



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Es ist doch alles nur von dieser Welt.

Über die Menschlichkeit des Kinos

Verfasserin

Pia Johanna Fronia

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Wien, im August 2011

Pia Fronia

Inhaltsverzeichnis

1. Teil - Theorie

Einleitung	9
Inhalte I	11
Inhalte II	14
Von Worten und Bildern	14
Fraktale	17
Geschichten	20
Von den Gespenstern	24
Ein unendlicher Glaube	26
Das Fremde und die Überraschung	27
Das Staunen	29
24 Entwürfe pro Sekunde	31
Inhalte III	33
Zeit und Raum	33
Einschub: Flexionen	34
Einschub: Erinnerung	37
Zwischenraum	38
Schlussfragmente	39

2. Teil - Die Kinder des Olymp

Einleitung	43
Inhalte I	46
Inhalte II	49
Inhalte III	50
Menschen	50
Der Seiltänzer	50
Der Schauspieler	51
Der Pantomime	56
Von Worten, Orten	59
Der Bettler	59
Die Bühne	66
... und Bildern	72
Die Kulisse	72
Fin	76
Literaturverzeichnis	77
Filmverzeichnis	79
Internetquellen	80
Abbildungsverzeichnis	81
Abstract	82
Lebenslauf	83

Etwas wird beginnen. Und wir beginnen mit ihm. Wenigstens für ein paar halbe Stunden. In denen wir in den Spiegel blicken - wie nie zuhause, in denen wir nicht reden - wie zuhause, in denen wir uns selbst zusehen - ohne uns zu sehen.

1. Teil – Theorie

Einleitung

Und laufe gegen hundert Wände, ich schlage mir den Kopf, noch bevor das erste Wort geschrieben.

Fragt man mich, welche Augenfarbe ich habe, so kann ich es nur vermuten, denn nie konnte ich mir selbst in die Augen blicken. Noch niemals direkt, nur über Umwege, deren Ausgang ich vertrauen muss, um zu erfahren. Der Umweg beschreibt die Indirektheit, den einen unbedingten Schritt weiter als zur Wahrheit. Die Beschreibung eines Anderen, eine Photographie oder ein Spiegelbild bezeichnen solche Umwege, denn man muss sich zuerst in Beziehung stellen, den Augen einen Raum schaffen um sie zu erblicken. Und vom Anfang des Blicks bis zu dem Spiegelbild, da darf nichts sein, sich nichts in den Weg stellen um die Sicht zu verdecken. Dass der Raum schlussendlich aber nicht leer bleibt und ihm doch etwas fehlt, möchte ich mit allen Möglichkeiten versuchen zu beschreiben. Ich versuche mich zu erinnern, meine Erinnerung als gegenwärtig zu begleiten und sie im Zwischenraum zu besuchen. Dort wo die Zeit nur Zeit ist und der Ort nirgends eingezeichnet ist. Und wenn ich wieder auftauche, mich zwischen Wörtern finde, deren Bilder meine Erinnerungen sind, denke ich an René Magritte, dessen Pfeife keine Pfeife ist.¹ Und doch nicht anders zu beschreiben. Das ist das erste Problem der ganzen Medientheorie. Alles ist sich gleich, aber es verändert sich ständig. Man könnte wohl Magrittes Pfeife nur mit ein und demselben Bild erklären. Nur wäre man keinen Schritt weiter. So muss man sich wohl darauf einlassen, dass man etwas auslassen muss, denn wird man mit der Sprache spielen und doch noch lange kein Bild malen können.

Wie sind also Bilder mit Worten zu erzählen? Wenn jedem etwas fehlt, dann fehlt schon dem Bild etwas und dann auch noch dessen Beschreibung. Und im Lesen geht wiederum mehr verloren und das hat schon im Betrachten des Bildes begonnen. Dieser Text ist unvollständig.

¹ Magritte, R., La trahison des images, 1929, (Bildnachweis siehe S. 75 in dieser Arbeit).

Und doch kann all das, was fehlt, nicht verloren gegangen sein. Es ist da. Und ebenso in jedem Wort, welches sich das zu Beschreibende als Vorbild genommen hat. Und auch nicht. Denn im Endeffekt steht alles mit allem in einem Zusammenhang. Dieser Text ist eine Verknüpfung.

In dem einfachen Bild der Pfeife, zeigt sich alle Problematik unseres Denkens - das Paradoxon lässt uns im Kreise laufen. Lässt man das Bild Bild sein, oder mischt man sich ein und kommt nirgends an?

Der Spiegel steht neben Teufelssagen und Unglück auch für Selbsterkenntnis und Bewusstsein. Voraussetzung dafür ist ein gewisser Glaube daran, dass der Spiegel nicht vollends lügt. Schenkt man ihm diesen, so kann man nun doch seine eigene Augenfarbe erkennen und der Spiegel wird mir zwar *eine* Antwort bieten und wird doch niemals die ganze Wahrheit zeigen. Und all die Medien, die - jedes zu jedem - so verschieden sind, teilen doch mindestens eine Gemeinsamkeit, denn jedem fehlt etwas zur vollkommenen Wiedergabe eines Selbst in dieser Welt.

Die Erfahrung kommt von ganz allein, doch „(...) der denkende treue Beobachter lernt immer mehr seine Beschränkung kennen, er sieht: je weiter sich das Wissen ausbreitet, desto mehr Probleme kommen zum Vorschein.“² Man kann nur sich selbst vertrauen, alles andere ist Wahrscheinlichkeit. Wenn dies ein Ziel wäre, etwas Wahres aus dem Kino zu erfahren, dann wird man sich von allem lösen müssen, auch von dem, was man im Kino vorfindet, um im gleichen Moment nur das zu sehen, was in seiner eigenen Er-innerung stattfindet. Auch wenn hier nichts Anspruch auf Wahrheit hat, nicht versucht wird, sie zu beweisen, schleicht sie sich doch (oder auch nicht) in jedes Wort. Und wenn die Hälfte des Wortes, welches ich schreibe, mir gehört, dann gehört die andere Hälfte, dem, der es liest.³ Und auch er soll sich den Kopf stossen. Wenn er möchte. Denn es bleibt ihm überlassen, welchen Raum um das Wort herum er aufbaut und welche Gebäude er entstehen lässt.

² Goethe, J. W. v., *Maximen und Reflexionen*, 2008, [§ 168].

³ Vgl. Montaigne, M., *Essais*, 1976, S. 246.

Inhalte I

Es ist, als stürme man hinein ins Innere, während man wieder zu sich kommt, weicht man langsam wieder und kehrt in Richtung Immer zurück und dann sieht man all die Dinge, die man im Vorbeistürmen nur gestreift hat aber nicht wahrgenommen hatte und es ist einem wie in einem riesigen Warenhaus, das zu tausenden die gleiche Ware verkauft und man kann kaum glauben, dass man so schnell hindurch und so nur langsam wieder hinausfindet.

Einen Inhalt kann man nicht ohne Form transportieren. Seine Bedingung ist, dass er das Innere eines Etwas ist, deswegen heißt er Inhalt. Aber der Inhalt selbst hat keine Form, er ist formlos, ständig abweichend, einmal in die Länge gezogen, ein anderes mal fast übergehend voll. Es ist eine gegenseitige Bedingung, in etwa so wie man sagt, dass die Bewegung die Zeit⁴ bedingt und umgekehrt, so bedingt eine Form einen Inhalt. Und der Inhalt die Form. Das ist der natürliche Umgang. Dass es gegenseitige Bedingungen gibt, auf die man eingeht, mit denen man Kompromisse schließt, heißt, man ist gewöhnt, den Inhalt nicht durch seine Form zu bestimmen. Insofern meine ich das Wort "Wort", das seinen Inhalt nicht durch seine Form als Buchstaben gleichsetzt. Wir haben gelernt zu lesen, zu entziffern und zu interpretieren.⁵ Oft ist uns der Inhalt einfach mit dazugegeben worden. Oft meint hier wohl jegliche Erfahrung. Jeder Form, die wir entziffert haben, haben wir einen Inhalt gegeben. Was keinen Inhalt hat, sind demnach Formen, die wir noch nicht kennen oder die sich von ihrem bis zu dem Zeitpunkt Bekannten abstrahiert haben oder worden sind. Was verbindet aber nun die Form mit dem Inhalt oder wie soll man je auf den eigentlichen Inhalt stoßen, wenn dieser so schwankend, wie Wasser in einem schaukelnden Boot, sich verformt? Benoit Mandelbrot, von dem später noch einmal die Rede sein wird, teilt ähnliche Gedanken in Bezug auf das Abgleiten, des Sich-Verlierens während des Blicks auf ein Medium. Und hier treffen sich dann die Blicke, wenn sich das, wovon er spricht, nämlich einer Abweichung während des

⁴ Vgl. Eisler, R., „Zeit“, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 1904. Zugriff am 15.01.2011 unter: <http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Zeit&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F5533.html>.

⁵ Vgl. Monaco, J., Film verstehen, 2008, S. 158.

Lesens überhaupt entgegenzuwirken und dem, dass sich das Material, von dem man sich doch nun nicht entfernen sollte, sich selbst auch in der Abschweifung findet.

Wer hat Worte benannt und wer sie eigentlich erfunden?

Wirksam wird es für den Menschen, wenn man Formen, die erst scheinbar keinerlei offensichtliche Erscheinung bieten, die auf ihren Inhalt schließen lassen, doch zu entziffern versucht. Es ist dabei gar nicht so wichtig, dass man den einen ursprünglichen Inhalt findet, denn durch den Prozess des Sehens, muss sich dieser schon wieder verändert haben. Indem man, schafft man eine Form, etwas hinausträgt in die Welten, es von einem selbst ablöst und frei gibt, bis zu dem Punkt, an dem es ein Anderer aufnimmt, existiert die Idee und schaukelt, wenn man der Idee von Bewegung und Zeit glauben schenkt, in diesem Boot, durch ein Gewitter oder ganz stille Luft. In dieser Zeit ist es frei. Wir sind ohnmächtig. Weil wir es nicht kennen. Sobald man es nun aber nur irgendwie wahrnimmt, es kennenzulernen versucht, hält man das Boot an und nimmt es unter seine Aufsicht. Und weil das Meer nun nie still steht und der Mensch, auch wenn jeder Einzelne das Boot anders lenkt, es niemals schafft, das Boot und im Größeren das Wasser still stehend zu bekommen, wird es immer schaukeln. *Everything is the same, but always about to be changed.* So können wir das Wasser nur einschätzen, sind ihm nahe genug, seine Bewegung auszugleichen, dass es nicht überschwappt. Und verrät es uns nun nicht den ursprünglichen Inhalt, dann auf jeden Fall den, dass es uns nahe gekommen ist, wir mit ihm in Beziehung standen, so nah, dass wir gerade eben jene Form ausgewählt haben, die wir ausgewählt haben zwischen all den anderen, die uns jeden Tag begegnen.

So kann man alles, was neben uns und um uns herum lebt, Medium nennen. Egal welche Sache, welches Buch, welche Straßenbahn, sobald man durch dieses etwas mitgeteilt bekommen kann, es etwas vermittelt, kann man es Medium nennen. So gibt es unauzählbar viele Medien, wo immer wir uns bewegen. Anders, es gibt nichts, was kein Medium ist. Denn es gibt eben keine Leere. Was leer ist, wird befüllt, und was man Welt nennt, kann genauso nur eine auf den Kopf gestellte Spiegelung der Realität sein. Die Welt als Abbild gespiegelt auf der Wasseroberfläche. Es ist nichts, wie es aussieht, sondern nur was es zu sein scheint und dann ist es der

Wahrheit ähnlich, ohne doch das Sein, das Seiende, die Wahrheit selbst zu sein.⁶ Wenn man dem nachgeht, dann wäre das, was die Form des Mediums ist, nur Spiegelung und nicht wahr und genau das, auf was im Kleineren der Inhalt des Mediums hinauslief. Und der Inhalt ist bloß eine Idee davon, nur ein Ausschnitt, dem ganz vieles fehlt, der etwas betont, indem er anderes weglässt. Es wird jetzt schwieriger nicht an das zu glauben, was er über die Pfeife sagte. Das ist der Grund, warum es wichtig ist, sich dem Medium und dem dahinter wieder zu nähern, den Ursprung zu erkunden und was dahinter steckt und dem Menschen, warum er und wie er etwas zu dem gemacht hat, was und wie es jetzt ist.

Schein oder Sein, das Eine ist das Andere, wenn man es mit anderen Augen sieht.

Im Vorwort des Telefonbuchs von Münker/Roesler steht „Ein einzelnes Telefon macht keinen Sinn (...).“⁷ Ist es dann trotzdem ein Medium? Nun, natürlich, kann das Telefon schon selbst eine Verformung sein, insofern ein Medium. Der Inhalt zweier Telefone jedoch ist ein ganz anderer als der des Einzelnen. Das Einzelne findet sein Wesen in sich selbst, zwei finden es in ihrer Beziehung zueinander. Und beide haben etwas gemein, einen Sinn, einen Zweck und insofern einen Teil ihres Inhalts.

Und kann es denn nun sein, dass nicht ein Objekt von dem man ausgeht, zu einem Medium wird, sondern dass eben der Zwischenraum, den ja das Medium benötigt um Medium zu sein, das eigentliche Medium ist. Dass das Telefon von seinem Inhalt des Wortes überholt und der Zwischenraum sein Zweck ist? Denn wenn überall Medien sind, dann wäre dies ein Umkehrschluss der Wasseroberfläche. Die Dinge sind was sie sind und das Medium ist die Spiegelung. Wenn die Erde 510 Millionen km² umfasst, so umfasst sie ins unendlich werdend viele Zwischenräume, denn die Verbindungslinie zwischen zwei Orten ist jedesmal länger als eben der Punkt, der den Ort bezeichnet. Anders ausgedrückt, ist eine Verbindungslinie zwischen zwei Punkten eine gesteigerte Ebene, eine nächsthöhere Dimension. Und was aus zwei Linien wird, das wird zu Raum und weitergehend ein fast Unvorstellbares. Und würde man Linien ziehen zwischen all den Orten, die man kennt, jeder Insel und

⁶ Vgl. Eisler, R., „Schein“. Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 1904. Zugriff am 18.02.2011 unter: <http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Schein&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F5051.html>.

⁷ Münker, S./Roesler, A., Telefonbuch, 2000, S. 7.

jedes Berges, dann ergeben sich Höhen und Tiefen und Ecken und so lange Weiten wie das Meer und Horizonte, die über das Sichtbare hinaus gehen und endlich würde das Gespann all dieser Fäden, das Netz, das sich aus allen Berechnungen gezogen hat, uns vorfinden lassen in etwas, das unserer Erde, mit ihren Gebirgen und Wassern so ähnlich sieht, dass man meinen könnte, jegliche Rechnung und jeder Versuch ist reine Ironie, es schließe alles mit dem gegenwärtigen Zustand ab und wir finden uns vor im Hier und Jetzt.

Inhalte II

Von Worten und Bildern

und dem was die Teile teilen.

Ich beginne von Neuem und frage mich wieder, wie man über Kino schreiben kann? Über etwas, dem etwas fehlt, mit etwas anderem, dem etwas fehlt? Dem Einen das Bild, dem Anderen die Beschreibung. Oder ist dieser Unterschied der einzig Relevante, mit dem man sich gegenseitig ergänzen kann. Denn eben weil beide Medien, also Wort und Bild etwas teilen, nämlich eine Aussage, einen Inhalt, eine *Ursache*, müssen sie doch Teile von etwas Größerem sein. Insofern wäre der Unterschied, das Fehlen, die Leere zwischen diesen beiden Teilen, nicht nur ein Unterschied, sondern etwas Verbindendes. Denn ist ein Unterschied zwischen vielen Dingen, der immer der Gleiche ist, und seinen Unterschied nicht auf das bezieht, was er ist, sondern aus den Dingen holt, die er unterscheidet, dann nicht ein Verbindendes? Der Punkt, an dem sich die Verschiedenen treffen? Was im Folgenden zu lesen sein wird, soll sich vorwiegend auf Zwischenräume beziehen, bezieht sich in der Schrift auf die Lücken des Bildes und später in der Beschreibung der Bilder auf die Lücken zwischen diesen und dem Blick.

Um mich blickend ist die Wand, gegen die ich laufen sollte, verschwunden und die Worte, die hier von Worten sprechen, tragen einen Teil der Bilder schon in sich.

So hat sich schon jetzt, um den Teil, der dem Schreibenden gehört, ein Raum um die Wörter aufgebaut, der zu Bildern werden kann, dessen Abbilder zu Kino werden könnten.

Einerseits wird schon in den wenigen ersten Zeilen von verschiedenen Medien gesprochen und andererseits, ausgehend von diesen ersten Sätzen sind die Worte schon überholt von ihren Inhalten und haben so die Schnittstelle der Unterschiede bewiesen. Weil nun ein Fehlen zur Gemeinsamkeit geworden ist. Und weil es in unserer Welt nichts Leeres gibt, so füllen wir unabsichtlich jeden Teil aus. Selbst Vergessenes - selbst etwas, das uns nicht mehr erinnert - wird gefüllt mit Zeit als Beweis. Wir verlassen uns dann darauf, dass die Lücke nur eine Lücke war und keine ist und kehren heim.

Und weil nichts leer ist, so darf man Lücken als gegenständlich betrachten, denn wird durch das Nicht Erwähnen einer Auslassung (denn wird diese „Auslassung“ eben n i c h t erwähnt) also durch ihr Nicht-Sein ihre Existenz bestätigt und durch die Diskussion über die Auslassung erweitert.

*Man erinnert sich plötzlich an diese Katze. Ob die nun lebt oder nicht?*⁸

Weil gerade dieses Fehlen, diese Auslassung, an allen Medien haftet und sie ein jedes Mittel teilt, so muss man über die Wörter hinaus wieder hinter sie blicken, um durch ihren Nebel zum Ort des Kinos zu gelangen. Denn die Leeren gibt es dort genauso sichtbar während sie im Endeffekt zu Unsichtbarem wandeln. Gerade durch die Dynamik und ständige Wandelbarkeit der Inhalte, Möglichkeit der Verformung der anderen Hälfte und die Verfolgbarkeit all dieser Elemente, die die Medien ausmachen, ihre Ursache, ihren Sinn, ihre Auswirkung auf unser Sein durch die Medien und weil nun sie, sowie ihre Auslassungen und Unterschiede und überhaupt alles nur von dieser Welt ist⁹, sollten sich diese Worte nicht auf Einzelnes beschränken, sondern über dies hinaus gehen und etwas erklären, das jeder mit diesem Wort verbinden kann und sich dann mit jedem Bild die Lücken füllen, während sie entstehen. Denn überlässt einem ein Medium, egal welches, eben immer einen Teil, eine dieser jenen Freiheiten, die es einem erlaubt, sich

⁸ Vgl. Schrödinger, E., Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik, 1996, S. 25.

⁹ Vgl. Shakespeare, W., Richard II, 2002, S. 557.

auszusuchen, welche Gebäude man baut und welche man als Zuhause betrachtet. Die Leerstellen sind nun also das, was uns etwas erkennen lassen kann. Will man an diesem Punkt ein Etwas nicht erkennen, so ist es sowieso nicht leer, und will man es kennenlernen, dann füllt man es unabsichtlich schon mit einem Inhalt, bevor man ihn als leer empfindet und so haben sich die Leerstellen aufgelöst, schneller als ein Augenblick. Und sobald eine solche Diskussion entsteht, sobald man Medien benutzt, werden sich die Inhalte dieser potenzieren, die Gebäude zu Städten und immer höher und weiter, dass man sie nur wieder eingrenzen, in einen Rahmen fassen kann. Die Totale (Welt, Allgemeines, Totale) wird wieder zur Detailaufnahme (Kino, Film, Detail).

Wenn in den weiteren Zeilen zu lesen sein wird, dass aus Nichts alles entstehen kann, so sollte es an dieser Stelle schon zu glauben würdig sein. Denn wie sich, wie von einem Zweck geritten, aus einer Idee eine Linie bildet, die sich zu Buchstaben formt und viele zu Worten und aus dem einen Satz sich so viele Weitere bilden, so braucht es auch die Zeit, sich auf das aus diesem Entstehende zu konzentrieren, als auf die bloße Entstehung eines Satzes. Was Grundlage ist, ist gleichzeitig Vorlage, denn was schließlich durch einen Punkt beendet, durch einen Schnitt unterbrochen, beginnt jedesmal von Neuem und muss jedesmal neu erst wieder vervollständigt werden. Nachdem nun jedes Medium flacher ist als sein Inhalt, den man nun nicht aus der reinen Existenz des Mediums erkennen kann, so ist die Vervollständigung als Tiefe, Dimension, die sich hinter dem Wort ausbreitet, durchaus zu benennen.

Und man tritt zwei Schritte zurück, vergrößert den Abstand, erkennt die Buchstaben und den Satz, die Form und den Inhalt und dann liest man einfach.

Warum nun dieses durchwegs doch allgemein verständliche Gerede über Unterschiede von Worten und Bildern? Weil im Kino sich so viele Medien, einschließlich ihrer Unterschiede verbinden, dass man sie nur allzu leicht übersehen mag. Weil einem nicht die Zeit dazu bleibt, weil einem die Bilder sonst davonliefen. Und man selbst mit ihnen, oft viel zu weit als bloß zwei Schritte. Und es wäre zu schade, die Leeren, die uns das Kino bietet, zu übersehen, denn es

geht eben in jedem Medium nicht nur um seinen Inhalt, sondern auch um seine eigene Existenz - um die Hülle.

Fraktale

Wenn aus Nichts Alles wird

„Alles ist sich gleich, ein jeder Teil repräsentiert das Ganze. Ich habe zuweilen mein ganzes Leben in einer Stunde gesehen.“¹⁰

Über Film zu schreiben, heißt Bilder mit Worten zu erzählen. Vorerst ohne Sinn und Ziel - geradewegs nur gepolstert mit Leidenschaft. Und verlieren Worte vorweg ihren Sinn, so gewinnen sie ihn vielleicht im späteren Gedanken an sie. Zu leicht die Trivialität leerer Phrasen. Und unbedingt vermeidbar. Denn liest man Floskeln, doch sieht man nicht mehr dahinter - nicht mehr hinter das Wort. Sie sind erschöpft, zu oft benutzt, als dass sie hier irgendetwas erklären könnten.

Diese Arbeit, der Text, soll unbedingt über solch gebrauchte Worte, über eben diese Worte, deren Sinn zueinander verbraucht ist, hinausblicken. Das hinter etwas zu blicken - es wenigstens zu versuchen - muss mindestens mit dem Wort selbst auf gleicher Höhe stehen. Es wird zur Bedingung, bei dem Versuch über Kino zu schreiben - eben um Worte dazu zu verwenden, Bilder zu erzählen.

“Wenn du für den Menschen schreibst, belädst du ein Schiff. Doch nur wenige Schiffe erreichen den Hafen. Sie versinken im Meer. Es gibt nur wenige Worte, die im Lauf der Geschichte nicht ihre Leuchtkraft verlieren. Denn ich habe vielleicht vieles bezeichnet, aber nur wenig erfasst.“¹¹

So entstehen hier viele Sätze rein intuitiv, kommen aus diesem *Hinterhalt* - ohne erst geprüft zu werden, versuchen so empirisch zu beschreiben, was gemeint ist und sollen von vornherein so entstehen, um sich schließlich selbst damit zu

¹⁰ Lichtenberg, G. C., F. Sudel-Buch, 1983, S. 295, [§ F474].

¹¹ Saint-Exupéry, A., Die Stadt in der Wüste, 1995, S. 153, [§ 36].

erklären. Es ist, als kämen die Worte von hinter der Brust nicht weiter als bis zum Halse und direkt in die Fingerspitzen ohne den Kopf zu passieren. Wenn ich also davon spreche, dass in einem kurzen Augenblick aus überhaupt nichts Alles werden kann, wenn man im Kino ist, dann soll es genauso gemeint sein; es meint eine Verschachtelung, eine Kollision verschiedener Mixturen, die eine neue Farbe ergibt, und unsichtbar die alten Farben in sich hat, es meint die Blicke der Zuschauer und der Figuren, die irgendwo im Raum zusammentreffen und Großväter in Rollstühlen in der Baumkrone.¹² Dieses Nichts ist ein sich wiederholender Teil, dessen Teile immer wieder während des Schreibens auftauchen und solch Phrasen füllen und passend werden lassen und weiter gehen, sodass manches Mal gar eine Floskel als einzige Erklärung dient und sich als Floskel aufzulösen scheint. Denn beschreibt sie nun nicht mehr das, wofür sie die ganze Zeit benutzt wurde, sondern etwas, das bisher nicht mit ihren Worten in Verbindung stand. So ergibt sich im Umgekehrten eine andere Figur, eine neue Farbe, Etwas - das aus Zweien Eins geworden ist - als ob die Worte nie etwas anderes gemeint haben und trotzdem mit der anfänglichen Floskel harmonieren.

„*Sie erinnern mich an etwas.*“

„*An was?*“

„*An einen Song.*“¹³

Der Begriff Fraktal wurde 1935 von Benoît Mandelbrot geprägt. Er leitete ihn damals aus dem Lateinischen *fractus* ab, das gebrochen bedeutet. Er selbst schreibt, dass ein Fraktal auf eine Unordnung hinweist - daher schien ihm diese Ableitung passend - da das eigentliche Material, dessen Inhalt des Begriffes nun erst zu einem Fraktal wird, eine Invarianz gegenüber der üblichen geometrischen Ähnlichkeit aufweist, so beschreibt er es als selbstähnliches Material und deutet gleichzeitig auf eine gewisse Ordnung.¹⁴ Beispielsweise ist dies ein Blatt, dessen Aufbau dem des

¹² Amarcord, Regie: Federico Fellini, DVD-Video, Warner Bros. Entertainment Inc. 2004; (Orig. Amarcord, IT/FR 1973).

¹³ Taxi Driver, Regie: Martin Scorsese, DVD-Video, Columbia Pictures 2008; (Orig. Taxi Driver, USA 1976).

¹⁴ Mandelbrot, B., Die fraktale Geometrie der Natur, 1991, S. 16/S. 30.

Baumes gleicht, dessen Blatt es ist. Weitergesponnen bedeutet ein Fraktal nun ein Objekt aus mehreren verkleinerten Kopien seiner selbst besteht.

So sind hier Fraktale gemeint als Figuren, Worte, Bilder, die in ihrem Sinn dasselbe immer und immer wieder meinen, obwohl sie als Einzelnes anders aussehen, Kopien, die oft auftauchen an Stellen, wo man sie nicht vermutet hatte und so weit weg von ihrem Ausgangspunkt doch wieder nur auf diesen schließen lassen.

Was zwischen dem Ausgangspunkt und dem Schluss steht ist ein Raum den das Wort um sich herum aufbaut, eine Abstraktionstiefe, wenn man so möchte, als würde das Wort sich zu dem ausbreiten, was es beschreibt. So wiederholte sich der Sinn des Gebrauchs, also des Wortes, in anderer Form, als Bild, als Gebäude, als Vorstellung desselben Sinns. Und so ergeben sich Worte und Sätze und Bilder und Kopien und Erinnerungen zu einer Figur, die niemals endet und lassen es so zu, dass man sich traut, Unendlichkeit zu visualisieren.

Ich möchte hier bloß eine Geschichte erzählen, denn das was es ist, war und wird nichts anderes sein, als bloß eine Geschichte, so hoffe ich erzählen zu können, dass man sich während des Lesens auftauchend in Geschichten, in Bildern, im Kino wieder findet und erst ein weiteres Mal auftauchen muss um vor dem eigentlichen Medium zu stehen. Und durch diese Art des zweifachen Auftauchens, dem Versuch einer bewussten Verschachtelung der Wörter, selbst der ganzen Form des Textes, das Medium näher zu bringen. Durch den Gebrauch der Schrift und dessen Möglichkeiten der Verformung, die erst durch die nachträgliche Beschäftigung und Anwendung auf den Text als reine Form und später unabhängig von seinem Text ihre Auflösung finden.

Ich hoffe durch die Aussparung des Offensichtlichen zu einem Medium zu gelangen, welches immer da ist und gerade deswegen fast unsichtbar wurde.

Denn ist das Geschriebene ein Medium, ebenso wie der Film, ebenso wie jedes andere Medium eine Verkleinerung dessen, was es auszudrücken versucht. Das Wort stellt etwas nur durch Linien dar, die wir gelernt haben zu lesen, deren Bilder nur unsere eigenen sein können.

Geschichten

Darf man annehmen, dass der Mensch grundsätzlich interessiert ist? Dann ist es vielleicht das Interesse, das uns lernen lässt. Das Dabei-Sein, also *Interesse* bei allem. An sich und an dem Fremden. Dem Anderen. Und so sucht der Mensch. Immer. Absichtlich oder nicht. Nach Antworten, nach Lösungen. Und wird hoffentlich niemals aufhören, nie ergeben in die Richtung der Vergangenheit zurückgehen, sondern immer staunend in die andere Richtung blicken.

„Die Gesamtheit der Ursachen einer Erscheinung ist dem menschlichen Verstand nicht zugänglich. Allein der Trieb, den Ursachen nachzuspüren, ist dem Menschen angeboren.“¹⁵

Sprache, Schrift, Musik, Bild dienen nicht nur einer Informationsvermittlung, sind nicht nur Funktion, sondern immer auch Form und ständige Verformungen von Aussagen, behaftet mit Stimmungen, mit Gefühlen, mit einem Teil des Inneren, einem Unsichtbaren, das der Gegenüber nicht zu sehen vermag - „les partages du sens“ - die „Mit-Teilbarkeiten“ von Sinnen.¹⁶ Demnach wäre die Wasseroberfläche bestätigt. Aber ob man dem schon glauben möchte? Vorerst muss man doch erst wieder zu unterscheiden wissen, um überhaupt zu einem Inhalt zu gelangen, denn dieser ist doch wesentlich geprägt von seinem Ort, also seiner Verpackung. Das Gefühl ist der Subtext der Medien, ihre Dimension die Abstraktion und umgekehrt - Medien erfüllen einen Subtext der Gefühle. In jedem Wort. In jeder Note. In jedem Ausdruck. Es sind Versuche *Etwas* zu geben - das in seiner eigentlichen Gestalt nicht zu übermitteln ist. Es braucht erst eine andere Form, ein neues Aussehen, ein bisschen Schminke und eine andere Frisur, sodass ein anderer es wiedererkennen kann - es muss erst Abstand zu sich selbst gewinnen, sodass es wahrnehmbar wird. Die Information ist der sichtbare Partner.

¹⁵ Tolstoi, L., Krieg und Frieden, 2009, S. 1305.

¹⁶ Tholen, G. C., Zwischenräume. Der Ort der Medien und die Frage nach der Kunst. Zugriff am 02.02.2011 unter: <http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet?cmd=netzkollektor&subCommand=showEntry&lang=de&entryId=102129>

Und neben der Information bleibt der Mensch, der mit ihr einen Teil von sich selbst hinaus in die Welt trägt.

Und dann kann man alles, was wir so hinaustragen in die Weiten Geschichten nennen, die ganz sanft um uns umher fliegen und überall sind, um jeden Ausdruck schwebend und die immer *wahrscheinlich* sind, denn sie haben ihren Ursprung in einem selbst. Dann sind Geschichten Zeugnisse eines Existenziellen und drängen uns unbewusst dazu zu vertrauen. Auch wenn sie vorweg erfunden und unwahr scheinen, so zeugen sie vielleicht sogar dann, um so mehr von einem, unserem Geist.

Ginge einem das Interesse und weiter das Vertrauen an eine Geschichte verloren, was würde passieren? Man ginge der Annahme nach, die Katze wäre tot, kein Medium wäre mehr von Nutzen, dann würde es jede Geschichte in unwahrnehmbare Formen biegen, so dass sie der Uninteressierte nicht verstünde, weil er keine Beziehung einginge, zwischen ihm und der Form kein Raum entstehen könnte, der das Dazwischen möglich macht, in dem das Interesse ein Teil wäre, von dem, was schon Geschichte ist. All die Mühe der vergangenen Zeiten wäre umsonst, man würde nicht bei Null anfangen, sondern für immer still stehen, stumm und leise.

Geschichten beantworten ein Verlangen, dem wir uns nicht zu nahe hintrauen. Sie bereiten uns potenzielle Ewigkeit, alle Möglichkeiten, sie breiten sich in Unaufhörbare aus und geben uns ein Stück dessen, was wir in unserer Wirklichkeit vermissen. Unendlichkeit. Sie sind Modelle, mit denen man nun nicht nur sein eigenes Leben erzählen, sondern auch erklären kann, bloß durch Fragmente einer uns unüberschaubaren Vielfalt der Geschichte. Denn es gibt nicht Eine, sondern unendlich viele. Von allem Erdenklichen mindestens Eine. So schneidet man einen Bruchteil davon heraus, ergibt dies dieselbe Geschichte als die, von der sie herausgeschnitten wurde, hat also die Vielfalt, den Inhalt, nicht verkleinert, nur die Größe, die Form. Geschichten sind Fraktale, die alles in sich haben, was ein jeder Mensch in sich hat, weil umgekehrt doch wieder jeder Mensch alles in sich trägt. Wie ein Blick nach außen niemals die ganze Weite auf einmal sehen kann und somit immer Teile im Verborgenen bleiben oder sich ganz einfach nicht mit anderen in

einem Ausschnitt gleichzeitig festhalten lassen, so ist der Blick nach innen ähnlich. Es ist nur ein Glaube daran, dass alles in einem Menschen vorkommt, eine gedankliche Visualisierung, denn woher weiß ich, dass ein Würfel ein Würfel ist, wenn ich nicht all seine Flächen sehe¹⁷ und ob der große Nussbaum noch immer am Ende der Straße steht.

Und so spricht man in Geschichten von Unfertigem, von nur Glaubhaftem und von unvorstellbaren Dingen, und allein die Idee ist es, die diese Dinge existieren lässt. In jedem Menschen, der das möchte - und handelt die Geschichte von dem unvorstellbar hässlichsten Menschen, so muss man ihn niemals gesehen haben. Jeder weiß, wie er aussieht.

„Da die Seele also unsterblich ist und immer wieder entsteht, und da sie alles gesehen hat, was hier und was im Hades ist, so gibt es auch nichts, was sie nicht kennt; es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sie sich sowohl hinsichtlich der Tugend als auch anderer Dinge an das erinnern kann, was sie schon gewusst hat. Denn da die ganze Natur in sich zusammenhängt und die Seele sich an alles erinnert, so steht dem nichts entgegen, dass jemand, der sich zunächst an eine Sache erinnert - was die Leute dann Lernen nennen -, auch alles andere findet, wenn er nur mutig ist und im Suchen nicht müde wird; das Suchen aber und das Lernen sind ganz und gar ein Sicherinnern.“¹⁸

Es kann insofern nie Neues geben. Es gibt alles schon. Altes wird nur verformt - in jedem Buch steht dasselbe, es sind nur die Letter getauscht. In dem Moment, als das Neue sich vorstellt, kennen wir es.

Wir wollen Geschichten, sie erzählen uns eine Wirklichkeit, indem sie gleichzeitig die Zeiten eins werden lässt. Weil sie in ihr nicht haften an Einem, weil sie frei sind, beweglich. Sich lösen und uns so sanft mitteilen, was möglich wäre, würde *unsere* Geschichte nicht an uns haften.

Das Kino sagt uns ganz offen, dass es uns Geschichten zeigt. Im Gegensatz zur Wirklichkeit bestimmen wir, dass wir eine Geschichte hören wollen, und nicht in

¹⁷ Vgl. Wittgenstein, L., Tractatus logico-philosophicus, 1989, S. 282, [§ 74].

¹⁸ Platon, Menon, 1974, S. 420.

so vielen untergehen, wie sie uns jeden Tag begegnen in Zeitungen, in der Straßenbahn, beim Abendessen. Wenn wir ins Kino gehen, dann bewusst bestimmt, um einer Geschichte zu lauschen, die uns sanft hochhebt und mit uns mit den Gespenstern untertauchen lässt.

Ging ein Mensch ins Kino und kam irgendwann zurück.

Alles trägt alles in sich. Es sieht nur manchmal anders aus. Wenn ich sehe, glaube ich. Was ich sehe, glaube ich. Ist Realität. Alles was Film in sich trägt, ist mindestens also eine Auseinandersetzung mit einer realen Unrealität - die der Gespenster. Im Kino wird sie zur Schleife. Im Kreis gebunden mit einem Knoten der sich nur allzu schwer lösen lässt. Den man nicht lösen soll, denn tötete man so seine Gespenster.

Von den Gespenstern

Was wir im Kino *sehen*

Über Geister (- und Kino):

*„O gibt es Geister in der Luft,
Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben,
so steigt nieder aus dem goldnen Duft
und führt mich weg, zu neuem, buntem Leben!“¹⁹*

Warum nun die Gespenster? Weil ein Text über Bilder im Grunde genommen töricht ist. Von vornherein muss klar sein, dass ich hier einem Film, einem Kino nicht näher komme, durch Worte, Sprache. Denn nie wird man so nah an das Erlebnis Kino durch Worte gelangen, als wenn man es erlebt. Die Worte, die dies beschreiben wollen, sind bloß Teil einer solchen Erinnerung. Sollen die Gespenster kurz weilen lassen, bis man sie selbst wieder trifft. Im Kino oder seiner Erinnerung.

Dem muss ich mir bewusst sein, und möchte es bestreiten, so, dass ich versuche die Worte, die von einem Medium Film erzählen, und nichts weiter als hohle Erinnerungen von den Wesen sind, die einen großen Teil des Kinos ausmachen, so zu wählen, als dass man sich vorstellen mag, was dort passiert, in dieser wunderbaren Schattenwelt. Und sie (die Erinnerungen) werden unbeschreibbar, sobald man weiß, wie sie zu beschreiben wären. Ungreifbar, bezweifelt von all den andern Erinnerungen, verhüllt und vergangen. Sind und bleiben Gespenster.

Gespenster im Kino sind Erinnerungen, und jeder Film kann sich zu jeder Zeit Erinnerung nennen. Es sind die Worte, die Personen, die Figuren, der Raum - alles was Film ist. In den aneinandergereihten Augenblicken, in denen wir den Film sehen, ist dieser - sein Ursprung, seine Wirklichkeit, seine realen Aufnahmen - schon längst vergangen, findet nicht mehr statt. In uns jedoch entsteht er jeweils in jedem Moment neu. Stück für Stück. So entsteht ein Gebilde aus Blicken, Gedanken, den Bildern die wir sehen und solchen, die wir nicht sehen, ein

¹⁹ Goethe, J. W. v., Faust, 2002, S. 42.

Gebilde, das wachsen kann und im nächsten, darauf folgenden Augenblick oder erst später zusammenfällt.

*"Ohne dich wären die Gefühle von heute nur die leere Hülle der Gefühle von damals."*²⁰

Es wird klarer. Visuell erklärt. Sowie dieses Zitat ein Gefühl von damals beschreibt, und das Gebilde in sich zusammenfallen würde, so dass nur die leere Hülle übrig bliebe, gäbe es den Menschen nicht, der so nah an dem Gefühl beteiligt ist, so meine ich die Gefühle im Kino. So meine ich Erinnerung.

Im Kino erinnern wir uns an unsere Vergangenheit und nach dem Film an den Film.

Es ist unser Lebenslauf, der nicht aufhört, uns die Sekunden niederschreiben zu lassen und uns nicht schneller schreiben lässt, als dass wir unsere Zukunft einholen könnten.

Der Moment, in dem wir uns im *Jetzt* finden, entwischt uns immer wieder, im Kino jedoch, dürfen wir unsere Gegenwart vergessen und sie mit der des Lichts auf der Leinwand teilen. So sind Geschichten eine Weise, in der man Erinnerungen in der Gegenwart leben lässt, ohne ihr selbst ganz präsent zu sein. Es fehlt wieder. Denn während wir Geschichten erzählen, tun wir dies in den Augenblicken der Gegenwart und können nicht an diese Gegenwart denken, und das Kino erzählt uns Geschichten und von Geschichten, denen wir zusehen ohne uns zu sehen.

*„Was zwischen zweien passiert, wie zwischen Leben und Tod und zwischen allen anderen »zweien«, die man sich vorstellen mag, das kann sich nur dazwischen halten und nähren dank eines Spuks.“*²¹

Was verlangen aber diese Gespenster von uns? Wohl nicht mehr, als nur wahrgenommen zu werden, nur gesehen und gefühlt in einem Moment, nicht

²⁰ Die fabelhafte Welt der Amélie, Regie: Jean-Pierre Jeunet, DVD-Video, Universal Studios 2002; (Orig. Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, FR/GER, 2001).

²¹ Derrida, J., Marx' Gespenster, 1995, S. 11.

mehr als sich für einige Augenblicke fassen zu lassen, um sich dann aufzulösen, so wie ein Klang im Raum verhallt.

Und ich möchte es nicht wagen, diese Gespenster leben zu lassen. Sie bloß kurz wecken, sie als rohes Material, reine Form, als leere Hülle aber unendlichen Glauben an sie, versuchen zu beschreiben.

Ein unendlicher Glaube

„I say, long lives the ghost. And you, do you believe in ghosts?“²²

Und dieser Glaube ist es, welcher nie wieder von der Seite weichen soll, er ist es, der mit uns kommt, wenn wir uns zwischen *lebendig* und *tot* bewegen. Es gibt nichts Neues. Jedes Wort schon längst geschrieben. jeder Gedanke schon gedacht. Selbst wenn man ihn selbst erfunden, so ist er schon wieder frei fliegend, hat uns nur zugewinkt, vielleicht kurz blicken lassen. Hat uns zugezwinkert und dieses Zwinkern sagt uns, dass er da ist. Und er zwinkert so überlegen, dass wir ihm den Respekt entgegenbringen, der uns nicht logisch erscheint, der aber aber gar nicht logisch sein muss, ihn nicht hereinzubitten. Es ist eine gegenseitig schweigend getroffene Vereinbarung der Freiheit. Er könnte uns Geschichten erzählen über das Leben, er hat sie alle getroffen, all die großen Dichter und auch die Kleinen. Aber er stellt sie uns nicht vor. Er ist der eine, der nichts verformt oder verdreht und ist der Stillstand, durch den er das Menschliche in ihm zur Wenigkeit werden lässt, der uns zur Bewegung zwingt. Was der Glaube ausmacht, ist ein Mehrwert, welcher dem Kino und uns selbst durch die bewusste Akzeptanz dieser unwirklichen Schöpfungen einen unfassbaren Zauber verleiht. Es ist vorerst ein Mehrwert, der eben dem Film, dem Kino in den einzelnen Momenten einen Inhalt verleiht, die Hülle füllt, das Gebilde wachsen lässt, und wird später zu einem, der im Endeffekt wahrhaft körperlich die Geister bestätigt, die er rief. Er ist ein ästhetischer Mehrwert, empfindsam, den man im Endeffekt nur wiederum mit Gespenstern bestätigen kann. So gehe ich einer Gestalt des Kinos, der Vorstellung

²² The Science Of Ghosts, Regie: Ken McMullen, 1983. Zugriff am 23.01.2011 unter: <http://www.youtube.com/watch?v=0nmu3uwqzbl>.

davon, was es ist, entgegen. Und wenn ich daran glaube, dass die eigene Empfindsamkeit wahr ist, dann kann es passieren, dass man alles für einen kurzen Moment versteht. Wo alles Eins wird. Sich das Dazwischen auflöst.

Es bedingt also einen Glauben an etwas Fremdes, ein Vertrauen gegenüber dem Kino und ebenfalls einen Glauben ganz an sich selbst. Würde man wissen statt zu glauben, dann wäre der Film zu nahe, die Leinwand zu groß, als dass man sie ganz wahrnehmen könnte, dann ginge der Abstand verloren, den wir durch unseren Glauben messen können, durch den Raum dazwischen, der uns zum Nachdenken zwingt, über das, was wir sehen, über uns und über eben diesen Abstand.

Dass man nie weiß, ob man glaubt, steht prüfbar außer Frage, doch manchmal kann man es spüren in der Mitte des Abstandes zur Leinwand.

Treffen sich zwei Blicke - ist es ein Gespenst.

Man wird Blicke niemals *sehen* können, man weiß nicht, wo sie sich treffen, doch dieses eine Gefühl, das ungefähr rechts neben dem Herzen und irgendwo hinter dem Brustkorb wohnt, kann sie manchmal *sichtbar* machen und vielleicht kann dieser Glaube eben gerade deshalb so real wirken, weil das, was man im Kino sieht, genau das ist, was in diesem Moment mit einem passiert. Dass man fremd ist. In der Stadt, in der der Film spielt, umgeben von den Menschen, die mit einem im Kino sitzen und lauschen.

Das Fremde und die Überraschung

In einem Zwischenort. Dem Kino. Und wie das Kino ist, fremd, so ist das Fremde im Umgekehrten ein Zwischenort, wie das Kino.

Man kennt etwas nicht, es ist einem fremd, jedoch gibt man ihm einen Namen, bezeichnet es. Man hat es also schon wahrgenommen, nur noch nicht zugeordnet. In dieser Zeit schwebt dieses Etwas zwischen lebendig und tot - man weiß es noch nicht - ist wie die Katze in der Kiste. Nun möchte man dieses Ausgewählte, uns als fremd bekannte und als sich selbst uns unbekannte Etwas doch kennenlernen, es ist aber noch ein Stück zu weit entfernt, als dass man es scharf sehen könnte.

Die Anhaltspunkte sind zu wage, wie verhüllt. In dieser Zeit kann es alles sein. Und in dieser Zeit wechseln Ratlosigkeit und Versuch sich ab, das Unschärfe doch zu lesen. Man versucht es mit etwas anderem, einem schon Bekannten, zu überblenden, abzutasten, abzugleichen und es zuzuteilen.

„Der Nebel war so dicht, dass man keine zehn Schritt weit sehen konnte (...) Sträucher wirkten wie riesenhafte Bäume und wo ebenes Gelände war, glaubte man Schluchten und Abhänge vor sich zu haben.“²³

Wann aber nun kennt man etwas? Ich habe geschrieben, sobald sich etwas vorstellt - also auch das Fremde - kennen wir es. Nun ist dieses Unbekannte aber in einen Nebel getaucht, dass eben keine Form sich erkennen lässt. Das, was wir aber sehen, überblenden wir, mit einer Form, die wir woanders schon einmal kennengelernt und so wird die Erinnerung gegenwärtig. Sie ist der Nebel. Wir müssen nur durch ihn durch, und näher hin, jetzt. Dann erkennt man, und wird überrascht, nicht von der Vergangenheit, sondern der Gegenwart.

„Nur ein Blick, der völlig seiner Herr wäre, wäre gegen Überraschungen gefeit.“²⁴

Und es ist, wie es ist, dass es anders kommt, als man denkt. Immer. Das wohl Einzige, das im Kino keine Überraschung ist, ist wenn das Licht im Saal ausgeht, und alles in ihm still wird, durch das Licht - oder eben durch das Dunkel. Und dann hat schon etwas begonnen, das nicht in unserer Macht liegt. Wir haben sie abgegeben in dem Moment des Dunkelwerdens. Was die nächsten Stunden geschieht, ist fortlaufend Überraschung. Unerwartetes reiht sich an Unerwartetes, jedes Bild ist ein Neues und jeder Ton ungehört. Man gibt sich zwei Stunden einem Fremden hin und alles her, was man bisher weiß - alles ist in diesen zwei Stunden neu und unerfahren. Der Film ist ein neue Stadt, in der jedes Haus ganz anders als zuhause ist, in der jede Straße mit der Länge des Blicks endet und dahinter die größten Wunder warten, er ist, wo jede Geschichte intensiver als die

²³ Tolstoi, L., Krieg und Frieden, 2009, S. 356.

²⁴ Waldenfels, B., Überraschte Wahrnehmung, in: Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.), Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino. 2001. S. 17.

Eigene ist. Und man vergisst, dass es die Eigene ist. Und dass genau jetzt seine eigene Geschichte passiert. Man erinnert sich wieder nur daran und man ist wiederum überrascht von dem, auf was man während der Vorstellung getroffen hat. Auf vergessene Menschen, auf Geschichten, die man als Kind schon hörte, auf Paris, das in Wahrheit ganz anders aussieht, weil man dort schon einmal war. Und manchmal sieht man sogar einem Zufall zu. Ein Zufall, der außerhalb des Kinos gar nicht sichtbar wird, weil es dort die Zeit nicht zulässt, dem können wir innerhalb des Kinos folgen, weil wir uns vergessen haben.

Das Staunen

Was gleich nach der Überraschung kommt

Es heißt, mit dem Staunen beginnt jeder Drang nach Wissen. Und es heißt, wären wir keine erkenntnissüchtigen Wesen, gäbe es kein Staunen²⁵. Es ist zwischen Nichts und Allem ein mit der Empfindsamkeit Verstehen.

Wir leben in einer und leben eine Welt, die aus Formen besteht, aus Regeln, die wir uns aufgebaut haben, aus Situationen, Folgerungen und einer durchschnittlichen Gleichheit all dieser. Und dann plötzlich, lässt sich kurz nichts folgern, eine Situation ist unter all den bekannten eine nie Dagewesene, überrascht durch eine Abweichung der Normalität. Der Moment der Sprachlosigkeit ist der Moment des Staunens - schwerelos über unserer Ohnmacht, bis wir erkennen, sie annehmen und dies in die Normalität einbetten, weich gepolstert, so dass sie uns nie wieder so plötzlich überraschen wird. Und wir können das wiederholen und immer wieder wird die Ordnung durch ein neues Staunen gebrochen. Wir sind dagegen machtlos, wie gegen den Wind. Und dürfen uns daher mutig preisen, immer noch ins Kino zu gehen, bei all der Verletzlichkeit, der wir durch die Momente des Staunens dort ausgesetzt sind.

²⁵ Vgl. Kreimeier, K., Kinozauber, in: Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.), Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino. 2001. S. 29.

„Ich fühle mich nicht verantwortlich, alles auf einer allgemein gültigen Stufe in Ordnung zu bringen. Ich bin unendlich fähig zu staunen, und ich sehe nicht ein, warum ich eine pseudorationale Abschirmung vor dieses Wunder setzen soll.“²⁶

Es sind die Märchen, die uns immer wieder neu überraschen, obwohl sich nichts in ihrem eigentlichen Inhalt geändert hat, sondern wir haben in unserer Beziehung zu ihnen unseren Standpunkt geändert. Das Überraschende in ihm beschränkt sich nicht auf das, was wir ein für allemal kennen. Für solche Abweichungen, die sich nicht innerhalb einer Ordnung abspielen, gibt es nicht etwas, das abweicht, sondern hier entsteht etwas allererst, indem es abweicht.²⁷ Die Abweichung ist beweglich, kann morgen eine Andere sein. So beschreiben Geschichten im Gegensatz zu den realen Strukturen außerhalb der Geschichte die Parabel des unendlichen Kreises des Wartens, der Überraschung und des Staunens. Während wir den Abstand ändern, uns einmal näher hintrauen, ein andres Mal die Geschichte von der Ferne aus betrachten, entstehen neue Satzungen, in uns noch nie entdeckte Inhalte und Zusammenhänge. So werden wir immer wieder von denselben Geschichten verzaubert, was dazu führt, „dass wir nicht nur etwas *im Bilde* sehen, sondern dass wir Bilder sehen, *als seien sie die Sache selbst*.“²⁸ Es ist wohl wie mit den Floskeln, die auf einmal keine mehr sind.

„Es geht um die Wiederverzauberung einer entzauberten Welt“²⁹

Ähnlich wie der Zauberer eine Taube aus seinem Hut hervorholt, so findet sich eben im Kino ein Großvater im Rollstuhl im Baumwipfel³⁰, der sich zwischen dem Zauberer und dem Film *Amarcord* genau hier eingebettet hat. Er ist von

²⁶ Vgl. Fellini, 1974, S. 194f, (zit. nach: Seeßlen, Georg, *Le manine oder: Über das Staunen in den Filmen Federico Fellinis*, 2001, S. 93). In: Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.), *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino*. 2001.

²⁷ Vgl. Waldenfels, B., *Überraschte Wahrnehmung*, in: Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.), *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino*. 2001. S. 13f.

²⁸ Waldenfels, B., *Überraschte Wahrnehmung*, ebd. S. 18.

²⁹ Vgl. Schneider-Quindeau, W., *Kunststücke*, ebd. S. 81.

³⁰ *Amarcord*, Regie: Federico Fellini, DVD-Video, Warner Bros. Entertainment Inc. 2004; (Orig. *Amarcord*, IT/FR 1973).

seiner ursprünglichen Handlung, von der Floskel, zu einer dieser neuen Formen geworden.

So spielen nun Filme mit unserem Staunen, denn eben zu diesem Augenblick des Staunens gehört wohl eine gewisse Unschuld auf beiden Seiten. Der Blick erwartet ihn nicht, kann ihn somit nicht konstruieren, ihn nicht vorhersagen, so ist man immer zu früh oder zu spät daran, die Gegenwart des Augenblicks zu fangen, andererseits ist aber auch das Bild nicht auf seine Staunenswertheit hin geplant. Beide treffen sich an einem Ort, wo sie für einander fremd und daher wie für einander bestimmt, wo beide dann in dem Moment vollkommen sprachlos sind.³¹ Bild und Blick sehen sich aus verschiedenen Welten in die Augen, sind sich so fremd, und können doch nicht ohne den Anderen.

Und die Dunkelheit im Kinosaal erleichtert uns. Denn in ihr ist nichts, das uns von unserem Staunen ablenken würde. Nichts auf das sich unsere Blicke richten könnten. Einzig auf die Lichtquelle, denn das Licht *in dem* wir sehen, ist das Licht, *das* wir sehen.

24 Entwürfe pro Sekunde

Der Film und seine Einzelteile

„Es ist nicht so wie es aussieht.“

„Ach ja? Wie sieht es denn aus?“³²

Ein Film ist Bild, Bewegung und alles Dazwischen. Der Unterschied ist der Rahmen. Die Vergangenheit und der Schnitt. Die Anordnung der Zusammenfügung der Bilder.

Nimmt man die Begriffe Skizze und Modell um den Film zu beschreiben, so ist es maßgeblich, dass der Film beides ist. Als Modell ein vollständig abgeschlossenes System eines Darstellungsversuches, als Skizze dabei ein unvollständiger Teil, der in der eigentlichen Darstellung vergangen ist. Der Entwurf, die Skizze ist der

³¹ Vgl. Seeßlen, G., *Le manine* oder: Über das Staunen in den Filmen Federico Fellinis, in: Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.), *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino*. 2001. S. 87.

³² *Reine Chefsache*, Regie: Paul Weitz, DVD-Video, Universum Film, 2005; (Orig. In Good Company, USA 2004).

vorangegangene Teil, der mit dem Modell abgeschlossen wird und verworfen werden kann.

Nun ist ein Film ein abgeschlossenes System, das als Modell bezeichnet werden kann. Eine Abbildung einer Realität, die durch sein Abbild ein Bild zu beschreiben versucht. Als Modell bezeichnet deswegen, weil es zeitlich abgeschlossen ist, eine feste Dauer besitzt, einen Anfang, ein Ende. Insofern abgeschlossen. Nun ist der wesentliche Mehrwert, den der Film besitzt eine Bewegung. Eine in dem abgeschlossenen System zwischen Anfang und Ende. Durch sie entstehen verkleinerte einzelne Modelle, die wiederum aus verkleinerten Modellen bestehen und so fort. Durch den Betrachter jedoch und durch die Bewegung des Mediums verändern sich die Teile. Unsere Betrachtung, unsere einzelnen Verknüpfungen bestimmen den Anfang, das Ende, sie verschieben sie. Das abgeschlossene System wird aufgebrochen. Die Konstanten werden flexibel, die Orte unbestimmbar. Das Modell - der fertige Film zerbricht im Vorhinein und umgekehrt auch im Nachhinein zu bloßen Fragmenten. In unserer Empfindung. In unserer Phantasie. In unserem Blick. Und all das, was für uns unsichtbar ist, unsere Blicke, unsere Phantasie, all die Verschiebungen, gehen uns schon vorweg. Sie haben schon stattgefunden, im Film - selbst schon als Verformung. Und davor. Und sind die Seelen, die schon die ganze Zeit um uns herum sind, und jedesmal neu aussehen, geschminkt mit einer anderen Frisur. Sie sind alle Faktoren, die zwischen 0 und n stattfinden, all die Möglichkeiten, die Scherben zu einem fertigen Modell zusammenzufügen. Dass man sich teilweise eintauchend findet, über die Zeit hinwegsieht, was nur möglich wurde, weil überhaupt Zeit dargestellt wird, lässt uns als Zuschauer, den Film in ganz andere Zeitstrukturen auflösen und so auch die Anfangs und Endpunkte versetzen. Insofern gestaltet sich der Film alles andere als abgeschlossen auf der Leinwand. Er verformt sich in uns und ist zur Skizze geworden.

Eine Skizze ist eine flüchtige Zeichnung, nur ein Entwurf und oft nur eine das Wesentliche andeutende Geschichte.³³ Erst muss der Eine seine Gedanken sichtbar machen, also skizzieren, der Andere muss sie übersetzen und ergänzen. Das ist das Wunderbare an dem Entwurf. Die Aussparung. Das Unvollständige, welches uns

³³ Vgl. Österreichisches Wörterbuch, 1998, S. 566.

zur Vervollständigung zwingt. Abstraktionstiefe. Mit dieser wird gespielt. Deshalb gehen wir ins Kino. Weil wir außerhalb keine Zeit kennen und die Zwischenräume nicht auffallen. Der Film nimmt sich Zeit, was und wie viel er ausspart, um uns zu den Leerstellen zu führen. Es ist der eine Teil der Definition, die entweder das zu Beschreibende durch dieses selbst beschreibt, oder alles bis auf das zu Beschreibende selbst. Wenn dies gut überlegt ist und in selber Weise geschieht, dann kann das Licht auf die leere Leinwand alles zaubern, sie füllen, während es selbst auslässt.

Ich versuche, ohne *ich liebe dich* zu sagen, *ich liebe dich* zu meinen.

Inhalte III

„Wer immer hofft, stirbt singend“³⁴

Zeit und Raum

Weilt man im Kino und sieht den Bildern zu, so blickt man auf Aufnahmen, die irgendwann in der Vergangenheit aufgenommen wurden. Irgendwo an einem realen Ort zu einer realen eingrenzbaeren Zeit. Dem geht das Prinzip voran, dass das Abbild ein Bild braucht um überhaupt Abbild zu werden. So sieht man im Kino Abbilder, die genauso wahr sind, wie ihre vorangegangenen Bilder, die real stattgefunden haben und sieht also eine Wiedergabe einer Vergangenheit, und genauso gleichzeitig eine Gabe der Gegenwart. Die Vergangenheit ist der Inhalt des Bildes auf der Leinwand, die Gegenwart das Bild selbst.

³⁴ Kluge, A., Chronik der Gefühle. Basisgeschichten, 2004, S. 6.

Einschub: Flexionen

Dies ist nicht weiter rätselhaft, wenn man sich noch einmal sein Spiegelbild in Erinnerung ruft. Das Bild wäre demnach das zu Spiegelnde - also das Körperliche, das Abbild, das eigenständig hervorgerufene flache Bild an der Oberfläche des Spiegels. Nun benennt man diese Vorgänge als Reflexionen und zur selben Zeit müsste man genauso die Flexion erwähnen, welche zwar immer in der Reflexion einbegriffen ist, jedoch als autonomer Begriff auftritt. So meine ich im Gegensatz zur Reflexion, die von vornherein eine Erwartungshaltung mit sich bringt, die Flexion als das überraschende Moment des Sehens. Das Unerwartete, welches sich aus der Reflexion gebildet hat. Dies kann die Seitenverkehrung sein, oder das Licht, das so anders wirkt, wenn die Seiten verdreht sind. Oft ist es nicht der Spiegel, an den man sich mittlerweile gewöhnt hat, dem man soviel Vertrauen entgegengebracht hat, dass er uns tagtäglich in der Tasche folgt. Es kann eine ungewöhnliche Verbindung zweier verschiedener Dinge sein, die in gewissem Sinne ein Abbild von etwas darstellen - nämlich sind immer Medien, und enthalten, was für den Betrachter das Weitaus sichtbarere ist, immer das Bild, das, aus dem, was sie uns vermitteln sollen, abseits entsteht. Es meint die Floskel, die leer gewordene Phrase, die sich aus der Schale windet und ihren Inhalt neu entdeckt, es ist der gewisse Bart, den Hitler oder Charles Chaplin trägt, es ist der Großvater, der im Rollstuhl in der Baumkrone nach seiner Liebe kräht.

So sieht man Orte, die ganz sicher heute nicht mehr so sind, wie damals in den Bildern, die wir aber doch dieses Mal als genauso wahrnehmen und so wahr bezeichnen, wie man sie uns vorgestellt hat. Man sieht Menschen, die vielleicht schon gestorben und sieht sich selbst teilweise in Erinnerung.

Jedes Bild war schon einmal gegenwärtig bevor man es gesehen hat. In jedem Prozess, in jeder Veränderung war es präsent. Es durchlebte also in seiner Vergangenheit jede einzelne Gegenwart, bis zu dieser, jetzt gerade, im Kino, in *meinen* Augen. Und wohl war es in der gestrigen Aufführung das

gleiche Bild, so hatte es vielleicht einen anderen Inhalt - wurde im anderen Menschen zu einem anderen Abbild, durch eine Gegenüberstellung einer anderen Zeit, mit einer fremden Vergangenheit. Weil ich es nicht gesehen habe. Die eigene Vergangenheit formt das Bild auf der Leinwand wesentlich mit. Die eigene Vergangenheit ist ganz dicht mit der im Kino verbunden. Lässt sich vielleicht sagen, dass sich Vergangenheit so visualisieren lässt? Nicht als Bestandteil der Allgemeinheit des Bildes und ebenso nicht etwas Vergangenes, sondern genau *Vergangenheit*. Die sichtbar wird. Durch den Film. Dass durch die Vergangenheit des Gezeigten im Kino, sich nichts anderes sehen lässt, als *Vergangenheit* in der Gegenwart? Und die Erinnerung, die von der gegenwärtige Film zuweilen auch lebt, ist bloss wieder eine Art Film. Etwas, das sich mit den selben Worten beschreiben lässt. (Fraktal) Gehört dieses Phänomen genauso dicht an den Grund, warum Menschen ins Kino gehen? Weil sie aus ihrer Zeit, von ihrer Gegenwart aus, in eine andere wechseln können?

Und während dieser Sprünge ist es nicht bloß das Wiederfinden einer anderen Welt, es ist im selben Moment vielleicht das sich Wiederfinden in seiner Eigenen. Es ist die Projektion der eigenen Erinnerung in Leinwandformat auf die Bilder auf der Leinwand. Eine gegenseitige Bedingung - die Beziehung zweier Spiegel, die sich gegenüberstehen, die das Licht sind, das man sieht und das Licht in dem man sieht. Unausweichliche Gleichzeitigkeit. Es ist eine Erklärung der Welt durch eine Andere.

So kann man etwas durch sich selbst und nichts anderes beschreiben und gleichsam dieses beschreiben, indem man alles erwähnt, bis auf jenes selbst. Im Kino kann man sich aussuchen, wie man verstehen möchte. Durch den Inhalt des Filmes, durch das Medium an sich, durch die Zeit oder den Ort. Nimmt man eine Schachtel und gibt alles weltliche hinein, so sieht das Kino genauso aus. So ist das Kino ein Teil davon, so wie die Schachtel selbst. So sieht wohl jedes Medium aus.

Und sitzt man selbst im Kino, dann sitzt man präsent. Und blickt auf gegenwärtige Bilder, die in den Momenten an einem vorbeirauschen, in

denen man sie sieht. Die Bilder und ihre diegetische Bewegung entstehen nur in der Gegenwart, in jedem Moment, und sind bedingt durch den gegenwärtigen Blick auf sie. Sobald man ein Bild sieht, eine Bewegung, so ist es ein Beweis einer Gegenwart, die nur durch seine Vergangenheit entstehen kann. Die Vergangenheit, das erlernte Bewusstsein, die Erinnerung. Und nun sitzt man und blickt man, und vergisst auf eben diese Tätigkeiten, denn würde man seinen Blicken folgen, sich auf sie konzentrieren, erginge es uns wie dem Tänzer, der verlernt hat zu tanzen, weil er sich auf jeden Schritt konzentrierte. Man muss erst vergessen, um sich zu erinnern. Er hat in seine Bewegung Schnitte eingelegt, die in der Gegenwart der Bewegung nicht funktionieren. Obwohl nun der Mensch alles einteilt, all den Dingen einen Anfang und ein Ende setzt, alles einteilt in unwirkliche, nicht nachvollziehbare Werte, wie Preise, Minuten, in Längen, so sind all diese Werte so weit weg und haben nichts mit den Dingen gemein, die sie einteilen, nur deswegen können wir sie verstehen und nur deshalb können sie einteilen, weil sie den Abstand wahren. Der arme Tänzer tat dies nicht, so konnte er nicht mehr tanzen, er hat anstatt die Bewegung zwischen den Konstanten als Tanz gewähren zu lassen, also anstatt den Zwischenraum zu füllen, die Seiten verkehrt, die Wörter vertauscht, so hat er die Konstanten als Bewegung bezeichnet, die keinen Zwischenraum mehr möglich machen.³⁵ Die Zeit löst sich auf und mit ihr der Raum und seine sämtliche Bewegung.

Ist das nicht gleichermaßen das Wesen des Kinos? Das Wunderwerk, das der Film mit sich bringt. Dass er die Zeit und den Raum eben genau so auflöst? Der Film selbst kann gar nichts dafür, schon als technisches Produkt, ist er unvollständig. Teilt die aufgenommenen Bewegungen in Bilder in Reih‘ und Glied. Und nicht nur ich laufe gegen Wände, sondern jeder, der die Wirklichkeit abzubilden versucht, denn wissen sie alle, dass etwas fehlen wird und doch ist wohl eben dieses Fehlen der Vollständigkeit das Wichtigste auf der Suche nach dem eigenen Wesen. Durch all die Auslassung erklärt man sich den nächsten Schritt, ganz ohne an den Schritt

³⁵ Vgl. Kleist, H. v., Über das Marionettentheater. 2002, S. 79-87.

zu denken. Und dann tanzt der Film. Und wir mit ihm. Denn was für den Tänzer zum Problem wurde, weil es seine Wirklichkeit war, das kann den Gespenstern egal sein.

Einschub: Erinnerung

Ich erinnere mich an die vergangenen Zeilen. Also nicht an jede. Sondern an den Umstand, dass sie vorhanden sind und ich sie gelesen habe. Ich erinnere mich auch an einzelne Fragmente daraus, deren Inhalt sich gefestigt hat. Das ist wie die Straße entlang zu gehen und zu wissen, dass da neben mir Menschen standen und gingen und liefen und doch sind da nur ganz wenige Dinge, die so an mir festhalten, dass ich sie jetzt aussprechen könnte. Das blaue Kleid an der Frau mit Hut; der Hund dessen Ohren so lang bis zum Boden hingen, dass sein Herr aufpassen musste, nicht darauf zu treten. Was ist aber mit den restlichen Zeilen, mit den anderen Menschen? Ich dachte, ich sei interessiert? Meinte man, ein Tag bestünde aus hunderttausend Augenblicken, so dauerte die Erinnerung an der Tag ebenso hunderttausend Augenblicke - ohne Inhalt. Insgesamt dauert dann ein Tag hunderttausend Augenblicke potenziert mit der Dauer ihrer Inhalte. Das sind in Geldscheinen gestapelt rund eine Million Siebenhundertvierundachtzig Kilometer, das ist höher als der Baum von gestern.

Es ist jetzt nicht mehr wichtig, ob ich interessiert bin, es passiert einfach.

Zwischenraum

„Fern sind die beiden Endpunkte eines größeren Zwischenraumes, und weit ist dieser Zwischenraum selbst.“³⁶

Der Zwischenraum ist die Zeit, die vergeht. Unsichtbar. Er ist, wenn ein Pendel von links nach rechts, genau ein Sekunde. Und ist im gleichen wie die Zeit mit der Bewegung. Eine unendliche gegenseitige Bedingung geeinigt von dem Raum und der Leere. Dem Nichts. Er ist dazwischen. Unsichtbar. Aber nicht leer. Der Zwischenraum ist alles, was der Zufall ist. Wenn sich Zwei begegnen, der Ausgang, der nur durch die Begegnung stattfinden kann. Er ist das, was aus vielen wird. Und dann ist er es schon nicht mehr. Er ist der Gedanke daran, an das, was aus vielen wird. Er ist die Vergangenheit und die Zukunft. Er ist der Gedanke an die Vergangenheit und die Zukunft. Er ist das, was nie da ist. Der, den man nicht einfangen kann. Er ist das Jetzt und Hier. Er ist zwischen Regel und Pflicht, ist was er ist und nicht. Er ist zwischen dem Wort und dem Satz. Und zwischen dem Satz und dem Lesen. Er ist alle Orte und alle Dazwischen. Er ist das Bild als Ganzes auf der Leinwand, das man nicht erkennt, wenn man nicht zielt. Er ist die Ahnung davon. Er ist zwischen den Wörtern und ist das Wort selbst, wenn man das Ziel ändert. Und er ist mehr als jede Summe. Er ist zwischen Eins und Eins die Abweichung. Er ist in jeder Formel das andere Ergebnis. Er ist das, an dem wir uns nicht festgehalten haben. Er ist jede andere Möglichkeit. Alles von dem wir träumen, deren Bilder wir nicht wiedergeben können wie sie sind. Er ist zwischen uns und dem anderen der Zwischenraum. Der uns atmen lässt. Der Abstand, der uns sehen lässt. Er ist das, was uns glauben lässt, an das, was wir sind.

Fredegisus meint: „Das »Nichts« sei, da jeder Name etwas bezeichnet, ein Etwas.“³⁷

³⁶ Vgl. Eberhard, J. A., „E. [§ 462]“. Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache, 1910. Zugriff am 05.02.2011 unter: <http://www.textlog.de/38775.html>.

³⁷ Eisler, R., „Nichts“. Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 1904. Zugriff am 08.02.2011 unter: <http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Nichts&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F4723.html>.

Was aber, wenn das alles Ausrede, der Zwischenraum, gleichsam wie die Zeit eine geistige Füllmethode ist? Es gibt sie vielleicht, die Leere. Wenn man an sie denken kann, dann gibt es sie. Nur dass sie einen Namen trägt, ist kein Beweis, für ihr Nicht-Sein. Denn wenn wir uns an Erinnerungen nicht mehr erinnern können, so wissen wir, dass sie da sein müssen. Wir wissen es, weil es ein Datum dazu gibt, eine Uhrzeit, einen Tag. Aber dass es die Zeit gibt, wissen wir nicht. Also umgekehrt umgelegt auf die Leere, nur weil wir sie einen Zwischenraum nennen können, heißt das nicht, dass es sie nicht nicht gibt. Und alles was es nicht gibt, ist magisch. Immerfort einen Gedanken wert. Und mutig die, die versuchen, eine Leere auszufüllen. Mit allen Mitteln, die sie haben. Weil sie sich in den Spiegel sehen. Und die anderen sind mutig, sich diese Mittel anzusehen. Weil sie sich in den Spiegel sehen. Egal wie man es dreht, man sieht irgendwo seine eigenen Augen, es ist immer eine Auseinandersetzung mit sich selbst, weil das Sehen von uns ausgeht und die Reflexion zu uns zurückkommt. Es ist immer ein Schritt weiter Richtung Nichts. Um immer wieder an einem Etwas anzukommen. Denn man will nicht nirgends sein. Deswegen gibt es es nicht. Deswegen leben wir im Kleinen. Und die Leere, der Zwischenraum wird neben seiner Unbeschreibbarkeit immer als ein Verbindendes gewertet. Weil wir ihm Grenzen geben und Namen und Tage. Sie einteilen. Weil es die Zeit gibt und die Leere eben nicht.

Schlussfragmente

„Das habe ich ja noch nicht erlebt. Ein Billetverkäufer, der keine Billets verkauft.“³⁸

Nichts ist vor dem Menschen sicher, selbst nicht das Wesen der Dinge, das unabhängig ja ist von seinen Umständen und unserer Einschätzung. Man muss sich immer wieder daran erinnern, dass das wovon wir sprechen und dass wir sprechen wovon wir sprechen von uns erfunden ist. Wir bestimmt haben. Dass wir

³⁸ Kinder des Olymp, Regie: Marcel Carné, VHS, BMG Video; (Orig. Les enfants du paradis, FR 1945).

an allem Schuld sind, selbst am Film. Dass unser Fuß es ist und nicht der Schuh.³⁹ Weil jeder Zwischenraum von uns bestimmt ist, und dann löst sich so der Film auf, weil man selber schuld ist. Und dann ergeben sich wieder Zwischenräume - zwischen dem Film und uns. Und löst man diese auf, dann sind da wieder welche. „Es war einmal ein Lattenzaun, mit Zwischenraum, hindurchzuschauen (...)“⁴⁰

Wie sich in der Physik die Energie, die einmal da war, nicht vermehren oder vermindern kann, so kann ein Zwischenraum, der einmal besagt ist, nicht wieder verschwinden. Wenn man Einen dann ausfüllt, dann ist dieser nicht weg, ist nur an einem anderen Platz, hat sich bloß ein bisschen verschoben, weil das, mit dem er ausgefüllt, ja wieder menschlich und unter all den menschlichen Dingen etwas Fehlendes ist, welches ihn ausfüllt. Dies ist sich im Leben wie im Kino gleich. Da gibt es keinen Unterschied. Es ergeben sich Lücken, Leeren, die man zu übersehen scheint. Und der Film ist vorüber, wir erinnern uns wieder und erinnern uns an uns. Wir sehen uns selbst im Kino. Wir sehen uns sogar selbst auf der Leinwand. Wir ersetzen oder überblenden unser Leben mit dem der Figuren. Und das allein schon ist ein Wunderwerk, welches im Kino stattfindet. Wir erfinden Gedanken, während wir gleichzeitig welchen zusehen.

Und die Gedanken an das Medium - Hülle und Inhalt - sind was wir selbst sind - Hülle und Inhalt.

Weil wir zwischen dem Großen und dem Kleinen leben, steht alles in Zusammenhang. Und wichtig ist es dem folgen zu können. Es muss erst der Buchstabe lesbar sein, das Wort richtig geschrieben, die richtigen Wörter in einem Satz und dieser in Ausgewogenheit zu den anderen und dann müssen die Sätze richtig sein in ihrem Sinn und ihrer Beziehung zu dem Außen. Es muss sinnvoll sein neben der Realität - inzwischen der Realität.

³⁹ Vgl. Beckett, S., Warten auf Godot, 1996, S. 10.

⁴⁰ Morgenstern, C., „Galgendichtung. Der Lattenzaun“, 1905. Zugriff am 24.03.2011 unter: <http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Lattenzaun&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F11450.html>.

(Vollständiges Orig.: „Es war einmal ein Lattenzaun, mit Zwischenraum, hindurchzuschauen. Ein Architekt, der dieses sah, stand eines Abends plötzlich da - und nahm den Zwischenraum heraus und baute draus ein großes Haus. Der Zaun indessen stand ganz dumm, mit Latten ohne was herum. Ein Anblick grässlich und gemein. Drum zog ihn der Senat auch ein. Der Architekt jedoch entfloh nach Afri- od- Ameriko.“).

Je mehr Möglichkeiten wir haben, desto schwieriger wird es eine Lösung zu finden, es wird nur einfacher zu sehen, was es nicht ist.

Und weil einem das reicht, so gibt man sich damit zufrieden.

„Die Gesamtheit der Ursachen einer Erscheinung ist dem menschlichen Verstand nicht zugänglich. Allein der Trieb, den Ursachen nachzuspüren ist dem Menschen angeboren. Und der menschliche Verstand, der in die Unendlichkeit und Kompliziertheit der jede Erscheinung begleitenden Umstände, deren jeder, isoliert betrachtet, wieder als Ursache aufgefaßt werden kann, nicht einzudringen vermag, hält sich an den ersten besten, ihm am leichtesten verständlichen Umstand und sagt: das ist die Ursache.“⁴¹

Und vielleicht ist der Zwischenraum da, damit wir einmal nicht wissen - weder sagen können noch wollen - wer wir sind.⁴² Dann hat der Film das Beste daraus gemacht. Und dann ist es die Lösung unter all den Möglichkeiten. Nämlich keine Beschreibbare, sondern die, dass wir einmal nichts beschreiben müssen. Uns eben in den Spiegel sehen und einfach sehen. Damit all das, was wir wissen, in Vergessenheit gerät und nur noch das zählt, was wir glauben. Dann bestätigt sich woraus der Film besteht, mit dem, woraus wir ihn bestehen lassen. Und weil Glauben frei ist, so kann das nur recht sein.

Auch wenn man das Große nicht kennt, sollte man es doch in Erwägung ziehen

Wie kann man denn noch klar sehen, wenn alles aus dem Einen besteht, man das eine Große doch nicht begreifen kann. Es ist ein Trieb, sich immer darum zu drehen und die Zahnräder in Bewegung zu bringen, egal wie schwer sie sich drehen lassen, sind sie doch dazu da, sich zu drehen. Und ich eile dem Trieb nach, so dass sich mittlerweile schon einige schneller, die Kleineren, manche langsamer, die deren besten Punkt zum Ansatz, man noch nicht gefunden, um sie gern zum Drehen zu bringen, und die Bewegung des Großen trotz dem Stillstand, so steht man immer

⁴¹ Tolstoi, L., Krieg und Frieden, 2009, S. 1305.

⁴² Kötz, M., Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären, 1986, S. 20.

wieder vor einem neuen Rad, dass sich erst drehen muss, um die anderen mitanzutreiben. Es ist eine Bewegung, die kein Ende hat, es ist ein Uhrwerk ohne logischen Zweck, der das Eine mit dem Anderen zu verbinden nachkommen würde, ohne dass es irgendeine Zeit anzeigen würde und dann bin ich es irgendwann nicht mehr, der gegen Wände läuft, sondern dann drehen sich die Medien im Kreise ringsherum, um das Eine, das wir nicht kennen, weil wir außerhalb des Ringelspiels stehen und uns die Medien die Sicht darauf verdecken. Wir müssten einen Weg hineinflinden und versuchen so, je näher wir einem Medium kommen, dem Inneren näher zu kommen und sehen doch nur umso mehr, wie stark sie sich an den Händen halten, während sie tanzen. Also gehen wir wieder die zwei Schritte zurück, die wir getan, um näher zu kommen, und sehen ein, dass es doch kein Rückschritt war.

Und selbst dann, würde man hineingelassen werden, so würde sich eine Leere vorfinden, die sich in einer geschickten Umkehrbewegung um die Tanzenden stülpen und beweisen würde, dass es nicht nötig ist, sie zu erforschen, sondern, dass all das was in ihr sein sollte, sich schon längst die Füße wundgetanzt.

Und es ist doch nur wichtig sich immer wieder vorzuwagen, und das nächste Mal den Blick nicht auf die Hände zu lenken, sondern auf etwas anderes. Es bedeutet niemals ein Ende, sondern beweist uns eben genau das Leben, das wir führen – beherrscht von einer Unendlichkeit an Möglichkeiten, des „Unstillstandes“, dem Mut, den wir hegen, wenn wir uns wieder vertrauen, der entstehenden Kommunikation, obwohl uns niemand antwortet, sondern die wir selbst aus den Dingen holen und uns damit immer selbst überraschen.

„Was bleibt, ist daher ähnlich dem Gefühl beim Erwachen aus einem tiefen Traum: nämlich an einem unvermeidbaren, dramatischen Ort gewesen zu sein, der mich ernst nahm, indem er mich ganz nahm, ohne mich, der ich jetzt schon wieder ein anderer bin, zu kennen.“⁴³

Ich möchte bloß eine Geschichte erzählen, weil das, was es schlussendlich ist, bloß eine Geschichte ist.

⁴³ Ebd. S. 12.

2. Teil - Les enfants du paradis ⁴⁴

Einleitung

1984 trifft Truffaut in Romily auf Carné. Der junge Wilde auf seinen Vater. Zwei Kinosäle sollten eingeweiht werden, der Marcel-Carné-Saal mit 278 Pätzen, der François-Truffaut-Saal mit 166 Plätzen. Und gegen die Erwartung der Filmgeschichte meinte Truffaut, dass es ganz in Ordnung sei, wenn der große Saal Carné gewidmet werde. »Ich habe 23 Filme gemacht. Schön und gut. Ich gäbe sie alle dafür, les enfants du paradis gemacht zu haben.«⁴⁵

Die *Kinder des Olymp* ist eine Geschichte verschiedener Menschen in Paris. Die so unterschiedlich eigentlich gar nicht sind, nur so wie ein jeder Mensch anders. Sie heißen Garance, Nathalie oder auch Frédéric oder Babtiste. Genauso könnten sie wahlweise andere Namen tragen, denn die Geschichte, die sie erzählen, ist immer dieselbe. Jedoch ist jene Geschichte umso schöner von Marcel Carné erzählt, indem sie eben *ihre* Namen tragen und *jene* sind, die sie sind. Ihre Wege kreuzen sich auf dem Boulevard du Crime, dem Boulevard der Unterhaltung, wo sich bewegt und kommuniziert. Und von dem kommen sie auch nicht weg. So trifft Garance auf verschiedene Männer, die sich allesamt in sie verlieben. Jeder auf eine andere, seine ganz eigene Weise, jeder gibt dem Wort seine eigene Bedeutung.

Der eine heißt Pierre-Francois Lacenaire, den Garance Tag für Tag in seinem Atelier besucht, ein Dichter, der sich doch besser auf Diebstähle und Gaunereien versteht. Warum sie das tut - aus Langeweile, wie sie sagt. Und er, er hatte eine schwere Kindheit, war schon immer intelligenter als die andern. Das nahm man ihm übel. Aber nur weil sie es nicht besser wussten. Aber er wusste es. Er sollte in sich gehen,

⁴⁴ Anm. Kursiv geschriebene Mono- und Dialoge im gesamten 2. Teil stammen allesamt aus der bereits zitierten Fassung:
Kinder des Olymp, Regie: Marcel Carné, VHS, BMG Video; (Orig. Les enfants du paradis, FR 1945) und werden nicht mehr einzeln zitiert.

⁴⁵ Vgl. Gansera, R., Les Enfants du Paradis - Kinder des Olymp. Zugriff am 20.03.2011 unter: <http://www.stadtmuseum-online.de/aktuell/lesenfants.pdf>.

und weil er wusste, dass es nichts nützen würde, wieder herauszukommen, so hielt er es für besser, dortzubleiben.

Lacenaire: *Es ist wahr, dass ich niemanden liebe, nicht einmal Sie, Garance, und dennoch, mein Engel, sind Sie sie die einzige Frau, der ich mich jemals ohne Hass und Verachtung genähert habe.*

Garance: *Ich liebe sie auch nicht, Pierre-Francois.*

Dass sie es ist und nur sie, der er sich nähert, das spiegelt sich in der Beziehung der beiden zueinander ab. Weil nur sie es ist und nicht wir, so sehen wir keine Beziehung der beiden. Sie wird uns nicht erklärt. Nur dass das, was er sagt, wahr sein muss, weil wir es nicht sehen. So ist da nichts, was uns an eine Liebe erinnert. Sie besucht ihn, sie geht mit ihm aus, aber nichts weiter. Kein Kuss, nicht die Liebe, die wir als eine entdecken könnten. Weil er nicht sie liebt, sondern das, was sie für ihn ist im Gegensatz zu ihrem späteren Mann, der wiederum nicht sie liebt, sondern das, was er aus ihr macht. Und weil sie für Lacenaire die Einzige ist und genau sie ihm weggenommen wird, so wird er ein Verbrechen begehen aus Eifersucht, weil er den einen Menschen, den er nicht darum gebeten, sondern der - und wenn nur aus Langeweile - sich mit ihm die Zeit vertrieben, verliert..

Ein Anderer heißt Frédéric. Ein Schauspieler. Der einen Streit um den Einlass ins Theater aufgibt, um Garance kennenzulernen, die entlanggeht auf dem Boulevard, um eben jenen Lacenaire zu besuchen. Sie gehen ein paar Schritte zusammen und dann wieder jeder für sich. Ihr Schicksal in des Zufalls Hände gelegt, ob sie sich wieder sehen. Das werden sie. Ganz zufällig.

Und Babtiste, der ist der Pantomime, der eines Nachts vom Himmel fiel, direkt in den Wassereimer. Die Mutter fand ihn und als der Mann nach Hause kam war es schon zu spät. Er ist der Taugenichts, der nicht spricht, der sich nicht wehrt, gegen seinen Vater und seine Rolle vielleicht deshalb um so besser beherrscht. Und vor der Bühne passiert ein Diebstahl, in den Garance irgendwie - Lacenaire hat gestohlen und sich davongeschlichen - hineingerät. Und wenn sich alle an der Wahrheit der Attraktionen, wie wir an der Wahrheit der Bilder, orientieren, so ist es Babtiste, der dies im Leben tut. Und so bläst er sich auf und malt sich einen Bart und befreit

Garance durch sein stummes Zeugnis aus den Händen des Gendarms. Garance nimmt die Blume aus ihrem Kleid und wirft sie hinüber zu Babtiste. Und ist es nicht sonst der Pierrot, der den Menschen die Blumen zuwirft? Und er ist verliebt und sagt es offen heraus. Mit den Worten, die ein jeder versteht und in einer Sprache, die in seinen Worten ganz besonders ist, in den Worten desjenigen, der es am besten kann, nicht zu sprechen, wird er es als Einziger zu Garance sagen: Ich liebe dich.

Und der Letzte, der Graf Debureau, der ist eigentlich von nicht so großer Bedeutung, weil er es schließlich ist, dem Garance folgt. Weg von Paris, in ein andres Land. Und der es doch nicht schafft, sie zu halten. Zurück in Paris ein paar Jahre später dort am Boulevard, wo alles anfang - und an dem sie geblieben sind, wahrhaftig oder jeden einzelnen Tag in Erinnerung - als sich noch niemand kannte, die Geschichten der Einzelnen noch nicht so fest verstrickt, da trifft jeder auf jeden. Da ist aus dem, der einst nicht ins Theater kam, ein großer Schauspieler geworden, aus dem Pierrot von damals, ein verheirateter Mann und hochgelobter Pantomime. Und da ist der Gauner, Lacenaire, der immer noch das tut, was ihm leichter fällt als zu schreiben - vielleicht genau deshalb, um die Zwischenräume zu umgehen, die es ihm schwerer machen, sein Leben zu begreifen - er nimmt den Anderen etwas weg - Garance' Mann die Illusion, dass sie ihn liebe, indem er sie in den Armen Babtistes vorführt und Garance selbst den Mann. Und sie, die ihre Freiheit so liebt, wird am Ende doch noch frei sein, zum ersten Mal sich nicht treiben lassen, sondern aus eigener Kraft heraus den Boulevard verlassen und den, der sie, und den, den sie wirklich liebt.

Les enfants du paradis ist ein Film dessen großes Thema Wahrheit ist und Ehrlichkeit - in allen seinen Varianten. Zwischen uns und dem, wie wir handeln, zwischen uns und den anderen. Liebe. Und Lüge. Vor allem aber ist er ein Film der Ehrlichkeit. Der die Liebe und die Lüge ihr gegenüberstellt, und dessen Antwort er nicht geben kann. Weil sie nicht ehrlich wäre.

Ich will den Film nicht analysieren, das lässt er gar nicht zu. Er ist viel zu lebendig, zu ehrlich mit dem Leben verbunden, als dass man ihn auseinandernehmen könnte. Und das zeigt er mir. Und das kann ich erzählen. Man kann jeden Menschen einzuschätzen versuchen, ob im Film oder im Leben und

doch ist jedes „Ich liebe dich“ ein anderes. Auf das möchte der Film hinaus. Und auf das will ich hinaus. Dass er so ist. Und das es so ist, dass alles in Zusammenhang stehen kann. Und dass es zwar immer etwas geben wird, dass es nicht zulässt, ganz real zu werden, und dieser Film einer ist, der uns das nicht vergessen lässt.

Inhalte I

Bettler: Was sagst du dazu Künstler? Du sagst nichts? Du bist ein Weiser. Man soll nie etwas sagen.

Es sind die Worte einer Szene, die sich, wenn man nun hier beginnt zu schreiben, ausbreitet, von einem Punkt in der Mitte des Films zuerst zu Sequenzen und dann zu Szenen und schließlich zu einem Ganzen - und dann wird es möglich, den ganzen Film, durch diese, oder eine, nämlich jede einzelne Szene des Filmes zu erklären. Als ließe er sich aufklappen und würde als Ganzes immer noch der Gleiche sein. Und was dazwischen bleibt, zwischen den aufgeklappten Blättern, sind die Kanten.

Und wie mit den Szenen, so tut sich der Inhalt auf, lässt sich ableiten vom Kleinen ins Große, oder als großes aufgefaltetes Etwas, sind es die eingefalteten Kanten, die die Teile verbinden und an die Miniaturen, die Skizzen, erinnern lassen. So kann der Zuschauer die Form und seine Verformungen begleiten, weil, trotzdem sich alles ändert, es immer Spuren gibt, die sie bezeugen. Der Film verliert nicht seinen Ursprung, sondern lässt jeden Punkt nachvollziehen, ganz nebenbei und unaufdringlich und gerade deswegen so menschlich wie ein guter Freund, der seinen Arm um dich gelegt, mit dir spazieren geht.

Und während dem Spaziergang beginnt man zu hüpfen und zu springen, anfangs den Regenstellen vom Vortag ausweichend, bald der Form des Filmes hinterher, man springt zwischen den Zeilen, zwischen dem dort und dem hier, zwischen ihr und mir - und es wird, weil der Film durch seine Freundlichkeit den Abstand wahrt, zu einer Verfolgungsjagd der Sprünge, der Winkel, bei der man sich fast

selber zusehen und von der man all die Perspektiven der Wasseroberfläche betrachten mag. Zwischen all den Momenten, die diesen Film leben, zwischen den Blicken und den Gedanken, und manches Mal sogar zwischen dem Dazwischen, lässt dieser Film Platz, zeigt den Weg, die direkte Linie zwischen Verstand und Herzen so offen und ehrlich, dass er nicht nur eins der beiden zulässt, sondern gleichzeitig beide zu gleichen Teilen so groß werden lässt, dass sie sich beinahe berühren.

Die Ehrlichkeit ist eines der großen Themen in *les enfants du paradis*. Das Hin und Her zwischen den Figuren in ihm und denen außerhalb des Films. Reflexionen und Flexionen. Was sehen wir? Und ist das, was wir sehen wahr? Ist der Film und das, was er uns zeigt, ehrlich zu uns?

Es geht jetzt nicht mehr um das Bild, das aus dem Dunklen kurz auf der Leinwand steht, nicht um das Kino, sondern um diesen einzelnen Film, den wir, weil wir uns mit dem Vorherigen abgefunden haben, dass er da ist, sehen. Wer sind denn diese Figuren da in den Bildern? Wie können wir denn nur ein Wort über sie schreiben, wenn wir sie nie kennengelernt? Wir müssen uns damit abfinden, dass alles was sie uns geben, nur das ist, was wir in der Zeit als Zuschauer wahrnehmen und über sie erfahren können. Und dann ist der Film wieder nichts anderes als das Leben. Die Figur lässt immer etwas aus. Nur sie selbst weiß alles über sich. Und genau so wenig über die anderen Figuren wie wir. Aber ihre Reaktionen sind unvoreingenommen. Sie müssen ihre Bilder, ihre Wahrnehmungen nicht zu einem Ganzen formen. Wir müssen das tun, um dem Film nachzukommen. Um ihn als ein Etwas zu verstehen. So ist der Film für uns Frage und Antwort. Die Figuren handeln dazwischen. Ihre Reaktionen sind unabhängig einer Zeit. Was sie nicht wissen, dass wir ihnen zusehen und das alles, was sie tun, ein Teil der Antwort ist, die wir suchen.

Im Gegensatz zu so vielen anderen Filmen, verhält sich dieser Film so, als dass er keinen Rahmen vorschreibt. Die Handlung, zu der sie im Nachhinein wird, nicht von der Geschichte getragen wird, sondern die Geschichte entsteht aus den Figuren. Der Rahmen scheint zu verschwinden, so realistisch wird es, dass man nicht wüsste, wo die Grenzen sein sollten, wo man ansetzen sollte um den

Rahmen zu bestimmen. Und mit dem Rahmen ist die Reflexion verschwunden. Nämlich die, die dem Rahmen vorgibt, was er einzugrenzen hat. Was indes wichtig zu werden scheint ist die Flexion. Das Neue, das sich aus dem Sehen ergibt, welches hier die Form bestimmt und den Vorsatz, niemanden kennen zu können, ihn nur zu errahnen durch das, was er uns gibt. So wird Garance nicht fremdbestimmt und keine andere der Figuren. Und wenn es doch ein anderer versucht, so wird er dafür, wenn auch nicht mit Absicht, bestraft. Babtiste liebt Garance. Er hat ihr einen Teil von sich selbst preisgegeben, sie hinter seinen Körper und durch die Maske seine Augen sehen lassen. Er hat ihr eine Wahrheit von sich selbst gezeigt, die sie als nichts anderes empfindet. Die sich nicht und die sie nicht verformt hat. Wie das Wort, das immer gleich geschrieben wird, und dessen Bedeutung dem Nutzer unterliegt, so ist das Wort als Objekt davon unbeeindruckt. So ist diese Ehrlichkeit gemeint, die zwischen ihnen steht. Die Ehrlichkeit des Wesens. Als unsichtbares eigenständiges Objekt. Nathalie, die Frau, die Babtiste liebt und später zur Mutter seines Kindes wird, die meint, dass alle Liebe, mit der man Babtiste lieben kann, in ihr ist und es keinen Platz für diese Liebe gibt, außer dort. Nun, was soll man damit anfangen? Sie liebt ihn ohne Zweifel sehr, zweifelt aber das eigenständige Objekt der Liebe an. Dieses Objekt, das den Abstand wahrt. Den Abstand, den die Liebe ausmacht, den Zwischenraum, der alles ist. Sie tritt in ihn ein und lässt das Mögliche, all die Möglichkeiten, den Zufall, nicht den Platz den er braucht. Sie versucht den Möglichkeiten der *Liebe* einen Rahmen zu geben, sie einzugrenzen und das steht nun aber im Gegensatz zu ihnen. Möglichkeiten haben keine Grenze. In ihrer selbstbestimmten Liebe aber übersieht sie das.

Inhalte II

Eine Frau und vier Männer. Menschen von überall. Menschen wie alle. Herausgepickt um sie zu begleiten. Fünf Möglichkeiten, die Liebe zu erkennen. Die Liebe von fünf Seiten zu sehen, ihre Formen zu vergleichen. Und wie das Leben so spielt, mit ihnen, mit uns und wir mit ihm. So werden uns hier mindestens fünf Wahrheiten gezeigt, von denen aber keine die andere übertrumpfen will, sondern sie sind wie die Gespenster, wollen nur wissen, dass man sie wahrnimmt ohne den Abstand zu verlieren. Und dann, wenn diese fünf Menschen aufeinander treffen, jeder auf den anderen, sich verdrehen, aus ihrer Form entweichen, der Pantomime zu sprechen beginnt, der Schauspieler zum Menschen wird, dann wird trotz alledem das nicht vergessen, dass sie nicht alleine sind auf dieser Welt. Dass jeder Mensch ist. Und niemand mehr. Es steht alles in Zusammenhang. Alles ist wichtig. Jeder Teil. So flüssig ist der Film, dass uns die Teile nicht mehr auffallen, die Gespenster um uns fliegen, weil wir mit ihnen abgehoben, und dies Ganze nun deswegen entstand, weil eben kein Teil vernachlässigt. Die Kanten des Papiers so fest gedrückt, dass sie ganz sicher da sind, sichtbar bleiben, sich einprägen und die Einprägung *unsere* Erinnerung ist, wenn wir das aufgefaltete Ganze betrachten. Und die Erinnerung füllt, zeigt uns die Kanten als Schnittpunkte, eben die Kante als das, was sie ist, eine Trennung, eine Barriere und gleichzeitig, weil sie trennt, eine Verbindung - Teil und Gegenteil. So lenkt man nur ganz kurz das Auge auf die Kante, man deutet sie nur an, weckt sie und wir erinnern uns. Und weil sie da ist und da war, kann sie auch gar nicht mehr weg, ist wie der Wind, wenn er nicht weht. So lernen wir die Figuren kennen, durch ihre Handlungen zueinander und zu sich selbst und wenn diese sich verändern, wenn sich vorerst innerhalb der Figur die Realität vermischt, dann staunen wir - im Nachhinein, in der Erinnerung, fügt sich diese Situation dann zu einer, in der Katze weder tot noch lebendig ist. Sondern beides. Der eine Teil, den wir schon kennen und der Gegenteil, den diese neue Situation mit sich brachte, sind das Wesen der Figur, welche wir wiederum erst später entziffern können. Dann finden wir uns wieder staunend, nun außerhalb des Films, dass

dieser etwas herstellt, dieses umkehrt und es so darstellt, als wäre es immer andersrum gewesen.

Inhalte III

Menschen

Der Seiltänzer

So ist das Dazwischen hier nicht nur als ein Teil zu sehen, sondern er ist woraus *les enfants du paradis* besteht. Es ist einer der Filme, deren Dazwischen die Linien als Größeres als den Punkt beweisen, als die Möglichkeit, Verbindendes zu schaffen eben genau durch diese Linien. Er ist das Seil, auf dem der Tänzer tanzt, während er auf ihm tanzt. Jeder Schritt eine Szene, eine Geschichte, eine neue Erfahrung. Und genauso wie vom Kleinen ins Große ist es umgekehrt, ist es die erste Szene des Filmes. Von der Aufnahme des Jahrmarktes, seinen Artisten und Akrobaten, den Feuerschluckern und den Zuschauern, findet man zwischen all diesen, die Hauptfiguren wie zufällig ausgewählt, als hätte sich die Kamera in diesem Moment dazu entschieden, genau ihnen zu folgen und einen Teil - zwischen all den anderen Teilen - ihres Lebens zu begleiten.

Und so wie nun der Tänzer und mittlerweile schon die Kamera Schritt für Schritt am Seil entlangschleichen, so tun wir das ihnen gleich. Gehen schrittweise so langsam, so dass wir nicht gehetzt übersehen, was neben uns passiert, sondern uns zurechtfinden können neben Zuschauern, Artisten und Gesprächen. Wir haben Zeit dazu, uns die Kleider der Personen anzusehen, die Gebäude, unsere Empfindung nicht auf das zu reduzieren, was das Auge gerade so einfängt, sondern das zu sehen, aus dem das Bild besteht. Die ganzen Einzelteile, die Vielfalt des Geschehens während des Geschehens. Man lässt uns das Bild betrachten, bevor es uns weggenommen wird.

Also sehen wir uns um, am Boulevard du Crime. Es sind lange Blicke, die man uns gewährt. Mit Vorder- und mit Hintergründen. Und wir begegnen unter all den

Menschen dem Gewichteheber und seinen Bewunderern, dem Standrufer, der uns hineinbittet in seine Attraktion, dessen Aufforderung wir folgen und hindurchgehen, durch das Zelt und vorbei an dem Brunnen der Wahrheit. Und wieder hinaus und hinein in die Massen, deren Wege sich kreuzen, und wir lassen uns treiben, noch ohne Ziel, und da, zwischen all den Stimmen und Worten und Getümmel fällt ein Mann auf, dessen Geschichte uns plötzlich interessiert. Einer dem wir unsere Aufmerksamkeit schenken. Und auf dem Jahrmarkt, der so voll ist von Attraktionen, wird sie zu einer davon. Eine Menschliche eben, die sich zwischen die aufgesetzten Wahrheiten schleicht. Eine, die nicht im Vorhinein vorgibt eine zu sein, sondern die wir als eine sehen, die durch uns eine wird und im Größeren doch schon längst als solch eine bestimmt war. Außerhalb des Films. Vor dem Film.

Der Schauspieler

So steht nun dieser Mann vor dem Hintereingang eines Theaters und möchte bitte durchgelassen werden, zum Direktor, er sei Schauspieler und sein Name werde schon bald auf dem Plakat da drüben stehen, in so großen Buchstaben werde stehen: Frederic LeMaitre - man solle sich diesen Namen ja merken - Frédéric LeMaitre. Es ist ein Vorschlag, in dem System des Films eine Idee, die am Ende zu einer diegetischen Erinnerung werden soll. Doch er bleibt zunächst vor verschlossenen Türen, der Aufpasser kennt diese Masche nun schon viel zu gut, er würde wissen, was geschehe, man schleiche sich beim Bühneneingang hinein, um beim Direktor vorsprechen zu dürfen und wolle sich doch bloß die Vorstellung ansehen, womöglich noch von der Loge aus, ohne Eintritt zu bezahlen. Und gerade dann, wenn man Position beziehen möchte, man sich den Figuren angenähert, sie schon kurz kennengelernt hat und sich der Seite des Schauspielers oder der des Aufpassers zuwendet - dann, als wäre nie etwas gewesen, als hätte ein Streit über einen Einlass nie stattgefunden, wenden sich ihre Blicke voneinander hin zu einer vorübergehenden Dame und Frédéric sieht den gerade noch beschimpften Theatermann an und sie tauschen ihr Interesse für ihre Schönheit. Das Streitgespräch also wird unterbrochen, nicht aus Zurückhaltung

eines Weiseren, sondern wegen eines Geschehnisses, das in keinem Zusammenhang steht, mit dem Bisherigen. Es ist eine Überraschung, ein Ereignis, das nicht vorauszusehen war, das aber durch seinen Auftritt eine neue Lösung bietet. Wie wenn aus zwei Farben eine wird. Und so, durch jemand oder etwas anderes, hangelt der Film sich von Punkt zu Punkt und währenddessen kreuzen sich die Linien, die Wege der Figuren. Die Überraschungen sind das Dazwischen, ist das Seil, auf dem man plötzlich ins Schwanken gerät, kurz nicht weiß, auf welchen Fuß man sich verlassen kann und in dieser Zeit der Ohnmacht, lässt es der Film zu, dessen eigenes Seil kein bisschen wackelt, dass sich seine Figuren ganz eigen und selbst beschreiben dürfen - durch ihre Sprache, ihre Reaktionen, ihre diegetische Existenz, die gezeigt wird und das ist wie man Menschen nun eben erkennt und kennenlernt. Indem man vergisst. Jeder wird Carnés Figuren anders sehen, denn sie geben uns so viele Anhaltspunkte, und genau deswegen so viel Freiraum, sie bloß einzuschätzen. Daran erinnere ich mich.

So läuft Frédéric nun dieser Dame nach oder entgegen und weil wir interessiert sind, laufen wir ihm nach oder entgegen und lernen sie kennen, durch ihn und durch sie selbst, durch Aktion und Reaktion und das was übrig bleibt.

Der Schauspieler und die Frau, die gerade noch im Brunnen saß, die Wahrheit nur bis zu den Schultern. Es sind zwei Gegensätze, die sich hier gegenüberstehen und zwei Menschen, die als Wesen so gleich sind, in ihrem Sein als Figur, in ihrer Rolle nun aber der Eine dies, der Andere das tut.

Frédéric: Ah, Sie haben mir zugelächelt, sagen sie nicht nein, sie haben mir zu gelächelt. Das ist wundervoll. Das Leben ist schön und sie sind ebenso schön.

Garance: Komisch. Es sieht aus, als wären Sie gerannt.

Frédéric: Ja. Und zwar Ihnen nach.

Garance: Sie sind mir nachgelaufen? Sie sind mir entgegengekommen.

Frédéric: Aber natürlich. Als ich Sie vorhin sah, verstehen Sie, der Schock, die Aufregung... Als ich mich gefasst habe, waren Sie schon weit weg. Und

da ich es hasse, Frauen nachzulaufen, bin ich gerannt und habe Sie überholt und so bin ich Ihnen entgegengekommen. Und jetzt bleibe ich bei Ihnen. Wohin gehen wir?

Garance: Ganz einfach. Wir gehen jeder in seiner Richtung weiter.

Frédéric: Ja, aber vielleicht haben wir dieselbe.

Garance: Nein.

Frédéric: Warum?

Garance: Ich habe ein Rendez-Vous.

Frédéric: Rendez-Vous. Welch grausames Schicksal. Jetzt leben wir erst seit zwei Minuten zusammen und schon wollen Sie mich verlassen.

Und warum? Natürlich wegen eines Anderen. Und Sie? Lieben Sie diesen anderen?

Garance: Ich, ich liebe alle Welt.

Frédéric: Das trifft sich gut. Ich bin nicht eifersüchtig. Aber er, der Andere, der ist eifersüchtig.

Garance: Und woher wissen Sie das?

Frédéric: Ach, das sind sie doch alle. Außer mir. Aber reden wir nicht mehr darüber, denken wir an uns. Wir haben uns noch so viel zu sagen.

Garance: Tatsächlich?

Frédéric: Jawohl. Tatsächlich. Zuerst einmal sage ich Ihnen wie ich heiße. Ich heiße Frédéric. Und jetzt sagen Sie mir, wie Sie heißen.

Garance: Man nennt mich Garance.

Frédéric: Garance. Wie hübsch.

Garance: Eine Blume heißt so.

Frédéric: Eine Blume, so rot wie Ihre Lippen. Also...

Frédéric, der Schauspieler bleibt seiner Rolle treu, er spricht und verfährt wie auf der Bühne, improvisiert die Worte, und lügt nicht, er verteidigt sich nicht, sondern gibt seinen Worten Halt, spricht sie nicht zufällig, sondern so, dass sie bestärkt werden, indem er Ihren Sinn treu benutzt. Und er nimmt Garances Worte zur Vorlage, er blickt dahinter und antwortet mit seinen Worten, die über die Fülle der Möglichkeiten des ersten hinausgehen. Garance macht es ebenso. So gibt es hier

keine Floskeln. Prévèrt spielt mit uns, er wirft uns kein abgefressenes Gras hin, es gibt kein „Hallo, wie geht’s?“ „Gut und dir?“ Es wird zu einem Spiel der Wörter, der Sätze und vor allem der Inhalte der Beiden. Und es ist nicht nur Prévèrt- der ist es im Nachhinein. Während dem Film sind es die Figuren, die wie sie selbst, und eben genau wie sie sie selbst sind, zu ihnen selbst werden. Sie betrachten das Wort als Wort wie es ist und was es sein kann. Nicht nur als das, welches wir schon kennen.

Garance ist wunderschön und zugleich kühl und antwortet so höflich wie sie abweisend ist; sitzt sie nicht den ganzen Tag in einem Brunnen, das Wasser nur knapp bis zu den Schultern und hat es mit Menschen zu tun, die sie, für sie auf längst akzeptierte Weise, benutzen. So tough ist sie, dass ihr Frédéric nicht das Wasser reichen kann. Und so geht es, dass ihm auf die Frage, wann sie sich wieder sehen, antwortet, vielleicht schon bald, doch Frédéric entgegnet, dass Paris so groß sei; er erhofft sich eine Zusage, ein Treffen, eine Bestätigung. Garance indessen dreht es um, meint Paris ist so klein, für zwei so Verliebte wie sie es sind. Sie hat Frédéric schon längst durchschaut. Und wie er ihre Worte als Vorlage nimmt, so nimmt sie seine als Vorlage und nur diese. Sie ist nicht für ihn oder dagegen, auch ist sie nicht böse oder gemein, sie nimmt seine Worte als Realität und antwortet darauf mit ihrer. Und so spontan wie der Dialog entstand, so schnell ist er schon wieder vorbei und Frédéric wendet sich einer anderen Dame zu, mit den gleichen Worten, die er bei Garance benutzt, und schon sind die Worte verflogen. Die Kamera scheint sich in dem Moment entschieden zu haben, Garance ab nun zu folgen.

Garance: Also au Revoir, Frédéric.

Frédéric: Oh nein, Sie können mich doch nicht so mir nichts dir nichts allein lassen auf dem Boulevard du Crime. Sagen Sie mir wenigstens, wann sehe ich Sie wieder?

Garance: Vielleicht schon bald. Wer weiß, wie der Zufall so spielt.

Frédéric: Paris ist groß, wissen Sie.

Garance: Paris ist so klein, für zwei so Verliebte wie wir.

Und der Zufall ist es, der schon längst eingetreten ist. Nach Baer ist er „ein Geschehen, das mit einem anderen Geschehen zusammentrifft, mit dem es nicht in ursächlichem Zusammenhang steht.“ Nach Rümelin „wo aus dem zeitlichen und räumlichen Zusammentreffen von zweien oder mehreren, unter sich durch kein Kausalverhältnis verbundenen Ereignissen neue Wirkungen hervorgebracht werden, die ohne diesen Kontakt nicht eingetreten wären“.⁴⁶ Also auch dies ein Vorschlag, ein Vorgreifen einer Situation. Beiderseits. Sie wissen es nicht. Und wir wissen von nichts. Doch Carné belässt es nicht dabei. Der Zufall von dem sie sprachen, der tritt ein. Ein wenig später in der Pension der Madame Hermine. Und überhaupt nicht plump. Sondern eher zufällig. Wer es schafft, einen Zufall zufällig zu machen, der muss ein großer Filmemacher sein.

Zuerst verhilft Babtiste Frédéric bei Madame Hermine ein Zimmer zu bekommen. Und ein wenig später auch Garance. Und in ihrem Zimmer, nass vom Regen, singt sie vor sich hin, während sie ihr Kleid zum Trocknen hängt. Und Frédéric, der hört ihre Stimme und sie treffen sich, jeder auf seinem Balkon und reden vom Zufall. Und er darf Zufall bleiben. Was soll er sonst sein. Schicksal? Davon spricht hier keiner. Da denkt nicht einmal jemand dran. Nur wir denken daran, dass es nun Schicksal heißen könnte. Und ganz unbeeindruckt davon läuft der Film weiter, lässt uns nicht länger darüber denken, weil es dazu keinen Grund gibt.

Und wie es nun der Film als Großes so will, dass er nie bleibt was er ist, dass er den schwankenden Inhalt beweist, so tut er dies hier, auf eine schier unglaubliche Art und Weise, nämlich beweist er es durch Worte, durch Bilder, eben genau durch das, was er ist, durch Film, dass es auf einmal möglich wird, das Wesen des Films durch einen Film, durch sich selbst, zu erklären, indem zwischen dem Kleinen und dem Großen eine Selbstähnlichkeit auftritt. All die Einzelteile, von denen man vorher noch gesprochen hat, sie versucht hat zu beschreiben, fügen sich zusammen, ergeben das erklärende Bild, sind, was sie sind und genau das, was man wollte. Sind Überraschung, Staunen, Wunder, Skizze, Gespenst. Machen die Unterschiede von dem was im Bild passiert und dem außerhalb vor und hinter der

⁴⁶ vgl. Eisler, R., „Zufall“, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 1904. Zugriff, am 01.02.2011 unter: <http://www.textlog.de/8255.html>.

Leinwand so nichtig, dass Film zur Realität wird, ohne je das Filmische zu verleugnen.

Und doch ist es keineswegs unglaublich, es ist die Geschichte, die wir kennen und uns trotzdem und gerade deswegen so staunen lässt. Weil wir etwas nicht nur im Bilde sehen, sondern dass wir Bilder sehen, als seien sie die Sache selbst.⁴⁷

Der Pantomime

Die Figuren, die Kinder des Olymp, sind Personen, die keinen Platz für fertige Vorurteile bieten. Die jedes Vorurteil annehmen und es umkehren. Sie bleiben sich Ihrer treu, sie verändern sich nicht und geben nicht die Antworten, die man sich so leicht erwartet. Jedes Mal wieder sind es Situationen, die so schnell da sind, die einem selbst hinter jeder Ecke begegnen können und die im Film uns immer wieder staunend machen, so schnell werden sie zu etwas, das uns noch lange nicht einfällt. Jedes Mal eine Überraschung. Die Kamera tut nichts dazu, diese Überraschung zu erweitern. Sie schaut zu. Bewegt sich langsam, aber nicht so langsam, als wäre sie selbst überrascht, sondern ganz ihrem Beruf ausgerichtet, zu sehen. Die Linse das Auge, der Fokus ihre Schärfe, der Filmstreifen die Erinnerung. Aber sie mischt sich nicht ein. Nicht wie man sich üblich einmischt. Indem man sich eine Meinung bildet und sie unter die anderen mengt. Jeder ist das, was er ist. Und weil Carnés Film genau dies umkehrt - und eigentlich genau nicht umkehrt, sondern mit unserer Auffassung der Dinge spielt, dass sie nämlich nicht so sind, wie wir denken, dass sie sind, so lässt sie die Kamera im Original. Will man den Rahmen zeigen, so lässt man besser das Innere leer. Ich meine, die Art und Weise, warum die Kamera so unsichtbar wird. Das, auf was man hinaus möchte, sagt man mit allen Worten oder mit Keinem. Hier ist es letzteres. Carnés Figuren lassen es nicht zu, sich einzuordnen in eine Erwartung eines Andren. So sind sie doch jeder für sich Figuren, die man irgendwo gesehen hat, deren Aussehen man zuordnen kann und doch lässt jeder mindestens einen Teil frei, der Pantomime mehrere Teile, die man noch nicht einordnen kann weil sie nicht zu

⁴⁷ Waldenfels, B., Überraschte Wahrnehmung, in: Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.), Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino. 2001. S. 18.

dem Bild passen, an dem man vergleicht. Das ist dem Film wichtig. Dass wir als Zuschauer unser Bild haben, unsere Gedanken, unsere Erinnerung und niemand sonst einem etwas anderes erzählen kann. So werden die Personen beschrieben entweder durch sich selbst oder durch jemand anderes innerhalb des Films. Der Pantomime zuerst als einer, der in einer Vollmondnacht vom Himmel direkt in einen Wassereimer fiel. Die Mutter fand ihn und als der Mann nach Hause kam war es schon zu spät. Die Leute lachen. Babtiste sitzt in der Ecke und spricht kein Wort. Er ist ja schließlich Pantomime. Besagt wird die Figur, die da in der Ecke sitzt und sich nicht wehrt. Dass er Mensch ist, kann nur er uns zeigen. Niemand sonst. Und weil das so ist, in Prévèrts Buch und draußen in der Welt, wird dieser Film menschlich.

Garance, Lacenaire und noch ein weiterer Mann stehen vor der Bühne von Babtiste, dem Pantomimen, der zuvor von seinem Vater als Nichtsnutz und Tropf deklariert wird, um zuzusehen. Dem Monsieur wird seine Uhr gestohlen, Lacenaire hat sich davon geschlichen und Garance wird nun verdächtigt, weil eben sie es ist, die noch neben Monsieur steht.

Monsieur: Polizei, Gendarm, Irgendwer!

Gendarm: Was gibt es, was ist passiert?

Garance: Anscheinend hatte Monsieur eine goldene Uhr und jetzt hat er keine mehr, er sagt, es wäre meine Schuld und wieso ist ein Rätsel.

Gendarm: Ah, ein Rätsel. Und natürlich sind sie unschuldig.

Garance: Wie ein Lamm.

Gendarm: Und sie Monsieur, Sie sind natürlich sicher, dass Ihre Behauptung stimmt.

Monsieur: Ganz sicher. Verhaften Sie sie.

Garance: Wenn ich Ihnen sage, das ist nicht wahr.

Gendarm: Das kann jeder sagen. Gibt es einen Zeugen?

Babtiste: Ich. Ich bin Zeuge.

Gendarm: Was haben Sie gesehen?

Babtiste: Alles. Ich habe alles gesehen.

Die Idee, dass jemand anderes als Garance die Uhr gestohlen, kommt dem Monsieur gar nicht in den Sinn. Wichtig ist rein, dass jemand - irgendjemand - dafür angeklagt wird. So wird die Polizei gerufen, im selben Moment aber, dass es die Polizei sein muss, wird darauf kein Wert mehr gelegt, irgendjemand sollte kommen. Garance meint, sie wäre unschuldig, doch könne das wohl jeder sagen. So kommt es, dass ein Dritter die Wahrheit bezeugt, welche dann als solche angenommen wird. Es ist Babtiste, der die Situation aufklären kann. Als Pantomime von seinem Vater beschimpft, als Mensch der beste Zeuge. Er hat alles gesehen. So stellt er die Situation nach, erklärt nicht mit Worten, sondern lässt die Anderen sehen, wie er gesehen hat. Und es wird ihm und seiner Darstellung geglaubt.

Im poetischen Realismus wird also auch ein Tropf ein Verbrechen aufklären. Er wird nicht abgestempelt, er ist unter all den anderen jemand - irgendjemand - ebenso wie all die andern. Eine Klasse wird übergestellt, darum auch nicht mehr erwähnenswert. Alle sind von derselben. Die Klasse heißt Mensch. Dass sie zu jener gehören, reicht. Und eben deswegen wird Babtiste wohl geglaubt, weil er kein Außenseiter ist, von vornherein keiner. Die Situation, sowie die Menschenmenge rund um den Vorfall löst sich auf, dass es passiert ist, wird akzeptiert, das genügt. Nun kommt Garance nach vorn zur Bühne und schenkt Babtiste eine Blume, als Dankeschön. Und verschenkt nicht sonst der Pierrot die Blumen und gibt nicht Garance ihm nun trotzdem eine? Ist das nicht das größte Glück für einen Pierrot? Nun verändert also die Blume sein Leben. Seine Augen leuchten. Mehr als diese kleine Geste braucht es nicht für einen Menschen wie ihn und genauso wenig wie viel es in Wahrheit ist, zeigt auch Carné. Und ein paar Minuten später, da ist es dann jemand anderer, der die Wahrheit sagt. Die Kassierin des Theatre. Die hat sich noch nie geirrt. Weil nach einem Streit auf der Bühne zweier Schauspielergruppen nun der Löwe wie auch der Pierrot fehlen, so hat sich herumgesprachen, dass Babtiste die Leute zum Lachen brachte, draußen auf dem Boulevard. Und weil die Kassierin dies bestätigt, so glaubt ihr der Direktor. So wird Frédéric zum Löwen und Babtiste zum gefeierten Pierrot.

Die Wahrheiten werden verdreht, einfach umgestülpt. Was einen Pantomimen ausmacht, ist nun mal seine Sprachlosigkeit. Und während einem Monsieur die

goldene Uhr gestohlen wird, so ist Babtiste, der Pantomime, der Einzige der hinsieht, während die Anderen ihm zusehen. Und wir. So steckt hinter der Wahrheit des Marktes wieder nur die Wahrheit, dass mit uns und unseren Urteilen gespielt wurde. Erstens ist der Pierrot nun doch nicht der Nichtsnutz, als der er beschrieben wird, und zweitens muss man nicht immer reden, um die Wahrheit zu sagen.

Von Worten, Orten ...

Der Bettler

Bettler: Mitleid mit einem armen Blinden! Warum schleichen sie auf Zehenspitzen? Warum? Um um mich herumzukommen? Um mir nichts geben zu müssen? Warum geben sie einem armen armen Blinden keine Almosen? Warum?

Babtiste: Weil ich kein Geld habe.

Bettler: Sie haben kein Geld? Hast du das gehört, Vogel? Das ist zum Lachen! Es gibt so viele, die mit gut gepolsterten Taschen herumlaufen und es ist so leicht, einem das Geld aus der Tasche zu ziehen, wenn man sehen kann.

Babtiste: Vielleicht. Aber das ist nicht mein Metier.

Bettler: Sein Metier. Hast du das gehört Vogel? Er hat keinen Sous, aber er hat ein Metier. Ein schönes Metier, das einen Mann nicht ernährt.

Babtiste: Es ist trotzdem ein schönes Metier. Erlauben Sie, dass ich Ihnen einen Augenblick Gesellschaft leiste? Ich bin viel gelaufen und bin ein wenig müde.

Bettler: Ich möchte gern wissen, warum Sie sich mitten in der Nacht die Absätze schief laufen.

Babtiste: Um zu sehen.

Bettler: Um zu sehen. Hast du das gehört, Vogel? Um was zu sehen, frag ich Sie.

Babtiste: Alles.

Bettler: Oh, das klingt mir zu genießerisch, zu kurios. Sag mal du Bummler, dein Metier das ist doch nicht etwa ...

Babtiste: Nein, nein, bestimmt nicht.

Bettler: Nicht das uns das aufregen würde, aber wir mögen keine Spitzel, mein Vogel und ich. Also, was machst du? Darf man das wissen?

Babtiste: Ich arbeite im Funambules.

Bettler: Im Funambules. Hältst du da Maulaffen?

Babtiste: Nein, ich spiele.

Bettler: Du spielst?

Babtiste: Ja, Pantomime.

Bettler: Pantomime, oh, ich liebe die Pantomime. Ich gehe oft hin.

Babtiste: Sie?

Bettler: Selbstverständlich sehe ich nichts. Ich nehme einen Freund mit, der erzählt mir alles. Ich komme schon auf meine Kosten. Also du bist Künstler. Das hättest du mir gleich sagen sollen. Das müssen wir feiern. Ja, auf ein Glas. Und wenn ich sage ein Glas...

Babtiste: Sie sind sehr liebenswürdig, aber danke.

Bettler: Du kannst dich bedanken, wenn wir voll sind. Also auf den Weg, Vogel. Die Kutsche ist vorgefahren. Es ist nicht weit, wo wir hingehen, es ist gleich nebenan. Das Rotkehlchen. Wo du doch so gerne was siehst. Du wirst ganz bestimmt zufrieden sein.

Babtiste: Möchten Sie, dass ich Sie führe?

Bettler: Nein, nein, nein danke, ich kenne mich auf der Strasse aus. Rotkehlchen. Das ist ein hübscher Name für ein Lokal. Rotkehlchen. Das heißt so wegen des früheren Wirts. Eines Abends haben sie ihm hinter der Theke den Hals durchgeschnitten.

(...)

Bettler: Du traust deinen Augen nicht, was, Funambules? Aber es ist ganz einfach. Draußen bin ich blind, unheilbar blind, völlige Finsternis. Und hier bin ich geheilt. Es ist eben ein Wunder. Ich gehe so ein bisschen zur Hand. Kleine Gutachten, Schmucksachen, Juwelen,

*Geldwaren aller Art. Was sagst du dazu, Künstler? ... Du sagst nichts?
Du bist ein Weiser. Man soll nie etwas sagen.*

Da sitzt so einer auf der Straße, mit einem Vogel, und schreit nach Geld. Nun, weil er ärmer ist als Babtiste, wollte dieser ihm schon das geben, wenn er es hätte, nun hat er aber nichts und wer ist jetzt der Ärmere. Die Frage stellt sich an dem Punkt. Aber nicht weiter; weil man nun schon vorbereitet an das glaubt, dass sich alles ändern kann und dass, das was man sieht nicht immer das sein muss, wie es aussieht, wenn der Bettler nun bloß ein Abbild eines Bettlers sein kann, so sehen wir weiter zu, was so geschieht. Wir lassen uns auf das Spiel ein und lernen, so wie wir es seit jeher getan, und doch so oft abgelenkt worden sind. Babtiste also versucht sich herumzuschleichen, wegen dem Nichtkönnen mehr als dem Nichtwollen. Und weil der Pantomime sprechen kann, so sieht der Blinde auch. Und wenn der Blinde geheilt, dann spricht er nicht mehr, der Pantomime, dann versschlägt es ihm die Worte.

Was ist das bloß für ein Film? Der uns unaufhörlich an der Nase herumführt? Der das, was Film ist in Frage stellt, nämlich dass das, was wir sehen wahr ist. Der die Unschuldigkeit umkehrt, anscheinend weiß, was wir endlich sehen und mit unsren Blicken spielt, uns eintauchen lässt...

...in den filmischen Ort. In den Diegetischen. Dort wo das Kino *Geschichte* zeigt. Die Orte, die uns verleiten, sie wahrzunehmen, als existierten sie gerade jetzt und doch schon längst vergangen sind. Das Jetzt und das Vergangene zeigen sich in Bild und Abbild davon. Und es sind immer einmal reale Orte gewesen. In ihrem Zusammenhang können sie sich von dem, was das Diegetische des Films ist und weiter das Diegetische des Wortes/Bildes/Ortes selbst, loslösen. So können Nichtorte entstehen. Orte, die man nicht zuordnen kann. Nicht auf den ersten Blick. Sie können sich aus ihrem Kontext lösen wie bei Jacques Tati ein Flughafengelände zum Krankenhaus wird.⁴⁸

⁴⁸ Tatis Herrliche Zeiten, Regie: Jacques Tati, DVD-Video, Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2006; (Orig. Playtime, IT/FR 1967)

Und zwischen den aneinandergereihten Augenblicken der Realität, dessen Zwischenräume wir in unserem System nicht wahrnehmen können, öffnet sich ein Vorhang und *erscheint* ein Zwischenraum namens Leinwand. Sie vermittelt uns das unsrige System, ohne dass wir es doch sehen können. Doch entsteht nicht das Licht wie ein Wunder, dessen Quelle wir nicht begreifen können, und welches sich ausbreitet zu Lesbarem in all seinen Zeichen, und trotzdem das Dunkel - das Nichts miteinschließt. Hat nicht der Filmstreifen allein schon mehr Leerstellen als einzelne Bilder?

Und doch kann ich es nicht anders beschreiben. Wir lügen. Und wir glauben Dinge, denen nicht zu trauen ist. Wenn wir nicht unterscheiden können zwischen dem Herz und dem Verstand, dann will Carné auf uns selbst verweisen, um nicht nur eine Entscheidung zu fällen, weil wir über den Ausgang der Entscheidung nachdenken, sondern vorerst auf uns selbst einzugehen und über die Möglichkeiten nachdenken, um die Entscheidung herum, als auf sie zuerst. Weil in jeder Lüge Wahrheit steckt, wenn man die Richtung ändert, von der anderen Seite auf die Lüge blickt. Wenn der da sitzt, der Bettler, dann ist er das im Film. Und der Film ist ja gar nichts. In Wirklichkeit ist der Bettler Schauspieler, aber wir müssen das Vergessen, während wir ihm zusehen, weil wir sonst den Film nicht sehen. Wir müssen einen Abstand einhalten, um den Film leben zu lassen. Der Film lügt und wir glauben.

Das Rotkehlchen, das trägt den Namen, weil dem früheren Wirten dort die Kehle durchgeschnitten wurde. Ist der Film nicht ehrlich? Dort wo die Nutten tanzen, wurde dem Wirt die Kehle durchgeschnitten. Was hier nun eine Wahrheit darstellt, macht die Überlegung wertvoll, ob es in der Zeit des Filmes, in der Zeit in der die Leinwand leuchtet und wo doch wahr ist, was wir sehen, die Welt nicht umgekehrt ist. Dass der Film die ganze Wahrheit sagt, und in dieser Zeit das Leben so ehrlich ist wie nie. Die ganze Zeit hindurch. Beweise mir das Gegenteil. Weil wir solchen Dingen Glauben schenken, die wir außerhalb des Kinos nicht beachten würden, weil wir lachen, wo wir weinen sollten. Und vielleicht ist das Fehlen, die große Ergänzung des Kinos, dass seine Wahrheit unsere Lüge ist und andersrum. Ich beschreibe dies nicht weiter, drehe ich mich sonst im Kreise, dass mir schwindelt,

die Wahrheit ist Möglichkeit - wie vorher. Die Lüge ebenso. Man suche es sich selbst aus.

Man sieht also die Dinge, die sind, wie sie sind, dass sie nun aber nicht so sind, sondern nur die Form bleibt, deren Inhalt sich verändert. Dessen wird man hier bewusst gemacht. So kann nun eine Form nicht nur einen gleichaussehenden Inhalt haben. Er hört nicht auf zu schwanken, sobald man ihn erkennt, sondern ist sich immer noch zu ändern bereit. Denn ist der Inhalt zwar von seiner Form abhängig und immer während sobald man sie erkannt hat, verbunden und als eines abgelegt, so kann ein Dreieck trotzdem rot sein oder blau, gezeichnet oder gemeißelt in Stein. Das Dreieck bleibt, die inneren und äusseren Bedingungen sind es, die es trotzdem verändern können. Es ist Lüge und Wahrheit in jedem einzelnen Wort. Der Film fällt kein Urteil, aber er weckt die Gespenster, er lässt sie tanzen, so dass wir sie wahrnehmen, dass sie uns auffallen müssen und das Wort bleibt Wort, wir nehmen es wahr, wir dürfen kurz über den Inhalt hinwegsehen und uns darüber Gedanken machen, dass Worte keine festen Gebilde sein müssen, dass sie schaukelnd immer bleiben.

Und dann im Rotkehlchen, da spielt das Leben sich ab. Draußen kein Laut. Die Straße leer. Nur Babtiste und der Bettler. Der Eine läuft, um zu sehen und der Blinde spricht mit seinem Vogel. Aber drinnen, da ist der Blinde zu Hause. Da kennt er sich aus. Da ist er, was er draußen nicht ist, weil es der Ort ist, der keine Grenzen hat, weil er ihm keine gegeben hat.

Was man als Zuhause sieht, ist unbestimmt, hat keine fixen Grade. Ist nirgends eingezeichnet und nicht vergleichbar mit einem andren Ort. Nur allein deshalb ist es aber nicht so wichtig, sondern mehr aus dem Gleichnis heraus. Dass das Kino nicht zu Hause stattfindet, sondern an Orten, in denen nichts der eigenen Ordnung entspricht. Da ist nichts, an dem wir uns festhalten können, eben nicht wissen, was wortwörtlich hinter der nächsten Ecke wartet, auch wenn wir es zu Hause wüssten. Wohl bleibt dann aber die Überraschung aus. Diese Lösung, die abweicht, die anders ist, als die, die wir schon kennen. Man muss erst hinaus, um

nicht mehr drinnen zu sein. Und draußen, da füllt sich die bekannte Straße mit fremden Gesichtern und im Kino ist es genauso. Weil auf einmal neben den eingezeichneten Orten auf der Landkarte, so viele Orte sich darunter mischen und ich neben fremden Menschen in fremde Wasser tauche, in Blicke und Meinungen, in eine fremde „Welt“.

„Gegenorte

(...), tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen

Orte, die man in einer Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und

ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.“⁴⁹

Und dann, wenn wir darauf vertrauen, dass wir uns bloß in einem solchen Gegenort befinden, der nach vorne weiter geht als zur Leinwand, nach hinten, aber nicht in unser „Zuhause“ eindringt, wo sich ein Ort geschaffen hat, in dem diese eigene Ordnung nicht mehr wichtig, sondern vergessen ist, dann passiert uns nichts. Dann ist da der Abstand, dieser ungemein wichtige Zwischenraum, in dem wir uns befinden. In dem Raum zu Raum wird ohne Grenzen und Zeit zu Zeit, dem Wort entsprechend ohne definierte Umstände. Dann ist man dort, wo man die Grenzen überschritten, weil man sie selbst grenzenlos werden ließ. Man überschreitet die Grenzen, die man überschreiten will und die anderen sieht man nicht. Und findet man sich im Kinosaal so nah an der Leinwand, dann übersieht man durchaus den Rahmen, die Grenze von Leinwand und Gebäude, in dem Moment jedoch, als einem selbst bewusst wird, was passiert, so unmittelbar taucht die Grenze wieder auf. Wird sichtbar, wo sie immer war.

Sobald man also diese Grenze überschritten, das Kino als Gebäude vergessen hat, so befindet man sich schon an einem Anderen.

⁴⁹ Foucault, M., Schriften in vier Bänden. Von anderen Räumen. 2005, S. 935.

Der Film taucht heute schon an so vielen Orten auf, dass man gar nicht mehr weiß, was er alles kann und konnte, was im Kino anders ist, wofür im Saal Platz geschaffen wird, zwischen der Leinwand und den Rängen. Alles was es da draußen vor der Türe gibt, wird innen real vernachlässigt und zeigt sich nur auf der Leinwand. Im Licht einer Realität.

Film in Schaufenstern, Film an Hauswänden getarnt als Reklametafel - Er ist zur Floskel geworden. Wo man hinsieht blinzeln bewegte Lichter (die aus denen Film besteht), hüpfen uns Lächeln entgegen (die, die man in den Filmen sieht) und während man so schreibt, überlegt man wieder, wie nah der Film eigentlich der Wirklichkeit ist (Lichter und Lächeln).

„Ein jeder Begriff, als Teilbegriff, ist in der Vorstellung der Dinge enthalten; als Erkenntnisgrund, d.i. als Merkmal sind diese Dinge unter ihm enthalten.“⁵⁰

Er ist nur eine verkleinerte Kopie. Das was örtlich hinter der Leinwand ist, ist Realität. Anders: das was hinter der Realität ist, ist Realität. Ich denke, also bin ich. Ist es das hässlichste Monster, dann lebt es.

Das Kino ist ein Raum, in dem in den Momenten der Dunkelheit der Mensch dort unsichtbar und gleichwertig wird. Jeder äußerliche Unterschied wird unwichtig. Die Unterschiede liegen nur in der Wahrnehmung des Einzelnen. Und sobald das Licht verblasst, wird der Ort des Kinos zu einem Nicht-Ort und das Licht nun, das den Ort sichtbar machen würde, zerstreut sich zu Film. Das Eine geht nicht mit dem Andern gut. Die Gewohnheit stellt sich dagegen. Ein Wunder braucht einen Rahmen, damit man es Wunder nennen kann und kann nur Wunder sein, wenn es ihn überschreitet. Und dann, vertrauen wir darauf, dass wir bloß in einem solchen Gegenort uns befinden, der nach vorne weiter geht als zur Leinwand, und nach hinten nicht in unser „Zuhause“ eindringt, einen Ort schafft, wo unsere eigene Ordnung nicht mehr wichtig, sondern vergessen ist, dann passiert uns nichts.

⁵⁰ Kant, I., Logik, 1920, S. 104.

Und Garance, die ist auch dort, im Rothkehlchen, und Babtiste, den hat der Bettler überredet hinzugehen. So stößt er auf Garance. Wiederum durch jemand anderes. Welch Zufall. Welch Glück. Der Film tanz wieder. Schritt für Schritt die Geschichte entlang.

Der Raum, der sich um ein Wort aufgebaut hat, zerfällt, bricht in sich zusammen. Dafür wird aus den Trümmern ein neuer aufgebaut. Eine neue Architektur, eine Lösung, an die wir nie gedacht hatten, dass die Möglichkeit bestünde, diese jene Form überhaupt in Erwägung zu ziehen. Aber jetzt, da es nun so ist und aussieht, da findet man nun gar nichts schlechtes daran.

Und da ist dann wieder diese Kiste, in der alle Orte gesammelt sind. Und sagt man zu der einen Kiste „Kino“, dann sind alle Orte da drinnen. Und daneben steht eine andere Kiste auf der steht „Erinnerung“. Und da ist dann wieder alles drinnen. Und wenn man möchte, schreibt man auf die wieder nächste „Zeit“. Und wenn man möchte, kann man auch alles in Ordnung bringen und auf die größte der Kisten „Welt“ schreiben, all die anderen Kisten hinein stapeln und sie nicht verstecken, sondern ihr keinen Blick mehr schenken. Aber das möchte man nicht. Das will keiner. Die Ordnung Ordnung sein lassen.

Die Bühne

Die Figuren in *Kinder des Olymp* vermischen ihre Realitäten untereinander und ihre mit unseren ineinander. Der Schauspieler, dessen Leben eine Bühne ist und der auf der Bühne den Text verdreht. Der Dichter, der als Mensch so poetisch, wie er als Dichter verbrecherisch ist. Und Babtiste, bei dem man nicht weiß, ob er nun spielt oder in Wahrheit der Träumer ist, wir die Träumer sind.

Frédéric: Das Leben ist eine Bühne

Es reihen sich zwei Szenen aneinander und sind zusammen fast eine Umgekehrte. Frédéric ist vom stummen Löwen des Funambules in der Theaterwelt aufgestiegen und die Proben zu einem neuen Stück sind im Gange, auf der Bühne neben

Frédéric noch ein paar Schauspieler, in den Zuschauerrängen die drei Dichter, deren Stück es ist, das geprobt wird. Was auf der Bühne geschieht, ist anscheinend ein Drama, 2. Akt, Szene 9, in dem Frédéric in seiner Rolle als Robert angeklagt wird, ein Verbrechen begangen zu haben, Marie kommt zum Schuss, mit dem ihr Mann, der Polizist, erschossen wird, auf die Bühne, die Frau ist tottraurig und da täuscht Frédéric Rührung vor, *dann täuschen wir mal Rührung vor*, und wir sind ja selbst noch gar nicht vorbereitet, wissen noch nicht, das sich die Bühne mit dem Leben vermischt, sind so unwissend vom Film wie die Dichter von ihrem Theater und doch werden wir ganz langsam eingeführt in die Vermischung, die sich zu einer noch größeren, von der Abweichung der Probe zur Abweichungen der Realitäten entwickelt und dann spricht Frédéric auch noch einen Satz, der nicht im Buche steht, der die Dichter zur Unterbrechung leitet und uns zu dem, von dem wir sprechen.

(Schuss) Marie kommt auf die Bühne

Marie: Robert, mein armer Robert. Ist es denn möglich, dass du so viele Verbrechen begangen hast?

Robert: Was will man machen, Marie. Jeder Mensch hat seine Fehler.

Dichter: Halt! Dieser Satz steht nicht im Text.

Frédéric: Natürlich nicht! Ihr Stück ist leer. Das muss man mal ein bisschen aufmöbeln.

Dichter: Dazu haben Sie kein Recht.

Frédéric: Dann nehme ich es mir eben.

Und das Recht ist wie die Liebe ein festes Wort. Und ist nur das, wofür das Wort steht, das unsichtbare Objekt. Eine imaginäre Wirklichkeit. Ist das, was das Wort von seinen Ursachen trennt, das wir nicht bestimmen können, weil es sich ganz selbst bestimmt. Etwas ohne Definition. Wie jedes Wort, und größer noch, wie jedes Etwas in sich selbst sein wahres Wesen ist.

Und abseits dieses Wortes gibt es unendlich viele Möglichkeiten, wie etwas noch sein kann. Das *Recht* des Einen ist es, dass er es verweigert. Das *Recht* des anderen, der das Recht schon Recht gelassen hätte, wäre es nie erwähnt worden,

dass dieser sich dann aus fast grammatikalisch logischen Gründen, sich dazu entscheidet, es sich doch zu nehmen. Aber er ist nicht wie Babbalanza, der dem Sprechen nicht so großen Wert gibt. Er ist Frédéric und wenn ihm jemand das Recht, sein *Recht* wegzunehmen denkt, dann nimmt er es sich eben. Was dem Einen erlaubt, ist es auch dem Andern.

Frédéric: Es ist von vorne bis hinten leer. Unseliges Stück. Bilden Sie sich ein, dass sich das Publikum zu Essen und zu Trinken mitnimmt? Ja, Äpfel und Tomaten soll das Publikum mitbringen. Und so was nennen Sie ein Drama. Armes Drama. Und noch dazu in drei Akten. Eines für jeden, damit keiner zu kurz kommt.

Und da schaut er uns an. Schaut direkt in die Kamera. Meint er uns? Sind wir etwa die Dichter? Meint er das, worüber ich hier schreibe? Selber unselig!

Wir sind beides. Einerseits Dichter und gleichermaßen Publikum. Einerseits sind wir es im Film, in der Position der Kamera. In der Geografie des Bildaufbaus. Und andererseits sind wir das Publikum des Filmes überhaupt. In unserem Denken. Was wiederum im Wesen des Filmes liegt. Unsere Erinnerung, die wir uns ansehen. Und kann es denn möglich sein, dass Frédéric dies meint? Dass er uns deswegen ansieht?

Frédéric: Drei Akte. Für mich sind das drei ganz faule Akte.

Dichter: Ich bitte Sie. Spielen Sie nicht mit Worten.

Frédéric: Womit soll ich denn sonst spielen? Mit Ihren Einfällen vielleicht? Sie haben ja keine.

Und da zeigt er mit dem Stock sogar auf uns. Natürlich haben wir, die wir hier sitzen, keine Einfälle. Armer Schauspieler. Es scheint als würde er nicht nur aus der Rolle des Theaterschauspielers brechen, sondern sogar aus der des Filmschauspielers um uns einmal mehr zu zeigen, dass wir einmal keinen Einfluss haben, einmal gar nichts wissen. Schon gar nicht, was er mit uns vorhat. In welche Welten er uns bringt.

Und er zeigt uns das, wie sollte es auch anders sein, womit sollte er denn sonst spielen, der Schauspieler, als mit den Worten? Und Prévèrt, der ist es doch

eigentlich, der mit den Worten spielt. Natürlich spielt er mit ihnen, sonst wäre er doch der Pierrot. Dann wäre jedes Wort fehl am Platz und nicht zu sprechen nötig. Aber dann gäbe es auch das Recht nicht. Und nicht die Liebe. Der Film ist ganz klar ein Spiel mit Worten, in seinem Inhalt dazu gedrängt. Gegen die Leere. Frédéric sucht die Überraschung, die ihm die Dichter weggenommen, und wie er sie sucht, so finden wir sie. Fraktale. Alles ist sich eins. In jedem Teil, steckt irgendwo das, nachdem wir suchen. Und suchen wir es gar nicht, so überrascht es uns, wenn wir es doch finden. Und lässt uns staunen. So verifiziert sich durch den Inhalt des Films (*Die Kinder des Olymp*) der Film (als Objekt) selbst. Zwischen den Realitäten der Dichter und Frédéric und später die Realitäten zwischen Fiktion und Realität.

Und dann, durch einen Schnitt wie jeden anderen, sind die Ränge voll, die Dichter in der Loge und das Stück auf der Bühne. Das Publikum amüsiert, der Dirigent im Takte.

Auf der Bühne folgt man der Handlung, die man aus der Probe kennt. Frédéric - Robert - ist nun ertappt von einem Polizisten, der sich seiner sicher glaubt. Er hat Robert entlarvt und stellt ihn nun zur Rede. Der Moment ist gut, ihn vor Zeugen vorzuführen. Und was macht Robert - Frédéric? Der entgegnet abermals mit einem Satz der nicht im Buche steht.

Polizist: Versuchen Sie nicht zu fliehen. Alle Ausgänge sind bewacht. Einer von Ihnen nennt sich Ravon. Aber wir wissen, wie er wirklich heißt. Dieser Mann heißt Robert McClaire. Und dieser Robert McClaire ...

Frédéric: ... bist du! Beweise mir das Gegenteil, wenn du kannst. Was soll er mir jetzt antworten, das steht nämlich gar nicht im Stück.

Das Publikum lacht, der Souffleur erstaunt, die Dichter in der Loge unendlich nervös.

Beweise mir das Gegenteil, ist genau das, wovon ich spreche. Hier eben umgekehrt. Sag mir, was ich denke. Sag mir, wie meine Welt aussieht. Frédéric spielt wieder mit Worten und weiter mit den Realitäten. Dass das Publikum trotzdem nicht weiß, was zum Stück gehört und was nicht, sind nicht mehr wir. Wir können jetzt den Worten folgen. Müssen nicht mehr wählen, zwischen Bühne und Realität, wir wissen, dass es ein Thema ist und haben jetzt Zeit uns daran zu erinnern und selbst mit den Bildern zu spielen. Aber nur kurz. Sehr kurz.

Frédéric: Bis ihm etwas eingefallen ist, habe ich Zeit noch einmal zu entfliehen.

Frédéric hat die Grenze aufgehoben zwischen Theater und Realität. Man kann ihm im Moment nicht folgen. Erst danach. In seiner Erinnerung. Durch die Handlung an der man sich orientiert. Er spielt mit den Worten. Und dies nimmt so viel Platz ein, dass wir, erst noch mal uns erinnern müssen, dass dies Film ist, was eigentlich passiert. Der sich aufhebt durch die Inhalte seiner Bilder. Und da flüchtet Frédéric von der Bühne und setzt sich in die erste Loge, der Polizist, fast starr, weil er nicht vorbereitet ist, fleht noch ihm nach, *Frédéric! Ich flehe Sie an, kommen Sie zurück!* - und hebt nicht als Schauspieler, sondern als Mensch die theatrale Realität auf, bitte, er solle wieder kommen und seine Augen brauchen erst, bis sie ihn wiederfinden, der Dirigent spielt wohl bloß aus Angst seinen Job zu verlieren weiter, den Dichtern wird langsam übel.

Und als er Frédéric dann sieht, in der Loge, da fasst er sich, der Polizist, und will zurück in seine Rolle. Versteht noch nicht, was Frédéric mit ihm vorhat, mit dem Theater vorhat. Und wir auch nicht. Wir denken daran, wie schön doch das Theater ist, wenn es anders kommt als gedacht. Wie es uns freut, wenn sich das Theater zu erkennen gibt.

Polizist: Versuchen Sie nicht zu fliehen. Sie sind umzingelt.

Frédéric: Aber ich bitte Sie, mein Herr, das eine mal, dass ich ins Theater gehe.

Polizist: Genug geredet. Ergeben Sie sich.

Frédéric: Ergeben? Ich Mich? Wohin?

Polizist: Also... Schließlich... Sie sind ertappt. Sie sind Robert McClaire.

Frédéric: Nein.

Polizist: Nein? Wenn Sie leugnen Robert McClaire zu sein, der aus Toulouse entflohen ist, antworten Sie mir schnell und ohne zu zögern, wer sind Sie dann?

Frédéric: Ich bin Frédéric LeMaitre.

Polizist: Sie lügen, Sie sind verhaftet.

Das Publikum ist begeistert.

Und dann ein Schuss, aus der Loge neben der Bühne. Frédéric hat sich hineingeschlichen und erschießt den Polizisten auf der Bühne. Der weiß nicht, wie ihm geschieht, ist mehr ratloser Mensch, als improvisierender Schauspieler und steht noch so lang, bis Frédéric ihn zwingt, umzufallen, er sei ja schließlich erschossen worden.

(Schuss)

Frédéric: Fall um Dummkopf du bist ja schließlich tot.

Und die Frau kommt, wie ausgemacht, zum Schuss auf die Bühne. Ihr Mann liegt tot da. Und Frédéric, der richtet es sich so, wie er will, Er schauspielert so gut, dass ihm schließlich sogar das Theater folgen muss. Und löst auf, dass ihr Mann noch gar nicht tot sei, es nur blinder Alarm gewesen war, der Mann der da liegt, der könne doch gar nicht tot sein, die Pistole ja schließlich nicht geladen, es sei bloß eine Einbildung. Und der Mann, der passt sich an, der steht auf und schießt auf Frédéric, der erst jetzt wieder in seine Rolle schlüpft, vom Theaterbesucher zu Robert, und von der Kugel getroffen, da fällt er.

Und nicht er musste sich ergeben, sondern das Theater.

... und Bildern

Die Kulisse

In dem Raum, wo jeder Mensch unsichtbar und gleichwertig, jeder äußerliche Unterschied unwichtig, die Unterschiede nur in der Wahrnehmung des Einzelnen liegen, wird der Ort zu dem Nicht-Ort. Das Licht, das den Ort sichtbar machen würde, zerstreut sich zu Film. Die Kulisse, die ihn zum Leben erwecken würde, lebt nicht.

Alexandre Trauner baute die Szenenbilder zu *Die Kinder des Olymp* mehr als eindeutig. Die Bilder da, wahr, und doch zu so viel bereit, so lebendig in ihrem eigentlichen Stillstand. Wenn man so möchte dann sind die Kulissen die Nebendarsteller des poetischen Realismus. In einer Zeit, in der Krieg herrschte, sind sie ein Gegenentwurf. In ihnen und in ihrer Beziehung zur Wirklichkeit tragen sie gleichsam die Geschichte der Außenwelt, sowie die Geschichte des Films in sich, sind Bilder und Abbilder zugleich. Und das Abbild wird zum Bild. Erschafft eine künstliche Welt. Ansichtssache und Vermischung. Unter Zensur skizziert und umgestülpt eine Meinung, die verboten war. Und es scheint fast so, als wäre mit allen Mitteln des Filmischen eine Geschichte erzählt, die uns neben der Geschichte den Film ein wenig näher bringt. Der mit den Verformungen spielt, der das, was nicht zu sagen ist, in Bilder taucht, mit dem bildlichen Nicht-Sprechen argumentiert.

Es ist nie bloß das, was es zu sein scheint. Ich wiederhole mich. Das ist nicht schlimm.

Wo sich die Figuren aufhalten, das sind der Boulevard du Crime, das Funambules. Die Straße, immer wieder wird spaziert. Und wo man ist, wenn nicht auf dem Boulevard, so ist er immer Teil des Bildes. Lacenaires Büro, das verfügt über eine Fensterreihe, die die Sicht nach außen auf den Boulevard gewähren. Da ist man dann zwar drinnen und doch nicht weg, nur abseits, die Straße immer in Betracht bezogen.

Zwei Bilder: Der Boulevard vor dem Theater und ein Boulevard im Theater.

Der Boulevard, das erste Bild, der erste Tanz über den Jahrmarkt. Menschen tummeln sich auf einer Meile voll mit Attraktionen. Begrenzt nur von der Häuserreihe, die sich auftürmt, links im Bild, die starr stehen, das Leben neben ihnen. Und rechts, da steht ein einzelner kahler Baum. Das Leben rund um ihn. Der Blick in die Weite, versucht alles einzufangen, und wenn nicht alles genau, dann wenigstens so, als reiche es weiter als der Blick einzufangen vermag.

Im Theater: Ein ähnliches Bild und so anders. Die Häuserreihe bleibt, statt dem kahlen Baum rechts, blüht ein Busch. Die Menschen, sind Schauspieler. Das Publikum ist die Menge und die Freiheit hinter dem Zaun. Eine Verschachtelung. Ein Fraktal. Der Boulevard, wo das Funambules eigentlich steht, und im Funambules, dessen Bühnenbild doch nur wieder auf die Welt draußen weist, gleichzeitig auch wieder auf die Gefühle und die Wünsche der Menschen, die das Theater besuchen.

„Film und Vorführraum führen somit einen intensiven, gegenseitigen Dialog. Die Kurzfilme des Pioniers George Méliès’, wie etwa «Un homme de têtes» von 1898 oder «L’homme à la tête de caoutchouc» von 1901 werden nicht nur im Umfeld des Varietés gezeigt, sie sind vielmehr selbst offensichtliche Variéténummern in denen der Regisseur auftritt, wie der Illusionist auf der Bühne.“⁵¹

Der Ort, an dem der Film gezeigt wird, wird selbst zum Setting. Kino bringt Geschichte mit sich. Der Ort selbst. Das Kino als Gebäude. Der Kinoraum. Sein Inventar. Seine Ausstattung. Und auch die Menschen, die neben einem sitzen, all dies formt das Medium ein, umrahmt es. Zwischen dem Vorführraum und dem Medium selbst entsteht sofort immer ein Verhältnis. Erstens bedingen sie sich in ihrem Zweck, zweitens führt es zu einer Produktivität, die Einfluss hat, auf das, was gezeigt wird. Es sind Plätze, die die Inhalte formieren, aber auch umgekehrt von der Form bestimmt werden.⁵²

⁵¹ Binotto, J., Kino als Hütte. Vom Potenzial des Vorführraums, 2005. Zugriff am 01.02.2011 unter: <http://www.johannes.binotto.ch/Essay/9D4096CA-6B02-4675.../KinoalsHuette.pdf>.

⁵² Ebd.

Die Kinder des Olymp sind Aussenseiter im Allgemeinen. Im Olymp, im Theater, draußen, auf dem Boulevard. In dieser Allgemeinheit ist jeder dem Anderen gleich. Jeder ist Mensch, dort und abgeleitet von den Einzelnen, über den Boulevard hinaus, auch all die andern - wir, die wir hinter der Häuserreihe, über die anscheinend nichts hinaus geht, dem Zaun, der eingrenzt, dem Rahmen der Leinwand sind. Weil wir überblenden, unsere Erinnerung mit ihrer Gegenwart, so verweist der Film nicht nur auf seinen eigenen Inhalt, sondern will uns darauf hindeuten, über die Grenzen hinwegzusehen. Denn Liebe, Lüge, Mord und Intrige, Mensch sein, Mensch werden und sich dem verwehren sind Themen, die keine Grenzen kennen. Sie finden statt. In jeder Gruppe, jeder Klasse, jedem Rang. Dazu braucht es keine Politik, kein Vorurteil. Was wichtig ist, ist nicht die fremde Einteilung in irgendetwas. Und so vergleicht der Film nicht, weil sich in ihm niemand vergleicht. Weil in seiner Zeit, der Zeit des Kriegs, zu viel verglichen wurde.

Einer aus dem Parkett: Haltet doch mal die Schnauze da oben, man hört ja die Pantomime nicht mehr.

Das ist die Sprache des poetischen Realismus, eine, die jeder, der da und dort im Theater sitzt, sprechen kann. Und dann versteht ihn jeder. Was übrig bleibt, was er macht, macht ihn zu ihm. Der Rest ist man selbst und das, was man von sich hinein projiziert. Die eigenen Worte, die die Handlung beschreiben. Und was in dem Theatre passiert, was dort geschieht, wie das im Kino, was zwischen der Bühne und den Blicken geschieht, das kann der sprachlose Pierrot sein, dessen Worte nur die eigenen sind. Die Sprache, wie das Bild, deuten beide auf etwas hin, das nicht im Theater passiert, sondern außerhalb. Das ist immer so. Und was der Pierrot nicht sagt, und ein jeder versteht, weil es die eigenen Worte sind, so gibt es noch einen Teil, der dann gesprochen wird. Denn wenn der Pantomime still und leise wandelt, dann lachen die Zuschauer laut los, mischen sich ein und mit dem Theater. Sie sprechen die Dialoge. Was auf der Bühne dem Pierrot fehlt, das wird ergänzt. Sein Gesicht sieht maskenhaft aus, ein jeder Kopf könnte sich dahinter halten, die Akteure auf der Bühne, die Darsteller, geben ihre Stimme dem Volk, den Zuschauern.

*„(...) in unschuldigem Weiß gekleidet und das Gesicht ebenso geschminkt - als eine Figur aus dem Volk, dem der Spiegel vorgehalten wird. Denn das Publikum der Funambules rekrutiert sich zum guten Teil aus Leuten von der Straße, die sich den "tarif démocratique" ab vier Sous leisten können. In einer solchen Aufführung der mimischen und körperlichen Gebärden bleibt es auf der Bühne ruhig, während die Zuschauer gewissermaßen die Gespräche von der Straße fortsetzen und sich während der Vorstellung unterhalten.“*⁵³

Solche Momente reihen sich in *Die Kinder des Olymp* aneinander. Es gibt wohl keine Szene, die weniger zeigt. In jeder Konstellation alles. Egal ob Dialog oder Bild. Ob Garance, so heißt eine Blume, Babtiste eine Blume schenkt oder die Bilder von Alexandre Trauner, die in sich so viel mehr sind als nur „Bilder“.

⁵³ Starl, T., Pantomime, 2008. Zugriff am 26.02.2011 unter: <http://www.kritik-der-fotografie.at/26-Pantomime.htm>.

FIN

Je mehr Möglichkeiten wir haben, desto schwieriger wird es, eine Lösung zu finden.

Es wird nur einfacher zu erkennen, welche es nicht ist.

Denn es gibt unendlich viele Möglichkeiten und mehr Lösungen, als man sich vorstellen kann. Was nimmt man mit? Eine Erinnerung. Unendlich viele. Kino ist eine Geschichte, eine die man noch nicht kannte. Man muss erst hinaus, um nicht mehr drinnen zu sein. Man muss den Film erst sehen, um sich an ihn zu erinnern. Weil man alleine steht, so vielen Möglichkeiten gegenüber, da wird man wählen müssen, es scheinen zu viele, und sind gar nicht zu viel, nur wir sind alleine. Das Kino ist eine Entscheidung, was in ihm passiert, das geht einher. Die neuen Bilder, die Worte, die Musik, die Farben und Stimmen, aus denen muss man nicht mehr wählen. Nicht bewusst. Man folgt. Man muss gar nichts.

Nur durch das Fremde lernen wir. Ein jedes Etwas ist erst fremd.

Literaturverzeichnis

- Beckett, Samuel: „Warten auf Godot“, (4. Auflage), Berlin [u.a.]: Suhrkamp, 1996.
- Brasch, Thomas (Übers.): „Shakespeare-Übersetzungen“, Frankfurt a. M. [u.a.]: Insel, 2002.
- Buek, Otto [u.a.] (Hg.): „Immanuel Kant. Sämtliche Werke“, Leipzig: Meiner, 1920.
- Defert, Daniel [u.a.] (Hg.): „Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits“, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Derrida, Jacques: „Marx‘ Gespenster“, Frankfurt a. M.: Fischer, 1995.
- Foucault, Michel: „Von anderen Räumen“. In: Defert, Daniel [u.a.] (Hg.): „Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits“, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Kant, Immanuel: „Logik.“. In: Jäsche, Gottlob Benjamin (Hg.), Kinkel, Walter (Bearb.): „Immanuel Kants Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen“. In: Buek, Otto [u.a.] (Hg.): „Immanuel Kant. Sämtliche Werke“, Leipzig: Meiner, 1920.
- Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.): „Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino“, Marburg: Schüren, 2001.
- Goethe, Johann W. v.: „[323] Maximen und Reflektionen“, Wien: RM Buch und Medien Vertrieb, 2008.
- Goethe, Johann, W. v.: „Faust. Erster Teil.“ In: Trunz, Erwin (Hg.): „Goethe. Faust“, München: C.H. Beck, 2002.
- Jäsche, Gottlob Benjamin (Hg.), Kinkel, Walter (Bearb.): „Immanuel Kants Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen“. In: Buek, Otto [u.a.] (Hg.): „Immanuel Kant. Sämtliche Werke“, Leipzig: Meiner, 1920.
- Kleist, Heinrich v.: „Über das Marionettentheater“, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Kluge, Alexander: „Chronik der Gefühle. Basisgeschichten“, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Kötz, Michael: „Der Traum die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären“, Frankfurt a. M.: Syndikat, 1986.

Kreimeier, Klaus: „Kinozauber“. In: Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.): „Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino“ Marburg: Schüren, 2001.

Lichtenberg, Georg Christoph: „F. Sudel-Buch“. In: Mautner, Franz H. (Hg.): „Schriften und Briefe“, Frankfurt a. M.: Insel, 1983.

Mandelbrot, Benoît: „Die fraktale Geometrie der Natur“, Basel: Birkhäuser, 1991.

Mautner, Franz H. (Hg.): „Schriften und Briefe“, Frankfurt a. M.: Insel, 1983.

Monaco, James: „Film verstehen. Kunst, Technik, Geschichte und Theorie des Films und der Medien“, (10.Auflage), Hamburg: Rowohlt, 2008.

Montaigne, Michel de: „Essais“, (11.Auflage), Frankfurt a. M.: Insel, 1995.

Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): „Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons“, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

Neuser, Wolfgang/Neuser-von Oettingen, Katharina (Hg.): „Quantenphilosophie“, Heidelberg [u.a.]: Spektrum, Akad. Verl., 1996.

Platon: „Menon“. In: Rufener, Rudolf (Übers.): „Platon. Werke des Aufstiegs“, Zürich [u.a.]: Artemis, 1974.

Rufener, Rudolf (Übers.): „Platon. Werke des Aufstiegs“, Zürich [u.a.]: Artemis, 1974.

Saint-Exupéry, Antoine: „Die Stadt in der Wüste. (Citadelle)“, Düsseldorf: Karl Rauch, 1995.

Schneider Quindeau, Werner: „Kunststücke“. In: Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.): „Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino“, Marburg: Schüren, 2001.

Schrödinger, Erwin: „Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik“. In: Neuser, Wolfgang/Neuser-von Oettingen, Katharina (Hg.): „Quantenphilosophie“, Heidelberg [u.a.]: Spektrum, Akad. Verl., 1996.

Seeßlen, Georg: „Le manine oder: Über das Staunen in den Filmen Federico Fellinis“. In: Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.): „Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino“, Marburg: Schüren, 2001.

Shakespeare, William: „Richard II“. In: Brasch, Thomas (Übers.): „Shakespeare-Übersetzungen“, Frankfurt a. M. [u.a.]: Insel, 2002.

„Skizze“. In: Österreichisches Wörterbuch, (38.Auflage-Nachdruck), Wien: ÖBV, 1997.

Tolstoi, Leo: „Krieg und Frieden“, Berlin: List, 2009.

Trunz, Erwin (Hg.): „Goethe. Faust“, München: C.H. Beck, 2002.

Waldenfels, Bernhard: „Überraschte Wahrnehmung“. In: Frölich, Margrit [u.a.] (Hg.): „Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino“, Marburg: Schüren, 2001.

Wittgenstein, Ludwig: „Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen“, (5.Auflage), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Filmverzeichnis

„Amarcord“, Regie: Federico Fellini, DVD-Video, Warner Bros. Entertainment Inc. 2004; (Orig. Amarcord, IT/FR 1973).

„Die fabelhafte Welt der Amélie“, Regie: Jean-Pierre Jeunet, DVD-Video, Universal Studios 2002; (Orig. Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, FR/GER, 2001).

„Kinder des Olymp“, Regie: Marcel Carné, VHS, BMG Video; (Orig. Les enfants du paradis, FR 1945).

„Reine Chefsache“, Regie: Paul Weitz, DVD-Video, Universum Film, 2005; (Orig. In Good Company, USA 2004).

„Tatis Herrliche Zeiten“, Regie: Jacques Tati, DVD-Video, Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2006; (Orig. Playtime, IT/FR 1967)

„Taxi Driver“, Regie: Martin Scorsese, DVD-Video, Columbia Pictures 2008; (Orig. Taxi Driver, USA 1976).

„The Science Of Ghosts“, Regie: Ken McMullen, 1983. Zugriff am 23.01.2011 unter: <http://www.youtube.com/watch?v=0nmu3uwqzbl>.

Internetquellen

Binotto, Johannes: „Kino als Hütte. Vom Potenzial des Vorführraums“, 2005, unter: <http://www.johannes.binotto.ch/Essay/9D4096CA-6B02-4675.../KinoalsHuette.pdf>

Eberhard, Johann August: „E. [462]. Entfernung. Ferne. Weite. Entlegenheit. Abstand“, In: Peter Kietzmann (Hg.), Historische Texte und Wörterbücher, unter: <http://www.textlog.de/38775.html>

Eisler, Rudolf: „Nichts“. In: Peter Kietzmann (Hg.), Historische Texte und Wörterbücher, unter: <http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Nichts&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F4723.html>

Eisler, Rudolf: „Schein“. In: Peter Kietzmann (Hg.), Historische Texte und Wörterbücher, unter: <http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Schein&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F5051.html>.

Eisler, Rudolf: „Zeit - Platon, Aristoteles, Augustinus“. In: Peter Kietzmann (Hg.), Historische Texte und Wörterbücher, unter: <http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Zeit&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F5533.html>.

Eisler, Rudolf: „Zufall“, In: Peter Kietzmann (Hg.), Historische Texte und Wörterbücher, unter: <http://www.textlog.de/8255.html>.

Gansera, Rainer: „Les Enfants du Paradis - Kinder des Olymp“, unter: <http://www.stadtmuseum-online.de/aktuell/lesenfants.pdf>

Morgenstern, C., „Galgendichtung. Der Lattenzaun“, In: Peter Kietzmann (Hg.), Historische Texte und Wörterbücher, unter: <http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Lattenzaun&url=http%3%2F%2Fwww.textlog.de%2F11450.html>

„The Science Of Ghosts“, Regie: Ken McMullen, 1983, unter: <http://www.youtube.com/watch?v=0nmU3uwqzbl>

Tholen, Georg Christoph: „Zwischenräume. Der Ort der Medien und die Frage nach der Kunst“, unter: <http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet?cmd=netzkollektor&subCommand=showEntry&entryId=102129&lang=de>

Starl, Timm: „Pantomime“, 2008 unter: <http://www.kritik-der-fotografie.at/26-Pantomime.htm>

Abbildungsverzeichnis

Margritte, René: „La trahison des images“, Öl auf Leinwand, Los Angeles: County Museum, 1929.

Bildnachweis



Abstract

Im Kino vermischen sich Realitäten. Die Wirklichkeit verdoppelt sich, wenn wir im Kino sitzen, und dann müssen wir wählen, uns jeden Augenblick für eine dieser beiden Realitäten entscheiden. Nur manchmal, ganz selten, da vergessen wir zu wählen, da läuft die Zeit nicht nur weg, sondern Momente geraten aus den Fugen. Während dieser Zeit, sind wir ohnmächtig, irgendwo an einem Ort, der in keine Karte eingezeichnet ist und wachen wieder auf, finden uns ein paar Zwischenräume weiter im Kino. Dort, wo wir immer waren.

Es ist ein Text über eben diese Zeit und über diesen Ort, über Worte, die versuchen zu beschreiben, was man nur sehen kann. Und es ist ein Text über die Unterschiede der Zeiten und der Orte hinaus, wo Unterschiede gar nicht so unterschiedlich sind. Was in den Zeilen der Theorie vorerst ungreifbar scheint, wird später mit Marcel Carnés *Die Kinder des Olymp* bildlich untermalt, die Theorien aufgelöst und später wieder nur zu einem Teil, in einem Medium, dem etwas fehlt.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Pia Johanna Fronia

Geburtsdatum und Ort: 28. Februar 1988 in München

Eltern: Ulrike Fronia und Peter Spiesberger

Österreichische Staatsangehörigkeit

Ausbildung

1994- 1998	Volksschule der Kreuzschwestern Gmunden
1998- 2006	BRG Schloss Traunsee
Seit 2006	Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien