

Universität für künstlerische und industrielle
Gestaltung
Kunstuniversität Linz

Institut für Medien
Studienrichtung PhD W094

ATACAMA

Eine Erzählperformance

Joachim Alois Smetschka

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
PhD

Betreut von: Univ.Prof. Gitti Vasicek

Approbiert am:

Linz, 2016

Danke

Kathrin Bieligk, Dramaturgin und Beraterin

Anna Eger, Erzählerin

Björn Büchner, Erzähler

Sebastian Hufschmidt, Erzähler und Berater

Gitti Vasicek, betreuende Professorin

Gerhard Funk, kollegialer Unterstützer und Berater

Brigitte Smetschka, Lektorin

Für die Videoaufzeichnung der Performance:

Felix Huber, Kamera und Rohschnitt

Michael Seidl, Kamera

Gregor Göttfert, Ton

VORWORT	9
1 BEGLEITTEXT ZU ATACAMA	
MATTHIAS NEUKIRCH - HANS SCHLEIF	11
NADINE DABLÉ - LEERSTELLEN TRANSMEDIAL	13
WOLFGANG ISER - DER AKT DES LESENS	15
ANDREJ TARKOWSKIJ - STALKER	16
JEAN-LUC GODARD - RETTE SICH WER KANN	20
ANNIE LEIBOVITZ - PILGRIMAGE	24
CHRIS MARKER - SANS SOLEIL	30
THOMAS HARLAN - WUNDKANAL	33
MICHAEL GLAWOGGER - DAS VATERSPIEL	40
MICHEL VINAVER - DER BESUCH DES ÖSTERREICHISCHEN KANZLERS IN DER SCHWEIZ	51
RUTH BECKERMANN - JENSEITS DES KRIEGES	58
2 DER ENTSTEHUNGSPROZESS	
ZWISCHENRAUM / ERINNERUNG	60
ATACAMA	63
3 ORIGINALTEXTFASSUNG ATACAMA	86
QUELLENVERZEICHNIS	159
ABSTRACT	162

Vorwort

Als Ergänzung zu meinem PhD-Projekt, der Erzählperformance ATACAMA, möchte ich in Form dieses Begleittextes näher auf eine Auswahl von künstlerischen und inhaltlichen Bezügen, Fragestellungen und Inspirationsquellen eingehen. Diese Bezüge stehen in einem losen Verhältnis zueinander und werden auf den folgenden Seiten aneinandergereiht. An mancher Stelle kommen sehr ausführliche Zitate vor, die ich für wichtig erachte und die ich als Abzweigung, als Ergänzung oder zur Vertiefung eines oder mehrerer Gedanken anbieten möchte.¹

Diesen Begleittext verfasse ich als Künstler. Das Argumentieren in einer nicht stringenten Form halte ich für ein ebenso wichtiges Werkzeug der künstlerischen Forschung, wie das Aufstellen von nicht in klassisch wissenschaftlichem Sinne belegbaren Behauptungen, im Speziellen auch das Behaupten von nicht verifizierbaren Zusammenhängen.²

Das berührt auch den Kern meiner künstlerischen Arbeit selbst, in der es in hohem Maße um das Zusammenführen von scheinbar Unzusammenhängendem und dem Erkunden der Zwischenräume zwischen gedanklich erzeugten Bildern und damit verbundenen Erinnerungen geht.

Nelson Goodman beschreibt eine ähnliche Herangehensweise eindrucksvoll im ersten Absatz des Vorworts zu "Weisen der Welterzeugung":

"Das vorliegende Buch folgt keinem geraden Weg von Anfang bis Ende. Es geht auf die Jagd, und dabei stört es manchmal denselben Waschbär auf verschiedenen Bäumen oder verschiedene Waschbären auf demselben Baum auf - und manchmal auch etwas, was dann im Ende gar kein Waschbär auf keinem Baum ist.

Mehr als einmal bockt es vor demselben Hindernis und geht dann anderen Spuren nach. Oft trinkt es aus denselben Flüssen und

¹ Besonders ausführlich werden Auszüge aus einem Aufsatz von Michel Vinaver angeführt, der in der deutschen Übersetzung nur im Programmheft eines Theaterstücks veröffentlicht wurde und so nicht online oder in Bibliotheken verfügbar ist.

² Vgl. Goodman, Weisen der Welterzeugung (1990). S.127 und S.132

*stolpert durch eine unbarmherzige Landschaft. Und es zählt nicht die Beute, sondern das, was auf dem untersuchten Gelände erkundet worden ist."*³

Im zweiten Teil werde ich versuchen, den Entstehungsprozess des Projekts und die wesentlichsten Fragestellungen auf diesem Weg zu beschreiben.

Der dritte Teil beinhaltet die vollständige Textfassung der Performance, die am 4. April 2016 in Linz uraufgeführt wurde. Eine Aufzeichnung dieser Aufführung wird in Form einer Videodatei auf einem beiliegenden Datenträger angefügt.

Präambel

Im folgenden Text wird bei Personenbezeichnungen durchgehend die weibliche Form verwendet.

³ Ebd. S.9

1 Begleittext zu ATACAMA

MATTHIAS NEUKIRCH - HANS SCHLEIF

Matthias Neukirch, Schauspieler am Deutschen Theater in Berlin, macht sich unter der Regie von Julian Klein auf Spurensuche und erkundet Dokumente der Geschichte seines Großvaters Hans Schleif. Neukirch macht das öffentlich, in Sitzungen, zu denen er Publikum einlädt. Er arbeitet sich so durch die Schichten einer Geschichte, die ihn selbst auch betrifft.

Nationalsozialistische Bürokratie, die akribisch genau Buch geführt hat über Personen von besonderem Interesse, erleichtert ihm diese Tätigkeit und erschwert sie zugleich.

Die biographischen Daten sind beeindruckend. Der Großvater, ein begabter Architekt, Wissenschaftler und obendrein ein Archäologe von Weltrang.

Geliebt und bewundert. Stets hochgehalten und verehrt. Eine Familien-Ikone.

Geboren 1902. Nach dem Studium in Dresden, München, Berlin, das er 1924 abschließt, arbeitet er zunächst als Architekt. 1927, im Alter von 25 Jahren erhält er ein Reisestipendium des Deutschen Archäologischen Instituts und kann so an wichtigen Ausgrabungen in Griechenland teilnehmen. Heraion von Samos, Korfu, Troja und der Zeus-Altar in Olympia, über den er auch promoviert.⁴

1935 schließt er sich der SS an und ab 1937 ist er Mitglied der NSDAP. Die Beweggründe dafür sind ebenso Inhalt der Spurensuche seines Enkels, wie seine Nähe zu Heinrich Himmler und der Mord an seiner zweiten Ehefrau und deren Zwillingsöhnen, sowie sein darauf folgender Selbstmord zu Kriegsende, im April 1945.

Der Schauspieler Neukirch liest dazu aus authentischen Aktenordnern, in denen er viele Dokumente und Unterlagen über den Großvater gesammelt hat.

Er liest aus Briefen, Gutachten und Gesprächsprotokollen, er zeigt Urkunden, amtliche Schreiben. Fragmentarisch arbeitet er sich durch das, was vom Leben seines Großvaters aufgezeichnet wurde. Es sind banale Informationen ebenso wie brisante Dokumente, die schwer belasten und viele Fragen tun sich auf. Neukirch stellt sich viele Fragen und man hat als ZuhörerIn eine nicht ganz einfache und nicht sehr genau definierte Position. Es ist streckenweise unangenehm, weil man nicht weiß, wie man diesem Mann helfen könnte, der zwischen Gewissheit und Gewissen steht.

⁴ Vgl. *Wikipedia*, Hans Schleif, 2016 <https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Schleif>.

Am Ende geht man hinaus und man hat sehr viel erfahren. Man hat viel erfahren über das Verdrängen, über das Leugnen und das Vergessen und man kann ein bisschen verstehen, warum sich Menschen dagegen verwehren, anzuerkennen, dass geliebte Verwandte schlimme Verbrechen begangen haben. Gleichzeitig hat man viel über sich selbst erfahren.

Vergessen, Verdrängen und Verschweigen spielen nicht nur im privaten oder politischen Kontext eine große Rolle, sondern auch in der künstlerischen Konzeption und Entwicklung von Erzählstrategien.

Dem Weglassen von Informationen, dem Schaffen oder Zulassen von sogenannten Leerstellen, können sehr unterschiedliche Motivationen zugrunde liegen. In der Literatur geht es manchmal um bewusst gesetzte Irritationen, die den Leserinnen Beteiligung abverlangen. So kann es im künstlerischen Kontext auch eine bewusste Verweigerung sein, zum Beispiel um das Publikum nicht zu überfordern und damit die Aufmerksamkeit aufs Spiel zu setzen. In gesellschaftlichen oder politischen Kontexten kann es zum Beispiel darum gehen, sich einer Verantwortung und den damit verbundenen Konsequenzen entziehen zu wollen.

Geschickt eingesetzt können Informationsdefizite, im politischen Handeln ebenso wie in der Literatur und anderen Kunstbereichen, zu Verunsicherungen und dem Wunsch nach Lösungen führen. Je größer die Verunsicherung, desto stärker wird auch der Drang nach Erlösung. Anders als im künstlerischen Kontext sehen diese Strategien auf politischer Ebene oft aber nicht die intellektuelle Beteiligung der Rezipientinnen vor. Hier wird dann manchmal zur rechten Zeit leicht Verdauliches angeboten, das hungrig und dankbar empfangen wird. Hat man es mit besonders geschickten Agitatorinnen zu tun, so werden mit den Lösungen auch gleich Forderungen verbundenen, oder man nutzt die Dankbarkeit, um sich Wahlerfolge zu sichern. Große Verunsicherungen können auch bewusst dafür eingesetzt werden, um von unangenehmen Erinnerungen oder unpopulären Maßnahmen abzulenken. Auch hier geht es dann oft um besonders ausgefeilte Erzählstrategien.

NADINE DABLÉ - LEERSTELLEN TRANSMEDIAL

In Literaturwissenschaft und Filmtheorie benennt man unterschiedliche Formen des Weglassens. Dramaturgisch geht es dabei in erster Linie darum, Spannung zu erzeugen und die Zuschauerinnen zu involvieren, indem man sie auffordert mitzudenken und ihren Teil zu den Geschichten beizutragen.

Nadine Dablé beschäftigt sich in ihrer 2012 im transcript Verlag veröffentlichten Dissertation *"Leerstellen Transmedial"* speziell mit *"Auslassungsphänomenen als narrative Strategie in Film und Fernsehen"*.⁵

In ihrer ausführlichen Analyse bezieht sich Dablé auf gut recherchierte Grundlagen aus den Literaturwissenschaften mit Schwerpunkten unter anderem auf Roman Ingarden⁶ und

Wolfgang Iser.⁷

Sie erweitert den Leerstellenbegriff im Hinblick auf audiovisuelle Medien und bietet fünf Kategorien an: Unbestimmtheit, Auslassung, Dekontextualisierung, Unterbrechung und Darstellungsleere.⁸

Den Begriff der Leerstelle definiert sie folgendermaßen:

"Leerstellen sind solche Stellen in einem ästhetischen textuellen Gewebe, die sich durch ein bedeutungsrelevantes Fehlen von Information auszeichnen. Es handelt sich also nicht um ein notwendiges Auslassen von Irrelevantem, sondern um ein gezieltes Vorenthalten von Informationen, die zur Herstellung von Bedeutung notwendig sind. Durch das Fehlen dieser Informationen werden die Rezipienten zur Konkretisationsaktivität herausgefordert und sie füllen die bestehende Lücke imaginativ auf. Das Schließen der Leerstelle erfolgt anhand einer Orientierung

⁵ Dablé, Leerstellen transmedial (2012).

⁶ Unbestimmtheitsstellen. Vgl. ebd. S.2-3 und S.31f. und S.56

⁷ Interaktion zwischen Text und Leserin. Vgl. ebd. S.42f.

⁸ Ebd. S.145

*an den gegebenen Informationen, so dass das Realisationsspektrum durch die Strukturen des Textes eingeschränkt und erzählstrategisch gelenkt werden kann."*⁹

Dieser Definition könnte man, nicht nur im Hinblick auf experimentelle Erzählformate in Literatur und Film, jenen Aspekt hinzufügen, der einbezieht, dass neben der Orientierung an gegebenen Informationen auch und besonders auf die eigenen individuellen Erinnerungsspeicher, das vorhandene Wissen zugegriffen werden kann.¹⁰ Dies betrifft vor allem auch die Rezeption von Werken, die nicht nur oder auch grundsätzlich nicht der Unterhaltung dienen. Texte oder Filme also, die erarbeitet werden wollen und die so auf manchmal mühsamere Art und Weise zu sehr individueller Bedeutungsfindung führen können.

⁹ Ebd. S.111

¹⁰ Ebd. S.56: "Dieses Auffüllen bzw. Konkretisieren basiert einerseits auf innerästhetischen Informationen aus den gegebenen Qualitäten und andererseits auf eigene Ergänzungen, die aus individuellen, außerästhetischen Erfahrungen resultieren."

Wolfgang Iser - Der Akt des Lesens

Einen sehr genauen Blick auf diese Rezeptionsmechanismen wirft Wolfgang Iser, der die Leerstelle als "Vorstellungserschwerung" bezeichnet und zwischen Vorstellungen ersten und zweiten Grades unterscheidet.

Eine Leerstelle bewirkt, dass Vorstellungen entstehen. Als erste Reaktion auf eine Unterbrechung der Erzählkontinuität werden Vorstellungen ersten Grades gebildet.

Diese werden stark geprägt von habituellen Dispositionen der Rezipientinnen und deren Wissen.¹¹

Werden die von der Vorstellung ersten Grades geweckten Erwartungen nicht eingelöst, so kommt es zum Prozess der Umorientierung, die Vorstellungen zweiten Grades ermöglicht.¹²

"Die Erschwerung der Vorstellung läuft nicht nur der Degradierung angebotenen bzw. aufgerufenen Wissens entgegen. Sie bewirkt vor allem über die wechselnden Umorientierungen, die sich aus der Reaktion auf Vorstellungen durch solche zweiten Grades ergeben, sich im Blick auf das Wissen gerade das vorzustellen, was durch es verdeckt war, bzw. im Wissen etwas zu entdecken, das wir gar nicht sehen konnten, solange die gewohnte Perspektive herrschte, durch die wir über das Gewusste verfügten. So läuft die Vorstellungserschwerung darauf hinaus, den Leser von habituellen Dispositionen abzulösen, damit er sich das vorzustellen vermag, was durch die Entschiedenheit seiner habituellen Orientierungen vielleicht unvorstellbar schien." ¹³

¹¹ Vgl. Iser, Der Akt des Lesens (1984). S.289f

¹² Vgl. ebd. S.290

¹³ Ebd. S.293

ANDREJ TARKOWSKIJ - STALKER

Assoziationsräume – die innere Geschichte

In der Kategorie „Darstellungsleere“ führt Nadine Dablé Tarkowskij's Film STALKER¹⁴ (1978/79) als Beispiel an, ohne konkreter darauf einzugehen, was zumindest in Bezug auf den Versuch einer wissenschaftlichen Analyse durchaus sinnvoll erscheint.¹⁵

„Paradoxerweise lässt sich nicht nur die Abwesenheit von Informationen, also die Nicht-Darstellung als Leere beschreiben, sondern es kann umgekehrt auch die Nicht-Abwesenheit von Information, das Fehlen des Fehlens als Leerstelle verstanden werden. Unter die Kategorie der Darstellungsleere fallen entsprechend solche Phänomene, die sich durch eine übermäßig ausführliche Darstellungen, das extensive Vorführen von Informationsleere oder Redundanz charakterisieren. Hier wird gerade nicht – wie in der Regel üblich – das Banale, Langweilige, narrativ Irrelevante in Form einer Ellipse ausgelassen, sondern im Gegenteil ausgiebig präsentiert. Diese strukturelle Reduziertheit und der ästhetische Minimalismus geben den Zuschauern einen ausgedehnten Raum für eigene Überlegungen.“¹⁶

Tatsächlich handelt es sich bei STALKER um eine sehr spezielle Form von Zeitkunst, einer *Bildhauerei aus Zeit*¹⁷, die man wohl analysieren und beschreiben kann, deren Kern sich aber unweigerlich dieser Analyse entziehen wird.

¹⁴ Der Filmtitel STALKER, russisch Сталкер, wird hier im Sinne von Pfadfinder, Kundschafter, Ortskundiger verwendet *Wikipedia*, STALKER (Film), 2016 <[https://de.wikipedia.org/wiki/Stalker_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Stalker_(Film))>.

¹⁵ Jünger, Kunst der Zeit und des Erinnerns (1995). S.7

"Was Tarkowskij - unter Berufung auf einen ursprünglichen Symbol-Begriff, der seitens der Kritik leider allzu häufig mit einer Allegorie verwechselt wird, von der er sich gerade abzugrenzen versucht - wiederholt in Hinblick auf das Meisterhafte in der Kunst hervorgehoben hat, und zwar, dass in ihm etwas von einem Unsagbaren aufscheint, das selbst nur um den Preis des bloßen Anscheins einer Erklärung "wissenschaftlich dekonstruiert" werden kann, ist auch bei der Erörterung dieser Filmdichtungen selbst zu beachten."*

**Jünger bezieht sich hier auch auf Andrej Tarkowskij, „Die versiegelte Zeit, Gedanken zu Kunst und Poetik des Films“, S.42, S.52, S.125*

¹⁶ Dablé, Leerstellen transmedial (2012). S.139

¹⁷ Tarkowskij, Schlegel, Die versiegelte Zeit (2012). S.71

In STALKER gibt es eine Hauptdarstellerin, die nicht im Abspann aufscheint. Nicht weil sie unsichtbar ist – das Gegenteil ist der Fall. Die Welt, durch die der Pfadfinder führt, die Zone, illustriert auf sehr eigenartig beeindruckende Weise mentale Zustände und den Zwiespalt des menschlichen Daseins, gefangen zwischen Zweifel und Hoffnungen. Das geschieht keineswegs vordergründig oder offensichtlich. Der Film kann ebenso als dystopisch anmutende Abenteuerreise durch ein unbekanntes und verbotenes Land gelesen werden, durch eine wegen eines geheimnisvollen Meteoriteneinschlags gesperrte Militärzone.

"Die »Zone« ist einfach die »Zone«. Sie ist das Leben, durch das der Mensch hindurchmuss, wobei er entweder zugrunde geht oder durchhält." ¹⁸



Abbildung 1: STALKER 01:59:56 Der Wissenschaftler, der Schriftsteller und rechts der Stalker in der Kammer der Wünsche © Mosfilm

Hier bleibt all das „Banale, Langweilige und narrativ Irrelevante“ erhalten und wird so gereicht, dass es nicht zur Unterhaltung wird. Das Innere wird nach außen gestülpt und man stolpert mit den Protagonisten durch diese wundersame Welt, die sich oft ebenso wenig erschließt oder einordnen lässt wie der Rhythmus und die Dialoge.

¹⁸ Ebd. S.280f.

Das, was die Medienwissenschaftlerin Dab   hier als Darstellungsleere beschreibt, ist aus künstlerischer Sicht eine sehr hochentwickelte Erzählstrategie.

Nämlich Universen zu eröffnen, ohne viel mehr zu zeigen als das, was ohnehin da ist:

"Ich wollte den Zuschauer dabei noch mehr davon überzeugen, dass das Kino als ein Instrument der Kunst eigene Möglichkeiten hat, die keinesfalls geringer als die der Prosa sind. Ich wollte ihm die Fähigkeit des Kinos vorführen, das Leben gleichsam ohne sichtliche, grobe Verletzung seines realen Ablaufs zu beobachten. Denn hierin liegt für mich das tatsächliche poetische Wesen der Filmkunst.

Eine gewisse Gefahr sah ich darin, dass diese extreme Vereinfachung der Form geziert und maniert wirken könnte. Dem versuchte da ich dadurch aus dem Weg zu gehen, dass ich der Einstellung all das Nebul  se und Unbestimmte nahm, das man gemeinhin die »poetische Atmosphäre« eines Filmes nennt. Normalerweise wird eine solche Atmosphäre mit viel Sorgfalt erzeugt. Doch für mich stand fest, dass ich mich um sie überhaupt nicht zu kümmern hatte." ¹⁹



Abbildung 2: STALKER 01:48:57    Mosfilm

¹⁹ Ebd. S.276

Inhaltlich und formal spannt der Film den Bogen einer klassischen Heldenreise. Er weist viele Elemente dieser konventionellen Erzählform auf und bietet so eine Struktur, die eine Rezeption als Abenteuergeschichte möglich macht. Obwohl das Drehbuch auf einem Kapitel aus einem Science-Fiction-Roman beruht²⁰, wurden keine in diesem Genre üblichen visuellen Elemente oder Effekte verwendet. Zu sehen bekommt das Publikum lange und fein kadrierte Einstellungen verlassener Industriearchitektur und -landschaften, die teilweise von der Natur zurückerobert werden. Eine ebenso geheimnisvolle wie unwirtliche Umgebung, die sich offensichtlich ständig verändert und viele Gefahren birgt.

Langatmige und wortkarge Märsche durch diese Welt verlangen den Zuseherinnen viel Geduld ab und eröffnen gleichzeitig sehr viel Raum für Assoziationen und eigene Gedanken.

²⁰ Das dritte Kapitel aus dem Science Fiction Roman "Picknick am Wegesrand" der Brüder Strugazki (1971) diene als Grundlage für das Drehbuch. Vgl. *Wikipedia*, Picknick am Wegesrand, 2016
<https://de.wikipedia.org/wiki/Picknick_am_Wegesrand#Der_Film_Stalker>.

JEAN-LUC GODARD - RETTE SICH WER KANN

Die Liebe ist für Tarkowskij's Stalker die Rettung aus der Krise, aus dem Zweifel und der Odyssee durch *die Zone*.²¹ Bei Godard schwebt die Liebe häufig als Unmöglichkeit über allem Tragischen und gibt so zwar Trost, weil für seine Figuren alles andere nicht so tragisch sein kann wie die unmögliche Liebe, aber es gibt wenig Hoffnung. Genau aber in dieser Hoffnungslosigkeit, im ständig Zurückgeworfensein auf die eigene individuelle aber unromantische Existenz liegt offenbar ein Reiz, die Protagonistinnen zu begleiten und ihr Wachsen an sich selbst zu beobachten.

Die besonderen Erzählformen, die Godard entwickelt hat, entstehen vermutlich auch aus seinen eigenen Erfahrungen des Scheiterns an der Darstellbarkeit eben dieser Liebe.

*"Mein Streben besteht darin, endlich Leute filmen zu können, die sich küssen. Und ich weiß nicht wie. Ich sehe noch nicht ganz, wie sich das hinkriegen läßt. Ich filme lieber Fische, die das Maul öffnen und Futter schlucken. Das ist ehrlicher. Leute, die sich küssen, sieht man in allen Filmen, aber es hat keinen Sinn. Die Filmemacher filmen das, was sie wissen, und nicht das, was sie sehen. Die Hälfte aller Leute schließen die Augen, wenn sie sich küssen oder berühren, drei Viertel löschen das Licht. Aber was kriegst du in den Filmen zu sehen? Ein bis zwei Sorten von Riesenkaugummi, die sich auf einer Matratze herumwälzen. Totale Ohnmacht, absolut. Dabei hat der Film so etwas Interessantes an sich, was sich nirgendwoanders wiederfinden läßt: er erlaubt einem nämlich, nicht zu wissen /savoir / aber zu sehen /voir/, um dann im Nachhinein vielleicht zu wissen."*²²

²¹ Tarkovskij, Schlegel, Die versiegelte Zeit (2012). S.279:

"In *Stalker* spreche ich es offen und konsequent aus, dass die menschliche Liebe jenes Wunder ist, das jedwedem trockenen Theoretisieren über die Hoffnungslosigkeit unserer Welt erfolgreichen Widerstand entgegenzusetzen vermag."

²² Godard, Liebe, Arbeit, Kino (1981). S.78

Ein Regisseur, der eine große Meisterschaft im Erzählen mit Bild und Ton entwickelt hat, beweist hier auch eine große Qualität im Umgang mit Worten, die sehr viel darüber erzählen, was sich nicht erzählen lässt.

Diese Brüchigkeit findet bei Godard eine ganz besondere Ausdrucksform. Seine Bild- und Tonebenen verlaufen häufig nicht synchron. Godard bricht hier schon früh mit gängigen Konventionen und nähert sich im Laufe seines Schaffens immer mehr einer selbstreflexiven und experimentellen Ausdrucksform, indem er unentwegt Fragen stellt und Fragen aufwirft.

Er hinterfragt dabei nicht nur Inhaltliches, wie die Wortwahl seiner Figuren oder die Aussagen seiner Bilder, sondern auch die gesamte Kino-Maschinerie mitsamt den Menschen, die dort arbeiten und ihr Publikum selbst und vieles darüber hinaus.²³

"Ich schrieb gerade auf meiner Schreibmaschine als mich etwas überraschte. Ich wusste nicht sofort, was es war. Ich schrieb horizontal, wie es im Westen gemacht wird, und ich arbeitete an dem Text, den Sie gelesen haben.

Was mich überraschte... das war schon einmal passiert, und diesmal begriff ich, dass es das plötzliche Auftauchen des Bildes war. So wie in Resnaus' Film "Auch Statuen sterben". Wie der Kugelkopf ihr da über den Mund fährt, so, als ob manche Dinge besser nicht ausgesprochen werden sollten. Ich schrieb weiter und war fasziniert von diesem vertikalen Erscheinen, das einem Auftauchen an die Oberfläche glich.

Und da dachte ich an die japanische und chinesische Schrift, an Piktogramme und Idiogramme. Ich sagte mir: so müsste ich schreiben können, vertikal oder horizontal, und nicht immer erst horizontal.

Denn das bedeutet, dass man mit dem Tod beginnt. Gewissermaßen stehend schreiben, so dass die Worte dem Bild folgen. Wie sie mit geschlossenen Füßen eintauchen und zwar konträr zur Bedeutung.

²³ Vgl. ebd. S.79f

*Konträr zur Richtung der Schrift."*²⁴

*(...)*²⁵

Godards Arbeiten bewegen sich immer irgendwo dazwischen. Zwischen filmischen Konventionen, Formaten, Genres und dem reinen Experiment, zwischen seinen Zweifeln an der eigenen Arbeit sowie den Mitteln, die ihm dafür zur Verfügung stehen und dem ständigen Bedürfnis, neue Wege zu gehen und das Unmögliche nicht unversucht zu lassen. Zwischen dem Blick nach innen und dem nach außen. Zwischen Ton und Bild. Zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren.²⁶

"Aber wo ich so zu Ihnen spreche, wird mir klar... während ich keine Bilder sehe, sondern vielmehr ihren Ursprung, Embryonen... dass Sie vielleicht denken, dass ich Ihnen Filmbilder zeigen will, wie sie später aussehen werden. Aber in Wirklichkeit versuche ich nur, Ihnen ihre Anordnung, ihr System zu zeigen. Wie man in der Biologie nicht über die Form an sich spricht, sondern vielmehr davon, welches System die Formen entstehen lässt. Und das passiert natürlich beim Drehen und Schneiden.

²⁴ Jean-Luc Godard, RETTE SICH WER KANN (DAS LEBEN), (SAUVE QUI PEUT (LA VIE), Frankreich 1979), DVD Arthaus, Leipzig, 2011
Aus dem Kapitel Extras: Einige Bemerkungen über das Drehen und die Produktion des Films
Deutsche Übersetzung, Untertitel

²⁵ Godard setzt fort: "Sie entfernt sich immer weiter, während Isabelle das Gegenteil tut. Sie bewegt sich auf die Bedeutung zu, und zwar konträr zu Denises Bewegung. Und er wird über alles hinwegfliegen, um noch höher zu steigen, aber er wird den Halt verlieren.
Denise hingegen bewegt sich weiter, in die entgegengesetzte Richtung.
Sie will wissen, was hinter der Generallinie geschieht. Sie taucht sozusagen ins Ungewisse ein. Während Isabelle aus der... sie steigt aus der Dunkelheit auf und an die Oberfläche.
Nicht "rette sich wer kann" sondern "das gerettete Leben". Sie strebt nach dem Licht. Deshalb geht ihre Bewegung in die gleiche Richtung wie die Schrift. Mit Denise hat sie gemeinsam, dass sie einen Schlusspunkt setzen möchte. Aber genauso wie alle anderen auch. Mit einem Haus, einer Familie oder einem Freund. Sie bewegt sich vom Rand zur Mitte. Deshalb sagt sie zu Jacques: "Wenn du verschont werden willst, bleib bei mir. Ich werde für dich sorgen." Und er wird fragen: "Wie willst du für mich sorgen?" Denn, genau wie Denise, nur drei, vier Jahre später als sie, will auch er die Stadt verlassen, die große Stadt.
Und als er es ihr gleichtut, wird ihm Denises Handeln klar, er begreift es. Aber sie ist ihm um einiges voraus, und er bleibt zurück..."

²⁶ Vgl. Scherer, Ivens, Marker, Godard, Jarman (2001). S.227

Ich möchte Ihnen zeigen, wie ich die Dinge sehe, damit Sie beurteilen können, ob ich imstande bin, sie zu sehen, und was ich gesehen habe.

Ich möchte Ihnen die Beziehung zwischen den Bildern zeigen, (...) wie vor Gericht, doch wären sie dabei Angeklagter und Ankläger zugleich." ²⁷

Bezugnehmend auf den Titel des Films *"Rette sich wer kann"*, erklärt Godard fast beiläufig, wie er seine Filme konzipiert:

"Mit dem Doppeltitel wollte ich gleichzeitig einen besonderen Effekt erzielen, nämlich die Möglichkeit, einen dritten Titel entstehen zu lassen. So kann sich jeder einen Titel montieren, der ihm ganz gut gefällt. Man kann ihn mit ziemlich präzisen wie auch mit etwas flexiblen Hinweisen versehen und vielleicht sogar mit ein wenig widersprüchlichen. In dieser Weise kann man meiner Meinung nach den ganzen Film, ja sogar meine Art Filme zu machen, verstehen.

Film heißt nicht: ein Bild nach dem anderen, sondern ein Bild plus ein Bild, woraus ein drittes Bild entsteht. Dieses dritte Bild wird übrigens vom Zuschauer in dem Augenblick gebildet, wo er den Film sieht..." ²⁸

²⁷ Jean-Luc Godard, RETTE SICH WER KANN (DAS LEBEN), (SAUVE QUI PEUT (LA VIE), Frankreich 1979), DVD Arthaus, Leipzig, 2011
Extras: Einige Bemerkungen über das Drehen und die Produktion des Films
Deutsche Übersetzung, Untertitel

²⁸ Godard, Liebe, Arbeit, Kino (1981). S.43

ANNIE LEIBOVITZ - PILGRIMAGE

Die Erinnerungen der Anderen

In ihrem Fotoband *Pilgrimage*²⁹ lädt Annie Leibovitz zu einer Reise an sehr unterschiedliche Plätze ein, die auf den ersten Blick nur wenig miteinander zu tun haben, ihr aber viel bedeuten und die sie so zueinander in Beziehung setzt.

An diesen Orten bildet sie nicht erklärend dokumentarisch ab, sondern zeigt scheinbar banale Gegenstände, manchmal Räume aber auch Landschaften, die alle eines gemeinsam haben: sie tragen Geschichte oder Geschichten in sich, die sich aufgrund der meist langjährigen Anwesenheit ihrer Bewohnerinnen eingeschrieben haben.

Das Eindrucksvolle daran sind zum einen die Bilder, die zum Teil sehr unspektakuläre Ansichten zeigen, Raumausschnitte zum Beispiel oder Blicke in Zimmer oder aus Zimmern, die die einstigen Bewohnerinnen vermutlich selbst hunderte Male so gesehen haben. Alltägliche Details, die die Protagonistinnen vielleicht aus Gewohnheit gar nicht mehr wahrgenommen haben, die hier aber eine ganz besondere, vielleicht sentimentale Kraft bekommen, weil man für kurze Momente aus den Augen der Protagonistinnen schauen darf.

Leibovitz hatte zu Beginn des Projekts keinen klar definierten Plan, den sie verfolgte, es gab nach ihren Angaben anfänglich keine vollständige Liste von Orten, die sie besuchen wollte. Sie ließ sich treiben, und ein Ort führte sie zum nächsten, eine Geschichte zur anderen und ihre eigenen Geschichten, die sie damit verband, trugen einen wesentlichen Teil dazu bei.

Die Autorin selbst tritt dabei auch in Erscheinung und erzählt Privates und eigene Geschichten ihrer Reise und die der Menschen, deren Lebens- und Arbeitsräume sie aufsucht.

Auch wenn der Begriff der Pilgerreise eigentlich eine andere Bedeutung hat, weil es sich dabei per Definition um eine zielgerichtete Reise an einen heiligen Ort handelt, so kann man sich hier auch auf den Ursprung des Wortes Pilgrim beziehen, der sich aus dem lateinischen *pelegrinus* ableiten lässt und für Fremdling steht, aber auch den Zustand

²⁹ Leibovitz, *Pilgrimage*, Random House, New York 2011

des "in der Fremde sein" ³⁰ beschreiben kann. Eine zielgerichtete Reise also, an einen heiligen Ort, der noch fremd ist.

Diese Interpretation könnte passend sein, weil die Fotografin, wie sie es selbst im Klappentext ³¹ beschreibt, sich auf einen Weg der Erneuerung gemacht hat, der sie gelehrt hat, wieder zu sehen.

Das sind schöne Worte, die sich gut machen auf dem Umschlag eines Fotobandes, aber hier scheint es tatsächlich etwas mehr zu sein. Die Wahl der Motive, die scheinbare Zufälligkeit der Blicke und die begleitenden Texte, all das zusammen funktioniert.

Es ist eine sehr vielfältige Mischung an Personen, deren Häuser, Arbeits- und Wohnorte sie besucht hat und neben den Eindrücken und Geschichten, die man in dieser Art von Erzählung erfährt, erscheint ein Umstand als besonders interessant, nämlich wie dieses Funktionieren stattfindet.

Viele der anfänglich eher banal wirkenden Aufnahmen bekommen nach und nach tiefe Bedeutungen. Nicht zuletzt aufgrund des begleitenden Textes, der aber nur kurze Hinweise gibt und die Bilder arbeiten lässt.

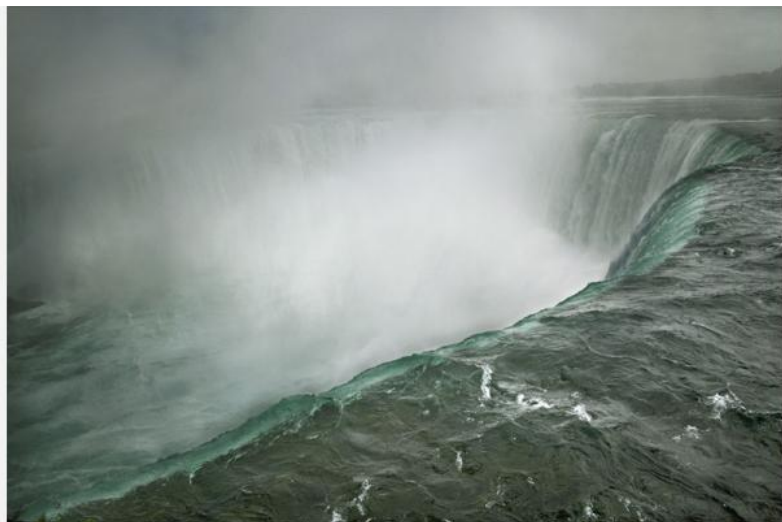


Abbildung 3: Annie Leibovitz, Niagara Falls, Ontario, Canada, 2009,
© Annie Leibovitz. Pilgrimage (Random House, 2011)

³⁰ Vgl. Wikipedia, Pilger, 2016 <<https://de.m.wikipedia.org/wiki/Pilger>>.

Pilger, veraltet auch *Pilgrim* („Fremdling“), stammt vom lateinischen Wort *peregrinus* (oder *peregrinari*, „in der Fremde sein“) ab.

³¹ Leibovitz, Pilgrimage (2011). Klappentext: „From the beginning, when I was watching my children stand mesmerized over Niagara Falls, it was an exercise in renewal,“ she says. „It taught me to see again.“

Visuell am aufregendsten erscheinen die Niagarafälle auf dem Einband (auch Seite 30-31), die Leibovitz mit ihren drei Kindern und Freunden besuchte, eigentlich um den Kindern etwas Abwechslung in den Sommerferien zu bieten. Die Tage davor in New York beschreibt Leibovitz im Text als sehr anstrengend, voll von Terminen mit Anwälten, die Rechtsstreitigkeiten ausverhandelten.

Die vielbeschäftigte Fotografin wollte den Kindern eine wunderbare Überraschung bereiten und hatte ein Hotelzimmer reserviert, mit direktem Blick auf die Wasserfälle.

Sie wollte nachts ankommen, die Kinder schlafen legen und am nächsten Morgen mit diesem Anblick überraschen. Das Zimmer war vergeben, die Hotels voll, so landeten sie in einem Motel mit enttäuschendem Blick auf eine Betonwand.³²

Sie fühlte sich schuldig, als Mutter, die versagt hatte, weil sie es nicht geschafft hatte ihren Kindern diese Freude zu bereiten: „*I felt like such a failure.*“³³

Den Kindern aber schien das Fehlen der Aussicht nicht viel auszumachen.

Umso mehr war sie erstaunt, mit welcher Faszination die Kinder am Nachmittag auf einer Aussichtsplattform geradezu hypnotisiert waren von diesem Naturschauspiel.

Das Coverbild schoss sie über ihre Köpfe hinweg.

Das Motiv findet sich auf Seite 40/41 wieder... eine Wasseroberfläche, der eine Doppelseite gewidmet wurde. Annie Leibovitz hat einen bildlichen Ausschnitt des Flusses Ouse festgehalten. Man sieht nur die Wasseroberfläche. Keinen Teil des Ufers. Keine weiteren Anhaltspunkte. Es könnte überall sein. Der Bildtext aber beschreibt sachlich, dass hier Virginia Woolf täglich spazieren ging. Am 28. März 1941 beendete sie ihr Leben, das zu der Zeit von schweren Depressionen geprägt war, selbstbestimmt und da sie eine ausgezeichnete Schwimmerin war, mit einem schweren Stein im Mantel in diesem Fluss.^{34 35}

Was ist eindrücklicher? Der Blick auf den verhängnisvollen Fluss, oder der über den Schreibtisch, an dem Woolf, sofern es sich tatsächlich noch um das Original handelte, so viele Ihrer Werke verfasst hat, mit der wie zufällig dort liegenden Brille? Das strahlende

³² Vgl. ebd. S.28-29

³³ Ebd. S.28

³⁴ Ebd. S.33: "She took a walk before lunch and didn't return."

³⁵ Wikipedia, Virginia Woolf, 2016 <https://de.m.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf#Zweiter_Weltkrieg_und_Tod>.

Licht durch den Baum vor dem Fenster und die tanzenden Schatten der Blätter auf der Arbeitsfläche.³⁶

Wir werden hier mit Erinnerungsräumen konfrontiert, an die wir uns natürlich nicht selbst erinnern können, wo aber schon alleine die Idee berührt, dass diese Momente, Orte, Gegenstände und Ausblicke die Erinnerungen der Protagonistinnen sein könnten, die sich dort während ihres Lebens aufgehalten haben, die dort gelebt und gearbeitet haben. Es entstehen unwillkürlich Geschichten und andere Bilder, die nicht auf den Fotografien zu sehen sind, es entstehen Bezüge und viele Fragen.

Leibovitz lässt den Leserinnen so deren eigene Geschichten finden und begleitet sie auf der von ihr initiierten Reise. Sie lässt dabei auch nicht außen vor, dass ihre Blicke, ihre Aufnahmen, nicht die Blicke der Protagonistinnen sein können. Sie stellt auch klar, dass die Orte und die Räume einer ständigen Veränderung, nicht nur des Lichts, unterworfen sind.³⁷

Es handelt sich also um einen relativ klassisch gestalteten Fotoband einer sehr erfolgreichen amerikanischen Fotografin, der sich, ohne dies ausdrücklich so zu erwähnen, mit Bildern beschäftigt, die Erinnerungen von einer Reihe berühmter Persönlichkeiten sein könnten.

Leibovitz erlaubt den Betrachterinnen und Leserinnen, sich stellvertretend für ihre Protagonistinnen Erinnerungen vorzustellen. Sie zeigt dabei lediglich Ausschnitte aus diesen Perspektiven, die einen oft nicht wirklich sichtbaren, tieferen Einblick suggerieren, unterstützt von kurzen Texten, die manchmal als Bildtext neben der Abbildung und manchmal auch in einem nicht direkt offensichtlichen Zusammenhang auftauchen.

³⁶ Vgl. *Leibovitz*, *Pilgrimage* (2011). S.29 und S.32

³⁷ Vgl. ebd. S.32: „I'd seen pictures of the room taken when Virginia Woolf was still alive, and it seemed that the desk had a hutch on it. You can't help but become a little bit of a detective in these situations. You want to verify everything. Caroline (Anm.: Caroline Zoob, National Trust Caretaker responsible for Monks House, where Woolf used to spend her summers) said that they thought it was the original desk but weren't a hundred percent sure. She confirmed later that it was, and that's when I began thinking about what curating a house entails. The core of Monks House was built in the early eighteenth century. Many people had lived in it before Virginia and her husband Leonard bought it, in 1919. They renovated it extensively over the years, as money came in from Virginia's writing and from the Hogarth Press, their publishing company. There was a beautiful green room, and Caroline said something like, "Yes, we took it back to the twenties." They picked a period. I remember being thrown by that. You think you are looking at it the way it was when Virginia Woolf lived there, but of course after she died Leonard lived in it for thirty years.

There is a fish tank with some fish in it in one room. Caroline said that sometimes people come through and ask if those are Virginia Woolf's fish. Or if the cat is Virginia Woolf's cat. A line of trees was at the edge of the property, blocking the view of adjoining pastures. which is what Virginia Woolf would have seen from her writing room. That's what happens. Views change. Different people move in. Or nobody at all lives there and the evidence of daily life disappears. According to Leonard Woolf, Virginia was messy, not only when she was working but in general. This is not something you would know from visiting Monks House now."

Auf Seite 130 sieht man einen Fernseher, ein Modell aus den 1970ern, Marke RCA Victor. Der Bildschirm hat ein großes Loch und Sprünge. Ein defektes Fernsehgerät in einem Lagerregal, versehen mit der Bezeichnung 4b.



Abbildung 4: Annie Leibovitz, Elvis TV © Annie Leibovitz.
Aus Pilgrimage (Random House, 2011)

Der Bildtext daneben: „*Elvis kept guns and he used them. The television set from his house in Palm Springs was a casualty sometimes in the 1970s.*“³⁸

Aus Elvis Presleys Geburtshaus gibt es einen Blick durch einen verkratzten Spiegel Richtung Fenster.³⁹ Daneben das Blumenmuster der Tapete, die den Hintergrund für ein gerahmtes Heiligenbild bildet. Vielleicht waren das die ersten Eindrücke, die Elvis tagtäglich in seiner frühen Kindheit prägten. Vielleicht hatte aber auch nur eine Museumskuratorin ein Faible für florale Muster an den Wänden. Ein paar Seiten später der chromglänzende Motorblock der Harley Davidson des King of Rock n Roll auf einer weiteren Doppelseite.⁴⁰

Artefakte, Protagonistinnen, Orte und Landschaften fließen so ineinander zu einer sich stetig fortsetzenden, gemeinsamen Erzählung, die sich aus inneren, eingeschriebenen

³⁸ Ebd. S.130

³⁹ Ebd. S.122

⁴⁰ Ebd. S.132

und äußeren Geschichten, die von der Autorin und von den Leserinnen beigetragen werden, zusammenfügen.

Eine Reise, horizontal durch die vielschichtigen Erinnerungsräume der eigenen Geschichte der Autorin und die darunter- oder auch darüberliegende Ebene der Protagonistinnen. Vertikal an und in die Erinnerungsorte und -räume, die sich hier über teils sehr minimal gehaltene Bildinformationen erschließen können. Leserinnen und Betrachterinnen tragen so ihren Teil zu diesen Geschichten bei, indem sie diese mit ihren eigenen Erinnerungen ergänzen.

Die Historikerin Doris Kearns Goodwin schreibt zum Schluss ihrer Einleitung:

*“What strikes me most about this collection is that even when Annie and I spend time at the same place, we see different things. She has captured the spirit of the people and the places in this book as surely as thousands of words could never do.”*⁴¹

Wie hätte sich Annie Leibovitz' Projekt weiterentwickelt, wenn sie an jenem Nachmittag in Virginia Woolfs Monk House eine Filmkamera dabei gehabt hätte?⁴²

⁴¹ Ebd. S.15

⁴² Vgl. ebd. S.32: „It was the first time in my life that I wished I were making a moving picture.“

CHRIS MARKER - SANS SOLEIL

Chris Marker zeigt als erste Einstellung⁴³ seines Films SANS SOLEIL⁴⁴ Bilder von drei Kindern, die sich an den Händen haltend durch eine Landschaft bewegen. Die Einstellung dauert sieben Sekunden. Davor ein paar Sekunden schwarz und danach ebenso. Eine weibliche Stimme aus dem Off erzählt:

Das erste Bild, von dem er mir erzählte, zeigt drei Kinder auf einer Straße in Island, 1965.

Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch, dass er mehrmals versucht habe, es mit anderen Bildern in Verbindung zu setzen, aber das sei nie gelungen.

*Er schrieb mir: Ich muss es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen, und danach ein langes Stück Schwarzfilm. Wenn man das Glück im Bild nicht gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarze sehen."*⁴⁵



Abbildung 5: Chris Marker, SANS SOLEIL, 1983 - Bild Nr.001/175 © Argos Films

⁴³ nach einer Texttafel: "Because I know that time is always time And place is always and only place" T.S.Eliot - Ash-Wednesday

⁴⁴ Marker, SANS SOLEIL. Frankreich (1983)

⁴⁵ Marker, markertext.com <http://www.markertext.com/sans_soleil.htm>. Absatz 1:

"The first image he told me about was of three children on a road in Iceland, in 1965. He said that for him it was the image of happiness and also that he had tried several times to link it to other images, but it never worked. He wrote me: one day I'll have to put it all alone at the beginning of a film with a long piece of black leader; if they don't see happiness in the picture, at least they'll see the black."

Marker zeigt also sein Referenzbild des Glücks und lässt dazu erklären, dass dieses Bild eventuell nicht dechiffrierbar ist. Er bietet stattdessen ein unverbindliches Stück Schwarzfilm an, für jene, die das Glück nicht erkennen können. Das könnte man als zynischen Kommentar lesen oder aber als Hinweis darauf, dass der Autor selbst davon ausgeht, dass es etwas gibt, das sich der Darstellbarkeit entzieht; etwas, das man nicht darstellen kann. Das Schwarz kann der Repräsentant des nicht Zeigbaren sein oder auch die Summe aller Bilder. Filmisch gelesen kann es auch bewusst gesetzte Nicht-Bildinformation sein, eine visuelle Pause, die dem gesprochenen Text Platz gibt und den eigenen gedanklichen Bildern des Publikums.⁴⁶

Wenn man sich die sieben Sekunden Bildmaterial dieser Ouvertüre genau ansieht, dann verbirgt sich hier wesentlich mehr als nur die versuchte Abbildung eines Moments des Glücks. Ungefähr ab der Mitte kippt der Ausdruck des größeren Mädchens in der Mitte und es beginnt eine Kommunikation mit der filmenden Person. Ein skeptischer Blick, ein bisschen trotzig, der viel über das Verhältnis zwischen dem Mädchen und der anonymen Person hinter der Handkamera erzählen könnte.



Abbildung 6: Chris Marker, SANS SOLEIL, 1983 - Bild Nr.101/175 © Argos Films

Marker lässt also eine Frau einen Brief, der von einem noch nicht näher vorgestellten Autor an sie gerichtet ist, vorlesen und das Publikum erfährt, dass das Bild, das man soeben gesehen hat, für den Autor subjektiv "das Bild des Glücks" darstellt.

⁴⁶ Vgl. Scherer, Ivens, Marker, Godard, Jarman (2001). S.148

Zu sehen ist aber nicht nur ein Bild, sondern genau genommen 175, also eine ganze Reihe von Bildern, mit sehr viel Assoziationsspielraum. Der Text erklärt nur scheinbar das Gesehene, vielmehr fordert er dazu heraus, darüber nachzudenken, was man gerade gesehen hat und stellt viele Fragen.

Waren die Kinder wirklich glücklich, oder war da noch etwas anderes? Was war zu sehen? Eine Sommerlandschaft. Island, 1965. Was ist Glück? Wie kann man das sehen? Kann man es darstellen?

Dadurch, dass der vermeintlich erklärende Satz erst nach den Bildern gesprochen wird, werden die Bilder zu unserer eigenen Erinnerung. Der Mechanismus des Erinnerns und des Vergessens, all die Flüchtigkeit wird spürbar.

Kurz darauf ist ein Flugzeugträger zu sehen, eine Kriegsmaschinerie, ganz kurz und dann wieder schwarz und dann startet der Film mit typographischen Titeln.

Dieser Prolog führt hin zu einem filmischen Werk, dessen Thema und Arbeitsmaterial die Erinnerung ist, die er fortan in Frage stellt.

"He wrote me: I will have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining. We do not remember, we rewrite memory much as history is rewritten. How can one remember thirst?"⁴⁷

⁴⁷ Marker, markertext.com <http://www.markertext.com/sans_soleil.htm>. Absatz 6

THOMAS HARLAN - WUNDKANAL

Sommer 1984. Der Regisseur Thomas Harlan wird am Kinoaushang verprügelt. Sein Film WUNDKANAL und die begleitende Dokumentation NOTRE NAZI von Robert Kramer⁴⁸ hatten gerade ihre Premiere bei den Filmfestspielen in Venedig gefeiert und viele Leute aus dem Publikum verließen das Kino verstört und wütend.

WUNDKANAL, eigentlich ein experimenteller Spielfilm, der unter anderem auch die mutmaßlichen Selbstmorde von RAF Terroristinnen in ihren Zellen am 18. Oktober 1977 in der JVA Stammheim bei Stuttgart zum titelgebenden⁴⁹ Thema hat, berührte nicht nur inhaltlich viele offenbar wunde Punkte, die es dem Publikum, den Journalistinnen und Kritikerinnen und nicht zuletzt dem Regisseur selbst schwer machten, damit umzugehen.

Der Film wurde nach der ebenso umstrittenen Deutschlandpremiere auf der Berlinale 1985 zurückgezogen und erst viel später, 2009 von der Edition filmmuseum als DVD gemeinsam mit NOTRE NAZI veröffentlicht.



Abbildung 7: Alfred Filbert, Coverfoto WUNDKANAL © Edition filmmuseum

Was war passiert? Was konnte die Zuseherinnen Mitte der 80er Jahre so sehr aufregen, wie aus den damals erschienen Kritiken und den persönlichen Berichten Thomas Harlans hervorgeht?

⁴⁸ Robert Kramer, NOTRE NAZI, Frankreich/Deutschland (1984), DVD Edition Filmmuseum (2009)

⁴⁹ Als Wundkanal wird in der Wundballistik die Verletzung am Gewebe bezeichnet, die ein in den Körper eindringendes Projektil verursacht. Anhand eines Wundkanals kann unter anderem die Einschussrichtung festgestellt werden. Im Falle der RAF-Selbstmorde gab es Berichte, auf die Harlan Bezug nimmt, die behaupteten, dass die Waffen so angesetzt worden sein mussten, wie es die Abbildung 7 zeigt.

"Aber es gab unter den mehr als hundert Filmen zwei, die nicht heiter waren, sondern finster und schrecklich, die Filme „Wundkanal – Hinrichtung für vier Stimmen“ von Thomas Harlan und „Unser Nazi“ von Robert Kramer. Wie ein böser Traum beherrschten sie das Festival und die Diskussionen. Sondervorführungen fanden statt, weil immer noch nicht alle die Filme gesehen hatten, und verstört, erregt, hasserfüllt kam man aus dem Kino, und in der Luft lag der alte, nie endende Streit über den nie endenden Faschismus." ⁵⁰

Der wunde Punkt, den Harlan mit dieser Arbeit berührte, hatte nicht so sehr mit der Infragestellung der Stammheimselbstmorde von RAF Terroristinnen zu tun, obgleich das sicher auch eine sensible Stelle der deutschen Gesellschaft und ihrer Geschichte traf.

Der eigentliche Skandal schien in der Tatsache zu liegen, dass Harlan die in seiner fiktiven Geschichte spielende Rolle eines NS Verbrechers (Dr. Selbert) mit einem echten NS Verbrecher (Dr. Filbert ⁵¹) besetzt hatte. Das klingt grundsätzlich sehr naheliegend und vielleicht sogar logisch nachvollziehbar. Die Tatsache aber, sich mit einem authentischen Massenmörder zu befassen, sowohl auf Autorenmenseite als auch in der Rezeption, hat etwas Ungeheuerliches im wahrsten Sinne des Wortes.

⁵⁰ Ulrich Greinei, Die Zeit, 14.9.1984

ZEIT ONLINE GmbH, Schreckliche Filme über Faschismus, wunderbare Filme von Rohmer und den Tavianis, langweilige von Saura und Rivette: Über den Tod hinaus: Liebe und Haß, 1984 <<http://www.zeit.de/1984/38/ueber-den-tod-hinaus-liebe-und-hass>>.

⁵¹ Ebd.: "Dr. jur. Alfred Filbert, heute 79 Jahre alt. Er trat 1932 in die NSDAP und in die SS ein, promovierte 1933 über Konkursrecht, wurde SS-Obersturmbannführer, war seit 1935 stellvertretender Amtschef im Reichssicherheits-Hauptamt unter Heydrich, wurde 1941 Führer des Einsatzkommandos 9 und war mitverantwortlich für die Erschießung von mindestens 11 000 Juden in den besetzten Ostgebieten. Nach dem Krieg brachte er es bis zum Bankdirektor. Er wurde 1959 verhaftet und 1963 zu lebenslangem Zuchthaus verurteilt. 1975 wurde er wegen fachärztlich festgestellter Haftunfähigkeit freigelassen.

Dieser Mann, ein deutsches Monstrum aus Pflichttreue und Ehrbarkeit, spielt bei Harlan nicht irgendeine Rolle, sondern sich selber. Er tritt auf als Zeuge seiner eigenen Vergangenheit, die leider auch die unsrige ist, und er ist ein typischer, ein jämmerlicher Zeuge: einer, der sich an nichts erinnern kann, der vieles nicht gewusst hat, der nicht anders konnte als zu gehorchen, der Verantwortung von sich weist. Ein widerwärtiger Fall. "



Abbildung 8: Alfred Filbert als Dr. Selbert in WUNDKANAL 01:11:55
© Edition filmmuseum

Darüber wurde viel geschrieben und auch über die Art, wie Harlan seinen Protagonisten vor und während der Dreharbeiten erst hofierte und dann nach und nach in die Enge trieb und auf erbärmliche Art und Weise psychisch sosehr zusetzte, dass beim Betrachten des Films durchaus Mitleid aufkommen konnte.

Und genau hier setzte ein Teil der massiven Kritik an: Ein offensichtlich gebrechlicher alter Mann, unter Druck gesetzt, manchmal den Tränen nah, verwirrt und in die Enge getrieben. Das waren nicht die Bilder, die man von einem Massenmörder sehen wollte. Die Darstellung eines Nazimonsters sollte kein derartiges Mitgefühl erwecken dürfen.

Genau aber diese Momente, unabhängig von Harlans Intention betrachtet, machen diesen Film zu einer der vielleicht wichtigsten künstlerischen Arbeiten über den National-sozialismus.

Der Versuch, die Geschichte des Massenmörders über ein ausgeklügelt erdachtes Netzwerk an Bezügen und historischen Fakten mit den mutmaßlichen Stammheimselbstmorden zu verweben, ist nicht missglückt, im Gegenteil – es handelt sich hier um eine wirklich virtuose Form von kunstvoller Verflechtung – der Versuch tritt vielleicht etwas in den Hintergrund, erzeugt dabei aber eine sehr komplexe, schwer durchschaubare Struktur, die verunsichern kann und damit den instabilen Grundton des

gesamten Werkes in der Rezeption eventuell noch verstärkt.⁵²

Durch das Besetzen der Rolle mit dem echten und wahrhaftigen Verbrecher, wird dem Publikum die Möglichkeit entzogen, diese Stelle in der Phantasie selbst zu besetzen.

Die Irritation entsteht also durch die Verweigerung des Umwegs. Man darf sich "seinen Nazi" nicht selbst imaginieren, sondern bekommt ihn vorgesetzt. Und dieser ist noch dazu wirklich und echt. Er ist aber auch ein relativ gewöhnlicher, fühlender und offensichtlich verletzlicher alter Mann. Er könnte unser eigener Großvater sein. Und hier wird es schwierig.

Vielleicht war Harlan einfach zu nah dran an einer Realität, mit der das Publikum damals nicht umgehen konnte. Hätte es für das Publikum der 1980er Jahre besser funktionieren können, mit einem echten Schauspieler?

Vielleicht sollte man sich auch Thomas Harlans eigene Geschichte ins Bewusstsein rufen, um einige der Fragen über seine Beweggründe für seine Vorgangsweisen bei dieser Arbeit in ein klareres Licht zu setzen.

Thomas Harlan wurde 1929 als Sohn der Schauspielerin Hilde Körber und des Regisseurs Veit Harlan in Berlin geboren⁵³. Der Vater hatte gute Verbindungen zu hochrangigen Nationalsozialisten, vor allem zu Propagandaminister Joseph Goebbels, vertrat auch gerne deren Ideologie und schrieb sich 1940 mit dem antisemitischen Propagandafilm *"Jud Süß"* nicht nur in die Filmgeschichte ein.

⁵² Vgl. Kriest, Unbrauchbarkeit aus Prinzip und als Utopie, 2001 <<http://www.filmzentrale.com/essays/tharlanuk.htm>>. ursprünglich erschienen in Film-Dienst, 11/2001

"Thema von 'Wundkanal. Hinrichtung für vier Stimmen' (1984) ist die Kontinuität in der zugrundeliegenden Logik zwischen den NS-Verbrechen und den Ereignissen im Stammheimer Hochsicherheitstrakt vom Oktober 1977, die Harlan mit sicherem Gespür fürs Explosive herzustellen wusste: Eine Gruppe von Terroristen entführt den NS-Verbrecher Dr. S., verhört ihn, quält ihn mit Videoinstallationen, gibt ihm die Möglichkeit zu einem Mord, erzwingt ein wirres, widersprüchliches Geständnis, lässt ihn frei, um anschließend im deutsch-französischen Grenzgebiet Selbstmord zu begehen. Der Film, der die Verhöre dokumentiert, wurde bei den Leichen gefunden. Ein Film, gefunden auf dem Müllhaufen der Geschichte. Problem des Films: Der Darsteller des Dr. S. heißt Dr. Alfred Filbert, gerade aus Krankheitsgründen aus der lebenslänglichen Haft entlassen, von Regisseur Thomas Harlan („Der war gesünder als wir alle“) gecastet, konfrontiert mit einem Team, das aus jungen Algeriern der Action Direct oder aus Angehörigen von Holocaust-Opfern besteht. Eine Herausforderung, zumal Filbert die Aufmerksamkeit des Filmteams genießt und sich allmählich aus der Reserve locken lässt."

⁵³ gestorben ist Thomas Harlan im Oktober 2010.

Heinrich Himmler, Reichsführer SS, gab persönlich den Befehl, dass jeder Wachmann in Auschwitz diesen Film gesehen haben musste, in dem, so Thomas Harlan: *"Juden wie Feinde" dargestellt werden, andernfalls wurde ihnen der Urlaub gestrichen.*⁵⁴

Veit Harlan nimmt seinen acht- oder neunjährigen Sohn mit zu einer Herrenrunde. Kaffee und Kuchen nachmittags im Berliner Hotel Kaiserhof. Dort sitzt der Junge mit Hitler zu Tisch. Er erinnert sich an einen großen Speisesaal. Auch Ferdinand Porsche ist da. Hitler zeichnet auf eine Schultafel, die er sich zuvor bringen lässt, mit Kreide einen Maikäfer. So sollte ein Wagen für das Volk aussehen. Und Porsche nickte dazu.⁵⁵

Solche Erlebnisse prägen. Auch der Einkauf mit Goebbels 1937 oder 1938, der extra das arisierte Kaufhaus Wertheim nach Ladenschluss aufsperrt, um dem achtjährigen Jungen eine Märklin Spielzeugeisenbahn zu schenken.⁵⁶ 1941 wird Thomas Harlan Führer in der Marine-Hitlerjugend.

„Du kannst das Erbe nicht einfach ablehnen, weil du sagst, ich war ja nicht der Mann, der ‚Jud Süß‘ gemacht hat“ ... "Das vererbt sich, die Verantwortung. Mein ganzes Leben wird davon bestimmt, dass ich etwas in Ordnung zu bringen habe." ⁵⁷

1947 beginnt er ein Philosophiestudium in Tübingen, bekommt 1948 ein Stipendium für die Sorbonne, wohnt in Paris unter anderem mit Gilles Deleuze zusammen. Er schreibt Gedichte und Theaterstücke. Mitte der 50er Jahre gibt es den Versuch einer

⁵⁴ vgl. Sebastian Hammelehle, Auf dem Zauberberg (2007)

Hammelehle, Auf dem Zauberberg, 2007

<http://www.thomasharlan.com/wp-content/uploads/sites/6/2015/03/Vanity_fair_Auf_dem_Zauberberg.pdf>. und

Reents, Besuch bei Thomas Harlan: Wie es war, als mir Goebbels eine Märklin kaufte, (2007)

<<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/besuch-bei-thomas-harlan-wie-es-war-als-mir-goebbels-eine-maerklin-kaufte-1407439-p2.html>>.

⁵⁵ Hübner, THOMAS HARLAN - WANDERSPLITTER, DVD (2007) 00:28:30 und

Reents, Besuch bei Thomas Harlan: Wie es war, als mir Goebbels eine Märklin kaufte, (2007)

<<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/besuch-bei-thomas-harlan-wie-es-war-als-mir-goebbels-eine-maerklin-kaufte-1407439-p2.html>>.

⁵⁶ Vgl. Hammelehle, Auf dem Zauberberg, (2007) und

Rothöler, Thomas Harlan 1929-2010, 2010 <<http://derstandard.at/1287099411427/Thomas-Harlan-1929-2010>>.

⁵⁷ Hammelehle, Auf dem Zauberberg, (2007)

Zusammenarbeit an einem Film mit seinem Vater, der aber scheitert. In Berlin zündet er zwei Kinos an, in denen Filme seines Vaters gespielt werden.

"Man kann nicht hier einfach weitergehen! ... Das war nicht ne Demonstration. Überhaupt nicht. Das war mein Feuer." ⁵⁸

Vier Jahre lang beschäftigt sich Thomas Harlan von 1959 bis 1963 mit Unterlagen und Beweisen, zu denen er in polnischen Archiven Zugang bekommt, um aufzuzeigen, *wie systematisch die Strukturen der BRD aus denen der Nazi-Zeit hervorgegangen waren.* ⁵⁹

Diese Recherchen führten zu mehr als zweitausend Anklagen gegen Kriegsverbrecher und lieferten Beweismaterial für den Auschwitz-Prozess. ⁶⁰

Und sie ließen ihn noch tiefer in die Verflechtungen alter Strukturen im neuen Deutschland vordringen. Die gesammelten Materialien und Fakten wollte Harlan in einem Buch veröffentlichen, *"Das vierte Reich"* und scheiterte letztendlich daran, dass die Wurzeln zu tief sitzen.

"Du fandest dich als Fachmann wieder unter Verfolgern, die selbst hätten verfolgt werden müssen, mit denen du gemeinsame Sache machen solltest."

Einer dieser Verfolger war Erwin Schüle ⁶¹, der Leiter der Zentralen Stelle zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen in Ludwigsburg. Ein in Leningrad zum Tode verurteilter Kriegsverbrecher, wie Harlan in seinen Recherchen herausfindet. Er stellt Strafanzeige gegen ihn, Schüle wird daraufhin versetzt. Er wird als Generalstaatsanwalt

⁵⁸ *Hübner*, THOMAS HARLAN - WANDERSPLITTER, DVD (2007) 00:57:00

⁵⁹ *Rothöler*, Thomas Harlan 1929-2010, 2010 <<http://derstandard.at/1287099411427/Thomas-Harlan-1929-2010>>.

⁶⁰ *Reents*, Besuch bei Thomas Harlan: Wie es war, als mir Goebbels eine Märklin kaufte, (2007) <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/besuch-bei-thomas-harlan-wie-es-war-als-mir-goebbels-eine-maerklin-kaufte-1407439-p2.html>>.

⁶¹ *Wikipedia*, Erwin Schüle, 2016 <https://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Sch%C3%BCle>.

nach Stuttgart versetzt, wo er später auch mit den in Stammheim inhaftierten RAF-Mitgliedern in Berührung kommt.⁶²

Das ist das Gewebe, aus dem Harlans Film *Wundkanal* schöpft, über den er selbst erzählt:

„Unsere größte Sorge: Wie ziehen wir unseren Helden in die Fiktion hinüber, denn wir wollten ja keinen Film über Filbert machen (wie er sich eingebildet hat). Früh merkten wir, welche ungeheure Beziehung er zu seinem Bild hat. In der Begegnung mit sich selbst änderte er seine Sätze. Wir haben angefangen, ihn zu verhören und ihn dann mittels der Monitore mit seinen Widersprüchen konfrontiert und auch diese Konfrontation dokumentiert und ihm auch das vorgespielt. Die mediale Verwirrung hat Auswirkungen auf den Sinn und Unsinn, den er erzählte, gehabt. Schließlich hat er sein eigenes Bild befragt, schließlich haben die Bilder einander befragt. So kamen wir heran an die wirkliche Definition einer Persönlichkeit, die ihr „Ich“ abgelegt hat. Wenn man mit Filbert spricht, sagt er, dass die Massenmorde nur von demjenigen begangen worden sind, der den Eid geleistet hat. Mit sich selbst identifiziert er diese Figur nie. Das ist etwas, was ich gelernt habe: Die Delegation der Persönlichkeit in einem heute nur schwer nachvollziehbaren Maße ist der große, beruhigende Ausweg. Nur so konnten die Verbrecher aus den Einsatzgruppen im Osten nach dem Krieg buchstäblich sorgenlos, bruchlos in ihre bürgerlichen Berufe zurückkehren.“⁶³

⁶² Vgl. Engelmann, Sauvater, du Land, du Un, du Tier, 2010 <<http://jungle-world.com/artikel/2010/07/40393.html>>.

„Als sich die politischen Machtverhältnisse in Polen Anfang der sechziger Jahre ändern, geht Harlan in die Schweiz, wo er sein Großprojekt »Das Vierte Reich« schließlich aufgibt. Der Grund ist ein Arbeitsbesuch des ersten Leiters der Zentralen Stelle zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen in Ludwigsburg, Erwin Schüle. Zwei Tage nach dem Treffen fällt Harlan ein Dokument in die Hände, aus dem hervorgeht, dass Schüle 1949 in Leningrad wegen Massenmordes zum Tode verurteilt, aber 1950 bereits wieder entlassen worden war. Harlan stellt Strafanzeige gegen Schüle und entscheidet schließlich 1969, seine Arbeit in der bisherigen Form aufzugeben: »Du fandest dich als Fachmann wieder unter Verfolgern, die selbst hätten verfolgt werden müssen, mit denen du gemeinsame Sache machen solltest.«

Schüle wird nach den Vorwürfen als Generalstaatsanwalt nach Stuttgart versetzt, wo er später zum Ankläger der in Stammheim inhaftierten RAF-Mitglieder wird. Diese Begebenheit wird Harlan in seinem Film »Wundkanal«, den er in den achtziger Jahren realisiert, aufgreifen.“

⁶³ Kriest, zitiert Thomas Harlan in *Unbrauchbarkeit aus Prinzip und als Utopie*, (2001)

MICHAEL GLAWOGGER - DAS VATERSPIEL

Auf einer Reise wird der österreichische Regisseur und Drehbuchautor Michael Glawogger 1998 bei seiner ersten Begegnung mit dem amerikanischen Autor William T. Vollmann in Sacramento dazu eingeladen, auf eine sogenannte Shootingfarm (Anm.: Shooting-Range⁶⁴) zu fahren, um sich besser kennenzulernen. Und zum Spaß. Glawogger ist nie beim Bundesheer gewesen, hat vorher noch nie mit einer Waffe geschossen und hält das auch für wenig sinnvoll, lässt sich aber überreden. Vollmann lädt daraufhin den Kofferraum seines Wagens voll mit allen möglichen Schusswaffen.

„Mit 45er Magnums, israelischen 5mm Pistolen, einer Kalaschnikow, einer UZI. Alles was man sich nur vorstellen kann. Ich bin dann widerwillig mitgefahren. Er hat mir eine israelische 5mm Waffe in die Hand gedrückt. Das ist größer als eine 45er Magnum und wenn man einmal schießt, dann verliert man das Gleichgewicht, so stark ist der Rückschlag. Ich hab eine Patrone geschossen, drei und dann hab ich nicht mehr aufhören können. Ich hab wie ein Verrückter geballert und es hat mir wahnsinnig gefallen. Ich würde es ständig wieder tun wollen. Ich hab's zwar nicht gemacht, aber ich würde es ständig wieder tun wollen. Das ist ein Moment im Leben, der einen Knopf im Kopf macht, wo man irgendwas über sich erfährt, was man gar nicht wissen will. Das sind vielleicht genau die Momente, wo man sagen könnte, hier ist die Idee zu einem Film entstanden, von dem ich noch gar nie etwas gewusst habe.“⁶⁵

In diesem speziellen Fall hat sich diese Idee dann Jahre später anhand eines Buches manifestiert, das ihm angeboten wurde, um daraus ein Drehbuch zu entwickeln und einen Film zu drehen. Josef Haslingers *Vaterspiel*, ein schwieriger Stoff, wie Glawogger berichtet. Schwierig nicht nur aufgrund des Inhalts, sondern auch weil die komplex verschachtelten Erzählstränge und Ebenen schon sehr gut ausgearbeitet waren. Und

⁶⁴ "A shooting range or firing range is a specialized facility designed for firearms practice." Wikipedia, Shooting range, 2016 <https://en.wikipedia.org/wiki/Shooting_range>.

⁶⁵ Glawogger, Filmatelier (2009)

wenn etwas schon sehr gut ist, ist es schwierig, daraus dann nicht noch etwas Schlechteres zu machen.⁶⁶

In dem Buch geht es unter anderem um den Langzeitstudenten und Computernerd, Ratz Kramer, der von seiner Freundin Mimi nach New York eingeladen wird, um sie dabei zu unterstützen, die Wohnung ihres Großonkels Lucas Kralikauskas zu renovieren. Die Wohnung liegt im Keller eines kleinen Hauses in einem Vorort auf Long Island. Der Bruder ihrer Großmutter lebt dort seit 32 Jahren versteckt. Er ist ein gesuchter, mutmaßlicher Nazi-Kriegsverbrecher, der alt geworden ist und im Keller seine Tage zählt, fernschaut, seine Mahlzeiten einnimmt, in einen Eimer schießt, den Mimi täglich ausleeren muss und so vor sich hinvegetiert. Ratz weigert sich, als er erfährt für wen er arbeiten soll.

Mimi, seiner Jugendliebe, gelingt es ihn zu überreden, schon alleine wegen des Eimers, sie zeigt sich von der Unschuld des Alten überzeugt und Ratz macht sich ans Werk.

Nach und nach entwickeln sich Gespräche zwischen den beiden Männern. Das dauert lange und gestaltet sich anfangs sehr spröde. Parallel dazu werden Zeugenaussagen in Form von Augenzeugenberichten des Anklägers Jonas Shtrom, litauischer Jude und KZ-Überlebender, vor der Zentralstelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Gewaltverbrechen aus dem Jahr 1959 und vor dem Office of Special Investigations im Justizministerium in Washington, D.C. 1967 eingeflochten. Die Anschuldigungen wiegen schwer und erzählen von grausamen Verbrechen, Massenerschießungen und persönlichen Begegnungen mit dem Verdächtigen.

Auch wenn die Namen unterschiedliche sind, versteht man schnell, dass es sich hier um den alten Mann im Keller handelt, auch weil in den Zeugenaussagen von einem wichtigen Wiedererkennungsmerkmal in Form eines gut sichtbaren Muttermals an der Wange des Beschuldigten die Rede ist.

Als diese Fakten in Form von Protokollen auf dem Tisch liegen, findet ein erster und für den Film ganz wesentlicher Dialog zwischen Ratz und dem Großonkel, dessen tatsächlicher Name Algis Munkaitis ist, statt.

Wider Erwarten wird Ratz' offensichtliche Sympathie für den alten Mann durch die Offenbarung der furchtbaren Fakten nicht wesentlich geschwächt. Im Gegenteil. Ratz hält daran fest, noch ein paar Tage, über Weihnachten, zu bleiben. Mimi macht sich aus

⁶⁶ ebd.

dem Staub und versteht nicht, warum Ratz den Verbrecher nicht ebenso verabscheut wie sie. Warum sie den Alten dennoch schützt und versteckt, bleibt offen.

Ratz: „Warum spricht er nicht mit dir?“

Mimi: „Weil er weiß, dass ich ihn verachte.“

Ratz: „Wie bitte? ... Und warum tust du dann das alles für ihn?“

Mimi: „Ich tue das, weil ich es tue.“⁶⁷



Abbildung 9: Sabine Timoteo als Mimi, Helmut Köpping als Ratz, Das Vaterspiel 01:23:33 © Edition Filmladen, Tatfilm

Seine besondere Kraft entfaltet der Film kurz nach dem Bruch zwischen Ratz und Mimi. Nachdem Ratz die Protokolle gelesen hat, begibt er sich wieder hinunter in den Keller zu seinem "neuen Freund", wie Mimi zynisch anmerkt, bevor sie wegfährt.

Lucas: „Should we eat cheese?“

Ratz: "It's time to talk!"

Lucas: "I understand. Now that you finished the job, Mimi showed you the protocols. That's how she is."

Ratz: "Who gave her the protocols?"⁶⁸

⁶⁷ Glawogger, DAS Vaterspiel, (2009).

⁶⁸ Ebd.

Er habe die Unterlagen Mimi persönlich gegeben, erzählt der Alte, damit sie wisse, wen sie hier verstecke.

„I did. (...) I told Mimi, if you hide me here, you should know who I am... Cheese now?“⁶⁹

Und er fährt fort. Er spricht fast sanft und zunehmend eindringlich:

„I don't know who this Jonas Shtrom really was. I can remember his father. He worked for the Russians. I didn't know about a son, but ... what he is telling here, in this paper is all in all correct.“⁷⁰

Ratz: „Everything?“

Lucas: „Please, cut the cheese. You are so good at it.“ (...)

Ratz: „Why did you hide for 32 years?“

Lucas: „I have killed.“

Ratz: „Many?“

Lucas: „Many! Very many.“ „Nobody admits it today. Nobody admits that he has been there. But those Jews who went up that mountain, didn't drop dead just like that. Yes, I was involved in the so called >Großen Aktion<. I was one of the men, operating a machine gun. Taktaktaktaktak...“

Ratz: „How many?“

Lucas: „As many as you can kill if you keep shooting for half a day without a break. Now and then a cigarette and a Schnaps. Then I went on shooting again.“⁷¹

⁶⁹ Ebd. Algis Munkaitis: „Ich hab sie ihr gegeben. (...) Ich habe zu Mimi gesagt, wenn du mich versteckst, sollst du auch wissen, wer ich bin.“

⁷⁰ Ebd. „Ich weiß nicht, wer dieser Jonas Shtrom eigentlich war. An seinen Vater kann ich mich noch erinnern. Er arbeitete für die Russen. Von einem Sohn wusste ich nichts, aber... was er da erzählt in diesem Papier, ist im Großen und Ganzen korrekt.“

⁷¹ Glawogger, DAS VATERSPIEL, (2009).

Itzhak Fintzi ⁷², bulgarischer Schauspieler, meistert die Gratwanderung zwischen Mensch und Monster auf sehr eindringliche Weise. Und man kommt der Erfahrung, von der Glawogger spricht, näher.

„...wo man irgendwas über sich erfährt, was man gar nicht wissen will.“ ⁷³

„Filmemachen ist dieser kleinteilige Prozess, der nach langem, langem Zusammensetzen zu etwas führt. So wie wenn ich eine Waffe in die Hand krieg und ich schieß in Sacramento im Jahr 1998 und ich erinnere mich beim Lesen eines Buches daran, dass ich das vielleicht deshalb verfilmen will, weil ich dort dann einen Nazi Kriegsverbrecher im Keller sitzen hab, für den ich vielleicht deshalb Verständnis hab.

Weil dieses Schießen mir nahe gebracht hat, dass irgendwas ganz tief in mir drinnen bereit ist zu schießen. Und wahrscheinlich wäre ganz tief in mir drinnen auch etwas bereit auf andere Menschen zu schießen. Das ist ein schlimmer Gedanke, der ist ganz hart und ganz brutal. Aber es ist ein Gedanke, der es wert macht einen Film zu machen. Da kriegt man dann plötzlich irgendwie eine andere Sicht auf menschliche Befindlichkeiten.“ ⁷⁴

Lucas spricht weiter. Erst erinnert es noch an eine Art Beichte. Es scheint ihm ein Bedürfnis zu sein, darüber zu reden. Es jemandem zu erzählen.

„I killed at least a thousand people. That is one thing but the moment someone accused me of a single murder fear took the better of me. And the moment fear starts, all those people you murdered are real. They exist. And now they are in my head.“
Ratz: „That sounds like Reue.“ ⁷⁵

⁷² Wikipedia, Itzhak Fintzi, 2016 <https://en.wikipedia.org/wiki/Itzhak_Fintzi> und Fintzi, Itschak Fintzi, 1933 <<http://www.imdb.com/name/nm0278384/>>.

⁷³ Glawogger, Filmatelier (2009).

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Glawogger, DAS VATERSPIEL, (2009).

Und dann wird der Grat schmaler. Jede Regung im Gesicht des Schauspielers, seine Körpersprache, die Betonung der Wörter, sehr fein inszeniert und ebenso überzeugend gespielt. Zerbrechlich und phasenweise mit Anflügen von Stolz. Lucas sagt Ungeheuerliches und trotzdem kann man ihm als Mensch folgen. Es entsteht ein eigener Raum, der zulässt, dass man für kurze Momente bei ihm bleibt, ohne ihn völlig zu verabscheuen.

Glawogger schafft hier einen Sog, der sein Publikum dazu verführt, dem Monströsen Empathie entgegenzubringen. Das geschieht aufgrund seiner eigenen Erfahrung auf dem Schießplatz und aufgrund seiner Überzeugung, dass dieses Böse in uns allen ist. Das Böse, das seltener eine Uniform trägt als einen Pyjama.⁷⁶

In seiner Regiearbeit schafft er es an diesem Punkt, seine eigene Überzeugung für kurze aber wesentliche Augenblicke auf das Publikum zu übertragen und er tut dies mit sehr eingeschränkten filmischen Mitteln. Er lässt uns die Geschichte von seinem Schauspieler erzählen; besinnt sich dabei sozusagen auf früheste Ursprünge des Erzählens und auf Oral History.⁷⁷ Als hätte er nicht die gesamte Maschinerie des Kinos zur Verfügung, beschränkt er sich auf die Kraft der Worte und des Ausdrucks. Er lässt dem Publikum seine eigenen Bilder, lässt jeder einzelnen Zuschauerin ihre ganz persönlichen Assoziationen.

„Dann denkt man filmisch plötzlich in ganz anderen Dimensionen, weil auf einem Schlachtfeld hat man einen unglaublichen Reichtum an optischen Dingen, während in einem Keller hat man überhaupt nur mehr fünf Ecken oder vier...“⁷⁸

Dasselbe Prinzip wendet er schon zuvor bei den langen Einstellungen der Zeugenaussagen an, nicht in Form eines Dogmas, sondern eher als eine klare Grundsatzentscheidung.

⁷⁶ Vgl. Glawogger, Filmatelier (2009)

Glawogger: „Weil ich glaub, dass man sich das Böse immer falsch vorstellt. Also das Böse hat ja eher einen Pyjama an als eine Uniform. Und das Böse ist auch in dem Sinn ein Mensch. (...)“

Wie Kurt Vonnegut (amerikanischer Schriftsteller, Anm.)* sagt: Wir haben das in uns. Wir müssen uns eher dem stellen, dass wir diesen Pyjama anhaben könnten.“

* Wikipedia, Kurt Vonnegut, 2016 <https://de.wikipedia.org/wiki/Kurt_Vonnegut>.

⁷⁷ Glawogger, Filmatelier (2009)

⁷⁸ Ebd.



Abbildung 10: Ulrich Tukur als Jonas Shtrom in DAS VATERSPIEL 00:55:12 © Edition Filmladen, Tatfilm

"Das war für mich auch einer der allerwichtigsten Momente in dem Film, dass ich gesagt habe: Ich mache dieses Buch nicht, ich verfilme es nicht, wenn ich diese Nazi-Ebene verfilmen muss. Es wäre mir zum Sterben langweilig gewesen, noch einmal Schauspieler in Nazi-Uniformen zu stecken und noch einmal die sogenannte Wirklichkeit so nachzustellen. Während, wenn einer am Tisch sitzt und eine Geschichte erzählt, das war für mich das größte dramaturgische Wagnis und zugleich die schönste Herausforderung an dem Film. Dass ich einen Schauspieler geben (Anm.: nehmen) kann und sage: Du sitzt jetzt in einer Einstellung fünf oder sieben Minuten da und erzählst etwas, was den Leuten ans Herz geht.

*Aber im Grunde ist ja sozusagen der ureigenste Job, aufs narrative Filme-machen zurückgehend, ist der Erzähler. "*⁷⁹

Die Schwierigkeiten, die vielen Mechanismen zu beschreiben, die zusammenspielen müssen, um eine künstlerische Arbeit zum Funktionieren zu bringen, werden deutlich, wenn

Glawogger von einem Sog spricht, den er erzeugen wollte. Ein Sog, den er tatsächlich in einem gewöhnlichen Waschbecken beobachtet hatte: das Abrinnen des Wassers in

⁷⁹ Ebd.

einer langsamen Drehbewegung, die im Abfluss mündet. So wollte er diesen schwierigen Film konstruieren und der Sog sollte hier in diesem Keller enden.⁸⁰

Das Funktionieren, im Sinne von Glawogger, bedeutet hier, dass das Publikum sich mit dem beschriebenen Sog mitnehmen lässt und über die Länge des Films aufmerksam dabei bleibt, bis diese Bewegung zum Stillstand kommt und er die Geschichte so eindringlich erzählen lassen kann, dass sie vielleicht für einen kurzen Moment lang ein Teil der eigenen Geschichte wird. So wie Annie Leibovitz es für ein paar Augenblicke schaffen kann, dass die Erinnerungen ihrer Protagonistinnen auch zu scheinbaren Erinnerungen der Betrachterinnen werden.

„Und das hat bei diesem Film ständig nicht funktioniert. (...) Das ist so weit gegangen, dass ich den Film wie er fertig war, wie er fertig gemischt war, noch einmal auseinandergerissen hab und noch einmal vereinfacht hab. So wie wahrscheinlich auch Kalaschnikow irgendwie langsam erst darauf gekommen ist, wie man so ein Gewehr bauen kann, das so einfach ist, damit es so funktioniert.“⁸¹

Dieses Vereinfachen, das Glawogger hier beschreibt, ist vermutlich nur möglich, wenn man von einem bereits sehr weit entwickelten, komplexen und fein gesponnenen Material ausgehen kann. So wie man das Leben mit all seinen Erfahrungen und den damit verbundenen Erkenntnissen auch nicht von hinten aufrollen kann, wird es auch bei einem Film kaum gelingen, von Anfang an alles nicht Notwendige wegzulassen.

Glawogger hat es sich insgesamt nicht leicht gemacht bei diesem Film und ist, wie auch schon bei seinen früheren Spielfilmen, ein nicht zu unterschätzendes Risiko eingegangen, indem er bei der Besetzung der Rollen auf sehr unterschiedliche Typen

⁸⁰ Vgl. ebd. Glawogger: „Und ich hab irgendwie bei der komplexen Struktur, die der ganze Film aufgerissen hat, eine Sogwirkung versucht zu machen, die ein bisschen einem ab rinnenden Wasser gleicht und die in einem Keller endet, wo dieser Sog vorbei ist. Wo dann ganz ruhig, zwischen zwei Menschen, die lange nicht miteinander sprechen, Dinge dieser Art verhandelt werden können.“

⁸¹ Ebd.

von Schauspielerinnen gesetzt hat. Er beschreibt das mit dem Reiz der Spannungen, die so von vornherein auf natürliche Weise zwischen den Darstellerinnen entstehen. Das mag bei weniger ernsthaften Erzählungen sehr interessant sein und zusätzliche Facetten entstehen lassen, die ohne diese Vielfalt vielleicht nicht möglich wären.

Hier aber, wo sehr ernsthafte Themen verhandelt werden, ist das Scheitern an dieser Experimentierfreudigkeit nicht unwahrscheinlich.

Tatsächlich irritiert Christian Tramitz in der Figur des Vaters von Ratz aufgrund seiner sehr einschlägigen Bekanntheit als Comedian der Bullyparade. Helmut Köpping, ein Theatermensch mit verhältnismäßig wenig Filmerfahrung in der Rolle des Ratz steht einer sehr professionellen Sabine Timoteo gegenüber, wirkt dabei spröde und manchmal wenig überzeugend. Vor allem aber in der Schlüsselszene, das Geständnis im Keller, in der Itzhak Fintzi sehr beeindruckend filigran und präzise agiert, wird das Gefälle sehr groß.

Michael Glawogger war sich dieser Risiken bewusst und er hat sie in Kauf genommen, weil er daran geglaubt hat. Er hat den Sog dorthin gelenkt und ihn an der Stelle enden lassen, wo er es für richtig hielt.



Abbildung 11: Itzhak Fintzi als Lucas in DAS VATERSPIEL 01:29:38 ©
Edition Filmladen, Tatfilm

Lucas: „Reue. No. No. I did it of my own free will. I didn't have to touch a gun, but I wanted to. I believed that the extermination of the Jews was part of our struggle for survival. That was my conviction. I wanted to take responsibility for my convictions.“

Ratz: „Convictions??“

Lucas: „Yes. Convictions! I still believe that it is like in nature. A constant battle for existence. And only the strong survive. I thought the Nazi-campaign the peak of this fight. Das Ziel!“

Er lächelt kurz, als er diese Worte mit großer Überzeugung ausspricht. Und er fährt voll Überzeugung fort: *„I believed the final selection was taking place and who ever wasn't on the side of the master, would go down.“*

Ratz: „But killing thousands!?“

Lucas: „Killing is nature. It's part of nature. And the nature of mankind. To forbid killing is unnatural. Take the law away and men immediately start to kill.“

Ratz: „Do you still believe in that selection?“

Völlig überzeugt und blitzschnell antwortet darauf Lucas: *„Yes! But history has decided against us. History has no mercy.“*

Ratz: „But history is not a being. It's just what remains. “

Lucas: “Exactly. That's why, it knows no mercy.“⁸²

Dieses Geständnis ist so unerhört, die Haltung des alten Mannes so uneinsichtig grausam, dass man geneigt ist, sich geistig abzuwenden. Dem Regisseur aber ist es gelungen, diese Situation so vor- und aufzubereiten und sie so einzuflechten, dass der Grat zwischen Ablehnung und Empathie sehr schmal wird, aber immer noch gerade breit genug, um sein Publikum ein Stück weit mitzunehmen und im Unklaren darüber zu lassen, welche Kräfte hier wirken. Es entstehen innere emotionale Konflikte und Fragestellungen, die man gerne lösen und verstehen möchte. Und so wird man zu einem Nachdenken über Dinge angeregt, die den Filmemacher im Prozess des künstlerischen Schaffens beschäftigt, angetrieben und begleitet haben. Das Publikum wird involviert und nimmt am Prozess teil.

„Ganz viele Leute haben mir nach diesem Film vorgeworfen: wie kann das da sein, dass die Hauptperson, der Ratz, da unten in dem Keller Verständnis für diesen Menschen hat. Wie kann er dem so

⁸² Glawogger, DAS VATERSPIEL, (2009).

*ruhig zuhören. Wie kann er diese „Nicht Reue“ über sich ergehen lassen. Und ich glaub, das ist für mich ein inhaltlicher Schlüsselpunkt gewesen, diesen Film zu machen, dass man sich eben selber dem stellen muss, dass es wahrscheinlich Momente im Leben von uns allen gibt, wo wir gefordert sind, die eine oder andere Haltung einzunehmen und diese Menschen werden wir dann. Also ich sag es jetzt einmal brutal, ich glaube, dass jeder Einzelne dazu fähig ist ein Kriegsverbrecher zu sein. Und das ist ein Moment, über den ich gerne nachdenke, über den ich gerne filmisch nachdenke.“*⁸³

⁸³ Glawogger, Filmatelier (2009)

MICHEL VINAVER - DER BESUCH DES ÖSTERREICHISCHEN KANZLERS IN DER SCHWEIZ

Präzisere Hinweise zum Umgang mit politisch relevanten Inhalten für Künstlerinnen liefert Michel Vinaver. Der französische Autor und Dramatiker schrieb anlässlich des Besuchs des österreichischen Bundeskanzlers Wolfgang Schüssel in der Schweiz, dem ersten Land, das den österreichischen Kanzler nach der umstrittenen Koalitionsbildung mit der rechtsnationalen Partei FPÖ im Jahr 2000 mit vollen diplomatischen Ehren empfing, einen sehr eindrucksvollen Text. Darin umreißt er die politischen Entwicklungen in Österreich und versucht zu erklären, warum es in diesem Land so schwierig ist mit der Erinnerung und mit der Aufarbeitung der eigenen Geschichte des Nationalsozialismus.

Michel Vinaver wurde 1927 als Sohn einer russisch-jüdischen Familie in Paris geboren. Neben seiner umfangreichen Tätigkeit als Theater- und Romanautor arbeitet er ab 1953 knapp 30 Jahre lang als Manager und CEO für den Rasierklingenhersteller Gillette. Seine Stücke und Texte gelten als experimentell und sozialkritisch.

*"Der Besuch des österreichischen Kanzlers in der Schweiz"*⁸⁴ ist der Titel seines etwa elfseitigen Aufsatzes, der als zentraler Text in der Theaterproduktion *"Land der Lämmer"* am Landestheater Linz in einer Übersetzung von Gerhard Willert zur Aufführung kommt und im Programmheft abgedruckt wird.

Land der Lämmer, ein dramatisches Kaleidoskop, wie Gerhard Willert, Schauspieldirektor und Regisseur das Stück bezeichnet, wird auf seine Initiative hin anlässlich des Gedenkens zum 75sten Jahrestag des Anschlusses Österreichs an

⁸⁴ Vinaver, La visite du chancelier autrichien en Suisse. (2000).

Nazideutschland⁸⁵ aufgeführt. Er lädt dazu 10 Autorinnen aus ganz Europa ein, Texte über den Anschluss vorzulegen.⁸⁶

Die in ihrer Sprache und Form sehr unterschiedlichen Ergebnisse werden aneinandergereiht, gespielt, vorgetragen, gelesen. Premiere ist am 16. März 2013. Rund zwei Wochen vor der feierlichen Eröffnung des neuen Musiktheaters, das ausgerechnet an jenem Standort erbaut wurde, an dem sich schon Hitler sein Opernhaus als Teil eines gigantomanischen Kulturzentrums am Ende der Landstraße (Blumau) in seiner „Heimat- und Patenstadt“ Linz gewünscht hatte.⁸⁷

Es ist ein langer Abend und er fordert viel Geduld und Aufmerksamkeit vom Publikum. Entsprechend kritisch auch die Reaktionen. Im Theater möchte man unterhalten werden.

Unverständnis auch teilweise von theateraffinen Kritikerinnen.⁸⁸

Entrüstung gibt es auch bei Teilen des Publikums, das es für nicht mehr notwendig hält, mit diesen Themen konfrontiert zu werden.

Fast zeitgleich, veröffentlicht in der Samstagsausgabe vom 8. März 2013, gibt die österreichische Tageszeitung „Der Standard“ eine Meinungsumfrage beim Linzer Meinungsforschungsinstitut Market in Auftrag, der man bei genauerem Hinsehen

⁸⁵ 12. März 1938

⁸⁶ Willert, Programmheft zu Land der Lämmer (2013), S.6

„Vor das große Fest der Eröffnung des neuen Musiktheaters (an historisch durchaus nicht unheimlichem Ort) setzt der Kalender einen Stolperstein: den 75. Jahrestag dessen, was der Volksmund den „Anschluss“ nennt. In Österreich ist ein zuweilen schockierend leichtfertiger Umgang mit diesem faschistischen Erbe möglich. Warum? Auf diese Frage gibt es nicht die EINE Antwort. Deshalb habe ich AutorInnen verschiedener Generationen und verschiedener Herkunft eingeladen, zu LAND DER LÄMMER einen Text beizusteuern.“

⁸⁷ Vgl. Thumser-Wöhs, Programmheft zu Land der Lämmer (2013), S.35

„Nach dem „Anschluss“, 1938, sollte das Landestheater Linz in die Riege „der alten deutschen Kulturbühnen“ aufsteigen. Adolf Hitler selbst plante für seine „Heimat- und Patenstadt“ ein gigantomanisches Kulturzentrum am Nordende der Landstraße (Blumau). Neben einem Kino, einer Kunstgalerie, einem Museum und einer Bibliothek sollten ein Opernhaus, ein Operettentheater, ein Theater, ein Variete' und eine Anton Bruckner-Konzerthalle entstehen.' — Heute, 2013, hat Linz als Kultureinrichtungen inzwischen das „Brucknerhaus“, 1974 als Konzerthalle eröffnet, und einen Museumsneubau an der Donau (das „Lentos“, 2003). Weiters erfolgte die architektonische Erweiterung des „Schlossmuseums“ und die Adaption der Landesbibliothek, ehemals „Studienbibliothek“ und in wenigen Tagen wird das neue Musiktheater eröffnet, das Oper, Operette/Musical sowie Konzert (Klassik, Jazz, Pop) zugleich eine Bühne bieten wird — an der Blumau.“

⁸⁸ Vgl. Kriechbaum, in Nachtkritik: Land der Lämmer (2013)

<http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7873&catid=306&Itemid=100084>:

„So edel gedacht, so gut. Dann muss aber etwas passiert sein in Linz. Vielleicht haben die Dramaturgen bei ihren Aufträgen an die Autoren einfach vergessen dazuzusagen, dass nicht ein Lesebuch, sondern eine Theateraufführung herauskommen soll. Zehn Texte jedenfalls sind es, wacker und überwiegend erfreulich weit weg von Klischeebildern, mancher sogar originell im Denkansatz. Aber kaum etwas von einer Machart, die für die Bühne taugt. Da musste Regisseur Gerhard Willert immer wieder zu Tricks greifen, die mehr als bemüht wirken. Chorisches Sprechen ist besonders beliebt, aber so wird aus papierenen Vorlagen noch lange nicht griechische Tragödie.“

durchaus eine gewisse Suggestivität bei der Formulierung der Fragen vorwerfen kann. Das Ergebnis lässt sich dennoch nicht beschönigen: 61 Prozent der Befragten wünschen sich einen „starken Mann“ an der Spitze Österreichs.⁸⁹

Immerhin 42 Prozent der 502 repräsentativ ausgewählten Befragten sind der Meinung, dass unter Hitler nicht alles schlecht war.⁹⁰

Auch die übrigen Antworten lassen wenig Hoffnung aufkommen, dass die österreichische Bevölkerung dieses Thema ausreichend aufgearbeitet hätte. Die über Jahrzehnte gepflegten Erklärungsmodelle und Narrative, die tendenziell mehr weglassen als erzählen, erleichtern vielen diesen komfortablen Zugang, der auch vor unbequemer Aufarbeitungspflicht bewahrt. Vinaver fasste die Gründe für derartige Defizite und Entwicklungen wie folgt zusammen:

"Österreich hat sich den Aufarbeitungsprozess zur Gänze erspart. Dem zugrunde liegt die Lüge der Moskauer Erklärung vom November 1943, die Österreich ganz klar als Opfer darstellt." ⁹¹

Vinaver liefert in diesem Text auch die Erklärung für sein Fernbleiben von den Solothurnern Literaturtagen, zu denen er 2000 von seinem Freund Daniel de Roulet eingeladen worden war und zu denen er nicht kommen konnte, nicht aus Gründen der Verweigerung, wie er schreibt, sondern aufgrund seines Unvermögens, zu einer

⁸⁹ Vgl. Seidl, Umfrage: 42 Prozent sagen "Unter Hitler war nicht alles schlecht", 2013

<<http://derstandard.at/1362107918471/Umfrage-42-Prozent-sagen-Unter-Hitler-war-nicht-alles-schlecht>> :

„In derselben Umfrage, die das Linzer Market-Institut diese Woche durchgeführt hat, zeigt sich auch, dass sich 61 Prozent der Befragten einen "starken Mann" an der Spitze Österreichs wünschen. Es sind vor allem ältere Menschen, die das wollen...“

⁹⁰ Ebd. „In der aktuellen Umfrage sagten 42 Prozent "Unter Hitler war nicht alles schlecht".

⁹¹ Vgl. Vinaver: Der Besuch des österreichischen Kanzlers in der Schweiz, in Programmheft zu Land der Lämmer (2013) S.20:

"Die Geschichte wiederholt sich nicht. Zumindest geht sie in Deutschland in keinsten Weise in Richtung einer Wiederholung. Nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus ist Deutschland in einen außerordentlich komplexen, langen und tiefgreifenden Prozess eingetreten, im Verlauf dessen es sich dem Monströsen gestellt hat, das es hervorgebracht hatte. Ein vergleichbar kathartischer Prozess fand in Frankreich in Hinsicht auf die ihrerseits monströse Ambiguität mit Namen Vichy nicht in ähnlicher Klarheit statt, weit gefehlt. Und Österreich hat sich diesen Prozess gleich zur Gänze erspart. Der Grund dafür ist bekannt: er liegt in der Lüge, auf der die Moskauer Erklärung vom 1. November 1943 beruht, in der festgehalten wird: »Die Regierungen des Vereinigten Königreiches, der Sowjetunion und der Vereinigten Staaten von Amerika sind darin einer Meinung, dass Österreich, das erste freie Land, das der typischen Angriffspolitik Hitlers zum Opfer fallen sollte, von deutscher Herrschaft befreit werden soll.«

Diese Erklärung (ich zitiere eine Analyse aus Le Monde vom 3. Februar 2000) »führte zur Bildung der von der Mehrheit der Österreicher schnellstens angenommenen Theorie, dass das Land und seine Bevölkerung als das »erste Opfer« des Nazismus anzusehen seien. Das ermöglichte es, sich der kollektiven Arbeit einer Vergangenheitsbewältigung zu entziehen, wie sie in der Bundesrepublik unternommen worden war.«"

Veranstaltung zu reisen, in einem Land, das offiziell den Bundeskanzler Österreichs empfängt, der gerade kurz davor mit Hilfe der Stimmen Jörg Haiders rechtsnationaler FPÖ an die Macht gekommen war.

Er führt Autobiographisches mit historischen und politischen Fakten zusammen, wodurch ein spannendes Geflecht an Bezügen und Verweisen entsteht. Zwischendrin blendet er kurze Reflexionen zu eigenen Arbeiten ein und er unternimmt so auch einen Versuch zu erklären, in welcher Weise Theater, aber auch Literatur und die Kunst im Allgemeinen politisch sein können. Dabei formuliert er sehr kritisch und emotional und er wendet sich dabei auch gegen seinen Mentor und literarischen Paten Albert Camus, dessen Romane *Die Pest* und *Der Fall* er als Enttäuschung bezeichnet, die seiner Meinung nach daran krankten, *„dass die Absicht zu stark spürbar ist. Der Text macht sich zum Instrument einer Botschaft. Und die Kunst ist politisch umso weniger wirksam, je mehr sie sich darum bemüht, es zu sein.“*⁹²

Es geht ihm dabei um die gesellschaftliche Verantwortung als Schriftsteller und um die Aufgabe und die Möglichkeiten, die das Theater diesbezüglich bietet.

Diese ihm so wichtige Verantwortung bringt er auch an anderer Stelle im Text zum Ausdruck, wo er sich auf einen Tagebucheintrag Albert Camus bezieht, der ihm gewidmet war:

*„Vinaver. Der Schriftsteller ist der Gesellschaft schlussendlich verantwortlich für das, was er tut. Aber er hat zu akzeptieren (...), dass er nicht im Vorhinein seine Verantwortung kennt, dass er, während er schreibt, die Bedingungen seines Engagements ignoriert - dass er ein Risiko eingeht.“*⁹³

Und diese Verantwortung kann auch Widerstand bedeuten. Die Pflicht der Künstlerin sich zu widersetzen, zu rebellieren. Das hat er auch eindrucksvoll selbst getan und in seinem Roman „Der Verweigerer“ autobiographisch beschrieben, wie er sich als junger

⁹² Ebd. S.31

⁹³ Ebd. S.21

Soldat während des Exerzierens im Kasernenhof auf den Boden setzt und das Gewehr neben sich ablegt. Er kommt dafür in Haft und er schreibt darüber, dass er diese Verweigerung nicht aus Gewissensgründen gemacht hat: „*Was hatte mich gepackt? Eine so machtvolle wie unausgesprochene Gewissheit.*“⁹⁴

Diese Verantwortung ist aber noch weitreichender. Es geht nicht nur um das bedachte Schreiben und um die Risiken, die man bewusst und unbewusst eingeht. Es geht auch und vor allem um die Einsicht, dass man das Publikum, die Leserinnen, die Besucherinnen einer Ausstellung, nicht von vornherein ausschließt, indem man ihnen den Zugang zu seiner Arbeit verwehrt, nicht aus Eitelkeit, sondern weil das, was man zeigen oder sagen möchte ganz einfach unerträglich ist.

Wenn man Bilder zeigt von verhungerten Frauen und Kindern, von Soldaten, die auf brutalste Weise Zivilisten ermorden, von Menschen, die mit von der Hitze aufgeblähten Körpern auf Stränden oder Schlachtfeldern liegen, dann verliert man das Publikum, weil Menschen das in dieser Direktheit nicht ertragen können. Weil die Menschen sich sagen, dass das nicht wirklich ist, dass das gestellte Szenen sind, dass es sich um Schauspielerinnen handelt, dass es eine Bühne ist oder ein Spielfilm oder eine erfundene Geschichte.

Und so bleiben sie außen vor und man kann sie nicht berühren.⁹⁵

⁹⁴ Ebd. S.21

⁹⁵ Vgl. ebd. S.31-32: „Seit seinen Ursprüngen ist es die Aufgabe des Theaters, den Menschen zu bewegen, das heißt darauf hinzuarbeiten, dass er sich bewegt. Seine Funktion ist es, die Zuschauer in ihrer festgefügtten Ordnung zu erschüttern, sie durcheinander, ja außer sich zu bringen. (...) Aber das Theater ist nicht einfach ein revolutionäres Instrument wie andere auch. Man muss vielmehr feststellen, dass ein Theater, das sich von vornherein als revolutionär präsentiert und das die Ordnung der Wörter und der überkommenen Vorstellungen auf direkt provokative Art umstürzt, in seinem Vorhaben scheitert, aus dem einfachen Grund, weil es vom Publikum abgelehnt wird. Und wer würde es nicht ablehnen, mit jemandem in Beziehung zu treten, der sich einem mit deklariert aggressiver Absicht nähert.“

Ein Theater, das sich im Zeichen des Skandals präsentiert, ist ein eitles Theater, weil es sich der Mittel beraubt, zu berühren. Als revolutionäres Instrument ist das Theater nicht wie alle anderen auch, denn es fordert vom Zuschauer im Vorhinein sein Einverständnis, dass gleich in ihn eingebrochen werden wird (...)

Über vierzig Jahre später habe ich mich in dieser Frage im Kern nicht geändert. All das ging mir durch den Kopf, als ich vor ein paar Tagen die Aufführung eines neuen Stückes von Edward Bond besuchte, *Coffee*, das auf den Aussagen eines Zeugen basiert, der wie durch ein Wunder das Massaker von Babi Jar überlebt hatte, in der Ukraine, der größten einzelnen Mordaktion an unschuldigen Zivilisten im Zweiten Weltkrieg, begangen von der SS und von Soldaten der Wehrmacht. Bond ist einer der großen dramatischen Dichter unserer Zeit. Sein Stück war hervorragend inszeniert. Das Problem ist nur, dass Bond in diesem Stück den Schrecken direkt mitteilt. Frontal und mit voller Absicht, um das Gewissen des Publikums wachzurütteln. Wenn man aber auf der Bühne in aller Ausführlichkeit Frauen an Hunger sterben sieht oder Soldaten, wie sie Zivilisten, Alte, Frauen und Kinder erschießen, dann ist das, auch wenn die Opfer nicht gezeigt werden, unerträglich, und also sagt man sich, dass das nicht wirklich ist, dass das Schauspieler sind, dass man auf der Bühne ist.

Als gelungenes Beispiel für eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex der Verbrechen im Nationalsozialismus führt Vinaver einen Dokumentarfilm der österreichischen Regisseurin Ruth Beckermann an.⁹⁶

Für die Dreharbeiten ihres Filmes *JENSEITS DES KRIEGES*⁹⁷ begab sich Beckermann mit ihrer Kamera in die Räumlichkeiten der umstrittenen Ausstellung „*Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*“⁹⁸, die im Herbst 1995 in Wien gezeigt wurde.

In der Ausstellung wurden Dokumente, Fotos und Landkarten gezeigt, unspektakulär präsentiert auf etwa hundert einfachen Stellwänden. Gestaltet und erarbeitet worden war die Ausstellung auf Initiative und unter der Leitung von Hannes Heer vom Hamburger Institut für Sozialforschung, das von Jan Philipp Reemtsma 1984 gegründet und bis 2015 geleitet wurde.

Die zentrale These der Ausstellung:

*„Die drei großen Verbrechenkomplexe der Nazizeit – die Diktatur, der Krieg und der Völkermord – lassen sich nicht voneinander trennen. Neben der NSDAP war die Wehrmacht die zweite tragende Säule des Regimes. Nicht nur die SS, sondern auch die Armee hat sich, vor allem im Osten, etlicher schwerer Kriegsverbrechen schuldig gemacht und war am Holocaust aktiv beteiligt.“*⁹⁹

⁹⁶ Vgl. ebd. S.32: "Es ist ein Dokumentarfilm. Die Cineastin hat ihre Kamera in den Räumlichkeiten platziert, die in Wien die Fotoausstellung zu den Verbrechen der Wehrmacht beherbergt. Im Film sieht man die Fotos nicht. Man sieht Besucher. Ältere Männer. Einmal macht Ruth Beckermann unter den Besuchern einen etwa 80jährigen aus und befragt ihn: „Waren Sie dort?“ Und der Mann redet los. Doch oft muss sie nicht aktiv werden. Ein Alter, der einen anderen Alten sieht, kann nicht anders als ihn anzusprechen: „Waren Sie dort?“ Und Ruth Beckermann filmt ihr Gespräch. Es hieß entweder: ja, ich war dort, aber ich habe nichts gesehen, nichts gewusst. Oder: ich habe es gewusst, aber ich habe es nicht gesehen und ich war es nicht. Oder auch: ich habe es gesehen, aber ich war es nicht. Durch ihre Strategie des Umwegs, nicht die Fotos zu zeigen, sondern das Leugnen zu Gehör zu bringen und dabei die Gesichter der Ausstellungsbesucher zu zeigen, gelingt es der Cineastin auf erschütternde Weise, gleichzeitig das Grauen der begangenen Verbrechen sichtbar zu machen wie auch den Deckel, der über diese Verbrechen gelegt wurde und so die Erinnerung daran im Geist der Verbrecher selbst gleichsam getilgt hat – die aber dennoch an den Ort des Verbrechens zurückkehren."

⁹⁷ Beckermann: *JENSEITS DES KRIEGES*, DVD Hoanzl (1996).

⁹⁸ Wikipedia, Wehrmachtsausstellung, 2016 <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wehrmachtsausstellung>>.

⁹⁹ Erenz, Historische Ausstellung: Verbrechen der Wehrmacht, 2015 <<http://www.zeit.de/2015/10/verbrechen-der-wehrmacht-ausstellung-debatte>>.

Gezeigt wurde die Ausstellung von 1995 bis 1999 in mehr als 30 deutschen und österreichischen Städten. Umstritten war die Ausstellung von Beginn an und führte sogar zu einer großen Debatte im Deutschen Bundestag, die in voller Länge nachzulesen ist und interessante Einblicke in die Haltung der unterschiedlichen politischen Lager Deutschlands zu diesem Themenkomplex 55 Jahre nach Kriegsende gibt.¹⁰⁰

Im November 1999 wurde die Ausstellung geschlossen, nachdem es begründete Vorwürfe über Ungenauigkeiten bei der Zuordnung von Fotografien gab. Reemtsma setzte eine Historikerinnenkommission ein, die am 15. November 2000 folgendes Ergebnis vorlegte:

*"Die Ausstellung enthalte »1. sachliche Fehler, 2. Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten bei der Verwendung des Materials und 3. vor allem durch die Art der Präsentation allzu pauschale und suggestive Aussagen«, es seien jedoch »keine Fälschungen im Sinne der leitenden Fragestellungen und Thesen« festzustellen. Die Kommission empfahl »die Ausstellung in einer gründlich überarbeiteten, ggf. auch neu zu gestaltenden Form weiter zu präsentieren«. "*¹⁰¹

Nach Korrekturen und Überarbeitung wurde die neu gestaltete, erweiterte Fassung mit dem neuen Titel *"Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944"* noch bis 2004 gezeigt und erreichte von 1995–2004 insgesamt eineinhalb Millionen Besucherinnen.¹⁰²

¹⁰⁰ Deutscher Bundestag, Plenarprotokoll, 163. Sitzung, 2016 <<http://dipbt.bundestag.de/doc/btp/13/13163.pdf>>.

¹⁰¹ Hamburger Institut für Sozialforschung, Verbrechen der Wehrmacht, 2000 <http://www.verbrechen-der-wehrmacht.de/docs/archiv/p_ausstellung1.htm>.

¹⁰² Vgl. Erenz, Historische Ausstellung: Verbrechen der Wehrmacht, 2015 <<http://www.zeit.de/2015/10/verbrechen-der-wehrmacht-ausstellung-debatte>>.

RUTH BECKERMANN - JENSEITS DES KRIEGES

Leerstelle Verdrängung - Weglassen von Bildern

Die besondere Herangehensweise Beckermanns liegt, wie Vinaver es beschrieb, in *der Strategie des Umwegs*. Es gelingt ihr *"gleichzeitig das Grauen der begangenen Verbrechen sichtbar zu machen wie auch den Deckel, der über diese Verbrechen gelegt wurde."*¹⁰³



Abbildung 12: JENSEITS DES KRIEGES 00:05:31 © Hoanzl / Beckermann

"In dem Fall war mir ganz klar, dass die Fotos (Anm.: von den Verbrechen und Gräueltaten der Wehrmacht) die Erinnerung dieser Menschen schwächen würden. Sie würden sie entweder illustrieren oder sie würden die Aussagen der Männer Lügen strafen.

All das wollt ich nicht. Denn mir ging's ja auch um ganz was anderes, als es der Ausstellung ging.

Mir ging es nicht um historische Wahrheit. Mir ging es auch gar nicht um Ge-schichte. Mir ging es um Erinnerung und um die Konstruktion von Erinnerung.

Und das konnte ich nur aus den Gesichtern, dem Zusammenspiel von den Aussagen, der Mimik, der Gestik und den Subtönen, die da mitschwingen erreichen. Und ich glaube, man muss sich

¹⁰³ Vinaver: Der Besuch des österreichischen Kanzlers in der Schweiz, in Programmheft zu Land der Lämmer (2013) S.32

*entscheiden, etwas wegzulassen, um dem, wofür man sich entschieden hat, mehr Kraft zu geben."*¹⁰⁴

Natürlich sprechen die Männer und Frauen vor einer Kamera und sind sich dessen auch bewusst. Besonders interessant ist hier aber ihre offensichtliche Bereitschaft zu reden, oft ausführlichst zu erzählen und mitunter leidenschaftlich zu streiten.

Es kommt zu sehr emotionalen Diskussionen, was den anfänglichen Respekt vor Kamera und Mikrofon an mancher Stelle offensichtlich in den Hintergrund treten lässt. Immer wieder stehen Männer mit Schuldbewusstsein jenen gegenüber, die behaupten von nichts gewusst zu haben oder zumindest nicht dabei gewesen zu sein. Viele entrüsten sich über die Unerhörtheit dieser Ausstellung, der sie Einseitigkeit und Verleumdung vorwerfen. Auch manche Frauen, die zu Wort kommen, teilen diese Haltung mitunter, weil sie das Andenken an ihre Väter und Großväter beschädigt sehen.

Und schnell wird einem klar, dass der Deckel von dem Vinaver spricht, oft keiner aus Stahl oder Email ist, sondern vielmehr einer aus über die Jahre dicht versponnenen Narrativen, die es diesen Menschen ermöglichen mit dem Erfahrenen leben zu können.

105

¹⁰⁴ Beckermann: JENSEITS DES KRIEGES, 1996, Transkript Interview DVD Extras 00:03:40

¹⁰⁵ Vgl. ebd. 00:04:38 "Diese sozusagen einfach gestrickten Landser waren so besonders interessant, weil du an ihnen oft bemerkt hast, auf welche Weise sie sich ihre Geschichte konstruieren, so dass sie sie ertragen können und erzählen können."

2 Der Entstehungsprozess

Zwischenraum / Erinnerung

Die Beschäftigung mit Zwischenräumen in verschiedenen Kontexten prägt meine künstlerische Arbeit seit etwa 1994. Um diesen Themenkomplex um neue Aspekte zu erweitern, fügte ich in meinem ersten Konzeptentwurf für dieses PhD-Projekt den Begriff der Erinnerung hinzu und beschäftigte mich in den Recherchen ebenfalls mit der Fragestellung, was zwischen dem Erinnern und dem Vergessen liegt. Gedanken und Erinnerungen sollten als instabile Zwischenstadien verhandelt werden.

Nach unterschiedlichsten Herangehensweisen und Umsetzungen mit verschiedenen Materialien und Techniken hat mich die Beschäftigung mit dem Phänomen von Zwischenräumen weiter zu den sogenannten bewegten Bildern und den dahinterliegenden technischen Abläufen geführt.

Eine der Fragestellungen war zum Beispiel: "Was geschieht zwischen all den Bildern?"

Dieser Frage bin ich sowohl auf technisch-analytischen als auch auf metaphorischen Ebenen nachgegangen. Neben der damit verbundenen Auseinandersetzung mit Zeitlupen und extrem entschleunigten Filmsequenzen war eines der Ergebnisse dieser Werksreihe die Videoinstallation *INSTANT*¹⁰⁶, bei dem der Aspekt der Zwischenbilder eine besonders große Rolle spielt.

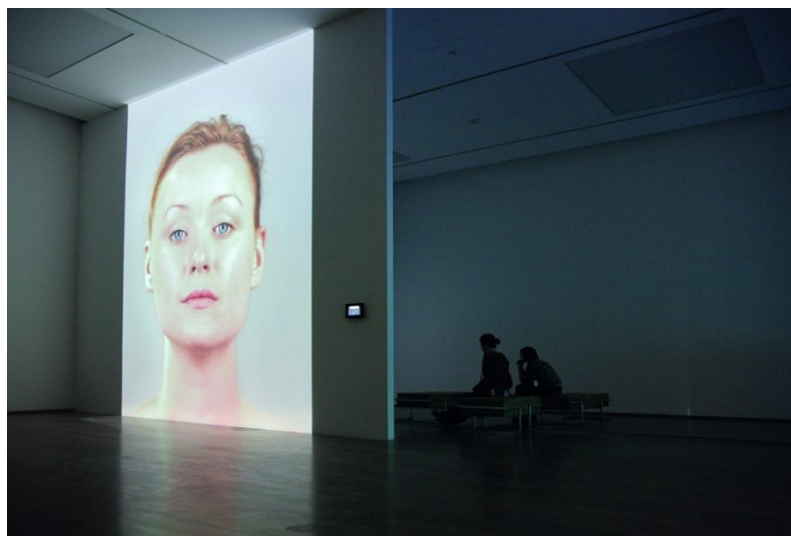


Abbildung 13: *INSTANT*, Ausstellungsansicht MODEM, Debrecen HU, 2009

¹⁰⁶ *highlike*, *INSTANT*, 2011 <<http://highlike.org/text/joachim-smetschka/>>.

*"Acht Photographien von markanten Gesichtern liefern das Ausgangsmaterial für das Wahrnehmungsexperiment „INSTANT“: Über eine Dauer von 24 Minuten wird anhand von 35992 Zwischenbildern ein zeitbasiertes Portrait generiert, das dem Betrachter vertraute Möglichkeiten der Identifikation, Festlegung und Erinnerung persönlichkeitsbestimmender Merkmale entzieht. Identitäten erscheinen so lediglich als Augenblicke. Sie sind flüchtige, fließende und stets unverfügbare Momente. Auf diese Weise stellt INSTANT ein grundlegendes Prinzip zwischenmenschlicher Interaktion in Frage. Das Zusammenspiel von hochauflösender Bildtechnik und radikal entschleunigter Transformation der Einzelportraits ermöglicht eine Irritation des Betrachters, der gleichzeitig mit einer scheinbar unbewegten Darstellung und einer sich merkbar verändernden Physiognomie konfrontiert wird."*¹⁰⁷

Ein weiterer wesentlicher Teil meines ersten PhD-Exposés von 2010 drehte sich um die Fragestellungen nach der Darstellbarkeit des Spannungsverhältnisses zwischen Speicherung und Verlust von Informationen im Hinblick auf eine Gegenüberstellung von technischen Abläufen und menschlichen Erinnerungs- und Vergessensprozessen.¹⁰⁸

Im Laufe der Auseinandersetzung hat sich dann mein Interesse stärker in Richtung einer inhaltlichen und erzählerischen Herangehensweise entwickelt. So stand im weiteren Verlauf der Entwicklung weniger der technisch formale Aspekt der Prozesse im Vordergrund, als vielmehr die Frage nach den zwischenmenschlichen, aber auch gesellschaftlichen und politischen Implikationen, die ebenfalls im ursprünglichen Exposé angeführt wurden:

Erinnerungsprozesse, Speichermedien, Vergessen und Verdrängen spielen eine wichtige Rolle in einer Epoche, die geprägt ist von

¹⁰⁷ Kuka, in Highlike, Artes e Cultura edition (2000)

¹⁰⁸ Aus meinem Exposé (2010): "Im Mittelpunkt dieser künstlerischen Arbeit steht die Auseinandersetzung mit Übergangsprozessen und im Speziellen ihrer zeitlichen Komponente, dem Flüchtigen. Gedanken und Erinnerungen werden als instabile Zwischenstadien verhandelt."

einem schwer überschaubaren Informationsüberangebot und der dringenden Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen relevanten und überflüssigen, authentischen und manipulierten Informationen und allem was dazwischen liegt.

Gleichzeitig erleben, begünstigt auch durch das natürliche Schwinden authentischer Zeitzeugen, politische Ideologien eine Renaissance, deren Profiteure, in einer gekonnten Jonglage zwischen Verleugnung und Manipulation historischer Fakten, Verdrängungsprozesse fördern, sich neue Einflussbereiche und Betätigungsfelder erschließen und so selbst scheinbar stabile demokratische Gesellschaftssysteme erfolgreich unterwandern.

Die Informationsgesellschaft befindet sich in einem prekären Widerspruch zwischen Archivierungs- und Vergessenskultur. Informationsüberlagerung und -verdrängung und besonders die Fragmentierung und willkürliche Neuordnung von Zusammenhängen sind hervorragende Werkzeuge für subtile Manipulationsmechanismen.¹⁰⁹

In der weiteren Entwicklung wurde der Einsatz von narrativen Texten zentraler Aspekt meiner Auseinandersetzung. Hier waren es dann weniger die in Worte gefassten Erinnerungsbilder, die mich interessierten, als vielmehr einzelne Fragmente von Erzählungen und Berichten, als kurze Anregungen für das Erschließen nicht ausgesprochener Zusammenhänge. Das bewusste Weglassen von Information und die daraus resultierenden Konsequenzen in der Rezeption wurden zu einem zentralen Thema.

So führte mich die Entwicklung dieses Projekts von der anfänglichen Frage, was zwischen den Bildern passiert, zu der Frage: "Was geschieht zwischen den Worten?"

Der Balanceakt zwischen Fordern und Überfordern, zwischen Auserzählen und Weglassen,

das Spiel mit der Toleranz, dem Schüren von Interesse und Neugierde und das Zurückwerfen des Publikums auf sich selbst, auf seine inneren Bilder und Geschichte, auf seine Erinnerungen wurde zum wesentlichen Inhalt der nun realisierten experimentellen Erzählperformance mit dem Titel ATACAMA.

¹⁰⁹ Auszug aus dem PhD-Exposé (2010)

ATACAMA

Eine Erzählperformance für drei Stimmen.

In einer etwa 45 minütigen Performance in einem dunklen Raum wird das Publikum von drei Schauspielerinnen mit vorgetragenen Textfragmenten aus Geschichten und Berichten konfrontiert, die so schwerwiegende Themen wie etwa die Finanzwirtschaft, die Liebe oder die Sicherheitsvorkehrungen bei der Montage von Regentonnen oder bei der Benützung von Heizdecken und auch den politischen Umgang mit Schutzsuchenden verhandeln.

Vergessens- und Verdrängungsprozesse spielen hier eine wesentliche Rolle, in privaten Themenfeldern ebenso wie in größeren gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen.

Der Titel bezieht sich auf die extrem trockene Wüste in Chile, in der besondere klimatische Bedingungen dafür verantwortlich sind, dass es in Abständen von 6-10 Jahren zu erheblichen Niederschlägen kommt.

"Der Regen führt dazu, dass große Mengen an Samen und Knollen, die sich in einem Ruhestadium befinden, zu Beginn des Frühlings in der südlichen Hemisphäre zu keimen bzw. auszutreiben beginnen, begleitet von einer Vermehrung der Insekten, Vögel und kleinen Echtenarten. So blühen innerhalb kurzer Zeit unzählige gelbe, blaue und violettfarbene Blumen und Kräuter und verwandeln die Wüste in ein Meer von Blüten." ¹¹⁰

Dieses Phänomen wurde in einem der Texte als Metapher eingearbeitet:

*"diese projekte benötigen, wie langjährige beobachtungen belegen, kaum zuwendungen von der öffentlichen hand und gedeihen oft besser in zeiten der einschränkung.
man nenne das intern ganz leger, so der stadtrat weiter, den atacama-effekt: ein kleiner regenguss alle paar jahre und es*

¹¹⁰ Wikipedia, Blühende Atacamawüste, 2016 <https://de.wikipedia.org/wiki/Blühende_Atacamawüste>.

*entsteht ein blumenmeer, das es so nicht einmal im
hochsubventionierten botanischen garten gibt." ¹¹¹*

Den Entwicklungsprozess des Projekts versuche ich anhand mehrerer damit verbundener Fragestellungen zu veranschaulichen:

Zu Beginn stand die Idee, sich den Themen Erinnerung und Zwischenraum mit audiovisuellen Mitteln anzunähern. Was hat sich auf dem Weg zur Realisierung verändert?

Relativ früh im Entwicklungsprozess, der schon vor der Erstellung des oben zitierten Exposés 2010 begann, habe ich mich gegen eine weitere Fokussierung auf das Phänomen von instabilen technischen "Speicher- und Erinnerungsmedien" und der direkten Gegenüberstellung mit dem menschlichen Erinnern und Vergessen entschieden, weil diese sich als zu kurz gegriffen erwies und mich so in der weiteren Entwicklung des Projekts behindert hätte.

Fotografische Erinnerungsbilder rückten stärker ins Zentrum meiner Interessen und wurden nach dieser Richtungsentscheidung nicht mehr nur auf ihre Haltbarkeit hin untersucht, sondern zunehmend auch auf ihre inhaltlichen Qualitäten, auf die Geschichten, die sie in sich trugen und in weiterer Folge auch auf ihre Kombinierbarkeit. Was passiert mit den Bildern, wenn sie zunehmend von neueren Bildern überlagert werden? Wie entwickeln sich ihre Geschichten in der Rezeption, wenn Zuordnungen verhindert werden, wenn nicht mehr klar ist, wo eine Geschichte aufhört und eine neue beginnt, wenn es keine Grenzen gibt?

Ich bewegte mich also wieder auf die Fragestellung zu, was sich zwischen den Bildern befindet.

Um die Perspektive zu wechseln, stellte ich mir die Frage, was geschehen würde, wenn ich auf die fotografischen Bilder verzichten würde, um mich stärker auf die Geschichten zu konzentrieren, die sie erzählen und die ich zu erzählen habe.

So begann ich Geschichten und Erzählungen zu entwickeln, die ich kombinieren und überlagern wollte, um zu verstehen, ob sich diese Montagen ähnlich verhielten wie bei dem oben angeführten Versuch mit den Fotografien. Dadurch veränderte sich auch das

¹¹¹ Exzerpt aus ATACAMA, Blatt Nr. 80

Format, weil Erzählungen einen anderen Umgang mit der Zeit benötigen als einzelne Bilder und weil Erzählungen auch wieder Bilder entstehen lassen, die aber wesentlich weniger konkret oder vorhersehbar sind, sondern vielmehr mit der jeweils eigenen Geschichte der Zuhörerinnen zu tun haben. Also beschloss ich in dieser Arbeit auf vorgegebene visuelle Bilder zu verzichten.

Das Ergebnis hat dennoch viel mit einer filmischen Arbeit zu tun. Nicht sosehr mit einem klassischen Erzählfilm vielleicht, aber die Form der zeitlichen Folge und die Art der Aneinanderreihung der Texte könnten durchaus auch Elemente eines experimentellen Essayfilms sein.

Die Arbeitsweise bei der Sortierung der Texte gestaltete sich ähnlich wie das Arrangieren von Filmmaterial in der Montage. Tatsächlich hatte ich auch im Vorfeld mit Tonaufnahmen von Textfragmenten experimentiert, die ich mit Schauspielerinnen im Studio aufgenommen hatte, um einerseits die Texte mit unterschiedlichen Stimmen zu hören und um Materialien für Versuchsanordnungen zu generieren, die ich dann ähnlich wie Filmeinstellungen beim Rohschnitt zueinander in Bezug setzen konnte.

Die aneinandergereihten Tonaufnahmen hatten natürlich eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Hörspiel, vor allem auch, weil die Schauspielerinnen mit denen ich gearbeitet habe, Erfahrung in diesem Bereich hatten. Mir war aber schon im Studio klar, dass das Zwischenschalten eines technischen Mediums für das Ergebnis nicht in Frage kommen würde.

Diese Klarheit resultierte auch aus sehr interessanten Erfahrungen, die ich während meiner Recherchearbeit bei der Beobachtung von Entwicklungsprozessen von Theaterstücken sammeln konnte. Ich hatte die wertvolle Möglichkeit, die Entstehung von mehreren Stücken im Linzer Landestheater von den ersten Proben bis zur Premiere und darüber hinaus mitzuerleben.

Im Laufe dieser Beobachtungen kam es zu wichtigen Erlebnissen und Wahrnehmungen, die maßgeblich für weitere Entscheidungen bei meiner eigenen Arbeit verantwortlich waren.

Die klare Entscheidung gegen technische Medien, die zwischen die Erzählerinnen und das Publikum geschaltet werden könnten, war eine davon.

Das hatte nicht mit einem einzigen Schlüsselerlebnis zu tun, sondern mit der Langzeiterfahrung der lebendigen Präsenz von Menschen im Theater. Sehr einfach

ausgedrückt empfand ich diesen Kontrast zu meiner bisherigen Arbeit, bei der menschliche Äußerungen immer erst aufgezeichnet, gespeichert, weiterverarbeitet und wiedergegeben wurden, als unerwartet reizvoll.

Vermutlich ist es auch wesentlich einfacher, die Aufmerksamkeit des Publikums zu binden, wenn es mit "echten" Menschen konfrontiert ist, die unmittelbar erzählen, als wenn die Erzählungen aus Lautsprechern erklingen, und seien diese technisch noch so perfekt.

Um hier aber keine wirklich direkte Ansprache entstehen zu lassen, erschien mir das Mittel des Vorlesens besser geeignet als ein freies Erzählen.

So befinden sich die Menschen im selben Raum und man sieht, spürt und hört sich gegenseitig. Mimik, Gesten und Bewegungen der Erzählerinnen spielen eine wichtige Rolle. Das Publikum wird nicht direkt angesprochen, die Schauspielerinnen tragen die Texte vor, ohne jemanden direkt zu adressieren.

Gelesen wird dabei von iPads, die gleichzeitig als Lichtquelle in dem ansonsten eher dunklen Raum dienen. Ein Bild, das man aus vielen Alltagssituationen kennt: Menschen beleuchten häufig unbewusst ihre Gesichter, auf der Straße, in Zügen und U-Bahnen, aber auch während Vorlesungen, bei Konzerten oder im Theater. Die Smart-Devices liefern Informationen, verbinden mit Verwandten und Freundinnen und erleuchten uns. Nachdem der Großteil der Texte des Stückes in unterschiedlichsten Situationen auch auf solchen Geräten geschrieben wurde, fand ich dieses Bild sehr passend.

Die meisten der verwendeten Texte sind in einer eher klassischen und konventionellen Erzählweise geschrieben. Warum wurde keine experimentellere Sprache gewählt?

Für die Performance wurden sehr unterschiedliche Texte und Erzählfragmente entwickelt, die nicht offensichtlich miteinander in Zusammenhang stehen.

Die größte Herausforderung war es, diese Texte in Bezug zueinander zu bringen, sie aneinanderzureihen, ohne Gefahr zu laufen, dass sich daraus eine für das Publikum völlig unzusammenhängende Ansammlung von Worten bildet oder sich eine bloß beliebige Abfolge von kurzen Erzählungen entwickelt. Ebenso herausfordernd war es, die Querverbindungen zwischen den Texten nicht zu offensichtlich werden zu lassen.

Unbestimmtheitsstellen, Auslassungen, konstruierte Kontextualisierungen sowie Dekontextualisierungen und Unterbrechungen¹¹² spielten nicht nur beim Schreiben sondern auch bei der Sortierung und Montage des Textmaterials eine große Rolle. Dramaturgisch erwünschte Leerstellen, die nicht konzeptuell innerhalb der Texte ihren Platz hatten, wurden an den Schnittstellen oder Übergängen zwischen den Texten gesetzt.

Auslassungen und Unterbrechungen wurden nach und nach in die teilweise sehr ausführlichen Texte eingearbeitet. Ein bewusstes Weglassen von Informationen, um dem Publikum Beteiligung in Form von Ergänzungsarbeit abzuverlangen und um die Möglichkeit von unausgesprochenen Querverbindungen zwischen den losen Narrationselementen entstehen zu lassen.

Zusätzlich wurden bereits während des Schreibens und auch in einigen notwendigen Überarbeitungen bei der Montage suggestive Details eingearbeitet, Dekontextualisierungen, die offensichtliche Verbindungen in Frage stellen sollten. Ebenso wurden an manchen Stellen Zusammenhänge konstruiert, die so in den ursprünglichen Texten nicht beinhaltet waren.

Insofern liegt der experimentelle Charakter nicht nur innerhalb der Texte oder der verwendeten Sprache sondern in der Montage und im Versuch, scheinbar Unzusammenhängendes miteinander zu verbinden und aus den Bezügen und Assoziationen, die daraus entstehen, zu schöpfen.

Die klassische Sprache und die konventionelle Form des Erzählens halte ich hier für notwendig, um mit dem Sprachfluss die Aufmerksamkeit zu binden und um den vielen Fragmenten den Anschein einer Kontinuität zu geben, damit ein stetes Konkretisationsbedürfnis beim Publikum angeregt wird.

Das ist auch einer der Gründe dafür, warum ich für die Aufführung professionelle Schauspielerinnen gewählt habe. Viele der umständlichen Formulierungen bedürfen besonderer Sprachmelodien und Akzentuierungen, die so möglich werden sollten.

¹¹² Vgl. *Dablé*, Leerstellen transmedial (2012) S.145

Welches Textmaterial wird verwendet und was wird erzählt?

Die Erzählungen, Berichte und Fragmente sind über einen Zeitraum von etwa zweieinhalb Jahren entstanden. Insgesamt handelt es sich um ein Textkonvolut von über 200 Blättern aus denen ungefähr 80 für das Projekt ausgewählt wurden.

Inhaltlich beschäftigen sich viele der Texte mit dem übergreifenden Themenkomplex der Erinnerung und des Vergessens, manche direkt und manche auf verschiedenen Metaebenen.

Einige Texte beziehen sich sehr direkt auf reale Begebenheiten, die in den letzten Jahren eine größere Medienpräsenz hatten.

Als Beispiel möchte ich hier das vierte Blatt anführen, in dem es um die Räumung eines besetzten Hauses geht. Als Vorlage dafür diente der als Pizzeria Anarchia bekannt gewordene Fall eines Wiener Mietshauses in der Mühlfeldgasse, bei dessen Räumung 1454 Polizisten aus ganz Österreich und schweres Gerät, wie ein Panzerwagen, Wasserwerfer und ein Polizeihubschrauber zum Einsatz kamen, um 19 Besetzerinnen, 13 Männer und sechs Frauen, aus dem Haus zu entfernen.¹¹³ Es entstanden Kosten von 870.000 Euro, die nicht vom Hausbesitzer getragen werden mussten, obwohl ihm nachgewiesen werden konnte, dass er die jungen Leute tatsächlich befristet kostenfrei dort wohnen ließ, um die verbliebenen Mieterinnen zu vergraulen.¹¹⁴

Die Aufgabe solcher Texte ist es, Erinnerungen wachzurufen und die Authentizität anderer Texte, die frei erfunden sind, möglich erscheinen zu lassen. Umgekehrt können oder sollen die erfundenen Geschichten die Wahrscheinlichkeit von Realbezügen in Frage stellen.

Viele der so entstandenen Texte haben die Funktion von Assoziationstriggern. Es gibt wiederkehrende Elemente, die in unterschiedlichen Kontexten auftauchen und so Zusammenhänge suggerieren. Einige Geschichten werden scheinbar fortgesetzt, indem ein Motiv wiederholt wird und sogar eine mögliche Chronologie im Ablauf erkennbar scheint.

¹¹³ Vgl. *Matzenberger*, Polizei räumte "Pizzeria Anarchia": 19 Besetzer festgenommen, 2014
<<http://derstandard.at/2000003586717/Wien-Vorbereitungen-zur-Raeumung-der-Pizzeria-Anarchia-begonnen>>.

¹¹⁴ Vgl. *Kickinger*: "Pizzeria Anarchia": Staat bleibt auf Kosten sitzen - wien.ORF.at, 2015
<<http://wien.orf.at/news/stories/2722808/>>.

Es gibt auch multiperspektivische Elemente, die ein Motiv von unterschiedlichen Seiten betrachten. Tatsächlich stringente Erzählstränge gibt es kaum. Dennoch habe ich in der Montage der Texte versucht, den Anschein von Narrationsbögen entstehen zu lassen.

Bei dem am häufigsten wiederkehrenden Motiv der Marathonläuferin gibt es tatsächlich so etwas wie eine gewisse Ordnung und einen Abschluss. Die Läuferin begleitet durch den Erzählreigen der Performance und mit Hilfe Ihrer Erinnerungen, Gedanken und Handlungen werden ein paar wesentliche Bezüge angesprochen. Themen wie Ausbeutung, Flucht, Xenophobie und große Lebensfragen werden hier für kurze Momente eingeblendet. Eingebettet werden sie in Erzählungen, die durch den Einsatz von klaren und einfachen Situationsbeschreibungen rasch Bilder in den Köpfen der Zuhörerinnen entstehen lassen sollen.

Einige der Texte, meist in lakonischer Berichtform aufbereitet, erzählen von unerhörten Erklärungen zu wichtigen politischen Themen. Pragmatische Stellungnahmen, die sprachlich so gestaltet sind, dass das eigentlich Unverschämte im Wortreigen der Phrasen und Hülsen untertaucht, ohne aber zu verschwinden.

Wie in fast allen verwendeten Texten gibt es auch hier keine klaren Hinweise zur Identität der handelnden Personen oder den Erzählperspektiven.

Als Kontrast zu diesen, durchaus als Texte mit politischen Anliegen erkennbaren Berichten,

bieten sich Einblicke in sehr private Beziehungsgeschichten, meist an der Kippe zur Auflösung oder schon nach einer Trennung. Auch hier ein Motiv, das ganz am Anfang steht und ein paarmal wiederkehrt: Der Familienurlaub, an dessen ersten Tag der geliebte Hund verunglückt. Ein tragischer Unfall, von dem aber nur der Vater weiß, stellt das vermeintliche Familienglück auf eine schwere Probe und legt Schichten von vernarbten Wunden frei.

In verschiedenen weiteren Beziehungsgeschichten handeln namenlose Männer und Frauen, schlicht Sie oder Er, manchmal auch Paare, die lediglich aufgrund der sparsamen Situationsbeschreibungen hin und wieder kurz begreifbar werden. Unklar bleibt auch, ob es dieselben handelnden Personen sind, die immer wieder auftauchen.

Ganz selten wird auch aus der Ich-Perspektive erzählt und nur dreimal aus einer Wir-Position.

Diese Perspektivenwechsel werden eingesetzt, um den passiv nüchternen Berichterstattungscharakter an bestimmten Stellen zu brechen und so noch stärker in Frage zu stellen, wer hier erzählt, aus wessen Position und mit welchem Anliegen.

Die Textstellen sind bewusst so gewählt, dass der Ausdruck der kollektiven Involvierung den textimmanenten Fragestellungen eine zusätzliche und weitreichendere Dimension verleiht.

Zum ersten Mal im Verlauf der Performance wird diese Form kurz nach der Hälfte des Stücks in folgendem Fragment verwendet:

223:¹¹⁵

er wollte sich auch nicht mehr rechtfertigen müssen dafür. es war nicht seine eigene vergangenheit.

*solange wir in ihren häusern leben und ihre autobahnen benutzen,
solange wir in ihren fabriken produzieren, solange, hat einmal
jemand gesagt, solange ist es nicht vergangenheit.*

Der Wechsel scheint hier etwas unentschieden und nicht konsequent vollzogen, weil es sich nur um ein Zitat handelt. Aber es betrifft schon eher "uns", also den Erzähler und sein Umfeld, als die Anderen. Der Umweg über den Verweis auf eine oder einen unbestimmte/n Jemand, die oder der *das einmal gesagt hat*, soll auch die Fragwürdigkeit des unverbindlichen Umgangs mit der angesprochenen Hinterlassenschaft ausdrücken.

Auf dem direkt darauffolgenden Blatt ist die Perspektive eindeutiger. Hier liegt die Unbestimmtheit im Inhalt und lässt dadurch offen, wer hier wohin geht und warum abgestürzt werden soll.

120:

*wir würden dann nach und nach die orientierung verlieren und
während des gehens langsam abstürzen. ohne es wirklich zu
merken.*

¹¹⁵ Bei den den Textbeispielen aus ATACAMA vorangestellten Zahlen handelt es sich um Ordnungshilfen; Blattnummern die nichts mit der tatsächlichen Reihenfolge der Texte zu tun haben. Die Texte selbst sind konsequent in Kleinschreibung ausgeführt.

Beim dritten Beispiel, ein paar Blätter weiter, geht es wieder wesentlich konkreter um kollektive Verantwortung, deren Verbindlichkeit hier nicht nur in der Form sondern auch inhaltlich ausgedrückt werden soll.

228:

*ein mulmiges gefühl blieb zurück. vor allem, als man danach
zusammensaß und jemand fragte, wo die das denn hinbringen
würden und welche leute das eigentlich waren. woher wir die
kannten. legal war das sicher nicht, soviel war uns allen klar.
als dann aber auch noch eingeworfen wurde, dass darunter auch
viele dokumente gewesen sein mussten, dokumente mit namen,
da wurde uns bewusst, dass es vielleicht noch nicht vorüber war.*

Auswahl und Sortierung

Um die Performance auf eine geplante Länge von ungefähr 45-60 Minuten zu beschränken, wurden etwa 240 Blätter in mehreren Durchgängen eines Auswahlverfahrens auf etwa 80 reduziert und in einer Rohmontage in eine erste mögliche Reihenfolge gebracht.

Die Auswahl wurde im ersten Durchgang anhand eines Ausscheidungsprinzips vorgenommen: Welche Texte müssen weggelassen werden, weil sie zu viel oder zu ausführlich erzählen? Welche sind unbedingt notwendig, um die oben beschriebenen Verflechtungen und Assoziationsräume überhaupt möglich zu machen?

Einige der Texte wurden anfangs aussortiert, später aber wieder hinzugefügt und eventuell gekürzt. Von einigen blieben nur wenige Sätze übrig.

Eine frühe Rohversion wurde dann wieder im Tonstudio aufgezeichnet, um mir die Möglichkeit des mehrmaligen Hörens der Texte in dieser Form des chronologischen Ablaufs zu bieten. Das distanzierte Hören einer oder mehrerer anderer Stimmen erschien mir hier als besonders wichtig, weil ich als Autor erst nach einiger Zeit der Montagearbeit die notwendige sachliche Distanz zu den eigenen Worten entwickeln konnte.

Zusätzlich ermöglichte die Aufzeichnung im Studio eine wichtige Reflexion mit Außenstehenden.

Nach und nach wurden die Geschichten und Fragmente so immer mehr verdichtet und in einem begleitenden Dialog mit der Dramaturgin Kathrin Bieligk und dem Schauspieler Sebastian Hufschmidt gestrichen, gekürzt, umgeschrieben und korrigiert.

Einen gestrichenen Text, der eigentlich einen dramaturgischen Höhepunkt bilden sollte, möchte ich hier anführen, um zu zeigen, wie und warum solche Entscheidungen getroffen wurden.

99.2

*er hob kurz seine rechte hand und wischte sich über die wange.
der frische abendwind tat ihm gut nach dem langen
anstrengenden tag der zähen verhandlungen.
warm und ein bisschen feucht fühlte sich die träne an auf seiner
haut und, während er noch eine weile den glatten fluss mit seinem
lichterspiel beobachtete, überlegte er, wann er zum letzten mal
geweint hatte.*

*er setzte sich ans ufer und dachte bei sich, dass doch eigentlich
alles so einfach sein könnte. seine gedanken flossen frei und
leicht.*

*nun, wo sich so viele unvorstellbar ausgeklügelte mechanismen
auf schleichende weise etabliert hatten, war der rest eigentlich ein
kinderspiel. als kind war er fasziniert von der idee des perpetuum
mobile. ein sich aus eigener kraft, wie von unsichtbarer hand,
immer weiter und weiter drehender mechanismus, der keine
zusätzliche energie benötigte. das war immer sein ideal gewesen
und nun könnte ein solches system, wenn auch nicht im
mechanischen sinne, sondern auf politischer ebene umgesetzt
werden. die schienen waren gelegt, die weichen längst gestellt.
wie man in den letzten jahren gut beobachten konnte, ließen sich
die menschen in fast ganz europa kaum beeindruckt von den
höchst bedenklichen machenschaften der finanzwirtschaft und den*

politischen kräften, die diesen zugang zu fast uneingeschränkten machtm monopolen ermöglichten. natürlich gab es hie und da einen aufschrei von linken oder antikapitalistischen gruppierungen, aber diese verhallten meist erstaunlich schnell. zu sehr hatten diese bewegungen in den letzten jahrzehnten an glaubwürdigkeit und einfluss verloren. die welt war jetzt auf hochglanz eingestellt und ohne kapital lässt es sich nicht glänzend werben. so einfach war das.

paradoxerweise war es sogar so, dass sich das system mittlerweile so weit verselbstständigt hatte, dass die menschen, je mehr man sie ökonomisch und in ihrer individuellen entfaltung einschränkte, sich umso mehr genau jenen kräften zuwandten, die ihnen eigentlich alles weggenommen hatten. das ging soweit, dass man sogar dankbar zu sein schien, wenn wesentliche freiheiten beschnitten wurden, etwa unter dem deckmantel, dadurch die sicherheit zu erhöhen.

niemand in den führungsgremien hätte das jemals für möglich gehalten. das waren die ersten wichtigen zahnräder, und formten so die motoren für das große werk.

nun ging es noch darum, diese strukturen, die, ganz offen gesagt, zum teil sehr wohl geplant, aber zu einem noch größeren teil durch mehr oder weniger glückliche umstände und nicht immer geplante bedrohungsszenarien erst überhaupt möglich geworden waren, zu festigen. die teils noch losen mechanismen in ein fixes system überzuführen und alles zu institutionalisieren, damit der kreislauf stabil weiterlaufen konnte und weder anfang noch ende offen ersichtlich und nachvollziehbar wurden.

ein besonders glücklicher umstand war wohl auch, dass die gefährlichsten gegner, von denen man am meisten gegenwehr erwartet hatte, offensichtlich immer noch ausschau nach der wiederkehr des monströsen in seiner alten uniform hielten und so

gar nicht realisierten, welche weitreichende Unterwanderung sich längst etabliert hatte. Viel mehr noch trugen ausgerechnet jene die einschneidendsten Maßnahmen mit und unterstützten beinahe blindlings alle wesentlichen gesetzlichen Entscheidungen, die den Weg freimachten in die völlige Abhängigkeit von diesem fast genialen System, das offensichtlich einfach nicht als solches zu erkennen war und noch viel weniger durchschaubar.

Das Erstaunlichste daran: nichts davon geschah auf geheimen Wegen in irgendwelchen konspirativen Kreisen oder mithilfe verdeckter Transaktionen. Alles lag offen, war einsehbar und konnte jederzeit nachvollzogen werden.

Und so dachte er voll Überzeugung: Nimm den Menschen alles, nimm ihnen ihr Geld, ihre Arbeit, ihre Würde und ihre Freiheit. Mit ein paar einfachen Argumenten und ein paar Versprechungen geben sie dir sogar noch ihren letzten Sparstrumpf und ihre Stimme. Sie werden dich nicht lieben, aber je dreister du dabei vorgehst, desto mehr werden sie dich respektieren.

Solange du sie unter Druck hältst, werden sie dich immer wieder demokratisch legitimieren, dieses Spiel weiter und weiterzutreiben. Das macht dich unermesslich mächtig und reich und sie unendlich abhängig.

Je mehr sich die Leute in Krisen, in Unsicherheit, Vagen Bedrohungen von außen und zunehmender Armut wiederfinden, desto dreister kannst du handeln. Selbst wenn ein paar mutige und kluge Köpfe eindeutig beweisen können, dass du an allem schuld bist, sie werden ihnen nicht glauben.

Die großen Kriege im letzten Jahrhundert, die inkonsequente Politik dazwischen und der Glaube an die bunten Einkaufszentren haben die Menschen auf diesem Kontinent so nachhaltig geprägt, dass sie nicht anders können, als sich schuldig zu fühlen und unendlich leer. Sie wollen keine Befreiung, sie wollen ein Joch spüren und sie wollen beschäftigt sein. Wenn es keine Arbeit gibt,

dann lass sie zumindest einkaufen. sie wollen kredite aufnehmen, damit sie ihre schuld auch real spüren. und so dreht sich die maschine weiter und weiter. du kannst ganze nationen in den ruin schicken, und die anderen werden sagen, die sind selber schuld, weil sie faul sind. du kannst banken bankrott gehen lassen und die regierungen werden brav zu ihren staatsgarantien stehen, weil sie vor aberwitzigen ratingagenturen zittern. die staaten garantieren mit der arbeitskraft und dem geld ihrer eigenen bevölkerung, und mit einem streich bist du wieder ein stück reicher und mächtiger und sie werden ärmer und ärmer und hungern nach deinen heilsversprechen.

die einzige sorge, die du dir machen musst, ist die große langeweile, die du bald verspüren könntest, weil alles zu rund läuft und ganz wie von selbst. du hast dein perpetuum mobile erschaffen und freust dich kurz.

macht sich aber diese langeweile breit, dann lass deine ratingagenturen eine schöne krise inszenieren, oder einen krieg provozieren. lass es ordentlich krachen und starte von vorn.

er stand auf, streckte sich kurz und rief seine frau an, um sich nach den kindern zu erkundigen. emma hatte gerade ihren ersten zahn verloren und wollte nicht in die schule. hans hatte wieder eine eins in physik und fußball war ausgefallen, weil der trainer krank war.

Diese Erzählung ist wesentlich länger, direkter und konkreter als die meisten anderen Texte.

Hier wird ein Anliegen klar, es wird unverblümt ausgesprochen.

Da ich mir nicht sicher war, ob ich diesen Bruch wirklich haben wollte, oder wohin das in der Rezeption führen könnte, wurde dieser Punkt ausführlich mit dem Ensemble und der Dramaturgin besprochen.

Im Ensemble gab es Zuspruch, auch wenn man sich einig war, dass aus verschiedenen Gründen ein gewisses Risiko bestand. Zum Beispiel weil durch die Länge der Rhythmus stark verändert worden wäre.

Um diesen nicht so radikal zu brechen, wurde versucht, den Text auf mehrere Stimmen aufzuteilen, was aber aufgrund der verwendeten Sprache zu konstruiert wirkte.

Inhaltlich aber bestand wenig Zweifel, dass dieses relativ klare politische Statement, eingebettet in den Reigen der häufig eher abstrakteren Fragmente durchaus sinnvoll sein konnte.

Bedenken gab es aber auch, weil hier inhaltlich ein schmaler Grat beschritten wurde, indem man sich relativ nah an verbreitete Verschwörungstheorien begab, im Sinne einer die Welt beherrschenden Elite, die alles manipuliert und kontrolliert. Im Text findet man keine eindeutige Zuschreibung, es gibt sogar einen Hinweis, der dagegen spricht, aber dennoch war klar, dass das so verstanden werden könnte und dadurch alle anderen Texte vielleicht geschwächt würden.

Ein sehr wesentlicher Hinweis dazu kam von der Dramaturgin. Den Text selbst fand sie bis auf ein paar Änderungsvorschläge in Ordnung und als Stellungnahme auch wichtig, aber sie erwähnte, dass er für sie eine Zäsur darstellte. Alles was im Verlauf des Stücks danach kommt, bekäme eine neue Bedeutung und würde fortan anders hinterfragt.

Das führte mich wieder zu Vinaver und seinem wichtigen Satz über die politische Wirksamkeit von Kunst und ich entschied, auf den Text zu verzichten.

Das Bild mit dem Perpetuum Mobile sollte aber nicht verschwinden und so schrieb ich eine komprimierte Andeutung und fügte sie ein.

99.3.S

seit seiner kindheit war er fasziniert von der idee des perpetuum mobile. ein ausgeklügeltes system, das nur zu beginn ein bisschen kraft von außen benötigt und sich dann selbst nährt, sich selbst mit energie versorgt und sich so weiter und weiter und weiter dreht. reibungswiderstände müssten eliminiert werden und es benötigte eine schwingmasse, die gewaltig genug wäre, um wieder alle gesetze außer kraft zu setzen.

welche energien konnte man hier freisetzen. wieviel angst ist dafür notwendig?

Eine weitere grundlegende Entscheidung, die sowohl die Textauswahl als auch die Inszenierung betraf, fand zu Beginn der Entwicklung der Dramaturgie statt.

Ein sehr wesentlicher Teil eines frühen Konzepts sah einen klaren dramaturgischen Bogen vor: Als Prolog sollte eine Gruppe von 20-30 Menschen unterschiedlichen Alters durch den Raum stürmen. Frauen, Kinder und Männer, tanzend, singend und jubelnd. Eine ausgelassene Gesellschaft, die freudig ein besonderes Ereignis feiert, ein paar von ihnen tragen Gewehre mit denen sie Freudenschüsse in die Luft abfeuern. Diese Szene dauert vielleicht 15-20 Sekunden, danach ist es wieder dunkel und still und die Erzählerinnen beginnen zu erzählen.

Etwa in der Mitte der Performance, nach ca. einer halben Stunde sollte dann folgender Text eingewoben werden, der dieses Motiv wieder aufnimmt:

10.S

wie gestern abend bekannt wurde, waren jene fünf personen, die aus bisher ungeklärten gründen anfang letzter woche ums leben kamen, opfer von herabfallenden gewehrkugeln ge-worden.

traumatologische untersuchungen der zuständigen gerichts-medizinischen abteilung haben ergeben, dass in allen fällen kleine, von oben eingeschlagene, metallische gegenstände eine perforation des schädelknochens und gehirnblutungen verursacht haben, die jeweils unmittelbar zum ableben der opfer führten.

dieses ergebnis deckt sich auch mit funden von deformierten projektilen unterschiedlicher kaliber in der unmittelbaren umgebung der leichen.

noch nicht geklärt werden konnten die weiteren umstände und die herkunft der geschosse.

Zum Ende der Performance sollten dann, beginnend mit den letzten Worten, unzählige tote schwarze Vögel von oben herabregnen, wie ein Hagelschauer.

Ideen zur Konstruktion eines Systems wurden entwickelt, um diesen Regen technisch realisierbar zu machen. Die Vögel sollten aus echten Federn und beim Aufschlag auf den Boden möglichst realistisch klingenden Körpern gebastelt werden. Es wäre ein großer Aufwand gewesen, aber durchaus machbar. Die Auswahl des Raumes wurde anfänglich auch daraufhin ausgerichtet.

Natürlich gab es Zweifel, ob diese Elemente nicht viel zu dominant seien, im Zusammenspiel mit der ansonsten sehr zurückhaltenden Inszenierung des Erzählens.

Gerade darin sah ich zu Beginn aber auch den Reiz. Ein fulminanter Einstieg, der neben dem intensiven Kontrast zum unmittelbar darauffolgenden Erzählreigen, auch eine Erwartungshaltung generiert hätte, deren Nichteinlösen vermutlich eine spannende Irritation hervorgerufen hätte, die sich bei besonders aufmerksamen Zuhörerinnen nach einer Weile etwas gelöst hätte, an der Stelle mit dem oben angefügten Text. Ob die toten Vögel am Ende auch jenen Luftschüssen zugeordnet worden wären, war auf jeden Fall eine spannende Frage.

Eine ganz wesentliche Frage aber war die nach der inhaltlichen Rezeption. Einen erhobenen Zeigefinger, der alleine schon durch die Intensität dieser konkret gezeigten Bilder folgende Bedeutung hätte bekommen können, wollte ich nicht riskieren: *Der Mensch, der zu ausgelassen feiert und so dumm ist, die Konsequenzen seines Handelns nicht zu Ende zu denken, der wird am Ende schon sehen, welche Katastrophe er damit auslöst.*

Dies erwies sich als zu konkret und zu didaktisch, also wurde auf diese Art der Inszenierung verzichtet.

Als Ersatz für die Jubelszene und den Vogelregen sollten Textstellen eingefügt werden, in Form von Prolog und Epilog, die passend zu den anderen Texten lediglich erzählten, was geschieht und was *wir nicht sehen können*:

prolog:

was wir nicht sehen können: ein große menschenmenge, sechzig, vielleicht sogar hundert menschen, kinder, frauen, männer unterschiedlichen alters, stürmt tanzend, johlend und singend über den platz. es wird ausgelassen gefeiert und musiziert. die kinder in

*bunten kleidern. einige der männer tragen trommeln, posaunen
oder gewehre, mit denen sie vor freude in die luft schießen. was
wir aber nicht hören können.
so schnell die lautstarke horde erschienen ist, so schnell
verschwindet sie auch wieder. was zurückbleibt ist stille und ein
leerer platz.*

Bei den Proben und dem mehrmaligen Durcharbeiten wurden auch diese Stellen gestrichen, weil sie nicht notwendig erschienen. Die Erzählbögen funktionierten ohne diese zusätzlichen Erklärungen und Andeutungen besser.

Anzahl der Stimmen?

Nachdem eine Fassung soweit entwickelt war, dass es notwendig wurde, mit den konkreten Proben zu beginnen, um weitere grundlegende dramaturgische Fragen beantworten zu können, musste auch eine wesentliche Entscheidung getroffen werden: Die Anzahl der Erzählerinnen und die Art der Stimmen.

Einer der Schauspieler, mit dem ich schon in der frühen Entwicklungsphase Probeaufnahmen gemacht hatte, Sebastian Hufschmidt, stand auf jeden Fall fest. Seine Stimme und Sprachmelodie wurden zu einem der wesentlichen Eckpfeiler des Projekts und machten einige der Texte erst möglich. Es gab auch ernsthafte Überlegungen, die Performance mit ihm als einzigem Erzähler zu machen.

Dagegen sprach vor allem der Monologcharakter, der in dieser Variante zum Tragen gekommen wäre und der auch der multiperspektivischen Erzählweise abträglich gewesen wäre. Der Übergang von einem Text zum nächsten lässt sich mit zwei oder mehreren Erzählerinnen bewusster gestalten - es kann zum Beispiel direkt angesetzt, also ohne Unterbrechung mit einer anderen Stimme aus einer anderen Position im Raum weitergesprochen werden. Auch dazu gab es zahlreiche Versuche in den Proben. So wurden auch Überlappungen oder chorische, also synchron gesprochene Sequenzen ausprobiert, die sich aber als nicht geeignet erwiesen, vor allem aufgrund des klassischen Erzählcharakters von einigen Texten und der ohnehin vorhandenen Komplexität. Diese Experimente haben gezeigt, dass die Verständlichkeit dadurch stark

beeinträchtigt würde. Das hätte eventuell dazu geführt, dass die gewünscht hohe Konkretisationsleistung des Publikums zu sehr strapaziert worden wäre.

Zu Beginn der Konzeptionsphase ging ich von einer größeren Gruppe von Erzählerinnen aus. 6-8 Menschen, die abwechselnd und teilweise gleichzeitig sprechen sollten.

Verschiedene Versuche zeigten, dass sich das ungünstig auf die Konzentration auf die Inhalte auswirken konnte, weil zum Beispiel die Frage nach einer Rollenzuteilung präsenter wurde oder weil die Diversität der Sprachmelodien und Charaktere zu einer Dynamik führte, die eine zusätzliche Komplexität entstehen ließ, die nicht notwendig und auch nicht gewünscht war. Um dieser Problematik auszuweichen, machte ich einen Versuch mit drei Stimmen und stellte fest, dass so ein Rhythmus und eine Verteilung möglich wurden, die den Erzählungen sehr gut entsprach.

Hier zeigte sich auch, dass die sachliche Frage nach der Anzahl und Art der Stimmen zwar wesentlich sein sollte für die Gestaltung und Inszenierung der Performance, dass aber der Charakter und die Art der Präsenz der Personen eine noch viel größere Rolle spielt. In diesem speziellen Fall kam auch noch hinzu, dass ich es für sehr wichtig hielt, dass sich die Erzählerinnen auch gerne persönlich mit dem Textmaterial befassen wollten.

So führte ich, nach dem Abwägen der oben angeführten Gesichtspunkte, Gespräche mit Anna Eger und Björn Büchner, gab ihnen die Texte zu lesen und war nach der ersten Probe sehr zuversichtlich, dass das eine gute Entscheidung war.



Abbildung 14: Anna Eger



Abbildung 15: Björn Büchner



Abbildung 16: Sebastian Hufschmidt

Wie wurde der Ort für die Aufführung gewählt und inwiefern hatte dieser mit der Inszenierung zu tun?

Die Auswahl des zu bespielenden Raums war eine der wesentlichsten Komponenten der Inszenierung.

Von Anfang an war klar, dass es sich um keinen konventionellen Aufführungsort mit klassischer Bühne und getrenntem Zuschauerinnenraum handeln sollte.

Es sollte sich auch um keinen klassischen und als solchen eingeführten Veranstaltungsort handeln, also auf keinen Fall um ein Theater oder einen Konzertsaal, auch wenn dort die Infrastruktur und die akustischen Bedingungen vielleicht ideal gewesen wären. Es war wesentlich, dass der Ort, an dem die Geschichten erzählt wurden, im Vorfeld keine spezifische Erwartungshaltung beim Publikum generierte.

Bei meiner Entscheidung gegen eine audiovisuelle Arbeit zum gewählten Themenkomplex stand die Unmittelbarkeit im Zentrum der Konzeption. Natürlich fungiert auch der Raum als eine Art Medium oder zumindest als mediale Erweiterung, das sollte entweder auf ein Minimum reduziert werden oder aber zu einem Teil der Performance werden können.

Ein frühes Konzept hatte eine große Halle mit hoher Decke und weitläufigen Flächen vorgesehen, damit der Raum sich im Dunklen auflöst und nur spür- beziehungsweise hörbar ist. Die drei Erzählerinnen sollten gemeinsam mit ein paar Statistinnen eine lose Gruppe in der Mitte des Raumes bilden und das Publikum hätte sich frei im Raum positionieren oder auch zwischen den Schauspielerinnen bewegen können. Nachdem aber die Akustik des Raumes im Laufe der Entwicklung immer wichtiger wurde, um die oben beschriebene unmittelbare Qualität der menschlichen Stimme im Raum realisieren zu können, entschied ich mich für einen kleineren Raum mit möglichst guten akustischen Bedingungen und mit dem klaren Ziel, ohne das technische Hilfsmittel der Audioverstärkung zu arbeiten.

Ein leerer, großer Keller, in dem die Performance nun Premiere hatte, war nicht als Veranstaltungsort "vorbelastet". Ein Gewölbe direkt unter dem Hauptplatz von Linz, den vor Jahren eine Bankfiliale als Tresorraum verwendet hatte. Dieser Raum passte so gut zu einigen der Texte, dass es mir notwendig erschien, das Wort Keller aus mehreren Passagen zu streichen, um keine inhaltlichen Doppelungen zu verursachen.

Akustisch war der Ort nahezu perfekt. Rohe Ziegelgewölbe und verschiedene Mauervorsprünge in Kombination mit einem einfachen Holzboden ohne Oberflächenversiegelung machten es möglich, dass die Stimmen der Erzählerinnen quer durch den etwa hundert Quadratmeter großen Raum sehr gut verständlich waren. Dieser Umstand ermöglichte es auch, dass sich die Schauspielerinnen im Raum verteilen konnten, was somit eine Polyphonie entstehen ließ, die mit technischen Geräten kaum möglich gewesen wäre.

Während der Proben konnten die drei Schauspielerinnen den Raum erkunden, verschiedene Aufstellungen ausprobieren und sich so positionieren, wie sie sich am wohlsten fühlten. Daraus ergab sich die Raumaufteilung für die Aufführung. Die Positionen durften auch während der Performance verändert werden, um bei Bedarf eventuell auf unvorhersehbare Situationen, die sich aus dem Verhalten und der Anzahl

des Publikums ergeben konnten, reagieren zu können. Das Publikum bekam keine Anweisungen und konnte ohne besondere Vorbereitungen den sehr dunklen Keller betreten, wo die Leute sich im Raum verteilen konnten. Als Hinweis auf ihre Rolle während der Performance hielten die Erzählerinnen, die sich bereits beim Einlass im Raum befanden, ihre iPads als Lichtquellen vor ihren Gesichtern bereit.

Wie wichtig in dieser Situation die Art der Positionierung von Erzählerinnen und Publikum im Raum werden sollte und wie stark dieser Faktor auch die Rezeption beeinflussen konnte, stellte sich im Laufe der Premiere und bei mehreren Feedbackgesprächen danach heraus.

Beeinflusst durch verschiedene Umstände ergab sich eine Aufstellung des Publikums, die für Irritationen sowohl bei einigen Zuschauerinnen als auch bei der Schauspielerin Anna Eger sorgte. Wie auf den Videoaufzeichnungen zu erkennen ist, verdeckte ein Besucher für einen kurzen Moment die Schauspielerin, die ein paar Meter links vom Eingang stand, während des Einlasses dadurch, dass er kurz vor ihr stehen blieb, um jemanden gegenüber zu begrüßen. Das führte dazu, dass nachfolgende Gäste offensichtlich nicht erkannten, dass sich in diesem Bereich jemand aus dem Ensemble befand und sich davor stellten. Ihre Aufmerksamkeit wandten sie dabei den beiden anderen Schauspielern zu, die in ihrer Position besser sichtbar waren, während sie mit dem Rücken zur Schauspielerin standen.

Zusätzlich wurde diese Dynamik von einer nahe am Eingang auf einem großen Stativ montierten Kamera unterstützt, die auf den Schauspieler in der Mitte des Raumes ausgerichtet war und vor die sich vermutlich niemand direkt stellen wollte.

Die Schauspielerin hatte nicht mit dieser Situation gerechnet und war perplex, behielt aber ihre Position bei. "Ich habe mich kurz gefühlt wie ein Mobbingopfer" sagte sie unmittelbar nach der Aufführung. Das war zumindest am Beginn durchaus ein bisschen spürbar. Sie sprach etwas zurückhaltender und manchmal zögerlich, was den Eindruck ihrer Ausgeschlossenheit bei einigen Zuschauerinnen verstärkte und natürlich die Absicht dahinter in Frage stellte.



Abbildung 17: Raumsituation kurz vor Beginn. Links oben, verdeckt vom Publikum die Schauspielerin Anna Eger. Rechts vorne Björn Büchner und in der Mitte Sebastian Hufschmidt.

Das Unbehagen über diese Isolation und die hör- und spürbare Auswirkung auf die Erzählerin hatten durchaus das Potential, von der eigentlichen Intention der Aufführung abzulenken. Umgekehrt aber muss mit einer gewissen Eigendynamik gerechnet werden, wenn Publikumsraum und Bühne bewusst auf einer Ebene sind und, wie in diesem Fall, unmittelbar auf selber Augenhöhe erzählt werden soll. Interessant war, dass sich die Zuschauerinnen auch dann nicht wegbewegten, als nach den ersten Sätzen klar wurde, dass da noch jemand hinter ihnen war. Im Gegenteil: Manche drehten zwar kurz ihre Köpfe nach hinten, blieben aber weiterhin mit dem Rücken zu Anna stehen.

Warum sich die Erzählerin auch dann nicht weiter in die Mitte bewegte, um sich sozusagen aus dieser Isolation zu befreien, obwohl das in einer solchen Situationen natürlich möglich gewesen wäre, ist damit zu begründen, dass der helle Bildschirm während des Lesens in einem sehr dunklen Raum wie eine Art Schild wirkte und die Menschen rundherum aus dieser Position nicht mehr so stark wahrgenommen wurden.

In einer Nachbesprechung äußerte sich Anna Eger erfreut über den Umstand, dass es Menschen im Raum gab, die diese Situation als befremdlich empfanden und sie so nicht alleine blieb mit ihrer Wahrnehmung.

Diese Situation eröffnete viele zusätzliche Fragestellungen, die bei künftigen Aufführungen mit einfließen werden.

Zum Abschluss möchte ich mich noch einmal mit einer tiefen Verneigung Jean-Luc Godard zuwenden und mit seinen Worten enden:

*"Das ist wahrscheinlich ein wenig verwirrend. Ich habe Sie damit sicher gelangweilt, aber das macht nichts. Dies ist schließlich ein künstlerischer Schaffensvorgang."*¹¹⁶

¹¹⁶ Godard, RETTE SICH WER KANN (DAS LEBEN) 1980

Extras: Einige Bemerkungen über das Drehen und die Produktion des Films
Deutsche Übersetzung, Untertitel 00:17:58 - 00:18:16

3 Textfassung

ATACAMA V14.4 ¹¹⁷
(4 . 4 . 2016)

¹¹⁷ Es handelt sich um die Originalformatierung, wie sie auch während der Aufführung auf den iPads verwendet wurde. Der Text ist in konsequenter Kleinschreibung ausgeführt.
Die Zahlen am Beginn jedes Blattes sind Ordnungshilfen , die im Entstehungsprozess eine wichtige Rolle bei der Sortierung gespielt haben.
Die Großbuchstaben nach der Zahl geben die Zuteilung für die Erzählerinnen an:
A: Anna Eger, B: Björn Büchner, S: Sebastian Hufschmidt.
Die Zeilenumbrüche innerhalb der Blätter sind Hilfestellung für den Leserythmus.
Doppelpfeile am Ende eines Blattes sind Anweisungen für kurze Pausen.
Ein kleines f vor einer Zahl bedeutet einen Stimmenwechsel innerhalb eines Blattes.

1.S

am abend des ersten urlaubstages stellte der vater erschrocken fest, dass der hund hinter dem ferienhaus von einer durch den nachmittäglichen und nahezu orkanhaften gewittersturm von der terrasse gewehten regentonne dermaßen am kopf getroffen worden war, dass dieser nun zur völligen unkenntlichkeit zerschmettert auf dem pflaster lag und den kindern in dieser form keinesfalls zuzumuten sei.

2.B

bei der inbetriebnahme von zwei quer zueinander liegenden heizdecken ist zu beachten, dass die möglichen interferenzen der doch beträchtlichen magnetfelder der verarbeiteten heizspiralen zu ausgeprägten beeinträchtigungen, besonders im bereich der sehnerven der benutzerinnen und somit zu wahr-nehmungsstörungen, vor allem was das räumliche sehen anbelangt, führen können. insofern ist von einer derartigen nutzung abzuraten. ärzte empfehlen auch, diese decken nicht im selben raum mit älteren fernsehgeräten oder transistorradios zu betreiben.

74.S

sie drehte sich noch einmal um, machte einen gewaltigen satz zur seite und hielt sich am geländer fest, um dem vorbeirasenden fahrzeug auszuweichen.

dabei fiel ihr blick auf die person auf dem beifahrersitz, deren gesicht sie nur schemenhaft unter der spiegelnden windschutzscheibe ausmachen konnte. einen moment lang glaubte sie, sich an jemanden zu erinnern, wie am tag nach einem intensiven traum. und dann, während sie ihren blick abermals auf das gebäude der vergangenen jahre richtete, verschwand der umriss eines fremden hinter den witterungsbeständigen lamellen der aussen-jalousien.

92.A

erstaunlicherweise hatten sich die letzten hausbewohner offensichtlich mit den punks angefreundet, die eigentlich die ruhe im haus ein bisschen stören sollten und deshalb anfangs sogar mietfrei im erdgeschoß wohnen durften. nun wollten sie nach dem ablauf dieses freilich befristeten vertrages auch alle gar nicht mehr ausziehen. so blieb dem neuen hausbesitzer, einem renommierten immobilienentwickler mit vielen hochgelobten vorzeigeprojekten, dem es bisher immer wieder gelungen war aus nahezu wertlosen und herunter-gekommenen liegenschaften vielbeachtete wohn- und geschäftsprojekte entstehen zu lassen, und der so oft ganze stadtteile zum erblühen brachte die zuvor kaum zukunftschancen boten, so blieb ihm also nichts anderes übrig, als das benannte haus mit gerichtlichem beschluss zwangsräumen zu lassen.

man zeigte sich großzügig und setzte neben schwerem gerät, hubschraubern und wasserwerfern eine hundert-schaft von mutigen polizisten ein, die sich zwei tage lang ihren weg durch barrikaden aus alten möbeln und müll bahnen mussten.

f92.S

die helden des tages freilich waren aber die mitarbeiter der magistratsabteilung 48, die den aufschriften auf ihrer arbeitskleidung gerecht wurden und getreu dem motto: "wir fegen den platz leer" in unermüdlichen doppelschichten den gesamten müll der 20-30 mietbetrüger, insgesamt sieben vollgeladene sperrmülllastwagen, auf-

räumten und nun, am abend des zweiten tages,
diesen ort des monatelangen schreckens und des
chaos als friedliches, sauberes fleckchen mit
vielleicht grosser zukunft hinterlassen konnten.

127.B

wieder sprang er aus dem fenster. erst waren es ein paar hundert leute, die diese videos anklickten, dann plötzlich knapp hunderttausend, nun hatte er mehr als eine million follower. leute, die sich alles, was er ins netz stellte, reinzogen. keine ahnung, was daran interessant erschien. er hatte alles versucht, die leute zu vergraulen und je mehr er sich mühe gab, einfach nur langweilig oder eklig zu sein, desto mehr wurden es.

133.A

eine ebenso unbeschreibliche wie vertraute leere war es, die ihn hinunter begleitete. eine leere, die er schon immer kannte, die er aber noch nie benennen konnte, weil sie ihm, obgleich ein schon immer dagewesener innewohnender teil, fremd war. fremd aber, wie einem die eigene stimme manchmal so unverwandt erscheint, wenn man sich zufällig selber zuhört, weil zum beispiel eine störung im netzwerk einen zeitversatz entstehen lässt und man so über die weite strecke der übertragung das gefühl bekommt, man hätte es mit einer dritten person in der leitung zu tun. einem fremden, der die eigenen worte wiederholt, vielleicht um so zu tun, als wäre er teil des gesprächs, als gehöre er dazu. und nach einer weile fragt man sich, ob man nicht auflegen sollte, weil die beiden sich ohnehin gut unterhielten und man selbst vielleicht gar nicht mehr notwendig war.

erst in den letzten minuten konnte sie daran glauben, nachdem die anstrengung so groß geworden war, dass sie sie kaum noch spürte. schritt um schritt lief sie nun auf den letzten metern. sie hatte das gesamte feld hinter sich gelassen und konnte weder ihre beine spüren, noch die zurufe aus der menschenmenge, die nun dichter und dichter die straße säumte.

als sie von weitem die zeittafel erblickte, verstand sie dumpf, dass sie nur noch wenige schritte von einer unglaublichen sensation entfernt war. seit jahrzehnten schon wurde diese magische marke nicht mehr gebrochen und nun war sie es, die den zuschauerinnen diesen unglaublichen ausdruck der freude und der begeisterung in die jubelnden gesichter schrieb. warum ausgerechnet sie es sein sollte und was sie hier tat, war ihr nicht klar. all das konnte sie nicht mehr spüren. einzig eine unbeschreibliche angst vorm stehenbleiben nach der ziellinie; vor der atemnot und vor den schmerzen.

152.B

wenn du mich eines tages nicht mehr liebst, wirst
du es mir dann sagen?

6 .A

die junge frau musste wohl größere mengen alkohols oder anderer psychoaktiver substanzen konsumiert haben, da sie, wie sie es mit eigenen worten beschrieb, nicht mehr genau wusste, was sie tat und wie ihr geschah. nach einer kurzen einvernahme und den obligatorischen medizinischen untersuchungen wurde sie jedoch nach hause entlassen, wo sich ihre familie um sie kümmern konnte.

wie sie beim verlassen des gebäudes beteuerte, werde sie dieses erlebnis wohl für immer in erinnerung behalten, daran konnte sie niemand mehr hindern, und sie werde trotz allem versuchen, in kontakt mit ihm zu bleiben.

212.B

ab einer tiefe von etwa 330 metern kann man wieder beginnen, ohne maske zu atmen. was so eigenartig und unvorstellbar klingt, ist in erster linie eine frage der konzentration und der inneren einstellung. vor allem aber geht es darum, dass man keine angst davor hat.

warum es funktioniert, ist wissenschaftlich nicht gänzlich geklärt, aber es hat mit dem großen druck, der in dieser tiefe herrscht, und der sauerstoff-konzentration im wasser zu tun. natürlich funktioniert das nicht überall, weil es auch von der sauberkeit des meerwassers abhängt, aber grundsätzlich sei es völlig unbedenklich. wichtig ist dabei, dass man sich möglichst entspannt und natürlich verhält.

an diesem abend fuhr sie dann einfach an ihrem haus vorbei und die landstraße durch die vororte hinaus und immer weiter und weiter bis sich die lichter im rückspiegel verloren und die stadt zu einer schimmernden gasglocke wurde. in ihrem kopf wiederholten sich immer und immer wieder seine scharfen worte, mit denen er ihr klarzumachen versucht hatte, dass ihre tränen ihn nicht mehr zu beeindrucken vermochten und es ihm nie so klar wie in diesem moment war, dass es keine gemeinsame zukunft geben könnte in anbetracht der vorkommnisse, über die man besser nicht mehr sprach, um nicht wieder und wieder die selben alten fragen aufzuwerfen.

als der tank nur noch halb voll war, kehrte sie um und fuhr zurück in die stadt, parkte unmittelbar vor dem haus, nahm ihre tasche aus dem kofferraum, ging hinein und direkt in ihr schlafzimmer, wo sie sich sogleich ins bett legte, ohne sich die zähne zu putzen.

die babysitterin wollte sie erst in der früh wecken und sie dann bezahlen.

221.2.A

man hatte sich zu sehr auf das mittlerweile alte fundament verlassen, das der großvater damals gleich nach dem krieg mit seinen eigenen händen errichtet hatte. und nun, da man erkannte, dass man sich getäuscht hatte, kamen plötzlich auch wieder erinnerungen auf. erinnerungen an die alten erzählungen der großmutter. eine weise frau, sehr belesen, mit offenen, klaren augen.

dabei waren die fundamente, von denen sie zu berichten wusste, bei weitem nicht so massiv ausgeführt. der zement, der kies, selbst der sand, den man damals zur verfügung hatte, war von wesentlich geringerer qualität, verunreinigt und oft gestreckt mit dem schutt, den es in hülle und fülle gab, in jeder straße.

124.B

auf jeden fall war die tonne grundsätzlich gut
befestigt. die halterung wurde nicht regelmäßig
überprüft. klar!

klar hätte das wahrscheinlich geholfen, aber wer
macht das schon.

wenn der sturm weniger stark gewesen wäre, hätte
die halterung sicher auch standgehalten.

125.B

vielleicht wünschten sie sich ohnehin insgeheim eigentlich lieber eine katze. oder einen kleineren hund.

er war sich sicher, dass die kinder schnell darüber hinwegkommen würden.

unangenehm war halt nur, dass das ausgerechnet hier im urlaub passieren musste, wo man es doch einfach nur schön haben wollte gemeinsam.

143.A

nur wenige zehntelsekunden trennten sie noch von der ziellinie und nur wenige zehntelsekunden dauerte es, bis der jubel verstummte, als sie abrupt die arme hob und plötzlich stand. das heben der arme geschah recht unwillkürlich und war nicht wirklich beabsichtigt. es diente mehr dazu, das gleichgewicht nicht zu verlieren, nach all den gelaufenen kilometern. das stehenbleiben aber, das tat sie mit voller absicht. es musste sein.

ihr atem ging hart. der puls ein stolpern. normalerweise müsste sie jetzt langsam auslaufen, dem körper langsam die chance geben, allmählich zur ruhe zu kommen. sie aber wollte stehen. den schwindel spüren.

damit hatte wohl niemand gerechnet. das würde auch niemand verstehen. sie hatte das bedürfnis zu verweilen, für einen moment. gleich würden ihre verfolger dicht hinter ihr auftauchen und sie konnte sich noch entscheiden. zwei, vielleicht drei große schritte hätte sie gebraucht, aber sie hatte keine eile.

sie fühlte sich wohl und ließ bedächtig ihre abgenommene startnummer zu boden gleiten. damit war es entschieden. sie wollte eine dusche nehmen und dann ein bisschen spazieren gehen. durst hatte sie nun keinen mehr.

99.3.S

seit seiner kindheit war er fasziniert von der idee des perpetuum mobile. ein ausgeklügeltes system, das nur zu beginn ein bisschen kraft von aussen benötigt und sich dann selbst nährt, sich selbst mit energie versorgt und sich so weiter und weiter und weiter dreht. reibungswiderstände müssten eliminiert werden und es benötigte eine schwingmasse, die gewaltig genug wäre, um wieder alle gesetze ausser kraft zu setzen.

welche energien konnte man hier freisetzen.
wieviel angst ist dafür notwendig?

144.A

natürlich verstand sie, dass alle zusammen schwer enttäuscht waren. das management, der trainer, die kolleginnen und selbst der teamarzt. am meisten wohl der wasserproduzent, der ihr über all die jahre hinweg ein angenehmes leben ermöglichte zwischen den wettkämpfen und der ihr beachtliche summen überwies dafür, dass sie seine trikots trug.

abgesehen davon, hätte es irgendeinen sinn gehabt, nicht stehen zu bleiben, wo sie wollte?

abgesehen davon, dass sie in den letzten monaten viel zeit damit zugebracht hatte zu lesen, um zu verstehen, wie die strategien ihres hauptsponsors funktionierten und welchen sinn es ergab, das wasser ausgerechnet dort abzufüllen, wo es eigentlich am dringendsten gebraucht wurde.

144.2.B

hätte es irgendjemanden irgendwie weitergebracht,
wenn sie die drei schritte weitergelaufen wäre,
um das band zu durchreißen? wer hätte davon
profitiert, wenn dort nun 2:02 gestanden wäre auf
der leuchttafel?

sie wäre zum ersten mal schneller gewesen als
ihre männlichen kollegen, aber hätte das
irgendetwas geändert?

was bedeutete es hier, eine frau zu sein?

das wievielfache hätte ihr der sponsor angeboten,
damit sie weiterhin seine marke in die kameras
zeigte?

abgesehen von all diesen faktoren, hätte es
tatsächlich einen fortschritt bedeutet?

wie konnte es sein, dass menschen immer schneller
wurden?

211.A

liebst du mich? fragte er. liebst du mich
wirklich?

eine betretene, nahezu bedrohliche stille lag über dem raum, als nun die zahlen auf dem tisch lagen. und es waren nicht viele. und weil es nicht viele waren, war die stimmung noch viel betretener. diese ganzen unglaublich komplizierten mathematischen formeln, die zu verstehen es unzählige und unglaublich teure beraterteams brauchte, sollten nichts gewesen sein als eine hülle, eine opaque schutzhülle, durch die hindurch man nicht klar sehen konnte. durch die hindurch man gerade nur schemenhaft erahnen konnte, wie unglaublich kompliziert diese mechanismen und regelwerke sein würden und wie unheimlich klug diese kostspieligen spezialistenteams mit ihren analysten sein mussten, um all das zu verstehen und viel wichtiger noch, es erklären zu können.

es so zu formulieren, dass man es in verständlicher form an die medien weitergeben konnte, das war die eigentliche aufgabe, damit man sich in einer gefälligen sicherheit wiegen konnte und verstand, warum es trotzdem immer weiter bergab gehen sollte.

nun, da die zahlen auf dem tisch lagen, in all ihrer klarheit und in ihrer einfachheit, verlor all das neben seinem schrecken auch ein bisschen seinen glanz. schade, dass es so einfach war. schade, dass nun der reiz verschwand, der glanz dieser schillernden glasfassaden, und dass das nun jeder verstehen würde. (>>)

erstaunlicherweise trug er kein braunes haariges fell, wie man es vermuten hätte können. sogar seine freunde und jene, die ihn kannten, waren erstaunt über sein plötzliches auftreten. noch erstaunlicher aber als die tatsache, dass er nun gekommen war, war für alle die art, wie er sich präsentierte.

eine räudige, geifernde, schmutzige bestie mit zotteligem fell und grässlicher fratz hatte man erwartet, hatte man sich vorgestellt. nicht diesen wohl kräftigen, forsch und bestimmt auftretenden, aber durchaus eleganten herrn, der sehr gewandt war in seiner art. er hatte etwas gewinnendes. konnte geschickt umschmeicheln, seinen beißenden gestank offensichtlich durch allerlei mittelchen übertünchen.

so war er nun da, und viele fanden es schrecklich. doch im kern, so dachten sich ebenso viele, gehörte ohnehin jetzt einmal aufgeräumt. sauber gemacht und neu begonnen. vielleicht würde es dann wieder so werden wie früher. (>>)

104.B

und wieder stellte er sich die frage, warum ein
spiegel eigentlich nur seitenverkehrt reflektiert
und nicht auch kopfüber verdreht.

79.S

eine haftungsgarantie, das sei mehr als nur ein verbindliches versprechen. eine haftungsgarantie, das sei eher so etwas wie ein schwur auf leben und tod, unumstößlich, über generationen hinweg gültig.

den zeitpunkt aber für die abwicklung sollte man klug wählen, damit noch genügend zeit bliebe bis zu den nächsten wahlen.

131.2.A

ihre anfänglichen zweifel bestätigten sich bei genauerem hinsehn.

nach den ersten gesprächen war ihr ziemlich klar, dass die augenscheinliche zerrissenheit sich nicht nur äußerlich manifestierte, sondern leider auch teil seines wesens war. die aufgeblähten phrasen und floskeln, die er so gerne aneinander reihte, vereinten sich nie zu irgendetwas klugem, sondern gaben dies im besten falle höchst ungeschickt vor.

er verbarg mehr als er preisgeben wollte und dennoch oder gerade deshalb waren die gespräche auch irgendwie interessant. es war stets unvorhersehbar, in welche richtung man sich bewegte. abgesehen von dieser eigenartigen qualität erschien er aber als zuverlässiger, äußerst höflicher und konsequenter partner.

105.B

immer wieder dieselbe geschichte: man verletzt sich auf der flucht und kann aber nicht ins krankenhaus, weil der arzt ganz sicher unangenehme fragen stellen oder sogar eine meldung bei den zuständigen behörden machen würde.

insofern bandagiert man sich notdürftig wieder selbst mit einem streifen, den man sich dafür aus dem hemdsärmel reißt.

f105.S

zurück kann man jetzt auch nicht mehr, alleine schon sich umzudrehen wäre wohl zu auffällig.

75.A

eigentlich hatte sie nichts zu verlieren, dachte sie bei sich, und dennoch konnte sie diesen so lange schon fertig ausformulierten satz nicht über ihre lippen bringen, weil sie Sorge hatte, dass diese worte eine implosion auslösen könnten. wie sprödes glas an seinen ohren zersplitterten und einen nach innen gestülpten vulkan aktivierten, dessen eruption nur kalte lava sein konnte.

162.S

an diesem abend fuhr sie dann einfach an ihrem haus vorbei. einfach weiter und weiter, bis die stadt im rückspiegel verglühete. sie fuhr schnell, als könnte sie seine schneidenden worte hinter sich lassen.

als der tank halb leer war, überlegte sie umzukehren, weil sie nicht wusste, wie weit sie schon gefahren war. seit dem gespräch spürte sie nichts mehr und auch nicht die zeit und was sie umgab. diese strecke kannte sie nicht.

es ergab sich keine sichere möglichkeit, um zu wenden, und so fuhr sie einfach weiter, diese autobahn entlang, auf die sie irgendwann gelangt war.

tatsächlich mündete die straße, die auch an ihrem haus vorbei führte, über einen weitläufigen kreisverkehr auf einem autobahnzubringer, den sie immer benutzt hatten, wenn sie richtung süden in urlaub gefahren waren. der lag aber schon weit außerhalb des beschaulichen wohngebietes, in dem sie ihre zukunft so schön verplant hatte.

f162.A

wie weit hatte sie sich wohl schon entfernt? wie lange war sie unterwegs? war der schein am horizont eine große stadt oder die dämmerung?

sie erschrak, als sie merkte, dass sie weder uhrzeit noch kilometerstand ablesen konnte, weil sie es versäumt hatte, das licht des wagens anzumachen.

als sie einige stunden später am meer ankam,

waren die zufahrtsstraßen gesäumt von
provisorischen containerdörfern. zu sehen war
kaum jemand außer den leuten eines
sicherheitsdienstes, die die zugänge bewachten.

die hotels standen leer um diese jahreszeit.

193.B

erst waren es ein paar hundert, denen diese idee gefiel, dann ein paar tausend likes. nun waren es mehr als eine million, die diese aktion unterstützten.

die facebookgruppe, die erst vor ein paar tagen gegründet worden war und zu dieser aktion aufgerufen hatte, bekam plötzlich eine unüberschaubare dimension, die an das ausmaß der menschenmengen erinnern könnte, die hier schutz suchten und die man nun eben damit abzuhalten versuchte.

192.S

schade, dass das nun gar nicht mehr so einfach war. schade, dass das nun keiner mehr erklären konnte, warum hier ein paar menschen sterben mussten, unmittelbar an dem am wochenende mit ein paar gleichgesinnten selbst aufgebauten grenzzaun.

es hätte nur ein symbolischer akt sein sollen, mit maschendraht vom baumarkt und ein paar rollen stacheldraht.

ein bisschen trost aber fanden sie in den worten ihres außenministers.

51.A

er fände nichts dabei, diese veranstaltung zu besuchen und sie sogar durch seinen ehreenschutz zu unterstützen, antwortete er auf die frage eines journalisten, wie seine politische verantwortung mit dem gedankengut vieler der hier anwesenden ballbesucher und der veranstalter zu vereinbaren wäre.

wo man doch sehr genau wüsste, dass an diesem abend die wichtigsten vertreterinnen nahezu aller einschlägig bekannten gruppierungen europas und darüber hinaus einige rechtskräftig wegen wiederbetätigung verurteilte personen angereist waren.

es wäre geradezu eine demokratische pflicht, andersdenkenden den dialog nicht zu verwehren, außerdem, so ergänzte er augenzwinkernd, wüsste man hier besonders gut zu feiern und es wären ihm den ganzen abend über keinerlei fragwürdige gesprächsbeiträge, abzeichen oder ähnliche insignien unter den zahlreichen orden dieser zum teil wirklich hochdekorierten gesellschaft aufgefallen. lediglich bei einem der leibwächter eines sehr prominenten gastes aus ungarn hätte zur sicherheit eine sehr auffällige tätowierung am hals abgeklebt werden müssen, um der etikette eines so feierlichen abends zu entsprechen, vor allem aber um keinen falschen eindruck zu erwecken und eventuell sogar in konflikt mit den hierzulande sehr strengen verbotsgesetzen zu kommen, die freilich ohnehin für ausreichend gesprächsstoff in so manch illustrierter runde hier sorgen würden.

er stünde voll und ganz hinter diesen gesetzen und unterstütze auch deren einhaltung. man könne sich nicht bei allen gruppierungen beliebt

machen, auch wenn er ständig um konsens bemüht war. an diesem abend stünde aber das gemeinsame fest im akademischen zirkel und die verbundenheit im vordergrund. vor allem zu späterer stunde wüsste man hier besonders ausgelassen zu feiern. alleine dieser umstand hatte schon eine recht lange tradition und müsse daher auch aufrechterhalten werden. nichts dürfe dagegen sprechen, dass man sich manchmal abseits der politik angenehm unterhalte und es sich auch einmal gut gehen lasse, wenn man dazu eingeladen wurde.

alternativ hätte man sich auch noch dafür entscheiden können, die gläubigerbanken mit bundesanleihen abzufinden und so das schlimmste zu verhindern. die optik einer solchen transaktion wäre vielleicht etwas sauberer gewesen, als die fehlenden milliarden direkt aus den steuerkassen zu entnehmen, aber man hätte nun schon soviel verwirrung angerichtet und wollte die wählerinnen und wähler nicht noch mehr verunsichern als unbedingt notwendig. jetzt sollte reiner tisch gemacht werden, mit offenen karten, die ganze wahrheit, so der kanzler in seiner rede im parlament.

der von der opposition vorgeschlagene weg, einen untersuchungsausschuss einzusetzen und die ganze geschichte noch einmal aufzurollen, das käme aber nicht in frage. zuviel war hier schon untersucht und besprochen worden.

außerdem saßen die verantwortlichen längst auf der anklagebank oder in beratungsgremien der regierung, oder hatten sich rechtzeitig abgesetzt. viele konnten sich nicht mehr erinnern. zumindest wäre es unendlich

schwierig, die geldflüsse und die gründe für das versagen der kontrollinstanzen aufzuklären.

die bevölkerung sollte nun mit positiven nachrichten versorgt werden, sich wieder verlassen können auf ihre regierung und sich am kommenden wirtschaftsaufschwung erfreuen. schlechter könnte es nun nicht mehr werden. die zeiten stünden also gut.

154.A

ich liebe dich mehr als alles andere auf der
welt, sagte er.

mehr als dein kind?

die kulturbudgets müssten nicht nur eingefroren, sondern in einigen bereichen sogar gekürzt werden. das teilte der kulturstadtrat und vizebürgermeister heute morgen am rande einer pressekonferenz über maßnahmen zur festigung des wirtschaftsstandortes mit. dies sei ganz im sinne einer kürzlich in auftrag gegebenen studie, nach der wesentliche kulturelle impulse häufig ausgerechnet in phasen mit geringeren finanziellen zuwendungen entstehen.

was wie ein paradoxon klingt, hat sehr bodenständige und nachvollziehbare hintergründe: stehen projekte und deren umsetzungsmöglichkeiten auf unsicherem untergrund, so wird mit großem ehrgeiz am fundament gearbeitet und dies tut der allgemeinen entwicklung gut.

auch der jüngere nachwuchs findet so seine aufgabenbereiche und kann besser anschließen, wie man seit jahrzehnten sehr gut am beispiel von initiativen der sogenannten freien szene, die ganz zweifellos einen wesentlichen anteil zur kulturellen vielfalt in der stadt beitragen, eindeutig erkennen kann.

diese projekte benötigen, wie langjährige beobachtungen belegen, kaum zuwendungen von der öffentlichen hand und gedeihen oft besser in zeiten der einschränkung.

man nenne das intern ganz leger, so der stadtrat weiter, den atacama-effekt:

ein kleiner regenguss alle paar jahre und es entsteht ein blumenmeer, das es so nicht einmal im hochsubventionierten botanischen garten gibt.

die dadurch frei werdenden finanziellen ressourcen könnten so gezielt in den ohnehin oft benachteiligten bereichen der brauchtumspflege eingesetzt werden und der für den kulturellen austausch ebenso wichtigen tourismuswerbung zugute kommen.

200.B

alle anderen waren verpflichtet anwesend zu sein
und zuzusehen.

das diente in erster linie der abschreckung,
einigen aber auch zur unterhaltung.

10.S

wie gestern abend bekannt wurde, waren jene fünf personen, die aus bisher ungeklärten gründen anfang letzter woche ums leben kamen, opfer von herabfallenden gewehrkugeln geworden.

traumatologische untersuchungen der zuständigen gerichtsmedizinischen abteilung haben ergeben, dass in allen fällen kleine, von oben eingeschlagene, metallische gegenstände eine perforation des schädelknochens und gehirnblutungen verursacht haben, die jeweils unmittelbar zum ableben der opfer führten.

dieses ergebnis deckt sich auch mit funden von deformierten projektilen unterschiedlicher kaliber in der unmittelbaren umgebung der leichen.

noch nicht geklärt werden konnten die weiteren umstände und die herkunft der geschosse.

26.A

da der europäische hersteller des medikaments vor einigen jahren aus humanitären gründen die lieferungen eingestellt hat und die lagerbestände inzwischen endgültig aufgebraucht sind, ist man nun gezwungen, mit neuen substanzen und kombinationen zu experimentieren und kann so eine völlige schmerzfreiheit bei der hinrichtung leider bis auf weiteres nicht garantieren.

150.S

wie sehr liebst du mich?

sie blieb still.

sehr, sagte sie leise. wirklich sehr.

153.A

was wirst du machen, wenn ich dich eines tages
verlassen werde?

223.B

er wollte sich auch nicht mehr rechtfertigen
müssen dafür. es war nicht seine eigene
vergangenheit.

solange wir in ihren häusern leben und ihre
autobahnen benutzen, solange wir in ihren
fabriken produzieren, solange, hat einmal jemand
gesagt, solange ist es nicht vergangenheit.

120.A

wir würden dann nach und nach die orientierung
verlieren und während des gehens langsam
abstürzen. ohne es wirklich zu merken.

185.S

die meterhohen zäune, die man damals in windeseile errichtet hatte, um sich vor den schutzsuchenden zu schützen, eigneten sich nun auch ganz hervorragend dazu, jene daran zu hindern, einfach das land zu verlassen, die sich nicht mit den neuen politischen gegebenheiten arrangieren wollten.

am abend packte sie ein altes fotoalbum aus und setzte sich mit einer tasse kräutertee auf eines der beiden neuen sofas, die sich vor dem kamin gegenüberstanden und mit weichem honigbraunen alcantara leder bezogen waren. von ihrem platz aus konnte sie auf die große fensterfront blicken, die zum garten gerichtet war, der sanft über dem hügel abfiel und dahinter den küstenstreifen erahnen ließ, mit seinen langgestreckten lichterketten, die im warmen meerwasserdampf funkelten.

das album roch modrig, als sie es aus dem packpapier zog, in das sie es damals hastig eingeschlagen und weggebracht hatte, als er die briefe, die urkunden, tonbänder, die orden und all die anderen unterlagen, die immer noch schwer auf ihm lasteten, endlich im alten kohleofen im keller des hauses seiner eltern verbrannte. sofort erinnerte sie sich an den beißenden geruch, der noch tagelang über dem hof lag.

sie konnte spüren, wie er abrupt hinter ihr stehen blieb und hörte die weingläser aneinanderschlagen, die er auf dem kleinen tablett hereintrug. ein zarter, sanfter klang. lange lag dieser ton noch über dem haus und selbst draußen im garten, durch den er barfuß weglief, einfach geradeaus, stolpernd und ohne sich noch einmal umzusehen. sie hob die vergilbte fotografie seines vaters vom eichenboden auf, steckte sie zurück in das album und blickte ihm lange nach. (>>)

wenn das alles zusammen ohnehin schon entschieden war, dachte sie, warum sollte man sich dann noch so große mühe geben?

energie zu investieren in etwas, das nicht zu ändern war, das auf ganz anderen ebenen beschlossen wurde und nur aufgrund der hartnäckigkeit einiger journalistinnen überhaupt eingesehen werden konnte. das war, als würde man auf grundrechte pochen, die längst schon außer kraft gesetzt waren, die überholt waren von der realität.

es wäre, als würde man von heute auf morgen beschließen, dass der markt unwichtiger sei als das wohl der menschen.

226.B

die räume standen nun schon eine ganze weile leer. das war sehr schade, weil man natürlich viel sinnvolles hätte einlagern können die ganze zeit über. es waren dunkle räume, nicht besonders einladend, aber groß, trocken und geräumig. da hatte viel platz.

sie standen leer, seit die eltern damals hastig die sachen von großvater wegbringen ließen. es muss viel gewesen sein. mehrere kleintransporter voll.

f226.S

bevor großmutter ins senioreenheim umgezogen war, wäre das undenkbar gewesen. niemand war jemals dort unten. niemand hatte zugang. sie hütete das als andenken. unvorstellbar.

sie hatte aber nie wieder danach gefragt, hatte wohl damit gerechnet, dass irgendwann jemand anfangen würde mit dem aufräumen. jetzt war es besenrein. alte gewölbe. es roch ein bisschen muffig, aber eigentlich schöne hohe räume. im grunde so wie jeder andere keller auch, hier in diesem land.

aber er stand leer und diese leere hatte etwas beunruhigendes. man hatte das gefühl, dass man irgendetwas, und wenn es nur brennholz war, dort hineinfüllen sollte.

227.A

man konnte ja die sachen nicht einfach auf den müll kippen. da waren dinge dabei, die nicht einmal jemand aus der familie kannte.

alle wussten, dass man das alles wegbringen musste, dass man das nicht für immer hier unten behalten konnte im haus. aber niemand wagte sich wirklich dorthin.

aus irgendeinem grund erschien es auch wichtig, dass man jemanden fand, dem man vertrauen konnte und der sich mit diesen sachen auskannte, weil es doch auch von bedeutung sein konnte.

so war man froh, als man einen spezialisten ausfindig machen konnte im internet, der sich diskret und rasch darum annehmen wollte.

ein bisschen erstaunt war man schon, als die leute dann auf dem hof standen, und man sich kurz zurückversetzt fühlte oder wie in einem film von damals. vielleicht wegen der stiefel.

wichtig war jetzt, dass das zeug weg kam. in aller stille und ohne zu großes aufsehen. am besten nachts. rein in die transporter und weg, wohin auch immer.

228.B

ein mulmiges gefühl blieb zurück. vor allem, als man danach zusammensaß und jemand fragte, wo die das denn hinbringen würden und welche leute das eigentlich waren. woher wir die kannten. legal war das sicher nicht, soviel war uns allen klar. als dann aber auch noch eingeworfen wurde, dass darunter auch viele dokumente gewesen sein mussten, dokumente mit namen, da wurde uns bewusst, dass es vielleicht noch nicht vorüber war.

122.A

es sollte ein schöner familienurlaub werden, mit allem was dazugehört. nun standen sie sich gegenüber wie fremde.

den kindern gegenüber wolle man sich vorerst nichts anmerken lassen, darüber waren sie sich einig.

sie hätte nicht damit gerechnet, dass ihn das so treffen würde. sie dachte eigentlich die ganze zeit, dass das ohnehin schon irgendwie klar war. er hatte wahrscheinlich blindlings gehofft und wollte es nicht wahrhaben.

161.A

als der hund dann drei tage später immer noch nicht zurückgekommen war, überlegte sie zur polizei zu gehen und eine meldung zu erstatten. wie nannte man so etwas bei einem tier? vermisstenanzeige oder verlust? falls er gestohlen war, wäre das dann ein eigentumsdelikt oder eine entführung?

sie hatte ohnehin wenig hoffnung, dass die polizisten hier sie überhaupt verstanden.

auf der insel herrschte seit wochen großes chaos. täglich kamen hunderte mit booten an den stränden an.

66.S

nach den ersten kraftvollen schlägen gegen schläfe, kinn und magen krümmte er sich kurz auf dem boden und übergab sich mehrmals, wobei er blut und essensreste spuckte, die nach verfaultem fleisch stanken. danach raffte er sich hoch und stellte sich in voller gröÙe vor mich. sein blick schien immer noch überrascht. neben der rechten braue war eine ader geplatzt und der pulsierende strom rann entlag des kinns in seinen weissen kragen.

er hatte etwas herausforderndes. als wollte er mir bedeuten, dass ich ihn für immer vernichten sollte. mir war nicht klar, was sich dahinter verbarg, was er im schilde führte.

f66.A

die akten aus seinem koffer und einige geldscheine lagen verstreut auf dem boden und der auffrischende abendwind wirbelte sie umher.

4.S

es gäbe keinen freien platz mehr in ihrer runde. mit diesen worten wurde er vom gemeinsamen frühschoppen ausgeschlossen, zu dem man sich jeden sonntag nach der messe beim wirt am platz traf, um die geschehnisse der letzten woche zu besprechen und auch das eine oder andere geschäftliche abzuwickeln oder anzubahnen.

daraufhin ging er nach hause und fuhr beide autos in die garage, um angesichts der kälter werdenden tage die kühlflüssigkeit zu überprüfen. dies wäre ohnehin schon längst notwendig gewesen, teilte er seiner ehefrau beim anschließenden mittagessen mit.

148.B

bist du glücklich? fragte sie.

bist du glücklich mit mir?

mache ich dich glücklich?

213.A

warum das gebäude an mehreren stellen fast gleichzeitig zu brennen begonnen hatte, war immer noch unklar. ein fremdverschulden sei nicht völlig ausgeschlossen, auf keinen fall habe man es hier aber mit einem fremdenfeindlichen motiv zu tun.

weitere untersuchungen werde es aber in bezug auf die reste von mehreren heizdecken geben, die man im gebäude gefunden hatte. ebenso wurden teile eines alten transistorradios sichergestellt.

passanten berichteten von ein paar orientierungslos aus dem haus laufenden menschen, die offensichtlich nicht ordentlich sehen konnten. das sei vermutlich auf die starke rauchentwicklung im gebäude zurückzuführen.

189.A

er fragte sich, ob es für sie einfacher gewesen wäre.

f189.B

wäre es ihr leichter gefallen diesen schritt zu machen, wenn sie an seiner stelle gewesen wäre?

142.5.S

eine barriere wolle er sich bauen. ein hindernis
errichten, das ihm erlaubte, zu kontrollieren wer
in sein leben treten durfte und wer nicht.

f142.5.A

wie eine feste bauliche einrichtung sollte es
sein, aber mit einer öffnung in der mitte, wo er
dann jemanden hereinlassen konnte, wenn er es für
notwendig oder angenehm empfand.

60.B

als sie das haus verließ, wollte sie sich gerne noch einmal kurz umdrehen, fühlte aber eine starke kraft, die sie wegzog und sie daran hinderte, einen letzten blick auf diese fassade, die fenster zu werfen, aus denen sie sich früher erwartet und nun beobachtet fühlte.

nachdem sich die hundestaffel seines privaten sicherheitsdienstes an den beiden eingängen zum gemeinderatssaal in stellung gebracht hatte, ließ der bürgermeister die abstimmungszettel zu seinem zuvor noch recht heftig diskutierten und von allen oppositionsparteien einstimmig abgelehnten antrag auf eine gesetzesänderung zum aufenthaltsrecht, schrägstrich "vorübergehende bis längerfristige unterbringung in anhaltezentren mit beschäftigungsmaßnahmen" noch einmal austeilen.

sein blick haftete starr auf der vor ihm liegenden ledermappe, während er leise erklärte, dass die demokratie ein unglaublich wertvolles gut sei und es ihm leid tun würde, wenn man solche abstimmungen künftig aufgrund von sturheit und engstirnigkeit bei den kolleginnen nicht mehr durchführen könne.

im sinne des ebenso hochzuhaltenden wertes der meinungsfreiheit läge ihm aber unendlich viel daran, mehr über die motivation für die ablehnende haltung zu erfahren.

derlei missverständnisse wären ganz einfach aus der welt zu schaffen. immerhin sprächen die zahlen und der eindeutig kundgetane volkswille eine ganz klare sprache, der man sich in einer wahren demokratie zu beugen hatte.

198.A

er zog sich seine hose runter und fasste sich an sein geschlecht. er hatte so etwas noch niemals in der öffentlichkeit getan. zuhause ja, natürlich. wenn er auf die toilette ging, beim duschen oder wenn er sich befriedigte. aber hier, vor den leuten, erschien ihm das nun sehr fremd. und den leuten schien es auch nicht zu gefallen. sie drehten sich schnell weg, hielten den kindern die hände vor die augen, machten dass sie weiterkamen.

65.B

da ich noch nie in meinem leben so heftig auf einen menschen eingeschlagen hatte, war ich etwas erstaunt über die reaktionen, die er mir in dieser situation entgegenbrachte.

offensichtlich hatte er nicht mit meinem angriff gerechnet, oder es kam ihm gelegen, weil ihm bewusst geworden war, was er getan hatte und so empfing er nun still und ächzend meine schläge und tritte.

63.A

ich setze noch einmal an, schlage mit voller kraft gegen seinen kopf und ramme ihm das rechte knie in seine eingeweide. er windet sich, stinkt nach angst, geht wieder zu boden, zuckt unter den trittten zusammen. ich seh mich um und suche nach etwas schwerem, mit dem ich ihm den schädel zertrümmern kann.

224.B

der keller war ein ort, wo es nicht gut roch. er kannte diesen geruch aus seiner kindheit. eine mischung aus altem most und erde und modrigem staub. er war nie unten, aber wenn es dem vater nicht gut ging, dann verbrachte er ganze tage dort. niemand wusste, was er dort tat. niemand wollte gewusst haben, was er dort aufhob.

132.2.A

man bewegte sich, so spürte man nun sehr genau,
auf eine wirklich erfreuliche lösung zu.

nach all den schwierigen jahren der krisen und
ungewissheiten war es besonders schön zu sehen,
dass sich nun doch alles zum guten wenden würde
und dass das geduldige warten und aufopfern nicht
sinnlos war.

jetzt, wo es positive aussichten gab, werde es
ihnen leicht fallen, noch ein bisschen
auszuharren und sich noch eine weile etwas
einzuschränken. immerhin diene es einer guten
sache und alle würden letztendlich davon
profitieren. nur wenn man jetzt zusammenhielt und
gemeinsam alles einsparte, was nur irgendwie
möglich war, dann konnte es geschafft werden.

es war etwas tief in ihnen drinnen, das sie
gemeinsam daran glauben ließ. etwas ihnen
ureigenes, das zu ihnen gehörte und das ihnen
niemand wegnehmen konnte.

138.S

er verschwand wieder ohne sich zu verabschieden.
an der tür angekommen schien er noch kurz zu
zögern, sich umzuwenden. er stockte ruckartig in
der bewegung, um dann nahezu lautlos durch den
schmalen spalt zu schlüpfen, den der schwere
vorhang bot, der wohl den luftzug dämmen sollte
und der sich dann kurz nach innen schwang, als
die tür draußen satt ins schloss fiel.

f138.A

er war gegangen, wie er gekommen war.

49.S

als schläge man mit letzter kraft seine geballten
fäuste in die luft, wie ein von schweiss und blut
erblindender boxkämpfer, der in der letzten runde
noch einmal alles geben möchte, zeigen möchte,
dass er noch stehen kann und es nicht völlig
sinnlos war sich das gesicht zerschlagen zu
lassen, obwohl er längst aufgeben hätte können,
weil er dem mächtigen gegner völlig unterlegen
war und nur noch von diesem letzten bisschen
energie zehrt, das der körper übrig behält, um
sich noch einmal stolz und sinnlos aufbäumen zu
können, wenn eigentlich alles schon vorbei ist.
dieselbe kraft die hühner mit abgeschlagenem kopf
noch ein letztes mal über den hof laufen lässt.

ins leere schlagen schmerzt und kostet viel mehr
kraft als wenn die faust noch trifft.

149.A

so wie ich dich liebe? (>>)

die schreie hallten nach in ihren ohren. die aufgebrauchte menschenmenge am zieleinlauf, die erst verstummte, um dann ebenso rasch umzuschlagen. aggressive beschimpfungen. worte, die sie nicht verstand.

und unvermittelt waren ihre gedanken bei den erzählungen ihres cousins, der es vor jahren, so wie sie jetzt, nach europa geschafft hatte. freilich auf einem anderen weg und unter anderen umständen. er musste weg, war bedroht. ausgerechnet vom regierungsnahen sicherheitsdienst, der auch die abfüllanlagen bewachte, die großflächig das grundwasser abpumpten und so die ohnehin schwierige bewirtschaftung der kargen felder unmöglich machte. dass er sich dann ausgerechnet in der schweiz in einem lager in der nähe von vevey wiederfand, bevor er abgeschoben wurde, konnte man als ironie des schicksals betrachten.

144.4.B

natürlich verstanden die leute nicht, was sie dazu bewegte, stehen zu bleiben, so kurz vor dem unglaublich großen triumph.

innen sekundenbruchteilen war sie von der umjubelten attraktion zur größten enttäuschung mutiert. natürlich wollten diese leute ihrem ärger luft machen, hatten sie doch extra bezahlt, um hier ganz nah dabei zu sein. die anspannung war extrem hoch.

und wieder nur einen kurzen gedankensprung weiter, immer noch johlte die menschenmenge, als sie gerade die startnummer abstreifte, war sie bei ihrem großvater, südfrankreich 1944. auch das war kein urlaub.

52.A

weil sie es beide so gewohnt waren, schrieben sie sich vor dem schlafen noch ein paar zeilen. häufig ging es dabei um belanglosigkeiten oder auch um zeitungsartikel, filme, die man am abend gesehen hatte oder musik. manchmal wurden noch wichtige erlebnisse oder begegnungen besprochen oder einfach nettigkeiten ausgetauscht. dieses mal ging es um einen haarsträubenden bericht über tierversuche und über den umgang mit geschlechtsreifen zootieren, die, um inzest vorzubeugen, getötet und an andere zoobewohner verfüttert wurden. angesichts der veröffentlichten bilder und sogar videos vom zerteilen einer gesunden jungen männlichen giraffe war der dialog entsprechend emotional. dass das völlig gängige praxis war und die wesentlich grausameren vorgänge ohnehin eher im verborgenen geschahen, wollte man sich gar nicht erst bewusst machen. an diesem abend aber merkten beide plötzlich, dass diese form der unterhaltung wohl nicht mehr ganz passend war und sie wünschten sich rasch noch eine gute nacht. (>>)

208.S

sie war etwas zur seite getreten, um die anderen vorbeizulassen und mit ihnen eine neue woge des jubels, der nun nicht mehr ihr galt.

abseits der asphaltierten straße hatte sie sich unter einem baum niedergelassen. der puls war ruhig geworden und nach und nach verließen die menschen den platz. die becher und trinkflaschen wurden von kehrmaschinen beseitigt.

Quellenverzeichnis

Print:

Dablé, Nadine: Leerstellen transmedial, transcript, Bielefeld 2012

Godard, Jean-Luc: Liebe, Arbeit, Kino, Merve-Verlag, Berlin 1981

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, W. Fink, München 1984

Jünger, Hans-Dieter: Kunst der Zeit und des Erinnerns, Edition Tertium, Ostfildern 1995

Kuka, Daniela: in Highlike, Artes e Cultura edition (2000)
(ISBN-10: 8582052979)

Leibovitz, Annie: Pilgrimage, Random House, New York 2011

Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman, Fink, München 2001

Tarkovskij, Andrej: Die versiegelte Zeit, Alexander-Verl., Berlin [u.a.] 2012

Thumser-Wöhs, Regina: in Programmheft zu Land der Lämmer, Herausgeber: OÖ. Theater und Orchester GmbH, Landestheater Linz, 2013

Vinaver, Michel: La visite du chancelier autrichien en Suisse. Arche, Paris 2000
(ISBN 2-85181-467-2)

Vinaver, Michel: La visite du chancelier autrichien en Suisse. Arche, Paris 2000. Deutsche Übersetzung:
Willert, Gerhard: Der Besuch des österreichischen Kanzlers in der Schweiz, in Programmheft zu Land der Lämmer, Herausgeber: OÖ. Theater und Orchester GmbH, Landestheater Linz, 2013

Willert, Gerhard: in Programmheft zu Land der Lämmer, Herausgeber: OÖ. Theater und Orchester GmbH, Landestheater Linz, 2013

Online:

Deutscher Bundestag: Plenarprotokoll, 163. Sitzung, 2016
<<http://dipbt.bundestag.de/doc/btp/13/13163.pdf>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Engelmann, Jonas: Sauvater, du Land, du Un, du Tier, 2010
<<http://jungle-world.com/artikel/2010/07/40393.html>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Erenz, Benedikt: Historische Ausstellung: Verbrechen der Wehrmacht, 2015
<<http://www.zeit.de/2015/10/verbrechen-der-wehrmacht-ausstellung-debatte>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Fintzi, Itschak: Fintzi, auf IMDB
<<http://www.imdb.com/name/nm0278384/>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Greinei, Ulrich: in *Zeit Online*: Schreckliche Filme über Faschismus, wunderbare Filme von Rohmer und den Tavianis, langweilige von Saura und Rivette: Über den Tod hinaus: Liebe und Haß, 1984
<<http://www.zeit.de/1984/38/ueber-den-tod-hinaus-liebe-und-hass>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Hamburger Institut für Sozialforschung: Verbrechen der Wehrmacht, 2000
<http://www.verbrechen-der-wehrmacht.de/docs/archiv/p_ausstellung1.htm>,
aufgerufen am 24.5.2016

Hammelehle, Sebastian: Auf dem Zauberberg, 2007, auch in: Vanity Fair (dt. Ausgabe) 37/2007
<http://www.thomasharlan.com/wp-content/uploads/sites/6/2015/03/Vanity_fair_Auf_dem_Zauberberg.pdf>, aufgerufen am 24.5.2016

highlike: INSTANT, 2011
<<http://highlike.org/text/joachim-smetschka/>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Kickinger, Hubert: "Pizzeria Anarchia": Staat bleibt auf Kosten sitzen - wien.ORF.at, 2015
<<http://wien.orf.at/news/stories/2722808/>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Kriechbaum, Reinhard: in Nachtkritik, Land der Lämmer – Gerhard Willert verordnet in den Linzer Kammerspielen ein Gedenken mit bühnenuntauglichem Material, 2013
<http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7873>,
aufgerufen am 24.5.2016

Kriest, Ulrich: Unbrauchbarkeit aus Prinzip und als Utopie, 2001
<<http://www.filmzentrale.com/essays/tharlanuk.htm>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Marker, Chris: markertext.com : Chris Marker : Sans Soleil, 2016
<http://www.markertext.com/sans_soleil.htm>,
aufgerufen am 23.5.2016

Matzenberger, Michael: Polizei räumte "Pizzeria Anarchia": 19 Besetzer festgenommen, 2014
<<http://derstandard.at/2000003586717/Wien-Vorbereitungen-zur-Raeumung-der-Pizzeria-Anarchia-begonnen>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Reents, Edo: Besuch bei Thomas Harlan: Wie es war, als mir Goebbels eine Märklin kaufte, 2016
<<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/besuch-bei-thomas-harlan-wie-es-war-als-mir-goebbels-eine-maerklin-kaufte-1407439-p2.html>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Rothöler, Simon: Thomas Harlan 1929-2010, 2010
<<http://derstandard.at/1287099411427/Thomas-Harlan-1929-2010>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Seidl, Conrad: Umfrage: 42 Prozent sagen "Unter Hitler war nicht alles schlecht", 2013
<<http://derstandard.at/1362107918471/Umfrage-42-Prozent-sagen-Unter-Hitler-war-nicht-alles-schlecht>>,
aufgerufen am 24.5.2016 und ebenso in der Printausgabe DER STANDARD, 9./10.3.2013

Wikipedia, Blühende Atacamawüste, 2016
<https://de.wikipedia.org/wiki/Blühende_Atacamawüste>,
aufgerufen am 24.5.2016

Wikipedia: Erwin Schüle, 2016
<https://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Sch%C3%BCle>,
aufgerufen am 24.5.2016

Wikipedia: Hans Schleif, 2016
<https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Schleif>,
aufgerufen am 23.5.2016

Wikipedia: Itzhak Fintzi, 2016
<https://en.wikipedia.org/wiki/Itzhak_Fintzi>,
aufgerufen am 24.5.2016

Wikipedia: Kurt Vonnegut, 2016
<https://de.wikipedia.org/wiki/Kurt_Vonnegut>,
aufgerufen am 24.5.2016

Wikipedia: Picknick am Wegesrand, 2016
<https://de.wikipedia.org/wiki/Picknick_am_Wegesrand#Der_Film_Stalker>,
aufgerufen am 23.5.2016

Wikipedia: Pilger, 2016
<<https://de.m.wikipedia.org/wiki/Pilger>>,
aufgerufen am 23.5.2016

Wikipedia: Shooting range, 2016
<https://en.wikipedia.org/wiki/Shooting_range>,
aufgerufen am 24.5.2016

Wikipedia: STALKER (Film), 2016
<[https://de.m.wikipedia.org/wiki/Stalker_\(Film\)](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Stalker_(Film))>,
aufgerufen am 23.5.2016

Wikipedia: Virginia Woolf, 2016
<https://de.m.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf#Zweiter_Weltkrieg_und_Tod>,
aufgerufen am 23.5.2016

Wikipedia: Wehrmachtsausstellung, 2016 <<https://de.wikipedia.org/wiki/Wehrmachtsausstellung>>,
aufgerufen am 24.5.2016

Film:

Beckermann, Ruth: JENSEITS DES KRIEGES, Österreich 1996
DVD Hoanzl 2007

Glawogger, Michael: DAS VATERSPIEL, Österreich, Deutschland, USA 2009
DVD Edition Filmladen 2009

Godard, Jean-Luc, RETTE SICH WER KANN (DAS LEBEN), Frankreich 1980
DVD Arthaus, Kinowelt Home Entertainment 2011

Hübner, Christoph: THOMAS HARLAN, WANDERSPLITTER, EINE ANTIBIOGRAPHIE, Deutschland 2006
DVD Edition filmmuseum 2007

Marker, Chris: SANS SOLEIL, Frankreich 1983
DVD Nouveaux Pictures 2003

Tarkowskij, Andrej: STALKER, Russland 1979
DVD Icestorm Entertainment 2003

Transkript:

Glawogger, Michael: Filmatelier Transkript des Vortrags vom 25.11.2009 im Rahmen der Veranstaltung
Filmatelier, Kunstuniversität Linz 2009

Abstract

In meinem künstlerischen PhD Projekt, der Erzählperformance ATACAMA, geht es um das Zusammenführen von scheinbar Unzusammenhängendem und dem Erkunden der Zwischenräume zwischen gedanklich erzeugten Bildern und damit verbundenen Erinnerungen.

In einer etwa 45 minütigen Performance wird das Publikum von drei SchauspielerInnen mit vorgetragenen Textfragmenten aus Geschichten und Berichten konfrontiert, die so schwerwiegende Themen wie etwa die Finanzwirtschaft, die Liebe oder die Sicherheitsvorkehrungen bei der Montage von Regentonnen oder bei der Benützung von Heizdecken und auch den politischen Umgang mit Schutzsuchenden verhandeln. Vergessens- und Verdrängungsprozesse spielen hier eine wesentliche Rolle, in privaten Themenfeldern ebenso wie in größeren gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen.

Gegliedert ist die vorliegende Arbeit in drei Teile:

Im ersten Teil wird in Form eines Begleittextes näher auf eine Auswahl von künstlerischen und inhaltlichen Bezügen, Fragestellungen und Inspirationsquellen eingegangen.

Im zweiten Teil werden der Entstehungsprozess des künstlerischen Projekts und einige damit verbundene Fragestellungen erörtert.

Der dritte Teil beinhaltet die vollständige Textfassung der Performance, die am 4. April 2016 in Linz uraufgeführt wurde. Eine Aufzeichnung dieser Aufführung wird in Form einer Videodatei auf einem beiliegenden Datenträger angefügt.



CC BY-NC-ND 3.0 AT
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 3.0 Österreich