



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit
„Nirgendwo im Film“

Verfasserin
Nele Meissner

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 317
Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

1.	Nirgendwo ... eine Einleitung.....	5
2.	Vergessen, Erinnern, Projizieren.....	8
2.1.	Vergessen, Erinnern, Projizieren im Blick.....	9
2.1.1.	<i>Vergessen verboten vs. Vergessen geboten</i>	9
2.1.2.	<i>Vergessen und Erinnern, wie es uns gefällt</i>	11
2.1.3.	<i>(Un-)willkürlich</i>	13
2.1.4.	<i>Mich statt Ich, oder: Der Stein des Anstoßes</i>	15
2.1.5.	<i>Zeit und Wahrheit (und Dichtung)</i>	17
2.1.6.	<i>Die Dinge beim Namen nennen</i>	19
2.1.7.	<i>Sehnsucht</i>	20
2.1.8.	<i>Bitte merken!</i>	21
2.2.	Vergessen, Erinnern, Projizieren im Film.....	22
2.2.1.	<i>Ordentliche Unordnung</i>	22
2.2.2.	<i>Filmanalyse</i>	24
2.2.3.	<i>Filmkunst</i>	29
2.2.4.	<i>Die Montage hat ihre Prinzipien</i>	34
2.2.5.	<i>Von Zeit zu Zeit</i>	40
2.2.6.	<i>Tonangebend</i>	44
2.2.7.	<i>Ich sehe, was ich sehe</i>	48
2.2.8.	<i>Bitte merken!</i>	52
3.	Die Filme und ihre Macher.....	56
3.1.	Theo Angelopoulos und <i>Die Ewigkeit und ein Tag</i>	59
3.1.1.	<i>Theo Angelopoulos' Suche</i>	59
3.1.2.	<i>Film ab!</i>	62
3.2.	Michelangelo Antonioni und Wim Wenders und <i>Jenseits der Wolken</i>	65
3.2.1.	<i>Der subtile Sinn des Michelangelo Antonioni</i>	65
3.2.2.	<i>Wim Wenders geht nirgendwo hin</i>	69
3.2.3.	<i>Film ab!</i>	72

4.	Nirgendwo in <i>Die Ewigkeit und ein Tag</i>	76
4.1.	<i>Murmeln</i>	76
4.2.	<i>Suchen und Finden</i>	81
4.3.	<i>Annas Schrei</i>	84
4.4.	<i>Grenzenlos</i>	87
4.5.	<i>Verdichtete Zeit</i>	90
4.6.	<i>Der Anker wird im Hafen gelichtet</i>	92
4.7.	<i>Immer, wenn es regnet</i>	95
4.8.	<i>Morgen</i>	97
5.	Nirgendwo in <i>Jenseits der Wolken</i>	99
5.1.	<i>Gedächtnis als Vermächtnis</i>	99
5.2.	<i>In Wolken</i>	101
5.3.	<i>Der Beobachter</i>	103
5.4.	<i>Gefundener Film, oder: Auf der Suche nach dem verlorenen Film</i>	106
5.5.	<i>Das Unerwartete I</i>	108
5.6.	<i>Das Unerwartete II</i>	111
5.7.	<i>Das Unerwartete III</i>	113
5.8.	<i>Das Dahinter</i>	115
6.	Resümee, oder: Was sich finden ließ	116
	Literaturverzeichnis.....	121

1. Nirgendwo ... eine Einleitung

„Ich bin es leid, mit niemandem irgendwo zu sein.
Den Ort, an dem ich dich finde, gibt es nicht.“
Sprach's und ging nirgendwo hin.

Nirgendwo eine Einleitung. Eine Einleitung, die nirgendwo zu finden ist? Oder eine Einleitung, die nirgendwohin führt? Im Zweifelsfall sowohl als auch. Und doch auch weder noch.

Das *Nirgendwo*, die Nicht-Orte, die in dieser wissenschaftlichen Arbeit ergründet werden sollen, setzen sich aus Vergessen, Erinnern und Projizieren zusammen. Uns wird die Frage beschäftigen, wie diese komplexen menschlichen Mechanismen arbeiten, wie sie sich zwischen Gedächtnisfunktion, psychischer Komponente und äußeren Einflüssen ausformen. Dabei wird das Wechselspiel von Gedächtnis, Psyche und Umwelt unter dem (Ein-)Druck der Zeit im Fokus stehen. Im Zuge filmtheoretischer Untersuchungen soll anhand ausgewählter Filme bzw. einzelner prägnanter Szenen der Frage nachgegangen werden, über welche Mittel ein Film verfügt, um Vergessen, Erinnern und Projizieren zu versinnbildlichen. Und auch hier wieder: Wie wird der Vermischung der (Zeit-)Ebenen und ihren Bedingungen filmisch Rechnung getragen? Und nicht zuletzt: An welcher Stelle entsteht durch die Illustration von Vergessen, Erinnern, Projizieren zwischen Rückblende und Zukunftsvision im Film ein Nirgendwo?

Ein Nirgendwo, das an dieser Stelle konkret werden soll, sodass es im Weiteren zu keinerlei Unklarheit kommt. Wenn es sich um Vergessen, Erinnern und Projizieren handelt, beschäftigen wir uns mit Vergangenheit, Gegenwart und – vermeintlich – mit Zukunft. Wobei der Standpunkt als Dreh-, Angel- und Ausgangspunkt meines Blicks in der Gegenwart verhaftet bleibt.

Einer schönen Formulierung des heiligen Augustinus zufolge gibt es *eine Gegenwart der Zukunft, eine Gegenwart der Gegenwart, eine Gegenwart der Vergangenheit*, alle einbegriffen und aufgerollt im Ereignis, folglich simultan und unerklärlich.¹

Simultan, also geprägt von Gleichzeitigkeit und Bedingtheit, aber auch von Gegenläufigkeit.

Unter 2.1. sollen die Begrifflichkeiten Vergessen, Erinnern und Projizieren genauer in Augenschein genommen werden. Vorab müssen wir anerkennen, dass Vergessen, Erinnern

¹ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2* (1985), übers. v. Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 135.

und Projizieren nicht getrennt voneinander gedacht werden können und dies im formalen Aufbau mitberücksichtigen.

Vergessen, so scheint es auf den ersten Blick, stellt die Voraussetzung für Erinnern dar: Nur einmal Vergessenes kann wieder erinnert werden. Ist dem so? Und ließe sich daraus ableiten, dass Erinnerung im Sinne eines „totalen Gedächtnisses“² detaillierte und vor allem wahrhaftige Vergangenheit wieder-gibt? Wieder-gegebenes Dasein aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinübergerettet? „Vergessen wir nicht die Psychoanalyse.“³ Und vergessen wir nicht die Zeit und ihre zersetzende Wirkung:

Unsere Persönlichkeit entwickelt sich, indem sie unsere Wahrnehmung der Vergangenheit modifiziert, indem sie das Aussehen unserer Erinnerungen verändert. Ganze Flächen unseres früheren Lebens werden verlassen. Nie erinnern wir uns an sie oder erzählen von ihnen, so daß sie in Vergessenheit geraten, während andere ganz im Gegenteil eine neue Qualität annehmen [...].⁴

Marcel Proust hat das gewusst. Als er sich auf die *Suche nach der verlorenen Zeit* machte, machte er sich in Wirklichkeit auf die Suche nach der Wahrheit.

Wenn sie sich Suche nach der verlorenen Zeit nennt, so nur, weil die Wahrheit eine wesentliche Beziehung zur Zeit hat. [...] Die Wahrheit suchen ist interpretieren, entziffern, explizieren. Doch diese „Explikation“ vermischt sich mit der Entwicklung des Zeichens in ihm selbst. Daher ist die Suche immer zeitlich und die Wahrheit immer eine Wahrheit der Zeit.⁵

Die Wahrheit suchen ist interpretieren. Das, was ich finde, ist demnach eine Frage der Interpretation. Und schließt Interpretation nicht immer auch Projektion mit ein? So sehr Interpretation auch bemüht sein mag, dem eigenen Anspruch nach sachlich und folgerichtig zu sein, so wenig kann sie sich letztlich der Versuchung erwehren, subjektiv zu (vor-)urteilen. Gerade wenn wir es wie gehört mit zeitlicher Suche zu tun haben, kann Finden nur unter dem Vorzeichen der Zeit vonstatten gehen, die Gefahr der Verfälschung stets mit eingebunden. Projizieren meint in unserem Kontext aber nicht bloß eine unzulängliche Lesart der Vergangenheit, sondern darüberhinaus den (gegenwärtigen) Bau von möglicher wie von unmöglicher Zukunft.

Vergangenheit. Gegenwart. Zukunft. Dreimal Nirgendwo. Drei ‚unordentliche Unorte‘, denen wir in dieser Abhandlung auf die Spur kommen werden. Unordentliche Unorte deshalb, weil

² Tadié, Jean-Yves & Marc, *Im Gedächtnispalast. Eine Kulturgeschichte des Denkens* (1999), übers. v. Hainer Kober, Stuttgart: Klett-Cotta 2003, S. 138ff.

³ Derrida, Jacques, *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!*, Hg. u. übers. v. Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 7.

⁴ Tadié, Jean-Yves & Marc, S. 112f.

⁵ Deleuze, Gilles, *Proust und die Zeichen* (1976), übers. v. Henriette Beese, Berlin: Merve 1993, S. 16f.

sie in unserem Zusammenhang ununterscheidbar zusammenfließen und sich ihre Definitionsgrenzen sukzessive in Nichts auflösen. Außerordentlich unordentlich. Ein Umstand, der im Verlauf dieser Arbeit die größte Herausforderung darstellen wird.

Theoretisch sind viele Untersuchungsansätze denkbar, nicht alle sind in diesem Rahmen machbar. Grob skizziert kommt das Wissen um das Gedächtnis auf drei parallel verlaufenden Wegen voran, die allesamt auf ein und dasselbe Ziel zusteuern.⁶ Neben den Wissenschaftlern, deren Beschreibungen auf Experimenten basieren, und den Philosophen, die seit Platon und Aristoteles hypothetische Arbeit und Begriffsbildung leisten, sind es die Schriftsteller und Dichter, die die Vergangenheit heraufbeschwören. Da in meiner Auseinandersetzung die Zeitdimension sowie das Kunstschaffen von entscheidender Bedeutung sein werden, halte ich mich insbesondere an Marcel Proust und stelle ihm konsequenterweise Henri Bergson, seinen andauernden Gegenpol, gegenüber.

2.2. widmet sich der optionalen filmischen Umsetzung der genannten Komponenten. Mehrere Film- und Medientheoretiker, u.a. Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Walter Benjamin und Gilles Deleuze werden zu Wort kommen und zur Demonstration der verschiedenen Filmpraktiken zu Rate gezogen.

Um die wohlüberlegte und begründete Wahl der beiden Filme zu erläutern, konzentriere ich mich 3. auf die Filme und ihre Macher. Ich werde verdeutlichen, dass die Regisseure der Filme (die zudem teilweise für das Drehbuch verantwortlich sind) bei meiner Entscheidung eine ebenso große Rolle gespielt haben wie die Filme selbst. Filme im Übrigen, die allein schon ihrer Namen wegen prädestiniert scheinen, ins Nirgendwo zu führen. Nomen est omen: *Die Ewigkeit und ein Tag*, *Jenseits der Wolken*. Zunächst werde ich mir unter 3.1. einen kurzen Überblick über Theo Angelopoulos' Leben und Werk verschaffen, danach auf *Die Ewigkeit und ein Tag* zu sprechen kommen, gerafft die Handlung wiedergeben und im Sinne einer These erläutern, wieso mir dieser Film für meine Zwecke geeignet scheint. Im Folgenden (3.2.) behandle ich Michelangelo Antonionis und Wim Wenders' Zusammenarbeit unter ähnlichen Gesichtspunkten, skizziere Inhalt und Beschaffenheit von *Jenseits der Wolken* und stelle anschließend die beiden Filme einander gegenüber. Besonderes Augenmerk werde ich auf die unterschiedlichen Arbeits- und Denkweisen der Regisseure legen, auf ihre Vorlieben und Abneigungen bezüglich der Filmtechniken.

In den Kapiteln 4 und 5 erfolgt schließlich die wissenschaftliche Untersuchung am konkreten Beispiel. Mithilfe der oben zurechtgelegten bzw. bereits angewandten Theorien wird nun dem

⁶ Vgl. Tadié, Jean-Yves & Marc, S. 17.

Kernstück meiner Arbeit begegnet. Sollte sich während meiner Überlegungen unter 2. ergeben haben, dass Vergessen lediglich als Voraussetzung für das Erinnern und/oder falsche Projektion aufgefasst werden kann, gestaltet sich die Bezugnahme auf den Terminus unter eben diesen Gesichtspunkten. Sollte sich jedoch herauskristallisiert haben, dass dem Vergessen sehr wohl direkte filmische Umsetzung zuteil wird, schenke ich diesem Umstand die entsprechende Aufmerksamkeit.

Mit Proust im Hinterkopf begeben sich sodann auf die Suche nach der verlorenen Zeit. Wie gestaltet sich das Erinnern von Vergangenen in *Die Ewigkeit und ein Tag* und *Jenseits der Wolken*? Welche Kunstgriffe und -schnitte wenden die Regisseure an? Besitzt das Bild hier eine Vorrangstellung gegenüber dem Ton? Was drückt sich nur in gesprochener Sprache aus? Und wo greifen an sich unvereinbare Zeitebenen ineinander und verschmelzen zu einer Symbiose?

Wie klar lassen sich Erinnern und Projizieren überhaupt voneinander trennen? Da die Erinnerung eines Subjekts nie *die* Wahrheit erfassen kann, sondern nur eigene kleine Wahrheiten als Teil des großen Ganzen, spielt Projektion immer auch mit in das Denken von Vergangenheit hinein. Wie sieht diese Schnittmenge aus? Und wo findet sie sich in den Filmbeispielen wieder? Anders verhält es sich mit der Projektion von Zukünftigem: Welche Formen nehmen Wunschträume, Visionen und Utopien im Film an? Wohin führen sie? Und worauf werfen sie uns letztlich zurück?

Das Resümee soll Aufschluss und Abschluss geben. Aufschluss darüber, was sich finden ließ auf unserer Reise ins Nirgendwo, Aufschluss über Arbeitserfolge, bestätigte Eingangsthesen und gewonnene Erkenntnisse. Abschluss mit etwaigen Schwierigkeiten und Zugeständnissen, mit ausgeloteten Grenzen und noch unerforschten Weiten. Also eigentlich kein Abschluss. Wie sich das nirgendwo gehört.

2. Vergessen, Erinnern, Projizieren

Wie bereits angedeutet, stellt uns die phänomenologische Unterscheidung von Vergessen, Erinnern, Projizieren aufgrund ihrer eigentümlichen Ununterscheidbarkeit vor eine Reihe von Schwierigkeiten. Den rein formalen Aspekt tangiert sie dahingehend, dass sich eine Aufteilung und Gliederung derart gestalten muss, wie sie den Termini entspricht. Über das Formale hinausgehend weist Freud darauf hin, dass es geradezu utopisch sei, „[...] von dem

fundamentalen Phänomen des Erinnerns und Vergessens im Zusammenhange Rechenschaft zu geben [...]“⁷.

Bewusst möchte ich mich nicht so gefährlich weit aus dem Fenster lehnen; vielmehr scheint es mir angebracht, an dieser Stelle ein weiteres Mal (und keinesfalls ein letztes Mal) darauf aufmerksam zu machen, wie unzertrennlich Vergessen, Erinnern und Projizieren aneinander hängen und dass ihrer Komplexität im Rahmen dieser wissenschaftlichen Abhandlung nur bedingt begegnet werden kann.

Unter 2.1. möchte ich eine vorsichtige begriffliche Annäherung (und Abgrenzung) von allen Seiten wagen, die die Voraussetzung für die jeweilige Zuordnung filmischer Techniken (2.2.) ausmachen wird. Der Versuch einer strikten Separation würde absehbar scheitern und per definitionem nicht vollständig, geschweige denn in Vollendung, gelingen. Denn wenn man fließende Grenzen vom Verschwimmen abzuhalten versucht, sollte man eins nicht außer Acht lassen: wie wichtig es ist – auch in der Theorie –, dass alles im Fluss bleibt.

2.1. Vergessen, Erinnern, Projizieren im Blick

2.1.1. Vergessen verboten vs. Vergessen geboten

Nachdem wir eingangs Augustinus‘ Worte gehört haben, scheint es nicht zu hoch gegriffen, zu behaupten: Die Vergangenheit ist nie vorbei. Besitzt doch die Vergangenheit selbst eine eigene Gegenwart, oder vielmehr: partizipiert sie doch an der sogenannten *Gegenwart der Gegenwart*, mischt sich in sie ein, macht sich breit und aus ihr gleichzeitig *auch* eine *Gegenwart der Vergangenheit*. Aber was bleibt uns dann noch? Eine vergangene Gegenwärtigkeit oder eine gegenwärtige Vergangenheit. Wie dem auch sei.

Springen wir zur (Er-)Klärung ein Stück nach vorne. In die Zukunft, in die *Gegenwart der Zukunft*. Können wir nicht? Auf den Punkt gebracht anhand unserer ausgewählten Begrifflichkeiten: Können wir es deshalb nicht, weil wir zu wenig vergessen haben, uns folglich zu viel erinnern, und diese Erinnerung uns womöglich den Weg für Zukunftsprojektion verstellt?

[...] [Z]unächst einmal ist ganz generell davon auszugehen, daß Erinnerungen mit der Zeit verblässen oder ganz verschwinden, insbesondere dann, wenn sie selten oder nie abgerufen

⁷ Freud, Sigmund, „Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum“, in: ders.: *Gesammelte Werke. Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901), (Bd. IV), Hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a.M.:

Fischer Taschenbuch 1999, S. 148. Dass das *fundamentale Phänomen des Erinnerns und Vergessens* in unserem Sinne Projizieren miteinschließt, sei hier kurz am Rande bemerkt.

werden, weil die neuronalen Verbindungen, die die Erinnerungen im Gehirn repräsentieren, im Fall ihrer Nichtinanspruchnahme offenbar schwächer werden und sich schließlich auflösen. Dies ist übrigens nicht zuletzt ein Grund dafür, daß sich Erinnern nicht getrennt von Vergessen diskutieren läßt.⁸

Welzer spricht hier „weniger relevante Wahrnehmungen und Erfahrungen“⁹ an, die im Gegensatz zu den biografisch bedeutsamen im Laufe der Zeit verblassen und vergessen werden. Den Zugang zur Zukunft würden uns demnach jene untergeordneten Erinnerungen versperren, wohingegen jene, die in unserer individuellen Lebensgeschichte eine gewisse Relevanz besitzen, die Erinnerungen sind, die unserer Lebensgeschichte erst die nötige Relevanz verleihen.

Die Behauptung, das Vergessen sei für unsere Anpassung an die Gegenwart ebenso unentbehrlich wie die Erinnerung, ist ein außerordentliches Paradox. Ohne Vergessen ist keine Zukunft möglich. Ein perfektes Gedächtnis würde für einen Menschen letztlich das Leben unmöglich machen [...].¹⁰

Das menschliche Gedächtnis darf also durchaus Mut zur Lücke haben, ja, die Gedächtnislücke ist der Gegenwart (und Zukunft) demgemäß nicht bloß zuträglich, sondern offensichtlich unabdingbare Voraussetzung. Wir haben es mit einer Art Äquivalenzprinzip zu tun, innerhalb dessen sich Selektion auf der Grundlage von Relevanzverfahren vollzieht. Die „Nützlichkeit des Vergessens“¹¹ bezieht sich folglich nicht nur, wie in der Einleitung angenommen, auf das Erinnern (indem Vergessen Erinnern vorausgeht), sondern ebenfalls auf das gegenwärtige Dasein sowie auf das Ermöglichen von Zukunft.

Den schönen Übergang, der sich ausgehend von obiger Überlegung jetzt zu Bergsons Idee vom *totalen Gedächtnis* zu ziehen anbieten würde, verschiebe ich auf später und rufe mir stattdessen meine eigens aufgestellte chronologische Reihung der Termini ins Gedächtnis.

Wir wollen das Vergessen nicht vergessen. „Die zentrale Form des Vergessens ist das Verschwimmen der ursprünglichen Wahrnehmung.“¹² Zunächst verschwimmt die genaue Datierung des Erlebten und mit ihr jeglicher Anhaltspunkt für die Einbildungskraft. Forschend begibt sich unser Gehirn auf die Suche nach einem bestimmten Zeitraum (welcher er bestimmt einst war), dieser jedoch ist und bleibt hier und jetzt unbestimmt. Mitunter entzieht sich die Zeit dem Gegenstand unserer Erinnerung solcherart, dass früh Erlebtes spät erlebt wird – und umgekehrt. Genauer: Weit in der Vergangenheit zurückliegende Geschehnisse fühlen sich heute an, als seien sie jüngst gewesen; andersherum sehen junge

⁸ Welzer, Harald, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: Beck 2002, S. 21.

⁹ Ebd., S. 21f.

¹⁰ Tadié, Jean-Yves & Marc, S. 182.

¹¹ Ebd., S. 180f.

¹² Ebd., S. 173.

Erlebnisse des Öfteren ziemlich alt aus. Vergessen äußert sich aber auch schlicht in dem Nachlassen der Intensität der Erinnerung, und mit der Intensität schwinden zwangsläufig die mit dem Erlebten verknüpften Empfindungen.¹³

Vom fortschreitenden Verblassen der Erinnerung lässt sich ein „partielles und vorübergehendes Vergessen“¹⁴ unterscheiden, das dem Anliegen dieser Arbeit nach nahezu unerheblich ist. Freud beschäftigte diese Form des Vergessens immens, sei es das Vergessen von Eigennamen, von fremdsprachigen Worten, Wortfolgen oder das Verlegen von Dingen, deren momentaner Aufenthaltsort (im Gedächtnis) nicht aufzufinden ist.¹⁵ Neben diesen sehr alltäglichen Beispielen von Vergessen, sind es zweifelsohne Eindrücke und Erlebnisse – wie der Psychoanalytiker mittels Eigen- und Fremdbeobachtung feststellte –, die dem Vergessen anheim fallen. In unserem Zusammenhang besteht bezüglich Freuds abschließender Behauptung Diskussionsbedarf: „In allen Fällen erwies sich das Vergessen als begründet durch ein Unlustmotiv.“¹⁶ Freud geht es darum, aufzuzeigen, dass sich das Vergessen gegen Vorstellungen richtet, die durch ihre Kontaminierung, mit Peinlichkeit etwa, Unlustempfindungen auszulösen vermögen. Er vergleicht diesen psychischen Abwehrmechanismus mit dem des Körpers; wenn dieser sich reflexartig vor Schmerzen flüchtet, sucht er nichts anderes als die Seele im Vergessen: die Umgehung von Pein.¹⁷ Im Fall des psychischen Abwehrstrebens haben wir es nebenbei bemerkt mit einem defizitären und oftmals einer stärkeren Tendenz unterlegenen Mechanismus zu tun, denn wie häufig können wir doch die peinlichsten Situationen am wenigsten vergessen. Das Vergessen allerdings, das durch Verdrängung motiviert ist, wird sicherer, unantastbarer und somit langfristiger unter Verschluss gehalten.

2.1.2. Vergessen und Erinnern, wie es uns gefüllt

Nichtsdestotrotz bringt uns Freud damit in Auseinandersetzung mit der Frage, wie es dazu kommt, dass ein Mensch ein spezielles Erlebnis als – um bei seinem Beispiel zu bleiben – peinlich einstuft. Die Antwort auf diese Frage lautet Sozialisation. Nur im Sozialverhalten mit anderen Individuen kann der Einzelne Richtiges von Falschem und Angebrachtes von Unangebrachtem unterscheiden. Der Stempel der Gesellschaft wird zum Stempel, den ich mir selbst aufdrücke. Diese Anpassung und Eingliederung sorgt gleichermaßen für ein Aufgehobensein im „Wir“:

¹³ Vgl. ebd., S. 173f.

¹⁴ Ebd., S. 174.

¹⁵ Freud, Sigmund, S. 5ff., 13ff., 21ff., 154f.

¹⁶ Ebd., S. 150.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 162f.

Jede Kultur bildet etwas aus, das man ihre *konnektive Struktur* nennen könnte. Sie wirkt verknüpfend und verbindend, und zwar in zwei Dimensionen: der Sozialdimension und der Zeitdimension. [...] Was einzelne Individuen zu einem solchen Wir zusammenbindet, ist die *konnektive Struktur* eines gemeinsamen Wissens und Selbstbilds, das sich zum einen auf die Bindung an gemeinsame Regeln und Werte, zum anderen auf die Erinnerung an eine gemeinsam bewohnte Vergangenheit stützt. [...] Das Grundprinzip jeder konnektiven Struktur ist die Wiederholung. Dadurch wird gewährleistet, daß sich die Handlungslinien nicht im Unendlichen verlaufen, sondern zu wiedererkennbaren Mustern ordnen und als Elemente einer gemeinsamen „Kultur“ identifizierbar sind.¹⁸

Jan und Aleida Assmann haben sich gänzlich der Erinnerungskultur mit ihren verschiedenen Gedächtnismodellen verschrieben. Jan Assmann erläutert aufbauend auf der vorangegangenen Überlegung, wie sich das „kulturelle Gedächtnis“ ausbildet und inwiefern es sich von dem geläufigen Begriff der Tradition abhebt.¹⁹ Das kulturelle Gedächtnis bezieht sich laut Assmann „auf eine der Außendimensionen des menschlichen Gedächtnisses.“²⁰ Der Historiker zieht den Bogen über die Gehirnphysiologie, Neurologie und Psychologie, um die Lokalisierung des Gedächtnisses als einem Innenphänomen im Gehirn seinen eigenen kulturspezifischen Untersuchungen voranzustellen. Von den kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen sei es nämlich abhängig, was das Gedächtnis wie und wie lange speichert.²¹

Das kulturelle Gedächtnis ist eines von vieren in Jan Assmanns Unterscheidung der auf der Außendimension angesiedelten Bereiche. Das *mimetische Gedächtnis* umfasst den Aspekt des Handelns durch Nachahmung. Das *Gedächtnis der Dinge* bezieht sich auf Gerätschaften des alltäglichen Gebrauchs, mit denen Menschen sich umgeben oder umgeben sind. Die eigens ausgewählten gegenständlichen Mitbewohner, die der Mensch sich aktiv in sein Leben holt, werden in gewisser Weise zu Spiegeln seiner selbst. Der signifikante Zeitindex, der in der so entstandenen Dingwelt herrscht, deutet zusätzlich zur Gegenwart auf verschiedene Vergangenheitsschichten. Das *kommunikative Gedächtnis* etabliert sich durch die Fähigkeit der Kommunikation mittels Sprache; erst der wechselseitige, interaktive Austausch mit anderen führt zu Bewusstseins- und Gedächtnisbildung. Diese drei Bereiche kulminieren schließlich im *kulturellen Gedächtnis*, das für die Überlieferung des Sinns verantwortlich ist.²²

¹⁸ Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992, S. 16f.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 19ff.

²⁰ Ebd., S. 19.

²¹ Vgl. ebd., S. 19f.

²² Vgl. ebd., S. 20f.

Konzentrieren wir uns nun auf die gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen, die jede Form von Gedächtnis hervorbringen. Maurice Halbwachs weist darauf hin, dass „es [...] kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen [gibt], deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerung zu fixieren und wiederzufinden.“²³ Das individuelle Gedächtnis zeichnet sich durch soziale Bedingtheit, durch kollektive Prägung aus. Folglich ist von einem kollektiven Gedächtnis zu sprechen, mithin von einem kollektiven Vergessen.

Das Vergessene [...] ist niemals nur ein individuelles. Jedes Vergessene mischt sich mit dem Vergessenen der Vorwelt, geht mit ihm zahllose, ungewisse, wechselnde Verbindungen zu immer wieder neuen Ausgeburten ein.²⁴

Was Walter Benjamin hier hinsichtlich Kafkas Werk ausführt, trifft den Kern der Sache: Das einzelne Individuum als Subjekt von Erinnerung oder Nicht-Erinnerung erhält gewissermaßen gleichzeitigen Objektstatus, indem der äußere Bezugsrahmen sein Gedächtnis weitgehend beeinflusst. Lediglich das, was innerhalb der Gesellschaft rekonstruiert und kommuniziert wird, erweist sich als erinnerenswert, der aus dem (Bezugs-)Rahmen fallende Vergangenheitsanteil wird vergessen.²⁵

2.1.3. (Un-)willkürlich

Der Annahme, dass überhaupt irgendetwas auf lange Sicht vergessen wird, würde Henri Bergson vehement widersprechen wollen. Die Gedächtnisanalyse des Schriftstellers und Philosophen zeichnet sich einerseits durch eine prägnante Darstellung der Erinnerungsphänomene aus, andererseits vernachlässigt sie jedoch die genaue Bestimmung des Sitzes der Erinnerung sowie die Determinierung der Erfahrung.²⁶ Allen Ernstes behauptet Bergson, „daß unser vergangenes Leben vollständig erhalten ist, in jeder winzigen Einzelheit, daß wir nichts vergessen und daß alles, was wir seit dem ersten Erwachen unseres Bewußtseins wahrgenommen haben, gedacht, gewollt haben, unendlich fortbesteht.“²⁷ Der fragmentarische, ambivalente Charakter des menschlichen Gedächtnisses und die damit verbundenen Schutzmechanismen scheinen sich Herrn Bergson nicht erschlossen zu haben.

²³ Halbwachs, Maurice, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, übers. v. Lutz Geldsetzer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 121.

²⁴ Benjamin, Walter, „Gedächtnis und Erinnerung“ (1932), in: ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 9-63, hier: S. 29.

²⁵ Vgl. Assmann, Jan, S. 36f.

²⁶ Vgl. Tadié, Jean-Yves & Marc, S. 60ff.

²⁷ Ebd., S. 138.

Und nicht nur das: Bergson geht davon aus, dass sich jede x-beliebige Erinnerung zu jedem x-beliebigen Zeitpunkt völlig willkürlich abrufen lässt.

Nicht so Proust. Und wem könnten wir in puncto Gedächtnis und Erinnerung mehr trauen als einem Schriftsteller, dessen Werk vorausschauend klug nicht in der Absicht entstand, ein Leben, so wie es gelebt wurde, auf Papier zu bannen, sondern ein Leben, wie es der Erinnerung nach gewesen ist. Richtiger noch: Das Gelebte und Erlebte selbst verkommt fast zu einer Nebensache gegenüber dem, was Benjamin in Bezug auf Proust als „[...] das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens“²⁸ nennt. Und wenn bei Proust der Duft der *Petites Madeleines* „[...] in großer Tiefe den Anker gelichtet hat [...]“²⁹ und derart synästhetisch einen wahren Erinnerungsschock herbeiführt, scheint er den vorzüglichen Vorgang des Erinnerns selbst in die Tiefe auszukosten. (Haben wir am Ende sein komplettes Werk diesem Schock zu verdanken?) Das unwillkürliche Eingedenken wirkt durch sich hindurch, der eine Wimpernschlag (oder passender: der eine Riecher), in dem sich der Anker gegen den Widerstand lockert, schenkt bereits die größte Befriedigung und Freiheit, eine so gewaltige, wie sie die anschließende Bewegung niemals auszulösen im Stande wäre. Zurecht fragt Benjamin deshalb:

Oder sollte man nicht besser von einem Penopewerk des Vergessens reden? Steht nicht das ungewollte Eingedenken, Prousts *mémoire involontaire* dem Vergessen viel näher als dem, was meist Erinnerung genannt wird? Und ist dies Werk spontanen Eingedenkens, in dem Erinnerung der Einschlag und Vergessen der Zettel ist, nicht vielmehr ein Gegenstück zum Werk der Penelope als sein Ebenbild? Denn hier löst der Tag auf, was die Nacht wirkte.³⁰

Proust, der, wie Benjamin anklingen lässt, die Tage in Verdunklung über seinem Werk zur Nacht machte, erhellt unseren Diskurs und eröffnet die Debatte. Sein gesamtes Werk, dessen Einheit „[...] allein der *actus purus* des Erinnerns selber“³¹ ist, enthält eine immanente Kritik an Bergsons Philosophie, die bekannterweise davon ausgeht, dass die Vergegenwärtigung der Lebensgeschichte selbstbestimmt und detailgetreu, im Ganzen sehr mechanisch, funktioniert.

Proust meldet seine abweichende Überzeugung von vorneherein terminologisch an. Das reine Gedächtnis – die *mémoire pure* – der Bergsonschen Theorie wird bei ihm zur *mémoire involontaire* – einem Gedächtnis, das unwillkürlich ist. Unverzüglich konfrontiert Proust dieses

²⁸ Benjamin, Walter, S. 9.

²⁹ Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, (Bd. I), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 65.

³⁰ Benjamin, Walter, S. 9f.

³¹ Ebd., S. 10.

unwillkürliche Gedächtnis mit dem willkürlichen, das sich in der Botmäßigkeit der Intelligenz befindet.³²

Das Urteil des Erzählers für Letzteres fällt erwartungsgemäß schlecht aus; der Bereich der Intelligenz sei denkbar ungeeignet, Verflissenes in uns wieder zu verfestigen. An bewusst erzeugten Erinnerungen, denen das Wesenhafte der Erfahrung entgleitet, hat Proust kein Interesse. Wozu auch? Was nutzen einem denn Erinnerungsbilder, die sich fern der Gefühlswelt wie ein Klischee ans nächste reihen? Anders ausgedrückt, handelt es sich um eine Abfolge von Gegenwarten, die strenggenommen zwar nicht Gegenstand der Gegenwart sind, sondern der Vergangenheit, die aber willentlich heraufbeschworen werden und somit realiter mit der Gegenwart koexistieren. Dem willkürlichen Gedächtnis entgeht dabei (unwillkürlich) jedoch auch etwas: „*Das Sein der Vergangenheit an sich*.“³³ Es hinkt dieser Vergangenheit immer ein Stück hinterher, kommt ständig zu spät und produziert niemals reale Gefühle.

2.1.4. *Mich statt Ich, oder: Der Stein des Anstoßes*

Wenn der Autor sich im Angesicht der Madeleines erinnert, wäre es demnach falsch zu meinen: Marcel Proust erinnert sich an etwas. Vielmehr muss und kann es nur heißen: Marcel Proust erinnert etwas an etwas. Eine Erinnerung steigt in ihm auf. Geschmack und Geruch werden zu Vehikeln seiner Gefühle. *Mich erinnert etwas an etwas*, anstelle von *ich erinnere mich an etwas*. Aleida Assmanns „Ich-Gedächtnis und Mich-Gedächtnis [...], [die] zwei grundsätzliche[n] Modi des autobiographischen Gedächtnisses [...]“³⁴ Das aktive Ich-Gedächtnis, das auf bewusste gedankliche Suche angewiesen ist und ausschließlich durch intellektuelles Erinnern hervorgebracht werden kann und das passive Mich-Gedächtnis, das den umgekehrten Weg, also von Außen nach Innen nimmt, sind offensichtlich in Sprache aufstanden und aufgehoben. Aleida Assmann hält sich an die Schriftsteller, wenn es darum geht, Aufschluss über das Mich-Gedächtnis zu gewinnen. Sie greift Günter Grass' Formulierung, „sprachlose Gegenstände stoßen uns an“ auf und vergleicht „die magische Erinnerungskraft, die Objekten und Orten innewohnt, [mit] der Kraft der antiken ‚Symbola‘“³⁵, denn der machtvollen Wirkung, die sie auf uns ausüben, scheint eine Selbstinvestition vorangegangen zu sein. Assmann kommt zu der Conclusio, dass das

³² Ebd., S. 34.

³³ Deleuze, Gilles, *Proust und die Zeichen*, S. 49.

³⁴ Assmann, Aleida, „Wie wahr sind unsere Erinnerungen?“, in: Harald Welzer/Hans J. Markowitsch (Hg.), *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Stuttgart: Klett-Cotta 2006, S. 95-110, hier: S. 95.

³⁵ Ebd., S. 97.

autobiographische Gedächtnis zumeist in zwei Hälften geteilt ist: „eine Hälfte, die in uns verbleibt, und eine, die in Orte oder Objekte veräußert ist.“³⁶

Als Proust auf seiner Suche den Fuß auf die schlecht behauenen Pflastersteine im Hof des Guermantesschen Palais setzt, kommen ihm lang vergessene Tage in Venedig in den Sinn.³⁷ Durch seinen Fuß hindurch bereitet ihm dieser unebene Boden jenen für die Erinnerung. Proust fußt in dieser Sekunde auf einer besonderen Art von Körpergedächtnis. Ähnlich wie bei Phantomschmerzen erinnert sich der Körper an etwas, das einst mit ihm geschehen ist. Und wenn der Erzähler auch durch die losgetretene Welle der glücklichen Erinnerung mitnichten aus dem Tritt gebracht wurde, so ist doch der schwankende Fuß im Grunde nichts anderes als eine schmerzende Blinddarmnarbe. Wir haben es hier offenkundig mit Wahrnehmung von Emotionen zu tun.

Autobiographische Gedächtnisinhalte können nur selbstbezogene Inhalte sein, und diese sind ohne ein emotionales Register nicht denkbar. Emotionen, Erinnerungen an Emotionen und emotionale Erinnerungen haben immer eine körperliche Signatur – insofern ist das autobiographische Gedächtnis immer auch ein Gedächtnis, das auf unser Körper-Selbst bezogen ist.³⁸

Man könnte sagen: Marcel Prousts gegenwärtiger Fuß steht in einem Verhältnis von Analogie zu seinem vergangenen Fuß. Ungeachtet dessen, dass es sich heute wie damals um ein und denselben Fuß handelt, vertritt er doch zwei verschiedene Zeitebenen. Zugespitzt dargestellt: Indem er heute absolut harmlos und nichtsahnend seiner Wege geht und im Zuge dessen damaliges Terrain betritt, löst er nicht nur einen assoziativen Reiz aus, sondern bringt ebenso „[...] die Kontiguität der vergangenen Empfindung mit einer Gesamtheit, die wir damals erlebten [...]“³⁹ wieder an die Oberfläche. Dabei ist der Stein des Anstoßes der Stein selbst. Denn ohne seine eigenen Schritte hätte Proust freilich nicht die unebene Stelle betreten können, diese jedoch musste zunächst vorhanden sein, ansonsten hinge er ziemlich in der Luft. Stellen wir also fest: Der Pflasterstein ist Reizauslöser, und der Fuß beherbergt die Erinnerung an Venedig.

Ein wenig anders verhält es sich selbstverständlich mit den Orten der Erinnerung. Die Rückkehr an Orte der Vergangenheit in der Hoffnung auf imaginäre Wiederherstellung selbiger ist nicht umsonst seit jeher ein beliebter literarischer Topos. Der ursprüngliche venezianische Pflasterstein würde einen direkten Gedächtniszugang ermöglichen. Vermutlich

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Proust, Marcel, (Bd. XIII), S. 256ff.

³⁸ Welzer, Harald, S. 136.

³⁹ Deleuze, Gilles, S. 48.

wäre er vor Ort und Stelle auch gar nicht länger notwendiges Hilfsmittel, möchte man doch einigermaßen gesichert davon ausgehen, Venedig an sich mache an Venedig denken.

2.1.5. Zeit und Wahrheit (und Dichtung)

Knüpfen wir an dieser Stelle an das an, was wir von Gilles Deleuze in der Einleitung erfahren durften. Deleuze brachte uns nahe, dass Prousts Suche auf Wahrheit aus ist. Sein ganzes Werk, das sich zwar eingehend mit dem unwillkürlichen Gedächtnis auseinandersetzt, ist vor allem das Zeugnis einer Lehrzeit: „Es handelt sich nicht um eine Vorführung des unwillkürlichen Gedächtnisses, sondern um den Bericht von einer Lehre.“⁴⁰ Der Schriftsteller gibt Kunde über persönliche Vorannahmen, die sich im Laufe seiner Suche entweder bestätigen oder im Nachhinein von ihm revidiert werden sollten.

Daher rührte die Bewegung von Täuschungen und Enthüllungen, die den Rhythmus der ganzen Recherche abgibt. Man wird sich auf Prousts Platonismus beziehen: lernen heißt auch sich wiedererinnern. Doch so relevant seine Rolle auch sein mag, das Gedächtnis greift nur als Mittel einer Lehre ein, die zugleich in ihren Zielen und in ihren Ursprüngen über es hinausreicht. Die Recherche ist auf die Zukunft gerichtet, nicht auf die Vergangenheit.⁴¹

Die Recherche ist auf die Zukunft gerichtet, nicht auf die Vergangenheit. In unserem Zusammenhang eine Aussage von höchster Brisanz, unternehmen wir doch den stetigen Versuch, Klarheit hinsichtlich der Begriffe Vergessen, Erinnern, Projizieren gleichwohl von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu erlangen. Erinnern ist Lernen. Lernen ist Zukunft, auf Zukünftiges gerichtet, das Gelernte wird in der Zukunft bewusst und unbewusst angewandt. Erfahrung verändert uns, und um rückwirkend etwas in Erfahrung zu bringen, muss man sich (wieder-)erinnern. Keine Frage. Aber:

Wir sind heute konfrontiert mit den Ergebnissen der Hirnforschung und kognitiven Psychologie, die in großem Umfang und an immer neuen Beispielen die Unzuverlässigkeit unserer Erinnerungen nachweisen. Angesichts dieser Befunde erscheint die Frage nach der Authentizität von Erinnerung bereits verfehlt. Wir befinden uns derzeit in einer Phase der kritischen Reflexion, der Skepsis, der Dekonstruktion von Erinnerung.⁴²

Aleida Assmann weiter: „*erinnern ist übersetzen*, und impliziert damit zugleich immer Verschiebung.“⁴³ Genau das meinte Deleuze, wenn er von den Zeichen sprach:

⁴⁰ Ebd., S. 7.

⁴¹ Ebd.

⁴² Assmann, Aleida, S. 108.

⁴³ Ebd., S. 99.

Lernen betrifft wesentlich *Zeichen*. [...] Alles, was uns etwas lehrt, sendet Zeichen aus, jeder Lernakt ist Interpretation von Zeichen oder Hieroglyphen. Prousts Werk gründet sich nicht in der Vorführung von Gedächtnis[,] sondern im Lernen von Zeichen.⁴⁴

Proust stößt in seiner unermüdlichen Suche auf verschiedene Welten, jede einzelne ist eine der Zeichen und in sich kreisförmig geschlossen. Dennoch kommt es zuweilen zu einer Überschneidung dieser Welten in bestimmten Regionen. In die gesellschaftlichen Kreise dringen dergestalt die sinnlichen Zeichen und die der Liebe ein und ziehen dort ihre eigenen Kreise. Die Zeichen der Kunst schließlich entheben sich der Materialität und durchdringen alle anderen Zeichen, sie laden diese mit Bedeutung auf und verleihen ihnen eine neue Essenz.⁴⁵

Erinnern ist übersetzen. Die Erinnerung, die in Form von Zeichen in Erscheinung tritt, ist auf Entzifferung und Übersetzung angewiesen. Prousts Idee des Zufalls haben wir uns hinlänglich gewidmet; die Madeleines und der Pflasterstein kreuzen unvorhergesehen seinen Weg und weisen ihm neue alte. Doch *übersetzen* – das klingt weniger nach Zufall, denn nach Arbeit. Auf die erschienenen Zeichen muss ein gehöriger Druck ausgeübt werden, es muss ihnen etwas abgerungen werden, aus ihnen herausgepresst werden. *Etwas* meint nichts Geringeres als *die Wahrheit*. Oder zumindest ein Bild von ihr. Zur Idee des *Zufalls* gesellt sich die Idee des *Zwangs*. Vereint treten sie der philosophischen Idee von *Methode* entgegen, wie wir sie bei Henri Bergson kennengelernt haben.⁴⁶ Beruft dieser sich auf den Verstand, der gepaart mit gutem Willen das Gedächtnis der Maschine Mensch bedient, erhebt Deleuze für Proust Einspruch: „*Der Verstand hat Geschmack an der Objektivität wie die Wahrnehmung Geschmack am Objekt hat.*“⁴⁷

Im einführenden Kapitel haben wir erfahren, dass *die Suche immer zeitlich und die Wahrheit immer nur eine Wahrheit der Zeit* ist. Die *implizierte Verschiebung*, die Assmann so erinnerungsskeptisch ansprach, deutet auf eben diese Zeitdimension hin. Von der zersetzenden Wirkung der Zeit war bereits die Rede, fernerhin von der Persönlichkeitsentwicklung, die Vergangenes vom heutigen Standpunkt aus um- und Neubewertet.

Erinnerungen, selbst wenn sie ins Breite gehen, stellen nicht immer eine Autobiographie dar. [...] Denn die Autobiographie hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen Fluß des Lebens ausmacht. [...] Denn auch wenn Monate und Jahre hier auftauchen, so ist es in

⁴⁴ Deleuze, Gilles, S. 8.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 9ff.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 17.

⁴⁷ Ebd., S. 27.

der Gestalt, die sie im Augenblick des Eingedenkens haben. Diese seltsame Gestalt – man mag sie flüchtig oder ewig nennen – in keinem Fall ist der Stoff, aus welchem sie gemacht wird, der des Lebens.⁴⁸

Dieser *seltsamen Gestalt*, die Benjamin greifbar zu machen trachtet, entspricht bei Proust den „Zeichen von Zeit, die man verliert.“⁴⁹ Es sind die Zeichen der Zeit, die uns die Zeit der Zeichen entziehen. Die Erkenntnis, die uns am Ende der Lehrjahre zuteil wird, ist eine relative Wahrheit. Wahrheit kennt keine Abgeschlossenheit, keine Absolutheit, obwohl sie in jedem Augenblick *unbedingt* sein will. Eben noch vertrat sie *dieses Eine*, nur um im nächsten Moment sich selbst fremd zu werden und fortan *das Andere* zu behaupten, mit derselben unbeirraren Nachdrücklichkeit wie zuvor. Und das genau so lange, wie es dauert, bis eine neue Zeit anbricht. Und mit ihr eine neue Wahrheit.

2.1.6. Die Dinge beim Namen nennen

Es ist seine subjektive Überzeugung, die uns dem autobiographischen Ich-Erzähler an den Lippen hängen und dessen Worten Glauben schenken lassen. Die Wahrhaftigkeit dieser Worte anzuzweifeln, hieße, die eigentliche Eigentümlichkeit der autobiographischen Wahrheit misszuverstehen. Es *kann* sich nur um eine rein subjektive und temporäre Wahrheit handeln. Als solche besitzt sie aber durchaus den Status der Wahrhaftigkeit und legitimiert zugleich die Identität des Ich-Erzählers als eine authentische.

Daß das Ich des Erzählers über die verschiedensten Situationen und Lebenszeiten hinweg als das immergleiche Ich realisiert wird, stiftet die Einheit des autobiographischen Gedächtnisses, nicht etwa die Einheit der Erlebnisse und Geschehnisse, aus denen sich die autobiographische Erzählung zusammensetzt.⁵⁰

Wenn ich von einer *rein subjektiven* Wahrheit spreche, respektive von einer rein subjektiven Erinnerung, setze ich stets die Kenntnis des Anteils der Sozialität voraus, und diese keineswegs verstanden als Gegenstück zur Individualität, sondern als mit ihr vereinbar in Form von wechselseitiger Bedingtheit. Die auf diesem Weg ausgeprägte Identität ermöglicht es dem Autobiographen zu sagen: *Es war so*. Dennoch muss er sich bei seiner Erzählung dessen bewusst sein, worauf Aleida Assmann mit Christa Wolfs Worten hinweist: „Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen.“⁵¹ *Es war so*, und doch: *so ist es nicht gewesen*. Ob man es nun mit Assmann „[...] die Distanz und Diskrepanz zwischen ‚Eindruck‘ und

⁴⁸ Benjamin, Walter, S. 22.

⁴⁹ Deleuze, Gilles, S. 20.

⁵⁰ Welzer, Harald, S. 205.

⁵¹ Assmann, Aleida, S. 99.

„Ausdruck“ [...]“⁵² nennen mag, oder es wie Gilles Deleuze ausdrücken möchte: „Das Wesentliche ist die verinnerlichte, immanent gewordene Differenz“⁵³, immer scheint der Erzählung genau das zu entgehen, was gewesen ist. Indem sie nämlich tut, als wüsste sie, wie sich das Vergangene in der Gegenwart gestalten und verhalten würde, verliert sie seinen Ursprung.

Auf halbem Weg zwischen Erinnerung und Vergessen sind die falschen Erinnerungen angesiedelt. [...] An der Auslegung der ursprünglichen Wahrnehmung sind unter anderem Persönlichkeit, Augenblicksstimmung und aktueller physiologischer Zustand beteiligt. Die im Gedächtnis angelegte neuronale Spur wird im Laufe der Zeit durch unsere alten und neuen Erinnerungen verändert. Eine Rolle spielt auch die Länge des Intervalls zwischen Gedächtnisspeicherung und Abruf, denn die Deutlichkeit vieler Erinnerungen läßt mit der Zeit nach. Beim Abruf ist auch unser augenblicklicher Zustand von Bedeutung. Wie am Ende unsere Erzählung dieser Wahrnehmung aussieht, hängt außerdem von unseren Sprachfähigkeiten ab. Die Erinnerungsfähigkeit hingegen ist weitgehend vom Zufall abhängig.⁵⁴

Marcel Proust vermochte es, sich den Zufall zu nutze zu machen, sein unnachahmlicher Umgang mit Sprache befähigte ihn zu einer umsichtigen und weitsichtigen Niederschrift seiner Fundstücke. Und man kann sich den Autor zwar zum Vorbild, ja, zum Maßstab nehmen, doch die Realität ist eine andere. Nichtsdestoweniger kann nur redliches Bemühen (im Sinne von Prousts Idee von Zwang) in der Handhabung von Erinnerungen zu einer Vergangenheit (zurück-)führen, die uns zukünftig zugute kommen wird.

2.1.7. Sehnsucht

Seitenlang behandeln wir bereits unsere Begrifflichkeit des Projizierens. Nicht nur Vergessen und Erinnern lassen sich nicht getrennt voneinander diskutieren, dasselbe gilt eben auch für Erinnern und Projizieren; folgerichtig besteht ein unauflöslicher Zusammenhang zwischen allen drei Begriffen: Vergessen, Erinnern und Projizieren gehen ein Bündnis für die Zukunft ein.

Vergessen wir für einen Moment die Gegenwart. Für sich genommen: Projizieren und Zukunft – Projizieren von Zukunft. Die Sehnsucht bringt sich in unseren Diskurs ein. Und nicht länger nur in Gestalt von Heimweh, von vergangenheitsaufwühlender Suche, die interpretiert und projiziert, bis die Sehnsucht gestillt ist, sondern fernerhin als ein Herbeisehnen vermeintlich idealer Zukunft. Mehrdeutig streift sie die Grundpfeiler dieser Arbeit, die sich doch schwerpunktmäßig der Filmanalyse widmen wird.

⁵² Ebd.

⁵³ Deleuze, Gilles, S. 51.

⁵⁴ Tadié, Jean-Yves & Marc, S. 190f.

Man sieht nicht, wohin es führt, man folgt nur. Der Film, das ist die unbewußte Gesellschaft. Sie träumt [...]. Der Traum ist praktisch. Ihn zu begreifen heißt, in Bausteinen zu denken: im Feld-des-Sehens vom Alltagskonzept visueller Gewißheit zu sprechen und dem Anschein der Analogie dieser Gewißheit im Film, der nichts als ein Schutzschirm ist, damit wir unbemerkt in eine andere Wirklichkeit (oder die Wirklichkeit der Anderen) gelockt werden können – in den Blick, die Bilder, das Reale.⁵⁵

2.1.8. Bitte merken!

Bevor wir gänzlich in die illusionistische Welt des Kinos und ihre Trickkiste eintauchen, fassen wir *Vergessen, Erinnern, Projizieren im Blick* noch einmal zusammen. Freud hatte es angekündigt, und ich hatte mich deshalb auch im Vorfeld schon halbwegs damit abgefunden, dass ich im Rahmen dieser Untersuchung (oder grundsätzlich) keinen Anspruch auf Vollständigkeit bei der Illustration von Vergessen, Erinnern, Projizieren erheben kann. Die mehr oder weniger durchgängige Darstellung der Termini mittels abwechselnder Stellungnahmen der Positionen aus Psychoanalyse, Philosophie, Sozialpsychologie, Literatur sowie aus Medizin- und Kulturwissenschaften erwies sich als außerordentlich fruchtbar. Entlang der vorgenommenen Untergliederung lässt sich Wegweisendes für den weiteren Verlauf entnehmen.

Halten wir also fest: Beim Vergessen scheint es sich auf den ersten Blick um eine ‚ärgerliche Angelegenheit‘ zu handeln. Dass das *Vergessen* aber mitunter gleichwohl eine *Notwendigkeit* darstellt, konnten wir in Erfahrung bringen. Vergessen *ermöglicht* dergestalt überhaupt erst eine *Gegenwart und Zukunft*, die mit einem *totalen Gedächtnis*, wie Bergson es im Sinn hatte, undenkbar wären. In diesem Zusammenhang haben wir die *relevanten Ereignisse* – und somit erinnernswerten – von den weniger relevanten unterschieden, gleichsam *sukzessives Vergessen*, das mit der Schwierigkeit der Datierung einsetzt, von der *partiellen, temporären Form des Vergessens*. Mit Freud unternahmen wir einen Abstecher in das Reich der *psychischen Abwehrmechanismen*. Im Anschluss daran haben wir das „Wir“ auseinandergenommen und die *kollektive Bedingtheit des Gedächtnisses* aufgedeckt. Jan Assmann half uns mit den *verschiedenen Gedächtnisformen* auf die Sprünge, Aleida Assmann trennte zwischen *Ich- und Mich-Gedächtnis*. Henri Bergsons *willkürliches Gedächtnis* wurde von Marcel Prousts *unwillkürlich suchender Erinnerung* überholt. Als *sprachlose Gegenstände* vermittelten uns die Madeleines den *Geschmack am Objekt*, der Pflasterstein *zwang* uns *lehrreich* innezuhalten. Die *Zeit der Zeichen* stand unter dem Einfluss der Zeichen

⁵⁵ Kötzt, Michael, *Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären*, Frankfurt a.M.: Syndikat 1986, S. 8.

der Zeit, genauer: Die Zeit transformierte die Wahrheit in eine *Wahrheit der Zeit*. Schließlich haben wir die *übersetzende Funktion der Sprache* angesprochen und mit Christa Wolf festgestellt: *Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen*. Und endlich gaben wir der Sehnsucht Raum und bereiteten uns auf das vor, was da kommen mag, wenn wir in Richtung *Zukunft projizieren*.

Am Ende von *Vergessen, Erinnern, Projizieren im Blick* müssen wir uns eingestehen, dass es doch zu mancherlei (Zeit-)Sprüngen gekommen ist, die aber in der Natur der Sache liegen, in der Unmöglichkeit, die komplexen Termini uneingeschränkt separat zu behandeln.

Um dieser Orts schon einen Ausblick auf die Kapitel 4 und 5 zu werfen, greifen wir auf Walter Benjamins Worte zurück. Denn zutreffender als er kann man unser Vorhaben, das auf wunderbare Weise in Thematik und Verfahrensweise ident ist, nicht beschreiben:

Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist[,] sondern deren Schauplatz. Es ist das Medium des Erlebten[,] wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen. Wer sich der [...] verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Das bestimmt den Ton, die Haltung echter Erinnerungen. Sie dürfen sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen; ihn auszustreuen[,] wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen[,] wie man Erdreich umwühlt. Denn Sachverhalte sind nur Lagerungen, Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, was die wahren Werte, die im Erdinneren stecken, ausmacht: die Bilder, die aus allen früheren Zusammenhängen losgebrochen als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Trümmer oder Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen. Und gewiß bedarf es, Grabungen mit Erfolg zu unternehmen, eines Plans. Doch ebenso ist unerläßlich der behutsame, tastende Spatenstich ins dunkle Erdreich[,] und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde und nicht auch dies dunkle Glück von Ort und Stelle des Findens selbst in seiner Niederschrift bewahrt. Das vergebliche Suchen gehört dazu so gut wie das glückliche[,] und daher muß die Erinnerung nicht erzählend, noch viel weniger berichtend vorgehn[,] sondern im strengsten Sinne episch und rhapsodisch an immer andern Stellen ihren Spatenstich versuchen, in immer tieferen Schichten an den alten forschen.⁵⁶

Wir wollen keine Zeit verlieren.

2.2. Vergessen, Erinnern, Projizieren im Film

2.2.1. Ordentliche Unordnung

Nachdem sich der erste Kreis nun geschlossen hat, gehen wir in die zweite Runde und mithin der Frage nach, wie sich *Vergessen, Erinnern, Projizieren im Film* darstellen. Hier wie dort ist Vollständigkeit und Abgeschlossenheit nicht gangbar; *in sich geschlossen* kann der angestrebte Zustand aber genannt werden. Es scheint geraten, an den Ausgangspunkt unserer Untersuchung zurückzukehren: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gestalten sich als

⁵⁶ Benjamin, Walter, S. 22.

unordentliche Unorte, die – jeder für sich – über eine Gegenwart verfügen und im Zuge dessen gegenwärtig koexistieren. Dennoch – es ist um einiges komplizierter als bislang angenommen. Denn jetzt kommt der Film ins Spiel. Er macht sich sein eigenes Bild und verrückt damit das unsere, er drängt sich mit seiner Gegenwart in unsere Gegenwart und stellt in ihr alles auf den Kopf. Wenn wir zuvor mit Proust nach Wahrheit fragten und die Antwort des Films daraufhin ‚Illusion!‘ lautet, lohnt es sich, genauer hinzuschauen. Aber zunächst benötigen wir Folgendes:

Wir brauchen zum Verstehen eine Ordnung, denn etwas Unordentliches können wir nicht verstehen. Es muß also der Künstler ebenso wie der Wissenschaftler oder jeder, der irgend etwas ausdrückt, eine Ordnung schaffen. Diese Ordnung kommt aber durch dynamische Ereignisse zustande, und es fragt sich dann, wie man die Kräfte organisiert und versteht, die dann im letzten auf eine solche Ordnung hinauslaufen. [...] Ich verstehe die Kunst so, daß man in eine Welt hineinblickt, die in sich selbst geordnet, deren Ordnung aber nicht gleich offenbar ist. [...] Im Grunde ist die Aufgabe des Künstlers, diese Ordnung zu finden, die in seinem Fall dann eine besondere Ordnung ist, die von seinem eigenen Wesen, seinem eigenen Stil bestimmt wird. Dieses Prinzip der Ordnung der Welt aufzuerlegen, ohne der Welt Gewalt anzutun, ist eigentlich die künstlerische Aufgabe. Ich verstehe das Schöpferische als solches.⁵⁷

So wie wir im Weiteren die Bausteine des Films unter die Lupe nehmen werden, gilt es eingangs, die Bausteine unseres Vorhabens zu ordnen. Die filmtheoretische Kapitelprägung darf nicht im Sinne eines filmgeschichtlichen Exkurses missverstanden werden; ein Anfang, der bis auf die frühen Anfänge des Films zurückreicht, ist in vorliegendem Fall nicht angezeigt.

Als aufschlussreicher präsentiert sich in unserem Zusammenhang die anhaltende Debatte über den Film als Kunstwerk.

Mit dem Film steht es ebenso wie mit Malerei, Musik, Literatur, Tanz: man kann die Mittel, die er bietet, benutzen, um Kunst zu machen, man braucht aber nicht. [...] Aber viele wertvolle, gebildete Menschen leugnen bis heute, daß der Film auch nur die Möglichkeit habe, Kunst zu sein. Sie sagen etwa: Film kann nicht Kunst sein, denn er tut ja nichts als einfach *mechanisch die Wirklichkeit zu reproduzieren*.⁵⁸

Der Film als Spiegel der Natur, als naturgetreues Ab-Bild, als bloße Nachahmung im Sinne einer Mimesis-Theorie? Diesem Trugschluss lässt sich beikommen. Wir werden eine Unterscheidung von Filmbild und Wirklichkeit vornehmen und die Rolle des Zuschauerblicks bestimmen müssen. Das Moment des Sehens sowie die ernsthafte Klärung der Frage ‚*Wer*

⁵⁷ Arnheim, Rudolf, *Zauber des Sehens. Gespräch mit Ingo Hermann in der Reihe „Zeugen des Jahrhunderts“*, Hg. v. Ingo Hermann, Göttingen: Lamuv 1993, S. 64f.

⁵⁸ Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst* (1932), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 24.

sieht?‘ darf als Vorbedingung angesehen werden für die anschließende Auseinandersetzung mit den filmischen Mitteln, die Vergessen, Erinnern und Projizieren versinnbildlichen. Wir wollen das Vergehen und Zurückdrehen von (Film-)Zeit fokussieren, uns in ein Raum-Zeit-Kontinuum hinein fallen lassen, dass fern weltlicher Gesetzmäßigkeiten und jenseits ihrer Zeit agiert, wir wollen stumme Fragen laut werden lassen und all dies in einer Sprache, die sich ihrer selbst bewusst ist und somit ihrer eigenen Unzulänglichkeit:

[D]as Denken selber [ist] mit dem Wahrnehmen verbunden [...], und das hat sehr mit dem Wesen der Sprache zu tun. [...] Die Sprache hat gewiß ihre Rechtfertigung gebraucht und verlangt. Aber es scheint mir ein großes Mißverständnis, zu glauben, daß das menschliche Erkennen mit der Sprache anfängt. [...] Dieses Erkennen kommt aus dem Sinnlichen und nicht aus dem Sprachlichen. Das Sprachliche ist die Kodifizierung der Erkenntnisse; die Erkenntnisse selber können ja nicht in der Sprache zustande kommen, weil die Sprache ein indirektes Material ist. Die Wörter enthalten den Gegenstand nicht.⁵⁹

2.2.2. *Filmanalyse*

Beginnen wir mit einigen Worten zur Filmanalyse und legen uns ordentlich frühzeitig das Handwerkszeug für die Kapitel 4 und 5 zurecht.

In der „[...] Bestandaufnahme der Analysemethoden“⁶⁰ orientiere ich mich an Winfried Pauleit, dessen Aufsatz anfangs wiederum Knut Hickethiers Darstellung der unterschiedlichen Arbeitsweisen zum Thema hat:

Hickethier unterscheidet in seiner Einführung in die Medienwissenschaft drei unterschiedliche Analysekonzepte innerhalb der geisteswissenschaftlichen Theorietradition: formal-hermeneutische, ideologiekritische und dekonstruktivistische Analysen. Alle genannten Methoden basieren auf einer weitgehend konsistenten Vorstellung eines Produktes bzw. Werkes, dem die Analyse gilt. Allerdings weisen alle drei Methoden Bereiche aus, in denen sich die Analyse auf ein größeres Diskursfeld öffnet.⁶¹

Die formal-hermeneutische Methode berücksichtigt unter anderem jene Bedeutungen, die sich innerhalb eines Traditionsrahmens – zumindest unbewusst – herausbilden. Die ideologiekritische Methode operiert vor dem sozialen, gesellschaftlichen Hintergrund als Ausgangspunkt für mediale Analyse. Wohingegen sich die dekonstruktivistische Analyse das

⁵⁹ Arnheim, Rudolf, *Zauber des Sehens*, S. 79f.

⁶⁰ Pauleit, Winfried, „Die Filmanalyse und ihr Gegenstand. Paratextuelle Zugänge zum Film als offenem Diskursfeld“, in: Andrzej Gwózdź (Hg.), *Film als Baustelle. Film under re-construction. Das Kino und seine Paratexte*, S. 37-57, hier: S. 39.

⁶¹Ebd., S. 40.

Werk als eine Mündungsstelle verschiedenster Diskurse vorstellt, und deren Argumentationsverläufe nachzuzeichnen versucht.⁶²

Pauleit weist darüber hinaus auf den Umstand hin, dass Hickethier den Videorecorder (aufgrund seines direkteren Bezugs zum Analysegegenstand) einem transkribierten Filmprotokoll vorzieht. Für Pauleit wird hier die Unmöglichkeit der Trennung von Filmkonstruktion (durch das Wiedergabegerät) und Analysearbeit ersichtlich.⁶³

Diese Überlegung führt uns zur nächsten, zu einer „grundsätzlichen“ – wiewohl keiner neuen – Überlegung:

Die grundsätzliche Frage, die sich hieran anschließt, ist aber nicht nur, wie ich meinen Gegenstand konstruiere, sondern es entsteht vielmehr ein fundamentaler Zweifel an der pragmatischen oder impliziten Konvention einer wissenschaftlichen Ordnung, die in einem ersten Schritt ihren Untersuchungsgegenstand bestimmt bzw. konstruiert, um diesen dann in einem zweiten Schritt einer Analyse zu unterziehen.⁶⁴

Pauleit zieht sogleich den französischen Filmwissenschaftler Raymond Bellour mit seiner eklatanten Analyseskepsis heran. Bellour benannte 1975 die nicht unerhebliche Tatsache der Absenz des eigentlichen Analysegegenstands (noch ein *Nirgendwo*) sowie das damit einhergehende Paradoxon, dass die Fiktion, auf der der Film gründet, bei gleichzeitiger Inanspruchnahme ihrer Mittel geleugnet wird. Unwillkürlich fühlen wir uns an Henri Bergsons willkürliches Gedächtnis erinnert, das auf durchaus vergleichbare Weise das Wesentliche aus dem Blick verliert.

Doch spulen wir ein kleines Stück zurück. Der Videorecorder, den schon Hickethier für so immens wichtig hielt, spielt auch für Bellour eine tragende Rolle im Analyseprozess, allerdings besteht dessen herausragendes Talent seiner Meinung nach in der Funktion des Standbilds. Den Film beliebig anhalten zu können, bedeutet, ihn zu besitzen; ihn als Standbild auf seiner Basis (als Fotogramm nämlich) analysieren zu können, führt laut Pauleit jedoch zu einer Entstellung.⁶⁵ Wie aber kann sich nun dieses *entstellende* Standbild, das allein seinem Wortlaut nach in einem kontrastierenden Verhältnis zum bewegten Bild (der vermeintlichen Essenz eines jeden Films) steht, in Sachen Filmanalyse dienlich zeigen? Und wurde das Filmstandbild selbst tatsächlich erst durch die Filmanalyse hervorgebracht? (Von den Gebrauchsfotografien als Werbeträger der Filmindustrie einmal abgesehen.) Das Standbild

⁶² Vgl. ebd., S. 40.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 41.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 42.

etabliert sich als ein eigener Gegenstand, der sich einer gesonderten Betrachtung würdig erweist.

[...] [I]n gewissem Maß (dem unserer theoretischen Gehversuche) [lässt sich] das Filmische paradoxerweise nicht im Film „am rechten Ort“, „in der Bewegung“, „in natura“ erfassen, sondern bisher nur in einem wichtigen Artefakt, im Fotogramm. [...] [D]ie gängige Meinung über das Fotogramm: ein fernes Nebenprodukt des Films, ein Muster, ein Lockmittel für Kunden, ein pornographischer Ausschnitt und, technisch, eine Reduktion des Werks durch die Immobilisierung dessen, was man für das geheiligte Wesen des Films ausgibt: der Bewegung der Bilder. Wenn nun das eigentlich Filmische (das Filmische der Zukunft) nicht in der Bewegung liegt, sondern in einem dritten, unaussprechbaren Sinn, [...] so ist die „Bewegung“, die man für das Wesen des Films hält, keineswegs „Beseelung“, Fließen, Beweglichkeit, „Leben“, Kopie, sondern nur das Gerüst einer permutativen Entfaltung, so ist eine Theorie des Fotogramms notwendig [...].⁶⁶

„Das Fotogramm liefert uns das *Innere* des Fragments [...]“⁶⁷, so Roland Barthes‘ daran anknüpfende Überzeugung. Nicht länger „das Element ‚zwischen den Einstellungen [...], sondern das Element ‚in der Einstellung“⁶⁸ sei das entscheidende, wie der Autor hinsichtlich S.M. Eisenstein darlegt.

Nach Gilles Deleuze gestalten sich Bewegung und Bild aber untrennbar, derart untrennbar, dass der Filmtheoretiker sie auch terminologisch verschmolz: zu seinem „Bewegungs-Bild“⁶⁹. Pauleit macht sehr richtig darauf aufmerksam, dass „[...] es auch in seiner (Deleuzes, N.M.) Theorie etwas jenseits der Bewegung [gibt], welches aber nicht als Standbild, sondern als Intervall gefasst wird, als kurzes Anhalten zwischen zwei Bewegungen.“⁷⁰ Dieses *Anhalten zwischen zwei Bewegungen* versteht Deleuze jedoch als eine implizite Eigenschaft des Bewegungs-Bilds, das unaufhörlich Bild an Bild reiht und in einem vom Intervall unbeeindruckten Vorwärtsdrang dahinfließt.

Begreift man das Standbild mit Barthes hingegen als *Zitat* und stellt mithin die offenbarte Parallele zum schriftlichen Text her, erschließt sich einem die Beziehung von Standbild und bewegtem Bild wie folgt: Beide Bildarten treten als eine spezifische Form von Text in Erscheinung, die sich keinesfalls widersprechen, geschweige denn unterdrücken, vielmehr palimpsestartig zueinander stehen.⁷¹

Roland Barthes liefert uns eine Vorschau auf den zeitintensiven Zeitabschnitt (Kapitel 2.2.5.), wenn er sagt:

⁶⁶ Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III* (1964-1972), übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 64f.

⁶⁷ Ebd., S. 65.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Der Titel von Gilles Deleuzes erstem Kinoband lautet: *Das Bewegungs-Bild. Kino I* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989).

⁷⁰ Pauleit, Winfried, S. 44.

⁷¹ Vgl. Barthes, Roland, S. 66.

Das Fotogramm hebt schließlich den Zwang der Filmzeit auf [...]. Bei den schriftlichen Texten ist die Lektürezeit frei [...]; beim Film ist sie es nicht, da das Bild weder schneller noch langsamer laufen kann, lediglich unter Verzicht auf seine perzeptive Gestalt. Indem das Fotogramm eine zugleich augenblickliche und vertikale Lektüre einführt, schert es sich nicht um die logische Zeit (die nur eine operatorische Zeit ist); es lehrt, wie man den technischen Zwang (das „Drehen“) vom eigentlich Filmischen, vom „unbeschreiblichen“ Sinn dissoziiert.⁷²

Das Fotogramm, das sich um die logische Zeit nicht schert, wird gleichsam zu einem Proustschen Erinnerungsbild, indem es im Nachhinein Auskunft über Gewesenes gibt, ja, indem es das Gewesen-Sein als solches beweist und konserviert. Das Filmstandbild, nein, der Film an sich verfügt erkennbar über ein gewisses Gedächtnispotential.

Dass zwischen Film und Gedächtnis ein tiefgründiges Verhältnis existiert, lässt uns natürlich hellhörig werden; eine Diskussion darüber, inwiefern der Film belegbar als Speichermedium für das menschliche Gedächtnis fungiert, würde in unserem Bestreben nichtsdestoweniger zu weit führen – noch dazu in die falsche Richtung, immerhin besteht unser Anliegen nicht in der Beantwortung der Frage, ob der Film unser Gedächtnis speist, sondern in einer möglichst schlüssigen Antwort dahingehend, wie sich Gedächtnis *im Film* zur Schau zu stellen vermag.

Fahren wir fort mit dem, was Winfried Pauleit die „Matrix-Analyse“⁷³ nennt. Im Zentrum dieser Methode steht „die faktische Realisierung eines Films [...]“.⁷⁴ Pauleit verdeutlicht anhand der Rollenbesetzung, wie die Matrix-Analyse arbeitet: Anhaltspunkt für die Besetzung eines Schauspielers soll hierbei wohlgermerkt ein aus der Vorstellung geborener Gestaltungsspielraum sein, und nicht die Rekonstruktion der Entscheidungen eines Regisseurs. Der Film wird in eine Matrix aufgefächert; eine horizontale und eine vertikale Achse strukturieren im Zusammenspiel fiktive Möglichkeiten:

Jede Auswahl und Anordnung erscheint dann wie eine Akzentuierung, die auf dem Hintergrund anderer Entscheidungen vorgenommen wird. Und jede Akzentuierung macht wieder neue Entscheidungen denkbar, sodass es keineswegs um Rekonstruktionen geht, sondern um ein imaginatives Spiel, um zukünftige oder auch nur mögliche Filme. Dies verändert aber nicht nur die Filmkritik, wie Bellour dies beschrieben hat, sondern ganz generell auch den sich daran anschließenden Modus der Filmrezeption. Dieser besteht dann nicht mehr im Zuschauen, im Nachvollziehen einer Filmgeschichte oder dem Nachfühlen der Entscheidungen eines Regisseurs, sondern eher im Verwerfen einer Regisseur zentrierten Ordnung zugunsten eines Denkens von Film als Matrix, das den Film als Materialität und Möglichkeit zugleich untersucht und reflektiert.⁷⁵

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl. Pauleit, Winfried, S. 45ff.

⁷⁴ Ebd., S. 46.

⁷⁵ Ebd.

Da eine derartige Analyse jedoch kaum dem Film als Einzelprodukt Rechnung tragen dürfte, erweist sie sich für unsere Zwecke als hinfällig. Einzig Pauleits Hinweis auf Truffaut, der seinen ersten Film *Les Quatre Cent Coups* mit einem Freeze Frame enden lässt, und so den Zuschauer dazu veranlasst, den Film gedanklich weiter zu spielen (im Diskurs der Matrix-Analyse entspräche dies einer Fortführung auf der Vertikalen)⁷⁶, scheint für uns verwertbar. Augenscheinlich ist auch hier ohne das Standbild alles nichts.

Selbiges gilt im Übrigen für die „Zeitsprung-Analyse“⁷⁷, die nicht unerwähnt bleiben soll, wenngleich sie mit ihrer historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bezugnahme vor allem bei der Analyse filmischer Remakes methodisch sinnvoll aufkeimt.

Die „Dispositiv-Analyse“⁷⁸, die sich im Gegensatz zur Matrix- und Zeitsprung-Analyse mit dem komplexen Feld der Anordnungen eines Films beschäftigt, verfolgt das Ziel, die durch Verschiebungen in andere Dispositive (beispielsweise Kino, Fernsehen, Museum) entstandenen Veränderungen aufzuzeigen und dabei den Fokus auf die Konstruktion des Films zu legen.

Klar erkennbar ist Pauleits Vorhaben, des Films nicht in einem Gegenstandsverständnis, sondern mittels seiner Paratexte, seiner ihn umgebenden Rahmenstruktur habhaft zu werden.

Mit dieser „Absicht“ wird Film weder als Text noch als gegebenes Artefakt angenommen, sondern als offenes Diskursfeld entworfen. Das, was dieses Verfahren hervorbringt, ist gleichsam Film im Sinne einer unabschließbaren Projektion. Das Manöver dieser Verschiebung besteht also darin, nicht den Film in ein operationalisierbares Objekt zu transferieren, sondern die Filmanalyse selbst zum Film zu machen – zum Film als offenem Diskursfeld.⁷⁹

Der unbestrittenen Annahme zum Trotz, die Analyse eines Films konzentrierte sich auf einen abwesenden Gegenstand, trage ich mich mit der Absicht, gerade das Nicht-Gegenständliche als Gegenstand zu behandeln, und zwar als einen Gegenstand der Imagination. Schließlich sollte sich die Methode der Thematik annähern, und Letztere stellt nichts anderes in den Mittelpunkt denn Imagination, Imagination als aus den Tiefen des Gedächtnisses auferstandene visionäre Wahrheit.

Wenn ich *visionäre Wahrheit* sage, möchte ich diese verstanden wissen als vom Proustschen Geist durchwoben. Allein die „Vision“, in der der verschüttete und vergessene Gegenstand

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 47.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 48ff.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 52ff.

⁷⁹ Ebd., S. 57.

durch die Transformation von einer anwesenden Abwesenheit in eine abwesende Anwesenheit vor dem inneren Auge wiederaufersteht, kann die Wahrheit ans Licht bringen.

Womöglich ist es in erster Linie eine Frage der Formulierung, die mich von Winfried Pauleit scheidet, von der Hand zu weisen ist jedoch nicht, dass Pauleit dezidiert *Film als offenes Diskursfeld* im Blick hat (genauer: *Filme*, denn es dreht sich in seinem Verständnis immer um einen Plural an Gemeinsamkeiten, Gegenläufigkeiten und Imaginationen), und ich den *Film als Einzelprodukt*, genauer: zwei Filme, diese gleichsam jeder für sich, als ein individuelles Werk und ein zweites individuelles Werk. Ungeachtet dessen sind sie auf Zusammensetzung und Gehalt der Filmtechniken zu (über-)prüfen.

Auch ich werde den Videorecorder bemühen, auch ich werde mit einem Bein vom schattenhaften Standbild aus starten, doch die Motivation hinter der gesamten Untersuchung ist und bleibt die anfangs aufgestellte Fragestellung, *ihr* muss sich die Methode anpassen.

Und abermals passt es, wenn Walter Benjamin von der Aktivität des *Grabens* spricht, und Rudolf Arnheim vom *Finden und Verstehen und sanften Modifizieren* der Ordnung in den Dingen.

Es geht darum, eine eigene, angemessene Entscheidung zu treffen. Sie wird sich finden.

2.2.3. Filmkunst

Der Film kann Kunst sein, er muss aber nicht. Der Filmschaffende kann Filmkunst schaffen, er muss aber nicht. Dies ließ sich bislang in Erfahrung bringen. Die Betonung innerhalb der Aussagen liegt jeweils auf *beiden* Verben: Er *kann*, er *muss* aber nicht.

Die Annahme, über die wir zu Beginn des Kapitels stolperten, jene von Rudolf Arnheim dokumentierte nämlich, *dass der Film noch nicht einmal die Möglichkeit habe, Kunst zu sein, da er ja bloß mechanisch die Wirklichkeit reproduziere* (dieses Vorurteil hielt sich ebenfalls gegenüber der Fotografie hartnäckig), gilt es zu widerlegen.

Diesen Widerspruch mit einer unverhohlenen Abschätzigkeit und einem Gefühl der Überlegenheit einzulegen, hieße aber, das Wort übereilt und (zu) wenig durchdacht zu erheben. Wollen wir umsichtig aus einem differenzierten Geschichtsverständnis heraus argumentieren, müssen wir uns mit der Situation auseinandersetzen, in der sich insbesondere die Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts befanden: Mehrere Jahre wurden sie bereits begleitet von dem fortschrittlichen Kinematographen.⁸⁰ Die präzisierende technische Apparatur stand in einer wissenschaftlichen Ecke. Durchaus anerkannt, doch mit dem Rücken

⁸⁰ Vgl. Dulac, Germaine, „Das Wesen des Films: Die visuelle Idee“ (1925), in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 234-241, hier: S. 234f.

zur Wand. Und so sollte sie dort verweilen, sich nicht rühren, sich nur nicht einmischen in die althergebrachte Tradition der Künste. Zu sechst standen sie der einen entgegen, die in ihre Mitte aufgenommen zu werden verlangte.

Wer so vermessen war, dieser hohen Runde ein neues Mitglied beizuordnen, konnte nur verrückt sein. Eine weitere Kunst? Was für eine abwegige Idee! War sie notwendig und brauchten die Künstler sie, um sich zu artikulieren? ... Es gab schon eine Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten für jede Form menschlicher Sensibilität, und daß eine neue Kunst neben den anderen auftauchte, schien nutzlos und unsinnig.⁸¹

Doch der Film, befördert von visionären, enthusiastischen Filmemachern, beharrte auf seiner geistigen Existenz fern jeder ökonomischen Ausrichtung.

Herbert Tannenbaum konstatierte 1912:

Man kann es seit kurzem wagen, von *Kinokunst* zu reden und gar zu schreiben, ohne Gefahr zu laufen, von allen denen, die es wissen müssen, für unkultiviert, grobsinnig (und so) erklärt zu werden. Aber seit ganz kurzer Zeit erst; seit etwa sechs Monaten. Zugegeben, daß in eben diesen sechs Monaten die Entwicklung des Lichtbildes qualitativ ungeahnt rasche Fortschritte gemacht hat, so rasch, daß in vielen Dingen der Tadel von gestern heute bereits gegenstandslos geworden ist, so ist aber auch hier wieder zu bemerken gewesen, daß es in Kunst (und anderen) Sachen gar viel unbedachtes Nachgerede gibt.⁸²

Frühe Filmtheoretiker wie Hermann Häfker und Gustav Melcher fühlten sich der neuen Kunst eng verbunden und schlugen ihr so manche Schneise. Es war ihnen ein Anliegen, den Kinematographen von dem Vorwurf der bloßen mechanischen Wirklichkeitsreproduktion freizusprechen. Melcher war seiner Zeit weit voraus, indem er 1909 erkannte: „Die Kinematographie ersetzt [...] die Wirklichkeit durch den Schein, den optischen Rohstoff durch die Verarbeitung desselben.“⁸³

Béla Balázs fand 1926 zwar eine Situation vor, in der „es heute keinen vernünftigen Menschen mehr [gibt], der es bezweifeln würde, daß ein Film ein Kunstwerk sei oder zumindest ein Kunstwerk sein kann [...]“⁸⁴, dennoch bemerkte er selbst bei den leidenschaftlichsten Verfechtern der jungen Kunst, welche bis dorthin noch nicht ansatzweise ihr volles Potential entfaltet hatte, eine leise Zurückhaltung, wenn es darum ging, dem Film

⁸¹ Ebd., S. 235.

⁸² Tannenbaum, Herbert, „Kunst im Kino“ (1912), in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S.139-142, hier: S. 139.

⁸³ Melcher, Gustav, „Die künstlerischen Vorzüge der Kinematographie“ (1909), in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 62-67, hier: S. 62.

⁸⁴ Balázs, Béla, „Produktive und reproduktive Filmkunst“ (1926), in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 242-245, hier: S. 242.

das höchste Kunstniveau zuzusprechen. Den Beobachtungen des Filmtheoretikers zufolge lag die Ursache hierfür in der Auffassung, „[d]aß er (der Film, N.M.) anscheinend *nur eine vermittelte Kunst* geben kann.“⁸⁵ *Vermittelte Kunst*, da dem Kameramann, dem doch ausschließlich die Lorbeeren zustünden, aus Sicht des Publikums lediglich die Rolle des Vermittlers von Schauspiel- und Regiekunst zukäme. Doch die Kameraaufzeichnungen reproduzierten dieser Ansicht nach nur das ihnen scheinbar vorausgehende – und somit kameraunabhängige – *eigentliche Kunstereignis*.⁸⁶ Diese von Balázs registrierte Haltung lässt gänzlich außer Acht, was Melcher über ein Jahrzehnt zuvor ausfindig machte, nämlich, dass es sich bei der filmischen Arbeit nicht um ein Abbild der Wirklichkeit (hier: des Spiels) handelt, sondern um eine *Verarbeitung des optischen Rohmaterials*. Die künstlerische Komponente des Films liegt folglich in der kameraimmanenten Bilderproduktion:

Kunstwerk in jenem höchsten Sinne könnte also der Film nur dann werden, wenn er nicht reproduktiv, sondern *produktiv photographiert* wäre, wenn der letzte und entscheidende schöpferische Ausdruck von Geist, Seele und Gefühl nicht im Spiel und der Szenerie, sondern *erst durch die Aufnahme in den Filmbildern selbst* entstehen würde, wenn der Kameramann, der ja letzten Endes den Film macht, der geistige Schöpfer, der Dichter des Werkes, der eigentliche Filmbildner wäre, für den das Spiel und die Inszenierung nur Anlaß und Unterlage sind, zu denen er sich verhält wie der Maler zu der Gegend – und sei es die schönste – oder zum Modell – und sei es das schönste –, die erst auf der Leinwand zum Kunstwerk, weil zum Ausdruck *seiner* Seele werden. Solange aber der Kameramann der „letzte Mann“ ist, solange wird der Film die letzte Kunst sein.⁸⁷

Ein Hoch auf den Kameramann und seine bewusst gewählten Einstellungen und Bilderfolgen! – Aber stellen wir das Bild doch einmal selbständig scharf. Meint die Verarbeitung des optischen Rohstoffs dann nicht ebenso eine Verarbeitung des *gefilmten Rohstoffs*? „Balázs vergißt außer dem Objektiv auch noch ein weiteres ausschlaggebendes „Produktionsmittel“ – die Schere“⁸⁸, stellt Eisenstein sachlich genug fest und lieferte damit die passende Antwort auf Béla Balázs Aufsatz. Fairerweise weist Eisenstein den Leser auf die Umstände hin, aufgrund derer sich Balázs zu Aussagen wie: ‚Das Alpha und Omega des Films ist der Kameramann‘ hinreißen ließ; Balázs hielt mit diesen und ähnlichen Worten dem Klub der

⁸⁵ Ebd., S. 243.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Ebd., S. 243f.

⁸⁸ Eisenstein, Sergej M., „Béla vergißt die Schere“ (1926), in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 257-264, hier: S. 261.

Kameraleute Deutschlands einen Vortrag.⁸⁹ Einen Lobgesang auf „ihre[...] *effektive*[...] Persönlichkeit.“⁹⁰

„Jemand muß halt der „Star“ sein. Jemand muß *der Eine* sein. Gestern der Schauspieler. Diesmal halt der Kameramann. Morgen vielleicht der Beleuchter.“⁹¹ Dass Eisenstein sich hier als kritischer Ironiker präsentiert, wird erklärbar und verständlich, wenn man berücksichtigt, in welchem Ausmaß es ihn verärgert haben muss, dass sich Balázs auf der Basis völliger Unkenntnis ein Urteil über die Filmherstellung zu fällen erlaubte.

Filmherstellung beginnt mit der Apparatur. Das durch sie geschaffene Filmbild ist „[...] zugleich flächig und räumlich“⁹², es ist in der Lage, den wirklichen Charakter eines Gegenstands, dessen reale Beschaffenheit zu versinnbildlichen. Voraussetzung dafür ist eine künstlerische Herangehensweise, und nicht etwa eine mechanische. Von der Einstellung hängt es also zunächst allen Einwänden Eisensteins zum Trotz ab, wie stark die räumliche Wahrnehmung innerhalb des Bilds ausgeprägt ist bzw. wie sie dort wiedergegeben wird. In der angestrebten Naturtreue begnügt sich der Kunstfilmschaffende jedoch nicht mit der Abfilmung eines Gegenstands, vielmehr hat er den Anspruch, „[...] die Charaktereigenschaften seines Materials [...]“⁹³ zu betonen und zu verstärken. Das Kameraobjektiv würde dem menschlichen Auge ohne das bewusste, zielgerichtete Zutun des Filmenden niemals vertraute Eindrücke darbieten können. Mangels der Dreidimensionalität des Filmbilds (die 3-D-Kinoaufführungen des modernen Zeitalters hier einmal ausgeklammert) bedient sich der Kameramann im Filmkollektiv der Projektion von Körpern in die Fläche und ihrer perspektivischen Überschneidung; dabei setzt er zudem auf „[...] ‚*Größenkonstanz*‘ und ‚*Formkonstanz*‘ [...]“⁹⁴ Größe und Form eines gefilmten Objekts werden vom Zuschauer vor seinem eigenen Erfahrungshorizont konstruiert und angepasst. Darüber hinaus wählt die Kamera überhaupt erst das Motiv aus und trifft dergestalt eine Unterscheidung zwischen Wichtigem und Unwichtigem; die Bildbegrenzung lenkt unseren Blick, mittels Totalaufnahmen aus direkter Nähe zum Objekt erhält das Bild gleichzeitig eine prägnante Detailliertheit und eine Ausschließlichkeit, der schlicht nicht auszukommen ist.⁹⁵

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 257ff.

⁹⁰ Ebd., S. 259.

⁹¹ Ebd.

⁹² Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, S. 27.

⁹³ Ebd., S. 49.

⁹⁴ Ebd., S. 28.

⁹⁵ Vgl. ebd., Kapitel II. und III.

Wir nähern uns einem für unsere Belange geeigneten Analyseansatz noch ein bedeutendes Stück, wenn wir uns erneut Eisenstein zuwenden. Die bisher geschilderten Kunstmittel der Kamera hätte er vermutlich genauso schwerlich anerkennen können, wie die in gewisser Weise als schöpferisch zu bezeichnende Funktion des Kameramanns. Aber nun haben wir das Filmmaterial schließlich so oder so im Kasten und blicken probenhalber fragend in Richtung Sergej M. Eisenstein. – „*Der Ausdruckseffekt des Filmes ist das Ergebnis von Zusammenstellungen*“⁹⁶, antwortet er. Was Eisenstein uns unbedingt begreiflich zu machen sucht, liegt auf der Hand – oder besser: *in* der Hand. „[...] ‚Sequenzteil‘!“⁹⁷, ruft Eisenstein laut aus und fügt sogleich hinzu: „Montage.“⁹⁸ Prompt schaltet sich Wsewolod I. Pudowkin unterstützend ein: „Die Grundlage der Filmkunst ist die Montage.“⁹⁹

Rudolf Arnheim, selbst ein Fürsprecher der Montagetechnik, sieht sich wenig später genötigt, den überbordenden Enthusiasmus mit Bedacht auszubremsen:

Im Gegensatz zur Wirklichkeit sind im Film räumliche und zeitliche Sprünge möglich. Das Aneinanderkleben von Aufnahmen mit verschiedener räumlicher und zeitlicher Situation nennt man die *Montage*. Die Montage ist dasjenige Mittel der Filmkunst, das von den Theoretikern bisher am gründlichsten untersucht worden ist, und zwar von den Russen. Die Russen haben in ihren Filmen als erste die künstlerischen Auswertungsmöglichkeiten aufgezeigt, und sie sind es denn auch gewesen, die zuerst versucht haben, die Grundsätze der Montage systematisch festzulegen. Dabei sind sie in ihrer Begeisterung vielfach zu weit gegangen. Sie neigen nämlich dazu, die Montage für *das* Kunstmittel des Films zu halten [...]. [...] Man versteht aber leicht, wie jemand darauf kommt, daß erst mit der Montage die Filmkunst anfangt. Das einzelne Filmbild entstammt schließlich einem Abbildungsprozeß, in den der Mensch nur lenkend eingreift, der aber, oberflächlich angesehen, im übrigen eben Natur reproduziert. Bei der Montage aber wird in den Abbildungsvorgang eingegriffen: der Zeitablauf wird zerschnitten, räumlich und zeitlich Disparates wird aneinandergepappt – dies wirkt als ein handgreiflich schöpferischer, gestaltender Vorgang! Eine solche Anschauungsweise ist recht äußerlich aber verständlich.¹⁰⁰

Was die Vertreter dieser *Anschauungsweise* gleichwohl unter den (Schneide-)Tisch fallen lassen, ist die grundlegende Diskrepanz zwischen Film- und Weltbild.

Doch bevor wir uns eingehend der Montage und ihren Prinzipien (2.2.4.) widmen und damit den Übergang zu unserer komplexen Zeitthematik bestreiten, wollen wir uns noch drei bemerkenswerte, teils richtungweisende Kunstauffassungen zu Gemüte führen. Die erste haben wir Eisenstein zu verdanken, der seine Ausführungen über *den Kinematographen der Begriffe* mit den Worten schließt: „Dies wird der Beitrag unserer ganzen Epoche zur Kunst

⁹⁶ Eisenstein, Sergej M., S. 261.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 262.

⁹⁹ Pudowkin, Wsewolod I., „Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe“ (1928), in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1998, S. 70-73, hier: S. 70.

¹⁰⁰ Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, S. 95.

sein. Zur Kunst, die aufgehört hat, Kunst zu sein, auf dem Wege zu dem Ziel, Leben zu werden.“¹⁰¹ Gemeint ist der Beitrag der Sowjetkunst zur Intellektualisierung des Kinos. Große Worthülsen, die sich komfortabel und an der Oberfläche ablagern und dort regungslos verbleiben. Nennenswert tiefer gehen da die anderen beiden Aussagen. Beide stammen von Arnheim, beide kommen nicht von Ungefähr – zumal sich Arnheim an Siegfried Kracauer orientiert. Dessen Schrift *Theorie des Film* ist es denn auch, auf die er Bezug nimmt, wenn er darüber sinniert, wie zweitrangig, ja überflüssig, die Frage ist, „[...] ob solch ein Medium (das fotografische, N.M.) als Kunst zu gelten habe[:]

Diese Frage läßt sich gar nicht beantworten, denn „Kunst“ ist kein Aktenschrank für gewisse Gegenstände und Tätigkeiten, die „dazugehören“. Kunst ist ein Merkmal, das in allen Gegenständen und Tätigkeiten mehr oder minder ausgeprägt zu finden ist: die Fähigkeit, Realität sichtbar zu machen.¹⁰²

Jahre später bemerkt Arnheim im Gespräch mit Ingo Herrmann rückblickend:

Einer der großen Eindrücke, den ich aus der Kunst empfang, war, wieviel Denken in der Kunst selbst schon enthalten ist, das heißt, wieviel Intelligenz, wieviel denkerisches Problemlösen eigentlich schon in jeder künstlerischen Aufgabe vorhanden ist. Das hat auf mich einen großen Eindruck gemacht, daß die Kunst nicht nur Gefühl ist oder ein bloßes Darüberschweben, sondern, daß die Kunst ein sehr hartes Denkereignis ist, wann immer sie wirklich vor sich geht.¹⁰³

Oder um es mit Karl Valentin zu sagen: *Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit.*

2.2.4. Die Montage hat ihre Prinzipien

Machen wir nun Platz für die Montage. Sie thront auf ihrem Sockel, von dem sie so schnell keiner herunterstoßen wird, immerhin kann sie sich auf eine beachtliche Anzahl von Siegen und Untergebenen berufen. Sie hat Land gewonnen, Stück für Stück, letzthin außerordentlich rasant. Sie hat das Filmwesen revolutioniert. Mit Disziplin und – aus Prinzip.

Um die Dinge kurz noch einmal in die richtige Perspektive zu rücken (wir hörten es bereits, doch die Montage macht es einen leicht vergessen): Aufgrund seiner spezifischen Art, das eingefangene abstrakte Bild der Wirklichkeit anzugleichen, war die Kunst dem Film schon zueigen, *bevor* die Montage ihren Siegeszug antrat.

¹⁰¹ Eisenstein, Sergej M., „Der Kinematograph der Begriffe“ (1929), in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 275-278, hier: S. 278.

¹⁰² Arnheim, Rudolf, „Die ungeformte Melancholie“ (1963), in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 403-416, hier: 413.

¹⁰³ Arnheim, Rudolf, *Zauber des Sehens*, S. 79.

In ihren Anfängen aber wurde selbst die Montage falsch verstanden:

Manche sind dabei der naiven Auffassung, es handle sich um ein Zusammenfügen der Filmeinstellungen in ihrer richtigen Zeitfolge. Andere wieder kennen nur zwei Arten der Montage: eine rasche und eine langsame, und vergessen dabei – oder haben nie gelernt –, daß der Rhythmus, das heißt die Wirkung, die durch den Wechsel kurzer und langer Bildfolgen entsteht, keineswegs alle Möglichkeiten der Montage erschöpft.¹⁰⁴

Pudowkin, der hier die in den 1920er Jahren herrschenden Missverständnisse vermeldet, zieht die literarische Kunstform zum Vergleich heran, um seinem Leser die Eigentümlichkeiten und Entfaltungsmöglichkeiten der Montage zu verdeutlichen. Der Filmstreifen sei für den Regisseur ebenso als Rohmaterial einzustufen wie das Wort für den Dichter. Und da das Wort je nach Positionierung innerhalb eines Satzgefüges die unterschiedlichsten Bedeutungen annähme, erhalte die Aussage eines Films gleichermaßen erst durch die jeweilige Zusammensetzung der Montagestücke einen sinnvollen Aufbau.¹⁰⁵ Demgemäß sei die Formulierung, ein Film werde *gedreht*, unzutreffend und irreführend: „Der Film wird nicht gedreht, er wird aus den einzelnen Einstellungen, die sein Rohmaterial sind, gebaut.“¹⁰⁶

Sowohl als auch kann die Beschreibung nur lauten. Der Film wird *erstens gedreht* und *zweitens gebaut*. So wie ein menschliches Kollektiv an der Entstehung eines Films beteiligt ist, arbeitet auch das technische Kollektiv Hand in Hand. Das Erstens ist der Kameramann, das Zweitens der Schnitttechniker (Cutter). Zuerst die Kamera, dann die Montage. Wenn ich nummeriere, ist daran keine Gewichtung ablesbar, sondern – wie an der letzten Gegenüberstellung ersichtlich – reine Chronologie.

Um dem ewigen Konflikt, der unter dem Deckmantel der Kunst ausgetragen wird, ein wenig die Spitze zu nehmen, ist es ratsam, sich mit Walter Benjamins Ansicht vertraut zu machen: Nicht im Mindesten beeindruckt wirkt er von den Bandenkämpfen zwischen Kamera- und Schnittlager, indem er dem Film (im Gegensatz zum Theater) eine illusionäre „[...] Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts“¹⁰⁷, zuordnet. Den ersten (abermals im chronologischen Sinne) Illusionsgrad aber schafft die Gerätschaft unter der Führung des Kameramanns.

¹⁰⁴ Pudowkin, Wsewolod I., S. 70.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 71.

¹⁰⁷ Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936/1939), in: ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 351-383, hier: S. 371.

Wenn es nach Arnheim geht, ist das Einfangen und Aufzeigen von Realität der entscheidende Aspekt der Kunst. Luzid fasst Benjamin zusammen und bringt damit Kamera und Montage in Einklang:

So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere (im Vergleich mit der Malerei, N.M.), weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.¹⁰⁸

Nachdem wir nun für klare und ausgewogene Verhältnisse sorgen konnten, konzentrieren wir uns wieder voll und ganz auf die Montage.

Um 1900 herum hatte Georges Méliès Glück im Unglück, als sich ihm durch einen störanfälligen Aufnahmeapparat, der eigenmächtig mitten in der Arbeit pausierte oder den Film gleich ganz zerriss, die Montage und die Überblendung aufdrängten. Während Méliès die Place de l'Opéra filmte, brachte der Apparat Filmmaterial hervor, das innerhalb einer Einstellung unterbrochen war; im Fortlauf zeigte sich zwar dasselbe Motiv, dieselbe Kulisse, jedoch andere ‚Figuren‘ und ‚Requisiten‘.¹⁰⁹

Die Einheit von Raum und Zeit (bis auf eine fehlende Minute) blieb bei Méliès durch das unbewegte Bild noch bestehen, doch dieser „Stopptrick“¹¹⁰ war ein erster (Stolper-)Schritt in Richtung Manipulation. Bewusste Einschnitte folgten ihm auf dem Fuße und setzten eine Auflösung der räumlichen und zeitlichen Kontinuität in Gang. Der Film wurde nicht mehr länger nur gedreht, jetzt wurde er zudem auch gebaut.

Montage bezeichnet in meiner zeitlichen Definition nicht den Zusammenbau eines Ganzen aus Teilen, nicht das Zusammenkleben des Films aus Teilstücken, nicht das Schneiden der aufgenommenen Szene in Teilstücke und nicht, diesem Wort den ziemlich verschwommenen formalen Begriff „Komposition“ zu unterschieben. Die Montage definiere ich für meine Zwecke als ein allseitiges, mit allen möglichen Kunstmitteln zu verwirklichendes Aufdecken und Aufklären von Zusammenhängen zwischen Erscheinungen des realen Lebens in Filmkunstwerken. Filmmontage in diesem Sinne bedingt ein Niveau allgemeiner Kultur des Regisseurs, das ihm erlaubt, das Leben nicht nur zu kennen, sondern auch richtig zu verstehen. Sie bedingt ebenso auch seine Fähigkeit, das Leben zu beobachten, sich in den Beobachtungen zurechtzufinden und selbständig über sie nachzudenken. Sie bedingt endlich eine Stufe seiner Begabung als Künstler, die ihm erlaubt, den inneren, verborgenen Zusammenhang der realen Erscheinungen in einen gewissermaßen entblößten, klar sichtbaren, unmittelbar ohne Erklärungen aufzufassenden Zusammenhang zu verwandeln.¹¹¹

¹⁰⁸ Ebd., S. 372.

¹⁰⁹ Vgl. Méliès, Georges, „Die kinematographischen Bilder“ (1907), in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 31-47, hier: S. 38f.

¹¹⁰ Ebd., S. 39.

¹¹¹ Pudowkin, Wsewolod I., „Über die Montage“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1998, S. 74-96, hier: S. 77f.

Dass Pudowkin sich hier mit der gleichen Stringenz äußert, mit der er zirka fünfzehn Jahre zuvor die Montage vorrangig als *Bauelement* auffasste und sie sehr wohl mit der *Komposition* in Verbindung brachte¹¹², nimmt nicht Wunder, macht doch seine Meinungsänderung die filmtheoretische Entwicklung seinerzeit transparent. Stößt man im Zuge wissenschaftlicher Annäherung auf eine Abhandlung eines der Pioniere der neuen Kunst, in der derjenige sich gegenüber vorangegangenen, aus seiner Feder stammenden Ausführungen distanziert, muss man diese als historisches Dokument und als Zeugnis eines kolossalen medialen Fortschreitens begreifen. Und immerhin war sich Pudowkin bereits 1928 darüber im Klaren, dass „[d]ie Möglichkeiten des Films [...] von Tag zu Tag [wachsen] und [...] unerschöpflich“¹¹³ sind. Wenn er zu dieser Zeit die Montage noch als *die Grundlage der Filmkunst* bezeichnete, sollte er dies später revidieren:

Die Montage ist eine neue, von der Filmkunst gefundene und entwickelte Methode der Manifestation und klaren Präsentation aller – von oberflächlichen bis zu den tiefsten – Zusammenhänge, die in der realen Wirklichkeit existieren.¹¹⁴

Auch das Bewusstsein für die Mitwirkung von mehreren Beteiligten am filmischen Schaffensprozess wuchs: Vom Drehbuchautor über den Schauspieler, den Kameramann und den Cutter bis hin zum Regisseur sah man sie nun allesamt als unverzichtbar an – wiewohl nicht als gleichrangig. Und sicherlich ist es nicht unrichtig, die gedanklich ausgereifte Grundsubstanz eines Films als dessen Schöpfungsort zu betrachten – unabhängig davon, ob man diesen im Gehirn des Drehbuchautors oder in dem des Regisseurs (oder in beiden oder ganz woanders) lokalisieren möchte.

Wir müssen die Zeit ein wenig im Auge behalten. Einigen wir uns deshalb auf eine Ausgangsprämisse: Der Montage, geboren aus der Entwicklung der Filmkunst, liegt menschliche Erkenntnis zugrunde (zugleich zielt sie auf menschliche Erkenntnis aufseiten der Rezeption ab); ihre Schnitte und Zusammenführungen emanzipierten die Kamera, gleichsam das ganze Filmwesen mit all seinen Geschichten und Zeitreisen.

Da es sich diese Untersuchung zur Aufgabe gemacht hat, die Zeit und ihre Auswirkung auf das Gedächtnis, *wie sie im Film zur Inszenierung gelangen*, zu erörtern, sollen im Folgenden die Prinzipien der Montage, die an dieser Inszenierung mitbeteiligt sind, aufgelistet werden.

¹¹² Vgl. Pudowkin, Wsewolod I., „Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe“, S. 70-73.

¹¹³ Ebd., S. 73.

¹¹⁴ Pudowkin, Wsewolod I., „Über die Montage“, S. 82.

Ich halte mich an Rudolf Arnheims dezidierte Einteilung, die Pudowkins und Timoschenkos Methoden aufgreift, aufbessert und in eine neue Systematik einweist.¹¹⁵ Der Vollständigkeit halber wären zunächst die Prinzipien des Schnitts zu nennen, die sich erstens auf die unterschiedliche Länge der Montagestücke beziehen und demzufolge für verschieden lange Szenen und rhythmische Effekte sorgen; zweitens auf die Montage von ganzen Szenen im Nacheinander, Ineinander oder als Einschaltung und die drittens die Montage innerhalb der einzelnen Szenen umfasst, wobei Total- und Großaufnahmen variabel miteinander kombiniert und Detailaufnahmen hintereinander aufgereiht werden können.¹¹⁶

Zu vertiefen wäre aus unserem Blickwinkel Arnheims zweiter Hauptpunkt, dem er die Zeitverhältnisse unterstellt. Diese gestalten sich erstens in einer Gleichzeitigkeit von entweder mehreren ganzen Szenen, die hintereinander bzw. ineinander montiert werden, oder von Detailaufnahmen eines Schauplatzes während eines Zeitmoments. Zweitens drücken sich die Zeitbezüge in einem Vorher und Nachher aus, möglich ist hierbei sowohl die zeitliche Aufeinanderfolge kompletter Szenen, als auch die Einschachtelung von Szenen, die vorher stattfanden oder in die Zukunft ‚projiziert‘ werden(!); überdies kann ein zeitliches Nacheinander von Details innerhalb eines szenischen Gesamtthergangs dargestellt werden. Des Weiteren können zeitlich indifferente Handlungen filmische Umsetzung erfahren, etwa solche, die inhaltlich, nicht aber zeitlich miteinander verknüpft sind(!), oder Einzelaufnahmen, die bloß revueartig nebeneinander gestellt werden, sowie jene, die fern der Zeitlichkeit ineinander geschachtelt inhaltlichen Bezug nehmen.¹¹⁷

Der ‚Zeitsprung‘ vollzieht sich mitunter an ein und demselben Ort, geht jedoch des Öfteren mit einem Raumwechsel einher. Darum ist es nur folgerichtig, sich mit Arnheim in direktem Anschluss die Raumverhältnisse zu beschauen. Wenn es sich (zu jeder Zeit) um den identischen Raum handelt, werden in der Regel ganze Szenen – eine thematisiert das Früher, eine das Später(!) – hintereinander oder ineinander montiert. Für „[u]nverwendbar“¹¹⁸ hält Arnheim die Zeitverschiedenheit innerhalb einer Einzelszene, die sogenannte „[k]omprimierte Zeit“¹¹⁹; die Zeitsprünge würden hier auf Kosten der Logik unmittelbar hintereinander geschaltet. Ändert sich lediglich der Schauplatz von einer Szene zur nächsten oder werden in einer Szene verschiedene Teilansichten präsentiert, muss der Raumwechsel nicht zwangsläufig eine Zeitverschiebung bewirken. Falls sich räumlich Indifferentes hingegen auf

¹¹⁵ Vgl. Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, S. 100.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 100f.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 101f.

¹¹⁸ Ebd., S. 102.

¹¹⁹ Ebd.

der Basis inhaltlich zusammengehöriger, gleichwohl zeitlich auseinandergerissener Gesamtvorgänge ergibt, passt sich der Raum stets jenem vergangenen Original an.¹²⁰

Von eher untergeordneter Bedeutung sind für uns die Montageprinzipien, die Parallelbeziehungen von Gegenständen und Formen aufzeigen. Bewirkt eine szenische Parallelführung jedoch einen inhaltlichen Sinn, der Bezug auf das Gedächtnis nimmt oder als Erinnerungsauslöser fungiert, ist sie auch für unsere Belange von Interesse. Demgegenüber wird die Herstellung inhaltlicher Beziehungen mit den Mitteln des Kontrasts, wie sie Arnheim beschreibt, für uns voraussichtlich kaum Untersuchungsgegenstand sein.¹²¹

Zwar weist Arnheim – wie jeder reflektierte Wissenschaftler – auf die Unzulänglichkeit und Unabgeschlossenheit seiner Aufstellung hin, doch seinem Anspruch von „[...] eine[r] ungefähre[n] Übersicht [...]“¹²² wird er mehr als gerecht. Der von mir durch Satzzeichen vorgenommenen Markierung soll die Eigenschaft von Wegweisern zukommen; das kühn montierte Vorher, Nachher bzw. Früher, Später wird uns mit und ohne Ortswechsel begleiten auf der Spurensuche von Vergangenen, wie es erinnert wird, und Zukünftigem, wie es erdacht wird. Hier wie dort ist es die imaginäre Vorstellung, die ein Bild erzeugt. Ein Bild, das sich der Drehbuchautor, der Regisseur, der *Filmkünstler* für seine Figuren macht. Das Bild, das aufsteigt, ist Fiktion und Wahrheit, es ist Vision und Wirklichkeit zugleich. Eine aufgefundene und eingesammelte Wirklichkeit, die in einen fiktionalen Rahmen gestellt wird, ja, in ihm ausgestellt wird, eine Wirklichkeit, die transformiert wird von einer gedanklichen Vision in etwas Neues: in eine Wahrheit, die alle angeht.

Mit der Montage hat nun der Filmkünstler ein Mittel allererster Klasse in der Hand, um die Wirklichkeitsvorgänge, die er aufnimmt, zu formen, zu deuten, zu vertiefen. Er greift sich aus dem zeitlichen Ablauf der Handlung nur diejenigen Szenen heraus, die ihn interessieren, und aus dem räumlichen Nebeneinander der Dinge und Vorgänge nur die wichtigen. Er holt Details heraus und läßt andres unter den Tisch fallen. [...] Zuweilen werden durch Montage auch solche Bilder miteinander kombiniert, die nicht ihrer Position in der wirklichen Welt nach[,] sondern in irgend einen gedanklichen oder lyrischen Zusammenhang zueinander gehören.¹²³

Und ließe sich nicht dieser *wirklichen Welt* eine ‚unwirkliche‘ abringen, im Sinne Augustinus‘ *Gegenwart der Vergangenheit* und *Gegenwart der Zukunft*? Und wäre diese ‚unwirkliche Welt‘ dann nicht sogar Bestandteil der wirklichen? Und würde dies nicht schließlich bedeuten, sie selbst sei ebenso ein *Wirklichkeitsvorgang* – ein unterschwelliger zwar, aber

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 103.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd., S. 93.

was sonst könnte das ambitionierteste Anliegen eines wahren Filmkünstlers sein, wenn nicht die Sichtbarmachung des Unsichtbaren?

2.2.5. *Von Zeit zu Zeit*

Wollen wir die Zeit dieser Orts noch etwas ausdehnen. In Vorausgegangenen haben wir uns mit den mannigfachen Montagetechniken beschäftigt. Wir wurden uns gewahr, dass mit ihnen eine Durchbrechung der raum-zeitlichen Kontinuität, wie sie in der Realität regiert, erwirkt werden kann. Ferner entwickelten wir mit Arnheim ein Gespür für technische Eingriffe, die zwar eine theoretische Möglichkeit verkörpern, an der praktischen Durchführung jedoch scheitern. So muss, was Einzelszenen betrifft, „[...] eine gewisse Einheitlichkeit des zeitlichen und räumlichen Ablaufs [...]“¹²⁴ gewährleistet sein.

Besonders für das Zeitliche gibt es hier bestimmte Regeln: Innerhalb der einzelnen Szene besteht ein regelmäßiger Zeitablauf: das, was da hintereinander steht, folgt auch zeitlich aufeinander, es sei denn, daß eine Zwischenszene eingeschoben wird, wie dies z.B. bei der Erzählung von Erlebnissen, bei Träumen[,] geschieht – einer Handlung, die in sich wieder geschlossene Zeitverhältnisse hat, aber sich außerhalb des Zeitablaufs der Rahmenhandlung abspielt, ja zu dieser nicht einmal in einem erkennbaren Verhältnis („vorher, nachher“) zu stehen braucht.¹²⁵

Als aus der *Rahmenhandlung* fallend, als *eingeschobene Zwischenszene*, wird sich das zu untersuchende Erinnerungsbild über einige Regeln hinwegsetzen. Im Grunde verhält es sich mit einer filmischen Umsetzung dieserart nicht anders, als mit dem menschlichen Gedächtnis selbst – besonders, wenn wir es mit der Proustschen unwillkürlichen Erinnerung zu tun haben: Das Bild taucht in beiden Fällen ‚unvermittelt‘ auf, es dringt in die Handlung ein, die soeben noch uneingeschränkte Gegenwart war, nun aber auch die Gegenwart der Vergangenheit ist. Die Aufgabe des Filmkünstlers ist es, den Erinnerungsvorgang, wie er sich im wirklichen Leben ereignet, nicht bloß abzubilden, nein, wahrhaft erst sichtbar zu machen. Denn was ich oben die *Sichtbarmachung des Unsichtbaren* genannt habe, trifft es auf den Punkt: Das tatsächliche Gedächtnis ist und bleibt im Gehirn eines Menschen lokalisiert, dieser bewerkstelligt es wohl, mittels Sprache seinen Erinnerungen Ausdruck zu verleihen, doch die in Wörter verpackten ‚ursprünglichen‘ Bilder bleiben für den Zuhörer, den Leser unzugänglich verborgen. Der Mensch vermag durchaus, wie Benjamin so anschaulich formulierte, seine eigenen Erinnerungen auszugraben und dergestalt eine Wahrheit zu Tage zu befördern; sie aber durch Übersetzung in Sprache einem anderen zu vermitteln, gelingt nur

¹²⁴ Ebd., S. 35.

¹²⁵ Ebd.

indirekt. Der Andere wird sich ein anderes Bild machen. In den ausgewählten Filmbeispielen findet partiell genau das statt: Vergangenheit (und Zukunft) werden in Figurenrede eingeführt, das dazugehörige Bild aber entsteht in den Köpfen der Zuschauer.

Die Rolle des Tons, vordringlich der Sprache, wollen wir noch gesondert behandeln (2.2.6.), hier soll es uns darum gehen, wie Filmkünstler ein inneres in ein äußeres Bild verwandeln, das dann von Außen betrachtet wie im Inneren wirkt. Die Subjektivität, die demgemäß zum Bild wird, versteht Gilles Deleuze als das Ausfüllen „[...] eine[s] Abstand[s] zwischen empfangener und ausgeführter Bewegung [...], zwischen Aktion und Reaktion, Reiz und Reaktion, Wahrnehmungsbild und Aktionsbild“¹²⁶:

[...] [D]as Erinnerungsbild [füllt nun] den Abstand auf, ja, es füllt ihn geradezu aus, und zwar derart, daß es uns in individueller Weise zur Wahrnehmung zurückführt, anstatt sie in eine allgemeine Bewegung fortzusetzen. Es macht sich den Abstand zunutze, es setzt ihn voraus, da es sich in ihn einfügt. [...] Die Subjektivität gewinnt folglich eine neue Bedeutung, die nicht mehr länger motorisch oder materiell, sondern zeitlich und geistig ist: es handelt sich um dasjenige, was sich zu der Materie „hinzufügt“, und nicht mehr um dasjenige, was sie ausdehnt: es handelt sich um das Erinnerungsbild und nicht mehr um das Bewegungs-Bild. Das Verhältnis zwischen aktuellem Bild und Erinnerungsbild erscheint in der Rückblende. Genaugenommen geht es hier um einen geschlossenen Kreislauf, der von der Gegenwart in die Vergangenheit und von dort wiederum in die Gegenwart reicht.¹²⁷

Die Rückblende verschafft demnach dem Gedankengut des Einen, das für den Anderen real nicht sichtbar ist, *nirgendwo* beheimatet ist, einen sichtbaren Ort. Dieser Ort ermöglicht einen direkten ‚Zugang‘ zum bildhaften, zeitenthobenen Innenleben eines Subjekts – das zumindest will uns der Filmkünstler vorgaukeln.

Das Bewegungs-Bild, Deleuze hat es dem Erinnerungsbild entgegengesetzt, scheint die ‚aktuelle‘ Gegenwart im Film darzustellen; so die Schlussfolgerung, die sich dem Rezipienten zunächst aufdrängt. Denn muss nicht irgendeine ‚reine‘ Gegenwart vorhanden sein, um von ihr eine kontrastierende Vergangenheit oder Zukunft ableiten zu können? Damit dem von Deleuze beschriebenen *Kreislauf* der Rückblende überhaupt erst ein festgelegter Ausgangspunkt (eine Gegenwart) zur Verfügung steht, von dem aus er starten kann (in eine Vergangenheit oder Zukunft), um sich endlich wieder zu schließen? Aber wie passt das mit den drei Augustinischen Gegenwarten zusammen, die immer und überall (also auch im Film) vertreten sind?

¹²⁶ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2* (1985), übers. v. Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 68.

¹²⁷ Ebd., S. 68f.

Was hier in Frage steht, ist gerade die Evidenz, der zufolge das kinematographische Bild sich in der Gegenwart und ausschließlich in der Gegenwart ereignet. Wäre dies der Fall, so könnte die Zeit nur indirekt, nämlich ausgehend vom gegenwärtigen Bewegungs-Bild und durch die Vermittlung der Montage, repräsentiert werden. Ist dies nicht offensichtlich eine völlig falsche Evidenz, und zwar unter zwei Aspekten? Einerseits gibt es keine Gegenwart, die nicht von einer Vergangenheit und einer Zukunft heimgesucht wird: einer Vergangenheit, die sich nicht auf eine frühere Gegenwart reduziert, und einer Zukunft, die nicht aus einer zukünftigen Gegenwart besteht. Die einfache Sukzession affiziert die vorübergehende Gegenwart, aber jede Gegenwart koexistiert mit einer Vergangenheit und einer Zukunft, ohne die sie selbst gar nicht vorübergehen könnte. Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren. Filmen, was *vorher* und was *nachher* kommt ... Möglicherweise muß man das, was vor und nach dem Film ist, ins Innere des Films versetzen, um der Kette der Gegenwarten zu entkommen.¹²⁸

Aus dem Gesagten lässt sich eine Gegenwart entnehmen, die jetzt schon nicht mehr ist. Um die Fiktion zu überwinden, müsste die Gegenwart eines Films eben dies erfassen: Sie müsste die Untrennbarkeit von ihrem Vorher und Nachher (auch über die Grenzen des Films hinaus) verinnerlichen.¹²⁹

Gegenwart wird zu jedem Zeitpunkt aktualisiert, jeder Augenblick ist demzufolge aktuell und virtuell zugleich.¹³⁰ In besonderer Weise gilt dies für die Gegenwart der Vergangenheit, wenn diese erinnert wird; in der Gegenwart ist sie nie und nimmer gegenwärtige Vergangenheit, wie formidabel Prousts Idee des Zwangs auch angewendet sein mag. Denn selbst, wenn der Zufall es so will und uns eine Erinnerung zuspießt, und selbst, wenn die Vergangenheit dabei nicht bloß gedacht, sondern sich ihrer im Sinne der Madeleines wortwörtlich *entsonnen* wird, bleibt die Gegenwart der Vergangenheit eine aktualisierte Vergangenheit (noch dazu eine in einer aktualisierten Gegenwart aktualisierte).

Gliedern wir nun alles in eine neue Kette ein: Das Erinnerungsbild, das sich nicht, wie der Film, respektive der Filmkünstler vorgibt, im Inneren der Figur abspielt (nicht im Inneren, es ist *außen*, geschweige denn im Inneren der Figur: Die Figur ist eine Hülle, die sich der Schauspieler überstülpt; das Innere ist ein erdachtes des Erschaffers jener Figur), kann so oder so keine wahrhaftige Vergangenheit zeigen, weil diese niemals zugänglich ist – nicht einmal für den Erinnernden selbst (und für den Außenstehenden schon gar nicht). Das Bild, das uns vorgeführt wird, ist demnach keine Vergangenheit, und es findet in keiner Gegenwart statt. Und dies in Verdopplung, immerhin ist es Fiktion – nein, sogar verdreifacht, denn „[...] strenggenommen [ist es] falsch, wie üblicherweise von ‚Bildern‘ des Kinos (eines Films) zu sprechen, weil sich Film erst aus der Negation des Begriffes Bild entwickelt [...].“¹³¹

¹²⁸ Ebd., S. 56f.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 57.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 109.

¹³¹ Kötz, Michael, *Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären*, S. 136.

Was uns hier jetzt begegnet ist, liegt in der Natur dessen, was wir ‚Zeit‘ nennen.

Wann immer einer von ‚der Zeit‘ redet, so kann er mit tiefstem Interesse rechnen. Ist das die Hoffnung, in einer Art zähem Umkreisen und Einkreisen des Begriffs könne dieser vielleicht buchstäblich ‚weich werden‘?¹³²

Doch die Zeit, dieses zeitlose, nicht enden wollende Phänomen, entgleitet uns immer mehr, je näher wir ihr zu kommen trachten. Je länger wir sie begutachten, desto kürzer greift unser Verständnis für sie. Sie zieht uns derart in ihren Bann, dass wir im wahrsten Sinne jegliches Zeitgefühl verlieren. Und wir könnten hier noch Seite um Seite um Seite füllen, allein mit Deleuzes Ausführungen zum *Kristallbild*, wir könnten das Ganze mit seiner Abhandlung über die *Gegenwartsspitzen* regelrecht auf die Spitze treiben, doch dies bedürfte eines eigenen Arbeitsansatzes.

Bleiben wir darum vor Ort und Stelle in unserer ‚Zeit‘.

Was ist Zeit? – Das ist die eine Frage. Was ist Zeiterfahrung? – Dies ist eine andere. Zeiterfahrung ist eine Konstitutionsleistung des Subjekts, die über eine spezifische Fähigkeit organisiert wird: das Gedächtnis. Gedächtnis aber erscheint dem einzelnen vorab als ein Prozeß von Erinnern und Vergessen. Über diese beiden Leistungen definiert sich unser Zeitbewußtsein. Gäbe es keine Erinnerung, gäbe es keine Zeit. Jede Erfahrung mit Erinnern und Vergessen ist vorerst aber eine Erfahrung des Individuums. Das Alltagsleben ist gekennzeichnet von einem steten Wechselspiel von Erinnern und Vergessen, die ohne einander nicht sein können. Es wäre unerträglich, könnten wir nichts vergessen, und genauso unerträglich, könnten wir uns an nichts erinnern.¹³³

Wir wissen es längst: Unser Ich setzt sich gleichermaßen aus dem zusammen, was wir in uns, um uns und um uns herum erinnern und aus dem, was wir vergessen haben. Ich definiere mich (und meine Zeit) zu einem großen Teil über meine im Gedächtnis gespeicherten Erlebnisse, über gestrige Erfahrungen, die ich heute und morgen anwenden kann.

Kommt das Gespeicherte wie bei Proust unbeabsichtigt zum Vorschein und ist von Jetzt auf Gleich von raumeinnehmender Präsenz, führt es zu einem Moment des Innehaltens; im Film ließe sich dieses Moment durch eine Art fotografische Unterbrechung herausstellen, oder besser: *fest-stellen*. Im ‚eingefrorenen‘ Bild könnte der Augenblick des (Wieder-)Erkennens und der Antizipation zum Ausdruck kommen.¹³⁴ Dieses Bild bliebe dann in der Sekunde des Erwachens der Erinnerung sozusagen noch in der Gegenwart verhaftet, die darauffolgende Erinnerungssequenz führte sodann gewissermaßen in die Vergangenheit zurück.

¹³² Ebd., S. 147.

¹³³ Liessmann, Konrad Paul, „Zeit und Erinnerung – Gedächtnis und Geschichte“, in: Synema (Hg.), *Zeit*, Wien: Synema 1999, S. 103-109, hier: S. 103.

¹³⁴ Vgl. Blümlinger, Christa, „Vorzukunft“, in: Synema (Hg.), *Zeit*, S. 16-31, hier: S. 24.

Voraussetzung ist, dass der („fortlaufende“) Handlungsrahmen, aus dem die einmontierte Sequenz ausbricht, eine Gegenwart vertritt. Wenn auch das Filmbild, wie oben beschrieben, genaugenommen nie rechtzeitig genug aufflimmert, um *gegenwärtig* zu sein (es ist im Moment seines Erscheinens bereits vergangen, weil gedacht; folglich ist es selbst nichts weiter als eine Erinnerung), muss doch zwecks einer durchführbaren Analyse von einer – wie auch immer gearteten – Gegenwart ausgegangen werden. Die so behauptete Gegenwart des Films möchte ich als *Erzählzeit* bezeichnen. Sie soll das Handlungsgeschehen verklammern und eine umfassende Einheit konstituieren, auf die man bauen kann, auf die wir uns dann stützen können, wenn wir sagen: *Das hier ist Jetzt; das vorhin, das war Vorher; und was gleich kommt, ist Nachher.*

Ich möchte an dieser Stelle kurz vorwegnehmen, dass wir im Analyseteil auf „Orte“ stoßen werden, über die man uns zeitlich im Unklaren lässt. Wenn eine Figur etwa anfängt, durch ihre eigene Vergangenheit zu spazieren, wird es uns selbst mit einer simplifizierten Schilderungsweise schwer fallen, zu bestimmen, ob „Vorher“, „Nachher“ oder „Mittendrin“.

2.2.6. Tonangebend

Wir haben sie im Vorhergehenden schon zur Sprache gebracht: die Bedeutung des Tons für die Demonstration von Vergessen, Erinnern und Projizieren im Film. Dass der Ton, vor allem der sprachliche, neben der Kategorie des Bildes geeignet ist, verschiedene Gedächtnis- und somit Zeitebenen einzuführen, wurde alsbald deutlich. Das eine Mittel dem anderen gegenüber als vorrangig zu betrachten, halte ich für verfehlt, den Gedanken allein für müßig, haben wir es doch hier nicht mit konkurrierenden, sondern sich wechselseitig unterstützenden filmkünstlerischen Maßnahmen zu tun:

Alles was w[i]r wahrnehmen, selbst die Musik, ist zugleich Sprache und Bild, linearer und visueller Code. Das Sprechen erzeugt Bilder, umgekehrt läßt sich jedes Bild in eine Geschichte zerlegen. Im Kino sind beide Codes präsent, gleichermaßen auf materielle Weise; sie bedingen einander so sehr, daß das Manko genau wie das Übermaß eines der beiden als schmerzhaft empfunden wird. So entsteht ein kompliziertes Geflecht ineinander übergehender Wahrnehmungen, das auf ein vollständiges Erfüllen des Raumes und der Zeit ausgerichtet ist, wenn dies auch mit vielleicht einander widersprechenden Instrumenten geschieht.¹³⁵

Wenn wir das Erinnerungsbild in Form der Rückblende – unter Vorbehalt – als einen direkten Zugang zu den als gewesen und wiedererinnert deklarierten Geschehnissen auffassten, so kann die Sprache an sich nur indirekte Vermittlung leisten. Dies zumindest trifft für den Fall

¹³⁵ Seeßlen, Georg, „Zwei Stunden in der Niemandszeit. Wie das populäre Kino Zeit konstruiert und vernichtet“, in: Synema (Hg.), *Zeit*, S. 47-65, hier: S. 50f.

zu, in dem Bild und Ton asynchron ihrer jeweils eigenen Spur folgen und getrennter Wege gehen. So kann das projizierte Visuelle auf einer Gegenwart und deren Handlung beharren, während sich akustisch gänzlich Anderes womöglich anderswo, mit Sicherheit aber zu einer anderen Zeit ereignet. Wir müssen uns stets vor Augen halten, dass dabei nie der Bereich des Gedächtnisses verlassen wird, dass weder das Bildhafte noch die Sprache, die Musik und die Geräusche *Vergangenheit vergegenwärtigen*.

[...] [V]ielmehr sind wir Zeugen der Entstehung des Gedächtnisses als Funktion des Zukünftigen, welches sich das Sich-Ereignende behält, um daraus den zukünftigen Gegenstand des anderen Gedächtnisses zu machen.¹³⁶

Dieser Sachverhalt ist – um es noch einmal zu betonen – als unumstößliches Gesetz zu verinnerlichen und muss als Vorzeichen der Untersuchung gelten, obzwar sich Letztere – wie besprochen – einer praktikablen Sprache bedienen darf und *soll*. In jener Sprache formuliert lautet eine These: Indem sie den Umweg über das visuelle Vorstellungsvermögen des Zuschauers nimmt, ermöglicht die Figurenrede mitunter lediglich einen indirekten Zugang zu den Erinnerungsbildern dieser Figur. Der Stimme kommt dergestalt die Funktion einer Erzählerstimme zu. Das Romanhafte, das sich so in den Film integriert, ist eine eng mit dem Gedächtnis verwobene Struktur.¹³⁷

Durch solcherart Erzählverhalten können Bilder jedoch nicht nur ‚ersetzt‘ werden, sie können überdies ‚begleitet‘ werden. Befinden wir uns visuell in einer Rückblende, muss der Ton nämlich nicht zwangsläufig an der illusionistischen Präsentation von Vergangenheit mitwirken, er kann das Geschehen auch aus dem Off kommentieren, er kann die Szene rahmen, sie also sprachlich einführen und zu gegebenem Zeitpunkt wieder aus ihr herausführen; die Stimme, die aus dem *Nirgendwo* zu klingen scheint, kann aber auch anstelle des Tons treten, der den Bildern ‚naturgemäß‘ zugehörig wäre. Verleiht erst der Erzähler den lautlosen Bildern eine Stimme, liegt ein Sonderfall vor; für gewöhnlich fügt sich mit der Rückblende das vergangene Geschehen mitsamt den dazugehörigen Figuren und ihrer Dialoge (On-Ton) in den Rahmen ein:

Genau dies ist das theatralische Element: der Dialog zwischen den geschilderten Figuren und manchmal schon die geschilderte Person selbst machen die Erzählung aus [...]. [...] Das Wesentliche betrifft also das enge Verhältnis zwischen dem romanhaften Element des

¹³⁶ Deleuze, Gilles, S. 74.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 72f.

Gedächtnisses als eines Erzählverhaltens und dem theatralischen Element der Dialoge, Worte und Laute als des Verhaltens der Figuren.¹³⁸

Dem Zuschauer, den Deleuze als *Zeugen* ‚aufrief‘, kommt die ganz und gar nicht unwesentliche Aufgabe zu, das romanhafte Gedächtnis und die theatralische Gegenwart miteinander in Einklang zu bringen.¹³⁹

Wie aber verhält es sich denn nun mit der Zukunftsprojektion? Ließe sich von ihr ein Bild machen, indem wir ein Pendant der Rückblende anwendeten (ich möchte es nicht *Vorblende* oder *Vorausblende* nennen, ‚folgt‘ das Gesehene doch nicht zwingend später; immerhin trägt nicht jede Vision prophetische Züge)? Oder reicht es aus, Zukunft *anzusprechen*, damit sie mit im Raum steht (wie wir wissen, steht sie dort ohne jegliches Zutun unsererseits)? Kann Zukunft in der Rede so breit geführt werden, dass für die Gegenwart der Figuren kein Platz mehr bleibt? Ist es möglich, dass sie, weil ewig hinausgezögert und immer wieder verschoben, gerade deshalb eine unerhörte Präsenz erlangt? Verselbständigt sie sich mitunter auf geradezu gespenstische Weise, sodass die behauptete Figurenexistenz zwiefach zum Marionettenspiel verkommt?

Der angeschlagene lyrische Ton rührt nicht nur von der Auseinandersetzung mit Zukünftigem, sondern gleichfalls von jener mit dem Ton selbst. Der Ton im Film ist *a priori* dazu geeignet, ja, prädestiniert, die Poesie der Welt an- und abzutasten. Diese Poesie abzubilden, ist ein großes Anliegen der Filmkünstler, denen mit dem Tonfilm *das* Mittel an die Hand gegeben wurde, synästhetisch reizvolle Botschaften zu überbringen. Ebenso unwillkürlich, wie das Gedächtnis in uns Erinnerungen auslöst, setzt der richtige Ton, insbesondere in der Musik, eine Welle von Emotionen in Gang.

1930 würdigte Béla Balázs den Ton als vortrefflichen Beitrag zur Illusionsmaschinerie des Kinos. Seine „[...] akustische Umwelt [...]“¹⁴⁰, so Balázs, habe der Mensch überhaupt erst durch den Tonfilm wirklich erfahren; dem wirren, lärmenden Klangteppich, auf dem er dahinglitt, dahinvegetierte, ohne tatsächliche Wahrnehmung zu üben, sei der Tonfilm in der Lage, Sinn zu verleihen; der Tonfilm würde gewissermaßen die Sinne schärfen und das Zuhören ausbilden.¹⁴¹

Roland Barthes unterschied einst sehr eingängig das Hören vom Zuhören:

¹³⁸ Ebd., S. 73f.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 75. Der Zuschauer und das ihm eigene Gegenwartsgedächtnis werden das Theoriefeld im Anschluss (2.2.7.) ohnehin noch von hinten aufrollen.

¹⁴⁰ Balázs, Béla, „Tonfilm“ (1930), in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie*.

Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 359-372, hier: S. 361.

¹⁴¹ Vgl. ebd.

Hören ist ein physiologisches Phänomen; *zuhören* ein psychologischer Akt. Die physikalischen Voraussetzungen des Hörens (seine Mechanismen) lassen sich mit Hilfe der Akustik und der Hörphysiologie beschreiben; das Zuhören jedoch läßt sich nur durch sein Objekt, oder, wenn man das vorzieht, durch seine Ausrichtung definieren.¹⁴²

Wenn der Mensch nun erlernt hätte, dem auf den ersten Blick (passender: auf den ersten Lauscher, im Sinne von *hören*, nicht von *zuhören*) chaotisch anmutenden Klangteppich nicht nur die herausstechendsten, schrillsten Töne zu entnehmen, sondern gleichsam all seine Muster zu entschlüsseln – und so das Chaos in Ordnung aufzulösen –, kommen wir Barthes' Idee von *Entzifferung* sehr nahe.¹⁴³

Der Filmkünstler läßt nicht nur seine Figuren, er läßt auch die Natur und die Dinge sprechen und zielt dabei auf eine Gesamtwirkung ab. Im Gegensatz zu den optischen Eindrücken, die – wie viele von ihnen uns auch zeitgleich bestürmen mögen – separat wahrgenommen werden können, zieht eine Ansammlung unterschiedlicher Töne stets akustische Verschmelzung nach sich. Und da die wenigsten Zuschauer/-hörer über die Fähigkeit des selektiven Hörens verfügen, stellt es gemeinhin eine Herausforderung dar, auszumachen, wer oder was von woher einen Klang sendet – und dies bereits ohne die Konfrontation mit den Raffinessen der Montage.¹⁴⁴ Die Montage sowie die nicht zwingend parallel verlaufenden Spuren von Ton und Bild stellen uns in diesem Zusammenhang vor ein gehöriges Rätsel, denn „[i]n der Wirklichkeit gehört zu einem akustischen Vorgang sehr häufig ein optischer, in dem alles Wesentliche des akustischen schon enthalten ist.“¹⁴⁵ Im Tonfilm jedoch genügt es oftmals, einen Gegenstand zu sehen, um zu wissen, wie er sich anhört; das Geräusch wird dem lautlosen Vorgang durch den Zuschauer hinzugefügt, dieser ergänzt in gewisser Weise mit seinem Tongedächtnis das Bild.

Denn dem Prinzip des Tonfilms entspricht es, daß nicht Bild und Ton gleichzeitig dieselbe Aufgabe erfüllen[,] sondern[,] daß sie sich die Arbeit teilen: der Ton bringt etwas anderes als das Bild, und beides zusammen ergibt einen einheitlichen Eindruck. Das ist das Prinzip der *tonfilmischen Kontrapunktik*.¹⁴⁶

Selbstverständlich hat das Prinzip der Parallelität eine ebensolche Berechtigung; die Wahl für das eine oder das andere entspringt dem übergeordneten Zweck, Bild und Ton bestmöglich

¹⁴² Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, S. 249.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 249ff.

¹⁴⁴ Vgl. Balázs, Béla, S. 362.

¹⁴⁵ Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, S. 235.

¹⁴⁶ Ebd.

interagieren zu lassen.¹⁴⁷ Grundsätzlich gilt es, Notwendiges von Überflüssigem zu trennen und ausschließlich Ersteres laut werden zu lassen, um Sinn zu etablieren und so die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu steuern. Ein hehres Ziel, das schon für das Bild allein schwer zu verwirklichen ist.¹⁴⁸

Durch den Tonzusatz wird die Situation nun noch außerordentlich viel komplizierter. Nicht nur daß man durch geschickte Einstellung vermeiden muß, Dinge zu zeigen, von denen es genügt, wenn sie tönen – man muß nun auch im Bild Dinge und Vorgänge vermeiden, die überflüssiges Getöse mit sich bringen. Und das ergibt eine fühlbare Beschränkung der Bildgestaltung. *Wir stehen also vor der paradoxen Situation, daß es eine Hauptaufgabe der Tonfilmleute ist, Klangliches zu vermeiden.* Töne können nur dann ein brauchbares Kunstmittel sein, wenn sie motiviert auftreten, nicht aber in chaotischer Fülle.¹⁴⁹

Nur solche Geräusche aufkommen zu lassen, die ‚gebraucht‘ werden, verlangt nach hoher filmkünstlerischer Begabung. Ein derart Begabter wird uns Räume (ob vergangene, gegenwärtige oder zukünftige) auch akustisch und atmosphärisch vorführen, und nicht zuletzt wird er mittels des Tonfilms die Stille als Kunstobjekt ausstellen:

Keine nur visuelle Kunst konnte die Stille darstellen, weil sie kein Zustand, sondern ein Ereignis ist. Ein Ereignis für den Menschen. Eine Begegnung. Stille hat nur dort Bedeutung, wo es auch laut sein könnte. Wo eine Absicht dabei ist. Wo entweder die Dinge plötzlich verstummen oder der Mensch in die Stille eintritt wie in ein anderes Land. Dann wird sie zur großen dramatischen Begebenheit. Dann ist sie ein nach innen gekehrter Schrei, ein gellendes Schweigen. Nichts weniger ist sie als neutrale Ruhe. Solche Stille ist eine negative Denotation. Verhaltener Atem. Wie wenn im Zirkus beim Todessprung plötzlich die Musik aufhört. Aber dann muß es vorher noch laut gewesen sein. Darum ist die Stille nur im Tonfilm darzustellen.¹⁵⁰

Wo entweder die Dinge plötzlich verstummen oder der Mensch in die Stille eintritt wie in ein anderes Land. Dieses andere Land könnte das ferne Land der Erinnerungen sein, das mich unvermittelt eintreten lässt, mich verschluckt in einem Gestern, mich in Schweigen hüllt und taub macht für das, was heute ist.

2.2.7. *Ich sehe, was ich sehe*

Indem ich sehe, was ich sehe, wenn ich einen Film sehe, vertrete ich den Standpunkt der Kamera, nein, ich nehme ihn ein, ich sehe mich an seine Stelle gesetzt, nein, an seine *Stellen*,

¹⁴⁷ Dies wohl gemerkt ausgehend von der Absicht der Regie – sei sie nun auf Verfremdung aus oder verfolge sie einen Realitätsanspruch.

¹⁴⁸ Vgl. Arnheim, Rudolf, S. 238.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Balázs, Béla, S. 366.

die Kamera wechselt ihre Standpunkte; und mithilfe der Montage vollbringt sie dies in einem derart fließenden Übergang, dass ich aufhöre, Illusion zu sehen: Ich *werde* illusioniert.

Zunächst verleugnet die Kamera, daß es sie überhaupt gibt (worin wir eine Metapher sehen dürfen für den Begriff ihrer Objektivität). Sie läßt buchstäblich den Produktionsprozeß der Bildherstellung im Resultat des Filmbildes verschwinden: Dieses allein ist jetzt real, behauptet es wenigstens zu sein. Der Filmprojektor wird der Kamera hierin folgen, sich in gleicher Weise selbstverleugnend. [...] Es ist nicht falsch zu sagen, das Kinovergnügen für den Zuschauer bestünde darin, eben diese Präsenz von Kamera, Regie, Projektor (auch wie man die Kamera bewegte, die Tiefenschärfe verzog, ein bestimmtes Objektiv bestimmter Brennweite, d.h. Blickwinkelgröße, wählte) nicht wahrzunehmen. Es ist aber auch nicht ganz richtig. [...] Es geht nicht darum, daß er „weiß“, daß das „natürlich Film ist“ (das vergißt er gerne), es geht darum, daß er nicht nur ein reales Etwas sieht, sondern daß er immer zugleich sieht, wie es gesehen wurde.¹⁵¹

Dass er diesen doppelten (Ein-)Blick, dieses Zweimal-Hinsehen beherrscht, dass er sich in der Lage sieht, Fiktion zu durchschauen, Apparatur zu entmachten, Regie zu enthaupten, verschafft dem Zuschauer eine gewisse Genugtuung. Eine Genugtuung, die aber im Grunde nur dann dem Lustgewinn dienen kann, wenn der Zuschauer selbstvergessen seine ‚entlarvenden‘ Fähigkeiten ‚vergisst‘: „[...] im Kino wenigstens und eben geschützt vor dem Einspruch der eigenen Vernunft.“¹⁵²

„Der Kinobesucher folgt den Bildern auf der Leinwand in einem traumartigen Zustand“¹⁵³, konstatierte Siegfried Kracauer 1960. Die Ereignisse und Objekte, die der Zuschauer zu sehen bekommt, seien jedoch von eher zufälliger Streuung. So könne beispielsweise eine Großaufnahme (in Form von Deleuzes *Affektbild*) kontextunabhängig äußerst subjektive Empfindungen auslösen.¹⁵⁴ In einem einzigen Bild ist offensichtlich Vieles aufgehoben.

Was ich sehe, wenn ich sehe, ist lediglich „[v]erfügbare Realität“¹⁵⁵. Denn freilich existieren nirgends Ganzheiten – weder im Film, noch im wirklichen Leben. Einen Menschen komplett erfassen zu wollen, danach zu trachten, ihn durch und durch kennenzulernen, ist zum Scheitern verurteilt. Das Bestreben findet von vorneherein keinen Ansatzpunkt, *nirgendwo* ließe sich andocken, um die Wahrheit über einen Menschen zu erfahren, da sie im nächsten Moment schon – anderswo – eine andere ist.¹⁵⁶ Wir bleiben demnach an der Oberfläche, egal, wie tief unser Blick geführt werden mag, egal, wie detailliert das erscheint, was der Filmkünstler uns als *das Leben* vorführt. Doch:

¹⁵¹ Kötz, Michael, S. 125f.

¹⁵² Ebd., S. 126.

¹⁵³ Kracauer, Siegfried, „Die Errettung der physischen Realität“ (1960), in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1998, S.241-255, hier: S. 245.

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹⁵⁵ Ebd., S. 236.

¹⁵⁶ Vgl. ebd.

Sollte uns der Film als Kunst des Sehens, so wie die Musik die Kunst des Hörens ist, nicht vielmehr zu der aus Bewegung und Leben bestehenden visuellen Idee führen? Zu einer Kunst des Auges, die aus einer Inspiration der Sinne hervorgeht, sich in der Kontinuität der Bilder entwickelt und wie die Musik unser Denken und Fühlen anspricht. Eine Kunst aus Wahrheit und Nuancen, aus der das Unwägbare strahlt! [...] Nicht die Person ist am wichtigsten in einer Szene, sondern die Beziehung der Bilder untereinander, und wie in jeder Kunst ist nicht die äußere Tatsache wirklich interessant, sondern die innere Emanation, eine bestimmte Bewegung von Dingen und Menschen, wie sie durch ihren Seelenzustand hindurchscheint. Ist nicht genau das das Wesen der siebten Kunst?¹⁵⁷

Germaine Dulacs Wesensbestimmung des Films fiel 1925 ausgesprochen idealistisch aus. Nichtsdestoweniger brachten ebensolche Plädoyers die junge Kunst voran, und mit ihrer abschließenden Aufforderung adressiert Dulac den Dritten im Bunde, den Zuschauer (Nummer Eins sei die Story, Nummer Zwei die sichtbarmachende Kamera¹⁵⁸), ohne den *der Film als Kunst des Sehens* übersehen würde, so wie *die Musik als Kunst des Hörens* ohne den Hörer unerhört bliebe. Für die Manifestation einer Kunst bedarf es eines Rezipienten. „[...] [W]ir brauchen Hilfe, wenn wir uns von den Fesseln befreien und den unverfälschten Film verwirklichen wollen“¹⁵⁹, schreibt Dulac stellvertretend für all die ambitionierten Filmschaffenden ihrer Zeit. Und auch Pudowkin begriff Anfang der vierziger Jahre, dass an „[...] ‚kollektiver Erkenntnis‘ [...]“¹⁶⁰ kein für die Kunst gangbarer und ertragreicher Weg vorbeiführt.

Nur wenn ich etwas sehe, wird etwas gesehen. Der Zuschauerblick wird zum unverzichtbaren Bauelement jenes Gerüsts, das da heißt: Kino. Einerseits wird ihm mit dem Filmbild ein bestehendes Urteil vorgehalten, andererseits befähigt eine mediale Grundkompetenz den Zuschauer zur selbständigen, unabhängigen Urteilsfindung; sein Auge gleitet skeptisch über Bilder, die ihren eigenen Entstehungsprozess oftmals bis zur Perfektion zu verschleiern verstehen. Das Auge ist wachsam, es selektiert, und es lässt sich desto weniger durch die Bilder manipulieren und schlafwandlerisch in ihren Bann ziehen, je mehr es die Distanz zu ihnen wahren kann. Wie Kötz in Anlehnung an Werner Faulstichs *Studie zum Film* darlegt, sind „[...] beinahe alle Kadragen des Films als ‚demonstratio coram publico‘ angelegt [...]“¹⁶¹.

¹⁵⁷ Dulac, Germaine, „Das Wesen des Films: Die visuelle Idee“, S. 240.

¹⁵⁸ Vgl. Kötz, Michael, S. 122ff.

¹⁵⁹ Dulac, Germaine, S. 241.

¹⁶⁰ Pudowkin, Wsewolod I., „Über die Montage“, S. 83.

¹⁶¹ Kötz, Michael, S. 27.

[...] [D]er Blick der Kamera [fällt] zumeist in spitzem Winkel, sozusagen fast von der Seite gesehen, auf die dialogisierenden Partner [...]. In der Psychologie der Wahrnehmung führt das zu einem in unserem Zusammenhang wichtigen Gesichtspunkt: Das Bild suggeriert, besagte Demonstration vor einem imaginären, theaterhaften Zuschauerkreis zu sein, so daß der „eigentliche“ Blick des Zuschauers und der Kamera genuin voyeuristisch fallen kann, nämlich heimlich und so, als sei er exklusiv jeweils nur dem einen Zuschauersubjekt auf diese Weise ermöglicht. So entsteht der Eindruck, die direkte Konfrontation mit den Ereignissen gelte nur für „die anderen“ dort weiter rechts oder weiter links vom eigenen Standort, und einem selbst bliebe genau das erspart, was – verhaltenspsychologisch – zur Stellungnahme, zur (im Realen unter Umständen lebenswichtigen) Reaktion und Aktion provoziert. Die Anteilnahme des Zuschauers bleibt also entlastet davon, etwaige Schocks parieren zu müssen, und mit entspannter Aufmerksamkeit und der Suggestion, jederzeit wieder sich unerkannt entziehen zu können, folgt er um so bereitwilliger der eleganten Führung.¹⁶²

An dieser Stelle ließe sich „[...] der Begriff der ‚partiellen Illusion‘ [...]“¹⁶³ ins Feld führen, den Rudolf Arnheim in den frühen 1930er Jahren prägte. Der Kinobesucher sei ausgehend von seiner passiven Sitzhaltung im Stande, die sprunghaften Bilder – hervorgerufen durch wechselnde Kameraeinstellungen – als unvollständige Wirklichkeit einzuordnen. Andernfalls müsste den Zuschauer, der einer rasanten und uneinheitlichen Bilderflut ausgesetzt ist, „[...] Unbehagen, ja Seekrankheit überlaufen.“¹⁶⁴

Wenn ich sehe, was ich sehe, genügt es jedoch nicht, lediglich das Objekt zu bestimmen, konsequenterweise müssten wir beim Subjekt, bei uns selbst beginnen. Denn obzwar mir der Blick, wie gesehen, nicht ‚gehört‘, ich vollziehe ihn als Zuschauer hauptsächlich *nach*, wird durch mein Hinsehen etwas Neues sichtbar, etwas, das *nur ich* sehen kann. Meine reflektierte Schaulust setzt in jenem Moment ein, in dem ich mir meines Abbildes und mithin meiner selbst bewusst werde. Mit der Lacanschen Theorie des *Spiegelstadiums als Bildner der Ichfunktion*, derzufolge ein Kleinkind zwischen dem sechsten und achtzehnten Lebensmonat die Fähigkeit ausbildet, in seinem eigenen Spiegelbild sich selbst zu erkennen¹⁶⁵, bringt sich eine neue Facette, ja, eine neue Ausgangsprämisse in die Untersuchung ein. „Vielleicht also ist die Leinwand jedesmal wieder wie jener Spiegel, in dem wir uns als Kind entdeckten?“¹⁶⁶ Sich selbst wahrzunehmen bedeutet aber gleichzeitig, sich ein Bild von seiner sozialen Umwelt zu machen, da Selbsterkenntnis ausschließlich im Zuge der Sozialisation entstehen kann.

¹⁶² Ebd., S. 27f.

¹⁶³ Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, S. 40.

¹⁶⁴ Ebd., S. 39.

¹⁶⁵ Vgl. Lacan, Jacques, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: Dorothee Kimmich/Rolf G. Renner/Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 175-185.

¹⁶⁶ Kötz, Michael, S. 21.

Und diese Überlegung wirft einen weiteren wichtigen Punkt auf: Wenn ich sehe, was ich sehe, so sehe ich es nicht alleine, sondern innerhalb eines gesellschaftlichen Kollektivs. Ein Stück weit bleibt zwar jedes Sehen ein individuelles und jedes Bild eines, das *ich mir* mache, doch vor allem ist jenes Bild eines, das vor dem Hintergrund meiner gebündelten Erfahrungen und Erkenntnisse in Erscheinung tritt. Ob ich mir nun dessen bewusst bin oder es sich um einen unbewussten Prozess handelt, das Bild, das in mir abläuft – ein anderes als das gezeigte –, ist ein von der Gesellschaft genehmigtes. Auch hier bestimmt die Vergangenheit die Zukunft.

Andererseits und zugleich: Kino als Ort der Metamorphose seiner selbst und Gelegenheit eines Kollektivtraums vom intensiven Realen, wo die Leinwand nur die Funktion einer Maske, eines durchlässigen Schirms hat, den Beteiligten Schutz zu geben vor dem, was sie doch zugleich fürchten wie begehren und weswegen sie eigentlich ins Kino gehen: vor einer anderen Wirklichkeitserfahrung einer anderen Wirklichkeit, die es beide gibt.¹⁶⁷

2.2.8. Bitte merken!

Wenn wir auf *Vergessen, Erinnern, Projizieren im Film* zurückblicken, scheint es geboten, sich noch einmal den Anfang dieser Arbeit ins Gedächtnis zu rufen: Das *Nirgendwo* war (und ist) unser Ausgangspunkt; wir sprachen von *Nicht-Orten*, ja, von *unordentlichen Unorten* und hatten dabei die drei Termini *Vergessen, Erinnern, Projizieren im Blick*. Ausgewiesenermaßen galt es als anvisiert, *wie diese komplexen menschlichen Mechanismen arbeiten, wie sie sich zwischen Gedächtnisfunktion, psychischer Komponente und äußeren Einflüssen ausformen*. Dabei sollte der *(Ein-)Druck der Zeit im Fokus* stehen. Wir fragten uns, *über welche Mittel ein Film verfügt, um Vergessen, Erinnern und Projizieren zu versinnbildlichen und wie der Vermischung der (Zeit-)Ebenen und ihren Bedingungen filmisch Rechnung getragen wird*.¹⁶⁸

Auf einen Teil der Fragen fanden (und resümierten) wir unter 2.1. Antworten. Wir näherten uns sogar bereits vorsichtig dem *Nirgendwo*, es wurde nach und nach präzisiert und schien immer dann in Erscheinung zu treten, wenn sich *Definitionsgrenzen sukzessive in Nichts auflösten*. Die Schwierigkeit einer Abgrenzung der Begrifflichkeiten *Vergessen, Erinnern und Projizieren* veranlasste uns, dort ein *Nirgendwo* zu behaupten, wo es zu einer derartigen Überlappung kam, dass wir uns *partielle Ununterscheidbarkeit* eingestehen mussten. Das transitorische Moment der Zeit, das damit Hand in Hand ging, trug zu der Unsicherheit einer Ortsbestimmung bei. Konnte dieser Ort, dieser noch nicht oder nicht mehr vorhandene, denn

¹⁶⁷ Ebd., S. 132.

¹⁶⁸ Die hier und im Folgenden kursiv gesetzten Passagen sind ein direkter Rekurs auf die vorhergehenden Kapitel.

etwas anderes sein, als ein Nicht-Ort? In Vincent Descombes' Sinne fasst Marc Augé Orte der Vergangenheit gleichwohl als *Orte* auf, da sie doch als historisch zu bezeichnen seien¹⁶⁹, die Unterscheidung, die – dieser Orts – jedoch getroffen werden muss, ist jene, ob sich diese vergangenen Orte innen oder außen ‚aufhalten‘: Sind es materielle Orte, die ich in der Vergangenheit betreten habe und an die ich heute zurückkehre, oder handelt es sich vielmehr um ‚immaterielle‘ Orte der Erinnerung, die in meinem Gedächtnis aufsteigen, ausgelöst durch einen spezifischen Reiz, einen *anderen Ort* vielleicht, oder durch einen Gegenstand, beispielsweise einen *Pflasterstein*? Jenseits dieser Klärung müssen wir uns vor Augen halten, dass hier wie dort eine Differenz aufscheint, denn beiderorts ist die Vergangenheit, *so wie sie war*, nicht greifbar – einzig als eine *Gegenwart der Vergangenheit* (nicht zu verwechseln mit einer gegenwärtigen Vergangenheit). *Unerklärlich*, befand Gilles Deleuze in Anbetracht der von Augustinus konstatierten Simultanität.

Wir hatten es also schon mit reichlich Nirgendwo zu tun, als wir den *Film ins Auge fassten*. Zunächst bemühten wir uns um eine Ordnung, mit der sich den erneut aufgemischten Unorten beikommen ließe. Wir hatten, wie gesagt, *Vergessen, Erinnern, Projizieren im Film* im Blick und setzten uns als Vorbereitung für die spätere praktische Untersuchung mit *unterschiedlichen Analysemethoden* auseinander; wir durchleuchteten das *formal-hermeneutische*, das *ideologiekritische* sowie das *dekonstruktivistische* Konzept. Wir sahen uns konfrontiert mit *Bellours eklatanter Analyseskepsis* und wurden uns der *Absenz des ‚eigentlichen‘ Analysegegenstands* (noch ein Nirgendwo) gewahr. Bei dem Versuch, seiner – mittels der Stopptaste des Videorecorders – habhaft zu werden, trat ein weiterer Skeptizismus ins Leben und erforderte eine *gesonderte Betrachtung des Standbilds als einem eigenen Gegenstand*. Wir schlugen uns auf Roland Barthes' Seite und lasen das *Fotogramm als Zitat* (und stellten mithin eine Parallelbeziehung zum schriftlichen Text her), ferner drängte sich uns in diesem Zusammenhang abermals das *Proustsche Erinnerungsbild* auf sowie die Conclusio, dass der *Film an sich über ein gewisses Gedächtnispotential verfüge*. Des Weiteren kristallisierte sich für uns mehr und mehr heraus, dass wir den *Film analytisch als Einzelprodukt* ins Auge nehmen würden und schlossen vorläufig mit der klar formulierten *Absicht, gerade das Nicht-Gegenständliche als Gegenstand zu behandeln, und zwar als einen Gegenstand der Imagination*. *Schließlich sollte sich die Methode der Thematik annähern, und Letztere stellt nichts anderes in den Mittelpunkt denn Imagination, Imagination als aus den Tiefen des Gedächtnisses auferstandene visionäre Wahrheit*.

¹⁶⁹ Vgl. Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 92.

Im Anschluss daran wandten wir uns der *Debatte über den Film als Kunstwerk* zu – immerhin vertraten wir die Ansicht, bei den von uns ausgewählten Filmen sei der Kunstaspekt vordringlich, ja, unübersehbar. Wir zeichneten den steinigen Weg der jungen Kunst nach, widerlegten das alte *Vorurteil, der Film eigne sich bloß zur mechanischen Wirklichkeitsreproduktion* und sei eine durch den Kameramann *vermittelte Kunst*. Wir legten mit *Rudolf Arnheim* die *grundlegende Diskrepanz zwischen Film- und Weltbild* offen, stellten die *Verarbeitung des optischen Rohmaterials* in den Vordergrund und relativierten gleichsam die parteiisch geäußerten Lobpreisungen für den einen oder anderen am Schaffensprozess Beteiligten zugunsten des *filmschöpferischen Kollektivs*. Nicht zuletzt bestätigte sich die *Eingangsthese, der Film könne Kunst sein, er müsse aber nicht; der Filmschaffende könne Filmkunst schaffen, er müsse aber nicht*, indem wir uns über den Charakter der Kunst selbst Gedanken machten und wiederum mit Arnheim konform gingen, als wir *die Kunst als ein sehr hartes Denkereignis* reflektierten.

Die Montage wollte den Titel der ‚Kunstfilmschaffenden‘ gerne für sich allein beanspruchen, wir rückten die Sachverhalte in die richtige Perspektive und widmeten ihr ein eigenes Kapitel. *Dass der Film* nun nicht länger ausschließlich gedreht wurde, sondern *zusätzlich gebaut wurde*, haben wir unbestritten ihr zu verdanken. Doch ebenso wie wir zuvor das menschliche Kollektiv betont hatten, taten wir es an dieser Stelle mit den technischen Filmmitteln. Um letztlich unserer Untersuchung dienlich zu bleiben, die es sich *zur Aufgabe gemacht hat, die Zeit und ihre Auswirkung auf das Gedächtnis, wie sie im Film zur Inszenierung gelangen, zu erörtern*, einigten wir uns zunächst auf eine *Ausgangsprämisse: Der Montage, geboren aus der Entwicklung der Filmkunst, liegt menschliche Erkenntnis zugrunde (zugleich zielt sie auf menschliche Erkenntnis aufseiten der Rezeption ab); ihre Schnitte und Zusammenführungen emanzipierten die Kamera, gleichsam das ganze Filmwesen mit all seinen Geschichten und Zeitreisen*. Ausgehend hiervon listeten wir im Folgenden *die Prinzipien der Montage* auf, die an der oben angesprochenen Inszenierung mitbeteiligt sind. In der Darstellung orientierten wir uns an *Arnheims dezidiertem Einteilung* und vertieften gemäß unserem Ansinnen jene Montagetechniken, die eine *Präsentation der Zeitverhältnisse* bewirken; insbesondere interessierten uns solche Schnitte, die *Zeitsprünge* (und im Zuge dessen mitunter *Ortswechsel*) herbeiführen. Im Hinblick auf die spätere Analysearbeit merkten wir an, dass *das montierte Vorher, Nachher bzw. Früher, Später* gewissermaßen ein *Produkt imaginärer Vorstellung* sei: *Ein Bild, das sich der Drehbuchautor, der Regisseur, der Filmkünstler für seine Figuren macht. Das Bild, das aufsteigt, ist Fiktion und Wahrheit, es ist Vision und Wirklichkeit zugleich. Eine aufgefundene und eingesammelte Wirklichkeit, die in einen*

fiktionalen Rahmen gestellt wird, ja, in ihm ausgestellt wird, eine Wirklichkeit, die transformiert wird von einer gedanklichen Vision in etwas Neues: in eine Wahrheit, die alle angeht. Würde die Montage den Filmkünstler tatsächlich das Unmögliche möglich machen lassen: die Sichtbarmachung des Unsichtbaren?

Weiterhin und fortwährend setzten wir uns mit der *Zeit* auseinander. Gilles Deleuze warf mit dem *in der Rückblende* zum Ausdruck gelangenden *Erinnerungsbild* ein vertracktes Problem auf: *Muss nicht irgendeine ‚reine‘ Gegenwart vorhanden sein, damit dem von Deleuze beschriebenen Kreislauf der Rückblende überhaupt erst ein festgelegter Ausgangspunkt (eine Gegenwart) zur Verfügung steht, von dem aus er starten kann (in eine Vergangenheit oder Zukunft), um sich endlich wieder zu schließen?* Wir brachten alle unsere bisherigen Erkenntnisse in eine *komplexe Kausalkette* ein (S. 44f.), die uns jedoch keine Praktikabilität eröffnete. Zwecks der (ohnehin komplizierten) Analyse von Gedächtnisstrukturen, wie sie sich im Film offerieren, beschlossen wir, von einer den Handlungsrahmen beschreibenden *Erzählzeit* auszugehen; *sie soll das Handlungsgeschehen verklammern und eine umfassende Einheit konstituieren.*

Die *Filmsprache* durfte wortwörtlich gelesen werden, als wir uns danach eingehend mit dem *Ton*, vor allem mit dem *sprachlichen*, beschäftigten. Wir brachten die *Kategorien Bild und Ton* zur Sprache, artikulierten nebst ihrer *wechselseitigen Bedingtheit* ihr je *individuelles Ausdrucksvalour*. Wiederholt untermauerten wir die *Notwendigkeit einer simplifizierten Schilderungsweise und praktikablen Sprache*. In jener Sprache formuliert lautet eine These: *Indem sie den Umweg über das visuelle Vorstellungsvermögen des Zuschauers nimmt, ermöglicht die Figurenrede mitunter lediglich einen indirekten Zugang zu den Erinnerungsbildern dieser Figur. Der Stimme kommt dergestalt die Funktion einer Erzählerstimme zu. Durch solcherart Erzählverhalten können Bilder jedoch nicht nur ‚ersetzt‘ werden, sie können überdies aus dem Off (wie aus dem Nirgendwo) ‚begleitet‘ werden.* Natürlich fragten wir auch nach der *Zukunftsprojektion* und ihrer etwaigen sprachlichen Umsetzung im Film; es waren viele offene Fragen, und vielleicht finden wir wirklich erst in ihr (in Gestalt des Analyseteils) die richtigen Antworten. Wir kamen nicht umhin, zu bemerken, dass *der Ton im Film a priori dazu geeignet, ja, prädestiniert ist, die Poesie der Welt an- und abzutasten*. Die dergestalt durch den Filmkünstler in *synästhetisch reizvolle Botschaften* verpackte Poesie findet beim Zuschauer Anklang. Nach Roland Barthes müsste der Adressat richtiggehend *zuhören*, um ausmachen zu können, *wer oder was von woher einen Klang sendet*. Verkompliziert wird dieses Sondieren freilich durch *die Montage* sowie *die nicht zwingend parallel verlaufenden Spuren von Ton und Bild*. Indem wir schließlich mit

Béla Balázs Stille mit Ton, oder besser: *Stille, auf der Basis von Ton entstanden, mit eben diesem kontrastierten*, wurde eine andere Möglichkeit laut: mit dem Wegfall des Tons das Aufkommen von Erinnerung einzuleiten, den Moment des Innehaltens durch Stille herauszustellen, begleitet von einem ‚Schwinden‘ und ‚Verstummen‘ der ‚Gegenwart‘.

Eigentlich am Ende angelangt, verwehrte es uns ein ehrgeiziges Unterfangen aufzuhören. Wir hatten es uns in den Kopf gesetzt, *das Theoriefeld mit der Frage, was ich sehe, wenn ich sehe, von hinten aufzurollen*. Den Zuschauer einmal *explizit in den Mittelpunkt* zu stellen, brachte das fehlende Puzzlestück ins Spiel, und plötzlich fügte sich eins zum anderen, unser Bild wurde komplettiert und zugleich mehrfach aufgespalten: *in ein Bild, das mir vorgeführt wird, eine Ganzheit behauptend, die es nicht gibt; in ein Bild, das seinen Entstehungsprozess verleugnet; dem zum Trotz ein Bild, das nur ‚partielle Illusion‘ abzubilden im Stande ist; ein Bild, das mich jedes Mal aufs Neue derart fasziniert, als erblickte ich mich gerade selbst zum ersten Mal im Spiegel; ein Bild, das nur ich mir machen kann und zugleich eines, das ich mir niemals alleine machen kann; ein Bild, das so wenig mir gehört, dass sogar der Blick, mit dem ich es erfasse, nicht mehr ‚der meine‘ ist; ungeachtet all dessen ein Bild, das meine Sehnsucht für den Moment des Sehens stillt, und sogleich eine ‚Sehnsucht‘ entfacht*, die mich einen Mangel spüren lässt – solange, bis ich wieder dort sitze, im Dunkel des Zuschauerraums.

Am Ende haben wir nicht nur die losen Enden zusammengeknüpft, wir haben einen sehr dichten ‚Theoriet Teppich‘ gewebt, auf dem wir uns praktisch fortbewegen werden. Wir wollen nicht unter diesen Teppich kehren, dass eine Frage noch im Raum steht, jene nämlich, *an welcher Stelle durch die Illustration von Vergessen, Erinnern, Projizieren zwischen Rückblende und Zukunftsvision im Film ein Nirgendwo entsteht*. Doch ich denke, es steht außer Zweifel, dass wir uns davon ein Bild machen werden.

3. Die Filme und ihre Macher

Mit dem von Rudolf Arnheim erborgten Begriff des ‚Filmkünstlers‘ haben wir im filmtheoretischen Untersuchungsteil nicht nur diplomatisch zwischen allen Beteiligten vermittelt, sondern konnten darüber hinaus eine eindeutige Stellungnahme hinsichtlich der Frage, wer denn nun der ‚eigentliche Schöpfer‘ des Filmkunstwerks ist, umgehen.

Nun aber ist es an der Zeit Tacheles zu reden: Für unsere Belange möchte ich die filmkünstlerische Tätigkeit des Kameramanns und desjenigen, der den Schnitt vornimmt, insofern einschränken, als ich behaupte, sie seien – obzwar sie mit Sicherheit *auch* eigeninitiativ arbeiten und kreativ wirken – in irgendeiner Weise der Regie unterstellt. Der

Regisseur als leitendes Oberhaupt am Filmset weist ‚seine Leute‘ an, auf dass sie vorrangig seine Ideen aus- und durchführen. Bei einem gut eingespielten Team, das von gegenseitigem Vertrauen und Respekt geprägt ist, wird wechselseitige Inspiration und künstlerische Befruchtung an der Tagesordnung stehen. Dennoch bleibt der individuelle Freiraum dem großen Ganzen untergeordnet und obliegt der Einschätzung und ‚Genehmigung‘ des Regisseurs.

Aber sitzt nicht der kreative Kopf, der *hauptsächliche* Schöpfer eines Filmkunstwerks gleichermaßen auf den Schultern des Drehbuchautors wie auf denen des Regisseurs?

Peter Märthesheimer konstatiert den „[...] Widerspruch zwischen dem Selbstverständnis des Drehbuchautors und seinem öffentlichen Ansehen.“¹⁷⁰ Märthesheimer nimmt seinen Leser mit auf die Reise „[e]in[es] Mensche[n], geben wir ihm den Künstlernamen Schmidt [...]“.¹⁷¹ Besagter Herr Schmidt fühlt sich berufen, dramatische Texte zu verfassen – und völlig zu Recht, denn ob nun das Hörspiel, mit dem er seine ersten Gehversuche unternimmt, oder der Fernsehfilm und später das Theaterstück, alles was er schreibend in Angriff nimmt, ist von großem und immer größerem Erfolg gekrönt. Mit gestärktem Selbstbewusstsein wagt er sich schließlich an ein Drehbuch für einen Kinofilm.

Alles geht den gleichen, erfolgsgewohnten Gang wie vorher bis zu dem Tag, an dem Herr Schmidt die Zeitung aufschlägt: dreispaltig wird seine Arbeit diesmal behandelt! – enthusiastisch gar! – aber lange muß Herr Schmidt nach seinem Namen suchen, bis er ihn in einem eingeschobenen Nebensatz findet („trotz eines etwas verworrenen Drehbuchs von Herrn Schmidt“), Herr Schmidt nickt unwillkürlich, weil er die Inszenierung seines Drehbuchs durch den Regisseur seinerseits auch etwas verworren fand. – Herr Schmidt braucht lange, bis er begreift, daß nur jener eingeschobene Nebensatz ihn und seine Arbeit meint, daß alle anderen Sätze und erst recht die Hauptsätze einen ganz anderen meinen. Unversehens, und für Herrn Schmidt auch unbegreiflich, hat die Arbeit von Herrn Schmidt einen geheimnisvollen Mutationssprung erfahren und ist zur Arbeit eines anderen geworden.¹⁷²

Rudolf Arnheim bemerkte bereits Anfang der dreißiger Jahre: „Filmautor und Filmregisseur ist nämlich ein und derselbe Beruf. Nur in der Praxis nicht – aber ist die Praxis des Filmbetriebs vernünftig?“¹⁷³

Der Drehbuchautor als Urheber, das Drehbuch als sein geistiges Eigentum. Es entgleitet ihm, er entgleitet. „Die Wahrheit über Herrn Schmidt ist viel schlimmer: Es geht nicht darum, daß

¹⁷⁰ Märthesheimer, Peter, „Herr Schmidt schreibt einen Film, und keiner weiß es. Zum Widerspruch zwischen dem Selbstverständnis des Drehbuchautors und seinem öffentlichen Ansehen. Ein Versuch, hinter der subjektiven Larmoyanz die objektiven Strukturen zu erkennen“, in: Jochen Brunow (Hg.), *Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens* (1988), München: edition text + kritik, 2000, S. 10-21, hier: S. 10.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd., S. 10f.

¹⁷³ Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, S. 186.

er verkannt ist, sondern daß er stört.“¹⁷⁴ Und zwar genau ab dem Tag, an dem der Film übernimmt. „[...] Herr Schmidt [wurde] bis zu diesem Tag begehrt und hofiert [...], nach diesem Tag aber [war er] nur noch überflüssig und störend [...]“.¹⁷⁵

Diese Zäsur ist es, die Herrn Schmidt hätte stutzig machen sollen: weil sich in ihr ausdrückt, daß die *Entstehungsgeschichte* eines Drehbuchs und die *Verwertungsgeschichte* eines Drehbuchs von grundlegend verschiedener Art sind. Die *Entstehungsgeschichte* des Drehbuchs hat alle Merkmale eines *künstlerischen* Prozesses: Der Autor erzählt eine Geschichte; er erzählt sie nach eigener Maßgabe, einzig den ästhetischen Regeln des Genres unterworfen; er organisiert sein Erzählmateriale in der ihm gemäß erscheinenden Form; das Drehbuch verdankt sich der Phantasie und der Kreativität *einer* Person. Die *Verwertungsgeschichte* des Drehbuchs nun spielt sich auf einer grundsätzlich anderen Ebene ab – sie trägt alle Merkmale eines *wirtschaftlichen* Prozesses, und zwar in der Form des entfremdeten Warentauschs. Im Unterschied etwa zum Hörspiel oder zum Theaterstück, die ja auch dramatische Vorlagen sind, hat das Drehbuch sein erstes Ziel nicht in seiner *Aufführung*, sondern in seiner *Ablieferung*.¹⁷⁶

Das Drehbuch als ein *Kulturgut* wird demnach in ein *Wirtschaftsgut* transformiert.¹⁷⁷ Freilich verschwendet der Zuschauer im Kinosaal höchstens dann einen Gedanken an die ökonomischen Motive des gezeigten Films, wenn dieser nicht die gewünschte Illusion und Wirkung erzielt – und somit gleichzeitig den wirtschaftlichen Zweck obsolet macht. Erfüllt werden kann der so geartete Zweck einzig, indem der Regisseur das „[...] materiell verwertbare[s] Produkt [...] jenes Warencharakters wieder entkleidet und mit der Aura des Kunstwerks [versieht] [...], erschaffen von *einem* omnipotenten Künstler.“¹⁷⁸

Offenkundig ist Märthesheimers Referat „[e]in Versuch, hinter der subjektiven Larmoyanz die objektiven Strukturen zu erkennen.“¹⁷⁹ Ein Zugang, der für uns von großem Nutzen sein kann, ist es doch eine der vordergründigsten Schwachstellen der filmwissenschaftlichen Arbeit, auf Spekulationen angewiesen zu sein. Wir können nie den Ursprung eines Films erfassen, wir können die künstlerische Absicht hinter dem Film – die zweifache: eine verbleibt in der Hand des Drehbuchautors, eine wird aus dem Regiestuhl heraus kreiert – nie *begreifen*. Wir sehen von Außen und versuchen, ins Innere vorzudringen (und scheitern vermutlich daran, dass wir Innen und Außen als Gegensatz auffassen).

Glücklicherweise haben wir es, was unsere beiden Filme betrifft, mit *Ausnahmefällen* zu tun. („In der Praxis sieht es so aus, daß in ganz wenigen Ausnahmefällen der Regisseur sich sein

¹⁷⁴ Märthesheimer, Peter, S. 13.

¹⁷⁵ Ebd., S. 14. (Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, S. 188: „Der Manuskriptautor, der anfangen darf[,] aber nicht beenden[,] und der dem Regisseur das Leben schwer macht, ist eine komische, bedauernde Figur, die verschwinden muß.“)

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁷⁸ Ebd., S. 17.

¹⁷⁹ Ebd., S. 10.

Manuskript selbst schreibt.¹⁸⁰) Sowohl *Die Ewigkeit und ein Tag* als auch *Jenseits der Wolken* stammen – mit unterschiedlicher Gewichtung – aus der Feder der Regisseure: Für das Drehbuch zu *Die Ewigkeit und ein Tag* setzte sich Theodoros Angelopoulos mit Tonino Guerra und Petros Markaris zusammen; bei *Jenseits der Wolken* handelt es sich ohnehin um eine Koproduktion von Wim Wenders und Michelangelo Antonioni, Letzterer schuf mit seinem Erzählband *Quel Bowling sul Tevere (Bowling am Tiber)* die Vorlage, das Drehbuch entstand in Gemeinschaftsarbeit und wiederum mit der Unterstützung von Tonino Guerra. Wir werden uns im Folgenden also weitestgehend dem Dualismus von Regie und Drehbuch entziehen und uns anhand einiger Interviews dem Inneren, dem künstlerischen Anliegen der Drehbuchautoren/Regisseure nähern können – oder zumindest dem, was sie davon preisgeben. Dabei sollten wir jedoch nicht vergessen, dass manches unausgesprochen bleiben sollte, um die Dinge nicht ihrer Unschuld zu berauben, die sie erst Kunst werden lässt.

3.1. Theo Angelopoulos und *Die Ewigkeit und ein Tag*

3.1.1. Theo Angelopoulos‘ Suche

Meine Ausführungen über Theodoros Angelopoulos und seinen Film stützen sich in erster Linie auf das von Giorgis Fotopoulos herausgegebene Begleitmaterial zu *Die Ewigkeit und ein Tag*. Neben der Filmnovelle (für uns in der deutschsprachigen Übersetzung) – die „[...] die Grundlage für die Dreharbeiten war; das Endergebnis des Films weicht in einigen Szenen geringfügig davon ab“¹⁸¹ – liegen uns mit diesem Buch biografische und filmografische Notizen vor. Das einführende *Selbstgespräch* läuft unter der Überschrift *Bilder werden auf Reisen geboren*; ein Titel, den Angelopoulos in Zusammenarbeit mit seinem Team – diesbezüglich sind besonders die beiden Kameraleute Giorgos Arvanitis und Andreas Sinanos hervorzuheben – mit *Die Ewigkeit und ein Tag* programmatisch werden ließ. Wie seine Hauptfigur Alexandros ist auch Theo Angelopoulos ein Reisender, ein stetig Suchender.

1935 als ältestes von vier Kindern geboren, studierte er von 1953 bis 1957 Jura an der Universität von Athen. Nach der Absolvierung des Wehrdienstes besuchte er in Paris Vorlesungen an der Sorbonne und wurde schließlich am Institut des Hautes Etudes Cinématographiques angenommen, von dem er bereits ein Jahr später wieder „[...] wegen eines Zerwürfnisses mit einem Dozenten [...]“¹⁸² exmatrikuliert wurde. Es folgte eine Assistenz bei Jean Rouch am Musée de l’Homme; sein erster Film *En Noir et Blanc* blieb

¹⁸⁰ Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, S. 186.

¹⁸¹ Angelopoulos, Theodoros, *Die Ewigkeit und ein Tag. Die Filmnovelle und Gedanken zum Entstehen eines Films*, Hg. von Giorgis Fotopoulos, München: edition text + kritik 2001, S. 32.

¹⁸² Ebd., S. 95.

aufgrund Geldmangels unvollendet. In den Jahren 1964 bis 1967 arbeitete er in Athen als Filmkritiker für eine Tageszeitung. 1965 übernahm er die Regie der abendfüllenden Musikfilmproduktion *Forminx Story*, „[...] die er wegen Unstimmigkeiten mit dem Produzenten [...]“¹⁸³ verließ.

Die filmische Dokumentation über die Dreharbeiten zu *Der Staub der Zeit* von 2008, auf die ich zusätzlich zurückgreifen kann, beginnt mit einer Nahaufnahme von Theo Angelopoulos auf dem Regiestuhl. Die von schräg hinten herangeführte Kamera lässt uns dem Filmemacher bei der Arbeit über die Schulter schauen; *sein* Blick ist konzentriert nach vorne gerichtet, die Ellenbogen lagern auf den Armlehnen seines Sessels, die Hände heben sich in Brusthöhe zu einer Geste, die halb vorwurfsvoll, ja, beinahe anklagend, halb richtungweisend ist, in jedem Fall äußerst bestimmt. Sodann ertönt seine Stimme, die in ihrer leisen Sanftheit einen überraschenden Widerspruch bildet zu der energischen Körpersprache des damals Dreiundsiebzighjährigen. Theo Angelopoulos ist ein Künstler, der weiß, was er will, aber vor allem ist er einer, der weiß, was er *nicht* will: *Nicht so*, übersetzt uns der Untertitel die Botschaft, die Angelopoulos‘ Worte und Hände mitteilen. Noch einmal: *Nicht so*. Die Schauspieler stehen falsch. Angelopoulos zeigt es seinem Assistenten auf dem Monitor, der scheint nicht zu begreifen. *Hier ... Die Dame nicht uns zugewandt*, Angelopoulos steht auf, dreht und wendet sich: *Nicht so. Sie steht so, der Kamera gegenüber. Nein! Sie muss so stehen*. Der wendige alte Mann verlangt nicht nur seinem Assistenten, dem am Set oftmals die Aufgabe des Übermittlers der Regieanweisungen an die Schauspieler zukommt, einiges ab, sondern allen Beteiligten; da wollen Winkel von Kamera und Schauspieler richtig gewählt sein, da muss das Licht entsprechend positioniert werden und keinesfalls darf die Rhythmik des szenischen Aufbaus in irgendeiner Weise gestört werden. *Nein! Mamma Mia! – Von der anderen Seite. – Nein!* Behände springt Angelopoulos auf und marschiert Richtung Schauspieler, sein Assistent, der den misslungenen Take zu verantworten hat, hat Mühe, ihm zu folgen. *Oft gibt es Assistenten, die nicht verstehen*, klagt der Regisseur in einem Interviewausschnitt, der aus dem Off eingespielt wird, während er am Filmset nun selbst bei den Schauspielern Hand anlegt. *Die meisten Regisseure machen das nicht*, räumt Angelopoulos ein. *Aber ich schon*.

Theo Angelopoulos ist Perfektionist. Er bezeichnet das Drehen als einen *erotischen Akt*: *Alles davor ist nur Vorspiel, das danach ist nur die Freude über das Entstandene, aber die entscheidende Stunde, in der du mit Leib und Seele dabei bist, ist das Drehen*. Und jetzt dürfen wir die Ohren erst recht spitzen: *Beim Drehen entsteht eine andere Wirklichkeit als die*

¹⁸³ Ebd.

des Drehbuchs, jetzt wird alles zum Bild, man stellt sich nichts mehr vor, man sieht es; der Ton kommt dazu, die Stimme der Schauspieler, die Bewegung zwischen Kamera, Schauspielern und Raum. Deshalb halte ich es zum Beispiel nicht mit René Clair, der sagt: Drehbuch fertig – Film fertig. Ich könnte das nie. Dreharbeiten sind für mich keineswegs nur Durchführung, nein, sie sind Schöpfung, der wichtigste Teil dessen, was man ‚Ich mache einen Film‘ nennt. Dreharbeiten, die Filmbilder schöpfen, wie das Gedächtnis Erinnerungsbilder hervorbringt.

Angelopoulos umkreist seine Schauspieler, er ‚flirtet‘ mit ihnen und erreicht sie mit seiner unnachahmlichen empathischen Art, er vermittelt ihnen Sicherheit, wenn sie sich verloren fühlen in den langen Plansequenzen und großen Totalen, für die der Regisseur eine Vorliebe hegt; der Rhythmus ergibt sich hier nicht aus der Folge mehrerer Einstellungen, er ist kein mechanischer, er ist ein im Spiel entstandener Rhythmus. Dafür bedarf es einer gemeinsamen ‚Sprache‘ zwischen Regisseur und Schauspieler, die sich im Laufe der intensiven Probenzeit ausbildet. Von vielen Takes sieht Angelopoulos hingegen ab, da sie die Schauspieler erschöpften. Er holt sie dort ab, wo sie stehen, lässt ihnen den eigenen Spielraum, die eigene Methode. Er fordert sie, selbst heranzugehen und nimmt sie dann erst mit in seine Ideenwelten. Wenn er sich einmischt, ist dies Sache der Intuition: *Dein Instinkt führt dich zur richtigen Lösung, in der Hoffnung auf einen Zusammenklang.* Theo Angelopoulos setzt nicht auf theoretische Erklärungen, er appelliert an die Gefühle seiner Schauspieler und lässt sich von ihnen überraschen: *Es gibt Augenblicke, in denen der Schauspieler dir mehr gibt als das, was du von ihm verlangt hast. In diesen Augenblicken ist der Schauspieler nicht nur Interpret, sondern auch Mitgestalter.*

Wie aber gestaltet sich die Zusammenarbeit mit dem Kameramann? Kann Angelopoulos ein fremdes Augenpaar den Blick mitbestimmen lassen? Mittels des Monitors überprüft der Regisseur den Bildausschnitt: *Meine Einstellungen sind ja immer von fließenden Bewegungen geprägt. Wenn man mit Kamerafahrt, Kran und Zoom gleichzeitig arbeitet, kann man den Bildausschnitt nicht kontrollieren. Man muss ihn sehen.* Und dann und wann (und durchaus auch häufiger) weicht dieses Sehen von dem des Kameramanns ab: *Egal, wie gut ich den Kameramann kenne, es gibt immer einen kleinen Unterschied, was den Blick betrifft. Es kann passieren, dass etwas, was für ihn gut ist, für mich nicht gut ist.*

Ich kontrolliere in der Tat alles, nicht nur das Licht, nicht nur die Kamera, sondern auch Dekor und Kostüme. Alles geht durch meine Hände. Das betrifft auch die Farbgebung; alle Farben werden von mir bestimmt. Ja, als Rezipient von Angelopoulos‘ Filmen darf man sich sicher sein, dass jedes noch so winzige Detail geplant und bewusst (in Szene) gesetzt wurde.

Mit seinen ästhetischen Ansichten stellt er eben auch an den Zuschauer hohe Ansprüche; der *Durchschnittszuschauer* interessiert ihn nicht, wie er sagt, ebenso wenig wirtschaftlicher Profit: *Ich möchte immer das Beste erreichen, das ist ein tiefes inneres Bedürfnis von mir, ohne jegliches Kalkül. Rechenschaft schulde ich nur mir und der Zeit.* Hier spricht einer, dem nicht mehr alle Zeit der Welt bleibt, nicht nur seine berufliche Laufbahn neigt sich dem Ende zu. *Ich mache Filme, um das Vergehen der Zeit erträglich zu machen, verrät Angelopoulos. Der Gang dem Ende entgegen ist unaufhörlich. Sich des Vergehens der Zeit bewusst zu werden, ist oft schmerzhaft. Wenn du einen Film machst, ein Buch schreibst, hilft dir das, die Zeit wiederzugewinnen.* Verlorene Zeit, wohin man auch blickt, und immer ist jemand auf der Suche nach ihr.

3.1.2. *Film ab!*

Jeder Film ist immer ein neuer Film, ein neuer Einsatz, eine neue Herausforderung, ein neuer Ausdruck, ein neues Suchen, sagt Theo Angelopoulos. Und doch sind die verschiedenen Filme „[...] Variationen und Fugen über dasselbe Thema.“¹⁸⁴ Bedingt durch eine Kindheit zwischen Trümmern ziehen sich „[d]ie Reise, die Grenze, das Exil[...], [d]as menschliche Schicksal“¹⁸⁵ wie ein roter Faden motivisch durch sein Werk. Die Vergänglichkeit, das menschliche Werden und Vergehen ist sein ewiges Thema. Im *Selbstgespräch* erzählt der Regisseur von dem Einfluss, den der Tod Gian Maria Volontés auf ihn und *Die Ewigkeit und ein Tag* hatte:

Als ich ihn berührte, wurde die Kälte des Todes zum Aufruhr, mir zur Frage nach dem menschlichen Geschick: Was tut man, wenn man nur noch einen Tag zu leben hat ... Wie vergeht dieser Tag ... Wie fühlt es sich an dieser Schwelle nach dem Leben und vor dem Tod ... Vielleicht war dies die Frage, aus der heraus der Film entstand.¹⁸⁶

Das Drehbuch, in das er dieses sehr intime und aufwühlende Erlebnis einfließen ließ, war für ihn bereits die sechste Zusammenarbeit mit Tonino Guerra, der im Übrigen ein langjähriger Mitarbeiter nicht nur von Antonioni, sondern auch von Fellini war. Angelopoulos spricht von einer Art blindem Verstehen zwischen Guerra und ihm. Die Begegnungen der beiden Männer, die ausgedehnten Gespräche, die sie führen (Angelopoulos' Redeanteile dominierend) besitzen eine *katalytische* Funktion: Theo Angelopoulos *beichtet*, Tonino Guerra unterbricht, notiert und hilft, den Stoff einzukreisen. Doch:

¹⁸⁴ Angelopoulos, Theodoros, *Die Ewigkeit und ein Tag. Die Filmnovelle und Gedanken zum Entstehen eines Films*, S. 13.

¹⁸⁵ Ebd., S. 12.

¹⁸⁶ Ebd., S. 17.

Die Zusammenarbeit beschränkt sich auf das „Schwangergehen“. Wir schreiben nie gemeinsam. Ich schreibe – stets. Das ist bekannt. [...] [M]ein Part: Niederschrift und dramaturgischer Aufbau der Szenen.¹⁸⁷

Angelopoulos bringt den Film alleine zur Welt. Nun, die Wehen möchte man ihm zugestehen, und auch die Nabelschnur hängt geradezu untrennbar an ihm: Er nährt das zarte Pflänzchen Drehbuch, er findet die passende Umgebung für die Niederkunft, schafft die optimalen Rahmenbedingungen und bestimmt die Geburtshelfer. Für die Hauptrolle in *Die Ewigkeit und ein Tag* fiel seine Wahl auf Bruno Ganz.¹⁸⁸

Die Ewigkeit und ein Tag dauert 130 Minuten. 130 Minuten, in denen ein ganzer letzter Tag erzählt wird. 130 Minuten, die vielleicht mit der gefühlten Zeit übereinstimmen, mit der ein letzter Tag erlebt wird. Nur noch die Ewigkeit liegt vor Alexandros – und ein Tag. Dieser eine Tag.

Das Problem ist nicht allein der letzte Tag eines Menschen; es ist das Leben eines Menschen, der in jenem außerordentlichen Augenblick durch die ungelöste Beziehung von Gegenwart und Vergangenheit noch einmal einen glücklichen Tag erlebt. Es ist beinahe eine Lebensrückschau.¹⁸⁹

Das Problem ist nicht allein der letzte Tag eines Menschen. Das Problem ist auch, dass das Leben, auf das Alexandros zurückblickt, eine Unvereinbarkeit von Leben und Schaffen verkörpert. Er ist Dichter, Schriftsteller. Er hat es sich nicht ausgesucht, *es hat ihn* ausgesucht.¹⁹⁰ Ein Leben im inneren Exil:

Das Schaffensabenteuer entfernt einen allzu oft vom Leben und macht einen zum Einzelkämpfer. Das Dilemma derer, die sich zur fiebernden Symbiose mit dem Schaffensunterfangen entschieden haben, tritt manchmal tiefgreifend auf: *écrire ou vivre*. Schaffe oder lebe. Wir taumeln zwischen dem einen und dem anderen hin und her und lassen dabei Lebenslücken, Wortlücken zurück. Es bleibt der herbe Nachgeschmack des Unerfüllten.¹⁹¹

Angelopoulos spricht nicht bloß für seine Figur, er spricht überdies für sich selbst. Die Traumbilder, die ihn antreiben, Filme zu machen, werden nie ganz verwirklicht. Es bleiben unerfüllte Träume; lediglich Zwischenstufen werden erreicht.

¹⁸⁷ Ebd., S. 18.

¹⁸⁸ Als Angelopoulos sich gezwungen sah, für Marcello Mastroianni, den er ursprünglich im Sinn hatte, Ersatz zu suchen, traf er geradezu schicksalhaft auf Bruno Ganz, der ihn schon in Wenders Filmen begeistert hatte; dieser ersten Zusammenarbeit sollten etliche folgen.

¹⁸⁹ Angelopoulos, Theodoros, S. 21.

¹⁹⁰ Angelopoulos' Laufbahn hat nebenbei bemerkt ebenfalls mit dem Verfassen von Gedichten ihren Anfang genommen; die poetische Begabung des Regisseurs begründet unverkennbar jeden seiner Filme – wenngleich *Die Ewigkeit und ein Tag* von 1998 der persönlichste unter ihnen sein mag.

¹⁹¹ Angelopoulos, Theodoros, S. 21.

Dennoch gleicht Kunstschaffen für ihn einer Selbstaufgabe (hier im Sinne von *aufgeben*). Auf der einen Seite. Auf der anderen Seite macht die symbiotische Beziehung, in die er mit dem Kunstwerk tritt, ihn sich selbst erst spüren. Er verliert sich in seiner Schöpfung und schöpft doch sich selbst aus ihr. Ich spreche von Alexandros. Er hat sein Leben damit verbracht, die *Freien Belagerten* von Dionysios Solomos zu vollenden. Ein unendliches Gedicht, das nicht vollendet werden kann. Eine Lebensaufgabe, die über das Leben hinausreicht. Die Kehrseite der Medaille ist es, sich der eigenen Familie zu entfremden, im Kreis der Lieben zu vereinsamen.

An seinem letzten Tag kreuzt ein kleiner Junge Alexandros' Weg. Ein Exilant. Ein Einsamer. Wie Alexandros. Alexandros steht am Ende seines Weges, der Junge noch am Anfang. Sie tauschen sich aus. Mit Wörtern. Sie übernehmen die Worte des jeweils anderen. Sie bereiten sich gegenseitig vor, ja, sie bereiten den Weg für den anderen mit eigenen Worten. Die Reise, die sie antreten werden, führt ins Morgen. Zweimal Morgen, ein großer Unterschied.

Der albanische Flüchtlingsjunge hat Alexandros' letzten Tag zu einem besonderen, einem glücklichen werden lassen. Der alte Mann empfindet Mitleid. Mit-Leid mit einem anderen im Hier und Jetzt. Verstrickt in die eigene Leidenschaft beging er zu oft Verrat an der gemeinsamen Gegenwart mit seiner Familie, mit seiner inzwischen verstorbenen Frau. Sie ist es, die er in seinem Gedächtnis wieder herbeiruft, in seine Gegenwart holt. Sie ist es, die auftritt, ihn in ihre Vergangenheit zieht. Vergangenheit und Gegenwart werden ununterscheidbar. *Die ungelöste Beziehung von Gegenwart und Vergangenheit*, nannte es Angelopoulos. Auf inneren und äußeren Reisen geht es in *Die Ewigkeit und ein Tag*. Grenzen, die außen überschritten, aber innen nie erreicht werden. Grenzen, die innen überwunden scheinen, während sie außen unverrückbar bleiben.

In meinem Verständnis von Zeit existiert der konventionelle Begriff der drei Zeitdimensionen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft nicht wirklich. Die Vergangenheit ist lediglich chronologisch Vergangenheit. Real gesehen ist in unserem Bewusstsein Vergangenheit gegenwärtig und so genannte Zukunft nichts weiter als die traumhafte Dimension des Morgen von dem, was wir gegenwärtig erleben. In diesem Sinne, denke ich, befinde ich mich sehr nah, falls ich mich nicht täusche, am asiatischen Zeitverständnis, in dem ein zeitlicher Augenblick Gegenwart und Vergangenheit gleichzeitig umschließt. Würde ich noch weiter ausholen und einen alten griechischen Philosophen aufgreifen, dann würde ich sagen, dass der Aphorismus von Parmenides recht einleuchtend ist: Zeit existiert nicht.¹⁹²

Ebenso wenig existiert eine Botschaft des Films:

¹⁹² Ebd., S. 26.

Um eine Antwort zu verwenden, die einmal jemand darauf entgegnete: nur Briefträger vermitteln Botschaften. Kein Film vermittelt eine Botschaft. Die Filme, die den Zuschauer achten, sind voller Fragen, die meistens unbeantwortbar sind. Der wirkliche Verlauf eines Films besteht in der Begegnung zweier Blicke: der Blick des Regisseurs und der Blick des Zuschauers. Ohne diese Blickbegegnung kann der Film nicht bestehen, ist er bloß Zelluloid. [...] Die Zuschauer, die ich suche, sind während der Vorführung Mitwirkende, Mitschuldige. Ich möchte hoffen, dass überall in der Welt Mitschuldige sind, in allen 42 Ländern, in denen letztlich *Die Ewigkeit und ein Tag* vorgeführt wird; die, möchte ich glauben, empfindsam sind während dieser Blickbegegnung, von der ich weiter oben gesprochen habe. Im Idealfall ist jede Blickbegegnung eine erotische Begegnung.¹⁹³

3.2. Michelangelo Antonioni und Wim Wenders und *Jenseits der Wolken*

3.2.1. *Der subtile Sinn des Michelangelo Antonioni*

Michelangelo Antonioni war der Mut zur Improvisation gegeben. Die Fähigkeit, Dinge auf sich zukommen zu lassen, sich mit Unerwartetem zu arrangieren, ja, es gar für sich zu nutzen, versah sein Werk mit einer Unbeschwertheit, die jener gleicht, mit der er seine Kindheit erleben durfte. Geboren am 29. September 1912 verbrachte er diese in Ferrara. Seine Eltern beschrieb er einst als „[...] autodidaktische Bürger [...]“¹⁹⁴, aufgrund deren einfacher Herkunft es ihn – so vermutete er – zu Proletarierkindern hinzog. Der einzige Farbtupfer in dieser „[...] recht farblose[n] Zeit [...]“¹⁹⁵, wie er seine Kindheit selbst nannte. Diese Zeit, die wie ein ruhiger Fluss seine Jugendjahre begleitete, ging zunächst über in einen etwas größeren Fluss: die Universität Bologna, an der er sich 1930 am technischen Institut immatrikulierte. 1935 erlangte er die Doktorwürde in Handel und Wirtschaft und publizierte nebenbei bereits Filmkritiken in einer Lokalzeitung. Auch seine anschließenden Studienjahre in Rom (1940 an der Esposizione Universale di Roma; ein Jahr später an der führenden italienischen Filmschule, dem „Centro Sperimentale di Cinematografia“) wurden nicht entscheidend durch den Faschismus und den Weltkrieg gestört. 1942 wurde er zur Armee eingezogen und diente bei den Fernmeldern.

Zwar weitete sich Antonionis Interesse am Film in dieser Zeit immer mehr aus (neben dem Besuch der Filmschule schrieb er für die Zeitschrift *Cinema* und arbeitete an Drehbüchern mit sowie als Regieassistent), doch erst 1943 reüssierte er mit dem Dokumentarfilm *Gente Del Po*.

¹⁹³ Ebd., S. 27f.

¹⁹⁴ Antonioni, Michelangelo, „Report About Myself“, in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.), *Michelangelo Antonioni*, München ; Wien: Hanser 1984, S. 71-74, hier: S. 71.

¹⁹⁵ Ebd.

„Der ganze Antonioni ist aufgehoben in längeren oder kürzeren *filmischen* Ereignissen“¹⁹⁶, so Martin Schaub in dem Versuch, die Poesie des Regisseurs, seine ‚Gedichte‘ greifbar zu machen. Denn Michelangelo Antonioni wollte nie Geschichten erzählen, er beabsichtigte stets, das Innere seiner Figuren nach Außen zu kehren, Bewusstseinszustände, ja, auch Gedächtnisstrukturen, vor allem aber Sehnsüchte atmosphärisch und bildhaft darzustellen. Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren – eine Maxime des Künstlers. Nicht das Offensichtliche zu zeigen, sondern das offensichtlich Verborgene. Nicht das Ereignis abzubilden, sondern das Gefühl. Schaub bemerkt vor diesem Hintergrund:

An sich müßte auch das umgekehrte Verfahren möglich sein, wenn man über Antonionis Filme spricht: Aus den filmischen Kondensationen müßte auch immer auf das umfassende – gefühlte und gedachte – Programm (die Weltanschauung, um ein antiquiertes Wort zu gebrauchen) Antonionis geschlossen werden können. Vielleicht wäre dies sogar die einzige kohärente Art, über dieses Lebenswerk zu schreiben.¹⁹⁷

Ich gehe noch einen Schritt weiter, indem ich sage: Nicht bloß Antonionis *Weltanschauung*, nicht nur seine Sicht der Dinge werden anhand der Kondensation seiner Filme ersichtlich, sondern ebenso – oder vielleicht *zuallererst* – sein Blick auf sich selbst. An den unsichtbaren Stellen scheint in erster Linie *er selbst* zu stehen.

In einer eigentümlichen Anekdote erzählt Michelangelo Antonioni von der Begegnung mit einem sonderbaren Mann, der plötzlich vor ihm stehen bleibt und mit dem Finger auf etwas Unbestimmtes zeigt:

Ich bleibe ebenfalls stehen, um der Linie seines Fingers zu folgen, sehe aber nichts Zeigenswertes. An dem betreffenden Punkt sind keine Bäume und keine Hochspannungsmasten, wie man sie an der Peripherie sehen sieht, keine Telegraphenmasten, Randsteine, Müllhaufen, auch keine Autos, Trambahnen oder Fußgänger kommen vorbei. Nichts. Der Punkt ist ein leerer Zwischenraum zwischen zwei Häusern, leer von allem außer der Leere. Eben dies ist das Sonderbare, man hat nicht den Eindruck, daß dort, wo es effektiv ja der Fall ist, die Peripherie beginnt. Man hat den Eindruck einer Leere. Was zum Teufel will der Mann zeigen?¹⁹⁸

Als schließlich eine Frau das Gebäude zur Linken des Zwischenraums verlässt und die Glastür hinter sich nicht wieder schließt, eröffnet sich etwas Erstaunliches:

Die Tür pendelt ein wenig, und in dem Winkel, in dem sie stehenbleibt, umrahmt sie den Mann, und der Finger des Mannes findet endlich sein Ziel. Findet mich. Ich bemerke es mit einem

¹⁹⁶ Schaub, Martin, „Sisyphus“, in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.), *Michelangelo Antonioni*, München ; Wien: Hanser 1984, S. 7-56, hier: S. 50.

¹⁹⁷ Ebd. S. 51.

¹⁹⁸ Antonioni, Michelangelo, „Report About Myself“, S. 71.

gewissen Unmut, als wäre der Finger wirklich auf mich gerichtet und würde nicht bloß durch die spiegelnde Glastür in eine andere Richtung gelenkt. [...] [D]iesmal ist etwas Neues in der Szene, etwas Zusätzliches, der Angeklagte bin ich. Und das Schöne ist, daß sich ein vages Schuldgefühl auf dem Grunde meines Bewußtseins regt, ich fühle es aufsteigen wie einen Schatten, einen hitchcockschen Schatten von Zweifel, der auf die Konsistenz meines Lebens fällt.¹⁹⁹

Sich selbst zu sehen als einen, der gesehen wird (sehen und gesehen werden bekommt in diesem Zusammenhang eine gänzliche neue Bedeutung), als einen, auf den man zeigt – das ist es, was Antonioni auch in seinen Filmen zeigt. Diese faszinierende Mischung aus Unbehagen und (Selbst-)Erfüllung macht die existentialistische Poesie des Michelangelo Antonioni aus. Mit dem Blick auf sich selbst (er setzt sich aus denen der anderen zusammen) und auf das Um-ihn-herum (es spiegelt sich im eigenen Blick wider), wählt Antonioni die Kameraeinstellungen aus, sodass jedes seiner Bilder Sinn stiftet.

Roland Barthes schrieb über Michelangelo Antonioni, nein, er schrieb *an* Michelangelo Antonioni: Lieber Antonioni, schrieb er,

[...] Sie [bezeugen] ein richtiges Gefühl für den Sinn: Sie zwingen ihn nicht auf, aber Sie heben ihn auch nicht auf. Diese Dialektik gibt Ihren Filmen [...] eine große Subtilität: Ihre Kunst besteht darin, den Weg des Sinns immer offen zu lassen, beinahe unbestimmt, aus Skrupel. In diesem Punkt erfüllen Sie genau die Aufgabe des Künstlers, den unsere Zeit braucht: weder dogmatisch noch unbestimmt zu sein.²⁰⁰

Das Vermögen, Sinn nicht mit Wahrheit zu verwechseln, ist nicht jedem gegeben. Die Eigenschaften, die *Tugenden*, die in Barthes' Augen einen Künstler ausmachen, vereinte Antonioni mit der ihm eigenen Leichtigkeit in sich. „Ich nenne sie gleich: die Aufmerksamkeit, die Weisheit und, die widersinnigste von allen, Zerbrechlichkeit.“²⁰¹

Mit gewohntem Feingefühl beschreibt Barthes jenes von Antonioni; selbst ein Staunender erkennt und benennt er den staunenden, bewundernden Blick Antonionis, der nie wertet oder anklagt, sondern bloß aufdeckt – eindringlich, ohne sich je aufzudrängen. Mit ungeteilter Aufmerksamkeit fängt er ein, doch hält nie fest; es ist ein Blick, der begehren, aber nicht besitzen will. Entscheidend ist, dass er sich nicht abwendet, nicht aufhört, hinzusehen:

Der Künstler [...] hält ein und betrachtet lange, und ich könnte mir vorstellen, daß Sie Filmemacher geworden sind, weil die Kamera ein Auge ist, von seiner technischen Bestimmung her gezwungen zur Betrachtung. Was Sie dieser allen Filmemachern gemeinsamen Disposition hinzufügen, das ist, daß Sie die Dinge radikal und erschöpfend betrachten. Einerseits betrachten

¹⁹⁹ Ebd. S. 72f.

²⁰⁰ Barthes, Roland, „Weisheit des Künstlers“ (1980), in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.), *Michelangelo Antonioni*, München ; Wien: Hanser 1984, S. 65-70, hier: S. 66f.

²⁰¹ Ebd. S. 65.

Sie Dinge lange, die zu betrachten Sie weder von der politischen Konvention [...] noch von der erzählerischen Konvention [...] gebeten worden sind. Andererseits ist Ihr bevorzugter Held einer, der betrachtet [...]. Das ist gefährlich, denn länger hinzusehen als verlangt (ich bestehe auf dieser zusätzlichen Intensität)[.] bringt jede bestehende Ordnung durcheinander, dahingehend, daß normalerweise die Dauer eines Blicks von der Gesellschaft kontrolliert wird [...].²⁰²

In dieser Festigkeit des Blicks manifestiert sich gleichzeitig – und paradoxerweise – die von Barthes angesprochene Zerbrechlichkeit; Antonioni verlangte es nicht nur, sich selbst als „[...] Teil einer sich verändernden Welt [...]“²⁰³ zu erklären, sondern ebenfalls, einen Teil dieser Welt zu verändern. Indem er *dahinter* und *weit darüber hinaus* blickt, präsentiert er uns „[...] das Indirekte der Wahrheit.“²⁰⁴

Antonioni bringt den Realismus ins Wanken durch ein bewusstes – filmtechnisch erwirktes – Schwanken des Sinns:

Sie arbeiten den Sinn dessen, was der Mensch sagt, erzählt, sieht oder empfindet, *subtil* heraus, und diese Subtilität des Sinns, diese Überzeugung, daß der Sinn sich nicht in groben Zügen auf das Gesagte beschränkt, sondern immer darüber hinaus geht, fasziniert von dem, was außer Reichweite des Sinns liegt, diese Überzeugung ist, glaube ich, allen Künstlern gemein, deren Gegenstand nicht diese oder jene Technik ist, sondern das seltsame Phänomen des Vibrierens. Der dargestellte Gegenstand vibriert auf Kosten der Dogmen.²⁰⁵

So wie Georges Braque einst bemerkte: „Das Bild ist fertig, wenn es die Idee getilgt hat.“²⁰⁶

Roland Barthes kam dieser Vergleich in den Sinn – auch, um zu verdeutlichen, inwiefern er Michelangelo Antonionis Werk für eine „[...] Kunst der Zwischenräume [...]“²⁰⁷ hält: Braque hatte im Angesicht eines Olivenbaums, den er zeichnete, die Erleuchtung einer neuen Betrachtungsweise, eine, die sich auf die Zwischenräume (zwischen den Zweigen) konzentriert. Daran anknüpfend kam Henri Matisse der Gedanke, Leere zu malen.²⁰⁸

In seinen präzisen Bildkompositionen und Sprachverästelungen hob Antonioni stets diese Leere hervor. Auf der Suche nach Fülle.

Michelangelo Antonioni starb am 30. Juli 2007.

²⁰² Ebd., S. 69.

²⁰³ Ebd., S. 68.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd., S. 67f.

²⁰⁶ Ebd., S. 68.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Vgl. ebd.

3.2.2. *Wim Wenders geht nirgendwo hin*

Wim wurde als Wilhelm geboren, am 14.08.1945 in Düsseldorf. Ab seinem vierten Lebensjahr verbrachte Wenders seine Kindheit im nationalkonservativen Koblenz der Nachkriegszeit; die streng katholische Erziehung drang so tief in den Jungen ein, dass er sich als Sechzehnjähriger mit dem ernsthaften Gedanken trug, Priester zu werden. Dieses Jugendschicksal teilt Wim Wenders mit seinen Filmkollegen Robert Altman, Alfred Hitchcock und Martin Scorsese.²⁰⁹

Ein Ausbruch aus dem religiös und patriarchalisch geprägten (und dadurch verarmten) Milieu war für den jungen Wenders nur an einem Ort denkbar: in Amerika – dem Land der Verheißung. So vertiefte sich der Heranwachsende in die Kriminalromane von Raymond Chandler, und es zog ihn ins Kino – vor allem, wenn Western gespielt wurden. Er hörte heimlich Platten von Elvis Presley, Chuck Berry und Roy Orbison. „Ohne diese Musik wäre er heute Anwalt, sagt Wenders.“²¹⁰ Genaugenommen sollte er Arzt werden – wie sein Vater. Doch anstatt sich nach seinem Abitur 1963 dem Studium (in München, Freiburg und Düsseldorf) zu widmen, hörte er weiter Musik, malte und las. Er begegnete Peter Handke; die Freundschaft der beiden Männer entwickelte sich zur Wahlverwandtschaft, begründet durch eine ähnliche Kunst- und Lebensauffassung, die eine bloße Wirklichkeitsabbildung ablehnte.²¹¹ 1966 brach Wenders das Medizinstudium ab, arbeitete halbtags in der Düsseldorfer Filiale von United Artists und kam so erstmals in direkten Kontakt mit dem Medium Film. Eine Erfahrung allerdings, die ihn zunächst eher abschreckte, sah er sich hier doch mit einem sehr lieblosen, ja, gewissenlosen Umgang mit dem Kino konfrontiert.²¹²

Seine Lehr- und Wanderjahre führten ihn fernerhin nach Paris (er wollte an der dortigen Filmhochschule IDHEC studieren, verzichtete aber wegen der langen Wartezeit und lernte stattdessen Kupferstecherei) und schließlich nach München an die Hochschule für Film und Fernsehen (1976). Doch die Karriere als Regisseur verschob sich immer wieder; das Verfassen von Filmkritiken drängte ihn anfangs offensichtlich mehr:

Deutlich ist in jenen Filmrezensionen [...] immer wieder die persönliche Anteilnahme spürbar. Wie die späteren postmodernen Kritiker sprach auch Wenders in der ersten Person Singular. Allerdings verfiel er nicht dem Unwesen, das eigene Ich gleich noch über den Film zu stellen, und

²⁰⁹ Vgl. Rauh, Reinhold, *Wim Wenders und seine Filme*, Hg. v. Bernhard Matt, München: Heyne 1990, S. 9. Auch Altman's, Hitchcocks und Scorseses Biographien haben ihren Ausgangspunkt in einer katholischen Kindheit.

²¹⁰ Ebd., S. 10.

²¹¹ Damit rückt Wim Wenders, wie wir wissen, auch in die Nähe von Michelangelo Antonioni; eine unbedingte Voraussetzung für die geistige Zusammenarbeit.

²¹² Vgl. Rauh, Reinhold, S. 11f.

sprach ganz im Gegenteil von seinen eigenen, ungeschützten Empfindungen, seinem Staunen und seiner Bewunderung.²¹³

Für Roland Barthes ist jener staunende, bewundernde Blick – den er schon bei Antonioni bemerkte – ein sicheres Indiz für die Berufung zum Künstler (im Gegensatz zum *Priester* wohlgemerkt, den Barthes innerhalb dieser Auseinandersetzung mit Abschätzung, Wertung und Verurteilung in Verbindung bringt).²¹⁴ Wim Wenders bewies offenkundig bereits das richtige Gespür für Film, bevor er anfing, selbst zu drehen. Seine collageartigen Rezensionen erfassten stets den wesentlichen Kern dessen, was auf der Leinwand sein ‚Unwesen‘ trieb; zur Gänze ungekünstelt und unverstellt richtete er seinen Blick auf Details, die ihm wichtig erschienen, und reflektierte diese in äußerst präzisen Beschreibungen.

Turbulente Jahre während der studentischen Unruhen, an denen sich Wenders aktiv beteiligte, folgten. 1967 bis 1970 entstand unter seiner Regie eine Reihe von Kurzfilmen, der erste in Spielfilmlänge dann 1970 (*Summer in the City (Dedicated to the Kinks)*).

Geduldig und zielstrebig beschritt Wenders seinen wenig geradlinigen Weg, der ähnlich collageartig anmutet wie seine frühen Filmkritiken. Die Schwäche, die dem Vertreter des Autorenkinos häufig nachgesagt wird, läge in seinen Geschichten.²¹⁵ Man könnte das Melancholisch-Poetische, von dem seine Filme beherrscht werden, aber auch schlicht und einfach als die größte Stärke des Regisseurs begreifen. Die auf diesem – seinem – Wege zutage beförderte Wahrheit (oder zumindest das Indirekte der Wahrheit) erhält genau die Vorrangstellung, die sie in Antonionis Werk besitzt. Nicht die Geschichte, sondern die Poesie der (fernen) Welt; nicht das Ereignis, sondern das damit einhergehende Gefühl – nicht mehr und nicht weniger wollten die beiden Künstler einsammeln und neuschaffen. In ihren Filmen.

Wenn einer keine Geschichte erzählen, vielmehr eine Geschichte der Wahrnehmung (und Wahrheit) kreieren möchte, und dergestalt seinen Bildern den narrativen Sinn entzieht, bewegt ihn etwas:

Dieser Widerstand besteht in nichts anderem als der Bewegung ‚selbst‘: Bewegung über jedes *télos*, über jedes Ziel und jede Perspektive eines Stillstands hinaus; Bewegung also, die ihre technischen Transport- und Ausdrucksmittel nicht etwa als ‚Mittel‘ behandelt, gerade gut genug, um den Sinn einer narrativen Botschaft zu übermitteln; Bewegung vielmehr, die jede Wahrnehmung, jede Aktion und jeden Affekt mit Virtualitäten durchkreuzt hat, um die Bewegung

²¹³ Ebd., S. 13.

²¹⁴ Vgl. Barthes, Roland, „Weisheit des Künstlers“, S. 65.

²¹⁵ Vgl. Wenders, Wim, *Man of Plenty*, Hg. v. Volker Behrens, Marburg: Schüren Verlag 2005, S. 8.

differieren zu lassen und den Versuch ihrer Finalisierung von innen zu zerreißen. Nicht zuletzt darin besteht der Spielraum, mit dem Wenders die Bilder antreten läßt.²¹⁶

Dabei nicht *ausschließlich* zu denken, sondern dem asymmetrischen Verhältnis zwischen Bild und Erzählung gerecht zu werden, gerade das macht Wim Wenders für Gilles Deleuze derart interessant, dass er „[...] die Filme Wenders“ als Zeugen für die Beziehung von Bewegungs- und Wahrnehmungsbild aufruft.“²¹⁷ Wahrnehmung und Bewegung gehören zusammen. Nicht nur im Film. Wenders selbst ist auf Fortbewegung angewiesen; seine Kreativität, seine innere Bilderproduktion bleibt nur dann im Fluss, wenn er in Bewegung bleibt. Neue Orte schaffen neue Bilder, schaffen neue Empfindungen, schaffen neues Schaffen. Die Kamera als „[...] ein Äquivalent der Bewegungen [...]“²¹⁸ tritt in seine Fußstapfen.

Es dürfte nicht ganz leicht sein, Wim Wenders auf den Fersen zu bleiben. In seiner unverhohlenen Abneigung gegenüber dem Aktionsbild des Hollywood-Kinos verwahrt er sich dagegen, seine Filme in einer wie auch immer gearteten Situation enden zu lassen. Enden an sich wäre der falsche Schluss. Denn am Ende hält die Bewegung nicht an, sie schreitet fort. Über das Ende hinaus.

Also gibt es nicht einmal ein ‚Ende‘: in gewisser Hinsicht beschreiben die Filme Wenders‘ eine Bewegung aus Bewegungen, die als Bewegungs-Bild über jedes Ziel und damit jede Narration hinaus sind. Unablässig stellt sich in ihnen jene offene *Totalität* her, die der Bewegung nicht etwa als Gegebenheit oder Struktur vorgegeben ist, sondern sich in der Bewegung als Totalität verändert.²¹⁹

Wenders Reisen „[...] gehen nirgendwo hin [...]“.²²⁰ So sagt er es, so will er es. (Ist es die Verzweiflung über das eigene Land, die ihn dazu veranlasst, nirgendwo hin zu gehen?) Auf seinen Bilderreisen werden neue Bilder gesammelt. Später werden sie als Erinnerungen dienen. Dies allein könnte das Ziel seiner Reise sein. Seine Filme sind die „[...] Summe aus vielen Erinnerungen.“²²¹ Seine Suche richtet sich somit auf Zukunft, sie setzt sich aus verstreichenden Gegenwarten – aus Vergangenheiten – zusammen und gibt vor, nichts zu suchen. Schritt für Schritt.

Wolfgang Niedecken erlebte Wenders‘ ‚Reiselust‘ hautnah (und gleichzeitig verdammt weit weg); während ihrer Zusammenarbeit ist *viel passiert* – zuweilen auch einfach nicht viel:

²¹⁶ Lenger, Hans-Joachim, *Fragen an Deleuze, Fragen an Wenders, Das Digitale*, Hamburg: Material Verlag 2003, S. 36.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd., S. 35.

²¹⁹ Ebd., S. 37.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd., S. 44.

Er ist immer sehr aufmerksam, aber manchmal auch einfach verschwunden. Ich saß anfangs oft zu Hause und dachte: Eigentlich sind wir doch jetzt am arbeiten. Wo ist der Kerl bloß. Und dann kommt von irgendwoher (richtiger: von *nirgendwoher*, N.M.) – er ist ja auch wirklich dauernd unterwegs – eine Nachricht. Man lernt, dass man nicht beunruhigt sein muss, wenn man ein paar Tage lang mal nichts von ihm hört. Es wird schon weitergehen, und wenn man das kapiert hat, ist alles in Ordnung.²²²

Ja, es dürfte ganz und gar schwierig sein, sich an Wim Wenders' Fersen zu heften. Schließlich hat er nicht vor, irgendwo anzukommen.

3.2.3. *Film ab!*

Nach dem Gehörten kann man sich eine Zusammenarbeit zwischen Michelangelo Antonioni und Wim Wenders gut vorstellen, ja, man sehnt sie geradezu herbei. Wenders, der nicht aufhört zu gehen, und Antonioni, der fortwährend bewegt. Wenders, der neugierig um sich blickt, und Antonioni, der immer noch weiter schaut. Beide mehr mit Suchen beschäftigt als mit Finden.

Jenseits der Wolken ist Antonionis Film. Und Wenders hat ihn gemacht. Und sich angesichts einer sehr radikalen Schnittfassung, die Antonioni am Ende vornahm, gefragt:

Warum hatte ich mich fast zwei Jahre lang auf dieses Abenteuer mit Michelangelo eingelassen? Damit wir beide uns jetzt als Widersacher gegenüberstanden? War nicht mein eigener Anspruch von Anfang an gewesen, zu helfen, daß Michelangelo beweisen konnte, daß er in der Lage war, einen Film zu machen, *seinen* Film, seinen vielleicht letzten Film?²²³

Jenseits der Wolken (1995) blieb Antonionis letzter Film (genauer: sein letzter vollendeter in Spielfilmlänge). Der erste nach seinem Schlaganfall, der letzte vor seinem Tod. Und Wenders hat ihn *nicht* gemacht. Er wollte einzig machen, dass Antonioni ihn machen kann. Obiges Zitat lässt die zuweilen aufreibende künstlerische Begegnung der beiden Männer transparent werden, die sich unter dem Vorzeichen, ja, in der Verabredung vollzog, dass Wenders das macht, was Antonioni nicht mehr machen kann.

Nicht nur über Antonionis Verfassung während der Dreharbeiten und die damit einhergehenden Verständigungsprobleme legt Wenders' sehr intimes Tagebuch, in dem er seine *Zeit mit Antonioni* beinahe minutiös festhält, Zeugnis ab, darüber hinaus handelt es sich um ein aussagekräftiges filmwissenschaftliches Dokument. – Und nicht zuletzt liegt uns mit

²²² Wenders, Wim, *Man of Plenty*, S. 42.

²²³ Wenders, Wim, *Die Zeit mit Antonioni. Chronik eines Films*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1995, S. 111.

dieser *Chronik eines Films* das Geständnis einer großen Wertschätzung vor, denn allen temporären Unstimmigkeiten zum Trotz blieb Wenders' Bewunderung für den Kollegen Antonioni ungebrochen.

Im Prolog seines Tagebuchs schildert Wenders das Kennenlernen in Cannes 1982, als er im Rahmen eines Dokumentarfilmprojekts die anwesenden Regisseure – unter ihnen auch Fassbinder, Herzog, Godard und Spielberg – vor die Kamera bat, um sich hinsichtlich der Zukunft des Films zu äußern. Jeder von ihnen erhielt die Gelegenheit, sich im *Chambre 666* in Eigenregie der Kamera gegenüber zu positionieren. Wenders, der das Filmmaterial demgemäß erst im Nachhinein zu sehen bekam, zeigte sich von Antonionis bemerkenswert unaufgeregter, ja, lebenskluger Antwort in solchem Maße beeindruckt, dass er sie ungeschnitten in den Film aufnahm.²²⁴

Beeindruckt war ich nicht nur von der Antwort selbst, sondern auch von Antonionis „Auftritt“: seiner selbstbewußten und doch bescheidenen Art zu sprechen, seinen Gesten, seinem Auf- und Abgehen vor der Kamera, seinem Stehenbleiben vor dem Fenster. Dies war ein Mann, dessen Eleganz und Distanziertheit sich in seiner Arbeit widerspiegelte, und dessen Antwort genauso modern und radikal war wie seine Filme.²²⁵

Die aristokratische Aura und der scharfsinnige Blick dieses ‚feinen‘ Menschen, die er trotz seines wenig später erlittenen Schlaganfalls nicht einbüßen musste, nahmen Wenders so für sich ein, dass sich ihm gar nicht die Frage stellte, ob er Antonioni ab 1993 in dessen Vorhaben, *Jenseits der Wolken* zu realisieren, als Co-Autor unterstützen und begleiten sollte:

Ich war fest davon überzeugt, daß ein Regisseur wie Antonioni, trotz seines Handicaps und Alters, die Möglichkeit bekommen sollte, zu beweisen, daß er in der Lage war, einen Film zu machen, den er vor seinem inneren Auge klar sehen konnte. Daß einer wie er keinen Film mehr machen sollte, nur weil er nicht mehr sprechen konnte, erschien mir unangemessen und unakzeptabel.²²⁶

Antonionis Geist war wach wie eh und je; nicht nur, dass er nach wie vor alles genau verstand, er verstand es zudem, seine eigene Lage mit geduldiger Gelassenheit und vor allem mit Humor zu nehmen. Seine linke Hand, die er weiterhin bewegen und zum Zeichnen benutzen konnte, diente ihm so – obwohl er eigentlich Rechtshänder war – als unerlässliches, erstaunlich präzises Kommunikationsmittel und half ihm überdies, wenn er von den anderen wieder einmal missverstanden wurde: Dann zeigte er ihnen halt einen Vogel und lachte sie aus. Mit der Reduktion seines Sprachvermögens schwand Antonionis Fähigkeit zu

²²⁴ Ebd., S. 13f.

²²⁵ Ebd., S. 14.

²²⁶ Ebd.

buchstabieren, dennoch vermochte er, etwas Geschriebenes zu rezipieren und gegebenenfalls zu korrigieren.²²⁷ „Und Gott sei Dank gab es jemanden, der so schrieb, daß sich Michelangelo schon von Anfang an verstanden fühlte: Tonino Guerra.“²²⁸ Guerra und Antonioni kannten sich schon seit etlichen Jahren und waren ein eingespieltes Autorenteam; ähnlich wie bei der Zusammenarbeit mit Theo Angelopoulos verband auch diese Beiden mehr als eine Geschichte oder ein Drehbuch, ihre Arbeit vollzog sich in einem instinktiven Verständnis, das ohnehin nicht vieler Worte bedurft hätte. Abgesehen davon bestand die Grundlage von *Jenseits der Wolken* in vier Erzählungen aus Antonionis Band *Bowling am Tiber* (1983), einer Sammlung impressionistischer Fragmente, nicht umgesetzter Filmideen und essayistisch anmutender Gedankennotizen – allesamt Geschichten, die ihr Ende verweigern. Die für *Jenseits der Wolken* ausgewählten sind Geschichten unmöglicher Lieben: *Geschichte einer Liebe, die es nie gab* (*Cronaca di un amore mai esistito*), *Dieser schmutzige Körper* (*Questo corpo di fango*), *Das Mädchen, das Verbrechen* (*La ragazza, il delitto*) und *Zwei Telegramme* (*Due telegrammi* bzw. zeitgemäß umgetauft in *Due telefaxi*).²²⁹

Hinter der Figur des „Regisseurs“, dem Protagonisten in *Das Mädchen, das Verbrechen*, verbirgt sich Antonioni selbst. Doch entgegen dem Vorschlag des Produzenten, waren sich Wenders und Antonioni einig, „[...] daß diese Figur fiktiver werden und nicht so plump ‚Antonioni‘ darstellen sollte [...]“²³⁰ Uneinigkeit herrschte jedoch darüber, wie sich die Rahmenhandlung (mittels des „Regisseurs“) gestalten sollte, für die Wenders laut eingangs getroffener Vereinbarung zuständig war:

Daß ich die Rahmenhandlung drehen sollte, hatte Michelangelo zwar akzeptiert, aber eher schweren Herzens, glaube ich. Ich konnte mich jedenfalls von Anfang an des Gefühls nicht erwehren, daß Michelangelo meinen Beitrag immer ein bißchen als „notwendiges Übel“ ansah, und daß er den Film lieber ganz alleine gedreht hätte. Das konnte ich ihm nicht verübeln, im Gegenteil, das verstand ich nur zu gut. Der Film war allerdings, laut den Produzenten, nicht als reiner Episodenfilm zu finanzieren gewesen, wohl aber als ein Film von Antonioni und Wenders: vier Episoden von Antonioni, eine Rahmenhandlung von Wenders.²³¹

Antonioni beharrte auf einer Abgeschlossenheit innerhalb seiner Geschichten, Wenders Rahmenhandlung durfte diese deswegen keinesfalls in Form einer Verschachtelung ‚tangieren‘, sondern lediglich Überleitungen bilden.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 14f.

²²⁸ Ebd., S. 15.

²²⁹ Vgl. ebd.

²³⁰ Ebd., S. 16.

²³¹ Ebd., S. 17.

Das habe ich dann natürlich akzeptiert, auch wenn ich selbst eine größere Verquickung der verschiedenen Ebenen des Filmes nach wie vor für interessanter hielt. Ich wollte mich ja auch in keiner Weise aufdrängen, sondern in erster Linie dafür sorgen, daß Michelangelo seinen Film machen konnte.²³²

Antonionis Ehefrau Enrica, die die Dreharbeiten filmisch dokumentierte, gelang es, auf höchst empathische Weise, ihren Michelangelo zu ‚dolmetschen‘. Als seine Interpretin wich sie ihm nicht von der Seite; ihr Name, der einzige Eigenname, den er noch sprechen konnte. Doch zeitweise verstand selbst sie ihn nicht. Dann verzog er sein zartes Gesicht und machte seinem Unmut mit den wenigen ihm verbleibenden Alltagsvokabeln Luft: ‚Niente!‘, hieß es da, oder ‚No so!‘ – und ‚Io!‘, „[...] was heißen soll: *Ich* muß das selbst entscheiden, haltet euch da raus, das ist mein Film.“²³³

Desweiteren erschwerten Antonionis Gedächtnislücken die Arbeit; was gestern galt, konnte heute für null und nichtig erklärt werden.²³⁴ Die Menschen vor und hinter der Kamera von *Jenseits der Wolken* kamen ihm nahezu unerschrocken entgegen.

Wenders versuchte fernerhin, sich der Einstellungen und Szenenauflösungen in Antonionis Filmen zu entsinnen, um dem Freund in seiner Umsetzung gerecht zu werden. Der Dank für dieses außerordentliche Engagement waren kleine, stille Momente:

[...] [D]ie Momente, in denen Michelangelo Tränen in den Augen hatte. Wenn eine Einstellung so wird, wie er es sich gewünscht hat, oder wenn er, nach einem Mißverständnis, endlich verstanden worden ist, ist er gerührt. Schon in der Vorbereitungszeit waren seine feuchten Augen oft das beste Indiz, um zu wissen, ob wir auf dem richtigen Weg waren. Diesen stolzen und „aristokratischen“ Mann, der sich zeit seines Lebens bestimmt keine Schwäche hat ansehen lassen, nun so empfindlich und mitunter auch gebrochen zu sehen, ist für uns alle eine Erfahrung, die unsere eigene „Härte“ in Frage stellt.²³⁵

Antonioni nannte seine Arbeit als Filmmacher einst eine andauernde Suche „[...] nach den Überresten von Gefühlen [...]“²³⁶, welche er auszugraben trachtete: „Meine Arbeit ist wie eine Ausgrabung, es ist archäologische Forschung im kargen Material unserer Zeit.“²³⁷

Im Sinne Walter Benjamins sucht der Grabende nicht bloß nach verschütteten Gefühlen (meines Erachtens zuvorderst nach den eigenen), sondern ebenso nach – mit Gefühlen verwobenen – Erinnerungen. *Jenseits der Wolken* ist Michelangelo Antonionis Gedächtnis. In

²³² Ebd.

²³³ Ebd., S. 39.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 18.

²³⁵ Ebd., S. 24.

²³⁶ Antonioni, Michelangelo, *Sämtliche Filme. Die Untersuchung 1912-2007*, Hg. v. Seymour Chatman/Paul Duncan, Köln: Taschen 2008, S. 19.

²³⁷ Ebd.

ihm stecken seine Erinnerungen. Er wollte sie eigenhändig ausgraben. Zur Verfügung stand ihm eine linke Hand.

„Ich bereue es nicht, daß ich Michelangelo in diesen Jahren begleitet habe.“²³⁸ Wim Wenders‘ letzter Satz.

4. Nirgendwo in *Die Ewigkeit und ein Tag*

4.1. *Murmeln*

Die Ewigkeit und ein Tag beginnt am Meer. Man hört es, sehen kann man es nicht. Man hört es rauschen – es muss ganz nah sein –, man sieht ein helles Haus aus der Jahrhundertwende, noch halb im Schlaf versunken ruht es auf weißen Pfeilern, die Läden geschlossen. Der Morgen graut. Vögel zwitschern. Das Meer rauscht.

Und irgendwer hat dieses Haus im Visier, der Blick richtet sich konzentriert auf das Haus, die Bäume und Büsche zu den Seiten nicht einmal am Rande von Bedeutung. Wichtig ist das Haus. Wichtig ist jemand in diesem Haus. *Alexandros*, eine Jungenstimme erklingt leise aus dem Nirgendwo. *Kommst du? Wir schwimmen zur Insel.* Unterdrückte Aufregung liegt in der flüsternden Stimme, ein großes kindliches Geheimnis. *Wohin?*, antwortet eine noch jüngere Stimme, die Stimme von Alexandros. Zur Insel soll es gehen, um dort zu tauchen. Nach der versunkenen Stadt. Der Großvater des älteren Jungen habe von ihr erzählt; sie sei eine glückliche Stadt gewesen, einem Erdbeben anheim gefallen. Seitdem schlafe sie unter dem Meer. Jahrhunderte schon: *Wenn überhaupt, taucht sie nur für einen Augenblick auf; und zwar immer dann, wenn der Morgenstern sich nach der Erde sehnt und stehen bleibt, um sie anzusehen ... dann bleibt alles stehen ... auch die Zeit bleibt stehen ...*

Diese sagemumwobene Stadt mit ihrem eigenen Rhythmus des Auf- und Abtauchens stellt eine Heterochronie dar, weil sie sich der gewöhnlichen Zeit entzieht und ihr Erscheinen unberechenbar ist. Ihr Auftauchen unterbricht vielmehr die gewöhnliche Zeit und verweist auf etwas Utopisches, das den gewöhnlichen Lauf der Zeit transzendiert.²³⁹

Was ist die Zeit?, fragt die helle Stimme. *Mein Großvater sagt, Zeit ist ein Kind, das am Strand mit Murmeln spielt*, entgegnet die andere ernst.

Im Blick auf das verschlafene Haus schien die Zeit still zu stehen, doch kaum merklich hat uns die Kamera näher heran geführt. Schleichende Zeit, deren man sich nur rückblickend gewahr werden kann: Der Baum zur Rechten wurde weniger und zugleich größer, der sandige

²³⁸ Wenders, Wim, *Die Zeit mit Antonioni. Chronik eines Films*, S. 111.

²³⁹ Rissing, Thilo, *Jenseits von Mythos und Melancholie. Philosophisch-theologische Überlegungen im Anschluss an das Kino von Theo Angelopoulos*, Marburg: Schüren 2008, S. 220.

Boden mitsamt den vereinzelt Sträuchern oder Grasbüscheln glitt nach und nach aus dem Bild, bis sich dessen untere Begrenzung auf die Pfeiler des Hauses stützte. Leicht schräg pirscht sich nun der Beobachter an das zweistöckige Haus heran.

Während wir den Jungen lauschten, vermeinten wir, etwas zu bemerken, hielten es jedoch für eine optische Täuschung. Etwas irritierte uns, zog unsere Aufmerksamkeit auf sich. Uns zugewandt besitzt das Haus, auf seine beiden Etagen verteilt, acht Fenster, verschlossen durch sechzehn Klappläden; acht Augen, verschlossen durch sechzehn Lider; oder acht Münder, die Ober- und Unterlippen sacht aufeinander gelegt. Das Haus atmet regelrecht, die Fensterläden sind unterschiedlich fest geschlossen – und gerade das verstärkt unsere Irritation. Was wir nämlich als reine Einbildung abtaten, ist, dass eins der oberen Fenster, das zweite von rechts, – trotz des Facettenreichtums – aus dem Rahmen fällt: Es schien sich zu rühren. Ja, es wirkte geradezu, als würde es gähnen.

Doch selbst bei genauerem – und wiederholtem – Hinsehen ist nicht auszumachen, ob sich seine Läden tatsächlich wie durch Geisterhand weiter öffnen, oder ob bloß die Kamerafahrt uns diesen Eindruck vermittelt. Vielleicht sticht besagtes Fenster schlicht deshalb hervor, weil es am wenigsten durch die mattgrünen Klappläden verdeckt ist und so am ungehindertsten dem beginnenden Tag entgegen blinzeln kann. Vielleicht erweckt auch allein der gewählte Bildausschnitt jene Fokussierung, indem er das Fenster von Anfang an annähernd mittig positioniert. (Und vermutlich spielt all dies gleichermaßen eine Rolle.) Vollkommen sicher aber interessiert uns das zweite Fenster von rechts dort oben deswegen am meisten, weil Theo Angelopoulos es so wollte. Wir folgen seiner Absicht und halten es für unsere Entdeckung.

Erst als die Musik einsetzt, sich dem Rauschen und Zwitschern wie selbstverständlich hinzufügt und das Fenster gewissermaßen anzieht (oder umgekehrt) und dann noch dazu die eingblendete weiße Schrift des Vorspanns vor dem Fenster seinen Bestimmungsort gefunden zu haben scheint, wird klar, wir begegnen mit unserem Blick nur dem des Regisseurs. Er gibt vor, wir erwidern.

Und die Zeit ist nicht stehen geblieben. Sie ist unbestimmt. Denn der Pfiff, der nun von draußen ertönt und in das auserwählte Fenster – jetzt in Nahaufnahme – eindringt, erreicht den kleinen Alexandros – mittels eines Schnitts – noch in seinem Bett liegend. Doch geschlafen hat er offensichtlich nicht, vielmehr gewartet auf den verabredeten Ruf. Er steigt aus dem Bett, bereits angekleidet.

Fand das Gespräch zwischen den beiden Jungen nur in Alexandros' Kopf statt? Hat er es Revue passieren lassen? Oder hat Angelopoulos, was viel wahrscheinlicher ist, in den Worten von vorher das Nachher vorweg genommen? Und lässt dies nicht schon vermuten, dass alles,

was wir hier zu hören und sehen bekommen, in einer anderen Gegenwart geschieht? Nicht in der des kleinen Jungen, sondern in irgendeiner umfassenderen Rahmenhandlung und ihrer Gegenwart?

Das surreale Moment, das in der ersten Einstellung durch die Kontrapunktik (und unmögliche Verschmelzung) von Bild und Ton erwirkt wird, verweist auf ein Anderswo.

Aber noch bleiben wir in Alexandros' Zimmer. Der Junge geht hinüber zum Fenster, lüftet den Vorhang, verharrt einen Augenblick, späht nach seinem Freund, dann wendet er sich ab und fort auf leisen barfüßigen Sohlen, in jeder Hand eine seiner Sandalen. Er duckt sich, macht einen Katzenbuckel, hält auf der breiten Türschwelle inne, lauscht, im Haus wird leise Musik gespielt. Er schleicht weiter, durch den angrenzenden Raum. Die Kamera, die zunächst aus relativer Nähe, und nach links gewandt, Bett und Fenster und damit den Jungen im Blick hatte, ist dessen Spur gefolgt, hat sich dabei langsam rechts herum gedreht und gibt Alexandros nun Rückendeckung. Das heisere Lachen einer Frau ertönt von der rechten Seite, Alexandros hält erneut in der Bewegung inne, dreht seinen Kopf in Richtung des Geräusches. Halb fasziniert, halb besorgt. Schließlich gehen seine Füße weiter, der Kopf folgt zwei Schritte später. Jetzt biegt er links um die Ecke, betritt den gekachelten Flur. Lauteres Lachen, nun in seinem Rücken, nicht mehr länger nur das Lachen einer Frau; ein Lachen, das sowohl weiblich als auch männlich ist. Einmal fährt sein Kopf noch herum, bevor er ins offene Treppenhaus tritt, fast schon sicheres Terrain; die Kamera muss ihn nicht mehr begleiten, sie lässt ihn alleine die Stufen hinunter steigen und bleibt selbst oben zurück.

Der zweite sichtbare Schnitt: Vor der Haustür, so scheint es. Unser Blick, der des kleinen Jungen, so scheint es. Sand zu unseren Füßen, weiter vorne eine flache Terrasse, bestehend aus Holzdielen, zwei Liegestühle, weiß-blau-gestreift, wie der große Baldachin, das Sonnensegel, das – gleich dem vornehmen Haus – majestätisch auf vier hohen Füßen thront. Dahinter das Meer und der Horizont, kurz vor Sonnenaufgang. Und zwei Gestalten. Unklar.

Mit einem Mal springt Alexandros aus dem unteren Bildrand hervor, und wir sind damit wieder außen vor, wieder nur Beobachter. Indem der Junge nach vorne stürmt und die Kamera ihm folgt, nähern wir uns den zwei Gestalten und dem Meer. Das Rauschen wird lauter. Die kleinen Füße trommeln über den Holzsteg – ein letzter Blick zurück. Alexandros kommt bei seinen Freunden zu stehen, streift sich die Sommerhose ab. Zu dritt laufen sie ins Wasser, tauchen ein und beginnen zu kralen. Wir bleiben an Land zurück. Die Jungen schwimmen dem oberen Bildrand entgegen. – *Alexandros!*, eine melodiose Frauenstimme schallt von irgendwo her. Das wird Alexandros' Mutter sein. Sie wird vom Haus aus nach ihm rufen. Vielleicht steht sie auf der Veranda.

Wir werden enttäuscht. Das Bild wird überblendet: Das rosafarbene Meer, in dem alles möglich schien – sogar eine versunkene Stadt zu ergründen und die Zeit zu vergessen –, wird kühl, nüchtern blau. Der Strandabschnitt zu unseren Füßen verschwindet. Wir verlieren den Boden. Ein neuer Abschnitt beginnt. Ein Schiffshorn in weiter Ferne. Und dann plötzlich aus größter Nähe: *Sie haben hier geschlafen. Und Sie haben wieder nichts gegessen.* Leichter Vorwurf liegt in der Stimme einer Frau, in der Stimme einer anderen Frau. Keine Melodie liegt in ihr, stattdessen spröde Klarheit. Und wir erfahren, zu wem sie gehört: Während sie spricht, öffnet die Frau mittleren Alters (Eleni Gerassimidou) die gläserne Verandatür mit Meerblick. Sie zieht den rechten Türflügel nach innen, lässt ihn aus, geht langsam in die Hocke. Eine fließende Bewegung; die Kamera passt sich an, zieht sich sukzessive zurück. Die Dunkelhaarige legt ihre helle Hand ab, auf der Armlehne eines Schaukelstuhls, der jetzt im Bild ist. In ihm liegt ein alter Mann (Bruno Ganz), gehüllt in einen tiefblauen Mantel. *Ich habe einen Geschmack im Mund, der ist so salzig wie das Meer,* sagt der Bärtige und richtet sich ein Stück auf, neigt sich seiner Haushälterin zu, faltet verlegen seine Hände, überspielt etwas. Beinahe aufmunternd lächelt er sie an und sagt ruhig: *Das ist also der letzte Tag.* Seine Finger bleiben unruhig.

Der letzte Tag des Alexandros, von dem *Die Ewigkeit und ein Tag* erzählt, bricht gerade erst an. Kaum fünf Minuten nehmen wir bislang an ihm teil, und schon hat uns Theo Angelopoulos regelrecht überflutet mit einer Welle an Details. Doch die ihm eigene Detailliertheit entfaltet sich im kargen Raum – ob drinnen oder draußen, es sind Bilder, die ohne unnötiges Beiwerk den Blick auf das Wesentliche richten. Dies jedoch in einer Präzision und Vollkommenheit, in der jeder Wimpernschlag (und jeder Tag) zählt. Angelopoulos' Bilder zerstückeln nicht, sie überbrücken nicht. Sie sind der Versuch, Zeit auszudehnen und anzuhalten.

Als Theo Angelopoulos neun Jahre alt war, brach der Bürgerkrieg aus, sein Vater wurde wegen seiner linken Gesinnung verhaftet, um hingerichtet zu werden. In dem *Selbstgespräch* zu *Die Ewigkeit und ein Tag* berichtet der Regisseur, wie der totgeglaubte Vater, dessen Leichnam er gemeinsam mit der Mutter tagelang unter den hunderten in der Gegend verstreuten gesucht hatte, unverhofft und körperlich unversehrt wieder auftauchte.

Wir betraten das Haus, doch die Ergriffenheit war so stark, dass niemand sprach. Wir konnten nicht sprechen – wir schauten zum Vater ... wir schauten einander an. Wir schwiegen. Auch er

konnte nichts sagen. Das Essen bestand aus einer Suppe, und diese Suppe hielt eine Ewigkeit an.²⁴⁰

Angelopoulos' Filmbilder wirken oft wie angehaltener Atem. Und er sagt es selbst: Während der favorisierten langen Einstellungen, die die Kameraleute seines Vertrauens für ihn ausführen, wagt er kaum zu atmen. Mögen sie doch in seinem Sinne gelingen! Dennoch: *Was mir häufig passiert (und ich weiß nicht warum): Immer wenn ich eine Nah- oder Großaufnahme mache, brauche ich mehr Zeit als bei einer komplizierten Plansequenz. Die komplizierten Einstellungen sind für mich einfach – einfach zu machen, meine ich –, denn die Möglichkeit, innerhalb einer langen Plansequenz eine ganze Geschichte zu erzählen, die unabhängig von der folgenden Szene ist, ist eigentlich ein sehr schwieriges Unterfangen. Sehr schwierig – und sehr interessant, wenn es gelingt*, verrät er in der filmischen Dokumentation zu *Der Staub der Zeit*.

Eine lange Einstellung war übrigens auch der Grund dafür, dass Angelopoulos sich damals an der Filmhochschule in Paris mit dem Regiedozenten überworfen hatte.

Die Entscheidung, mit langen Einstellungen zu arbeiten, entstand nicht aus Überlegung heraus. Ich war stets der Ansicht, dass dies eine natürliche Wahl war; eine Notwendigkeit des Einsatzes natürlicher Zeit im Raum. Die Einheit von Raum und Zeit. Raum, der zu Zeit wird. Eine Notwendigkeit, die sogenannten „Totzeiten“ zwischen Handlung und Handlungserwartung, die gewöhnlich von der Schere des Schnittmeisters beseitigt werden, musikalisch gleich Pausen arbeiten zu lassen. Eine Vorstellung von der Einstellung als lebendiger Zelle, die einatmet, die Hauptrede hält und ausatmet. Eine verführerische und gefährliche Wahl, die bis heute anhält.²⁴¹

Diese „Totzeiten“ dehnen auch *Die Ewigkeit und ein Tag* aus. Sie lassen 130 Minuten wie einen ganzen Tag erscheinen.

Hat Alexandros in der Nacht vor seinem letzten Tag geschlafen? War es ein Traum, der ihn im Tiefschlaf in seine Kindheit zurückbefördert hat? Man möchte es bezweifeln. Seine letzte Nacht wird der alte Mann nicht mit Schlafen verbracht haben: Die Bilder aus Kindertagen, vielmehr Bilder, die er vor seinem inneren Auge ablaufen lässt, lebhaft und wach. Eine Rückbesinnung auf eine Zeit, in der man sich noch fragte, was das überhaupt ist – Zeit. Eine Zeit, in der man noch über viel Zeit verfügte, ohne es zu wissen. Denn man spielte am Strand mit Murmeln.

²⁴⁰ Angelopoulos, Theodoros, *Die Ewigkeit und ein Tag. Die Filmnovelle und Gedanken zum Entstehen eines Films*, S. 8.

²⁴¹ Ebd., S. 14.

4.2. *Suchen und Finden*

Keine fünf Minuten sind vergangen, und doch häufen sich kleinere und größere Abweichungen von der Filmnovelle. Der Leser dieser Filmvorlage erfasst es auf einen Blick: Theo Angelopoulos' schriftstellerische Begabung steht seinem Regietalent in nichts nach. (Dies gilt nebenbei bemerkt für alle drei Filmemacher, mit denen wir uns beschäftigen.) Nichtsdestotrotz ist das Drehbuch in den seltensten Fällen mit den Dreharbeiten ident; es mag ihnen zwar zugrunde liegen, wohlüberlegt und mit Bedacht ausgebrütet worden sein, dennoch besitzt es – wie wir wissen – eine eigene abgeschlossene Form. Selbst wenn Autor und Regisseur in ein und derselben Person vereint sind, verfügt das Drehen über eine Gegenwart, die mit jener des Drehbuchschreibens mitunter nur noch wenig gemein hat. Angelopoulos' Autorenfilme sind hierfür ein Musterbeispiel; Drehen ist für ihn nicht mehr und nicht weniger als ein neuer schöpferischer Akt, der folglich – allein schon durch das Begehen neuer Orte – Neues schöpft. In der Anfangsszene (entgegen der schriftlich fixierten Absicht) den Umweg über die Hausfassade zu nehmen und die Kinderstimmen lediglich aus dem Off zu setzen, ist ein Kunstgriff, der nicht nur – ohne Umschweife – am zutreffendsten als ‚schön‘ bezeichnet werden kann, sondern stellt zudem ein filmisches Mittel dar, das Angelopoulos' abstraktes Zeitverständnis in Szene setzt. Denn wie wir zuvor konstatierten, verweisen die Stimmen ohne sichtbare Lokalisierung auf ein Anderswo. Ferner auf ein ‚Anderswann‘. Spätestens nämlich, als der Schnitt uns den vermeintlich in dieser Sekunde an einem Dialog beteiligten Jungen alleine im Bett liegend präsentiert, wird das Aufgehobensein der logischen Zeit offensichtlich. (Und abgesehen davon wäre dies vermutlich die unzulänglichste, ja, unwürdigste – und auch unbefriedigendste – Auffassung von Zeit: ihr eine Logik zu unterstellen.)

Fern jeder ‚Logik‘ also begibt sich Alexandros auf seine letzte Reise; jede Erinnerung an die Vergangenheit, die heute auftauchen wird – ob eigenmächtig und unwillkürlich oder von Alexandros willkürlich heraufbeschworen –, wird nicht bloß ‚Vergangenheit‘ sein, sie wird weit darüber hinaus reichen. (Zeiten kennen keine Grenzen, bei Angelopoulos schon gar nicht – vielleicht nicht einmal am Ende.)

Die Erörterung der ersten Minuten der letzten Reise führe ich nicht allein deswegen so breit, weil in ihnen bereits außerordentlich Unordentliches (an Unorten) geschieht, sondern gleichermaßen weil die Zeit hier explizit (in all ihrer Unbestimmtheit) bestimmt wird: Mittels des modifizierten Heraklit-Zitats wird Zeit definiert als ein Kind, das am Strand mit Murmeln spielt. Demnach müsste es richtiger heißen: Die Definition bezieht sich auf das *Zeitempfinden*. In der Begegnung zwischen dem alten Mann und dem kleinen

Flüchtlingsjungen, die im Folgenden die Hauptrolle in der ‚Realzeit‘ spielen wird, treffen zwei ‚Zeituniversen‘ aufeinander, deren Umlaufbahnen sich für einen Tag überschneiden.

Die Thematisierung von *Zeit* als „Zeitlichkeit“ ist ein zentraler Bestandteil des Kino-Konzepts von Theo Angelopoulos: Sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene wird in seinen Filmen auf die *Zeit* und das menschliche Zeitbewusstsein reflektiert. Entsprechend bewegen sich die Figuren nie nur im Raum, sondern sind immer auch Zeitreisende. Ihr Handeln und ihre Motive erschließen sich erst vor der Folie ihrer Erinnerungen und Erwartungen. Die *Zeit* wird hier zu einer existentiellen Kategorie, aufgrund derer sich das Denken, Empfinden und Handeln der Figuren formiert. Zugleich ist die als „Zeitlichkeit“ aufgefasste Kategorie der *Zeit* stets subjektiv, indem die *Zeit* und die Ebenen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft je nach Alter und Lebenssituation von den Figuren ganz unterschiedlich wahrgenommen werden. Dieser Umstand führt auf der Handlungsebene zu eigentümlichen Bewegungen und Begegnungen in der *Zeit*, die für die Figuren entweder schmerzlich sind oder aber ganz neue Perspektiven eröffnen.²⁴²

Wie der Flüchtlingsjunge Alexandros *Zeit* empfinden lässt, soll uns an späterer Stelle interessieren.

Für den Moment verweilen wir noch daheim in Alexandros‘ Wohnung. Alexandros lehnt das Angebot, die Bitte seiner Haushälterin Urania ab, ihn morgen ins Krankenhaus begleiten zu dürfen. Sie gibt ihm die Schlüssel zurück, sie wird hier nicht mehr gebraucht werden. Er wird ja nicht mehr da sein. Nachdem sie die Wohnung verlassen hat, geht Alexandros langsam und bedächtig durch den Raum, als wäre er zum ersten mal hier, nicht zum letzten Mal. Straßenlärm tönt dumpf herein, Alexandros‘ Hund heult zur Antwort. Der alte Mann geht hinüber zu seinem Schreibtisch, führt die von Urania bereitgestellte Tasse Kaffee an den Mund, nimmt einen Schluck, schmeckt ihm nach, stellt die Tasse wieder ab. Dann wendet er sich nach rechts zur offenen Balkontür, schaltet die Musikanlage zu seiner Linken an. Die Melodie von Eleni Karaindrou erklingt, wir kennen sie bereits aus der ersten Einstellung. Regungslos blickt Alexandros nach draußen, seine Körperhaltung erwartungsvoll. Er lässt die Musik noch einen Moment lang weiter spielen, schaltet sie schließlich aus und tritt näher an die Türschwelle, schaut, wartet. Ein Schiffshorn durchdringt die Stille. Die Kamera, die den Protagonisten bis hierher aus einiger Distanz beobachtet hat, fährt nun leicht schräg von hinten an ihn heran und gesellt sich zu ihm, stellt sich neben ihn und teilt dergestalt seinen Blick, ohne ihn direkt einzunehmen, an seine Stelle zu treten. Inzwischen hat die Musik wieder eingesetzt, doch diesmal ertönt sie von drüben. Die Kamera zoomt das gegenüberliegende verhangene Fenster heran. Und Alexandros‘ bzw. Bruno Ganz‘ Stimme aus dem Off erklärt, was es mit dem Echo auf sich hat: *In letzter Zeit ist der Fremde von*

²⁴² Rissing, Thilo, S. 203.

gegenüber, der mir mit derselben Musik antwortet, meine einzige Verbindung zur Welt. Wer ist er? Wie ist er?

Im Gegensatz zu dem (ungelösten) Rätsel, wem diese fremde ‚Stimme‘ zugehörig ist, wissen wir sehr genau, dass die Erzählerstimme Alexandros gehört. Obzwar sie aus dem Off eingespielt wird, besteht für den Zuschauer kein Zweifel daran, dass er soeben Zeuge von Alexandros‘ Gedanken wird. Die Stimme erschallt nicht aus dem Nirgendwo, sie hat einen festen Sitz in der Hauptfigur. (Nur wäre sie unter normalen – nichtfilmischen – Umständen für einen Außenstehenden nicht hörbar; sie bliebe für diesen gewissermaßen sehr wohl *Nirgendwo*, weil nicht zugänglich, mehr noch – oder vielmehr weniger – : nicht existent.)

Auch jetzt noch, nach dem vierten sichtbaren Schnitt (der, obwohl er die Zeitdifferenz leugnet, nicht als *Einschnitt* empfunden wird), als Alexandros in Begleitung seines Hundes die ansonsten menschenleere Promenade entlang spaziert; der Gang beginnt mit den inneren Worten: *Eines Morgens machte ich mich auf, um ihn zu suchen ... aber dann ließ ich es sein.*

Es braucht nicht viel Zeit, bis man als Rezipient eines Angelopoulos-Films ein umfassendes Verständnis für die Arbeits- und Denkweise dieses Regisseurs entwickelt: Neben seinem offenkundigen Perfektionsanspruch, der nicht nur Bild und Ton in poetischen Einklang und dabei jedes Detail zur Geltung bringt, vermag es Angelopoulos, Einsamkeit auszustellen und Suche, aber vor allem die Angst vorm Finden, bildhaft zum Ereignis werden zu lassen. Insbesondere *Die Ewigkeit und ein Tag* verleitet den Schauenden dazu, seinen Blick zu vertiefen und gleichsam zu reflektieren. Denn was Angelopoulos hier Bild für Bild und Ton für Ton meisterhaft inszeniert, ist Wichtigkeit, ja, Bedeutsamkeit. Am letzten Tag hat Alltag keinen Platz. Der Filmemacher führt uns bewusst vor Augen, dass ein Mensch, der sich dem Ende nahe sieht, eben *anders* sieht, schmeckt, hört, riecht, fühlt (und sich dadurch ein *ewiges* Gedächtnis zu schaffen versucht). Diese Relevanz überträgt sich auf den Zuschauer; er misst jeder Kleinigkeit, jeder Bewegung und jedem Wort Bedeutung bei.

Umso schwerer fällt es daher, sich von der minutiösen Betrachtungsweise zu verabschieden und der festgelegten Filmanalyse Folge zu leisten. Wir sind auf Selektion angewiesen, müssen uns auf die vorab getroffene Auswahl zurückbesinnen. Das Herausgreifen einzelner prägnanter Szenen soll aber möglichst organisch vonstatten gehen, verträgt doch *Die Ewigkeit und ein Tag* keine sprunghafte Handhabung.

Zunächst können wir noch die ruhigen, irritierend gleichmäßigen Schritte von Alexandros entlang dem Ufer begleiten. Den Hund hat er von der Leine gelassen, der innere Monolog hat sich fortgesetzt, das Erahnen und endliche Erkennen seiner Krankheit resümierend. Ein Mann

kommt an ihm vorbei, geht in die entgegengesetzte Richtung, seinem Tagesgeschäft nach. Nahezu zeitgleich passiert ein Auto die angrenzende Straße, fährt ebenfalls in die Richtung, aus der Alexandros kommt. Dessen Gang versinnbildlicht das unaufhaltsame Aus-dem-Leben-Treten, denn während sich in dieser Einstellung Bewegung, die sich nach links orientiert, dem Leben zuströmen scheint, driftet der rechte Weg gewissermaßen aus ihm heraus. Der Winkel, aus dem jetzt gefilmt wird, verbreitert die asphaltierte Promenade zur linken Seite hin, rechts lässt sie den Grund spitz zulaufen, er verschmälert sich. Wie viel Weg bleibt noch? Kirchenglocken. Und erstmals adressiert Alexandros in seinem stummen Selbstgespräch seine verstorbene Frau Anna: *Das Einzige, Anna, was mir Leid tut – ist es wirklich das Einzige? –: fast nichts beendet zu haben. Das Meiste ist nur Entwurf geblieben. Hier und da ein paar verstreute Wörter.* Anna antwortet nicht. Noch nicht.

Der Gang ist beendet. Und geht weiter: Alexandros lässt seinen Hund in den Kofferraum seines Wagens steigen, fährt mit ihm fort. Mehrere Flüchtlingsjungen passen vorbeifahrende Autos ab, wenn sie an der großen Kreuzung zum Stehen kommen; sie wischen die Windschutzscheiben in der Hoffnung auf eine kleine Spende. Der Junge (Achilleas Skevis), der sich an Alexandros' Autofenster zu schaffen macht, ist jener, der für den einsamen Mann später zur schicksalhaften Begegnung werden soll. Sirenen ertönen, weiter hinten sieht man die Kinder vor den Polizisten weglaufen. Sie kommen näher. Alexandros fordert den Jungen auf, in sein Auto zu steigen. Er bringt ihn in (vermeintliche) Sicherheit. Die Wege trennen sich vorerst.

4.3. Annas Schrei

Alexandros sucht seine Tochter (Iris Chatziantoniou) auf, um den Hund für „einige Zeit“ (die Tochter ahnt nichts von der Erkrankung ihres Vaters) in ihre Obhut zu geben. Des Weiteren hat er ihr Briefe mitgebracht – alte Briefe von Anna. Die Tochter beginnt laut zu lesen: *20. September 1966 – das war mein Tag! Mutter hat mir oft von diesem Tag erzählt ... – Du schiefst noch, als ich erwachte. Ich schaute Dir beim Atmen zu. Hast Du geträumt, Alexandros?* Die Kamera ist parallel zu diesen Worten von der auf dem Sofa sitzenden Tochter zum Vater gewandert. Zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Brief hatte sie noch beide Personen im Bild, jetzt ist bloß noch Alexandros auf dem Sessel zu sehen. *Hast du geträumt, Alexandros?*, wiederholt eine ferne Frauenstimme, die vorgelesenen Worte. *Deine Hand bewegte sich, als suchte sie nach mir.* Eine Spur versetzt erklingen nun beide Frauenstimmen, die Stimmen von Tochter und Mutter. Die eine Stimme liest ab, gibt wieder, die andere Stimme richtet sich direkt an Alexandros, meint den Inhalt der Worte, die sie

spricht. Noch ist die erste Stimme nah, die zweite fern. Doch dann ist die Erste nicht mehr zu hören, das Nahe ist fern geworden, das Ferne jetzt ausschließlich nah. In Alexandros' Kopf ist nur noch Annas Stimme. Sie spricht zu ihm (und zu uns). Er erhebt sich, suchend, erinnernd, geht hinüber zur offenen Verandatür. Draußen, hinter dem Vorhang, ist eine Gestalt auszumachen. *Ich lief auf die Veranda und weinte*. Dieser Satz von Anna aus dem Off gibt Alexandros das Stichwort. Er schiebt den weißen, durchscheinenden Stoff zur Seite – noch hat er die Kamera im Rücken –: *Guten Morgen, Anna*. Mit dem Aussprechen ihres Namens tritt ein neues Bild in Erscheinung: Von vorne sehen wir nun Alexandros auf die Veranda kommen, ein freudiges Lächeln im Gesicht. Er wendet sich an die junge Anna (Isabelle Renaud) – er, als alter Mann, der gerade seinen letzten Tag erlebt. *Ich habe seltsame Träume in letzter Zeit*, sagt er, ganz in der damaligen Situation. Meeresrauschen. Die beiden stellen sich an das schmiedeeiserne Geländer, die Kamera rückt ein Stück ab und der Zuschauer erkennt das Haus: Es ist das helle Sommerhaus mit den grünen Klappläden.

Was Theo Angelopoulos hier zum Einsatz bringt, um die Erinnerung einer Figur abzubilden, entspricht keineswegs der konventionellen Herangehensweise, führt doch für Gewöhnlich ein Schnitt dazu, die ‚vergangenen‘ Szenen im Sinne eines Flashbacks einzumontieren – meist nachdem das Gesicht der betreffenden Figur, auf dem sich der einsetzende Erinnerungsvorgang widerspiegelt, in Groß- oder Nahaufnahme gezeigt wurde. Bei Angelopoulos hingegen vollzieht sich der Prozess des Erinnerns – ausgelöst durch Annas Briefe – als ein fließender und paradoxerweise ganz natürlich anmutender Übergang von der ‚gegenwärtigen‘ in die ‚vergangene‘ Szene. Mehr noch: Erstere wird in Letztere *transformiert*, und Letztere wird durch Erstere *modifiziert*. Alexandros tritt *aktiv* in die Erinnerung und den Ort der Erinnerung ein, beschreitet diesen mittels eines ‚unsichtbar‘ eingeführten Ortwechsels. Indem Angelopoulos Bruno Ganz in Rolle und Gestalt des alten Alexandros in eine frühere Situation aus dessen Leben versetzt, vermischen sich Gegenwart und Vergangenheit auf surreale Weise.

Es ist ein Spezifikum des Kino-Konzepts von Angelopoulos, dass im Unterschied zu Rückblenden, bei denen innerhalb des linearen Filmablaufs in eine klar markierte, zurückliegende Zeit gesprungen wird, überwiegend Erinnerungsbilder inszeniert werden, in denen Gegenwärtiges und Vergangenes sich im Innern der Figuren miteinander verschränken und unmerklich ineinander übergehen. So wird deutlich, dass die gezeigten Erinnerungen ein noch immer lebendiger Teil des subjektiven Gedächtnisses und damit auch der subjektiven Gegenwart der jeweiligen Protagonisten sind. Die Zeit als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft besteht nicht objektiv, sondern wird von den Protagonisten hervorgebracht. Daraus ergeben sich Sensibilität und Unwillkürlichkeit, zugleich wird aber auch deutlich, dass mangelndes Zeitbewusstsein mit

Alexandros scheint, so wie er heute ist, durch seine Vergangenheit zu spazieren. Um sie nachzuvollziehen, um zu begreifen, welche Fehler er begangen hat.

Denn Anna hat geweint. Wegen ihm. Die Szene zeigt es. Und sie zeigt ebenso Alexandros' einstige Handlungsunfähigkeit. Er versucht, Anna nahe zu sein, weiß aber nicht wie. (Bildhaft verdeutlicht: Er lehnt oben am Geländer, sie ist bereits die Treppe hinunter gegangen und steht unten.) *Du denkst nur noch an dein Buch*, wirft sie ihm vor. Mittlerweile sind die beiden auf dem Holzweg, der zum Strand führt. Er hält sie. *Ach, könnte ich doch diesen Augenblick einfangen! Einfangen wie einen Schmetterling, damit er nicht vergehe*. Annas Wunsch vor langer Zeit. Die Stimme aus dem Off.

Doch schon werden sie wieder unterbrochen; der Besuch der Großfamilie kündigt sich lautstark vor dem Haus an. Minutenlang wird uns der 20. September 1966 vor Augen geführt, so wie er sich in Annas und Alexandros' Familie ereignet hat, nein, so wie Alexandros sich an ihn erinnert. Auf den ersten Blick scheint es nämlich, als ob sich die gezeigten Bilder im Inneren des alten Mannes abspielten, und für die erste Szene trifft dies zweifelsohne zu; allein sein ‚Erscheinen‘ in der Vergangenheit in neuer – besser: heutiger, aktueller (denn eigentlich alter) – Gestalt ist als sicheres Indiz dafür zu werten, dass die Erinnerung von ihm gesteuert wird, sich wenigstens in ihm abspielt. Die Worte seiner verstorbenen Frau führen in die Szene hinein und aus ihr heraus – zwar handelt es sich weiterhin um jenen Sommertag, an dem Annas Brief entstand, doch wir befinden uns jetzt nicht bloß wegen der eintreffenden Familie in einer neuen Situation, viel ausschlaggebender ist, dass sich die Perspektive ändert, die *Erzähl*perspektive, der Blickwinkel. Bislang folgte das Geschehen Alexandros' subjektiver Empfindung, nun versetzt man uns an Annas Stelle. Jetzt ist es Annas Erinnerung. Ihr Brief nicht länger Anstoß für Alexandros' Rückbesinnung, ihre Worte veranlassen Alexandros nun, ihre Sicht der Dinge nachzuvollziehen.

Theo Angelopoulos bewirkt diesen Effekt, indem er Alexandros im weiteren szenischen Verlauf nicht auftauchen lässt; die Gäste fragen nach ihm, er hat sich wieder einmal in seine Arbeit vergraben – für die Familie nichts Neues. Anna macht gute Miene zum bösen Spiel, stellt den Familienmitgliedern draußen auf der Terrasse die neugeborene Tochter vor. Einzig die aus dem Off eingespielten Sätze geben Auskunft über die Gefühle der Figur und legen den vergangenen Konflikt frei, unter dem der Protagonist in der Gegenwart leidet. Er war nicht

²⁴³ Ebd., S. 231.

anwesend, als die kleine Tochter ihre große Familie kennenlernte. Wie so oft. Und Anna war es, die darunter litt. Sie entfernt sich ein Stück von den Anderen. Ihr Blick aufs Meer ein Symbol ihrer stummen Sehnsucht: *Ich wagte es nicht zu träumen, dass Du von mir träumst. Ach, Alexandros! Hätte ich es einen Augenblick geglaubt, ich hätte mich in einen Schrei aufgelöst ...*

Schnitt. Nahaufnahme Bruno Ganz von vorne. Alexandros steht in der Wohnung seiner Tochter, blickt nach draußen, stand dort die ganze Zeit. *Hast du was gesagt, Vater?* Die Tochter holt ihn in die Gegenwart zurück. Alexandros geht ein paar Schritte rückwärts, wie betäubt, wendet sich im Gehen, kehrt der Vergangenheit den Rücken. Und doch lässt sie ihn nicht los. *Willst du schon gehen?*, fragt die besorgte Tochter. *Ich habe*, setzt der alte Mann an. *Ich habe es einfach nicht verstanden.* Er ist fassungslos.

Angelopoulos führt uns seinen einsamen Helden vor, der anfängt zu begreifen. Er lebte im inneren Exil, die Existenz als Schriftsteller hatte Vorrang vor der Rolle des Familienvaters. Zwei unvereinbare Welten. Es sind verpasste Gelegenheiten, unrevidierbar verloren, die Alexandros an seinem letzten Tag heimsuchen. Angelopoulos setzt dem früheren Nicht-Sehen, dem Nicht-Verstehen späte Erkenntnis und Einsicht entgegen.

4.4. Grenzenlos

Indem wir Vergessen, Erinnern und Projizieren in den Blick nahmen, konnten wir in Erfahrung bringen, dass Vergessen und Erinnern (und im weitesten Sinne Projizieren) Gegenwart ermöglichen, ja, bedingen. Und während einige Erlebnisse unwiderruflich im Gedächtnis verschüttet bleiben, bereitet das Erinnern von relevanter Vergangenheit den Boden für die Zukunft. Nicht umsonst beschäftigt Angelopoulos' Hauptfigur am letzten Tag das Vergangene als Gegenwärtiges. Die Vergangenheit zu erkunden, aus ihr Richtungweisendes abzuleiten – und sei das Ende noch so nah –, scheint ein elementares menschliches Bedürfnis zu sein. Angelopoulos' Movens bestand in der Frage, was ein Mensch macht, wenn er noch einen Tag zu leben hat, wenn er *weiß*, dass dieser Tag der letzte ist. Seine Antwort lautet: Ordnung schaffen. Blinde Flecken klar zu sehen, sich Versäumnisse einzugestehen, Fehler zu bedauern – darum zeigt sich der Protagonist bemüht. Unglückliches neben Glücklichem einzureihen, einzusortieren, in alle Ecken zu schauen und nicht zurückzuschrecken. Nicht bloß in der Hoffnung auf ein friedvolles Hinübertreten, auch in der noch lebendigen Sehnsucht nach Etwas. Hier und heute.

Der Hund darf nicht bleiben, Alexandros nimmt ihn mit zurück. An der Kreuzung sieht er den kleinen Flüchtling mit der gelben Jacke wieder. Er und ein anderer Junge werden von zwei

Männern in ein Auto geschafft, sie fahren ab. Alexandros folgt ihnen. In einem verlassenem Gebäude wird er – so wie Theo Angelopoulos einst – Zeuge eines Menschenhandels; die Kinder werden potentiellen Adoptiveltern angeboten. Alexandros kauft den Kleinen frei, will ihm helfen, in die Heimat zurückzugelangen, wo angeblich seine Großmutter lebt.

Er bringt ihn zur Grenze. Sie steigen aus. Schnee zu den Seiten, Matsch zu ihren Füßen. Ein Sinnbild der Verlorenheit, der Trostlosigkeit. Der Junge erzählt. Seine Erinnerungen. Seine Flucht. Sprachlosigkeit in Worte gekleidet. Dann verstummt er. Wie ein dumpfes Dröhnen begleitet die einsetzende Musik die folgende Kamerafahrt. Diese erklimmt den eisigen Hang, verliert die zwei Einsamen aus dem Blick, fängt gerade noch ein, wie der alte Mann dem Jungen seine Hand auf die Schulter legt. Unheilvoll zieht sich die Kamera über den Hügel, Himmel und Erde sind kaum voneinander zu unterscheiden. Unwirklich, farblos, grenzenlos. Der Schnee schluckt alles. Gleich schattenhaften Geistern hängen Leichen an einem Gitterzaun. Mehr, immer mehr. Todesstreifen. In einem Bogen schreitet das Bild die Szenerie ab, das Unfassbare nur als Ahnung erfassend. Herannahende Schritte auf schlammigem Grund. Alexandros und der Junge treten als eine Einheit in das Bild, bleiben stehen. Hinten öffnet sich die Grenze, ein Wächter kommt auf sie zu. *Ich habe niemanden*, sagt der kleine Junge. *Ich habe gelogen*. – *Ich hab' dir gesagt, dass ich morgen abreisen muss*, entgegnet Alexandros ungehalten. Sie rennen gemeinsam aus dem Bild. Hier hat Leben keinen Ort. Wir hören, wie das Auto davonfährt.

An diesem Ort, der kein Ort ist, wird der Schrecken ‚eingeschneit‘, und somit passiert etwas gänzlich anderes, als das, was Roland Barthes den *Frostschock* nennt; besagter Schock wird durch das Ausstellen von Schreckensszenarien hervorgebracht, bewirkt mithin eine innere Distanz beim Rezipienten. Doch anstatt das Grauen in seinem vollen Ausmaß zu zeigen, aufzuzeigen, auf es hinzuzeigen, verhüllt das irrealer Licht, das der Schnee ausstrahlt, gleichzeitig Leben und Tod. Nicht nur kein Ort zum Leben, auch kein Ort zum Sterben. Der Schnee dämmt Farben und Formen ein, absorbiert Laute, lässt nur Schatten und Spuren durchscheinen, macht das Erahnte dadurch umso grauenvoller; es wird im Kopf des Betrachters vervollständigt. Gleichsam gilt dies für die Erinnerungen des Jungen: Sein Erfahrungsbericht, ausgelöst durch die Wiederkehr an den Ort seines Traumas, hält Worte bereit, um Jenes zu schildern, und Leerstellen, um Dieses zu verschweigen, wiewohl nur noch lauter sprechen zu lassen. Erinnerung findet hier im genauen Gegensatz zu der vorherigen, den Protagonisten betreffenden, Sequenz statt: Da wurden Erinnerungen zum sichtbaren Bild – wenngleich innerhalb surrealer Vermischung der Zeitebenen –, dort vollziehen sie sich im Inneren, entäußert lediglich durch Worte. Da kam der Ortswechsel ‚in Gedanken‘ zu Stande,

dort ereignet sich das Begehen des vergangenen Ortes, indem sich diesem Ort noch einmal realiter genähert wird.

An der Grenze werden nicht bloß Erinnerungen wach, es geschieht etwas, das Thilo Rissing als *grenzwertig* bezeichnet.²⁴⁴ In Anlehnung an Jacques Derrida begreift er den Grenzraum als ‚das Dazwischen‘ – zwischen Leben und Tod –, als eine Schwelle des Lernens – ein Lernen, für das weder allein diesseitig noch allein jenseitig die nötige Durchlässigkeit besteht:

In Konfrontation mit der *gespenstischen Grenze des Todes* wird in Alexander die Sehnsucht und Suche nach einem anderen, besseren Leben virulent. Er erkennt, dass er sich vor den Geistern seiner Erinnerung – seiner Frau Anna, seiner Mutter und den übrigen anwesenden Abwesenden – für die eigene Existenz, so wie sie sich ihm im Rückblick darstellt, nicht rechtfertigen kann. An der Landesgrenze, die zugleich seine innere Befindlichkeit visualisiert, wird ihm daher nunmehr bewusst, dass die Begegnung mit dem kleinen Albanerjungen die Chance eröffnet, endlich einmal für andere da zu sein und stellvertretend für in der Vergangenheit Verfehltes Wiedergutmachung zu leisten.²⁴⁵

Angelopoulos sieht seinen Helden an der Grenze vom Danteschen Inferno geleitet, das ihn dazu bewegt, den Jungen nicht seinem Schicksal zu überlassen. Er nimmt sich seiner an und trifft dergestalt eine Entscheidung, die seinem Leben am Ende einen Sinn verleiht. Während er zeitlebens um sich selbst kreiste, die Kreise in dem Versuch, die richtigen Worte für sein Werk zu finden, immer enger zog und so unversehens seine Familie ausgrenzte, bezieht er nun einen hilfsbedürftigen kleinen Menschen in sein verbleibendes Leben ein. Er breitet seine Fittiche über ihm aus und findet in dem Schutz, den er spendet, eine neue Bestimmung.

Es ist nie zu spät. Keine Botschaft oder Lehre. Schlicht eine Erkenntnis.

Die Reisen in *Die Ewigkeit und ein Tag*, die bis an die Grenze(n) gehen, werden innerlich und äußerlich begangen. Äußere Reisen führen zu neuen inneren Orten. Und Alexandros bringen sie zu sich selbst zurück. Die Reise, die er für einen anderen unternimmt, befördert ihn an ein Ziel seiner selbst. „Indem Angelopoulos *Leben* und *Reise* derart miteinander identifiziert, schreibt er sich einer langen griechischen Tradition ein, in welcher *Welterkenntnis* und *Selbsterkenntnis* eine Einheit bilden[...].“²⁴⁶ *Auf inneren und äußeren Reisen geht es in ‚Die Ewigkeit und ein Tag‘. So habe ich es weiter oben geschrieben, so habe ich es gemeint. (Nicht: Auf innere und äußere Reisen geht es in Die Ewigkeit und ein Tag – obwohl dies selbstverständlich ebenso zutreffen würde.) Denn auf diesen Reisen wird ein Weg beschritten, der in Die Ewigkeit und ein Tag mündet, nein, der Weg selbst ist nichts Geringeres als Die*

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 268.

²⁴⁵ Ebd., S. 268f.

²⁴⁶ Ebd., S. 244f.

Ewigkeit und ein Tag, da in jedem einzelnen Schritt bereits *Die Ewigkeit und ein Tag* enthalten ist.

Die Ewigkeit und ein Tag – schon vor langer Zeit war das die Antwort seiner Frau auf Alexandros‘ Frage, wie lange das Morgen dauern würde. Der letzte Tag ist auf *das Morgen* ausgerichtet, indem er Vergangenheit ‚berichtigt‘.

Angesichts dessen wird deutlich, dass die Gegenwart auch in diesem Fall keinen in sich abgeschlossenen Zeitraum bildet, sondern ein Geflecht aus Erinnertem und Erwartetem: Die *Geister* der Vergangenheit und Zukunft *spuken* umher, ohne sich leichthin vertreiben zu lassen. Sie bilden Instanzen, vor denen sich die Lebenden für ihr Handeln verantworten müssen, die sie aber auch zu einem Neuanfang bewegen können.²⁴⁷

In der Begegnung mit dem Jungen überwindet der alte Mann neben seiner Selbstisolation gleichsam den Irrglauben, Leben und Schaffen schlössen einander aus. Trotz des großen Altersunterschiedes haben sich die beiden viel zu ‚sagen‘: Das traumwandlerische gegenseitige Verstehen, das auf ähnlich tiefgreifenden Erfahrungen basiert, etabliert eine Ebene, die Alexandros‘ dichterischem Dasein ungeahnte Wesenszüge eröffnet. Nicht nur Alexandros selbst, auch sein Werk durchläuft durch den Jungen und seine Worte eine andauernde Metamorphose.

4.5. Verdichtete Zeit

Nach der gemeinsamen ‚Grenzerfahrung‘ halten sie an einem Kiosk, um dem Jungen eine Stärkung zu kaufen. Der breite Fluss, an dessen Ufer der fahrbare Imbiss seinen Standort hat, wird in der nächsten Sequenz zur Metapher einer Zeitreise. Die beiden Verbündeten spazieren am Fluss entlang – und zwar entgegen seiner Strömung. Das fließende Wasser versinnbildlicht nach Heraklit das Vergehen von Zeit; und indem die Figuren gegen den Verlauf des Wassers gehen, gehen sie folglich gegen den natürlichen Lauf der Zeit.²⁴⁸ Rückgängig gewissermaßen. Wiederum montage- und bruchlos (allenfalls in Form *innerer Montage*²⁴⁹) lässt Angelopoulos seine Protagonisten eine Reise in die Vergangenheit antreten. Alexandros erzählt seinem kleinen Freund von dem griechischen Dichter Solomos, der im 19. Jahrhundert in Italien lebte und ob des damaligen Aufbegehrens der Griechen gegenüber den Osmanen wieder an seine Heimat und Kindheit auf der Insel erinnert wurde. In seinen Träumen erschien ihm seine immer noch in Griechenland lebende Mutter. *Die ihn zu sich rief.*

²⁴⁷ Ebd., S. 272.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 218.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 229.

Mit diesen Worten von Bruno Ganz, die fließend in Opernmusik übergehen, setzt die Heterochronie ein.²⁵⁰ Die beiden Protagonisten bleiben links am Bildrand stehen, schauen erwartungsvoll nach vorne, die Kamera fährt gleichmäßig nach rechts, hat nun nur noch den Fluss im Blick, der die Zeit sozusagen rückwärts fließen lässt. Das Ende der ruhigen Kamerafahrt ist der Anfang einer neuen alten Epoche: Mit Frack und Zylinder gekleidet wie ein Adliger des beginnenden 19. Jahrhunderts, steht dort am Ufer der Dichter Solomos. Das Bild fängt ihn zentral ein, begleitet sein unruhiges Umhergehen, das den Eindruck erweckt, als sei er im Begriff, sich über etwas Klarheit zu verschaffen, einer Sache nachzuspüren. Aus dem Off ist sein ‚Selbstgespräch‘ in italienischer Sprache zu hören. Er hält für einen Moment inne, richtet seinen Kopf auf, nimmt eine kerzengerade Haltung ein, die verrät, dass er – motiviert durch seine Vergangenheit, seine Herkunft – einen Entschluss für die Zukunft gefasst hat. Eiligen Schrittes geht er – die Kamera im Rücken – auf die Kutsche zu, die am Rande des Ufers auf ihn gewartet hat; er steigt ein, die Kutsche setzt sich in Bewegung, die Kamera verfolgt ihr Davonfahren aus einiger Distanz.

Der Schnitt führt ein neues Bild ein, die vergangene Epoche bleibt bestehen: Eine Frau in einem Ruderboot überquert gemächlich das Wasser, die Idylle der Romantik symbolisierend. Alexandros‘ Worte aus dem Off begleiten das Bild, das längst die Geschichte aufgegriffen hat, in sie eingetaucht ist. Der alte Mann erzählt dem Jungen von dem Vorhaben des Dichters, der in seine Heimat zurückgekehrt war, um die Revolution zu besingen. Da er jedoch seiner eigenen Muttersprache nicht mächtig war, war er auf fremde Hilfe angewiesen; er begann, Wörter, die er hörte, zu sammeln und anderen abzukaufen.

Die Geschichte vom Kauf der Wörter ist meine eigene Hinzufügung. Natürlich als Metaphorik. Inzwischen weiß ich, dass wir für alles, was wir tun; für alles, was wir ans Licht holen; für alles Vergessene, das wir aus der Dunkelheit emporziehen, bezahlen, auf die eine oder andere Weise – teuer bezahlen.²⁵¹

Für das Geschenk der Erinnerung ‚zu bezahlen‘, meint in diesem Sinne auch, keine ‚Kosten‘ und Mühen zu scheuen, um mit der eigenen *Identität* in Kontakt zu treten; Angelopoulos hält sich an Heidegger, indem er diese mit der Muttersprache gleichsetzt.²⁵² Der Kausalzusammenhang von in Worte übersetzter Erinnerung und Identitätsbildung, den wir unter 2.1. eingehend in den Blick nahmen, gelangt hier *buchstäblich* zur Inszenierung.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 218.

²⁵¹ Angelopoulos, Theodoros, S. 23.

²⁵² Vgl. ebd., S. 22.

Mittlerweile sehen wir den Dichter Solomos in einer Ruine seiner Arbeit nachgehen. Er murmelt die Wörter, die ihm fremd geworden sind, versucht, sie sich wieder zu Eigen zu machen. Die junge Frau aus dem Ruderboot betritt die Szene, bietet ihm ein Wort zum Kauf an, geht wieder. Der Dichter setzt sich nieder, schreibt. *So schrieb er die Hymne an die Freiheit*. Bruno Ganz' Stimme aus dem Off. Sodann erscheinen im Hintergrund Alexandros und der Junge. Sie durchwandeln die Ruine, begutachten den Dichter wie ein museales Objekt. Sie spazieren durch dessen Vergangenheit, ohne dass er etwas davon mitbekommt. *Eine Überschreitung der Grenzen des Realistischen*, nennt es Theo Angelopoulos im Filminterview zu *Die Ewigkeit und ein Tag*. Thilo Rissing hierzu:

Diese eigentümliche Gleichzeitigkeit zweier ungleichzeitiger Epochen, die mittels Tiefenschärfe in ein Bild umgesetzt wird, verdeutlicht die wesentliche Gegenwärtigkeit des Dichters Solomos und seines poetischen Projekts für das Leben Alexanders. Ebenso wird aber auch die Diskrepanz zwischen der Zeit des Dichters und der Gegenwart Alexanders offenkundig, denn während der aristokratisch wirkende Solomos Leute empfängt, die ihn in seiner Arbeit unterstützen, verkörpert Alexander den inzwischen nur noch wenig anerkannten und in der Abgeschiedenheit vom Leben arbeitenden Dichter, der an sich und dem Erfolg seiner Poesie zweifelt. Dieser Zusammenhang wird jedoch nicht explizit benannt, sondern muss vom Zuschauer aus dem zeitlich komplex gestalteten Bild erschlossen werden.²⁵³

Dennoch bewirkt jene Sequenz, die abermals das übliche Verfahren einer Rückblende außer Acht lässt und so Vergangenheit und Gegenwart wie aus einem Guss offeriert, nicht bloß, dass der Zuschauer das Dilemma des Protagonisten besser nachvollziehen kann, zudem impliziert sie einen Ausweg: Denn Alexandros ist nicht länger in seiner Selbstisolation gefangen, er hat den Jungen an seiner Seite. Gemeinsam gehen sie aus dem Bild, verlassen den Schauplatz der Vergangenheit.

Erst jetzt erfolgt der Schnitt.

4.6. *Der Anker wird im Hafen gelichtet*

Nachdem der Hund in Uranias Obhut gegeben wurde und nun wenigstens einer der drei Heimatlosen eine Bleibe gefunden hat, führt ihre Reise Alexandros und den Jungen an den Hafen. „Im barocken Bild des ‚*Lebenshafens*‘ symbolisiert der Hafen den *Tod*.“²⁵⁴ Tod bedeutet Ende, aber immer auch Anfang. Einige Schiffe laufen in den Hafen ein und legen an, während andere zu einer neuen Reise aufbrechen – und sollten sie wiederkehren, so nicht mehr als dieselben; sie werden sich verändert haben dort draußen auf dem Meer. Es ist ein

²⁵³ Rissing, Thilo, S. 345.

²⁵⁴ Ebd., S. 259.

stetes Kommen und Gehen; die, die gehen, machen Platz für jene, die kommen. Im Hafen wird Abschied genommen und gleichzeitig Neues begrüßt. Der Junge bemerkt Alexandros' Traurigkeit. Dann strahlt er. *Soll ich dir Wörter bringen?*, fragt er den großen Freund und steuert eine Gruppe von Menschen an. *Sie werden dann vielleicht teuer*, sagt er noch verschmitzt über die Schulter hinweg. Mit einer rückhaltlosen Begeisterungsfähigkeit, die in ihrer Unschuld nur Kindern gegeben ist, macht sich der Kleine ans Werk: Er greift die Wörter der Umherstehenden auf, trägt sie zusammen und liefert sie bei Alexandros ab. Doch das spontane, neugierige Agieren des Kindes ist zusätzlich von größter Ernsthaftigkeit geprägt:

Unordentliches Kind. Jeder Stein, den es findet, jede gepflückte Blume und jeder gefangene Schmetterling ist ihm schon Anfang einer Sammlung, und alles, was es überhaupt besitzt, macht ihm eine einzige Sammlung aus. An ihm zeigt diese Leidenschaft ihr wahres Gesicht, den strengen indianischen Blick, der in den Antiquaren, Forschern, Büchernarren nur noch getrübt und manisch weiterbrennt. Kaum tritt es ins Leben, so ist es Jäger. Es jagt die Geister, deren Spur es in den Dingen wittert; zwischen Geistern und Dingen verstreichen ihm Jahre, in denen sein Gesichtsfeld frei von Menschen bleibt.²⁵⁵

Das Werk des Dichters wird durch das kindliche Zutun produktiv ergänzt. Die Wörter, die Alexandros durch den Jungen zugetragen werden, sind zwar aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst, dennoch haftet ihnen eine Spur ihrer ‚heimatlichen‘ Umgebung an, sie treten als Erinnerungsträger in Erscheinung, die, in einen anderen – poetischen – Zusammenhang gestellt, ungekannte Möglichkeiten eröffnen, mitunter gar Magie. Da wir mit ihnen Erinnerung anhäufen, spricht Walter Benjamin den gesammelten Objekten eine *schicksalsstillende Funktion* zu.²⁵⁶ Wie wir bereits von Jan und Aleida Assmann unterrichtet wurden, schaffen die Dinge ein Gedächtnis, und die Wörter, die hier in ihrer Gegenständlichkeit behandelt werden, verweisen durch das gegenwärtige Aussprechen auf eine Vergangenheit, die man fraglos als kollektiv und kulturell betiteln darf. (Darüber hinaus tritt der Protagonist in seinem Vorhaben, Dionysios Solomos' unvollendetes Gedicht weiterzuführen, ein geistig-kulturelles Erbe an.²⁵⁷) Dank der ‚neuerworbenen‘ Wörter wird eine neue Ordnung geschaffen; die Wege, die diese bereitet, führen zu neuen Orten. Die unordentlichen Unorte der Vergangenheit scheinen sich durch das heilsame Hinzufügen fehlender Puzzleteile als ‚Sammlerstücke‘ zu einem stimmigen Bild umzugestalten.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 362, Text in: Benjamin, Walter, *Abhandlungen. Gesammelte Schriften IV/1*, Hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Mitw. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 115.

²⁵⁶ Vgl. Rissing, Thilo, S. 357.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 272.

Im Filminterview gibt Angelopoulos Auskunft über seine Intentionen diese Szene betreffend: *Der Fremde war der Kleine. Aber der, der sich fremd fühlte, war er, der Einheimische. Er fühlte sich fremder als der Junge, der ein Neuankömmling war. Denn der Junge kannte die Wörter, er kannte sie nicht. Und er sendet sie ihm, um eine Brücke zu bauen zwischen ihm und einer Art Jenseits. Er und seine verstorbene Frau, das ist die Brücke. Diese Worte dienen als Brücke, um die Grenze zu überqueren.*

Während der Junge weiter eifrig Wörter jagt, bewegt sich Alexandros wie ferngesteuert auf das Meer zu. *Wohin?*, fragt er sich selbst – und doch auch wieder nicht sich selbst: *Auf die Insel, Anna?* Was ihn und seine Erinnerung anzieht, sind die Akkordeon-Musik und der Gesang, die von irgendwo her am Hafen tönen. Die Musik verleitet den Protagonisten an dieser Stelle gewissermaßen dazu, seinen Fuß auf die Brücke zu setzen, die in Gestalt der Worte mitten im ‚Raum‘ steht. Die Musik wird lauter, rhythmisches Klatschen und jauchzende Stimmen begleiten sie.

Die folgende Erinnerungssequenz ist mittels Montage ins Bild gesetzt; der Schnitt führt uns eine Szene aus Alexandros‘ Vergangenheit vor Augen: Auf einem weißen Segelboot, das über das offene Meer gleitet, tummelt sich eine ausgelassene Gesellschaft, es wird getanzt und musiziert, die Sonne strahlt vom Himmel. Zwischen den Feiernden entdecken wir Anna und Alexandros. Doch selbst in dieser Erinnerungssequenz, die auf den ersten Blick wie eine konventionelle Rückblende wirkt, führt Angelopoulos einen Bruch herbei, der der (gleichzeitigen) Existenz verschiedener zeitlicher Relationen Ausdruck verleiht: Die sich erinnernde Hauptfigur, die im ‚Normalfall‘ in ihrer gegenwärtigen Erscheinung am Ufer zurückgeblieben wäre und bloß in Gedanken (und in damaliger Gestalt) das Meer besegelt hätte, mischt sich unter die Akteure der Vergangenheit und nimmt noch einmal teil an jenem Sommertag. Ebenso wie das helle Licht bildet die helle Sommerkleidung der anwesenden Abwesenden einen starken Kontrast zu Alexandros, der sich, in seinen dunklen Mantel gehüllt, nicht frei machen kann von der Zeit, die inzwischen vergangen ist. In der heutigen Gegenwart ist der Himmel bedeckt.

Im Gegensatz zu der Erinnerungssequenz, die Alexandros in der Wohnung seiner Tochter eine Reise in die Vergangenheit hat unternehmen lassen, wird hier in Form des Schnitts per definitionem ein weniger fließender Übergang geschaffen. (Nichtsdestotrotz bleibt allein aufgrund des wiederkehrenden Motivs des Wassers²⁵⁸ alles im Fluss; ein Element im Übrigen, das sich wie ein roter Faden durch Angelopoulos-Filme zieht; ob nun als Meer, See, Regen oder Schnee: *Wasser macht, dass in mir alles fließt*, verrät der Regisseur im Filminterview.)

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 234.

Doch hier wie dort vollzieht sich die Zeitreise bemerkenswerterweise von einem bestimmten Tag in einen anderen besonderen Tag; zwei bedeutsame Tage stehen sich gegenüber, zwei unterschiedliche Zeiten, deren Verbindungsstück der Protagonist ist.

Darüberhinaus inszeniert Angelopoulos prägnant, wie sich Erinnerungsprozesse im Inneren eines Menschen in Gang setzen. Alexandros betreffend ließe sich vor dem Hintergrund unseres Vorwissens behaupten: Selbst wenn sich eine Person bewusst mit der eigenen Vergangenheit beschäftigt, sich diese ins Gedächtnis zu rufen sucht, ist das Moment des unwillkürlichen Eingedenkens ausschlaggebend für eine emotional tiefergehende Auseinandersetzung mit vergangenen – und zumeist vorher vergessenen – Geschehnissen und Erlebnissen. In der ersten Szene dient der Brief der verstorbenen Frau als Reizauslöser, indem die Tochter die stummen Worte laut werden lässt; in der Hafenszene scheint die Musik *in großer Tiefe den Anker zu lichten*, wie Proust so schön – und in diesem Zusammenhang äußerst zutreffend – sagen würde.

Inhaltlich veranlasst diese Erinnerung die Hauptfigur erneut zu einer luzideren Einsicht in eigenes Fehlverhalten: Nicht nur der Umstand, dass Alexandros seine Mutter (Despina Bebedeli) allein gelassen hat, als der Vater starb, wird hier klar benannt, auch Annas Gefühl der Vernachlässigung kommt explizit zum Ausdruck: *Verräter*, schimpft sie ihn, als er auf der Insel wieder einmal im Alleingang unterwegs ist. (Kaum sind sie an Land, entgleitet er ihr schon.) Die Insel, der Inbegriff der Vollkommenheit, bringt alles Unvollkommene (wieder) an die Oberfläche.

Das Motorengeräusch eines vorbeifliegenden Flugzeugs holt den alten Mann in die Gegenwart zurück.

4.7. *Immer, wenn es regnet ...*

Die vorhergehende (und zurückgehende) Erinnerung hat in Alexandros womöglich den nächsten Schritt ausgelöst: Er besucht seine Mutter im Krankenhaus. In einer weiteren Variation wird dasselbe Thema eingespielt, das schon die Grenzerfahrung und die Hafenszene musikalisch untermalte. Denn auch das Hospital verkörpert einen Übergangsort, eine Schwellensituation. Eine Kirchturmglöcke schlägt sieben Mal. Alexandros nutzt seine letzte Chance, der Mutter Lebewohl zu sagen. Die geistig verwirrte Frau erhebt sich von ihrer Ruhestätte, geht schleppend hinüber zum Fenster, lichtet mit einer Hand den Vorhang (und gleichhin wiederum den Anker), als wolle sie dort draußen einen Blick auf ihren Jungen erhaschen, der aber an ihrem Bett sitzt. *Alexandros, Alexandros*, ihre Stimme erklingt in der gleichen melodiosen Weise wie damals, nur brüchiger, schwächer ist sie geworden.

Kinderlachen, Meeresrauschen – dort draußen (richtiger: dort drinnen) tobt das vergangene Leben. Die Kamera rückt von der alten Dame ab, nähert sich dem Spiegel, der rechts neben dem zugezogenen Fenster hängt; in ihm sehen wir Alexandros, der sich von seinem Platz erhebt: *Ich komme, ich komme*.

Schnitt. Bruno Ganz kommt einen Abhang hinuntergelaufen. Wir befinden uns in der ‚Fortsetzung‘ der Erinnerungssequenz, die in der Hafenszene eingeführt wurde. Neben dem uns mittlerweile bekannten Verfremdungseffekt, den Angelopoulos dadurch erreicht, dass er die Figur des Alexandros in aktueller Gestalt in die zwischen Tagtraum und Erinnerung changierende Szenerie (rück-)versetzt, kommt es an dieser Stelle zu einer weiteren Eigentümlichkeit: Als die auf der Insel Versammelten vor dem plötzlich einsetzenden Gewitter Zuflucht suchen, bringt Alexandros zunächst seine Mutter in Sicherheit, dann kehrt er zurück in das Bild, aus dem inzwischen alle verschwunden sind. *Ich suche Anna*, sagt er zwar in die Richtung gewandt, in der die Anderen davonliefen, dennoch spricht er wie zu sich selbst. *Ich suche Anna*, dieser Satz, der zu leise gesprochen wird, als dass er für andere Ohren bestimmt sein könnte denn für die eigenen – zumal das Prasseln des heftigen Regens ohnehin jedes übrige Geräusch dämpft –, wirkt wie eine Regieanweisung, die sich die Figur selbst erteilt. Doch das beschriebene Innehalten hebt nicht nur das irrealer Moment des tatsächlichen Eintretens in die eigene Vergangenheit hervor, indem es eine ‚Rest-Distanz‘ betont, zudem bezweckt die Verzögerung Reflektion aufseiten der Zuschauer:

In expliziter Anlehnung an Berthold Brechts Konzeption des „epischen Theaters“ verfolgt Angelopoulos einen *verfremdenden* und *entdramatisierenden* Abstand zwischen Zuschauer und Leinwandgeschehen. Anstelle einer schnellen Abfolge von Aktions- und Affektbildern, die das Publikum emotional in die Filmhandlung involvieren, wird dem Zuschauer durch Verzögerungen und Verfremdungen seine Rolle als Beobachter einer Inszenierung selbstreflexiv vor Augen geführt. Dadurch zielt er auf eine mitdenkende, zur Stellungnahme auffordernde Rezeptionshaltung jenseits des bloßen Konsums der Bilder [...] ²⁵⁹

Anna und Alexandros finden sich vor unseren Augen, der jetzt vorgenommene Schnitt aber besagt, dass es die Augen der Mutter waren, die das vergangene Geschehen erfassten. Sie wendet ihren Blick vom Fenster ab. Ihr Blick hat die Erinnerungssequenz – obzwar diese die Erinnerungen von Alexandros zum Thema hat – eingeleitet und sodann wieder aus ihr herausgeführt.

Zum siebten Mal an diesem Tag nimmt Alexandros Abschied.

²⁵⁹ Ebd., S. 321.

Wenig später trennt er sich auch von dem Jungen. Ein unvermeidbarer Abschied. Ihre Richtungen sind zu verschieden. Wenngleich sie beide ins Ungewisse gehen.

Alexandros fährt allein durch die verregnete Nacht. An der Kreuzung, an der er dem kleinen Albaner das erste Mal begegnete, hält er seinen Wagen an und tut es damit den anderen Autofahrern gleich. Die Ampel steht auf Rot. Schließlich fahren die Autos wieder an, auf den Spuren links und rechts von ihm Fortbewegung, er selbst regungslos. Das einzige ‚Lebenszeichen‘ sind die Scheibenwischer, die rhythmisch vor Alexandros‘ Augen hin- und hergleiten, seine Erinnerung an den Jungen symbolisierend. Zu seinen Seiten rauscht der Verkehr. Zieht an ihm vorbei, wie der Lauf der Zeit, dem er sich widersetzt. Kein wildes Hupen oder Gestikulieren, keine Beschwerde darüber, dass das Auto des Protagonisten den mittleren Fahrstreifen blockiert; wie selbstverständlich wechseln die Anderen die Spur, und während sie das Hindernis umfahren, wirkt es paradoxerweise gleichsam, als sei es gar nicht vorhanden. Abermals eine Schwellensituation, die als Sinnbild fungiert für die Heterochronie der Zeit, für das Wissen um die eigene Vergänglichkeit, für das langsame Unsichtbarwerden im Diesseits, das sukzessive mit dem Jenseits die Plätze tauscht.

Aber ist Alexandros‘ Zeit wirklich schon gekommen? Oder bleibt ihm noch etwas – Zeit?

4.8. Morgen

Der nächste Tag graut bereits. Das Morgen setzt ein. Zum wiederholten Male springt die Ampel auf Rot, ein Auto kommt neben seinem zu stehen, Alexandros hingegen fährt los. Die irdischen Gesetze verlieren irgendwann ihre Bedeutung.

Mithin lösen sich die Definitionen von Zeit auf. Der Protagonist betritt das Sommerhaus, das ehemals im Besitz seiner Familie war, den Schauplatz seiner Kindheit, den Ort, an dem er neben Anna weilte. Das Haus steht leer, kein Möbelstück, kein persönlicher Gegenstand, lediglich nackte Wände, von denen der Putz abblättert, als hätte er inzwischen vergessen, was ihn hier hält. Die Kamera durchstreift die Räume, identifiziert sich jedoch nicht mit der Hauptfigur, die im Entree stehen bleibt, vielmehr erweckt es den Anschein, als gehöre der Blick jemand anderem, jemandem, der auf Alexandros gewartet hat, um ihm etwas Bestimmtes vor Augen zu führen. Annas Stimme liest aus einem der Briefe. Ihre Worte scheinen denselben Ursprung zu haben wie dieser geisterhafte Blick, der sich mittlerweile in gerader Linie auf Alexandros richtet. *Wenn du zurückkommst, irgendwann eines Tages, erinnere dich*, bittet die Stimme aus dem Nirgendwo, zieht Alexandros an. Bruno Ganz ist auf die Kamera zugegangen, schaut direkt in sie hinein.

Schnitt. Das Bild der Kamera ist nun jenes, das sich der Protagonist macht. Die Klapppläden öffnen sich, öffnen das Tor zur Erinnerung: auf dem Balkon sitzt seine Mutter, sanft schaukelt sie den Kinderwagen mit Alexandros' neugeborener Tochter – wie einst an jenem Sommertag. Am Strand sehen wir die restliche Familie, ihr Musizieren mischt sich unter das Rauschen des Meeres. Und was sich nun ereignet, heißt Theo Angelopoulos im Filminterview einen *magischen Effekt*: Die Kamera, die jetzt die Hauptfigur personifiziert, ‚schwebt‘ aus dem ersten Stock hinab auf den Holzsteg, der zum Meer führt. *Ich kam auf eine Lösung*, teilt Angelopoulos ohne falsche Bescheidenheit mit, *auf die man oft im Theater zurückgreift*: Das Zimmer, von dem aus der Protagonist in seine Vergangenheit eintaucht, wurde für den Dreh so nachgebaut, dass sich die Kopie vom Original nur darin unterschied, dass sie aus zwei zusammengesetzten Hälften bestand. Jene auf einem Gerüst positionierten Hälften konnten dergestalt durch den Kran, der sich auf Schienen fortbewegen ließ, ‚geteilt‘ werden. Das gefilmte Bild vermag auf diese Weise nicht nur eine Öffnung wie durch Zauberhand vorzugaukeln, das surreale Moment weitet sich ferner auf die Überwindung des Höhenunterschieds aus – indem man den Kran langsam absenkte. Diese aufwendige, bis ins Detail durchdachte und durchkomponierte Arbeit, hinterlässt beim Zuschauer den Eindruck größter Leichtigkeit.

Von ebensolcher Leichtigkeit ist die letzte Erinnerungssequenz geprägt, und mehr noch als in den behandelten, vergleichbaren Szenen wird hier die Vermischung der verschiedenen Zeit- und Bewusstseins Ebenen in Szene gesetzt: Mitsamt seinen jüngst gewonnenen Erkenntnissen tritt Alexandros noch einmal mit seiner Vergangenheit und ihren wichtigen Menschen in Kontakt, um sich mit ihnen auszusöhnen. In der (realen) Vergangenheit zog sich Anna enttäuscht zurück. „Diesmal läuft Anna jedoch nicht von ihm fort, sondern kommt zu ihm, indem sie ihn zum Tanzen auffordert. Die Aussöhnung zwischen ihnen und mit der Vergangenheit wird im Tanz sinnfällig zum Ausdruck gebracht[...].“²⁶⁰

Endlich kann er loslassen. Neue Hoffnung ist in ihm erwacht: *Es findet sich doch immer einer, der mir Wörter verkauft*.

Die Wörter, die ihm der Junge zugetragen hatte, schickt er nun über das offene Meer hinaus. Dem Morgen entgegen.

Ende offen.

²⁶⁰ Ebd., S. 222.

5. Nirgendwo in *Jenseits der Wolken*

5.1. *Gedächtnis als Vermächtnis*

An dieser Stelle gilt es, sich zunächst noch einmal kurz einige der Ausgangsprämissen, getroffenen Vorannahmen und gesteckten Ziele dieser Abhandlung ins Gedächtnis zu rufen. Das Anliegen der Untersuchung wurde eingangs klar formuliert: Sowohl der theoretische Vorbau als auch das filmanalytische Herzstück sollten eine adäquate Behandlung des durch Vergessen, Erinnern und Projizieren entstandenen Nirgendwo befördern.

Nachdem wir anhand Theo Angelopoulos' *Die Ewigkeit und ein Tag* eine Analyse unter dem Gesichtspunkt der regieintendierten Anwendung (oder Nicht-Anwendung) filmtechnischer Mittel vornahmen, wobei in jeder der exemplarischen Szenen eine Verquickung mit dem inhaltlichen Aspekt als angezeigt galt, soll das Nirgendwo in der folgenden Auseinandersetzung mit Michelangelo Antonionis und Wim Wenders' Co-Produktion *Jenseits der Wolken* auf einer tieferliegenden Ebene beleuchtet werden – auf jener des Schaffensprozesses. Zwar war dieser Blickwinkel ebenfalls hinsichtlich *Die Ewigkeit und ein Tag* von bemerkenswertem Interesse, dennoch fokussierten wir die filmische Umsetzung menschlicher Gedächtnisstrukturen, als wir Angelopoulos' Arbeit unter die Lupe nahmen. Wenngleich uns der Regisseur in seiner Gepflogenheit, Zeitdefinitionen und -grenzen aufzulösen und dergestalt in abstraktere Bewusstseinsschichten vorzudringen, mit *Die Ewigkeit und ein Tag* bereits ein Analyseprodukt zur Verfügung stellte, das weit über alle Konventionen und jedwede plakative Handhabung von Vergessen, Erinnern und Projizieren hinausging, kann dieserorts eine zusätzliche *innere Verklammerung* angesetzt werden.

Wenn wir Antonionis letzten Spielfilm, den er mithilfe des Kollegen Wenders zu drehen im Stande war, in Augenschein nehmen, bekommen wir es in mehrfacher Hinsicht mit Gedächtnis zu tun: Erstens – wie in den Vorbemerkungen zu *Jenseits der Wolken* unter 3.2.3 angeklungen – beinhaltet diese letzte große ‚Ausgrabung‘ des Regisseurs nichts Geringeres als seine eigenen Erinnerungen; zweitens schafft der Film derart nicht bloß ein Gedächtnis von Antonioni, er hinterlässt (im Sinne von *Hinterlassenschaft*) ein Gedächtnis an Antonioni; drittens sind die Episoden, die im Film mittels der Rahmenhandlung eingeführt werden, allesamt Geschichten unerfüllter, unerfüllbarer Lieben, die in der Projektion ungelebter Zukunft verharren; viertens verkörpert die Figur des ‚Regisseurs‘ den Meister Antonioni selbst (und obgleich Antonioni und Wenders – wie wir wissen – von einer allzu offensichtlichen Personalunion zwischen den beiden ‚Regisseuren‘ absahen, liegt der fiktiven Figur doch „[...] ein schier unerschöpfliches Reservoir von Notizen, Aphorismen und Gedanken [...] [zugrunde], die er (Antonioni, N.M.) im Laufe der Jahre niedergeschrieben

hatte²⁶¹); fünftens muten die vier für *Jenseits der Wolken* ausgewählten fragmentarischen Geschichten aus seinem Erzählband *Bowling am Tiber* wie Denkanstöße an, die den Rezipienten unwillkürlich – jenseits der Zeit – seiner persönlichen Erlebnisse gedenken lassen, gleichzeitig ‚beweisen‘ sie die Existenz des Autors als eines solchen, der *Echos* und *Schatten* wahrnimmt und aufnimmt, sich selbst verleugnend:

Wenn Antonionis Zeitvorstellung nach außen sich verlängern soll, muß eine Vergegenwärtigung von Zeit eintreten. Der Autor geht ihr an die Gurgel, indem er den von ihm vorgeschlagenen Zeitduktus verlangsamt. So bilden sich im zerrissenen Raum gedrosselte Bewegungen aus. Ein Schauspiel der Indirektheit, in dem Bilder als Schatten und Wörter als Echo vorübergleiten, als seien sie die Erinnerung an einen Film von gestern. An einer Stelle bezichtigt sich der Autor als „überflüssigen Zeugen“. In der Verleugnung liegt etwas Charakteristisches, das ablenkt vom Entscheidenden. Ein Zeuge schafft, was es ohne ihn nicht gäbe, Evidenz. Was nur ihm gegenwärtig wurde, muß er bezeugen. So wird aus Antonioni, dem Augenzeugen, ein flüssiger Autor, und aus seinen Skizzen eine moralische Beglaubigung.²⁶²

Es ließe sich noch ein Sechstens hinzufügen: Gedächtnis wird in Wenders‘ Tagebuch über *die Zeit mit Antonioni* in seiner ganzen Fragilität demonstriert; da Antonioni – wie bereits erwähnt – mit (krankheitsbedingten) Gedächtnislücken zu kämpfen hatte, verlegte sich das Filmteam auf einen chronologischen Drehplan. Etwaige Erinnerungsschwächen auszugleichen, fiel dem nach wie vor akribisch Arbeitenden leichter, wenn die einzelnen Episoden in strenger Chronologie abgedreht wurden.²⁶³

Wim Wenders‘ Niederschrift dieser *außergewöhnlichen Erfahrung*, die er an Michelangelo Antonionis Seite machen durfte, ist nicht nur als Zeugnis einer Wahlverwandtschaft zu lesen, gleichsam liegt uns mit Wenders‘ Zeilen – um es ein weiteres Mal zu betonen – ein aussagekräftiges filmkünstlerisches Dokument vor, das aus nächster Nähe detaillierte Einblicke in Antonionis Denk- und Arbeitsweise verschafft. Trotz seines Handicaps vermochte es der Regisseur, seine Vorstellungen hinsichtlich technischer Einzelheiten wie Kamerapositionierung, Beleuchtung und Objektivwahl zu vermitteln und umzusetzen.

Ferner bestritt er die Motivsuche weitestgehend selbst, sein ‚gutes Auge‘, das stets die passenden Schauplätze zu seinen Geschichten gefunden hatte, ließ ihn auch auf der letzten Suche nicht im Stich. Ebenso nahm er mit Unterstützung seiner Frau Enrica selbständig die Besetzung des Films vor: Das ihm vertraute Ensemble der Protagonisten hinter der Kamera

²⁶¹ Wenders, Wim, *Die Zeit mit Antonioni. Chronik eines Films. Tagebuch einer außergewöhnlichen Erfahrung*, S. 17.

²⁶² Antonioni, Michelangelo, *Bowling am Tiber. Erzählungen. Mit einem Nachwort von Karsten Witte* (1983), München: Dtv 1992, S. 128.

²⁶³ Vgl. Wenders, Wim, S. 18.

ergänzte Kollege Wenders lediglich durch zwei ‚seiner‘ Mitarbeiter.²⁶⁴ Vor der Kamera versammelte Antonioni für *Jenseits der Wolken* ein wahres Staraufgebot an Schauspielern, die Wahl des Akteurs für sein ‚Alter Ego‘ fiel auf John Malkovich. In der Rolle des ‚Regisseurs‘ verklammert er die Segmente der vier Kurzfilme, diese Kompilation wurde jedoch nicht – wie Wenders es vorschwebte – mittels einer sinnhaften Verschachtelung der Episoden erreicht, sondern Antonionis Wunsch entsprechend auf einer abstrakteren Ebene, die ähnlich viele Leerstellen lässt wie die fragmentarischen schriftlichen Vorlagen.

5.2. *In Wolken*

Der ‚Regisseur‘ streift durch Ferrara (Antonionis Heimatstadt), Portofino, Paris und Aix-en-Provence, wie Antonioni (und Wenders – und Angelopoulos) ist er auf der Suche nach Inspiration, nach diesen neuen inneren Orten, die auf äußeren Reisen Gestalt annehmen. Die erste Einstellung zeigt ihn im Flugzeug – jenseits der Wolken. Das Flugzeug als Zwischenraum zwischen den Dingen (oder Welten), das den Menschen mittels seiner Technologie in Höhen befördert, die ihm naturgemäß an sich nicht zugänglich wären. Mit dem Blick auf die Wolkendecke fängt er wieder ganz oben an, beginnt von vorne, der innere Monolog besagt es: *In der großen Müdigkeit nach Beendigung eines Films beginne ich schon an den nächsten zu denken*. Diese Worte schrieb Antonioni einst nieder, sie füllen die Figur mit Leben und werden in dieser wiederum konserviert. Den Film vor dem inneren Auge entstehen zu lassen, ihn aus dem Nichts heraus Formen annehmen zu lassen – dies ist Antonionis Arbeitsweise, im ‚Regisseur‘ entäußert. In diesem Zusammenhang wird die Schwierigkeit angesprochen, sich im filmkünstlerischen Herantasten jeglicher Ablenkung zu entziehen; die absolute Unbedingtheit der Konzentration, welche nur in Stille und Leere entstehen kann, wird benannt, während das Bild im Nebel versinkt. Das Standbild hält fest: Nichts als Grau; diffuses Dickicht, das sich aus Nichts zusammensetzt; als Masse wirkt und doch ohne feste Substanz ist. Stille und Leere ist hier im Bild gebannt, das *Herantasten* an neue Filmideen und -bilder ist im Nebel *buchstäblich* zu lesen und auszuführen. Wäre da nur nicht diese Müdigkeit, die der Nebel hinter seinem Schleier zum Sinnbild werden lässt: „Der Nebel schläfert den Körper ein, macht ihn trunken, betäubt ihn; die Haut bemüht sich, Stelle für Stelle dem Druck zu widerstehen, aber der Druck läßt die Eindrücke schwächer werden“²⁶⁵, schreibt Michel Serres. Dennoch kann der Gedanke trotz temporärem Orientierungsverlust nicht eingedämmt werden, er bahnt sich unaufhaltsam seinen Weg und

²⁶⁴ Vgl. ebd.

²⁶⁵ Serres, Michel, *Die fünf Sinne* (1985), übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 85.

kriecht gleich Nebelschwaden seinem noch unsichtbaren Ziel entgegen: dem neuen Film. Der Regisseur Wenders bringt dem Zuschauer in jener bildhaften Stille und Leere den einsamen, partiell ungewissen Schaffensprozess nahe, den Antonioni offenkundig in jeder Anfangsphase durchlebte; doch mit dem Einsatz von Nebel wird das Auf-Sich-Gestellt-Sein nicht bloß indirekt abgebildet:

Wer einmal durch eine Nebelbank hindurchmußte, die so dicht war, daß man seinen Nebenmann verliert, obwohl man ihn doch mit dem Ellbogen berührt, der weiß, daß man dort sogar das Zutrauen zu den verlässlichsten Instrumenten verliert. Es ist schon vorgekommen, daß Flugzeuge auf dem Rücken flogen, als sie wieder aus den Wolken hervorkamen [...].²⁶⁶

Es ist abermals die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, die hier das *Nirgendwo im Film* bestreitet; das (vergangene) Gefühl Antonionis wird in die Figur des „Regisseurs“ transferiert, wird zur technisch reproduzierbaren²⁶⁷ – daher beliebig oft gegenwärtigen, und per definitionem ‚zukünftigen‘ – situativen Wahrheit, die darüber hinaus nicht schlicht von außen abgebildet wird, sondern mittels des Nebels als inneres Bild von Befindlichkeit fungiert.

Das Nebelbild vom ‚Kopf in den Wolken‘ geht nahtlos über in eine verschleierte Straßenszene, aus der sich nur einzelne Personen und Fahrzeuge im Bildvordergrund abheben. In seinem Tagebuch beschreibt Wim Wenders den Drehtag, an dem das nebulöse Spektakel ‚in den Kasten‘ gebracht wurde; präzise datiert handelt es sich um den 16.3.95, einen Donnerstag, den vierundfünfzigsten Drehtag (*bzw. vierten* – notiert Wenders, und verleiht damit der Rahmenhandlung unter seiner Regie eine eigene Zeitrechnung). Die Tagebucheintragung gibt Auskunft über die Herausforderungen, die der Nebel an das Filmteam stellte, bevor er überhaupt in Erscheinung trat; um den Unwägbarkeiten der Natur, die schließlich außerhalb des menschlichen Handlungsbereiches liegen – ein ungestümer Wind hätte beispielsweise alles eine falsche Richtung einschlagen lassen können –, dennoch so gut wie möglich vorzubeugen, hatte man „[...] sehr enge und geschlossene Gassen für diese Szene gesucht und schließlich ein ideales Motiv gefunden.“²⁶⁸ Ein weiteres Problem warf die Nebelmaschine des Special-Effects-Teams aus Marseille auf, die im ersten Testdurchlauf einfach *zu viel* Nebel erzeugte („*Soviel* Nebel wollten wir auch wieder nicht.“²⁶⁹) und darüber hinaus das Atmen erheblich erschwerte („Alle husten, hecheln und keuchen sich durch den Rauch. Ob dieses Ölzeug wirklich ungiftig ist, wie unsere Marseiller

²⁶⁶ Ebd., S. 85.

²⁶⁷ Vgl. Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936/1939), in: ders.: *Medienästhetische Schriften*, S. 351-383.

²⁶⁸ Wenders, Wim, S. 93.

²⁶⁹ Ebd.

Spezialisten betuern, wage ich zu bezweifeln.²⁷⁰). Doch der Nebel war unverzichtbarer Bestandteil der Szene, von ihm hing es ab, ob sich Wenders' Vorstellungen filmisch verwirklichen ließen:

Meine Idee, daß die ersten schemenhaften Figuren, die da im Nebel auftauchen, nicht genau einer Epoche zuzuordnen seien, und daß man für eine Weile nicht wüßte, ob man sich am Anfang oder am Ende des Jahrhunderts befände, steht oder fällt mit der Qualität dieses Nebels.²⁷¹

Das Nirgendwo, das mit Wenders' geglücktem Vorhaben im Nebel Gestalt annimmt, bezieht sich demnach nicht nur auf ein Zwischen-Den-Projekten-Stehen oder Zwischen-Den-Stühlen-Sitzen, sondern gleichsam auf das Zwischen-Den-Epochen-Herumgeistern. Und indem der Nebel Anfang und Ende eines Zeitabschnitts unkenntlich macht – mehrnoch: Abschnitte jeglicher Art ihres Daseins beraubt (Materie und Zeit werden grenzenlos, fließen ununterscheidbar zusammen), existiert dort im Nirgendwo keine Zeit mehr.

5.3. Der Beobachter

Der „Regisseur“ streift mit seinem Fotoapparat durch Comacchio, nahe Ferrara, macht immer wieder Fotos, um durch sie die Wirklichkeit zu erkennen. Im inneren Monolog heißt es: *Die Wirklichkeit habe ich erst entdeckt, als ich anfing zu fotografieren. Durch die Fotografie wurde die Oberfläche der Dinge um mich herum durchlässig, und ich versuchte zu entdecken, was hinter ihnen stand. Ich habe in meiner Laufbahn nichts anderes getan.*

Während Wenders' Protagonist seines Frameworks (wie er seine Arbeit selbst betitelt) durch das Objektiv des Fotoapparats etwas anvisiert, greift die ‚innere Stimme‘ aus dem Off kaum modifiziert den Text der *Chronik einer Liebe, die es nie gab* auf, jener Geschichte aus *Bowling am Tiber*, die der Filmepisode zugrunde liegt. Das ‚Etwas‘, das der „Regisseur“ im Blick hat, ist eine merkwürdige Begebenheit, die sich hier an diesem Ort ereignen soll und die allein ihn hergeführt hat. Die Kamera wechselt mittels eines Schnitts kurz die Perspektive, zeigt gewissermaßen für eine Sekunde das, was die Hauptfigur durch die Linse erfasst – einen langen Arkadengang –, dann ist wieder der „Regisseur“ zu sehen. Er lässt seinen Apparat sinken, tritt ein paar Schritte rückwärts, zieht sich sukzessive aus dem Bild, als habe er hier nichts mehr verloren, ja, als könne er sie ohnehin nicht begreifen, diese merkwürdige Geschichte einer Liebe, die es nie gab – *merkwürdig ist diese Geschichte*

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd.

vielleicht auch nur für jemanden, der nicht aus dieser Stadt kommt, so wie ich, sinniert der „Regisseur“ noch, während das Bild schon überblendet in eine andere Zeit.

Antonionis ‚erste‘ Episode setzt ein, Wenders tritt in den Hintergrund; seine Rahmenhandlung, die zwar erst geschaffen wurde, nachdem Antonionis Episoden komplett abgedreht waren, scheint hier – bewirkt durch die Technik der Überblendung – wahrhaft Platz zu machen für Antonionis Film. Am 14.11.94, dem neunten Drehtag begannen dessen Dreharbeiten mit Inès Sastre und Kim Rossi-Stuart, den beiden Hauptdarstellern in *Chronik einer Liebe, die es nie gab*. Und wie das versammelte Filmteam schien sich auch das Wetter Antonionis Willen zu beugen; wohingegen Wenders später mit der Nebelmaschine zu kämpfen haben sollte (s.o.), fügte sich der Himmel dem Drehbuch des „Maestro“ und verpasste dem Set das richtige Gewand.

Wenders beschreibt minutiös, wie sich die erste Begegnung zwischen den Hauptfiguren Carmen und Silvano unter den Arkaden ereignete und dass Antonioni keinen einzigen Schnitt benötigte. Die erste Kamera ließ er statisch, sodass sie die Szene vom Standpunkt unter den Arkaden abfilmte; die zweite wollte er nah auf Carmen gerichtet haben.²⁷² Entgegen Wenders‘ jeglichen Erfahrungswerten, die ihn selbst dazu veranlasst hätten, eine ähnlich nahe Einstellung auch vom männlichen Protagonisten aufzuzeichnen, um dann im Schnittraum mit dem wechselnden Blick spielen zu können, beharrte Antonioni auf dieser einen Nahen, keine weitere durfte aufgenommen werden („Basta.“ Er braucht die Nahe von Silvano nicht, will sie auch nicht drehen. In fünf Minuten wäre das zu machen gewesen, aber nein, er will partout nicht.“²⁷³). Doch das kategorische ‚Nein‘ zum Blick auf den Mann kam nicht von ungefähr, wie Wenders anfang zu begreifen: „Der Mann interessiert ihn nicht, die Nahe gilt nur für die Frau. Ich begreife allmählich: Der Mann kommt im Film vor, weil seine Augen die Frau sehen, aber die Kamera zeigt eben darum nicht ihn, sondern die Frau. Basta.“²⁷⁴

Bereits vom ersten Drehtag an hatte Wim Wenders seine liebe Not, sich für die Eigentümlichkeit seines Kollegen, stets mit zwei Kameras parallel zu drehen, zu erwärmen:

Was sich schon in den Produktionsbesprechungen angedeutet hatte, bewahrheitete sich jetzt: Er ist es gewohnt, so zu drehen, mit zwei Kameras gleichzeitig. Es kommt ihm gar nicht in den Sinn, zwei getrennte Set-ups zu inszenieren. Ich bin hin- und hergerissen. Die beiden Kameras stehen sich im Weg, das ist ganz offensichtlich: Beide können nicht ideal kadrieren, der Schnitt, der sich zwangsweise ergeben wird, wird „ruckeln“ ... *Aber*: Wenn Michelangelo immer so gearbeitet hat,

²⁷² Vgl. ebd., S. 37.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd.

ist es jetzt zweifellos müßig, ihm etwas anders vorzuschlagen, schließlich hat er mit dieser Methode großartige Filme gemacht.²⁷⁵

„Ruckeln“ hin oder her – was Wenders in erster Linie an Antonionis ‚zweifacher‘ Annäherung befremdete, war der Umstand, dass sich die Kameras im Duett eben alles andere als *annäherten*, vielmehr gingen sie auf größtmögliche Distanz zu den gefilmten Objekten. Sie nahmen hier nicht – wie man vermuten könnte – die Blickwinkel der beiden Protagonisten (Sophie Marceau und John Malkovich) ein, nein, sie dienten der Blickverkörperung eines Dritten:

Das ist einzig und allein die Perspektive Michelangelos, und der steht neben den Personen und identifiziert sich nicht mit ihnen, im Gegenteil. Kein Wunder, denke ich schließlich, nachdem ich das Problem mit Donata analysiert habe, daß ich an diesen beiden Kameras zu knacken habe: Ich habe mich immer in meine Protagonisten „hineinbegeben“. Michelangelos Blick ist wesentlich distanzierter, was aber wahrscheinlich nicht unbedingt „unbeteiligter“ heißen muß. Das, was seine Kameras sehen, ist sozusagen durch niemandes Auge geschaut, sondern als eine „objektive Betrachtung“ erzählt.²⁷⁶

Bar jeder Wertung wird das Geschehen vorgeführt, und dieser unsichtbare, beobachtende Dritte, den Wenders als *niemanden* bezeichnet, ist kein Geringerer als der „Regisseur“, folglich Michelangelo Antonioni selbst. Denn obzwar der „Regisseur“ in der Episode *Das Mädchen, das Verbrechen* nicht wie zuvor bloß die Rahmenhandlung bestreitet und sodann den ‚Kurzfilm‘ narrativ einführt (während er sich selbst zurückzieht), scheint die distanzierte Kameraführung doch seinen professionellen Blick darzustellen. Einen Blick, der analytisch vorgeht, sich nahezu detektivisch auf Spurensuche begibt und Geschichten wittert, die einst waren oder noch nicht sind. Dieser Blick ist nicht abzustellen, er ist fotografisch, auch ohne Apparatur, er scannt, er speichert, ja, er zoomt sich seine Objekte sogar heran. Insbesondere Letzteres legt die Vermutung (so wie das Motiv) nahe, es handele sich beim Auge hinter der Kamera um den Filmemacher Antonioni, stellvertretend durch den „Regisseur“. Antonionis äußerst freimütiger Umgang mit dem Zoomobjektiv, von dem sämtliche seiner Filme geprägt sind, stellte für Wenders eine erhebliche Herausforderung dar:

Dieses Gerät ist ja nun wirklich ein rotes Tuch für mich, eben weil es nicht das Sehen des menschlichen Auges übersetzt, sondern ein technisches Sehen darstellt. Ein Mensch muß dicht an etwas herantreten, um etwas von nahem zu sehen, und das kann eine Kamera, indem sie an ihren Gegenstand heranfährt. Kein Mensch kann mit seinem Auge etwas „heranzoomen“. Aber

²⁷⁵ Ebd., S. 20.

²⁷⁶ Ebd.

Michelangelo hat da keine Skrupel. Ich halte mich aus der ästhetischen Diskussion heraus. Schließlich drehen wir seinen Film, nicht meinen.²⁷⁷

Und *sein* Film konnte freilich nur so gemacht werden, wie er, der große Bilderarchitekt, zeitlebens Filme gemacht hatte. Vielleicht zeigt *Jenseits der Wolken* als sein *letzter* Film mehr noch denn alle Vorgänger die filmkünstlerische Arbeitsweise des Regisseurs auf; indem er John Malkovich an seine Stelle setzt, ihn seine Gedanken und Blicke denken und blicken lässt und indem er darüber hinaus den suchenden Forscherblick sich mittels der beiden Kameras verselbständigen lässt, so als stünde der „Regisseur“ gleichzeitig hier und dort – gleichzeitig *im* Bild und *nebenbei* ein neues Bild schaffend. Für einen neuen Film.

5.4. *Gefundener Film, oder: Auf der Suche nach dem verlorenen Film*

Der *Beobachter*, der vorgeblich Mitbeteiligter an der Situation ist, am Aus-Tausch beteiligt, der agiert, reagiert, funktioniert, sodass er für sein Gegenüber selbst ein Gegenüber zu sein scheint, steht – unserer Beobachtung zufolge – außen vor. Er ist vor den Dingen, nein, zwischen den Dingen, er blickt aus zwei Blickwinkeln, die beide nicht seinem natürlichen entsprechen. Er agiert natürlich, aber dieses Agieren ist bloßer Vorwand zur Beobachtung, er wiegt den Betrachteten in der Sicherheit der Normalität, während er ihn schon durchdringt, in ihn hineinblickt, durch seine Hülle hindurch in das Dahinter, das eine Geschichte zu verbergen sucht. *Der subtile Sinn des Michelangelo Antonioni*, der in dieser Beobachtungsschärfe liegt, deckt das Verborgene wie nebenbei auf, mit einer Präzision und Detailgenauigkeit, die deutlich schwerer wiegt als das Interesse an endlichen Geschichten. Nicht verwunderlich also, dass Antonionis Geschichten aus *Bowling am Tiber* in einer außerordentlichen Form auf ihr Ende verzichten, derart nämlich, als hätten sie es nie im Sinn gehabt, nein, als wäre es ihnen schlicht nicht in den Sinn gekommen, dass es ein Ende geben könnte. Ja, er ist anderswo zu suchen, dieser Sinn, im Subtilen, unter der Oberfläche, zwischen den Zeilen, zwischen den Blicken, dort, wo eigentlich niemand steht.

Antonioni stand offensichtlich immer dort, mit freiem Blick auf die Gefühle *in* den Menschen. *Das Mädchen, das Verbrechen* (so nicht nur der Titel der Episode, deren Dreharbeiten mit dem ersten Tag begannen) erschließen sich „John“, dem „Regisseur“, in der pittoresken Hafenstadt Portofino. Das Mädchen ist eine Verkäuferin (Sophie Marceau), das Verbrechen der Mord an ihrem Vater – den sie selbst beging. In einem Modegeschäft in dem verlassenen Ferienort spürt der „Regisseur“ sie auf. Er wolle sich nur umschaun, sagt er zu der Besitzerin des Ladens (Enrica Antonioni), eine Aussage, die für sich spricht, weiß man doch inzwischen

²⁷⁷ Ebd.

um die Eigentümlichkeit des ‚Sich-Umschauens‘ dieses Mannes Bescheid. Wohingegen im Film das Motiv des ‚Regisseurs‘ im Dunkeln liegt – er hüllt sich nicht bloß in Schweigen (und eine unförmige Jacke), auch die eingesetzte Musik verbreitet eine undurchschaubare Aura –, gibt der Text explizit Auskunft über seine Intentionen:

Was mich beim Eintreten am meisten beeindruckt, sind die Augen. [...] Die Augen sind hell, der Blick dagegen dunkel, einer von denen, die innen aufprallen und dort bleiben. Ich kann nicht umhin, mir die Augen auf der Leinwand in Großaufnahme vorzustellen. Es ist eine banale Einstellung, aber die Banalität ist kein Hinderungsgrund, sondern hilft mir weiterzukommen, sie ist eine Hypothese, die Popularität betreffend. [...] Ich versuche, mir vorzustellen, wie fotogen dieses Gesicht ist. [...] Ich versuche direkt, sie im Geiste zu synchronisieren, indem ich ihre Lippenbewegungen einem Satz aus dem Drehbuch [...] anpasse[.] [...] Dieses Mädchen spielt bereits; man wird ihr nahegelegt haben, im Laden eine distanzierte, statische Haltung einzunehmen und jede Bewegung zu vermeiden, die die Aufmerksamkeit des Kunden von den Verkaufsgegenständen ablenken könnte. Die ideale Verkäuferin wirkt so, als gehöre sie zur üblichen Ordnung der sie umgebenden Dinge, dergestalt, daß sie nicht das Interesse auf sich lenkt, das jenen Gegenständen gelten soll. Daß sie mein Interesse anzieht, ist nicht gegen die Regel, denn es gehört zu meinem Beruf, die Menschen im Zusammenhang ihrer jeweiligen Situation zu beobachten. Ich kann mich daher mit dem Mädchen beschäftigen, ohne ihre Rolle zu beeinträchtigen und Argwohn zu erregen.²⁷⁸

Im Gegensatz zur Buchvorlage ist sich das Mädchen im Film des fremden Blickes durchaus bewusst, und mit ihrem Blick lässt sie ihren Beobachter dies wissen; wenig überraschend mutet es deshalb an, als das Mädchen später wie selbstverständlich an den Fremden herantritt, der mittlerweile am Hafen vor einem Café sitzt. Er hatte sie sich zurechtgelegt, wie sie dort stand in dem Geschäft in der Rolle der Verkäuferin, er hatte ihr Worte in den Mund gelegt, in ihr „[...] [eine] träge Vitalität [...] [,] die Eigentümlichkeit der Person in meinem Drehbuch [...]“²⁷⁹ gesehen. Doch das Mädchen, das dem ‚Regisseur‘ bis hierher als reine Projektionsfläche diente, macht den Mund auf und mithin dem Filmemacher einen Strich durch die Rechnung. Abermals liegt das Entscheidende im Detail: Nicht die Tatsache, wie sie ihm jetzt eigenartig unverblümt mitteilt, *dass* sie ihren Vater getötet hat, vielmehr *die Anzahl der Messerstiche*, mit denen sie zu Werke ging, scheint von Bedeutung zu sein:

Ich war an jenen Ort gekommen (angezogen von einem Foto in einer Modezeitschrift) auf der Suche nach einer Person und gefunden hatte ich eine Geschichte. Und jetzt ließ mich diese Geschichte an nichts anderes mehr denken, auch nicht an meine eigene. Zwölf Messerstiche. Wenn es weniger gewesen wären, zwei oder drei, fragte ich mich, wäre dann der Abstand zwischen diesem realen Ereignis und dem erfundenen geringer gewesen? Aber das war nicht die

²⁷⁸ Antonioni, Michelangelo, S. 61f.

²⁷⁹ Ebd., S. 63.

Antwort, die ich suchte. Das Beunruhigende war etwas anderes, nämlich, daß mir die zwölf Messerstiche viel vertrauter vorkamen als zwei oder drei.²⁸⁰

Viel zu beunruhigend diese Geschichte, die dem „Regisseur“ erheblich zu nahe geht. Das Mädchen ist ihm zu nahe getreten mit seinem Verbrechen; nachdem sie sich geliebt, vereint haben, reist er ab. Mit Müdigkeit und Verärgerung im Gepäck: „So, als hätte ich gerade die Szene mit den Messerstichen abgedreht und entschieden, daß statt der zwölf drei genügten. Aus Mäßigung.“²⁸¹

Antonioni, der mit dieser Geschichte und ihrer filmischen Umsetzung die Unmöglichkeit eines Filmes thematisiert, hält dem Zuschauer die unsichtbaren Grenzen vor Augen, die sich ein Filmschaffender auf seiner Suche einzuhalten gezwungen sieht, teils undefinierte Regeln, derer man sich bewusst wird, wenn man versucht, gegen sie zu verstoßen. Dass einen eine bestimmte Idee an einen bestimmten Ort zu führen vermag, wo sie schließlich abgewiesen wird und sich verliert, ist eine Erfahrung, die der Regisseur Antonioni gemacht hat und hier gewissermaßen protokolliert, dokumentiert. Das, was gemeinhin nicht zu sehen wäre, der Stoff nämlich, der sich nicht zur Verfilmung eignet, wird dieserorts zum Film gemacht, das Nicht-Finden auf der Suche wird zu einer gefundenen Geschichte. Es ist nicht der geschaffene Film (oder der nicht geschaffene Film), sondern das Filmschaffen, das dieserart von gesteigertem Interesse ist. Der als Ideensammlung deklarierte Band *Bowling am Tiber* liefert mit vier seiner nichtzuendeerzählten Geschichten die Grundlage für einen Film, der sich hauptsächlich mit der Stoffsuche beschäftigt. Das ist nicht nur konsequent, das ist auch weitreichend. Es ist die Konstatierung des Unerwarteten, mit dem sich jedes Regieprinzip – vor und während der Dreharbeiten – auseinanderzusetzen hat. Michelangelo Antonionis Genie bestand darin, auf das Unerwartete zu warten und es sich zu Nutze zu machen.

5.5. *Das Unerwartete I*

Ohne Unterlass stellte der Meister Antonioni sein *Jenseits der Wolken*-Team vor völlig unerwartete Situationen. Noch am Vorabend des Drehbeginns schlugen die Wellen hoch, als Sophie Marceau ihre Figur in *Das Mädchen, das Verbrechen* ernsthaft gefährdet sah, weil Antonioni bei der letzten Revision des Drehbuchs sowohl Sophies ersten als auch den letzten Satz umschrieb – „[...] und zwischen diesen beiden Sätzen war ihre ganze Rolle definiert“²⁸², befindet Wenders. Da sich Antonioni jedoch nicht von Wenders und Guerra umstimmen ließ,

²⁸⁰ Ebd., S. 66.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Wenders, Wim, S. 20.

musste Marceau umgestimmt und zum Bleiben überredet werden. Insbesondere mit der Eliminierung des Schlusssatzes, der im Original (in der deutschen Übersetzung) „Ich erinnere mich nicht“²⁸³ lautet, hatte der Autor eine gravierende und für alle Beteiligten schwer nachvollziehbare Änderung herbeigeführt.

Der nächste Morgen sollte dann gleichermaßen turbulent beginnen: „Zunächst einmal helle Aufregung, vor allem bei den Produzenten: Michelangelo hat am Morgen bei der Ankunft am Set alles umgestellt.“²⁸⁴ Nachdem sich die erste Aufregung schließlich gelegt hatte, revidierte Wenders: „Aber bei näherer Betrachtung ist die Umstellung logisch und einleuchtend.“²⁸⁵

Am zweiten Tag, an dem die Szene in der Modeboutique gedreht wurde, versetzte der Chef seine Mitarbeiter nicht nur mit dem verstärkten und zur Gänze unkaschierten Einsatz des Zoomobjektivs in Erstaunen („Gleichzeitig inszeniert Michelangelo den weiteren Verlauf der Szene mit Hilfe dieses Zooms dann so flüssig und auch überraschend, daß mir meine ‚ästhetischen Bedenken‘ unangemessen erscheinen. Er hat es einfach im Blut, so aufzulösen.“²⁸⁶), ferner kam es zu einem wirklichen Eklat, als Uneinigkeit bezüglich der Einstellungsanschlüsse, der Continuity, herrschte:

Michelangelo wird einmal böse mit uns allen [...], als wir ihn überzeugen wollen, daß John von links ins Bild treten muß. Er will ihn von rechts kommen lassen, weil es in dieser Einstellung besser aussieht. Aber der vorige Schnitt hörte mit John auf, wie er rechts aus dem Bild ging. Wie will er also schneiden, wenn John jetzt von rechts kommt? Michelangelo ist dickköpfig und besteht auf dem von ihm gewünschten Auftritt von rechts. Von dem Achsensprung, der sich nach unserer Meinung daraus ergibt, will er nichts hören. Auch bei einer anderen Gelegenheit besteht er darauf, daß Sophie rechts an der Kamera vorbeischaute zu John, der seinerseits auch rechts geschaut hat. Die beiden werden also im Schnitt aneinander vorbeischaue.²⁸⁷

Obschon Wenders einräumt, dass Antonioni, der die Aufnahmen auf dem Monitor („Ohne den Fernsehmonitor, auf dem Michelangelo jede Kameraposition und jede Aktion verifizieren kann, wären wir aufgeschmissen.“²⁸⁸) verfolgte, teilweise sogar Recht hatte – denn John Malkovichs Silberblick setzt den Standardverlauf der Blickachsen außer Kraft –, blieb es doch eine komplizierte Angelegenheit, Kompromiss-Einstellungen zu finden.

Wenders resümiert vorläufig:

²⁸³ Antonioni, Michelangelo, S. 66.

²⁸⁴ Wenders, Wim, S. 19.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd., S. 22.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd., S. 29.

Er hat die ganze Szene bis jetzt als einen Master geprobt und eingerichtet, also in einem durch, ohne Schnitt. Ich frage mich wieder, ob er die nächste Einstellung schon im Hinterkopf hat. Ob er Close-ups machen wird? [...] Ich habe nicht den Eindruck, daß er in der Mechanik von verschiedenen Einstellungen denkt, die *hintereinander* gemacht werden sollen. Daher eben auch die beiden Kameras, dann entstehen die Schnitte aus einem *Nebeneinander*. Michelangelo denkt nicht in Schnitten, das wird mir allmählich deutlich. Er denkt innerhalb der jeweiligen Einstellung bzw. den jeweiligen Einstellungen, wenn er mit mehreren Kameras gleichzeitig dreht. Und dann entscheidet er sich nach Ablauf der Zeiteinheit, die gerade behandelt wird, wie er die nächste Zeiteinheit aufnehmen und einteilen wird. [...] Nachträglich fällt mir auch wieder auf, wie wenig Schnitt/Gegenschnitt-Sequenzen es in seinen Filmen gibt, und wie sehr Michelangelo uns immer in langen, komplizierten Kamerabewegungen durch seine Geschichten geführt hat.²⁸⁹

Beim Nachlesen seiner Zeilen kommen ihm aber schließlich Zweifel, ob seine Darstellung Antonionis Arbeitsweise zutreffend beschreibt: „Vielleicht ‚sieht‘ Michelangelo seine Szenen ja doch schon vorher und hat einen genauen Begriff von ihnen, auch über die jeweilige Einstellung hinaus, nur daß er uns davon nichts mitteilen kann.“²⁹⁰

Die Konfrontation mit dem Unerwarteten aufseiten des Teams um Michelangelo Antonioni zieht sich wie ein roter Faden durch die Tagebuchaufzeichnungen von Wim Wenders – noch bis zu seiner radikalen Schnittfassung ganz am Schluss hielt Antonionis wiederkehrendes ‚Überraschungsmoment‘ an. Luzid erfasst Wenders jedoch schon gleich zu Anfang den Umstand, dem die für alle Mitwirkenden wie aus dem Nichts erscheinenden Eingriffe immer wieder geschuldet sind: die aus den Verständigungsproblemen resultierenden Missverständnisse.

Oft genug war es mir schon in den Vorbesprechungen so vorgekommen, als ob es ihm zu zeitraubend und mühselig gewesen sei, uns alle seine Anliegen und Vorstellungen verständlich zu machen, so daß er uns manchmal in einer falschen Annahme gelassen hatte, wohl wissend, daß der Augenblick der Wahrheit sich spätestens beim Drehen von selbst einstellen würde.²⁹¹

Diese *Augenblicke der Wahrheit* ereigneten sich letztlich genau so oft, häuften sich genau so lange, wie es dauerte, damit sich *Jenseits der Wolken Antonionis Film* nennen konnte. Und auch Wenders muss am sechsten Tag feststellen: „Manchmal steht der Aufwand an Mißverständnissen und Problemen in umgekehrtem Verhältnis zum Ergebnis: Je mehr wir gegen Michelangelos Sprachlosigkeit ankämpfen müssen und je größer die Hindernisse sind, desto besser werden dann die Szenen.“²⁹²

²⁸⁹ Ebd., S. 23.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd., S. 19.

²⁹² Ebd., S. 29.

5.6. *Das Unerwartete II*

In seinen Geschichten, die er mehr andeutet als erzählt, lässt Antonioni das Unerwartete Programm werden. Die *Chronik einer Liebe, die es nie gab* wird vom Regisseur (wie vom „Regisseur“) sogar explizit als eine *seltsame* ausgewiesen – bekanntermaßen allerdings mit dem Zusatz: „Seltsam für den, der nicht in dieser Stadt geboren ist.“²⁹³ Diese Stadt ist Ferrara, Michelangelo Antonioni wurde hier geboren, er weiß, wovon er spricht: „Mich reizte vor allem der Gedanke, Ferrara nach einer imaginären Chronologie zu behandeln, in der die Ereignisse einer Epoche sich mit denen einer anderen vermischen sollten. Denn das macht für mich Ferrara aus.“²⁹⁴ Wim Wenders bringt dieses Empfinden in seinen einführenden Nebelbildern unterstützend zum Ausdruck. Und wie bereits unter 5.2. erläutert, ereignet sich bei den Arkaden ein irrealer Übergang in eine andere Zeit; indem der „Regisseur“ mit dem Blick durch seinen Fotoapparat sozusagen das vergangene Geschehen, diese Geschichte, die ihn hierhergeführt hat, in die Gegenwart ‚hervorholt‘, ‚herauslockt‘, wird das Unsichtbare – da real nicht mehr Existente – sichtbar. An der Stelle, die sein Blick fixiert, erscheinen Carmen und Silvano; wir werden gegenwärtige Zeugen einer ersten Begegnung zweier Menschen, die in der Vergangenheit gelebt haben. Antonioni inszeniert diese Begegnung als eine schicksalhafte; es ist die Geschichte „[...] eine[r] Beziehung [...], die elf Jahre dauerte, ohne daß es sie je gegeben hätte.“²⁹⁵ Und obwohl der „Regisseur“ dies dem Zuschauer mitteilt, verführen Antonionis ruhige, lange Einstellungen, die seinen Bildern eine Art ‚spröden Reichtum‘ verleihen²⁹⁶, dazu, in erwartungsvoller Sehnsucht zu verharren. Gebannt verfolgen wir (mit dem „Regisseur“) die Irrwege der beiden Suchenden und hoffen bis zum Episodenende, dass sie sich finden, dass es diese Liebe doch noch geben könnte. Das Ganze spitzt sich zu, als Antonioni den männlichen Protagonisten nach der unerwarteten Wiederbegegnung im Anschluss an einen Kinobesuch (Silvano: *Was für ein Zufall, dass wir uns hier begegnen!*; Carmen: *Es gibt keine Zufälle.*) mit Carmen in ihre Wohnung gehen lässt, nur um sie bald darauf wieder fluchtartig zu verlassen. Antonionis Raffinesse zeigt sich im Folgenden: Er erfüllt die Erwartungshaltung des Zuschauers, indem er Silvano, noch bevor er draußen auf die Straße tritt, um- und zu Carmen zurückkehren lässt; dann der Umschlag auf dem Höhepunkt: „Alles scheint darauf zu deuten, dass ihre unterbrochene Liebe nun

²⁹³ Antonioni, Michelangelo, S. 37.

²⁹⁴ Ebd., S. 39.

²⁹⁵ Ebd., S. 37.

²⁹⁶ Wenders, Wim, S. 28: „Letzten Endes erzählt Michelangelo alles, was er erzählen will, sehr knapp und ökonomisch. [...] Ohne viele Schnitte und Perspektivwechsel öffnen sich Raum und Zeit, erklären sich die Orte sowie die Charaktere.“

vollzogen wird. Doch der Mann hält plötzlich inne, zieht sich an und geht.²⁹⁷ „Als er geht, fühlt er sich wie ein Schauspieler, der eine Rolle spielt, die ihm aufgezwungen wurde“, heißt es in der Buchvorlage, und die Notwendigkeit, die jener Rolle zugrunde liegt, besteht dem Autor zufolge in einem eklatanten Mangel an Phantasie, genauer: in der Unmöglichkeit, ein Begehren auszuleben (und somit zu verlieren), das zum Lebensinhalt geworden ist:

Ihre Geschichte, die von so vielen vergeblichen Stunden geprägt ist, ist gegenwärtig, ob sie sich dessen bewußt sind oder nicht. Die Stunde, die sie gerade durchleben, zu nutzen, das würde eine Phantasie erfordern, die keiner von beiden hat: die Phantasie, nacheinander alle diese Minuten, die Gesten, die Worte und die Farben der Wände und der Bäume draußen vor dem Fenster und der Ziegel in der Fassade gegenüber zu erfinden.²⁹⁸

Carmen blickt Silvano aus dem Fenster hinterher, der „Regisseur“ ‚beobachtet‘ beide. Die Stimme aus dem Off rahmt die Episode am Ende wieder ein, schließt sie ab. Der „Regisseur“ hat das Gewesene lediglich nach-verfolgt, das Ende der Geschichte bleibt unabänderlich bestehen; eine Erklärung sieht er in *der sanften Verrücktheit, die diese Stadt Ferrara auszeichnet*. Das Bild, mit dem Antonioni schließlich die Gegenwart wieder einläutet, zeigt den „Regisseur“, wie er auf dem Balkon über ‚Carmens Fenster‘ neue alte Bilder knipst.

Um das Nirgendwo, das im vorhergehenden Teil dieses Unterkapitels implizit angesprochen wird, hier noch einmal explizit am Beispiel zu belegen, ist zunächst darauf hinzuweisen, dass wir es – ähnlich wie bei Theo Angelopoulos – mit einer unkonventionellen Form der Rückblende zu tun haben; indem sich der „Regisseur“ unter den Arkaden aus dem Bild zieht und damit die vergangene Situation einsetzt, wirkt das Erzählte bezeichnenderweise, als fände es *außerhalb* der Person statt, *in* deren Vorstellung es sich aber ereignet. Nicht nur, dass mit diesem Kunstgriff das Erzeugen von Bildern mittels der Apparatur (hier: der Fotoapparat, mit dem die Episode gewissermaßen eingeführt sowie abgeschlossen wird) versinnbildlicht wird, des Weiteren scheint in jener Szene das Unsichtbare wie durch Zauberhand sichtbar zu werden; der „Regisseur“ ‚beobachtet‘, wie sich die Gegenwart in Vergangenheit ‚zurückverwandelt‘, nichtsdestoweniger bleibt faktisch bestehen, dass die Rückblende der Imaginationskraft des Filmemachers entspringt. Sie ist und bleibt ein gegenwärtiges (und zukünftiges) Nirgendwo, das sich tatsächlich nur im Inneren ausbildet und lediglich durch die Möglichkeiten des Films, die Antonioni und Wenders gekonnt ausschöpfen, zu einem Bild wird, das von Außen betrachtet werden kann.

²⁹⁷ Antonioni, Michelangelo, *Sämtliche Filme. Die Untersuchung*, S. 172f.

²⁹⁸ Antonioni, Michelangelo, *Bowling am Tiber. Erzählungen*, S. 43f.

Und wie gesagt, ist ‚Rückblende‘ strenggenommen schon zu viel gesagt, denn selbst im Rahmen der Fiktion handelt es sich bei der *Chronik einer Liebe, die es nie gab* um eine Art Sage, um einen Mythos der Stadt Ferrara. Die Liebenden sollen sich an diesem Ort nicht gefunden haben. „Alle in der Stadt kannten und verfolgten den Verlauf ihrer seltsamen Geschichte und sprachen darüber.“²⁹⁹ Antonioni macht somit offenkundig eine Geschichte zum Gegenstand, die in der oralen Tradition steht, die mündlich überliefert wurde. Das Bild, das der „Regisseur“ ‚hervorbringt‘, ist folglich seine Übersetzung einer bereits vorhandenen Übersetzung, basierend auf einem kollektiven Gedächtnis.

5.7. Das Unerwartete III

Die nächste und letzte Episode, die ich exemplarisch behandeln möchte, trägt den Titel *Dieser schmutzige Körper* und untermauert die These vom Geschichten erzeugenden Apparat: Der „Regisseur“ tritt nach draußen, bleibt vor dem Eingang seines Hotels stehen, die Kamera hat John Malkovich dabei von vorne im Bild, gibt jedem seiner Schritte über den Hotelflur bei gleichbleibender Distanz rückwärts nach. In Großaufnahme zeigt sie den „Regisseur“, als er seinen Fotoapparat einstellt und zur folgenden Aufnahme durch ihn hindurch blickt, er drückt ab und lässt die Kamera danach auf dieselbe Art wieder ein Stück sinken, wie wir es zuvor in der *Chronik einer Liebe, die es nie gab* an ihm beobachten konnten. Seine Augen scheinen dem nachzuspüren, was er soeben festgehalten hat – einen in dieser Sekunde schon wieder vergangenen Augenblick –, gleichzeitig zeichnet sich ein erwartungsvoller Ausdruck in ihnen ab, so, als wolle er als nächstes sehen, was seine Momentaufnahme im Nachhinein ausgelöst hat. Denn dass er mit seiner – vergangenen – Aktion eine – zukünftige – Reaktion ausgelöst hat, daran scheint für ihn kein Zweifel zu bestehen; gleichermaßen selbstverständlich ist es Antonionis langjährige Erfahrung als Filmemacher, die hier mit dem Blick des „Regisseurs“ stellvertretend erzählt wird.

Der Schnitt wechselt die Perspektive, die gegenüberliegende Straßenseite gerät ins Blickfeld, der menschenleere Bürgersteig in der ruhigen Gasse, ein hölzernes Haustor. Bis auf entferntes Vogelgezwitscher absolute Stille – erwartungsvolle Stille. Plötzlich wird die Tür geöffnet, ein Mann, der dem „Regisseur“ kurz vorher schon an der Hotelrezeption begegnet war (Vincent Perez), kommt zum Vorschein. Er ist gerade im Begriff, die Tür wieder ins Schloss fallen zu lassen, als sich im Treppenhaus eine junge Frau (Irène Jacob) nähert; der Mann hält ihr die Tür auf. Die szenische Umsetzung dieser schicksalhaften Begegnung bleibt sehr nah am Original:

²⁹⁹ Ebd., S. 37.

Das Mädchen geht hinaus und marschiert den Bürgersteig entlang. Sie trägt einen Regenmantel, der die Formen ihres Körpers nicht verrät, vielleicht ist sie gut gebaut. Sie geht mit langen, gleichmäßigen Schritten, entfernt sich geräuschlos wie in einem Stummfilm. Während sie an ihm vorbeiging, hatte der junge Mann versucht, ihren Blick aufzufangen, aber es war ihm nicht gelungen. Er kann nicht behaupten, daß sie es vermieden habe, ihn anzusehen. Ihr Blick ging einfach in eine andere Richtung. Mit der gleichen Natürlichkeit akzeptiert sie, daß er sie einholt. Sie beschleunigt ihren Schritt nicht, macht keine ärgerliche Geste. Auch dann nicht, als der junge Mann sie anspricht und an ihrer Seite bleibt. Wenn sie ihn für aufdringlich hielte, würde ein Blick genügen, um es ihm zu verstehen zu geben. Aber der Blick bleibt aus. Das ist das Merkwürdige, sie sieht ihn nie an. Sie hat es nicht nötig, sich seines Aussehens zu vergewissern. Sicherheit braucht sie nicht, dieses seltsame Mädchen. Eine Ruhe, die an Gleichgültigkeit grenzt, scheint sie ganz und gar zu erfüllen, eine Gelassenheit, die sich in der Luft um sie herum und in der Straße verbreitet.³⁰⁰

Der Mann beginnt ein Gespräch. Antonionis Thema in *Dieser schmutzige Körper* ist die Religion. Das Mädchen verrät, dass es auf dem Weg zur Messe ist, „[d]er junge Mann ist kein praktizierender Gläubiger.“³⁰¹ Während sie von Erfüllung durch disziplinierten Verzicht spricht, reflektiert er unpräzise: *Aber ich verzichte doch dauernd. Denken Sie an all die vielen unerfüllten Wünsche am Ende eines jeden Tages.* Antonioni bezieht dazu in der Buchvorlage dezidiert Stellung: „Ich habe keinerlei Interesse an Askese. Aber ich interessiere mich für Irrationalität. Ich glaube, daß die Vernunft allein nicht im Stande wäre, die Wirklichkeit zu erklären.“³⁰² Mit seiner durchaus kritischen Haltung der Kirche, insbesondere der Ordensregel gegenüber, „[...] die von so erstickender Strenge ist, daß es ans Absurde grenzt“³⁰³, ist der Blickpunkt des Regisseurs in der männlichen Hauptfigur anzusiedeln – abermals buchstäblich, denn der Mann beobachtet die junge Frau schließlich beim Gebet. Dieserart bestätigt sich, was Wenders bereits bei den Dreharbeiten zu *Chronik einer Liebe, die es nie gab* und *Das Mädchen, das Verbrechen* konstatierte: Dass Antonioni an der *Frau* interessiert ist, richtiger: am *Blick des Mannes auf die Frau* (ohne den man(n) sie gar nicht sehen könnte). Der männliche Blick als Michelangelo Antonionis eigener Blick ist folglich nicht nur jener beobachtende des „Regisseurs“, sondern auch der des jeweiligen Protagonisten, der sein Begehren auf die Frau richtet, ein Begehren, das sich eben nicht im filmkünstlerischen Interesse erschöpft.

Der junge Mann ist derart fasziniert von der fremden Gläubigen, dass er sie – obwohl er ihre Zufriedenheit als glückliche Verliebtheit (fehl-)deutet – nach der Messe nach Hause zurückbegleitet. Wie zwischen Silvano und Carmen spielt auch hier die Wohnungstür der

³⁰⁰ Ebd., S. 33.

³⁰¹ Ebd., S. 34.

³⁰² Ebd., S. 29.

³⁰³ Ebd., S. 30.

Frau eine wesentliche Rolle. Sie steht im Türrahmen, sieht ihn an. Er hat ihr eine Frage gestellt: *Darf ich Sie morgen wiedersehen? – Ich trete morgen ins Kloster ein*, lautet ihre Antwort.

„Was für ein hinreißender Filmanfang. Aber für mich endet der Film hier.“³⁰⁴

Die Tür schließt sich.

5.8. *Das Dahinter*

Vincent Perez tritt ins Freie, geht in den dunklen, verregneten Abend hinaus. Die melancholische Musik, die den unabwendbaren Abschied im Treppenhaus untermalt hat, setzt aus, nur noch das Prasseln des Regens ist hörbar. Die zweite Tür hat sich geschlossen. Wie aus dem Nichts erklingt die Erzählerstimme: *Der Beruf des Regisseurs ist ein eigentümlicher. Wir bemühen uns ständig darum, neue Empfindungen aufzunehmen und neue Sehweisen zu erlernen.* Der „Regisseur“ ist wieder im Bild, er steht im Regen und blickt dem unglücklichen Mann hinterher. Durch seine Augen hindurch hat sich diese Geschichte für unsere Augen ‚abgespielt‘, wieder eine Geschichte einer Liebe, die es nicht geben konnte. Der Eindruck von surrealer Vermischung der Ebenen, von auktorialer Blickweite, wird versinnbildlicht in der Einstellung von John Malkovich draußen vor dem Haus – während sich doch der Handlungs- bzw. Beobachtungsspielraum seiner Figur vermeintlich auf das Innere erstreckte – und manifestiert sich in der Aussage aus dem Off: *Dabei leben wir nicht mehr in unserem Film, wir sind ausgewiesen worden. Heimatlos. Den staunenden Blicken, den Verdächtigungen und dem Spott aller ausgesetzt, ohne dass wir irgend jemandem unser eigenes Abenteuer mitteilen könnten, das weder im Film noch im Drehbuch vorkommt. Eine schemenhafte Erinnerung, eine Vorahnung, die ein Film dann nur unvollständig modifizieren kann. Den vollständigen Bericht liefert uns unser Bewusstsein erst, wenn wir weiterziehen von einem Ort zum anderen, um zu sehen, um Fragen zu stellen und Dingen nachzuträumen, die sich doch immer wieder verflüchtigen. Im Angesicht des nächsten Films.*

Die Kamera hat den „Regisseur“ und seinen inneren Monolog über die regennasse Straße begleitet, hat ihn beobachtet, als er ins Hotel eingetreten ist, und ‚klettert‘ jetzt die Fassade des Hauses hinauf. Wir sehen eine Frau hinter einem unverhangenen Fenster. Der Blick schwenkt nach rechts, wir sehen ein Liebespaar, das bei geöffnetem Fenster zueinander findet. Der Blick wandert nach oben, Musik setzt ein, wir sehen eine Frau, die rauchend auf dem Balkon steht. Wessen Blick ist das, durch den wir zum Voyeur werden? Der verselbständigte Blick des „Regisseurs“? Also Antonionis Blick? Oder leitet dieser Blick uns als Zuschauer

³⁰⁴ Ebd., S. 35.

dazu an, *zu sehen* und *Fragen zu stellen*? Uns ein eigenes Bild zu machen von *schemenhaften Erinnerungen* und *Vorahnungen*?

Die Kamera zieht nach links, der „Regisseur“ blickt aus dem Fenster: *Aber wir wissen, dass hinter jedem Bild, das wir aufdecken und zeigen, ein anderes steckt, das der Wirklichkeit noch näher kommt, und dass dahinter noch eines verborgen ist und hinter diesem wieder eins und so weiter. Bis zu dem wahrhaftigen Bild jener absoluten, rätselhaften Wirklichkeit, die nie jemand erblicken wird.*

Ende offen.

6. Resümee, oder: Was sich finden ließ

Finden dauert länger als Suchen hat Peter Handke einst geschrieben. Und Marcel Proust hat mit der Suche mehr als 4000 Seiten verbracht. Gefunden hat er dabei selbstverständlich auch. Ganz unwillkürlich.

Proust zum Movers einer wissenschaftlichen Arbeit zu ernennen, bedeutet daher nicht nur, sich ein Ziel zu setzen, das es zu erreichen gilt, sondern mithin, sich auf den Weg zu diesem Ziel einzulassen. Eben nicht bloß das Finden im Auge zu haben, sondern folgerichtig und vor allem auch das Suchen. Duktus der vorliegenden Arbeit ist ein suchender; ich habe ihn mit den Worten Walter Benjamins in Analogie zu dem *Ausgraben von Erinnerungen* betrachtet: Wenn Benjamin in diesem Zusammenhang Suchen zwar als *geplantes Vorgehen* beschreibt, seine Definition aber gleichwohl das vergebliche Suchen miteinschließt, ja, einplant, und Sprache nicht als Instrument, vielmehr als Schauplatz des Suchens bzw. Findens gehandelt wird, scheint jene Darstellung sowohl mit der Verfahrensweise meiner Abhandlung als auch mit deren Thematik übereinzustimmen.

Zu finden, auszugraben trachtete ich ein *Nirgendwo*, das sich meiner Vorstellung nach aus Vergessen, Erinnern und Projizieren zusammensetzen sollte, das sich ansiedeln ließe an der Schnittstelle, an der die drei Termini sowie – im Zuge dessen – die drei Zeitebenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgrund ihrer partiellen Ununterscheidbarkeit zusammenfließen. Bereits eingangs stellte sich also heraus, dass eine Auseinandersetzung mit Gedächtnis (im Film) gleichsam eine Fokussierung der Zeitdimension erfordern und zudem mit der Problematik von fließenden Definitionsgrenzen zu rechnen haben würde.

Wie unter 2.1.8. resümiert, bemühte ich mich im ersten Theorieteil zunächst, die Begrifflichkeiten *Vergessen*, *Erinnern*, *Projizieren im Blick*, um eine möglichst schlüssige Illustration der Termini mittels abwechselnder Stellungnahmen der Positionen aus Psychoanalyse, Philosophie, Sozialpsychologie, Literatur sowie aus Medizin- und

Kulturwissenschaften. Ich erläuterte die wechselseitige Bedingtheit von Vergessen, Erinnern und Projizieren, stellte einen Kausalzusammenhang her, untersuchte ihre jeweiligen Ausprägungen und Erscheinungsformen, brachte mit Maurice Halbwachs, Jan und Aleida Assmann das kollektive Moment ins Spiel und stützte mich schließlich insbesondere auf Marcel Proust, als ich Überlegungen zur Theorie der unwillkürlichen Erinnerung anstellte; im Sinne einer umfassenden Rundschau und um der Meinungsvielfalt Raum zu geben, kontrastierte ich Prousts Auffassung mit jener von Henri Bergson. Im Zuge dessen thematisierte ich die übersetzende Funktion der Sprache, welche Erinnerungen, zumal diese lediglich als eine *Wahrheit der Zeit* in Erscheinung treten, als modifiziertes vergangenes Geschehen artikuliert; ferner war in der Gegenüberstellung von Bergson und Proust Aleida Assmanns Unterscheidung zwischen *Ich- und Mich-Gedächtnis* von gesteigertem Interesse.

Als richtungweisend für den weiteren Arbeitsverlauf behaupteten sich die Darlegungen unter 2.1. allesamt. Jede meiner Erörterungen geschah unter der Prämisse, das Kernstück der geplanten Untersuchung zu befördern, diesem das nötige Fundament zu bereiten. Das in der Einleitung protokollierte Vorhaben bestand in einer Filmanalyse (Kapitel 4 und 5), die demgemäß vor dem Hintergrund der theoretischen Erkenntnisse vonstatten gehen sollte, gleichzeitig aber bildete die Analyse selbst jenen Hintergrund, vor dem sich die einzelnen Untersuchungsschritte im Hinblick auf ihre Plausibilität rechtfertigen können sollten. Mit ihr – der Analyseabsicht – im Hinterkopf vollzog sich die gesamte Suche; dabei spielte zweifelsohne die getroffene Filmauswahl eine entscheidende Rolle: Mit *Die Ewigkeit und ein Tag* von Theo Angelopoulos und *Jenseits der Wolken* von Michelangelo Antonioni und Wim Wenders lagen mir zwei Kunstwerke vor, die allein schon ihrer Namen wegen prädestiniert schienen, ins Nirgendwo zu führen. Nicht nur, dass die drei Filmemacher sich selbst erklärtermaßen als ‚ewig Reisende‘ betrachteten (Wenders formulierte das Ziel seiner Reise sogar als *Nirgendwo*), überdies strebte ein jeder von ihnen eine starke Korrespondenz von Form und Inhalt in den Werken an – was in diesem Fall als gleichbedeutend mit ‚allgegenwärtiger Poesie‘ zu verstehen ist –, und endlich war allen Dreien gemein, dass sie unentwegt die Blickbegegnung zwischen Regisseur und Zuschauer als das Moment betonten, das Zelluloid zum Film erst werden lässt.

Demzufolge setzte ich meinen Blickwinkel unter 2.2. wie unter 2.1. gewissermaßen als ‚auf die Zukunft gerichtet‘ an – stets in dem Versuch, wenngleich als Verfasserin einer wissenschaftlichen Arbeit, dem Ausdruckswaleur der beiden Filme sowohl formal als auch sprachlich annähernd adäquat zu begegnen. In Kapitel 2.2. drängte sich zunächst eine Bestandsaufnahme verschiedener Analysemethoden auf, die auf ihre Brauchbarkeit

hinsichtlich der ausgewählten Filmbeispiele geprüft wurden. Ich geriet in Auseinandersetzung mit Raymond Bellours Analyseskepsis und dem Standbild, das nach Roland Barthes als Zitat zu lesen ist. Des weiteren kristallisierte sich für mich die Notwendigkeit heraus, den Film als Einzelprodukt ins Auge zu nehmen und gerade das Nicht-Gegenständliche als Gegenstand zu behandeln, genauer: In Kapitel 4 und 5 würden wir es mit einer *Sichtbarmachung des Unsichtbaren* zu tun bekommen, dann nämlich, wenn der Film seine illusionistischen (und verfremdenden) Mittel ausschöpfen würde, um komplexe Gedächtnisstrukturen aufzudecken, die sich naturgemäß im Inneren eines Menschen ereignen. Folglich nahm ich neben der Debatte über den Film als Kunstwerk die Prinzipien der Montage, mithin die Kategorien Bild und Ton unter die Lupe. Darüber hinaus suchte ich nach einer praktikablen Sprache, mit der sich die anschließenden Beobachtungen (unmiss-)verständlich schildern lassen würden. Als Ausgangspunkt für die Analyse von *Die Ewigkeit und ein Tag* und *Jenseits der Wolken* demonstrierte ich die konventionellen Verfahren der Rückblende – wohl wissend, dass diese zumeist im Kontrast stehen würden zu der unkonventionellen Arbeitsweise der drei Künstler. Zu guter Letzt erfüllte ich deren Forderung nach der Blickbegegnung, indem ich den Zuschauer explizit in den Mittelpunkt stellte und so das Bild komplettierte.

Gleiches musste fraglos für die Analysearbeit selbst gelten; nur wenn ich als Zuschauer bzw. wir als Zuschauer (die erste Person Plural kommt in meiner Abhandlung nicht von ungefähr) den Blick des Regisseurs erwiderten, könnte sich der Gegenstand offenbaren. Zusätzlich zur objektiven Belegung einzelner Filmtechniken am Beispiel würde und sollte demnach die subjektive Perspektive im Sinne einer Interaktion Beachtung finden. Als Analytikerin und Interpretin zugleich machte ich mich also (nach einer komprimierten Auseinandersetzung mit den *Filmen und ihren Machern* unter 3.) an die Arbeit – allerdings unter variierenden Gesichtspunkten: Während Angelopoulos' *Die Ewigkeit und ein Tag* unter dem Aspekt der regieintendierten Anwendung (oder Nicht-Anwendung) filmischer Mittel beleuchtet werden sollte, stand in Bezug auf Antonionis und Wenders' Co-Produktion *Jenseits der Wolken* die Frage im Fokus, inwiefern dieser Film, der Antonionis letzter Film war, selbst als ‚Gedächtnis‘ zu gelten habe.

Das Nirgendwo in *Die Ewigkeit und ein Tag* etablierte sich fern jeder plakativen Handhabung von ‚Vergessen, Erinnern und Projizieren‘. Im Gegenteil: Theo Angelopoulos spielte derart virtuos mit den verschiedenen Zeit-, Realitäts- und Bewusstseinschichten, dass die Durchdringung des Themas auf einer weitaus komplexeren Ebene erfolgen konnte. Seine facettenreiche Annäherung an ‚Bilder‘, die nicht (mehr) sind, und nichtsdestoweniger für seine Figuren alles andere als ‚verblichen‘ und nicht-existent sind, lässt die Sichtbarmachung

des Unsichtbaren programmatisch werden. Thilo Rissings fundierte Aufnahme von Angelopoulos-Filmen diene mir als hilfreiche Ergänzung zu meinen Überlegungen; sein Begriff der *Heterochronie* bringt pointiert zum Ausdruck, in welcher Weise Angelopoulos die verschiedenen Zeiten und Epochen vermischt. Zu wahren Zeitreisen lässt der Regisseur nicht nur seine Figuren aufbrechen, sondern ebenso seine Zuschauer. Der Protagonist in *Die Ewigkeit und ein Tag* erlebt seinen vermeintlich letzten Tag in vollem Bewusstsein; während er mit Vergangenheitsaufarbeitung beschäftigt ist (die in Form unkonventioneller, mit Verfremdung einhergehender Rückblende ausgeführt wird) verändert er unmerklich seine Zukunft. Die enge Verkettung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ihre Auswirkungen aufeinander, ja, ihre eigentümliche Koexistenz versinnbildlicht Theo Angelopoulos in seinen langen Einstellungen mit dem Einsatz von Bild und (kontrapunktischem) Ton; Basis seiner Arbeit – das wird für den Rezipienten ersichtlich – ist die Auffassung, dass Zeit im Grunde nicht existiert. Gleichzeitig stellt er seinen Zuschauer mit *Die Ewigkeit und ein Tag* in eine gedankliche Auseinandersetzung mit der Frage, ‚Was täte ich, wenn ich nur noch einen Tag zu leben hätte?‘ So ist *Die Ewigkeit und ein Tag* nicht nur in Bezug auf den Protagonisten auf Zukunft ausgerichtet. Als ein (über-) lebensnotwendiges (und damit Zukunft ermöglichendes) Mittel *handelt* der Filmemacher das Wort; Wörter symbolisieren hier, indem sie gesammelt und angehäuft werden, Erinnerungen (sowie das kulturelle Gedächtnis) – obschon der Regisseur mit ihrer ‚Käuflichkeit‘ abermals verfremdend vorgeht und gleichsam eine Metapher dafür schöpft, dass alles auf Erden seinen Preis hat. Auch die Zukunft. Die es ohne die Vergangenheit nicht geben könnte.

Für die Analyse von *Jenseits der Wolken* stand mir das filmbegleitende Tagebuch von Wim Wenders zur Verfügung, in dem er seine *Zeit mit Antonioni* festhielt. Da ich mit dem Gemeinschaftswerk der beiden Filmemacher eine innere Verklammerung des Themas anzusetzen beabsichtigte, die sich auf den Film als Gedächtnisträger konzentrieren sollte, stellten Wenders‘ Zeilen eine gleichwertige Quelle zum Film dar. Das filmwissenschaftliche Dokument gibt detailliert Auskunft über die Begegnung der beiden Künstler, die Vorbereitungsphase zu *Jenseits der Wolken* sowie über etliche Komplikationen vor und während der Dreharbeiten, bedingt durch Antonionis schlechten Gesundheitszustand. Vor allem aber vermitteln Wenders‘ Aufzeichnungen präzise Vorstellungen von der Denk- und Arbeitsweise des Regisseurs Antonioni – angefangen von dessen Eigentümlichkeit, mit zwei Kameras gleichzeitig zu drehen, über die langen Einstellungen (die auch mit jenen Theo Angelopoulos‘ korrespondieren), bis hin zum Spiel mit dem Unerwarteten. In der Figur des „Regisseurs“ gelangen Antonionis Notizen, die er im Laufe der Jahre angefertigt hatte, zu

Gehör; seine Auffassung des Regieberufs, seine Sicht der Dinge, die seinen stark visuell geprägten Stil begründen, werden dem Zuschauer in Gestalt des Protagonisten vorgeführt. Indem darüber hinaus Antonionis Erzählband *Bowling am Tiber* mit vier seiner Geschichten die Filmvorlage liefert, ist *Jenseits der Wolken* tatsächlich durch und durch als ‚Gedächtnis‘ von Michelangelo Antonioni einzuordnen; Wenders, der diesen mit seiner Co-Regie und schriftlichen Dokumentation unterstützte, darf ebenso als Mitwirkender an dem Gedächtnis *an* Antonioni bezeichnet werden wie sämtliche an der Produktion beteiligten Personen – vor und hinter der Kamera. Abgesehen davon erwies sich *Jenseits der Wolken* partiell auf der Ebene des filmtechnisch umgesetzten Gedächtnisses als genauso ergiebig; auch hier wurde auf unkonventionelle Formen der Rückblende zurückgegriffen, um vergangene Zeiten einzuführen – diese jedoch erweckten stets den Anschein, als seien sie durch die Augen des „Regisseurs“ hindurch sichtbar gemacht. Antonionis beobachtender Blick, der dieserart vertreten wird, zeigt dem Zuschauer Bilder und Geschichten, die noch nicht oder nicht mehr zu sehen sind. Sie sind hinter dem, was eigentlich zu sehen wäre, was aber unsichtbar wird, um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

Das Unsichtbare ist nicht nirgendwo. Es ist *Nirgendwo im Film*.

Literaturverzeichnis

- Althen, Michael, *Warte, bis es dunkel wird. Eine Liebeserklärung ans Kino*, München ; Wien: Hanser 1983.
- Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), *Texte zur Theorie des Films* (1979), Stuttgart: Reclam 1998.
- Angelopoulos, Theodoros, *Die Ewigkeit und ein Tag. Die Filmnovelle und Gedanken zum Entstehen eines Films*, Hg. v. Giorgis Fotopoulos, München: edition text + kritik 2001.
- Antonioni, Michelangelo, *Bowling am Tiber. Erzählungen. Mit einem Nachwort von Karsten Witte* (1983), München: Dtv 1992.
- Antonioni, Michelangelo, *Sämtliche Filme. Die Untersuchung*, Hg. Seymour Chatman/Paul Duncan, Köln: Taschen 2004.
- Arnheim, Rudolf, „Der Tod im Film“ (1932), in: ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte*, Hg. v. Helmut H. Diederichs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 122-124.
- Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst* (1932), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Arnheim, Rudolf, *Zauber des Sehens. Gespräch mit Ingo Hermann in der Reihe „Zeugen des Jahrhunderts“*, Hg. v. Ingo Hermann, Göttingen: Lamuv 1993.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 1999.
- Assmann, Aleida, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: Beck 2007.
- Assmann, Aleida, „Wie wahr sind unsere Erinnerungen?“, in: Harald Welzer/Hans J. Markowitsch (Hg.), *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Stuttgart: Klett-Cotta 2006, S. 95-110.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992.
- Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* (1992), übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Fischer 1994.
- Balázs, Béla, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (1949), Wien: Globus 1980.

- Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III* (1964-1972), übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1980), übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Benjamin, Walter, „Gedächtnis und Erinnerung“ (1932), „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936/1939), in: ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 9-63; S. 351-383.
- Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist* (1896), Hamburg: Meiner 1991.
- Bergson, Henri, *Schöpferische Entwicklung* (1927), Zürich: Coron 1972.
- Brunow, Jochen (Hg.), *Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens* (1988), München: edition text + kritik, 2000.
- Buchka, Peter, *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*, München ; Wien: Hanser 1983.
- Büttner, Elisabeth, *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze*, Wien: Synema 1999.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2* (1985), übers. v. Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Deleuze, Gilles, *Proust und die Zeichen* (1976), übers. v. Henriette Beese, Berlin: Merve 1993.
- Derrida, Jacques, *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!*, Hg. u. übers. v. Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
- Diederichs, Helmut H. (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Faulstich, Werner, *Die Filminterpretation*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988.
- Flusser, Vilém, „Eine neue Einbildungskraft“ (Originalbeitrag), in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 115-126.
- Foucault, Michel, „Vorrede zur Überschreitung“, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Hg. v. Daniel Defert u.a., übers. v. Michael Bischoff u.a., Frankfurt a.M.: 2003, S. 64-85.
- Freud, Sigmund, „Jenseits des Lustprinzips“, in: ders.: *Gesammelte Werke. Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901), (Bd. XIII), Hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1999.

- Freud, Sigmund, „Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum“, in: ders.: *Gesammelte Werke. Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901), (Bd. IV), Hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1999.
- Halbwachs, Maurice, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (1925), übers. v. Lutz Geldsetzer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Jansen, Peter W./Wolfram Schütte (Hg.), *Michelangelo Antonioni*, München ; Wien: Hanser 1984.
- Kock, Bernhard, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt. Eine phänomenologische Studie*, München: Schaudig und Ledig 1994.
- Korte, Helmut, *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin: Erich Schmidt 2001.
- Kötz, Michael, *Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären*, Frankfurt a.M.: Syndikat 1986.
- Kuchenbuch, Thomas, *Filmanalyse. Theorien-Methoden-Kritik*, Stuttgart: UTB 2005.
- Lacan, Jacques, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: Dorothee Kimmich/Rolf G. Renner/Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 175-185.
- Lenger, Hans-Joachim, *Fragen an Deleuze, Fragen an Wenders, Das Digitale*, Hamburg: Material Verlag 2003.
- Müller, Uwe, *Der intime Realismus des Michelangelo Antonioni*, Norderstedt: Books on Demand 2004.
- Pauleit, Winfried, „Die Filmanalyse und ihr Gegenstand. Paratextuelle Zugänge zum Film als offenem Diskursfeld“, in: Andrzej Gwózdź (Hg.), *Film als Baustelle. Film under re-construction. Das Kino und seine Paratexte*, Marburg: Schüren 2009, S. 37-57.
- Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Rauh, Reinhold, *Wim Wenders und seine Filme*, Hg. v. Bernhard Matt, München: Heyne 1990.
- Rissing, Thilo, *Jenseits von Mythos und Melancholie. Philosophisch-theologische Überlegungen im Anschluss an das Kino von Theo Angelopoulos*, Marburg: Schüren 2008.

- Serres, Michel, *Die fünf Sinne* (1985), übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Synema (Hg.), *Zeit*, Wien: Synema 1999.
- Tadié, Jean-Yves & Marc, *Im Gedächtnispalast. Eine Kulturgeschichte des Denkens* (1999), übers. v. Hainer Kober, Stuttgart: Klett-Cotta 2003.
- Welzer, Harald, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: Beck 2002.
- Wenders, Wim, *Die Zeit mit Antonioni. Chronik eines Films. Tagebuch einer außergewöhnlichen Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1995.
- Wenders, Wim, *Man of Plenty*, Hg. v. Volker Behrens, Marburg: Schüren Verlag 2005.

Filmische Dokumentation

- Antonioni, Enrica, *Fare un Film per me è vivere (To make a Film is To Be Alive: The Making of Beyond The Clouds)*, Dokumentarfilm, produziert v. Sunshine Films 1995.
- Ligouris, Nicos, *Theo Angelopoulos dreht „Der Staub der Zeit“*, 2008.

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich gemäß ihrem Titel „Nirgendwo im Film“ mit filmisch umgesetzten ‚Nicht-Orten‘ auseinander, bewegt sich hierbei aber innerhalb festgelegter Grenzen. Indem die Abhandlung Gedächtnisstrukturen in den Fokus rückt, treten Orte jeweils dann als Nicht-Orte in Erscheinung, sobald sie auf Erinnerungsprozesse zurückzuführen sind. Mittels der angewandten Termini Vergessen, Erinnern und Projizieren wird dabei jedoch ersichtlich, dass die Beschäftigung mit Gedächtnis immer verschiedene Zeitebenen zugleich umfasst, und daher per definitionem mit *Ununterscheidbarkeit* konfrontiert ist. (Sodass von klar abgesteckten Grenzen im Grunde nicht mehr die Rede sein kann.) Ausgehend von Augustinus‘ Darlegung der *Sukzession der Gegenwart* werden die dazugehörigen Orte folglich als ‚unordentliche Unorte‘ deklariert.

Der erste Theorieteil (2.1.) nimmt die Begrifflichkeiten Vergessen, Erinnern und Projizieren aus den Perspektiven von Psychoanalyse, Philosophie, Sozialpsychologie, Literatur, Medizin- und Kulturwissenschaften in den Blick. Im Zuge dessen findet eine Schwerpunktlegung auf die enge Verknüpfung von Erinnerung und Projektion statt, auf die Frage, wie Vergangenheit interpretiert und Erinnerung in Sprache übersetzt wird. Als Ergebnis von ‚Wahrheitssuche‘ präsentiert Marcel Proust in diesem Zusammenhang eine *Wahrheit der Zeit*; die *Suche nach der verlorenen Zeit* ist somit auf die Zukunft gerichtet.

Unter 2.2. geraten Vergessen, Erinnern und Projizieren im Film in den Blick. Die Betrachtung unterschiedlicher Analysemethoden, Montageprinzipien, Bild- und Toneinsatzmöglichkeiten sowie der ganz eigenen Zeitdimension des Films bereitet das Fundament für die anschließende Untersuchung am konkreten Beispiel.

Mit *Die Ewigkeit und ein Tag* von Theo Angelopoulos und *Jenseits der Wolken* von Michelangelo Antonioni und Wim Wenders fiel die Wahl nicht nur auf zwei Filme, die sich durch höchst unkonventionelle Verwendung zeitillustrierender Mittel auszeichnen; darüber hinaus führt *Jenseits der Wolken* als Antonionis letzter Spielfilm den Aspekt ‚Gedächtnis als Vermächtnis‘, Film als Erinnerungsträger, ein. Indem die Regisseure ihre Figuren innerhalb nichtexistenter Zeitgrenzen nicht(mehr)existente Orte betreten lassen, fördern sie surreale Erinnerungsbilder zu Tage, die das (heute) Unsichtbare sichtbar machen. Bilder eben, die nicht länger nirgendwo sind, sondern *Nirgendwo im Film*.

Lebenslauf der Verfasserin

- Nele Christine Meissner wurde geboren am 08.10.1981 in Heidelberg als Tochter einer Diplom-Psychologin und eines promovierten Musikwissenschaftlers
- Einschulung an der Conrad-Grundschule in Berlin-Zehlendorf im Sommer 1988
- 1990 Wohnortwechsel nach Neuenkirchen/Oldenburg und damit verbundener Schulwechsel an die Grundschule Neuenkirchen
- Im Schuljahr 1992/93 Wechsel an die HSO Neuenkirchen (Orientierungsstufe)
- Von 1994 bis 1995 Besuch des Mädchengymnasiums in Vechta
- Ab 1995 Schülerin des Bavink-Gymnasiums (späteres Gymnasium am Waldhof) in Bielefeld
- 2001 Abitur am Gymnasium am Waldhof in Bielefeld
- Bis 2003 Pädagogikstudium an der Universität Bielefeld
- Von Juni 2003 bis April 2005 Praktikum am Stadttheater Bielefeld
- WS 2005/06 und SS 2006 Studium der Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Musiktheaterwissenschaft an der Universität Bayreuth
- Seit WS 2006/07 Studentin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien