendliche fortgesetzt, wir müssten an der Vollständigkeit unserer Typologie zweifeln, doch Odysseus und seine Mannen scheitern am Fuße des Purgatoriumsbergs und sinken in die Hölle. Was aber, wenn sie ihre Bahn zufällig so gewählt hätten, dass ihnen der Läuterungsberg nicht in den Weg gekommen wäre? Hätten sie dann nicht eine Bewegung vollzogen, die Gilles Deleuze und Félix Guattari mit vollem Recht in den *Tausend Plateaus* eine "Fluchtlinie" nennen? Und müssten wir dann nicht unseren drei Typen der Bewegung einen vierten Typus hinzufügen, der Form:  $A \rightarrow ?$  Vielleicht. Es sei denn, dass jede Fluchtbewegung in einer Transgression mündet. Das aber bliebe zu zeigen.

2.

Wie wir bereits angedeutet haben, sind in beiden Modellen der Bewegung, demjenigen der vorgezeichneten Bahnung und demjenigen der freien Bewegungsform, spezifische Ästhetiken angelegt, die wir zunächst mit Tragödie (für die Bahnung) und Epos (für die freie Bewegungsform) angegeben haben. Das Fortschreiten auf einem gebahnten oder ungebahnten Weg war immer schon eine der grundlegenden Erfahrungen der Menschen, die in den entsprechenden ästhetischen Formen ihren Nach- und Widerhall gefunden haben: Im Fortschreiten im Gang einer Erzählung oder von Erzählung zu Erzählung wie in Boccaccios

*Decamerone* oder in den Geschichten aus *Tausendundeine Nacht*. Im Verlauf der Stimmen in einem Lied, einer Fuge oder einem Kanon. In der Abfolge der Szenen eines Theaterstücks oder der Schnittsequenzen eines Films. In der Reihe der Bilder einer Predella, eines Freskenzyklus oder eines Comic-Strips. Die Erfahrung des Fortschreitens bindet die Veränderung des Raums unauflöslich an das Vergehen von Zeit und bezieht beides auf das fortschreitende Subjekt. Sie schafft damit immer schon einen Bereich des Proto-Ästhetischen, dessen Potenziale künstlerisch eingelöst werden können oder auch nicht.

Für die ungebahnte, freie Bewegung, der wir das Epos zugeordnet hatten, lässt sich sagen, dass ihr ästhetisches Potenzial in der Digression, der Verzögerung, Ablenkung, Verschiebung, Verunendlichung, einer progressiven Bewegung besteht. Paradigmatisch dafür steht die *Odyssee* Homers ebenso wie der *Tristram Shandy* Laurence Sternes oder die späten Klavierwerke Schuberts. Hier, wie auch in den Ritualen und Bußübungen vieler Religionen, liegen alle Möglichkeiten zur (ästhetischen) Transgression in der Digression. Betrachten wir Kants *Kritik der Urteilskraft*, so besteht die ästhetische Erfahrung dort im freien Spiel der Erkenntnisvermögen Sinnlichkeit und Verstand, indem immer neue Begriffe an das sinnlich Erfahrene herangetragen werden, ohne dass einer davon absolute und abschließende Gültigkeit beanspruchen könnte. Der ästhetische Genuss besteht in dieser unendlichen Digression des Urteils. Es wäre verfehlt zu behaupten, dass mit dem sinnlich Gegebenen implizit bereits alle möglichen Verstandesurteile vorlägen, es wird ein Möglichkeitsraum eröffnet, mehr jedoch nicht. Seine Grenzen sind typischerweise verschwommen. Erst in der Digression realisieren sich die Urteilsmöglichkeiten, wird überhaupt klar, welches konkrete Möglichkeiten des Urteils sein können und welches nicht.

Eine besondere Spielart ästhetischer Digression stellt das Abblocken des Fortschritts dar. Nicht das Ab- oder endlose Weiterschweifen steht hier im Vordergrund, sondern das Abschneiden und Verlegen einer Bewegung, so dass sie ins Stocken gerät und gezwungen wird, neu anzusetzen. Hier ist an avantgardistische Verfahren wie Montage oder Collage zu denken, die immer neuansetzende Stimme Samuel Becketts in *Worstward Ho*, die zerhackten Verszeilen in Franz Josef Czernins Sonetten, die Mikrothemen des späten Beethoven oder die Filme Peter Kubelkas. Die Proliferation montageartiger Verfahren in der Moderne mag mit der Zunahme raumglättender Maschinen in Zusammenhang stehen. In dem Maße, in dem digressive Abschweifungen erleichtert und kommerzialisiert werden, etwa in der Form von Truppenverschiffungen, Autofahrten mit und ohne Familie, Flugreisen, Kreuzfahrten, Abenteuerurlauben und, nicht zu vergessen, seit den 1950er Jahren in der Form von Fernsehserien, deren Erbe als temporale Matrix der sogenannten "Freizeit" heute das ziellose Schweifen im Internet angetreten hat, in demselben Maße also, in dem wohlfeile, "billige" Abschweifungen von einer Freizeit- und Vergnügungsindustrie für jedermann verfügbar und propagiert werden, sehen sich bestimmte Avantgarden auf entgegengerichtete Verfahren der Skansion, Blockade, Stockung, Zäsur, Punktierung, *différance* verwiesen. Oftmals werden diese Effekte gerade in der Mimesis an raumglättende Techniken erzielt. Michel Butors Echtzeitbeschreibung einer Zugreise von Paris nach Rom *La Modification* mag hier als Beispiel dienen.

3.

Ästhetische Digressionen kann jeder vollführen, immer und zu jeder Zeit, auch wenn sie nicht immer materiellen Niederschlag finden müssen wie im Falle des achtzehnjährigen Offiziers der französischen Armee, Xavier de Maistre, der in Turin unter vierzehntägigem Hausarrest steht und in Anlehnung an Sterne die ebenso banale wie phantastische *Voyage autour de ma chambre* schreibt. Jeder Gefangene vermag zu träumen und Geschichten zu erzählen oder Erzählungen zu lauschen, auch wenn er nicht gerade der Marquis de Sade ist oder zu den lasziven eingekerkerten Matrosen Jean Genets gehört. Die Frage nach der proto-ästhetischen Bewegung im materiellen Raum aber ist zutiefst mit dem Problem der Macht verbunden.

Immer muss man fragen: Wem ist es unter welchen Bedingungen möglich, gestattet oder verboten, den Ort zu wechseln? Nicht jeder darf jede Straße benutzen, Flüchtlingen bleibt in Europa häufig nicht mehr als der enge Raum ihrer Schubhaftzelle, die Zugangsbedingungen zu raumglättenden Maschinen wie Auto, Flugzeug oder Hochgeschwindigkeitszügen unterliegen ökonomischen Parametern, die weltweit äußerst ungleich ausgeprägt sind. Vielleicht kann man für das Feld des Politischen von einer Opposition von Bewegungsmöglichkeiten und Verfügungsgewalt über ein Territorium ausgehen, wie Deleuze und Guattari das tun. Zu verschiedenen Zeiten war das Recht, sich zu bewegen, ein Privileg, zu anderen das Recht auf Sesshaftigkeit und Herrschaft über einen Raumbereich. In jeder Gesellschaft sind die Bewegungspotenziale und Herrschaftsansprüche in ihrer sozialen Wertigkeit anders verteilt. Die minoische Palastzeit weist andere Distributionsmuster auf als die florentinische Frührenaissance, die Restaurationszeit der Stuarts in England oder das gegenwärtige China mit seinen Heerscharen von Wanderarbeitern. Die Herausbildung frühneuzeitlicher Territorialmacht im Heiligen Römischen Reich und in den norditalienischen Signorien wird immer wieder von unkontrollierten Massenbewegungen durchkreuzt: Pilgerzüge, Kreuzzüge, Geißlerbewegungen: Die Menschen ließen alles liegen und stehen und wanderten weg. Die Behörden mussten dagegen vorgehen, die Bewegungen eindämmen. Dies bildet auch den Hintergrund für Institutionen wie die venezianischen Scuole: Reterritorialisierung der Fluchtbewegungen als Prozessionen. Andererseits war Machtausübung in der Frühen Neuzeit, anders als zu Zeiten Dschingis Khans oder Karls des Großen, stark an Orte gebunden: Wer unangefochten herrschen will, kann nicht einfach weggehen. Man denke etwa an die strengen Regelungen der Serenissima den Dogen betreffend: Er durfte nur ausnahmsweise die Stadt verlassen. Ein anderes Beispiel sind die großen Seuchen: William Defoe beschreibt in seinem Buch *A Journal of the Plague Year* die Reaktionen der Obrigkeit auf den Ausbruch der Pest im Jahr 1665 in London: Während der Hof und jeder, der es sich leisten konnte, die Stadt verließ, wurde die gemeine Bevölkerung in ihren Häusern festgesetzt und bewacht. Diese Zonierung sollte die Eindämmung der Seuche gewährleisten. In *Wahnsinn und Gesellschaft* beschreibt Michel Foucault die außerordentliche Mobilität aller Arten von Außenseitern, Bettlern, Landstreichern und Irren in der Frühen Neuzeit: Sie wurden aus dem umhegten Bereich der Städte ausgeschlossen und in den glatten Raum des Umlands verbannt oder kurzerhand in eine andere Stadt verschickt, von wo aus sie wieder weitergeschickt wurden. In dieser digressiven Bewegung liegt für Foucault eine außerordentliche Freiheit, die nach und nach von den Einschließungsmilieus der barocken Hospitäler abgelöst wird.

In unserer Ära globaler Raumglättung gestaltet sich das System der Bewegungsregulierung neu: Auf der einen Seite diejenigen, die sowohl über festen Besitz verfügen als auch überall hingehen (physisch und virtuell) können, also sowohl "autochthon" als auch "weltaggressiv" agieren, um ein Begriffspaar zu verwenden, dessen Terme sich bei Carl Schmitt in Bezug auf den Partisanen noch kontradiktorisch ausschlossen. Auf der anderen Seite diejenigen, die nichts haben, ihren Ort aber auch nicht verlassen können bzw. dürfen. Die Zugangsbedingungen zu den Maschinerien der Raumglättung sind extrem selektiv. Wer früher reiste, und das ist ja der Gegenstand zahlloser Erzählungen und Legenden, konnte sich leicht als jemand anderer ausgeben und er kehrte in der Regel als ein "anderer" zurück. Mit diesem Ziel brach man auf: nach Mekka, ins gelobte Land, auf Wanderjahre, etc. Reise und Transgression verschränkten sich. Die spezifische Dialektik des gegenwärtigen Japaners, Europäers, Amerikaners sieht anders aus: Nur virtuell im Internet besitzt er eine fluide Identität, wobei er in der Regel vor dem Bildschirm festklebt. Wenn er reist, wird er festgeschrieben auf eine unwandelbare Identität durch biometrische Merkmale in seinem Pass. Hier kommt der Körper wieder zu seinem "Recht".

Nur wer einem bestimmtem Ort, einem bestimmten Staat, einer bestimmten Schicht zugehört, mit einem Wort, nur wer Bürgerrechte besitzt, kann sich heute relativ unbehelligt im globalen

Raum bewegen. Andernfalls ist er ein Flüchtling. Diesen für die Moderne seit dem 19. Jahrhundert charakteristischen Zusammenhang hat Giorgio Agamben sehr in *Homo Sacer* genau herausgearbeitet. Die modernen Flüchtlinge sind die Antipoden der foucaultschen vagierenden Irren der Frühen Neuzeit. Im Grunde streben sie nichts anderes als eine möglichst reibungslose Passage von A nach B an. Aufgrund der rechtlichen und ökonomischen Restriktionen, denen sie unterworfen sind, müssen sie sich jedoch auf eine langwierige, riskante und kostspielige Digression über Container, Frachträume, Häfen, Schlauchboote, Schlepperzüge und Flüchtlingslager einlassen. Was vor dem Aufbruch als eine relativ kompakte Zone, die es auf dem Weg in ein neues Leben einfach zu durchqueren gilt, erschien, verbreitert und verzweigt sich ins Unabsehbare. Der Raum der Passage wird zu einem permanenten Aufenthaltsraum, der das Gegenteil des ästhetischen Digressionsraums darstellt und der sich, ist das Ziel erst einmal erreicht, oftmals in die Sklaverei oder die monatelange Schubhaft verlängert. Auch die Privilegierten kennen Passagenräume, die ihre Bewegungsmöglichkeiten einschränken und sie auf Stockungen und Mikrobewegungen auf engstem Raum festlegen. Marc Augé hat sie als "Nicht-Orte" bezeichnet: Bahnhöfe, Flughäfen, Grenzübergänge, etc. Diese fungieren jedoch primär als Ventile, die den Zugang zu den Maschinen der Raumglättung regeln und keineswegs als Zonen dauerhaften Aufenthalts. Tom Hanks als am John F. Kennedy Airport in New York gestrandeter Bürger des fiktiven osteuropäischen Staates Krakozhia in Steven Spielbergs *The Terminal* von 2004 verkörpert einen humoristischen Zwitter zwischen Flüchtling und Passagier, der sich in die schöne Stewardess Amelia verliebt und, wie E.T., am Ende doch nach Hause kommt. Der Film basiert jedoch auf der Geschichte des Iraners Mehran Karimi Nasseri, der achtzehn Jahre lang, von 1988 bis 2006, als staatenloser Flüchtling auf dem Gelände des Pariser Flughafens Charles de Gaulle als "Sir, Alfred Mehran" lebte, ehe er in ein Krankenhaus und später in ein Pariser Obdachlosenheim verbracht wurde. Aus der amerikanischen Staatsbürgerschaft, die ihm die Produzenten des Hollywood-Films angeblich in Aussicht gestellt hatten, war augenscheinlich nichts geworden. Aus einem Artikel der *Zeit* vom November 2003: "Und die Liebe, Sir Alfred, war da nichts in diesen langen Jahren? Paris, sagt er mit seinem rätselhaften Lächeln, Paris ist eine Stadt ohne Vergnügen. Und Kinder? Haben sie nie davon geträumt, Kinder zu haben? Kinder gibt es. Die kann man nicht träumen. Fühlen Sie sich manchmal einsam, Sir Alfred? Ja, manchmal. Aber dafür habe ich mein Radio. [...] Seit vier Jahren bin ich ein Sieger. Die Amerikaner zahlen alle meine Auslagen. Ich warte nur auf die Kreditkarte. Dann wird alles noch einfacher. Und das Tonband, Sir Alfred? Durfte es vielleicht deswegen nicht laufen, weil die Amerikaner es verbieten? Sir Alfred nickt freudig, und sein Lächeln hat plötzlich gar nichts Entrücktes mehr. Fast, als wäre er froh, endlich eine vernünftige Frage zu hören. So steht es im Vertrag. Und dann holen sie mich in die USA, es ist alles schon abgemacht. Das Fernsehen macht einen Film über mich und ich reise nach Kalifornien. Und dann versuche ich, in Kanada einen Pass zu bekommen oder in den USA. In Europa nicht mehr. Hier ist doch alles viel zu kompliziert."

Markus Klammer & Stefan Neuner