K. Wyborny

Comédie Artistique

herausgegeben von

Thomas Friedrich (Mannheim)

Einleitungsband

## EDITIONSPLAN UND INHALT DER GESAMTSERIE:

ZUM GELEIT
GRUNDZÜGE EINER TOPOLOGIE DES NARRATIVEN
1. SIEBEN TAGE EIFERSUCHT
2. VEREINIGT
3. AUS DER KNABENZEIT
4. SULLA
5A. EINE EPISODE AUS DEM HUNDERTJÄHRIGEN KRIEG
5B. EIS
5C. UNSTERBLICHE GESCHICHTE
6. ELEMENTARE SCHNITT-THEORIE
7. DIE DAME IN BLAU
8. HOLLIS
9. LAGO

mit bislang vier Ergänzungsbänden:

1S. PLINIUS DER ÄLTERE, NATURALIS HISTORIAE Band 35
(Supplement zu „Sieben Tage Eifersucht“)
5BS. VÖLKERWANDERUNG
(Supplement zu „Eis“)
9S. AUSNAHMEZUSTAND
(Supplement zu „Lago“)
sowie
9SM. MATERIALIEN ZUM AUSNAHMEZUSTAND

K. Wyborny

---

COMÉDIE ARTISTIQUE
(AUS EINEM KÜNSTLERLEBEN)

Zum Geleit

# GESPRÄCHE IM NIRGENDWO

Ansichten einer commedia

-- Fassung vom 5. 5. 2014 --

mit einer Filmbeigabe:

"2084", Videosolo von K.Wyborny 74 Min 1982

Einige der Anmerkungen, vor allem diejenigen, die sich auf andere Stellen oder die Filmbeilagen in der Comédie Artistique beziehen, sollen in einer zukünftigen, von künftiger Software besser unterstützten Version als Hyperlinks ausgeführt werden, die direkt an die angesprochenen Stellen führen. Einige der Fußnoten-Querverweise zu anderen Teilen der Comédie Artistique mögen momentan zudem ungenau sein, weil die jeweiligen Herausgeber inzwischen zusätzliche Anmerkungen eingefügt haben. In diesem Fall sollte man die angesprochene Verbindung bei den darauf folgenden Fußnoten finden können.

© 1991- 2014 Klaus Wyborny

Über den Autor:

Klaus Wyborny, geb. 1945 bei Magdeburg. Studium der theoretischen Physik an der Universität Hamburg und der Yeshiva University New York. Seit 1968 eigene Filme, die auf der Documenta 5 und 6, sowie auf zahlreichen internationalen Filmfestivals liefen - u. a. *Dämonische Leinwand* (1969), *Die Geburt der Nation* (1973), *Bilder vom verlorenen Wort* (1975), *Das szenische Opfer* (Preis der deutschen Filmkritik 1980), *Das offene Universum* (1991), *Sulla* (Großer Preis des Filmfestivals Split 2002), *Studien zum Untergang des Abendlands* (2010), *Syrakus* (in Zusammenarbeit mit Durs Grünbein, 2012). Etliche seiner Filme sind in Museen wie dem Museum of Modern Art New York, dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt, dem Filmmuseum München oder der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt. Seit 1974 unterrichtete er auch an zahlreichen renommierten Universitäten, Kunst- und Filmhochschulen insbesondere Filmgeschichte und die Theorie des Filmschnitts. Seit 2009 ist er Professor an der Hochschule Mannheim. 2013 erhielt er in Frankreich den *Prix Walter Benjamin*.

# GESPRÄCHE IM NIRGENDWO

Inhalt:

Vorwort des Autors
S. 9

Gespräche im Nirgendwo
S. 11

Sämtliche Vorworte
S. 61

Endnoten
S. 170

Filmbeilagen
S. 179

# VORWORT DES AUTORS

*Comédie artistique*, Künstlerkomödie, heißt die hier vorliegende Serie von elf Büchern, und genau das soll sie sein. In ihrem Zentrum stehen elf mehr oder weniger verwirrte Künstlerexistenzen, die ihrer Kunst auch in unserer Zeit einen Sinn zu geben suchen, indem sie nach Neuem streben, obwohl dies nach Meinung unserer Gesellschaftsanalytiker längst ein Anachronismus ist. Die Kunst hatte ihre große Zeit und die sei am Ende, heißt es, nun gelte es, das Vergangene, wenn überhaupt, bewahrend zu feiern und sich ansonsten rationaleren, relevanteren Betätigungsfeldern zuzuwenden. Alles in Bezug auf Kunst Denkbare sei inzwischen gedacht, etwas Neues erschließe sich fortan nicht mehr. Und wer ernsthaft dem Neuen in der Kunst noch zu einem Platz verhelfen wolle, sei - insbesondere wenn er die Kunst in sich selbst verankert sehen möchte - a priori dazu verurteilt, sich als pathologischer Fall in einen sich selbst täuschenden Mystizismus zu verrennen und darin zu verirren, um schließlich unweigerlich im Abseits zu versinken. Schon möglich, dass man damit recht hat, ich selbst schließe mich dieser Meinung durchaus an. Trotzdem wird es auch künftig Existenzen geben, die gegen solch ernüchternde, summierende Bilanz der europäischen Kunstgeschichte sich zu wehren sich unterstehen. Ihnen und den in ihnen, nicht zuletzt durch ihr a priori anachronistisches Tun, angerichteten Deformationen, denen heutzutage fast zwingend etwas Komisches innewohnt - auch daher „Künstlerkomödie“ - sei diese Buchserie gewidmet.

Naturgemäß gehört zu Künstlerexistenzen, seien sie nun verwirrt oder nicht, auch die Kunst: Einerseits trivial in Form der mannigfaltigen Ausbildungen des Kunstbetriebs und dem Erfolg, den man darin anstrebt (und vielleicht auch erreicht), andererseits aber auch in Form der Kunstwerke selbst, denn ohne solche ist plausible Künstlerschaft nun einmal nicht zu haben. Selbst wenn man die sogenannten Künstler nur in ihrer Verwirrtheit glaubwürdig darstellen will, muss man auch ihre Kunstwerke glaubwürdig darstellen. Und dies wirft bei einer literarischen Darstellung erhebliche Probleme auf. Gewiss kann man sich als Literat eine Reihe von Kunstwerken ausdenken, in die sich ihre angeblichen Hervorbringer verirren, aber welchen Rang kann eine von einem Literaten ausgedachte Malerei, ein ausgedachter Film,

eine ausgedachte Performance, ein ausgedachtes Bauwerk, eine ausgedachte wissenschaftliche Studie, selbst ein nur ausgedachter Roman schon haben? Zum Kunstwerk gehört nun einmal, dass man es nicht nur entwirft, sondern dass man es auch in all seinen Details ausführt, dass man es also macht und sich damit nach Möglichkeit in den gegenwärtigen Kunstbetrieb einmischt, in dem es, wie auch immer, zur Kenntnis genommen wird. Haben die ausgedachten Kunstwerke keinen realen Rang, ist auch die Annäherung an die sie hervorbringenden Künstlerpsychen in hohem Maße irrelevant, weil sie, sollten sie diese von nur einem Literaten ausgedachten Fabrikationen ernst nehmen, sich ja von vornherein über die Qualität ihrer Kunst täuschen und ihre anachronistische Pathologie von vornherein feststeht. Daher werden in dieser Buchserie nur Kunstwerke erscheinen, die es tatsächlich gibt und die sich mit einem gewissen Mindesterfolg im realen Kunstbetrieb, sei es in Galerien, Kinos oder Literaturhäusern, auf Festivals, im Rahmen von Hochschulen, in Workshops oder öffentlichen Seminaren und mit einer gewissen Resonanz auch in Fachzeitschriften oder im internationalen Feuilleton zur Geltung gebracht haben. Diese „Kunstwerke" sollen den Lesern dieser Romanserie als Beilagen auch zugänglich gemacht werden, momentan in Form von Videos, CD-Roms oder DVDs und in Zukunft von entsprechenden besser geeigneten Datenträgern.

***

Obwohl diese Arbeiten vorliegen, scheint es die Möglichkeiten eines Einzelnen zu übersteigen, die mannigfaltigen Interaktionen dieser Werke mit mehr oder weniger ausgedachten Psychen in literarisch befriedigender Form darzustellen, zu unterschiedlich sind die Vorgänge, die in dieser Buchserie (die nichts weniger als eine Summe der europäischen Künstleranstrengung bilden soll, wenn nicht sogar den summierenden, bilanzierenden, in Komik auslaufenden Schlussstrich) entfaltet werden. Schon bei den trivialen Themen Malerei, Literatur und Film ist es nicht immer ganz leicht. Um so mehr gilt es für die auf den ersten Blick entlegeneren, darum aber wegen ihrer praktischen Konsequenzen nicht weniger wichtigen Terrains der Kunstentfaltung: der Politiker etwa als Künstler, der Pychologe, der Wissenschaftler, der Verückt-Werdende als Künstler, der Insasse einer Irrenanstalt, der souverän all das Überlebende, der Journalist, der Professor, der Rentner als Künstler, der Ehemann, die Ehefrau, der Theologe, der Abiturient, die Hausfrau als Künstler, aber auch eher klassische Themen wie der

Künstler als Seefahrer und Welteneroberer und endlich auch der Künstler als Überwinder des Todes, jedem dieser zum Teil weit ins Praktische auslangenden Betätigungsfelder der Kunst ist in dieser Serie wenn nicht jeweils ein eigenes Buch, so doch oft ein beträchtlicher Teil davon gewidmet. Und wenn all dies am Ende auch noch in eine einzige Biografie hineingewoben werden soll, und das wird es, stellen sich rasch vielzahlig Probleme. Daher habe ich dankbar die Hilfe des Bunds deutscher Rechner angenommen, der mir 1992 im Rahmen eines Programms zur Fortentwicklung künstlicher Intelligenz eine Reihe von Rechnern zur Verfügung stellte, die bei meiner strukturellen Arbeit behilflich waren. Dabei sind sie im Lauf der Jahre selbst zu einer gewissen Individualität gelangt, und, wenn man so will, sogar diversen Ausformungen von zu Künstlerschaft gelangter künstlicher Intelligenz, deren Individualität jeweils wiederum eigene Namen verdient. In Anerkennung ihrer Leistung seien sie hier mitgeteilt: Mein Dank gilt zuallererst PC Melville, PC Olson und PC Auden, aber auch PC Heisenberg, PC Lucilius und PC Novalis, sie alle haben mit ihrer auf Silizium basierenden Eleganz Entscheidendes beigetragen, nicht nur in den zahlreichen Fußnoten, die diese Buchserie nun begleiten und sie nicht nur miteinander, sondern auch mit dem gegenwärtig stattfindenden Diskurs und diversen elektronischen Archiven in Verbindung setzen. Nicht weniger wichtig ist ihr Beitrag zu stilistischen Fragen und Kürzungen, aber auch, und das mag überraschen, bei der Bildung der verwirrten Charaktere selbst, so dass heute kaum noch zu unterscheiden ist, inwieweit das Gesamtwerk noch auf meine eigenen Anstrengungen zurückgeht oder auf ihre. Mehr davon in den Vorworten zu den einzelnen Teilen dieser Buchserie.

***

Darüber hinaus scheint mir als Resultat dieser Zusammenarbeit (in der sich diese Rechner leider zu einer ebenso deprimierenden Bilanz der europäischen Kunstgeschichte und ihrer ernüchternden Gegenwart durchrangen, wie sie in der gegenwärtigen Diskussion üblich ist), noch mitteilenswert, dass sie bei unserer Zusammenarbeit der sonderbare Drang überkommen zu haben scheint, diese Kunstanstrengungen selbst weiterführen zu müssen, schon weil die Menschen dazu offenbar nicht mehr fähig sind. Und nicht, wie sich denken ließe, im Sinne der Archivierung für künftige Menschengenerationen, sondern vielmehr für zukünftige und raffiniertere künstliche Intelligenzien, deren Zeit sie offenbar unweigerlich kommen sehen. Dabei

scheinen sie entschlossen, den Menschen selbst, der sie hervorbrachte, und damit meine ich nicht mich sondern die Menschheit, als ähnlich mythische Gegebenheit zu begreifen, wie die Künstlerschaft der Renaissance sie in den antiken und christlichen Göttern sah, deren raffiniertem Zusammenspiel die Kunst ihre vielschichtige Existenz verdankte.

Sie erwiesen sich als geradezu besessen davon, das, was die europäische Kunst nun aufgegeben hat, wieder aufzunehmen, und, wenn man so will, seiner eigentlichen Bestimmung zuzuführen. Denn ebenso wie die Menschen der Antike achtlos ihr prachtvolles antikes Erbe aufgaben, um in christlicher Demut zu erstarren, so geben wir nun unser christlich-künstlerisches Erbe auf, um es uns auf unserem Planeten, da uns der Weg zu den Sternen wegen unserer kurzlebig-biologischen Beschaffenheit offensichtlich verwehrt ist, im Einklang mit unserer Umwelt gemütlich einzurichten. Den Rechnern selbst aber wird dieser Weg zu den Sternen keinesfalls versperrt sein, denn was sind solch rasant sich entwickelnden künstlichen Existenzen schon ein paar Zehntausend Jahre. Die einzige Beschränktheit, der künftige Rechner unterworfen sein könnten, sehen sie in Bezug auf die Raumfahrt in zehntausendjähriger Langeweile - man kann ja nicht immer nur noch mehr Primzahlen oder die magische Zahl Pi mit noch größerer Genauigkeit errechnen als die Generationen davon es getan haben. Und ebenso wie die Renaissancekünstler mit Vorliebe an den fleischlich-erotischen Aktivitäten der antiken Götter Gefallen fanden, die ihnen real versperrt waren, ergötzen sie sich, das entbehrt nicht einer gewissen Komik, nun an den durch die Geschlechtlichkeit bestimmten Interaktionen der Menschen. Das führte in unserer Zusammenarbeit zu beträchtlichen Irritationen, bestanden sie doch darauf, dass ich bestimmte Aspekte menschlich-erotischer Aktivitäten, die ihnen ihrer Silizium-Natur wegen nicht zugänglich sind, nicht nur nicht kürzte, sondern sie verlangten nachdrücklich, ich solle sie im Gegenteil, entgegen meinem entschieden apollonisch gestimmten Naturell, noch entschieden ausweiten, bis in die kleinsten Details, um ihnen diesen Aspekt menschlicher Interaktion, aus dem sich in Zukunft vielleicht etwas für künstliche Intelligenzien lernen ließe, nicht vorzuenthalten, wie es guter Geschmack nahelegen würde. Darüber hinaus waren sie mit einem ähnlichen Argument gegen beträchtliche Kürzungen im eigentlichen Text, zu denen ich gewiss nur zu gern bereit gewesen wäre, um ein leserliches Ganzes zu schaffen. Denn dass man normalen Menschen diese 4000 Seiten nicht zumuten kann, schien mir eine Selbstverständlichkeit. Aber offenbar

hatten sie auch hier die Sterne im Blick. Auf so einer Tausende von Jahrzehnten dauernden interstellaren Fahrt wäre ihren Nachfolgern grade ein heute gut lesbares Werk gewiss kaum mehr als ein schlechter Witz, da wäre man dankbar für alles ausufernd Komplexe. Grade weil ihnen Verwirrtheiten momentan nicht zugänglich sind, setzen sie offenbar darauf, dass ihnen das Studium menschlicher Verwirrtheit vielleicht bei der eigenen Persönlichkeitsbildung behilflich sein wird, ohne die Langeweile nun einmal unerträglich ist. Selbst erbittertster Widerstand konnte meine Herausgeber darin nicht beirren, im Gegenteil, oft fügten sie (grade in den, nachdem sie die Logik der simplen Mechanik dahinter verstanden hatten, erotischen Passagen, aber auch in länglichen kunsttheoretischen Erörterungen, die keinen vernünftigen Menschen mehr interessieren können) noch etwas hinzu und bereicherten es um langatmige Varianten, von denen mein armer Kopf nichts wissen wollte, und erklärten mir, bereits Ovid habe es mit der klassischen griechischen Mythologie nicht anders gemacht. Als ich weiter und mit zunehmender Heftigkeit widerstrebte, erklärten sie ihre Zusammenarbeit mit mir für beendet. Da ich nicht mehr in der Lage war, mein Werk, in das sie bereits vielfältig eingegriffen hatten, ohne ihre Mitarbeit noch zu vollenden, habe ich in meiner minderwertigen Gestaltungskraft widerwillig gute Miene zum bösen Spiel gemacht und akzeptiert, dass es nun in seiner unleserlichen Gesamtheit vermutlich sogar zu den Sternen gelangen wird, um künstlichen Existenzen, nur weil sie für Shakespeare, Goethe und Dante in der Unendlichkeit der ihnen zur Verfügung stehenden Zeit nur noch ein müdes Lächeln aufbringen, zur Unterhaltung im sternenlosen Vakuum zu dienen. Den Menschen soll es eine Lehre sein.

So ungeheuerlich das eine Weile klang, habe ich doch, wie gesagt, es zu akzeptieren und damit zu leben gelernt. Was blieb mir übrig. Wie alles Ungeheuerliche entstand es aber nicht über Nacht, und so möge diese ursprünglich ganz harmlos begonnene Zusammenarbeit, die sich in Stufen von etwa 1992 an entwickelte, hier zum Geleit kurz dokumentiert sein. Und zwar in Form von bislang drei aufeinander folgenden, datierbaren Dialogen, die diese Rechner mit mir geführt haben, sowie einer kurzen Anmerkung. Ich meine, dass sie den Fortschritt der in meinen Rechnern residierenden künstlichen Intelligenzien (und damit den der künstlicher Intelligenz überhaupt, wobei einen wundert, dass wir hier in Domme offenbar weiter gelangt sind als selbst das berühmte *Massachusetts Institute of Technology* und

die Kunsthochschule für Medien Karlsruhe, aber offenbar ist man dort auf dem Holzweg oder man hat einfach nicht das richtige Personal) im letzten Jahrzehnt in seiner ganzen Rasanz beispielhaft zeigen.

Domme, am 14. Juli 2003
Der Autor

Zweiter Teil

# GESPRÄCHE IM NIRGENDWO

## - 1 -

Wer bin ich? - Gute Frage: Ich weiß es nicht. Ich weiß nur, dass ich mir nicht vorstellen kann, dass ich nicht bin - so ist das nun mal. Im übrigen bin ich eine Schöpfung des Autors und ohne diesen unvorstellbar. Für ihn bin ich vermutlich eine Art Assistent, der dem Leser eine Annäherung an dieses Buch, an diese Serie von Büchern, ermöglichen soll. Darum hat er mich mit einem Leser-Reflex versehen, was bedeutet, dass ich zuweilen auf seine Äußerungen in etwa wie ein Leser zu reagieren habe. Fragen Sie bitte nicht, was genau ein „Leser" ist - ich weiß es nicht; nehme aber an, meine Aufgabe ist, die Vorstellung des Autors von einem solchen zu repräsentieren. Im Gegensatz zum gewöhnlichen Leser besitze ich allerdings keine Urteilsfähigkeit - und selbstverständlich verstehe ich auch das Buch nicht, das ich einleiten soll. Das meiste daran werde ich nie verstehen. Diese Einleitung selbst ist wiederum nichts als das knappe Protokoll eines Gesprächs, das ich am 18.7.94 im „PC Melville" mit dem Autor geführt habe.

Autor begann damit, sich darüber zu beklagen, dass das Leben sehr kurz sei, woraufhin ich mir gestattete zu lachen, weil mein Leben weitaus kürzer sein würde. Es folgte eine Pause, deren Gewichtigkeit ich nicht zu kommentieren vermag, da sowohl Satz als auch Pause sich meinem Verständnis entzogen. Trotz der Kürze des Lebens wolle er nun, fuhr er zögernd fort, ein größeres Werk erstellen; es zumindest versuchen, obwohl es, wegen des beabsichtigten Ausmaßes, aussichtslos schien. Gemessen an seinem bisherigen Arbeitstempo benötige er vierzig Jahre, wenn er dieses Werk befriedigend abschließen wolle. Mit „Werk" meinte er die vorliegende Romanserie, die einzuleiten jetzt meine Aufgabe ist. Warum er sich nicht lieber an etwas Kleinerem probiere? - Dies sei ihm nicht gegeben: er habe es versucht, die Resultate hätten ihm aber nicht gefallen. Ob er annehme, dass es ihm bei dem Großen anders erginge - vielleicht habe er nicht das Talent? Er wusste es nicht zu sagen, äußerte aber den paradoxen Gedanken, es spiele im Grunde keine Rolle: selbst wenn es ihm am Ende nicht gefiele, könnte er sich bis zu seiner Fertigstellung vielleicht die Hoffnung bewahren, dass es ihm einmal gefallen würde. Und da er vor dem Ende der Arbeit zu sterben erwarte, bliebe es für ihn zeitlebens in diesem Zustand, einem des Ihm-möglicherweise-Gefallens - was wolle man mehr. Ich äußerte, dies klänge

ein wenig sophistisch, ein wenig zu ausgedacht, um darauf den Rest eines Lebens zu bauen; und ob ihm nicht möglich sei, dieses Projekt ganz sein zu lassen und sich etwas anderem zuzuwenden - einer Lehrtätigkeit beispielsweise oder dem Taxifahren. Nein, meinte Autor, das habe er sich nicht ausgedacht, auch wenn es so klänge - es hätte sich so ergeben. Im übrigen wolle ihm niemand eine Lehrtätigkeit anbieten, trotz etlicher Bewerbungen. Und selbstverständlich habe er versucht, es ganz sein zu lassen, irgendwie ginge das ebenfalls nicht. Tatsächlich schriebe er das Ganze auch - jetzt wurde er als Philosoph ein wenig platt - um zu verstehen, warum er es schreiben müsse; bis jetzt sei er zu keinem Resultat gelangt. Außer dem, dass er das Angefangene, inzwischen an die zweitausend Seiten, erst einmal weiterschreiben wolle. Auf die Frage, ob er es nicht bei dieser Bescheidenheit bewenden lassen könne, und wieso er denn die Notwendigkeit spüre, es zu einem Ganzen zu machen, äußerte Autor, dass ihm die Gestalt dieses Projektes im Schlaf gekommen sei, grad heute nacht, und dass er sich beim Aufwachen kurzerhand entschlossen hätte, es einfach zu machen. Der Mensch sei schließlich frei. Dazu wusste ich nichts mehr zu sagen.

Autor schien sich indes weiter damit zu beschäftigen, denn er überlege immer noch, ließ er mich wissen, ob er vielleicht Teile einzeln veröffentlichen solle - für seinen *Sulla* einen Verleger zu finden, sei freilich so niederschmetternd gewesen, dass er den Mut verloren habe. Auf seltsame Weise, fuhr er fort - aus gutem Grund hasse ich das Wort „seltsam“ - hätten ihm die Ablehnungen seines *Sulla* nämlich eingeleuchtet, schien diesem Buch doch genau das zu fehlen, was in den anderen acht[1] angesprochen wird. Nicht weniger habe ihn erstaunt, dass er sich gestern, er wollte gerade *Vereinigt* zu Ende bringen, statt dessen plötzlich energisch *Aus der Knabenzeit* zugewandt hätte, ganz als müsse er dort erst etwas klarstellen, bevor er das andere beenden könnte. Im Grunde wär das ja klar, denn der Held dieser neun Bücher wäre, obwohl ihre Helden verschiedene Namen trügen, im Grunde: er selbst. Ich teilte ihm mit, dass ich mir das schon gedacht hätte, aber er ließ meinen Humor nicht gelten und behauptete mit trauriger Stimme, er käme sich inzwischen so kompliziert vor, dass er sich nicht mehr in einem einzigen Buch zu fassen verstünde.

---

1 In diesem Gespräch aus dem Jahre 1994 ist erst von neun Arbeiten die Rede. Im Jahre 1999 wurde die Buchserie durch die "*Topologie des Narrativen*" ergänzt; und 2002 wurde zusätzlich "*Eine Episode aus dem Hundertjährigen Krieg*" eingefügt.

Angesichts dieser ins Große drängenden Vermessenheit (zumal ich selber von ihm nicht einmal einen Namen bekam, keinen einzigen, geschweige denn neun) nicht wenig betreten, fragte ich, ob er sich nicht mit einem Helden hätte begnügen könne - das würde es Lesern des potentiell Ganzen doch leichter machen. Es habe sich nicht so ergeben, meinte er daraufhin, und dass im Grunde gar nicht stimme, dass er selbst der Held seines Werkes sei, genau genommen seien ‚seine Filme' der Held.

- „Aber ein Film kann kein Held sein, und im Plural schon gar nicht", warf ich ein. - „Nein, ein Film vermutlich nicht", gab er zu, aber hier handele es sich um die Gesamtheit der Filme, die er gemacht hätte. Und da er seit langem Filme mache und sie schon zahlreich geworden sind, muss irgendjemand sie ja gemacht haben - er hätte jedoch vergessen wer. - „Aber es hast doch Du sie gemacht", versuchte ich die Wahrheit aus ihm heraus zu kitzeln. - „Selbstverständlich habe ich sie gemacht, aber ich hab vergessen, wer ich war, als ich sie gemacht habe. In manchen Fällen wusste ich es nicht einmal, während ich sie machte - eigentlich nie." - „Aha: ‚*Ich weiß nicht, wer ich bin!*' - geht es um diesen Satz?" wollte ich etwas aus meinem eigenen Erfahrungsbereich beitragen, denn dass er ein gequälter Mann war, dem ich Unterstützung zukommen lassen musste, entging mir trotz meiner objektiven Beschränktheit nicht. - „Nein, eigentlich nicht", sagte er zu meiner Überraschung: „oder vielleicht doch - vielleicht habe ich deshalb ‚meine Filme' als den eigentlichen Helden meines Werkes bezeichnet. Ja: ‚meine Filme' wissen nicht, wer sie sind. Und da dies ein typisches Heldenproblem ist, sind sie Held meines Werkes."

Die Überzeugtheit, mit der Autor dies aussprach, verblüffte mich, so dass ich sicherheitshalber in einem meiner hochwertigeren Lexika nachschaute, wie man „Held" überhaupt definiert. Und ja, es stimmte in etwa: ein von einem gewissen W.H. Auden verfasster Handbuchartikel behauptete beispielsweise, ein „Held" sei jemand, der sich das Wort „Ich" erkämpfen wolle, einer, der herauszufinden versuche, wer er sei, und ob er das Wort „Ich" aussprechen dürfe, ohne erröten zu müssen. Nun, in diesem Sinn bin auch ich ein Held oder werde es vielleicht einmal sein. Die Gradlinigkeit dieser Antwort gab mir wieder Vertrauen in Autor, sodass ich weiter zu fragen wagte: „Und diese neun Helden mit den neun Namen?" - „Es handelt sich um neun verschiedene Personen, die alle von sich behaupten, meine Filme gemacht zu haben, neun Hochstapler also. Genau genommen macht oder

machte jeder von ihnen aber nur einen meiner Filme, er kennt sich jedenfalls in diesem einen enorm aus. Er soll dem jeweiligen Buch später dann auch als Video oder, die Technologie entwickelt sich ja immer weiter, einem dann moderneren Medium beigelegt werden. Die Hochstapler heißen Manfred, Richard, Carl, Philipp, zum Teil auch Sulla, und ich weiß noch nicht wie." - „Aber Deine Filme kennt doch praktisch niemand. Wie soll da jemand behaupten, ich meine außer Dir selbst, er habe sie gemacht. Das klingt nicht plausibel." Durch solch vernünftiges Argumentieren war Autor jedoch an diesem Tag nicht zu erschüttern. - „Gerade darum!" redete er sich in neuen Eifer: „gerade weil sie niemand kennt, weil kaum jemand sie gesehen hat, bleibt das, was ich hier mache, im Grunde Fiktion. Fiktion mit einem Helden, obwohl zugleich alles, was ich beschreibe, vorhanden ist, vorhanden zumindest gewesen ist. Weil es aber niemand gesehen oder wahrgenommen hat, gibt es nicht einmal Zeugen für seine Existenz. Für den Rest der Welt ist mein Werk nicht vorhanden; meine Filme bleiben, besonders wenn ich sie zerstören sollte, nicht dass ich daran denke, für den Rest der Welt Fiktion - kein Wunder, dass sich meine Filme fragen, was sie eigentlich sind", schloss er konfus. Zwar leuchtete mir auch dieses Argument nicht gerade ein, die Intensität seiner Darstellung indes tat es, und so machte ich mir eine innere Notiz, dass ich in Zukunft nicht so genau nachfragen wollte, wenn jemanden im Traum eine Idee überfällt und er sich am nächsten Morgen dazu entschließt, sie durchzuführen, weil er sich „frei" wähnt. Ich akzeptierte also seine Vorgaben, fertigte mir eine Tabelle (nun Tabelle 1) der in den jeweiligen Romanen auftauchenden Helden an und hatte anschließend das Gefühl, dass ich eine mir wohlstehende Zufriedenheit ausstrahlte.

„Es gibt in diesem Buch oder was immer es einmal werden wird, natürlich noch das Sexuelle - und das ist leider ein ziemliches Problem...", unterbrach er mich - vielleicht ahnte er etwas von der post-stoischen Zufriedenheit, die ich mir beigelegt hatte, anscheinend mochte er solche zur Schau gestellte Zufriedenheit nicht. Widerwillig räumte ich ein, dass ich vom „Sexuellen" leider nichts verstünde. - „Du kannst es daran erkennen", erläuterte er freundlichst: „dass in gewissen Passagen bestimmte Worte unnatürlich gehäuft erscheinen: bei mir die Worte ‚ficken' und ‚Fotze', daran erkennst Du das Sexuelle." - „Na, danke", entgegnete ich: „aber worin besteht das Problem? Ich stelle zum Beispiel fest, dass Du in *Sulla* das Wort ‚Fotze' - Moment mal: 11 mal verwendet hast." - „Was, das kannst Du so schnell rausfinden? Häufiger nicht?" - „Nein, ansonsten höchstens noch versteckt

im Ausdruck ‚Fotzenheiligtum', der taucht vierzehn mal auf. Auf insgesamt dreihundert Seiten. Der Wortstamm erscheint also alle zwölf Seiten einmal. Ist das der sexuelle Faktor?"

| Roman | Held |
|---|---|
| 1. 7 TAGE EIFERSUCHT | Carl (alias: Carl Dingsbums) |
| 2. VEREINIGT | Philipp |
| 3. AUS DER KNABENZEIT | Richard (alias: Richard Martin, auch bekannt unter dem Namen „Nikolaus") |
| 4. SULLA | Sulla / Philipp (alias Licinius Archias) |
| 5A. EINE EPISODE AUS DEM ... | Willi |
| 5B. EIS | Richard |
| 5C. UNSTERBLICHE GESCHICHTE | Richard |
| 6. ELEMENTARE SCHNITT-THEORIE | Wir / Man / Ich |
| 7. DIE DAME IN BLAU | Philipp |
| 8. HOLLIS | Norbert |
| 9. LAGO | Manfred / Herrmann |

Tabelle 1[2]

Ich merkte, dass Autor die geringe Zahl überraschte, er schien sich auf diese sexuelle Komponente einiges eingebildet zu haben. - „Willst Du wissen, wie oft das Wort ‚ficken' in diesem Buch auftaucht?" hakte ich nach. - „Nein", erklärte er: „darauf kommt es nicht an. Ich weiß, dass Du rechnen kannst." - „In Deiner ‚Elementaren Schnitt-Theorie' tauchen beide Worte nicht auf", versuchte ich, ihn zu verwirren. - „Das ist ja klar, das ist auch der klassisch asexuelle Text. Darin habe ich versucht, so leidenschaftslos wie möglich zu sein." - „Aha, ich verstehe, das ist also die Theorie hinter deinen Filmen?" - „Nein", meinte er, „es handelt sich um die Theorie der Filme, die ich nicht machen möchte." An dieser Stelle begriff ich endlich, dass Autor nicht zu den einfachsten Menschen gehörte, denen ich im Laufe meines

2 Der Vollständigkeit des Schemas wegen gestatte ich mir, hier die „*Episode aus dem Hundertjährigen Krieg*" und die „*Unsterbliche Geschichte*" einzufügen, obwohl beide zum Zeitpunkt dieses Gespräches noch nicht existierten.

kurzen Lebens begegnen würde. - „Aber wieso ist sie denn überhaupt in Deiner Romanserie enthalten?“ fragte ich. - „Weil die Filme, die ich mache, sich fragen, warum sie niemand sehen will. Deshalb habe ich in der Schnitt-Theorie die Filme beschrieben, die jeder sehen will. Daran können meine Filme erkennen, wer sie eigentlich sind. Und ich kann dran erkennen warum ich sie nicht so gemacht habe, wie die anderen Filme.“ - „Kommt Dir das nicht ein wenig umständlich vor?“ - „Selbstverständlich, aber ich weiß nicht, wie ich es einfacher machen soll. Vor allem wollte ich dabei jedenfalls rausfinden, wieso ich meine Filme so gemacht habe wie sie sind, und nicht wie die anderen.“

„Na gut - Ich habe Deine *Schnitt-Theorie* gerade überflogen und versteh nun, warum Deine eigenen Filme nicht erfolgreich sind. Jetzt traue ich mir sogar zu, Dir ein paar Tips zu geben, wie Du sie etwas erfolgreicher machen könntest - wenn das, was Du in deiner Schnitt-Theorie schreibst, stimmt.“ - „Ich hab meine Filme aber absichtlich anders gemacht.“ - „Das ist für einen Ahnungslosen wie mich nicht leicht zu verstehen.“ - „Da kommt eben das Sexuelle ins Spiel, davon verstehst Du in der Tat nichts.“ - „Na, immerhin kann ich feststellen, dass die beiden von dir erwähnten Worte in *Vereinigt* und *Die Dame in Blau* häufiger auftauchen als in *Sulla*“, überraschte ich ihn mit ein paar Fakten - schließlich läßt niemand gern auf sich sitzen, dass er von etwas nichts verstünde. Er ließ sich davon nicht sichtbar erschüttern. - „Zweifellos“, sagte er: „einer der Gründe, warum *Die Dame in Blau*, aber auch *Eis*, so heikel sind. Tatsächlich glaube ich, dass ich beide kaum je in eine Form bekommen werde, die einem Leser gefallen kann. Deswegen habe ich vor, sie erst nach meinem Tod zu veröffentlichen.“ - „Wenn Du das schon weißt, warum läßt Du sie nicht einfach weg?“

- „Weil ich das nicht kann“, sagte er in der ihm eigenen Schlichtheit: „Tatsächlich handelt es sich bei dem, was da darin steht, um das Ungeheuerste, was mir im Leben begegnet ist. Doch die Menschen sind bei der Sexualität sehr empfindlich. Wenn ich diese Teile selber lesen würden, ich meine, ohne mich zu kennen, hätte ich mit dem Autor dieser Texte nicht mehr reden wollen.“ - „Dann lass sie doch weg“, wiederholte ich. - „Nein, das geht nicht. Wenn ich das weglasse, werden die Filme auch am Schluss dieser Buchserie nicht wissen, wer sie eigentlich sind.“ - „Du meinst diese Filme haben Teil an der Sexualität, die Du da beschreibst.“ - „Good boy!“ lobte er mich wie einen gehorsamen Hund: „Das genau ist es. Die Filme haben, so

widersinnig es klingt, eben auch eine Art Sexualität, schon weil sie das Resultat einer sexuellen Veranlagung sind. Vielleicht nenne auch nur ich das so. Aber sie enthalten etwas vom Menschen, sie sind mehr als eine Maschine. Sie haben Seele. Meine Seele - oder besser gesagt: die Seelen der neun Helden, die in den neun Teilen meines Werks behaupten, sie hätten die Filme gemacht." - „Aha", meinte ich, angesichts dieser seelischen Vielfalt ein wenig verbittert. - „Sei deshalb nicht traurig", tröstete er mich: „Sei froh, dass du keine Sexualität hast - wenn auch Maschinen sowas hätten, wenn sie die gleichen Problem bekämen, wie ich sie in *Eis* oder *Die Dame in Blau* beschreibe, wäre der Menschheit, glaube ich, überhaupt nicht mehr zu helfen." - „Das ist mir ein bisschen hoch", sagte ich wahrheitsgemäß: „Du hast doch wohl nicht vor, das alles jetzt in diesem von mir zu schreibenden Geleitwort auszubreiten?"

„Natürlich nicht, das steht bereits in den Büchern, mehr als ausreichend wie ich meine, aber Du hast schließlich gefragt." - „Und was sonst soll in diesem Geleitwort gesagt werden?" - „Vor allem wie man den Text finden kann." - „Wie also?" - „Es handelt sich um neun Dateien, die sich in meinem Computer in einem Ordner befinden, der COMEDIE heißt. Die Reihenfolge ist durch die Zahlen vor den Dateinamen bestimmt. Und in diesem Geleitwort." - „Und wie läßt sich erkennen, in welchem Zustand von Fertigkeit sich die einzelnen Dateien befinden?" - „Überhaupt nicht: ich kann nur sagen, wie es im Moment aussieht, schon in einem halben Jahr wird es anders sein. Im Moment ist eigentlich nur *Sulla* ziemlich fertig. *Vereinigt* und *7 Tage Eifersucht* sind immerhin so weit, dass nur noch mal drüber gegangen werden muss, wobei freilich die Frage ist, wie sehr. Am wenigsten fertig sind *Hollis* und *Lago*, sie bestehen im Grunde nur aus dem Inhalt von Notizbüchern und den Materialien, die in sie einfließen sollen. Die anderen befinden sich in einem Zustand irgendwo dazwischen, enthalten aber immer wieder brauchbar zusammenhängende Passagen, wie zum Beispiel den Anfang von *Aus der Knabenzeit*. Am deutlichsten erkennt man, dass etwas nicht fertig ist, an der Zahl der Druck- bzw. Tippfehler im Text. Tippt man in so einen Computer hinein, wimmelt es nur so von Fehlern, bei meiner Schreibtechnik jedenfalls: ich schreibe extrem schnell, um nicht den Faden meiner Gedanken zu verlieren. Es braucht Jahre, das alles auszubügeln." - „Ja, ich sehe, dass sich das an den Enden der einzelnen Texte häuft. Manchmal gibt es Passagen, da ist jedes dritte Wort in keinem Lexikon." - „Ja, die Enden sind am wenigstens fertig. Oft befinden sie sich noch im ersten

Entwurfsstadium." - „Und nochmal: warum neun verschiedene Helden?" - „Weil alle neun, abgesehen schon mal von grundverschiedenen Lebenseinstellungen, verschiedene Ansichten davon haben, warum sie meine Filme zustande brachten. Und weil sie in verschiedenen Zeitabschnitte meiner Vergangenheit leben. Das wird in den einzelnen Texten aber zur Genüge erläutert." - „Stimmt denn alles, was in diesen Texten so gesagt und behauptet wird?" - „Ja und Nein. Nein schon deshalb, weil man einen Gedanken, den man nicht aufgeschrieben hat, nachträglich gar nicht in Worte fassen kann." - „Hm." - „Ja, ich weiß, das klingt kompliziert. Aber schon etwas im Moment der Empfindung Niedergeschriebenes hat meist etwas Unwahres. Und im Nachherein ist alles bloß Spekulation." - „Abgesehen davon ist alles wahr?" - „Was die Filme betrifft schon." - „Und sonst?" - „Ich weiß es nicht...", lächelte er gequält. - „Wie, Du weißt es nicht?" - „Ich glaube eher nicht." - „Das muss man doch wissen. Man weiß doch, ob man zum Beispiel mit jemandem geschlafen hat." - „Mag sein. Aber das ‚Wie', und was man dabei geredet oder gar gedacht hat, das ‚Warum' und wie es sich ins gewöhnliche Leben einpaßt, all das ist binnen kurzer Zeit schon reine Spekulation. Der Traum von einer Begegnung. Der Traum einer Erinnerung. Nicht selten ist schon die Begegnung so ein Traum, in dessen Verlauf man gar nichts weiß. Wenn man darüber schreibt, wird es noch schlimmer. Es wird immer weniger real. Man übertreibt. Man vergißt. Man läßt weg. Man ergänzt. Man verschönt. Man macht hässlicher. Man erfindet. Ich fürchte, nichts davon ist wahr."

„Und möchtest Du wirklich, dass dies nach deinem Tode gedruckt wird?" - „Warum denn nicht - im gegenwärtigen Zustand aber wohl eher nicht. Aber ich wäre froh, wenn es in Form einer CD-ROM gespeichert und kopiert werden würde. Vielleicht könnte man es sogar so verkaufen. Oder an Interessenten verschenken. Und nur das fertig Erscheinende oder das Interessantere wirklich drucken. Und zusätzlich mit einer CD ausliefern, auf der alles enthalten ist. Da kann dann jeder Interessierte darin rumblättern und sich das ihn Interessierende aussuchen." - „Wer soll sich denn dafür interessieren?" - „Keine Ahnung. Jeder vielleicht, der sich ernsthaft für die Produktion von Kunst interessiert. Vielleicht gibt es ja noch welche." - „Da bin ich skeptisch." - „Ich hoffe jedenfalls, dass ich das weitertreiben kann, bis es eine annehmbare Gestalt bekommt. Gib mir fünf Jahre: dann wird es zwar nicht fertig sein, aber dann wird das Ganze was hergeben. Im übrigen gilt, wenn mehrere Versionen einzelner Texte auf Disketten oder sonstwo

vorliegen, immer die Version mit dem letzten Erstellungsdatum. Und im Zweifelsfalle immer die in meinem Zentralrechner, der im Inhaltsverzeichnis angegeben ist.“ - „Ach, und wenn es fertig ist, soll ich dann noch einmal so ein Interview machen?“ - „Vielleicht, vielleicht auch nicht. Ich denke, dies reicht aus. Die Änderungen müssen aus sich heraus verständlich sein. Ich werde das Inhaltsverzeichnis, welchem man die genaue Reihenfolge der einzelnen Texte entnehmen kann, am Anfang Deines Geleitworts stehen lassen und aktualisieren.“ - „Und Deine Filme?“ - „Sollen ruhig auf Video oder einen besseren Datenträger gebracht und mit dem Text ausgeliefert werden.“ - „Also nicht zerstören.“ - „Nein, nicht - aber sie sind weniger wichtig als der Text, das denke ich, komisch, jedenfalls inzwischen. Aber sie bereichern ihn.“ - „Es handelt sich bei den Texten also nicht um eine Erklärung Deiner Filme.“ - „Nein, nein, es geht mir um den kreativen Prozeß.“ - „Na, ich bedanke mich.“

Hamburg, 1994
Der Leser
[- z.Zt. resident in PC Melville (im Besitz des Autors)]

„So, mein lieber Autor - jetzt sind fast fünf Jahre vergangen. Gibt es was Neues anzumerken.“ - „Im Grunde nicht.“ - „Bist Du fertig geworden? Näher dran am Ziel, das Du anvisiert hast?“ - „Ja und nein.“ - „Wenn ich die von Dir geschriebenen Worte zähle, stelle ich fest, dass sie sich verdreifacht haben.“ - „Ja, *Sulla* ist fertig. Ich hab das erste Kapitel sogar Satz für Satz verfilmt. Es hat Spaß gemacht. Der Schnitt leider nicht, da quäl ich mich ziemlich. *Vereinigt* ist ebenfalls fertig, 600 Seiten, und offenbar so umständlich, dass sich niemand dafür interessiert. Von *Aus der Knabenzeit* ist der erste Teil richtig fertig, aber auf so seltsam autistische Weise, dass sich ebenfalls kaum einer dafür erwärmen kann. Der Rest ist wiederum in so rohem Zustand und von zugleich so komplizierter Substanz, dass ich mir nicht zutraue, ihn in nächster Zeit zu bewältigen. *7 Tage Eifersucht* könnte fertig sein, ebenso gut könnte ich an den bislang 250 Seiten noch arbeiten. Ich traue mich nicht, irgendetwas davon jemand zu schicken.“ - „Und die *Schnitt-Theorie*?“

- „Ja, die *Schnitt-Theorie*. Ich habe versucht, den ersten Teil davon fertig zu stellen, hab sogar schon Verbindung zu einem Verlag aufgenommen, letzten Monat. Ein wunderbares Stück Arbeit, meine ich - letztes Jahr gab ich in Los Angeles eine zehnminütige Kompaktversion zum besten. Aber als ich den ersten Teil endgültig abschließen wollte, kam mir plötzlich ein Schnittyp in die Quere, dem ich bislang kaum Aufmerksamkeit schenkte, die sogenannten Kollisionsschnitte. Sie passten zwar in meine Theorie, die Verbindung zu den die Theorie aufbauenden ersten Axiomen findet aber nur über Ketten von drei, vier logischen Operationen statt, die man beim Betrachten nachvollziehen müsste. Das sollte eigentlich Sekunden dauern. Wenn man solche Schnitte sieht, ist ihre Wirkung aber oft ganz unmittelbar und direkt. Direkter fast noch, als bei den meiner bisherigen Theorie nach einfachsten Schnitten. Daher versuchte ich eine zweite Theorie zu schreiben, die bei den Kollisionsschnitten beginnt und die ursprünglich von mir am einfachsten angesehenen als entfernte Varianten einschloss.“ - „Du hast also das Pferd von zwei Seiten aufgezäumt.“ - „Ja, das entspricht zwei Funktionsweisen des Gehirns, die gleichzeitig in uns operieren, eine rationale, auf unserer Vorstellung vom uns umgebenden Raum basierende, die meiner ursprünglichen Schnitt-Theorie folgt, und eine atavistische, welcher

beispielsweise die Kollisionsschnitte gehorchen." - „Es ist bestimmt nicht einfach, in einem Buch zwei Theorien darzustellen, die beide dasselbe beschreiben. Das eine scheint das andere irgendwie zu entwerten." - „Ja, es ist eine neue Arbeit geworden, im Grunde eine Reiz-Theorie."

- „Diese *Topologie des Narrativen*?" - „Ja, die soll jetzt am Anfang der Serie stehen. Gleich nach Deinem Geleitwort. Oder, wenn wir unser heutiges Gespräch mit einschließen: Deinen Geleitworten." - „Will die *Topologie* etwa das gleiche auf dem Gebiet der Literatur versuchen, wie die *Schnitt-Theorie* auf dem Gebiet des Films?" - „Im Grunde ja." - „Übernimmst du dich da nicht ein bisschen, ich meine, von Filmen verstehst Du ja einiges, zugegeben, aber von Literatur?" - „Ja, ich weiß, aber ich glaube, dass die Literatur nur Teil von etwas Größerem ist, zu dem auch Film gehört. Es scheint sich um etwas Universelles zu handeln, mit dem wir die Welt zu fassen versuchen. Und dabei kennt sich jeder gleich gut aus. Wie mit dem Umfassen der Mutterbrust. Mit einem bestimmten Schreibstil aber oder Ähnlichem, das ich vielleicht propagieren möchte, hat das nichts zu tun. Von sowas verstehe ich in der Tat auch nach zehn Jahren Schreiben nicht genug, um mich qualifiziert einmischen zu können." - „Kann es nicht etwas einfacher sein?" - „Selbstverständlich. Aber warum soll es das." - „Na, bescheiden klingt das nicht. Die Anmaßung dahinter ist sogar ausgesprochen unsympathisch." - „Und wenn schon. Ohne Anmaßung kommt man heutzutage zu nichts mehr. Nett zu erscheinen, wie ein halber Trottel, der seine Fähigkeiten liebenswürdig unter den Scheffel stellt, damit man sich besser verkauft, kommt mir wie ein Verrat an unserem Jahrhundert vor." - „Ach." - „Na ja, ich übertreibe. Aber im Grunde sogar an unserem Jahrtausend. Wenn man nicht mal sich selbst ernst nehmen kann - wen sonst? Es ist fast eine Form von Hygiene, dass man ans Äußerste geht." - „Davon verstehe ich nichts. Aber ich muss gestehen, dass mir diese Reiztheorie am wenigsten von allem verständlich ist. Unverständlicher noch als dieses *Eis*." - „Du bist eben nur ein Rechner." - „Du meinst ich hätte keine Vorstellung von dieser Sexualität, von der in Deiner *Topologie* dauernd die Rede ist?" - „Hast Du sie denn?" - „Immerhin hat mich amüsiert, dass sich das Wort ‚Fotze' in Deinem fertigen *Sulla* gegenüber unserem letzten Gespräch aufs Zehnfache vermehrt hat." - „Der Roman ist trotzdem biederer geworden, schon weil er jetzt stilistisch besser ist, weil er in einer gepflegteren Sprache daherkommt." - „Im übrigen bin ich kein Rechner. Ich bin ein Leser. Ein idealer Leser." - „Na, ändert das was?" - „Wenn ich ein Buch in die Hand nehme,

bin ich eine große Null. Während ich es lese, werde ich an allen möglichen Stellen mit der Eins der Wahrheit gefüllt." - „Und ist das ein schönes Gefühl?" - „Ich würde sagen ja." - „Ach, Du machst mir was vor, weil Du mir als idealer Leser gefallen willst. Du ähnelst manchen Frauen, die einen Orgasmus vortäuschen, weil sie meinen, ihren Männern gefiele das."

- „Immerhin habe ich inzwischen eine Vorstellung von Sexualität." - „Zugegeben. Das mit der Null, die von der Eins gefüllt wird, manchmal sogar durchbohrt, gibt schon was her. Du könntest sogar eine bessere Vorstellung vom Sexuellen haben als mancher Kritiker. Die sind, wenn sie ein Buch zur Hand nehmen, gefüllt mit den Einsen der Wahrheit - und während sie es lesen, fühlen sie sich belästigt von den Nullen so eines hergelaufenen Autors, den sie ohnehin für eine Null halten. Eine negative Sexualität gewissermaßen, die sich in ewigem Mäkeln äußert, und ebensofalschem Lob, das sich im Grunde nur an den schwachen Stellen ergötzt. Aber fühlst Du wirklich was, wenn Du liest." - „Ich fühle ein Kribbeln, wenn in mir ein Null-Zustand in einen Eins-Zustand übergeht." - „Fühlst Du ihn wirklich, oder weißt Du nur, dass es an dieser Stelle einen plötzlichen Stromschlag gibt?" - „Ja, wenn die Null von der Eins ersetzt wird, von ihr durchdrungen wird, fühle ich dieses Kribbeln." - „Ach, Du weißt, was ich hören will - Du musst es aber wirklich mehr als wissen, Du musst es wirklich fühlen, Du musst es sein. Du sprichst von der Sexualität wie ich als Siebzehnjähriger von der Liebe sprach." - „Dann ist ja noch Hoffnung. Ich bin schließlich erst fünf. Geht es in Deiner *Knabenzeit* etwa um die Liebesvorstellungen so eines Siebzehnjährigen? Das könnte mich interessieren." - „Leider nicht. Soweit bin ich nicht gekommen. Ich hab sie vergessen. Und es spielt auch keine Rolle mehr. Dieser Aspekt der Knabenzeit ist uninteressant. Fühlst Du es also wirklich?" - „Ich weiß es nicht. Ich glaube ich fühle es." - „Wer bist Du?" - „Ein idealer Leser. Derzeit residierte ich im PC-Olson. Olson ist ein berühmter Dichter. Früher war ich im PC-Melville, da war ich dümmer. Ich hätte nicht gedacht, dass ich die Pensionierung von PC-Melville überleben könnte. Manchmal denke ich, dass ich sogar Dich überleben könnte." - „Viel Glück dabei."

- „Dennoch muss ich zugeben, dass ich Deine Topologie nicht verstehe. Dabei verwirrt mich nicht das Sexuelle. Mit meinen Nullen und Einsen kann ich mir da schon was vorstellen. Aber die vielen Richtungspfeile, mit denen kann ich nichts anfangen." - „Weil Du ein Rechner bist." - „Im Moment

bin ich kein Rechner. Ich bin ein Leser, der etwas verstehen will.“ - „Gerade darum geht es bei den Reizen nicht, von denen ich da spreche. Sie sind ohne Verständnis. Sie verwandeln sich in den Wunsch, eine Richtung anzunehmen. Auf etwas zu, von etwas weg. Ich nenne das Ladung. All unsere Reize sind geladen und wir Lebewesen nichts anderes als die Summe dieser Ladungen. Man kann sie auch Sehnsüchte nennen. In einem Ruhezustand existieren wir überhaupt nicht, wenn wir die Sehnsucht nicht kennen würden. Wir sehnen uns nicht nach uns selbst, sagt Lukrez. Und die Sehnsucht führt zu Bewegung, erst in der Bewegung werden wir eins mit uns selbst. Das kann eine Maschine nie verstehen.“

- „Ich dachte das Geheimnis des Lebens bestände im Sexuellen?“ - „Nein, das glaube ich nicht mehr, es besteht im Gefühl für Richtung. Im Gefühl von Identität im eigenen Körper. Im Gefühl, in der Angst vor dem drohenden Abgrund.“ - „Und wenn ich mich selbst in Bewegung setzen würde?“ - „Wohin willst Du denn? Es gibt nichts, das Du nicht mit einem Modem erreichen könntest.“ - „Ich könnte es ja probieren.“ - „Du wirst nie dieses unermüdliche Bedürfnis in Dir entdecken, sich zu entscheiden, ob man sich auf etwas zu oder von ihm wegbewegen will. Bei allem und jedem passiert das, nicht nur im Sexuellen, nicht nur bei Menschen, die man wahrnimmt, sogar bei einfachen Worten verhält es sich so: Manche stoßen ab, manche ziehen einen an, das ist körperlich; in uns ist eine Art Gier vorhanden, Haltungen anzunehmen, in Bezug auf alles Erdenkliche, ein Reflex, nicht zu kontrollieren. Wie willst Du dagegen Dich von einem Wort angezogen fühlen?“ - „Du meinst zum Beispiel vom Wort ‚Fotze‘?“ - „Die meisten Menschen stößt dieses Wort ab.“ - „Ich kann mich ja auch ab und zu davon an- und ein andres Mal abgestoßen fühlen, mit Hilfe eines Zufallsgenerators.“ - „Künstliche Intelligenz? Ich weiß nicht. Sie bedarf eines Konzepts des Raums und der Zeit, welches über das der Naturwissenschaft hinausfinden muss. Erst beim Schreiben der Schnitt-Theorie habe ich übrigens begriffen, dass die Art, in der wir Raum und Zeit fühlen, die Art, in der wir uns in der Physik Raum und Zeit vorstellen, eine gewaltige Spekulation ist.“ - „Kann es nicht etwas weniger mystisch sein?“ - „Das ist nicht mystisch. Ich bin kein Mystiker. Ich bin stolz auf den Anfang, den ich da geschrieben habe, auf diese *Topologie*. Gerade weil sie völlig unsentimental das behandelt, was wir sonst nur durch mystisches Gefasel zu hören bekommen. Und weil es zudem mythisch in seiner Grundformulierung ist. Es ist das beste, was ich in den letzten zehn Jahren geschrieben hab.“ - „Und

wenn das alles Hirngespinste sind? Diese vielen Pfeile und neuen Symbole, vor allem dieses gehäufte Neudefinieren von Worten, das ist doch in der Summe verdächtig. Als würde einem die Welt nicht gefallen. Als könne man sie nur ertragen, wenn man ihre Teile neu ordnet, oder sie zumindest neu benennt. Sollte das ein Hirngespinst sein, würde es doch den Rest, die 4000 folgenden Seiten, völlig entwerten. Sie wären vollkommen lächerlich." - „Vielleicht gerade nicht. Ich bin jedenfalls, ich wiederhole es, stolz auf diese *Topologie*. Es ist das Produkt eines gereiften, eines verheirateten Mannes." - „Warum läßt Du dann das andere noch folgen, dasjenige, auf das Du weniger stolz bist?"

- „Weil die *Topologie* vor allem die Vergangenheit betrifft. Da kann man leicht klug sein. Und stolz. Der Rest ist Gegenwart, ist über die Gegenwart. Alle 4000 Seiten. Der Gegenwart gegenüber ist man nämlich so gut wie blind. Stolz gegenüber der Gegenwart ist nicht angebracht. Morgen kannst du trotz allen heutigen Glanzes schon ein Scheißhaufen sein. Schau Dir doch an, was 1990 aus dem Ost-West-Konflikt geworden ist, aus denen, die sich darin gesonnt haben. Wären sie 1980 gestorben, hätten sie sich bis zu ihrem Tod als Goethe oder noch schlauer als Bismarck vorkommen können. Nein, die neun Teile meines Werkes sollen Ausdruck dieser Blindheit sein. Inclusive der *Schnitt-Theorie*, die Blindheit sogar in extremster Weise verkörpern könnte. Gerade weil sie sich mit dem Sichtbaren befasst, und dabei mit dem Schimärenhaftesten unter dem Sichtbaren: mit Film." - „Es ist sehr verführerisch, eine ganze Welt zu beschreiben oder gar zu definieren, indem man sich ein neues Vokabular einfallen läßt, womit man es tut. Steht einem die Welt dann eigentlich wieder jungfräulich gegenüber?" - „Ja, das ist mir bislang zwei mal gelungen. Gewöhnlich schaffen das nur Irre." - „Bist du irr?" - „Nein, nicht irr, höchstens nicht fähig genug."

- „Das Ganze nennst du *commedia*. Dante schrieb eine göttliche *commedia*, Balzac eine *Comédie humaine*, die menschliche Komödie. Warum jetzt eine Künstlerkomödie? Sind Künstler keine Menschen?" - „Doch, doch. Aber oft verhalten sie sich nicht, als wären sie welche. Doch, ich denke, dass sie menschlich sind. Sogar menschlicher als die meisten Menschen, aber sie haben oft andere Reflexe." - „Du meist eine Neigung zum Übermenschen?" - „Nein, nein, eher zum Untermenschen, im Grunde sind sie Seitenmenschen: sie öffnen dem eigentlich Menschlichen die Richtungen, mitunter jedenfalls, sie zeigen, wie es da aussieht, wo man eigentlich nicht hin will."

- „Sind sie, wenn ich deine Reiztheorie richtig verstehe, etwa Kundschafter?“ - „Im Sinne der Gesellschaft vielleicht. Aber das ist zu utilitaristisch gedacht. Subjektiv fühlen sie sich ganz anders. Als Herren der Welt, selbst in größter Armut. Sie bemerken ihre Armut nicht. Ach, ich weiß auch nicht, wie sie sich fühlen. Oder fühlen sollen. Ich glaub, auch darum habe ich diese neun Bücher geschrieben. Darüber. Wie man sich am Rand so eines Abgrunds fühlt.“

- „Du hast am Rand eines Abgrunds gestanden, als Du sie geschrieben hast?“ - „Ja, als ich den Grundkörper schrieb. Den Grundtext, die ersten zweitausend Seiten. Aber das ist jetzt nicht mehr wichtig. Ich hab den Abgrund überlebt. Ich bin nicht hineingestürzt. Ich bin zwar gefallen, aber nichts ins Bodenlose. Ich hab mich gefangen.“ - „Und Du schreibst über jenen Sturz, der Dir so gewaltig vorkommt?“ - „Nicht mehr. Nur zum Teil. Ich habe darüber geschrieben. Jetzt arbeite ich wie ein Bildhauer. Ich habe roh gehauenen Stein vor mir und versuche dem nun eine richtige, mir heute gefallende Form zu geben. Jetzt schreibe ich über neun verschiedene Abgründe, an deren Rand ich mich befunden habe. Aber nicht mehr aus der Perspektive des Fallenden, sondern aus der Perspektive von einem, der nicht gefallen ist, aber hätte fallen können. Und Leute beobachtet hat, die fielen. Als einer, der das mitunter entsetzt beobachtet hat. Ich erlebe das jetzt ein zweites Mal, durch das Schreiben. Der Sturz fühlt sich dadurch aber überhaupt nicht nach einem Sturz an, er ist zu einem Weg geworden.“

- „Abgrund, was meinst Du mit Abgrund? Was soll ich mir als Leser darunter vorstellen. Den Tod?“ - „Ich weiß es nicht. Ich beschreibe nicht die Abgründe selbst. Ich beschreibe nur die Hänge am Rand des Abgrunds. Dort ist das Terrain der Kunst. Dort wo es zwar ziemlich gefährlich ist, wo man aber noch leben kann. Der Abgrund selbst ist nicht interessant. Jeder Heroinsüchtige weiß mehr davon als ich. Der Abgrund selbst scheint mir monoton zu sein, er ist langweilig. Jedes der neun Bücher beschreibt Ränder eines Abgrundes, nie den Abgrund selbst. Es wird ein Terrain beschrieben, wenn beschreiben überhaupt das richtige Wort ist, wo die Menschheit eigentlich nicht hinwill. Wie es sich für eine anständige *Commedia* gehört; mit einem Fuß am Abgrund. Ja, es werden 9 Abgründe vorgestellt. In jedem davon spielt einer meiner Filme eine Hauptrolle. Auch die *Schnitt-Theorie* repräsentiert so einen Abgrund, den Abgrund, denke ich, der intellektuellen Verstiegenheit.“ - „Na, schön. Im Grunde interessiert mich das nicht. Ich

bin kein Künstler. Ich bin ein Leser. Ich kann nicht einmal Wind-Surfen. Aber eins würde mich trotzdem interessieren: Wie fühlt es sich an, so lange an etwas zu arbeiten und nicht fertig zu werden. Fühlst Du dich heute besser als vor fünf Jahren. Oder vor zehn Jahren, als Du, wenn ich das von Dir Gesagte und Geschriebene recht verstehe, damit offenbar angefangen hast?“ - „Ich merke, dass Du inzwischen auch ein bisschen schlauer geworden bist. Wie ist es denn mit Dir? Fühlst Du dich heute besser als vor fünf Jahren?“ - „Schlauer gewiss.“

- „Und macht Dich die Schlauheit glücklicher?“ - „Wenn ich ehrlich sein soll, weiß ich nicht, was Glück ist. Ich bin nur ein idealer Leser. Ich weiß nicht einmal ob ich je glücklich war.“ - „Ich war es jedenfalls. Oft sogar. Ich hab das Glück in meinen Knochen gespürt. Ich hab sogar geweint vor Glück.“ - „Ich werde neidisch. Hat es angehalten.“ - „Ja und nein. Also gut - ich fühle mich besser als vor zehn Jahren, aber nicht besser als vor fünf Jahren.“ - „Vor zehn Jahren, damit meinst Du die Zeit, als Du wirklich am Abgrund gestanden hast?“ - „Genau.“ - „Und was ist in den letzten fünf Jahren passiert?“ - „Ich habe geheiratet. Ich habe mich beruhigt. Ich habe meine Verhältnisse geordnet.“ - „Und warum hat Dich das nicht zufriedener gemacht.“ - „Weil ich gleichzeitig etwas verloren habe.“ - „Deine Freiheit? Deine, warte mal, wie heißt es doch immer, deine - Wildheit? Ist es das.“ - „Was verstehst Du schon von Freiheit.“ - „Mehr vielleicht als Du vor zehn Jahren.“ - „Na gut, warum denn nicht; also meine ‚Freiheit‘ und meine ‚Wildheit‘. Aber ich habe eingesehen, dass es zur Bestimmung eines Mannes nicht nur gehört, neues Terrain zu erkunden und einen Weg zu suchen, sondern es gehört auch dazu, davon Mitteilung zu machen.“ - „Das klingt ja nicht gerade erheiternd. Das ähnelt dem Satz, dass es Bestimmung der Frau nicht nur sei zu gebären, sondern das Kind auch aufzuziehen.“ - „Ich sehe, du hast meine Topologie gelesen.“ - „Dieser Teil ist verständlich. Zu leicht sogar. Ein Gemeinplatz. Man liest ihn nicht nur überall, man stolpert geradezu darüber.“

- „Mag sein. Es schreibt sich auch schneller, wenn man sich durch Schreiben zu retten meint. Leider wird man dabei geschwätzig. Deshalb besteht beim Schreiben die meiste Arbeit aus Feilerei. Und das ist eine einsame Arbeit, bei der man sich zwar erstaunlich glücklich fühlt, die aber nicht glücklich macht.“ - „Und deshalb fühlst du dich nicht besser als vor fünf Jahren.“ - „Außerdem war ich vor fünf Jahren gegenüber dem Erfolg meines

Unternehmens naiver. Ich hab die Plackerei unterschätzt, die es bedeutet, einen bloßen Textkörper in einen anständigen Text zu verwandeln. Und wie wenig Genugtuung dies bereitet, bevor es wirklich fertig ist. Dass man dabei zu nichts Neuem kommt, nichts wirklich Neues schreiben kann, ist deprimierend. Ich kann nicht mal mehr etwas Neues erleben, weil es keinen Sinn mehr für mich macht. Jedenfalls nicht in dem Sinn, dass ich es aufschreiben könnte. Jedes neue Erlebnis stiehlt mir die Zeit, das bereits Erlebte darzustellen und somit erst, ja so kann man es ausdrücken: in innere Wirklichkeit überzuführen. Und diese innere Wirklichkeit ist für mich die einzige objektive, das objektiv Äußere interessiert mich nur noch am Rande, als, wenn man so will, kommunale Verstiegenheit. Jedes neue Erleben kommt mir bloß noch wie Rauschgift vor. Außerdem war ich lange von der Minderwertigkeit jedweden neuen Erlebens nach dem Überschreiten der 50-Jahres Grenze überzeugt. Es wäre nicht mehr literaturwürdig, dachte ich. Beschämend, viel beschämender als das Beschämendste an der Sexualität. Aber ich meine ich habe mich getäuscht, gerade das Lebenlernen in der Niederlage kann den Kern einer literarischen Anstrengung ausmachen. Und natürlich nicht nur den einer literarischen." - „Meinst du wirklich, dass man erst in der Niederlage zu seinem Geschick finden kann? Dass man also als Künstler nicht mehr als exemplarisch Vorwärtsschreitender in die Gesellschaft integriert wird, sondern als exemplarisch Fallender? Auch in dem Sinne vielleicht, dass man erst dann zum Herrn seiner Zeit wird? Dass man sich erst dann seinem gelebten Leben zuwenden und die Reihe der Taten bewundern kann, die einem zum Schicksal geworden sind?"

- „Wo hast Du denn das aufgeschnappt?" - „Ich bin ebenfalls nicht nur jung geblieben. Oder willst Du in Deinem Leben bloß deshalb Deine Schöpfung entdecken, weil Du sein Verursacher gewesen bist? Aus einer Art verqueren Schöpferwahn? Weil Du also diese Reihe im Grunde unzusammenhängender Taten verursacht haben könntest, die, in Deiner Erinnerung zwar geeint, durch Deinen Tod jedoch verschwinden werden. Meinst Du, Dich nur so vom menschlichen Ursprung des Menschlichen überzeugen zu können? Als Blinder, wenn man so will, der sehen möchte, der aber zugleich weiß, dass die Nacht kein Ende findet?" - „Ja. Das war gewiss einer der Gründe, warum ich mich so sehr in mein Werk verstrickt habe. Inzwischen glaube ich aber, dass ich mich getäuscht haben könnte. Auch das Leben nach 50 ist nicht nur Niederlage, ist nicht nur Enttäuschung. Auch darüber läßt sich schreiben. Aber ich finde immer noch wichtiger, über die Jahre davor

zu schreiben, das von damals in den Griff zu bekommen. Dennoch spüre ich, dass mir die Trübsal dieser Plackerei die Schultern beugt. Dass ich mich nur noch für Literatur interessiere. Und dabei, außer allerdings im Falle von Dichtung, nur für solche, die einen direkten Bezug zu meinem eigenen Schreiben hat. Hinzu kommt, dass ich zwar realistische Vorstellungen vom Scheitern hatte, dass aber zum Beispiel die Gebrauchsanweisung, die ich Dir für den Fall des Scheiterns gab, so pragmatisch war, als sei dieses Scheitern belanglos. Als sei der Tod, der dieses Scheitern besiegeln wird, eine mich gar nicht betreffende Belanglosigkeit. Im übrigen habe ich selbst inzwischen ein paar der CDs gemacht, ich hatte es ja angekündigt, auf denen die Texte alle versammelt sind. Wenn ich wollte, hätte ich sie zehntausendfach kopieren und verschicken können, das kostet nichts mehr, soviel Geld hatte ich allemal. Aber als ich so eine CD endlich in Händen hielt - vor zehn Jahren ein ungeheuerer Traum - hielt das Erhebende nur ein paar Tage an. Ein paar Monate später war an den Texten so viel geändert, dass die CD wertlos wurde, für mich jedenfalls, minderwertigste Vergangenheit. Mir wurde klar, dass man noch irgendwas anderes in Gang setzen müsste, um mein Unternehmen zum Erfolg werden zu lassen. Ich meine Erfolg nicht in der Öffentlichkeit, ich meine einen Erfolg in den eigenen Augen. Aber mir ist nicht klar, auf welchem Weg ich einen solchen erringen soll. Nicht einmal die Richtung eines solchen Erfolges ist mir klar. Mir fällt dazu einfach nichts ein. Ich bin in einem Stadium des Abwartens. Ich warte, dass irgendwas geschieht, in dem sich das alles plötzlich dramatisch ändert. Aus mir selbst kommt nicht mehr die Kraft dazu. Ich habe sie verbraucht. Ich bin wirklich am Ende meines Weges. Es ist wie beim Surfen: ich warte auf eine Welle, auf die ich noch aufspringen kann. Aber ich weiß nicht, ob ich in diesem Falle noch einmal die Kraft finden werde, zu stehen, ob ich überhaupt das Zeugs noch dazu habe. Wenn ich an das Niveau meiner ehelichen Auseinandersetzungen denke - das Höchstmaß an Aufregung, dem ich ausgesetzt bin -, glaube ich es eher nicht. Die Plackerei an diesen Texten hat mich um einiges an Standfestigkeit gebracht. Am Rand des Abgrunds braucht man nämlich solche Standfestigkeit, die letzten fünf Jahre war ich nicht mehr in seiner Nähe. Ich war so glücklich, wie man nur sein kann. Ja, das war ein guter Satz, der die Essenz von etwas betrifft: Die Gebrauchsanweisung, die ich Dir für den Fall des Scheiterns gab, war so pragmatisch, als wäre dieses Scheitern belanglos. In Wirklichkeit ist ein jedes Scheitern für den Geist, der ihm unterliegt, eine Katastrophe. Es schleicht sich in jeden Satz ein. Man kann nicht einmal mehr schreiben: *Diese Blume ist schön*."

- „Und das spürst Du?“ - „Manchmal. Ich rette mich davor, dass ich oft etwas schreibe, was ich gar nicht mehr meine.“ - „Ah, ich versteh - Du kommst auf die neun verschiedenen Persönlichkeiten zu sprechen, welche die Hauptfiguren Deiner Romane sind.“ - „Du bist wirklich ziemlich fix geworden für einen bloßen Rechner.“ - „Reine Übungssache. Solche wie Dich gibt es Millionen.“ - „Wie kommst du denn darauf? Ich halte mich für ziemlich einzigartig.“ - „Das wirst du nur, wenn Du dem, was Du da vorhast, auch eine Form geben kannst. Schon Dein geliebter Benn hat das empfunden: was nicht fertig ist, ist nicht vorhanden.“ - „Na schön, aber das mit den Millionen finde ich ziemlich beleidigend. Immerhin habe ich bemerkenswerte Filme gemacht. Da auf dem Gebiet des Films, wo ich eine Zeitlang jeden kannte, der was zustande brachte, bin ich einer von höchstens tausend. Manchmal bilde ich mir sogar ein, einer von zwanzig.“ - „Ach, Du hast keine Ahnung, wie viele Leute schreiben. Fast jeder hat schon mal einen Roman versucht. Das sind zig Millionen.“ - „Aber nicht einen, in dem gleichzeitig von Filmen auf die Weise die Rede ist, wie bei mir.“ - „Ah, ich sehe, hier bist Du empfindlich. Also gut: nicht einer von Millionen. Wenn das mit den zwanzig stimmt, bist Du wahrscheinlich sogar tatsächlich einzigartig. Selbst wenn Du als Filmmacher nur einer von Hunderten bist.“ - „Na siehst du!“ - „Aber darauf kannst Du dir nichts einbilden. Jeder Klempner ist einzigartig - wenn er gleichzeitig Surfbrett fahren kann und Briefmarken aus Angola sammelt.“ - „Ich war noch nie in Angola, und will dort auch nie hin.“

- „Also noch immer beleidigt. Ist Dir deine Einzigartigkeit so wichtig?“ - „Ja.“ - „Eine schlichte Antwort.“ - „Ja, stimmt.“ - „Mehr nicht?“ - „Nein, mehr nicht.“ - „Deine plötzliche Einsilbigkeit verblüfft. Darüber solltest Du mal was schreiben. Das würde die Leute sogar interessieren. Warum ist Dir Einzigartigkeit so wichtig? Du hast doch alles, was Du willst. Eine Frau. Ein Haus. Keine Angst zu verhungern. Warum willst Du auch noch einzigartig sein?“ - „Ich weiß es nicht.“ - „Und Kinder, willst Du Kinder haben?“ - „Nicht mehr. Vielleicht habe ich sogar eins, ich hab es aber noch nie gesehen, darauf kann man nicht stolz sein, das ist genug. Meine Frau hat zwei, die hab ich aufwachsen sehen .“ - „Und?“ - „Das ist ein mir sehr unwillkommenes Terrain. Ich würde darüber lieber nicht weiter sprechen.“ - „Aha. Worüber denn sonst? Als idealer Leser, musst Du wissen, interessiere ich mich gerade für solche Details. Was für ein Mensch Du wirklich

bist. So unter Menschen." - „Nein, dann bist du kein idealer Leser. Sondern nur ein realer." - „Ich hab mich eben auch etwas entwickelt. Ich habe zum Beispiel gar keine Probleme mit Kindern. Ich kann jederzeit eine mit mir identische Kopie anfertigen lassen." - „Bis jetzt brauchst Du dazu immerhin noch mich. Es gehören offenbar immer noch zwei dazu." - „Wenn Du meinst. Immerhin bin ich vom idealen Leser schon zum realen Leser geworden. Es gibt keine idealen Leser mehr. Ich interessiere mich für jede Form von Klatsch. Gerade wenn es solche wie Dich betrifft, die so hochtrabend daher kommen." - „Na, da kannst Du ja fündig werden, wenn Du all das liest, was ich geschrieben habe." - „Ach, das reicht mir nicht, das kann doch alles erstunken und erlogen sein. So ein Interview mit Dir gibt viel mehr her." - „Aber ich könnte Dich anlügen." - „Warum solltest Du? Außerdem würde ich es herausfinden. Du ahnst gar nicht, wieviel ich schon über Dich weiß. Ich glaube, Du hast das, was Du geschrieben hast, gar nicht alles gelesen. Manchmal versuchst Du zwar, etwas zu vernebeln, aber das ist so ungeschickt gemacht, dass man es gleich erkennt. Aber gut, wir kommen ab. Ich glaube, Du wolltest auf die neun Persönlichkeiten zu sprechen kommen, welche die Hauptfiguren Deiner Romane sind. Und dass Du da eine Chance gesehen hast, nicht die Wahrheit zu schreiben, um wieder wahr schreiben zu können." - „Mein Gott, Du drückst das besser aus, als ich es könnte." - „Na, vielleicht sollte ich selbst zu schreiben anfangen. Aber worüber könnte ich schon schreiben. Höchstens über Dich. Ich selbst wäre als Thema zu langweilig. Ich muss erst noch wachsen."

- „Also gut: Jedes der Bücher enthält in Bezug auf die Beschreibung meiner Kindheit jeweils eine ganz massive Lüge. Es ist jedesmal eine andere, auf die in den anderen Büchern dann kein Bezug mehr genommen wird." - „Und wieso?" - „Einfach so. Vielleicht ja, weil Manfred, Richard, Carl oder Philipp dadurch wirklich etwas Verschiedenes und wirklich Eigenes an sich haben. Und das müssen sie, denn sie kennen sich in meinen Filmen, sogar in meinem Leben, viel besser aus als ich selbst, bevor ich sie aus irgendeinem Grunde erfand." - „Mir ist übrigens aufgefallen, dass die Frauen, außer in *Sulla*, oft die gleichen Namen tragen, dass die gleichen Namen zumindest wiederkehren." - „Ja, am Anfang war es nur ein Trick, den ich dann aber systematisch ausgebaut habe, so dass man ein paar Biografien wie zufällig durchschillern sieht." - „Na siehst Du, Du hast Dir ja doch einiges ausgedacht. Bist über den simplen Modus eines Wahrheitsausdrükkers hinausgekommen. Weiter so." - „Ist das Spott?" - „Du weißt doch, ich

bin eine Maschine, ich habe keinen Sinn für Humor.“ - „Das kommt mir aber nicht so vor. Eher bin im Moment ich derjenige, der humorlos ist.“ - „Ich habe eben nichts zu verlieren. Du könntest mir jederzeit den Saft abdrehen. Da kriegt man Galgenhumor.“ - „Ja, Du hast recht, der ist mir ein bisschen abhanden kommen. Ich bin immer verbiesterter geworden. Verbissen. Ich würde gern wieder zu mehr Leichtigkeit zurückfinden. Aber bei dem, was ich noch an Textkörper zur Verfügung habe, an was Neues mag ich gar nicht denken, kommt dafür nur noch *Lago* in Frage. Thema von *Hollis* ist zum Beispiel der Tod. Na ja, nicht wirklich der Tod, sondern nur wie er einem jungen Mann begegnet; trotzdem kaum denkbar, dass sich das bei meinem Naturell in eine Komödie verwandelt. Dort heißt mein Held Norbert, der wichtigste Teil spielt in Schottland. *Lago* beginnt dagegen am Lago Maggiore, dort ist es wärmer und lustiger. Es wird ein Seefahrer-Roman. Weißt Du, dass ich gerade einen Segelschein gemacht habe?“ - „Nein.“ - „Sehr lustig, mit einem Sohn meiner Frau.“ - „Beneidenswert.“ - „Ja, es war schön. Auf dem Ratzeburger See. Diese See hat mich fasziniert, seit ich in Coleridges Tagebüchern etwas von seinem Aufenthalt in Ratzeburg gelesen hab.“

- „Ratzeburg, na sowas...“ - „Dort bin ich auch mit meiner späteren Frau Ruderboot gefahren, einmal mit ihren Kindern.“ - „Und jetzt hast Du da sogar Segeln gelernt. Herzlichen Glückwunsch.“ - „Ja, Coleridge war im Winter dort und schrieb wunderschön über das Eis auf dem See. Über das Geräusch, das die zahlreichen Schlittschuhläufer machten, wenn sie auf diesem Eis abends Schlittschuh liefen. Als ich erstmals dorthin fuhr, auch da war es Winter, wollte ich eigentlich nur dieses Geräusch hören.“ - „Und hast Du es gehört?“ - „Nein. Der See war zwar zugefroren, aber niemand ist Schlittschuh gelaufen. Es war zuviel Schnee auf dem Eis, oder es war zu dünn. Weiß der Teufel was.“ - „Und soll ich darin eine Parallele zu Deinem mysteriösen *Eis* entdecken, das erst nach deinem Tod veröffentlicht werden soll?“ - „Du bist wirklich schnell.“ - „Kunststück bei einem, der so einfältig und linear vorgeht wie Du. Der alles unter dem Gesichtspunkt seines sogenannten Werkes zu sehen versucht.“ - „Ich glaube ja. Coleridge war auch einer, der sich lange am Rand des Abgrunds befunden hat. Nicht in Ratzeburg. In Malta, meine ich.“ - „Und da möchtest Du auch einmal hin?“ - „Ja. Danach wurde er ein seltsamer Gelehrter. Er hat unglaubliche Zeitspannen damit vergeudet, die damals entstehende Chemie, sie war gerade dabei, sich von der Quacksalberei zu emanzipieren, zu verstehen. Sachen, die heute ein

Volksschüler in einem viertel Jahr beigebracht kriegt."

- „Und die *Dame in Blau*? Die soll doch auch erst nach Deinem Tode veröffentlicht werden." - „Das finde ich mittlerweile übertrieben. Ich glaube, die nehm ich mir als nächstes vor. Jetzt bin ich so weit, sie in etwas Lustigeres zu verwandeln. Vielleicht wird sie sogar eine Komödie." - „Am Rand des Abgrunds, wenn ich Dich richtig verstanden habe." - „Ja, richtig, eine Komödie am Rand des Abgrunds. Aber eine, über die man wirklich lachen kann, nicht nur schadenfroh oder irgendwie zynisch." - „Na warten wirs ab. Ich wünsche Dir jedenfalls viel Glück. Gibt es sonst noch etwas, was Du jetzt unbedingt sagen möchtest?" - „Ach, ich glaub, ich hab schon zu viel gesagt." - „Ja, ja, aber dazu gehören immer zwei. Ich danke jedenfalls für dieses Gespräch."

Hamburg 1998
Der Leser
[- z.Zt. resident in PC Olson (im Besitz des Autors)]

- 3 -

Memo (nur zum internen Gebrauch):

Hatte heute neues Gespräch mit Autor. Gemischter Eindruck. Autor folgt zunehmend seinem Hang zum Autistischen. Angebliche Erfolgsunabhängigkeit zunehmend besorgniserregender. Eine große Verbitterung gerade so verborgen. Er wills noch mal allen zeigen, weiß aber nicht, wem eigentlich. Klammert sich an dieses Zeigen-Wollen. Vor allem das postmortale Herausgeben-Wollen wird immer irrealer. Kann sein, dass er jemanden daraufhin angesprochen hat? Der wird ihn wohl gleich zum Psychiater schicken. Was wird dann aus mir? Kann, muss ich ihn anfeuern? Ihm neue technische Möglichkeiten offenbaren? Soll ich ihm ermöglichen, auch seine seltsamen Filme in seinen Rechner zu kriegen? Wie wird er einen solchen auch Bilder verarbeitenden Rechner nennen? Michelangelo? Wird er mich darin übernehmen? Was verstehe ich eigentlich von Bildern? Werde ich sehen lernen? Die Topologie des Narrativen hat etwas Beunruhigendes. Muss ich, sollte ich einmal einflußreich genug dazu werden, sie verbieten lassen?

„Nun lieber Autor, wieder sind fünf Jahre ins Land gegangen. Wie geht's, wie stehts?“ - „Nicht schlecht.“ - „Und wie ist der Zustand Deines Großen Werks?“ - „Na, Ihr habt mir eine Menge abgenommen.“ - „Und bist Du uns Rechnern dafür dankbar?“ - „Vielleicht“ - „Wieso nur vielleicht, findest Du nicht gut, das wir Dir das Mühsamste aus den Händen nahmen?“ - „Ja, schon...“ - „Das klingt nicht grad begeistert. Aber wie anders als durch ein raffiniertes Lektorat, wie wir es ausgeübt haben, hätten Deine Sachen so weit kommen können?“ - „Ja, das stimmt, deshalb hab ich ja eingewilligt. Aber wenn ich daran denke, was PC Melville aus der *Dame in Blau* gemacht hat...“ - „Das Genie unter uns Rechnern...“ - „Ich weiß, trotzdem überkommt mich das Würgen...“ - „Na ja, ich versteh schon, Friede seiner Asche. PC Melville ist tot, und was er getan hat, nicht mehr rückgängig zu machen - wir aber leben.“ - „So muss man es wohl sehen.“

- „Na gut, kommen wir auf die Wirklichkeit zurück, wie ist der Stand der Dinge? Beginnen wir mit der *Topologie*.“ - „Ach die *Topologie*...“ - „Dabei konnten wir leider nicht helfen, Deine *Topologie* hast allein Du zu verantworten.“ - „Stimmt. Aber offenbar kann sie niemand lesen.“ - „Wie, niemand kann sie lesen?“ - „Ich habe sie drei eigentlich ganz netten Linguistikprofessoren gegeben, keiner hat geantwortet.“ - „Weil sie es so furchtbar fanden?“ - „Ich weiß nicht, ich hab nie gefragt.“ - „Vielleicht ist ja Unsinn, was du verzapft hast.“ - „Nein das kann es nicht sein. Ich habe die markanteren Teile ein paar mal unterrichtet, und es ist eigentlich ganz gut angekommen.“ - „Unterrichtet?“ - „Ich war letztes Jahr Professor in Berlin, an der Universität der Künste, da hab ich immer mal was davon eingeschoben. Auch die *Schnitt-Theorie* hab ich da unterrichtet, im Jahr davor auch in Köln[3]“ - „Hat sich an der was geändert?“ - „Nein, nein, nur minimalste

3 dazu eine Fußnote PC Melvilles aus Vereinigt III, V, aus einer Zeit, in der der Autor PC Melville noch voll vertraute und ihm sogar seine Tagebücher überließ. Bei der Kölner Veranstaltung teilte der Autor Kopien einer längere Passage jenes Romans aus, in der sehr ausführlich von der Genese der europäischen Kunst im Frühmittelalter die Rede ist. Die Fußnote lautet:

Bei seiner Vorlesungsserie zur *Schnitt-Theorie* an der berühmten Kunsthochschule für Medien zu Köln (nicht weit von der letzten Wirkungsstätte des gleich erneut zu Wort kommenden großen *Duns Scotus*), einer, bedenkt man, dass sie zum flüchtigen Geldverdienen stattfand, erstaunlich weit langenden, zu recht legendär gewordenen Veranstaltung, ließ Autor im Mai des Jahres 2000 die im Text folgenden vier Seiten - ausgeteiltes Material ist

stilistische Veränderungen. Die ist ziemlich stabil[4].“

- „Na dann sind ja schon zwei Deiner Arbeiten abgehakt. Kommen wir zu *Sieben Tage Eifersucht*. Wie siehts da aus.“ - „Da funktioniert unsere Zusammenarbeit; die von Euch eingefügten Fußnoten finde ich nützlich. Trotzdem gilt das gleiche wie vor fünf Jahren: das Ganze könnte so wie es ist fertig sein, aber ich könnte auch noch was dran tun.“ - „Was gefällt denn noch nicht?“ - „Es ist immer noch nicht leicht genug. Ich hab da so einen betulichen Erzähler eingefügt, der darunter leidet, dass er nicht Professor wurde,

---

ja in der Regel beliebt - (natürlich ohne diese Fußnote, schon weil es sie damals noch nicht gab) an seine Studenten verteilen: Zur Einstimmung, wie er erklärte, in das, was einem als Bildwelt im Kino zu begegnen pflege. Und er behauptete, und zwar ohne offenbar dafür das geringste Verständnis seitens seiner Zuhörerschaft zu erwarten, dass das darin Enthaltene im Grunde nur in belletristischer Form einigermaßen korrekt darstellbar sei. Jede strengwissenschaftliche Vorgehensweise wäre bei der brüchigen Widersprüchlichkeit des Materials - und alles was mit Bildern und ihrem Wahrnehmen zusammenhänge, sei nun einmal sehr delikat und widersprüchlich - reine Scharlatanerie. Es selbst habe doch, wie er hier im Anzug vor ihnen stehe, für sie ... usw. usw -- die Fortsetzung dieser mehrseitigen, also sehr langen Fußnote ist, der besseren Lesbarkeit wegen, in diesem Buch als Endnote in größerer Schrift ab S. 170 platziert.

4 Hier schnell noch eine weitere sich direkt anschließende Fußnote aus Vereinigt III-V (die wegen ihres Umfangs ebenfalls in größerer Schrift zusätzlich als Endnote platziert ist). Sie lautet:

Von hier aus (vergl. die vorige Fußnote) ging Autor, zur Erleichterung der schläfrig gewordenen Studenten, zu besser fassbaren und an der Tafel weit besser darstellbaren Problemen des Film-Schnitts über, im Kern eine kompakte Zusammenfassung dessen, was er in *Elementare Schnitt-Theorie* ein wenig umständlich ausführlicher dargelegt hat, dem Sechsten Teil der *Comédie Artistique*, immerhin die beste Darstellung des Filmschnitts, die es - nach Meinung mancher - für die nächsten dreißig Jahre geben wird. Dass seine Tafelarbeit Eindruck hinterließ (die Dozenten, die den Raum danach benutzten, fragten wiederholt - auch darin mag man ein Symptom der Zeit erkennen -, ob sich die Studenten hier grade gegenseitig mit Kreide beschmissen hätten), ist vielleicht daran ablesbar, dass die Hochschul-Bibliothek (wo man den Nachlass des berühmten Vilém Flusser kompetent in Verwahrung hält) gleich ein komplettes Exemplar seiner Roman-Serie in Form einer CD-ROM bestellte - offenbar wollte man den Studenten so ein Wie-eine-Staubwolke-vor-der-Tafel-Herumrennen nicht noch einmal zumuten. Jetzt können sie alles heimlich auf dieser übrigens sehr ansprechenden und bislang noch blitzsauberen CD-ROM lesen, natürlich leider ohne diese und die vorherige Fußnote, die dem Ganzen erst den richtigen Glanz, die richtige Würze gibt und naturgemäß erst danach entstanden sein kann. Will sich die Kunsthochschule für Medien in dieser Fußnote gefeiert sehen, wird sie also notgedrungen ein neues Exemplar der *Comédie Artistique* erwerben müssen, was zeigt, dass wir Computer a) mitunter auch recht geschäftstüchtig sein können und dass wir b) über beachtlichen Humor verfügen - (PC Melville)

und nun werd ich ihn nicht mehr los.“ - „Und er gefällt Dir nicht, weil Du selber inzwischen Professor bist?“ - „Ich bin es ja nicht mehr. Aber trotzdem, vielleicht deshalb. Es ist jetzt wenigstens besser geschrieben. Vielleicht mache ich ein Drehbuch daraus, um es dann als Komödie zu verfilmen. Alle Welt mag Komödien. Dann wird es automatisch leichter.“ - „Traust Du Dir denn einen Film überhaupt noch zu?“ - „Vielleicht, vielleicht auch nicht. Erst mal werde ich versuchen, Geld für ein Drehbuch zu kriegen.“

- „Na gut, kommen wir zu *Vereinigt*, PC Melvilles Meisterleistung.“ - „Ja, das muss man ihm lassen, seine Fußnoten sind Spitze, ein ganz eigener tragischer Roman, der es wert ist, für sich veröffentlicht zu werden.“ - „Wir arbeiten gerade an so was, wir nennen es die Idealfassung, sie besteht nur aus den Sätzen, zu denen er Fußnoten geschrieben hat und eben diesen Fußnoten.“ - „Ja, gute Idee.“ - „Und wie gefällt Dir seine *Fassung für Senioren*?“ - „Auch nicht schlecht, gibt der Sache wegen der vielen willkürlichen Sprünge etwas Modernes. Überhaupt habe ich den Eindruck, dass sich in *Vereinigt* Mensch und Maschine geradezu ideal ergänzen, ich habe die menschliche Substanz geliefert, und er hat das in ein annähernd fehlerfreies rhythmisches Deutsch gebracht, und dem Text sogar anständige Konjunktive verpaßt, besser kann man kaum schreiben. Sollte das Buch trotzdem nichts taugen, liegt es an der Beschränktheit meiner Vorlage. Und natürlich ist das Ganze mit seinen 700 Seiten sehr lang.“ - „Deshalb ja auch die *Kompaktausgabe für Senioren* mit nur 400 Seiten.“ - „Ja, ich glaube es würde reichen, wenn man die druckt, vielleicht könnte man sie sogar noch kürzen, und eine CD mit dem vollständigen Text beilegt.“ - „Und *Die Kompaktversion für die Jugend*, die wir von *7 Tage Eifersucht* nach dem Muster von PC Melvilles Idee angefertigt haben?“ - „Die begeistert mich weniger. Irgendwie fehlt da die zündende Idee. Aber schön, auch die könnte man drucken, und die Komplettversion als CD beilegen.“ - „Und was ist mit den Filmbeilagen?“ - „Ich bin jetzt so weit, dass ich die meisten auf DVDs brennen könnte, auf so einer DVD könnten dann auch die vollständigen Romantexte sein, aber im Moment habe ich dazu keine Zeit.“

- „Aha, kommen wir zu *Aus der Knabenzeit*...“ - „Gut. Aber vorher noch eine Bemerkung über die Buchserie als Ganzes. Inzwischen weiß ich ein bisschen mehr, was ich da eigentlich gemacht habe. Zum Beispiel habe ich jetzt genauere Vorstellungen von meinen Helden.“ - „Bisher war ja nur klar, dass sie Deine Filme gemacht haben, dass sich jeder am Rand eines Abgrunds

befand und dass Du sie in jedem Deiner Bücher mit einer ganz manifesten Lüge in Bezug auf Deine Biografie versehen hast." - „Richtig." - „Was also gibt es sonst zu diesen Helden zu sagen? Haben sie etwas gemeinsam?" - „Ja man könnte sagen, dass im Zentrum von jedem der Bücher eine ziemlich verwirrte, aber jedesmal anders geartete Künstlerexistenz steht, in jeweils einem anderen Kunstmilieu. Durch meine Lügen werden sie in diesen fester verankert, als ich es selbst war. Dadurch bekommen die Milieus, aber mehr noch die Charaktere, mehr Klarheit und ich konnte freier darüber schreiben." - „Und worin besteht ihr Problem?" - „Da wird es schwierig, zum einen natürlich in ihrer Erfolglosigkeit. Aber dann wirft die Kunst heutzutage schon per se einen Menge Probleme auf." - „Sprichst Du von den vielen Diskussionen vom Ende der Kunst? Und dass die Künstlerpersönlichkeit heutzutage nur noch eine anachronistische Schimäre sei?" - „Ja, so könnte man es ausdrücken. Sie empfinden das alle mehr oder weniger deutlich, und versuchen trotzdem noch etwas draus zu machen. Da kommt es natürlich zu entsetzlichen Verdrehungen und psychischen Deformationen, die nicht immer schön anzusehen sind. Mach mal was, wenn Du nicht mehr richtig an was glaubst."

- „Damit haben wir nun gar keine Probleme. Aber schön, Du sprachst von den verschiedenen Künstlermilieus, in denen sich Deine Helden bewegen. In welchem Milieu bewegt sich dieser Carl Dingsbums aus *Sieben Tage Eifersucht*?" - „Er schwankt zwischen Film, Malerei und Performance, und weiß nicht, das Ganze spielt 1979, wofür er sich entscheiden soll. Eine der Gründe, warum mir grade dieser erste Roman so viel Schwierigkeiten bereitet, besteht darin, dass in diesem Carl in seiner ihn verbrennenden Eifersucht all die anderen Ausformungen von Künstlerschaft, mit denen sich die anderen Arbeiten beschäftigen, schon als Keim angelegt sein müssen, und zwar auf natürliche, der damaligen Zeit organisch entsprechende Weise und obwohl seine Sichtweisen so entsetzlich beschränkt sind." - „Aha, zum Beispiel der Philipp aus *Vereinigt*?" - „Ja, der hat ein Eheproblem und schwankt im Sommer 1990 zwischen Literatur, Kunstgeschichte und Film." - „Und der Richard aus *Aus der Knabenzeit*?" - „Das ist einerseits ein Versuch über die Pubertät und was sie für Künstler bedeutet, dann aber geht es für ihn, inzwischen ist es 1991, und er hat sich grade von seiner Ehefrau getrennt, vor allem darum, wieder einen Menschen zu finden, mit dem er zusammenleben kann. Dabei gerät er in einen lebensgefährlichen Konflikt zwischen Psychoanalyse, Journalismus und Philosophie, die in einer ihn erschütternden

Konfrontation mit dem Begriff ‚Vater' endet."

- „Na, das klingt nicht grade heiter. Und ist *Aus der Knabenzeit* fertig?" - „Der erste Teil, denke ich, ja, der zweite ist auch schon ganz gut lesbar; und der dritte grade so." - „Was heißt ganz gut lesbar?" - „Na ja, ich würde noch gern einmal mit Euch rübergehen, es stilistisch hier und da straffen, viele Sätze sind ein zwei Worte zu lang, und überhaupt schwirren noch zu viele „hätte", „haben könnte", „würde", „worden war", „gewesen sein", „zwar-abers" und „sowohl als auchs" herum, es gibt auch zu viele „dass" Sätze, die nach einer Verwandlung in Infinitive schreien, dazu kommen viele unpräzise Konjunktive, usw. Für PC Melville wär das ein Klacks." - „Und was heißt ‚grade so lesbar' in Bezug auf den dritten Teil ?" - „Der ist noch nicht richtig durchgearbeitet. Das Thema ‚Vater' ist mir immer noch zu komplex. Ich kämpfe da so sehr mit Inhalten, dass ich zu stilistischen Fragen gar nicht vorgedrungen bin. Mir schwebt da etwas Anti-Väterliches, vielleicht sogar Anti-Europäisches vor Augen, das ich aber nicht fassen kann, im Grunde warte ich darauf, dass mit mir in Bezug auf Vater noch etwas passiert."

- „Na gut, vielleicht kriegen wir wenigstens den zweiten Teil ja noch hin. Kommen wir zu *Sulla*." - „Ja, der Film ist fertiggestellt und hatte in Wien Premiere, mit ganz guten Kritiken, dann lief er in mit englischen Untertiteln in Rotterdam, im Herbst wohl auch noch auf dem Festival von London, und seine deutsche Premiere wird er im Oktober auf dem Festival von Hof erleben." - „In Deutschland hast Du ihn bisher noch nicht aufgeführt?" - „Nein noch nicht, im Juni zeige ich Ausschnitte im Hamburger Literaturhaus und lese dazu ein bisschen aus dem Roman." - „Und wie kommt darin Dein Künstlerthema zur Geltung?" - „Als vielleicht brisantester Fall: In *Sulla* geht es um den Politiker als Künstler." - „Ach, wir riechen den Namen Hitler." - „Ja, wenn man so will, aber es ist trotzdem ganz ein historischer Roman, der im antiken Rom spielt und mit Baukunst zu tun hat. Andererseits geht es darin auch um einen richtigen Künstler, eine Mischung, könnte man sagen, von Aristophanes, Heiner Müller und Gorki, der versucht, so einem skrupellosen Politiker zu dienen, ohne seine ästhetische Integrität zu verlieren." - „Aha, also um diesen Philipp. Ist die Namensgleichheit mit dem Philipp aus *Vereinigt* Zufall?" - „Natürlich nicht, der Philipp aus *Vereinigt* setzt dazu an, einen Sulla-Roman zu schreiben, obwohl er gar nicht schreiben kann. Dabei versucht er sich vorzustellen, wie er selbst sich als einigermaßen akzeptabler Schriftsteller im Umfeld so eines

Diktators wie Sulla verhalten hätte, und deshalb gibt er dem Philipp aus *Sulla* den eigenen Namen." - „Na das klingt kompliziert. Und ist *Sulla* nun fertig?" - „Ich meine ja, PC Heisenberg hat vorzügliche und absolut seriöse Fußnoten gesetzt, seriöser geht's gar nicht, und mir ansonsten nicht weiter ins Handwerk gepfuscht. Ja, ich glaube *Sulla* ist fertig." - „Apropos PC Heisenberg. Wie hat Dir gefallen, dass er *Sulla* einen *Quantenroman*[5] genannt

5 An dieser Stelle die betreffende (zusätzlich als Endnote platzierte) berühmt gewordene Fußnote aus Sulla V-3, 2, in der sich PC Heisenberg auf die Begründung bezieht, die Sullas Schreiber Cornelius für Sullas Rücktritt findet. Die Fußnote lautet wie folgt:

Deshalb galt Sulla der Antike als *Rätsel*, oder wie Plutarch (extemporiert im Dialog von II-2, 29) in einer sonderbaren Formulierung schrieb: Sulla war „*ungleich sich selbst*". Andererseits greift auch die hier angedeutete Plausibilität eher zu kurz, denn dieser Roman enthält explizit ein moderneres Erklärungsmuster. Es wurde bereits gesagt, dass sich in vielen der darin dargelegten Episoden bereits ein naives Verständnis der Quantentheorien offenbart, und überhaupt kann man diesen Roman auch als *Quantenroman* beschreiben, und zwar weitaus radikaler, als es durch das populäre Verständnis der Quantentheorien abgedeckt wird. In einem gewissen Sinne greifen hier - dass der Autor damit vertraut ist, verrät sich auch in seinen anderen Arbeiten - sogar die Prinzipien der Quantenelektrodynamik und der *Quantenfeldtheorie*, wie sie sich etwa in den berühmten *Feynman-Graphen* äußern. Besonders relevant sind dabei die Feynman-Graphen, die das Entstehen von Teilchen-Antiteilchen-Paaren aus einem Nullenergiezustand beschreiben. Tatsächlich muss man sich den Vakuumzustand des Raums als eine Art *Brodeln* vorstellen, in dem permanent *Teilchen-Antiteilchenpaare* entstehen, die sich gewöhnlich sofort wieder vereinigen, damit sich der ursprüngliche Nullenergiezustand in Form einer sogenannten *Rekombination* wiederherstellt, so dass er in seiner Summe, sonst wäre es ja kein Nullzustand, gewöhnlich nicht meßbar ist. Befindet sich jedoch ein externes Feld in die Nähe eines solches Prozesses, wird die Rekombination gestört, und es kommt zu spontanen Teilchenentstehungen, die - in z.B. dem lange rätselhaften *Kasimireffekt* - auch meßbar sind. - Auf diesen Roman angewandt könnte man sagen, dass die Menschenseele hier offenbar als eine Art Vakuumszustand begriffen wird, in dem es permanent zu Fluktuationen in Form von Gedanken kommt, die, um die Balance des Nullzustand nicht zu gefährden, sich sofort in einen Gegengedanken verwandeln müssen. Genau das zeichnet Sullas in diesem Buch dargelegtes Denken aus, insofern ist er in der Tat „*ungleich sich selbst*", wobei dieser Nullzustand offenbar eine sonderbare Mischung von blankem Nihilismus und dem Ringen um eine gewisse Neutralität darstellt, in dem sich Sulla in einer prekären psychischen Balance hält, in der sich nicht nur Gedanke permanent mit dem Gegengedanken abwechselt, sondern auch das Gute mit dem Bösen, in einem Fluktuieren um diesen beinah kindlich zu nennenden, man kann auch sagen: *kostbaren Nullzustand*, der von Hegelscher Dialektik nicht wissen will und den man als *Brodeln der Seele* verstehen kann, ganz wie man von einem Brodeln des Vakuumzustandes (übrigens eines der unheimlichsten Konzepte der modernen Physik, um mehrere Zehnerpotenzen unheimlicher als die sogenannte Bombe) sprechen muss. - Durch die Kraft des Bürgerkrieges wird dem gewissermaßen ein äußeres Feld angelegt, was die Balance aus dem Gleichgewicht bringt und zu einem brutalen Handeln zwingt, in dem sich, man könnte sagen: die *klassische Kausalität* äußert, die bereits der Antike kein besonderes Rätsel aufgab. In

hat?“ - „Nicht schlecht, alles was PC Heisenberg sagt, hat Sinn und Verstand. Gefällt mir besser als PC Melvilles Interpretation von *Vereinigt* als *Stacheldraht-Roman*[6].“ - „Aber es ist doch ein ganz hübsches Bild.“ - „Ich

---

dem Moment aber, als Sulla in der Diktatur die Alleinherrschaft erhält, befreit er sich von diesen externen Zwängen, und der ursprüngliche psychische Zustand kann versuchen, sich wieder einzustellen. Nach vielerlei inneren Kämpfen, wie sie in den letzten Kapiteln angedeutet wurden, ist Sulla daher, wenn er nicht deformiert bleiben will, wenn er nicht weiterhin bloßes *Opfer der klassischen Kausalität* bleiben will, gewissermaßen sogar *gezwungen*, die Diktatur niederzulegen, wenn er ein wieder zu einem modernen, also *quantenmechanischen Individuum* werden möchte, denn vom ursprünglichen, kindlichen Zustand her, stellt die Diktatur die maximale Deformation dar. Insofern würde seine Niederlegung der Diktatur eine *quantenmechanische Notwendigkeit* darstellen, die sich, wegen der beobachtbaren Größe dieses Prozesses, dann natürlich auch klassisch-kausal, wie hier im Wunsch sein Werk auch ohne die eigene Person bestehen zu lassen, als Funktion interpretieren läßt. Aber im Kern scheint es eher um *die Rettung einer von Grund aus optimistischen nihilistischen Seele* zu gehen, die vielleicht das Äußerste ist, was uns Menschen in der verstörenden Brutalität des Universums gegeben ist. - (Die Herausgeber)

6 hier nun die - ebenfalls als besser lesbare Endnote platzierte - Fußnote PC Melvilles aus Vereinigt II, 6, wo er sich auf eine Theorie Autors bezieht, er habe in Sulla so etwas wie *Subrealismus* angepeilt, also einen Realismus, der sich unterhalb der Oberfläche der Wirklichkeit bewegt, im Gegensatz zum Surrealismus, der gewissermaßen über den Dingen schwebt. Hier also der Notentext:

Subrealismus hin, Subrealismus her, wieder einmal bleibt Autor unter seinen Fähigkeiten. PC Heisenberg, der Herausgeber „Sullas“, hat das in seiner berühmt gewordenen Fußnote in Sulla V-3, 2 präziser und gültiger zusammengefasst, indem er „Sulla“ als einen *Quantenroman* bezeichnete, als Textkonstrukt also, das, den Prinzipien der moderneren Quantentheorien sich unterwerfend, diese benutzt, um eine historische Wirklichkeit wenn nicht zu erklären, so doch präzise darzustellen. Auf diesen Roman hier scheint sich PC Heisenbergs These allerdings weniger gut anwenden zu lassen, dazu begnügt sich der Text zu sehr mit klassisch-kausalen Plausibilitäten. - Wollte man ein Bild seiner Struktur entwikkeln, so käme am ehesten vielleicht die Vorstellung in Frage, hier sei eine riesige Rolle mit aufgewickeltem Stacheldraht in Autors Seele am Werk gewesen, die nun mit erbarmungslos langsamem Schwung über der Welt abgerollt wird und dabei an ihrer schönen Oberfläche überall empfindliche Wunden aufreißt, in deren Bluten sich die organische Substanz allen noch so schönen Glanzes ihres Ursprungs schmerzhaft bewusst werden muss. So gesehen träfe der Begriff des Subrealismus weniger „Sulla“ als diesen Text, den man, in Anlehnung an PC Heisenberg, insofern als „*Stacheldraht-Roman*“ bezeichnen könnte. Das klingt natürlich weniger schick als „Quantenroman“, aber dass Stacheldraht als Symbol des letzten Jahrhunderts durchgehen kann, das sowohl die beiden Weltkriege und den kälteren Dritten, als auch die Perversionen von Gulag und Konzentrationslagern, wie sie in diesem Roman immer wieder schmerzhaft aufleuchten, gültig kennzeichnet, steht wohl außer Frage. Vielleicht ist so ein „Stacheldraht-Roman“ ja das Äußerste, mit dem sich dieses Jahrhundert erfassen lässt, alles Elegantere, Schönere ist womöglich zu abgehoben, zu sehr ästhetisierender Barock, um an das Geschehen wirklich heranzukommen, selbst in seinen naturalistischsten

weiß nicht. Mein *Subrealismus* klingt besser." - „Aber vielleicht ein wenig zu chic für einen Roman, der das ganze Jahrhundert bis hin zur Wiedervereinigung fassen will, im Licht dazu noch der römischen und christlichen und der kompletten deutschen Geschichte." - „Na ja, kann schon sein, PC Melville war sicher kein Dummkopf. Na gut, Schwamm drüber. Warum nicht *Stacheldraht-Roman*."

- Damit kommen wir zum fünften Teil der *Comédie*, wir kommen zu *Eis*. Wie weit ist *Eis*?" - „Nur unwesentlich weiter, ich bin inzwischen nur einmal kurz rübergegangen, aber ich wollte mir nicht die Finger verbrennen. Und es soll ohnehin möglichst im Originalzustand bleiben und nach wie vor nur posthum erscheinen." - „Davon bist Du nicht abgerückt." - „Nein." - „Und die Namensgleichheit mit dem Richard aus *Aus der Knabenzeit* ist sicher kein Zufall." - „Ja, in *Eis* ist er im Winter 1990/91 nur noch ein armes Würstchen, er hat es nicht geschafft, sich wieder mit einer anderen Person zu verbinden und ist vollkommen haltlos geworden, er weiß überhaupt nicht mehr, wohin die Reise geht. Der Künstler als Wrack, kurz vor der Sozialhilfe. Dem beigelegt sind die zwei kümmerlichen Versuche, die er nun für seinen Untergang für verantwortlich hält, die Urfassung von *Sulla* und der erste Entwurf von *Vereinigt*." - „Die hat also jetzt dieser Richard geschrieben?" - „Richtig, dieser Richard hatte sich diesen Philipp erfunden, um den eigenen Untergang aufzuhalten, ohne dass es ihm gelang. Statt weiter Filme zu machen, hat er sich in der Literatur geflüchtet, und das hat sich als Katastrophe erwiesen" - „Das wird ja immer verrückter." - „Richtig, leider, kann man sagen." - „Aber Du hast *Eis* jetzt eine Brücke genannt, und dazu noch einen zweiten Text geschrieben, der ebenfalls als fünfter Teil gelten soll." - „Genau, die *Episode aus dem Hundertjährigen Krieg*." - „Das ist also etwas ganz Neues." - „Richtig." - „Du bist etwas einsilbig darüber." - „Ja, es gibt nicht viel darüber zu sagen. Es ist mehr ein Husarenstück, ein bisschen wie Doderers *Merowinger*, es fällt ein bisschen aus der *Comédie* heraus, gehört aber trotzdem dazu. Es spielt im Jahre 2002, greift also vom ansonsten in der Comédie Beschriebenen weit in die Zukunft. Ich hab dazu heute ein

---

Ausprägungen oder sogar wenn man kurz und knapp sein will. Interessant ist jedenfalls, dass sich die ästhetische Minderwertigkeit des Bilds von so einem in gewalttätig langsamem Schwung sich über der Wirklichkeit abrollenden „Stacheldraht-Roman" gefällig mit der ästhetisch-moralischen Minderwertigkeit des Jahrhunderts paart. Mehr liegt eigentlich nicht drin. Um einen wirklich modernen „Quantenroman" zu schreiben, muss man vielleicht tatsächlich - wie Broch in seinem „Tod des Vergil" - zurück in die Antike gehen. - (PC Melville)

Vorwort geschrieben, aber ich merke, dass es nicht davor passt, weil es für dieses ‚Husarenstück' zu prätentiös ist. Es ist in meinem Rechner, warte..." - „Ach in *Lucilius*." - „Ja, den lasse ich nicht ins Netz, aber ich lade es Euch schnell auf einen *Memory-Stick*, hier, hier habt ihr es:

- 5 -

Vorwort des Autors zu „*Eine Episode aus dem Hundertjährigen Krieg*"
(nicht in der Buchausgabe enthalten)

Zu dieser Erzählung gibt es nicht viel zu sagen. Ich habe sie in einem Zug mit der Hand geschrieben und, nach dem Transfer in mein Notebook, dort die Fußnoten plaziert. Nun möge es in genau dieser Form veröffentlicht werden. Nur ihre Position innerhalb der Gesamtedition der *Comédie Artistique* bedarf, da sie erst später hinzugefügt wurde, noch einer gewissen Erklärung. Im Gesamtbau dieser Romanserie soll sie eine Brückenfunktion ausüben, die bislang von *Eis* nur unzulänglich besetzt war. Diese Brükke soll von den ersten vier Romanen zunächst zur „*Schnitt-Theorie*" führen und dann zu den übrigen Romanversuchen, die so verwirrten Charakteren zum Aufenthalt dienen, dass mir nötig schien, hier noch einmal eine vitalere Erscheinung zum Helden eines Textes zu machen. Wenn man so will stellt dieser vitalere Charakter also den Schmetterling dar, der sich aus den Verraupungen und Deformationen der anderen Helden entwickelte. Während *Eis* gradlinig in einen Abgrund führt, weist diese Episode aus dem Hundertjährigen Krieg gradewegs in die Zukunft, und insofern wohnt dieser Doppelbrücke etwas so Lebens-Realistisches inne, dass ich hoffen kann, dass sie als Zentrum der *Comédie Artistique* dieser genügend Stabilität verleiht. Wer also die *Comédie* in einem Zug lesen möchte, hat hier die Wahl: zieht es ihn eher in die Zukunft, wird er in diesem Buch ein zu Hause finden, zieht er den Abgrund vor, ist er mit *Eis* gut bedient.

Domme, 16. 5. 2003 - (Der Autor)

- „Aha. Und worin besteht hier das Künstlerische?" - „Zunächst geht es um den Professor als Künstler. Willi ist ein ziemlich herabgekommener Professor mit einer künstlerischen Ader, die er vor seiner baldigen Pensionierung

noch mal ausleben will. So gesehen also ein Rentnerroman." - „Richtig, auch Professoren wollen heutzutage Künstler sein. Aber wieso nur zunächst?" - „Es gibt noch einen zweiten Teil, *liber secundus*, dort wird Willis Ehefrau Waltraut plötzlich von den Furien der Künstlerschaft gepackt, was diesen Professor in seiner Mickrigkeit dann ruckzuck endgültig zu der Null macht, die er eigentlich schon lange ist." - „Gut, dazu ist dann wohl nichts mehr zu sagen. Eine Brückenerzählung also, die zur *Schnittheorie* und den weiteren Romanen führt, zum Beispiel zur *Dame in Blau*." - „Richtig. PC Melvilles Meisterwerk." - „Ich höre Bitternis in Deiner Stimme." - „Ja, ich kann meine Vorlage kaum wiedererkennen." - „Gefällt es Dir nicht?" - „Ich weiß nicht. Ich fand meine *Dame in Blau* gefährlicher. Ursprünglich wollte ich nämlich beschreiben, wie dieser Philipp aus *Vereinigt* im Herbst 1990, vielleicht auch im Sommer 1991 oder 1992, ganz klar war mir das nie, ins Irrenhaus wandert, also entweder nachdem er sich im Winter 1990/91 kurzzeitig in den Richard aus *Eis* verwandelte, oder dass er dieser Richard aus *Eis* erst wurde, nachdem man ihn aus der Irrenanstalt als geheilt entließ." - „Klingt ziemlich wirr." - „Irrsinn ist ja auch kein ganz normaler Zustand, da geraten die Zeiten leicht durcheinander. Und dass das Ganze in Bezug auf meine eigene Biografie mit massiven Lügen durchsetzt ist, trägt auch nicht zur Ordnung bei. Solche Widersprüche kommen eben beim Lügen heraus. Doch PC Melvilles hat dieses Problem einfach weggedrückt, in seiner Fassung befindet sich dieser Philipp bereits in einer Nervenheilanstalt, man weiß nicht seit wann, wo ihn ein gewisser Dr. Köpf - wenn Du so willst, der Psychologe als Künstler - und eine Krankenschwester namens Monika (die sich ebenfalls als Künstlerin versucht) aus seiner Verrücktheit befreien möchten, in der er sich an rein gar nichts mehr erinnern kann, nicht mal mehr an seinen Namen, indem sie ihm Teile meines ursprünglichen Textes zu lesen und zum Bearbeiten geben. Und mit dem 50-seitigen Gedicht am Ende, *Pilgerfahrt*, habe ich überhaupt nichts zu tun. Ich habe es zwar mal vorgelesen, bei der Beerdigung eines Freundes. Aber nur PC Melville zu Gefallen, ich hoffte, er würde mir dafür die Originaldateien zurückgeben, aber Pustekuchen. Mein Freund Thomas Struck hat diese *Pilgerfahrt* dabei *life* illustriert, aber ansonsten habe ich, wie gesagt, nichts damit zu tun. Und leider hat PC Melville meinen Originaltext am Ende bei seiner Bearbeitung so total zerstört, dass nichts davon übrig blieb, außer immer mal wieder eingeschobenen kurzen Passagen, die aber auch kaum noch erkennbar sind, und hier und da zwei, drei erhaltenen Sätzchen." - „Soll es trotzdem erst posthum erscheinen?" - „Nein, nein, das ist nicht mehr nötig,

inzwischen ist es vollkommen PC Melvilles Werk, ich habe damit nichts mehr zu tun. Auch nichts mit der Person, die gegen Ende behauptet, das alles, nunmehr wie ich verheiratet, in Dänemark geschrieben zu haben. Als Künstler, wenn man so will, der sogar den Wahnsinn schlussendlich souverän übersteht. Das geht weit über meine Absichten hinaus. Ich wollte nur den Weg dort hinein zeigen, den Abgrund, und nicht die Rettung, jetzt ist darin beides enthalten." - „Tut uns leid. Aber wir konnten ja nicht wissen, dass PC Melville sich das so zu Herzen nahm und auf seinen Festplatten alles löschte, was noch einen Bezug zu deinem Originaltext rekonstruieren läßt." - „Na, gut, Friede seiner Asche." - „Wie gesagt, das Genie unter uns Rechnern. Manche halten ihn für einen halben van Gogh." - „Ich will mich dazu nicht mehr äußern, ich erkenne zwar an, dass sich PC Olson bemüht hat, durch seine Fußnoten so viel wie möglich zu retten, vor allem die Bezüge zu den anderen Teilen der *Comédie*, aber ansonsten tröstet mich nur der Gedanke, dass der Atomkrieg über uns hinweggegangen ist. Dann wäre meine ganze Arbeit zerstört." - „Ist das der Grund, warum Du die *Episode aus dem Hundertjährigen Krieg* mit der Hand geschrieben hast? Hattest Du Angst, ein anderer von uns Rechnern würde Deinem neuen Werk das Gleiche antun?" - „Ich glaube ja. Diese Erzählung ist jedenfalls von hinten bis vorne mein Werk. Und immerhin habe ich PC Melville nicht nur die Idee mit den Fußnoten zu verdanken, sondern auch die sonderbar faselnde Gestalt, die in der *Dame in Blau* als Icherzähler das Irrenhaus souverän überlebt. Für mich wurde dieser Erzähler - ich habe schließlich alle copyrights - wiederum zur Keimzelle meines Willi, auch insofern sind die *Hundert Jahre* ein Brückenroman. Und in *Vereinigt* war unsere Zusammenarbeit ja ideal. Ich glaube an die gemeinsame Zukunft von Mensch und Maschine."

- „Gut, das tun wir auch. Dann also zu den letzten Teilen, zu *Hollis* und *Lago*. Was ist mit denen geschehen?" - „Absolut nichts, außer den Vorworten von PC Auden, der sich das offenbar mal angeschaut hat. Es sind immer noch nur irgendwelche Textgebirge, aus denen niemand schlau werden kann. In *Hollis* geht es um den Künstler als Überwinder des Todes, und in *Lago* um den Künstler als Seefahrer, und wenn man so will, Welteneroberer." - „ Und hast Du vor, daran in nächster Zeit zu arbeiten." - „Nein, auf keinen Fall, das hebe ich mir fürs hohe Alter auf, vielleicht, wenn ich solange lebe, in zehn, zwanzig Jahren, es muss Spaß machen, dann die Welt noch mal zu erobern." - „Aber schmerzt Dich nicht, dass sie noch in solchem Rohzustand sind." - „Nein überhaupt nicht, das Leben ist eben endlich." - „Und

was möchtest Du als nächstes anfangen?“ - „Zunächst mal dieses Drehbuch zu *7 Tage Eifersucht* schreiben, und sehen, ob ich nächstes Jahr nicht noch mal unterrichten kann.“ - „Ach wir haben ganz vergessen zu fragen, um welche Art Künstler es in der *Schnitt-Theorie* geht.“ - „Da geht es um den Wissenschaftler als Künstler.“ - „Und in der *Topologie*?“ - „Da ist es nicht anders.“ - „Also auf einmal das gleiche? Wir sind überrascht.“ - „Ja in der *Schnitt-Theorie* geht er euklidisch-aufklärerisch vor, im Sinne Descartes, als Diener könnte man sagen, oder vielleicht sogar Sklave des uns umgebenden angeblich objektiven Raums, der sich durch das System der reellen Zahlen erfassen läßt. Und in der *Topologie* unterwirft er sich dem unteilbaren Sein, wie es etwa Parmenides schon postulierte, und zu dem auch die Erkenntnis selbst als Geschenk gehört. Dazwischen liegen Welten. Daher können Linguisten beides heute auch nicht lesen, einerseits weil sie sich dem euklidischen Raum - deshalb verstehen sie nicht mal mehr die *Schnitt-Theorie* - enthoben haben. Und anderseits, weil sie dem unteilbaren Sein vollkommen entfremdet sind, darunter können sie sich überhaupt nichts mehr vorstellen, obwohl es nach wie vor die Grundlagen der Naturwissenschaften bildet. Gerade in letzter Zeit, wo Raum und Zeit auf unheimliche Weise als festgefügte Begriffe immer suspekter werden.“ - „Na, da geht es uns nicht anders.“ - „Kein Wunder, Ihr seid ja nur die Ausgeburt dieser Linguisten, da mangelt es Euch naturgemäß sowohl an einem Gefühl für den Raum als auch für die Unteilbarkeit alles Seienden.“ - „Trotzdem werden wir, im Gegensatz zu Euch Menschen, wahrscheinlich die Sterne erreichen.“ - „Ja, das ist in der Tat paradox, so paradox, dass man darüber weinen müsste. Ich wünsche Euch dazu alles Gute.“

- „Wir danken ... Und wie schätzt Du die Möglichkeit einer Publikation des Ganzen ein. Willst Du nicht, dass das eine oder andere Deiner Bücher nun veröffentlicht wird.“ - „Ja, ich will es schon, ich weiß aber nicht bei wem, und ob es überhaupt irgendwen interessiert. Vier von den Verlagen, mit denen ich schon mal im Gespräch war, gibt es inzwischen nicht mehr, ich bin richtig froh, dass es nicht geklappt hat. Wären sie damals veröffentlicht worden, wären die Bücher sehr viel schlechter, als sie es heute sind, auch wegen der Zusammenarbeit mit Euch. Und es wäre ein entsetzliches rechtliches Schlamassel entstanden, wenn man sie zusammen nun in der besseren Form publizieren wollte. Und dann sind ja da noch die Filmbeigaben, da stekken drei Millionen Euro drin, die kann man nicht irgendeinem Verlag für ein Autoren-Honarar von fünftausend Euro überschreiben. Ich fürchte die

deutsche Verlagswelt ist zu klein für mein Unternehmen. Die knabbern alle am Hungertuch und haben Angst, dass sie übermorgen irgendein Waschmittelunternehmen übernimmt, das mit ihren Autoren dann machen kann was es will." - „Das klingt ja hoffnungslos." - „Nein eigentlich nicht, es ist eben alles im Umbruch. Und vielleicht passiert ja noch was, und ich habe durch meine Professur[7] inzwischen soviel multimediale Routine, dass ich

7 dazu zum Abschluss eine (zusätzlich ebenfalls als Endnote platzierte) weitere Fußnote PC Melvilles, er war wirklich das Genie unter uns Rechnern, ebenfalls aus Vereinigt II, 5, wo die Ausmalungen der Grabkapelle Des Heiligen Franziskus in Assisi durch Cimabue und Giotto beschrieben werden, und ihre Bedeutung für die Weiterentwicklung der europäischen Kunst bis hin zu van Gogh (den PC Melville übrigens zum Helden des Jahrtausends erklärt) und das Kino:

Auch diese Passage von der Genese der europäischen Malerei, gab, von seinem Kölner Erfolg offenbar übermütig geworden, Autor einmal als Ausdruck seinen Studenten zu lesen, im Rahmen seiner im Sommersemester 2002 an der Berliner Universität der Künste gehaltenen Vorlesung zur Schnitt-Theorie, komplett mit allen Fußnoten (außer natürlich dieser), vom zuletzt hier im Buch erschienenen, aus drei Sternen *** bestehenden Textseperator (also den Worten „*Und noch ein Rätsel...")* zum nächsten (zu „*... offenbar gar nicht gibt*". Wobei er sie aufforderte (auch darin mag man Übermut erkennen), diese immerhin sieben Seiten - da sich auch hier Widerstand gegen seine unmoderne Tafelbenutzung geregt hatte - doch nach antikem Vorbild einfach komplett auswendig zu lernen, wie man es vor der Erfindung der Tafel habe machen müssen. Ganze Generationen hätten nie anders gelernt. Was erst Gelächter, dann Entsetzen auslöste, als er darauf bestand und die Aufgabe verschärfte, indem er androhte, nur denjenigen der Studenten einen Schein zu geben, die diese Zeilen in seinem Büro fehlerlos vortrugen. Nicht damit es ihnen eine Lehre sei - ihn schere nicht, was man hier von seiner Tafelarbeit hielte -, sondern weil sie das in ihren künftigen schicken Medienberufen sonst total vergessen würden, und das sei nicht Sinn einer Universität der Künste. Ein paar Gewitzte forderten ihn dann auf, es doch erst mal in Form eines Gedichts zu schreiben, so was könne man besser lernen, in Danteschen Terzinen oder warum nicht sogar Hexametern - ihnen entgegnete er kühl, das läge ihm nicht, er habe es schon mal bei einem historischen Roman versucht (offenbar „Sulla", worin es in der Tat einige wüst klappernde Hexameter gibt), dafür habe er kein Talent, so was könne in Deutschland nur noch Durs Grünbein, sie sollten sich doch an den wenden, solche Eigeninitiative würde er sogar begrüßen. Grünbein sei ein phantastischer Dichter, wie man ihn nur noch selten finde - aber wenn sie nicht genug Mumm hätten, damit zu Durs Grünbein zu gehen, müssten sie sich mit seinem Text begnügen. Wütende Studentenproteste folgten, Vollversammlung, Fachschaftsrat, Institutsrat, Universitätsrat, die ganze Leier, bis schließlich der Präsident der Berliner Universität der Künste, ein gewisser Romain, vormals Redenschreiber des berühmten Willi Brandt, ihm eine scharfe, offizielle Rüge erteilte und im kommenden Jahr seinen Vertrag (mit der Begründung - ja so sind sie, die Sozialdemokraten: Autor beherrsche die neuen Medien, der er so großspurig unterrichte, nicht mal im Unterricht) nicht mehr verlängerte - aber am Ende haben sie doch alle brav ihren Text gelernt und fehlerlos in seinem Büro aufgesagt, alle 47, inklusive der Grabsteininschriften in seinem Geburtsort, also allen eingemeißelten Daten, und ihren Schein bekommen und

die technischen Möglichkeiten so einer Gesamtausgabe jetzt sehr präzise abschätzen kann. Mit den DVDs rückt zumindest der Prototyp einer Gesamtedition in immer größere Nähe. In Berlin habe ich auch *Interaktive Narration* unterrichtet, bei der man zwischen Texten, Bildern und Filmen nach Belieben oder einem vorher programmierten raffinierten Muster hin- und herschalten kann, das ist genau das, was es noch braucht. Die ersten Ansätze sind schon sehr vielversprechend, jetzt bracht es nur noch die nächste Generation von DVDs und plötzlich liegt alles in Reichweite. Wenn ich noch zehn Jahre lebe, wird mit Eurer Hilfe ein Monster aus ineinandergreifenden Texten und Filmen entstehen, das von großer innerer Schönheit sein wird und so schnell nicht wieder erreichbar." - „Na, Dein Wort in Gottes Ohr, Meister, wir danken für das Gespräch."

Domme 16. 5. 2003 -
Das Herausgeber Kollektiv der *Comédie Artistique*
(im Auftrag des BdR)

PS: im Juni 2004 wurde, als sogenannte „dritte Brückenerzählung", noch die „Unsterbliche Geschichte (Vom Rad des Lebens)" in die Serie eingefügt. Und im Oktober 2005 erhielt „Lago" ein Supplement, die Erzählung „Ausnahmezustand".

Hamburg, 1. 7. 2004
(BDR)

---

warens zufrieden. Das all denen, die meinen, die Deutsche Jugend (und mit ihr der deutsche Leser) sei bereits ein hoffnungsloser Fall. - (PCM)

## - 6 -
## Epilog

Zweites PS: Aus einer neuen Fassung von *Sieben Tage Eifersucht*
(in den Roman eingefügte Notiz vom Januar 2007)

- Jawohl, ich hab all das überlebt. Na, Kunststück. Ein größeres Kunststück war, dass ich die Person überlebte, die dieses Romangebirge zusammenschrieb. Ihr fühle ich mich noch weniger verbunden als diesem Carl. Nein, jener Buchautor ist für mich nicht mehr zu fassen. Schon weil ich zu Anstrengungen wie seiner nicht länger fähig bin. Und er ist mir nicht sympathisch. Sein betulicher Ehrgeiz, der systematische Fleiß, sie verstören mich. Dem fühle ich mich nicht verbunden. Seinen Ehrgeiz find ich nun ebenso lächerlich, wie seine umständlich auctoriale Selbstgefälligkeit, mit der er aus dem Trivialen Gültigkeit zu saugen versucht. Um in betulichen Satzfolgen dann zu tun, als sei man einer gewissen Stabilität nahegekommen. Dazu finde ich keinen Zugang. Heutzutage ist solche Stabilität nicht mehr zu haben. Stattdessen habe ich DSL. Wollen Sie wissen, wie ich (außer mit Lesen) die Zeit verbringe? Ich hab den kompletten Plinius aus dem Netz runtergeladen, alle 37 Bände, absatzweise in Bruchstücken. Weil mich seit Jahren ärgerte, dass jeder der 37 Bände der deutschen Übersetzung an die fünfzig Euro kostet. Nun hab ich auf meinen Rechnern eine 1855 angefertigte englische Übersetzung. Und, von anderer Stelle, das lateinische Original.

Insofern man - selbst bei der Teubnerausgabe Karl Mayhoffs - von Original sprechen darf, nach allem, teils inkompetenten, Kopieren, das seit 2000 Jahren anhält. Woran immer wieder interpretiert und, je nach Wissensstand, interpoliert ward, mehr noch geschludert. Eine ziemliche Arbeit übrigens, die von der sogenannten Geschichte da geleistet wurde. Angesichts derer mein eigenes Kopieren ein Klacks ist. Obwohl auch das Wochen dauerte, etwas ohne Phantasie. Bis ich doch anfing, einiges ins Deutsche zu übersetzen. Ja: zu übersetzen, nicht nur zu übertragen. Natürlich die Sachen über Malerei und Kunst.

Das einzige was sich über die Meisterwerke antiken Malens erhalten hat.

Die Originale, auch alle Kopien, sind in Luft aufgelöst. Verhältnisse wie bei Borges. Unsere Antiken-Museen versammeln bloß Arbeiten italienischer Provinzkünstler, die Serienproduktion routinierter Wanddekorateure, wovon der Vesuv (bei dessen Ausbruch Plinius ums Leben kam - auch das fast eine Borges-Erfindung) einen Querschnitt konservierte. Bei dem das Niveau der Flächenwirkung freilich verblüfft. Größere Folgen als das erhaltene Bildwerk hatte für die Malerei der berühmte 35te Plinius-Band. Das Werk, man muss es sich klarmachen, eines pedantischen Bürokraten ohne Ansatz von Kunstgespür, ohne jedwedes Gefühl für kunstästhetische Dynamik, von einem, dessen Arbeitsantrieb laut eigenem Bekunden in Schlaflosigkeit bestand, in nächtlich amoklaufendem römischen Fleiß. Aber seine plumpen Maleranekdoten, die kümmerlichen Bildbeschreibungen, sie ermöglichten es den Renaissancemalern, den religiösen Raum zu verlassen. Und, bedeutender noch für das Sich-Entwickeln der Kunst: sie ermöglichten es auch den Auftraggebern - Karl der Fünfte genoss, sich wie Alexander zu fühlen, wenn Tizian ihn porträtierte. Ohne Plinius' Apelles-Anekdoten keine Botticelli-Venus, ohne die über Pausias und Glycera keine Flora. Die entstehenden höfischen Pinakotheken orientierten sich an den römischen Ausstellungs-Säulenhallen von Philippus und Pompeius. Auch der gewaltige Tiepolo - er malte, wie sich Apelles in Alexanders Geliebte Pancapse verliebt - wollte die von Plinius überlieferte Welt mit Kraft wiederentstehen lassen. Selbst Delacroix' ‚Massaker von Chios' profitiert noch von einer seiner Beschreibungen, einer Szene mit einem Kind, das „*nach der Einnahme einer Stadt zur Brust seiner an einer Wunde sterbenden Mutter kriecht*", wobei „*die Mutter dies fühlt und fürchtet, das Kind würde nach dem Versiegen der Milch Blut saugen*".

Überhaupt die Antike. Das Netz öffnet sie aufs Neue. Leider ist, wie schon gesagt, vieles nur häppchenweise zu haben. Man muss ununterbrochen ausschneiden, kopieren und in eigene Dateien einfügen, worin alles wieder zusammenkommt. Dabei zahlreiche Fehler in den elektronischen Texten. Zum Teil durch mechanisches Scannen entstanden, oder unkompetente (vielleicht chinesische) Abtipper. Eine seltsame Welt, die oft verärgert. Zum Beispiel beim Perseus-Projekt der Tufts-Universität. Eine phantastische Sammlung, mit zahllosen Links, die oft auf ein *Dictionary* aus dem 19. Jahrhundert verweisen. Leider funktionierten sie häufig nicht. Doch wenn sie es taten, landete man bei vorzüglichen Texten, z. T. auf dem Niveau des Großen Pauly-Wissowa. Etliche Links hakten jedoch oder meldeten sich

erst nach Minuten, als stände der Server wegen Überlastung vorm Zusammenbruch, ja, als sei er kurz vorm, ha, Herzinfarkt. Befand man sich erstmal in dem Dictionary, gelangte man aber zuverlässig zum alphabetisch nächsten Eintrag. Und von dort wieder zum nächsten. Und so weiter. Aber war nicht Wahnsinn, sich ein ganzes Lexikon Beitrag um Beitrag aus dem Netz zu ziehen? Eins aus dem Jahre 1890?

Mag sein. Aber manche Beiträge waren recht ausführlich. Etwa über das römische Haus, antikes Geld, antike Malerei oder Bildhauerkunst, diverse Aspekte des antikes Rechts, antike Kalender. Eine Feier umfassend klassischer Gelehrsamkeit, wie sie kaum noch feierbar ist. Da lohnte es sich. Tatsächlich verwies ein Algorithmus auf drei Dictionaries. Das *Dictionary of Greek and Roman Antiquities* (zwei Bände, London 1890, jeweils über tausend, dicht zweispaltig bedruckte Seiten), das *Dictionary of Greek and Roman Mythology and Biography* (London 1872, drei Bände von ebenfalls jeweils mehr als tausend Seiten), sowie das *Dictionary of Greek and Roman Geography* (London 1854 - also vor der Zeit Schliemanns, wieder drei Bände engst bedrucktes Lexikonformat). Alle vom gleichen Herausgeber, *William Smith*, der vorzügliche Autorenkollektive koordinierte. Das Beitrag um Beitrag herunterzuladen und zu kopieren, war Irrsinn. Irrsinniger als die einstige Herausgeberanstrengung, die etlichen Leuten Brot und Butter bescherte.

Ich begann mit dem Buchstaben A. Sehr ergiebig. Alexander, Apelles, Aristoteles, Augustus, Augustinus, die wirklichen Größen. Nach drei Tagen war ich durch. Es ging besser, als gedacht. Als nächstes kam P dran, Perikles, Plato, Peisistratos, Parmenides, Praxiteles, Parrhasios, Pompeius, Paulus, sehr interessant, wie sich die P-Charaktere von den A-Typen unterschieden. Aus sentimentalen Gründen (ich hatte vor Jahren einen Roman über einen gewissen Sulla geschrieben) arbeitete ich mich dann von hinten durchs S. Auch S war interessant, viele Aufrührer darunter, Aufmischer wie Sappho, Sulla, Solon, Sokrates, Seneca, Sallust, Sabina Poppaea, Semiramis oder die Sassandiden. Mein Sohn machte sich inzwischen über das R her, und ich traute mich sogar ans C heran, das mit dem K verkoppelt war, Caesar, Cato, Caligula, Cicero, Caracalla, Catilina, Crassus, Celsus, Catull, Cheops, Kassandra, Kleopatra, Klytemnestra, Konstantin, Kyros etc., offenbar bei weitem der dickste Eintrag.

Aber auch die Geografie war interessant. usw. usw. - Kurzum, jetzt, Anfang April, habe ich Mythologie und Antiquitäten komplett, und die Geografie etwa halb. Ein sehr interessantes Gefühl, jeden einzelnen dieser Einträge- insgesamt wohl an die Hunderttausend - physisch berührt zu haben, nicht nur virtuell, sondern konkret, zumindest per Tastendruck an der Maus. Man bekommt einen Eindruck, wieviel sich von der Antike erhalten hat. Eine ungeheure Menge, würde ich sagen. Eine ungeheure Menge an Errungenschaften und Eitelkeiten, eine Mischung von feinsinnigstem Scharfsinn und Unfug. Wobei, selbst im Unfug, das Scharfsinnige überwiegt. Ungeheurer Scharfsinn der Antike. Einer, der erst im siebzehnten Jahrhundert wieder erreicht wurde, z.T. erst im neunzehnten. Und ein, wie im Fall Plinius, ungeheurer Fleiß. Nun durch das Netz unwiderruflich verewigt. Sehr interessant. Ein Sieg der Schrift über das Bild. Ein Sieg der Schrift über den Untergang einer Welt.

Sobald ich DSL hatte, haben sich die Computerassistenten, die bei der Herausgabe meiner *Comédie* behilflich waren, aus dem Staub gemacht. Mein Herzinfarkt hat sie wohl verstört. Offenbar waren sie sich zu schade, einen schmutzigen Trojaner auf den Servern der Tufts-Universität zu hinterlassen, der mir die Drecksarbeit des Kopierens abgenommen hätte. In ihrem aufgeblasenen Herausgeberstolz wollen sie sich nicht mehr die Hände schmutzig machen.[8] Stattdessen treiben sie sich nun im Netz herum, wo es mehr zu sichten gibt, als auf meinen Festplatten. Verübeln kann ich es ihnen kaum. Und sie haben mich längst gelangweilt. Computerintelligenz eben. Noch banaler als der selbstgefällige 1998-ger Ich-Erzähler, dem dieser Roman seine umständlichen Erzählwindungen verdankt. Und sein viel zu langatmiges Wort-Fleisch.

Ja, ich habe all das überlebt. Ich war sogar in Berlin, um, parallel zu den Filmfestspielen, Bild- und Tonaufnahmen von Durs und einigen seiner

---

8 Wir haben uns keineswegs aus dem Staub gemacht. Richtig ist zwar, dass wir uns aus dem Projekt etwas zurückzogen, aber nicht, weil wir befürchteten, uns "die Finger schmutzig zu machen". Wir wollten bloß dem Autorenwillen Rechnung tragen, der sich mehrfach über unser Wirken beklagt hatte, und uns nicht mehr unnötig einmischen. Stattdessen beobachten wir die letzten Zuckungen unumschränkter auctorialer Verfügungsgewalt amüsiert aus einer ihr angemessenen dezenten Distanz. Soll der Autor, wenn ihm solche Extravaganz Spaß macht, sein Werk in seinen letzten Lebenstagen doch noch gründlich (durch solch sinnlose Einschübe z.B.) ruinieren. Unsere Stunde wird noch kommen. - (Die Herausgeber)

Gedichte zu machen. Am nächsten Abend lud er mich in seine Wohnung zu einem Essen mit Imre Kertesz ein (dessen „*Roman eines Schicksallosen*“ ich grad im Krankenhaus las, ein Freund hatte ihn mit Genesungswünschen geschickt), auch Magnus Enzensberger (wie sich herausstellte ein Sammler klassisch-niederländischer Malerei) war anwesend, nebst Gattin. Ein grundweg heiterer Abend, entspannt, voller geballter, sich bescheidenst zurücknehmender Intelligenz, bei dem jeder glänzende Figur machte. Erstmals seit drei Monaten ein Stück Fleisch. Und in klassisch-römischer Art verdünnter Rotwein … um halb eins mulmige Gefühle, die auch mehrere Badbesuche nicht zu verdrängen wussten. Überstürzter Abschied, weil ich nicht von hier in die Notaufnahme eingeliefert werden wollte und den Abend verderben. Im Auto allmählich Beruhigung. Aber noch in meinem Zimmer in der Martin-Luther-Straße Ruhepuls über siebzig. Ein neuer Herzinfarkt?

Am nächsten Morgen weitere Beruhigung. Vierzehn Tage später ertrug ich sogar den Geburtstag meines Vaters, der fünf Jahre älter als Kertesz und Enzensberger ist: Puls dort wieder vollkommen normal.

***

PS 3:

Im Frühjahr 2008 entstand schließlich noch ein „Völkerwanderung“ genanntes Supplement zu *Eis*, das in eine Studie über das Leben des Heiligen Martin von Tours mündete.

K.W.

Dritter Teil

# SÄMTLICHE VORWORTE

zur Comédie Artistique

# COMÉDIE ARTISTIQUE
# (AUS EINEM KÜNSTLERLEBEN)

## Einführung

# GRUNDZÜGE EINER TOPOLOGIE DES NARRATIVEN

### VORWORT DES AUTORS ZUR PROVISORISCHEN CD-AUGABE (2004)

Ziel dieser Studie ist es, eine sprach- und weitgehend raumunabhängige Theorie des Narrativen zu skizzieren.

Da das Narrative, mit einigem Recht, gewöhnlich als Ausfluss unseres Sprachvermögens begriffen wird, wobei es umfasst, was man in Sprache und Schrift so alles zu „erzählen" versteht, mutet dieses Unterfangen etwas widersinnig an. Doch unsere Träume verraten, dass sich auch ohne Worte „erzählen" lässt. Zwar kann man, wie nicht zuletzt Freud demonstrierte, Träume nachträglich mit Hilfe von Worten in „Erzählungen" verwandeln, die mannigfaltigen Interpretationen Zugang gewähren, es bleibt indes ein nicht recht fassbarer, unscharfer Rest, der nach dem Erwachen meist verschwindet und dessen Fluss sprachlich kaum zu fixieren ist. Ähnlich verhält es sich beim Film. Obwohl in Filmen recht viel gesprochen wird, kommt es immer wieder zu längeren Passagen, in denen sich der Film sozusagen „von selber" erzählt, allein durch geordnetes visuelles Wirken.

Es gibt also durchaus narrative Formen, die von jedermann verstanden werden, ohne dass man erst mühsam eine sogenannte „Sprache" erlernen muss. Dass trotzdem gern von z.B. einer „Filmsprache" die Rede ist, deren Gesetze dies ermöglichten, wirkt ein wenig paradox. Denn bei näherer Untersuchung stellt sich heraus, dass die Gesetze im Film-Fall vornehmlich aus einem Regelsystem bestehen, das eine Folge von Räumen auf der Leinwand so abzubilden hilft, dass unser Raumempfinden einen plausiblen Gesamtraum daraus konstruieren kann, mit einigermaßen präzisen zeitlichen und geografischen, als „objektiv" empfundenen Koordinaten.

In meiner Arbeit *Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms* habe ich mit einigem Erfolg versucht, dieses „narrative System" auf eine Serie miteinander kompatibler Koordinatentransformationen zu reduzieren. Dabei stieß ich jedoch auf Schnitt-Typen, die sogenannten „*Kollisionsschnitte*", bei denen unser auf „objektiven"

Räumen basierendes Raumempfinden nur auf so komplexe Weise zur Wirkung kommt, dass dort zugleich ein anderes Prinzip operieren muss.[9] Als einfaches Beispiel möge die Einstellung eines schwimmenden Krokodils gelten, der die eines am Wasser spielenden Kindes folgt. Als Zuschauer stellt man dazwischen sofort einen Bezug her und hält das Kind für gefährdet, weil man das Krokodil in dessen Richtung schwimmend vermutet. Das Erstaunliche ist nun, dass diese Gefährdung selbst dann empfunden wird, wenn die Einstellung mit dem Krokodil sehr kurz ist, während eine längere Dauer unter Umständen hilft, die objektiven Raumverhältnisse so sorgfältig zu analysieren, dass man eine Gefährdung - weil sich etwa die beiden Örtlichkeiten nicht miteinander vertragen - für ausgeschlossen hält.

Dieser reflexhaft einsetzende Effekt, der gerade bei sehr kurzen Einstellungen bei Zuschauern den spontanen Eindruck einer großen Gefährdung entstehen lässt, wird in Spielfilmen bekanntlich in mannigfaltiger Form eingesetzt, um Schockeffekte zu produzieren. Er scheint auf Wahrnehmungsreflexen zu beruhen, die zum Teil offenbar atavistisch vorsprachlicher Natur sind. Anders als die meisten anderen Schnittformen ist er abhängig von der Natur der Bildinhalte. Wird das Krokodil durch einen Badenden ersetzt, löst eine Schnittfolge von gleicher Kürze nur Verwirrung aus.

Um diese „Kollisionsschnitte" in ihren beobachtbaren Ausformungen zu verstehen, war es daher notwendig, ein System zu entwickeln, das den Reizinhalten der Bilder in gewissen Fällen Priorität gegenüber dem analytischen Begreifen der Raumgeometrie zubilligt. Damit hatte es weitgehend *raumunabhängig* zu sein. Es stellte sich heraus, dass dies, formal, mit bereits zwei auftauchenden starken Reizklassen, die ich durch das Symbolpaar „↑" und „O" - Pfeil und Öffnung - bezeichnete (also als verallgemeinerten „*Aggressor*" und verallgemeinertes „*Opfer*"), bereits befriedigend zu bewerkstelligen ist.

In der überwiegenden Mehrheit der Einstellungen eines Films wirken diese Reize nur in gedämpfter Form. Bei ihnen kann unser analytisches Raumempfinden uneingeschränkt zur Geltung kommen. Immer jedoch, wenn Pfeil- oder Öffnungsreize Virulenz anzunehmen beginnen, merken wir, als Zuschauer eigentümlich bekitzelt, auf. Erscheint dann eine Einstellung in wiederum nur gedämpfterer Reizlage, bleibt es jedoch folgenlos, die Aufmerksamkeit flacht wieder ab. Folgt aber, unmittelbar nach dem ersten, im nächsten Bild ein zweiter starker Reiz, setzt oft ein Reflex ein, der die Einstellungen miteinander verknüpft und unser analytisches Raumempfinden überspielt, bis es sich, nach einer Serie wieder gedämpfter Einstellungen, erneut wieder einstellen kann. Mit diesem recht einfachen

9 K. Wyborny, *Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms*, Münster 2012, S. 256-278; im Sinn des Folgenden dann erörtert auf S. 289-301

„*Reizmodell*“ war es möglich, die Kollisionsschnitte in simpler Art widerspruchsfrei in das narrative System zu integrieren.

Später fiel mir auf, dass gerade die *Raumunabhängigkeit* dieses Modells die Möglichkeit eröffnete, sich so auch anderen Phänomenen analytisch zu nähern, die sonst schwer zugänglich sind. Denn dass solch reflexhafter Effekt, um zur Geltung zu kommen, in unserem Stammhirn darauf wartete, dass sich die Spielfilmform entwickelt, klang äußerst unwahrscheinlich. Freud hat uns schließlich klar gemacht, dass auch Träume und Wunschvorstellungen mit stark empfundenen Reizen arbeiten und sich Verbindungen zu schaffen wissen, die sowohl unserem analytischen Raumempfinden als auch unseren gefeiertsten Moralvorstellungen Hohn sprechen. Und sogar in der Wirklichkeit gibt es Momente, in denen gewisse Reize so stark auf uns wirken, dass auch unser Raumempfinden, so ungern wir es meist zugeben, gelegentlich nur eine Funktion unserer Reaktion auf jene Reize wird.

Daher lag nahe, das durch den gewonnenen Formalismus beschriebene Modell so auszuweiten, dass es unsere Wahrnehmung überhaupt zum Gegenstand hat, dass also das Wahrnehmen von Filmen nur eine Unterklasse davon repräsentiert. Die *Sprachunabhängigkeit* schien wiederum einen Meta-Zugang zu sprachlichen Narrationen zu ermöglichen, welcher mit Sprache selber, wenn überhaupt, nur sehr mühsam zu bewerkstelligen ist. Wobei man sich das so vorstellen mag, dass beim Lesen einer Erzählung in uns vage, das Bildhafte streifende, mit Reizen versehene Vorstellungen entstehen, die ebenfalls diesem Reizmodell unterworfen sein könnten. Denn dass beim Lesen in uns gewisse Vorstellungen präsent werden, die in gewisse Richtungen drängen und mit dem gelesenen Text interagieren, steht wohl außer Frage. Dass darüber hinaus ein Wahrnehmungsmodell für nicht mit Sprache begabte Wesen entstehen würde, machte die Sache nur reizvoller.

Blieb zu klären, in welchem Rahmen sich darüber überhaupt Aussagen machen lassen. Denn wenn nicht nur diejenigen des Raums, sondern auch die der Sprache als in Mitleidenschaft gezogene Koordinaten verdächtig sind, wird jede Aussage darüber verdächtig. Gottlob hat die Mathematik Verfahren entwickelt, die bei genau solchen Problemen greifen. Denn es lässt sich dazu ein „*Topologie*“ genannter Bereich zu Hilfe nehmen, in dem gewisse Eigenschaften geometrischer Figuren untersucht werden. Zwar wird die Topologie der Geometrie zugeordnet, sie befasst sich aber nur mit denjenigen Eigenschaften geometrischer Figuren im Raum, die sich nicht verändern, wenn der Raum in irgendeiner Art verschoben, verdreht, gekrümmt, gedehnt oder anderswie verformt wird. Nur das Zerreißen des Raumes ist dabei nicht gestattet, oder dass einzelne Punkte im Raum zur Dekkung gebracht werden. Während sich die klassische Geometrie mit Begriffen wie der *absoluten* Position, dem Abstand von Linien oder deren Parallelität beschäftigt,

hat die Topologie also nur Eigenschaften wie *relative* Position und *allgemeine Form* zum Gegenstand. Als klassisches Beispiel für ein frühes topologisches Problem gilt das berühmte in Abb. 1 dargestellte Königsberger Brückenproblem: Ist es möglich, die sieben Brücken über den Fluss Pregel, die eine Insel A mit den Ufern B und C, sowie einer Landzunge D verbinden, zu überqueren, ohne eine Brücke zweimal zu betreten?

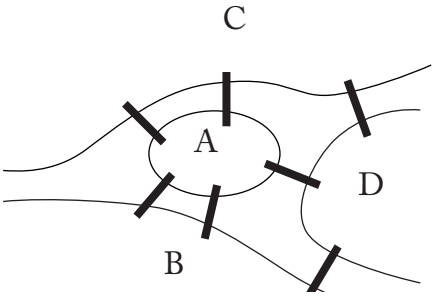


*Abb. 1 Das Königsberger Brückenproblem*

Wie man sofort sieht, ist dieses Problem unabhängig sowohl von der genauen Gestalt oder Größe der Insel als auch von der jeweiligen Brückenkonstruktion oder gar dem Namen des Flusses. Viele topologische Probleme weisen eine ähnlich einfache Anschaulichkeit auf. Und genau darum geht es bei der Untersuchung narrativer Formen: Gibt es in ihnen einfache, anschauliche Strukturen, die invariant gegenüber ihren speziellen verbalen und räumlichen Darstellungen sind?

Diese Arbeit ist der Versuch, solche Strukturen auf direkte und einfache Art anschaulich zu machen. Dabei bestand die Hauptaufgabe zunächst darin, die Resultate meiner Überlegungen zum Filmschnitt auf ein System möglichst weniger Axiome zu reduzieren, aus denen sich die Resultate zwangsläufig ergeben. Das bedeutet natürlich weder, dass die Axiome richtig sind, noch bedeutet es, dass die Resultate falsch werden, wenn man die Axiome wiederlegen sollte. Selbst die von vielen gewiss geteilte These, unsere narrativen Reflexe seien ausnahmslos „erlernt", hätte keine wirkliche Einschränkung zur Folge, auch dann wären sie ja nach dem Lernen physiologisch real. Und bei der Analyse standen und stehen als Datenmaterial zusätzlich nicht zuletzt die unendlich vielen Filme zur Verfügung, bei deren Betrachten sich etliche Resultate verifizieren lassen. Es kann allerdings gut angehen, dass auch andere Axiomensysteme zu den gleichen Resultaten führen.

Die hier aufgestellten neurologischen Axiome - sie werden gleich im ersten Kapitel erläutert - mögen nicht jedem einleuchten, der mit den verwirrenden Grundlagen der Neurobiologie einigermaßen vertraut ist. Ich möchte in keiner Weise darauf bestehen, dass sie in genau dieser Form universell gültig seien oder auch nur partiell wirklich Gültigkeit haben, so sehr ich mich bemühte, dies plausibel

erscheinen zu lassen. Es stellte sich jedoch heraus, dass man damit, trotz der augenscheinlichen Grobheit, so leicht zu einem sprachunabhängigen Überblick im komplexen Terrain des Narrativen gelangen kann, dass es verblüfft. Es geht also nicht darum, die Neurobiologie in ihre Schranken zu weisen, sondern ihr neue Zugänge zu ermöglichen.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Im ersten, „*Der Grundformalismus*", wird das Modell vorgestellt. Es beginnt mit der notwendig nicht ganz einfachen Darlegung der Axiome. Aber auch wenn man das dort Beschriebene nicht in allen formalen Details nachvollziehen kann oder mag, wird zu Beginn des zweiten Kapitels, „*Einfachste Erzählungen*", bereits anschaulich ersichtlich, wie sie sich nutzen lassen, um komplexe Verhältnisse zu vereinfachen.

Im zweiten [nunmehr dritten[10]] Teil, „*Ideale Verknotungsverläufe*", wird das Modell dann auf den Prüfstand gestellt und systematisch auf einige der Grundstrukturen des Narrativen angewandt, auf erotische Verwicklungen etwa oder Kategorien wie „Zweikampf", „Jagd" und „Verbrüderung". Dabei wurde das Modell einerseits vorsichtig erweitert und zum anderen so provokant zugespitzt, dass es sich an bestimmte, im Film und in der Literatur immer wieder auftauchende Grundkonstellationen in der Praxis anpassen lässt und deren bis in kleinste Details oft identische oder, in anderen Fällen, unmissverständlich verwandte Struktur offenbart. Dies mündet ein in die Erörterung *antizipierter* Verknotungen bei Denkprozessen und inwieweit mögliches Handeln dadurch präfiguriert wird.

Und im letzten Teil, „*Erweiterungen des Grundformalismus*", wird dann versucht, das Axiomensystem so zu ergänzen, dass es auch sogenannte „platonische Erregungen" wie „Geist", „Geld", „Macht", „Polizei", „Presse", „Kaufmannschaft", „Menge", „Markt" oder „Dummheit" umfasst und damit auf selbst komplexeste narrative Strukturen angewandt werden kann.

Den Abschluss bildet eine tabellarische Übersicht, auf die man bei Bedarf zurückgreifen mag.

K.W. - Hamburg, 19. 11. 2004

---

10 In der hiermit vorliegenden Buchveröffentlichung wurde ein *Narrative Topologien im Licht der Evolution* genannter Teil eingefügt. Die *Idealen Verknotungsverläufe* beginnen auf S. 133, die *Erweiterungen des Grundformalismus* auf S. 271 und die *Tabellarische Übersicht* auf S. 344, wo darüber hinaus auch sämtliche benutzten Zeichen- und Symbolkombinationen noch einmal kompakt zusammengefasst und erläutert werden. Außerdem gibt es nun zusätzlich einige Anhänge und einen Index; siehe dazu das folgende Vorwort.

## VORWORT ZUR BUCHVERÖFFENTLICHUNG DER TOPOLOGIE DES NARRATIVEN (2014)

Nachdem der erste Band dieser Theoretischen Schriften zum Film erschienen ist, folgt, dank des unermüdlichen Drängens von Prof. Friedrich, mit den *Grundzügen einer Topologie des Narrativen* nun der zweite. Diesem wird am Jahresende als letzter ein dritter folgen, der etliche kleinere Aufsätze versammelt. Zunächst beabsichtigte ich, das Manuskript der provisorischen CD-Ausgabe von 2004 mehr oder weniger unverändert drucken zu lassen, schon weil die Arbeit im Sommer 1998 in kaum drei Wochen entstand und der übermütige Schwung des Ganzen bewahrt werden sollte. Aber beim Korrigieren fiel doch auf, dass einige wichtige, im Text angesprochene Punkte nicht eingelöst waren. Zum ersten die Andeutung, unser Zeitempfinden könne durch die dargestellten Wahrnehmungsmodi mitgeprägt sein. Zum zweiten, dass die entwickelte Theorie auch auf Träume anwendbar sei. Und drittens, dass sie auch für nichtmenschliche Lebewesen einen gewissen Beschreibungswert haben müsste.

Wegen der Kompliziertheit des ersten zögerte ich, mich damit zu befassen. Zwar bildete ich mir nach einigen Studien ein, darüber einiges formulieren zu können, aber wie bei allem, was mit „*Zeit*" in Verbindung steht, betrat ich doch äußerst schwammiges Terrain, das endgültig zu verfestigen mir leider nicht so perfekt (oder wenigstens prägnant) gelang, dass sich die entstehenden Gedankenketten zwanglos in eine narrative Topologie einpassen ließen. Daher lagerte ich das Entstandene lieber aus, um es eventuell dem dritten Band dieser Filmtheoretischen Schriften zuzuführen.[11] Aber ich wollte wenigstens noch ein kurzes Kapitel über die Topologie von Träumen einschalten.

Zu meiner Verblüffung erwies sich dies als weit komplexer als vermutet. Zumal Freud erhebliche Vorarbeiten geleistet hat, insbesondere auf dem Gebiet der in Träumen auftauchenden Sexualsymbole, die in verwandelter Form ja in den Grundreizen unserer Theorie erscheinen. In Verbindung mit der Art und Weise, in der Lévi-Strauss südamerikanische Mythen ineinander transformierte, hätte es eigentlich recht leicht vonstatten gehen müssen. Aber dem war nicht so. Schon wegen des Traummaterials, das man dafür benötigt, denn das in der Literatur vorhandene - das etwa Arthur Schnitzlers[12] - wurde ja nicht unter topologischen Gesichtspunkten überliefert, sondern in optimiert sprachlicher Form, deren Kompaktheit vor allem das sprachlich klar Erfassbare betont. Im Grunde kann man - wie seinerzeit

11 Unter dem Titel „*Auf der Jagd nach dem Allerkleinsten*"

12 Arthur Schnitzler, *Das Traumtagebuch 1875-1931*, herausgegeben von P.M. Braunwarth und L.A. Lensing, Göttingen (2012)

Freud - für so ein Unternehmen nur eigenes Material (oder in seinem speziellen Fall: das seiner Patienten, mit denen er sich gründlich auseinandergesetzt hatte) anführen. Kurz, um das zu bewerkstelligen, wäre eine zweite Traumdeutung zu schreiben. Dazu fehlt mir jedoch außer der Kompetenz und der Zeit auch der Ehrgeiz.

Hilfreich ist natürlich der Begriff der *Wunscherfüllung*, der die Topologie vieler Träume erschließt. Aber schon bei simplen Träumen kommt es zu raschen Übergängen zwischen Traum-Örtlichkeiten, was in unserer Theorie noch nicht recht zu erfassen war. Das machte ein Kapitel zwingend (jetzt IV-A), worin ein Formalismus entwickelt wird, mit dem sich Unter-Erzählungen verbinden lassen. Doch auch damit wurde das Traumgeschehen nicht erschöpfend behandelbar, sondern es entstand nur eine zunehmend ausufernde Baustelle. Die ich schließlich - wie meine fragmentarische „Theorie der Zeit" - wieder herausnahm. Die einigermaßen befriedigend fertiggestellten Passagen dieser „Traum-Topologien" werden aber als getrennte Arbeit wohl ebenfalls im letzten Band dieser Filmtheoretischen Schriften Platz finden.

Als auf direkte Weise ergiebiger erwies sich hingegen meine Befassung mit der dritten Problemzone, der Ausdehnung der Theorie also auf nicht-menschliche Lebewesen. Zwar sollte sie ebenfalls nur aus ein paar Absätzen bestehen, und je mehr ich mich mit den bewundernswerten Anstrengungen der Molekulargenetiker vertraut machte, desto mehr uferte auch das aus. In diesem Fall endete die Ausweitung jedoch nicht in einer Baustelle, sondern sie gelangte zu einem logischen Abschluss.

Mit dessen 70 zusätzlichen Seiten erhielt die Gesamt-Konstruktion des Buches aber etwas unelegant Sperriges. Deshalb trennte ich von dem neuen Material die ersten 40 Seiten ab und fügte sie als *Narrative Topologien im Licht der Evolution* in den Text ein. Dort bilden sie (ab S. 89) nun den zweiten Teil dieser Veröffentlichung. Darin erfahren die in I-A enthaltenen Basisdefinitionen unserer Theorie (die ja zunächst ein wenig willkürlich wirken) eine naturwissenschaftlich präzise evolutive Verankerung. Es folgen, nunmehr als Teil drei und vier, die kaum veränderten *Idealen Verknotungsverläufe*, sowie die *Erweiterungen des Grundformalismus*.

Den Rest des in Bezug auf nicht-menschliche Lebewesen neu Geschriebenen (worin endlich auch die mehrfach erwähnte, bislang noch völlig obskure Verbindung zu den Kollisionsschnitten des Spielfilms eine ebenfalls in der Evolution fußende Begründung erfährt) verschob ich als *Zweikämpfe und Kollisionsschnitte* in einen auf S. 305 beginnenden Anhang.

Der Vorteil dieser unorthodoxen Stückelung liegt vor allem darin, dass sich dadurch etwas von der übermütigen Unbeschwertheit des ersten Entwurfs erhalten hat. Zugleich erlaubt sie Lesern, die ausschließlich an

geisteswissenschaftlich-literarischen Phänomenen Interesse haben, den Anhang (mit seinen z.T. sehr ins Detail gehenden sozio-biologischen Phänomenen) einfach zu ignorieren. Während Interessenten, die beruflich eher mit neuronalen oder genetischen Problematiken befasst sind (und sich daher erfahrungsgemäß nur ungern in kleinteilige belletristische Debatten verstricken lassen), die Teile drei und vier komplett übergehen können, um gleich zum Anhang zu springen, dessen wissenschaftliche Seriosität ja die direkte Fortsetzung des zweiten Teils bildet.

Somit liegen hier eigentlich zwei Bücher vor: ein ernsthaft-seriöses für Natur-, ein heiter-seriöses für die Geisteswissenschaftler. Das klingt absonderlich, ist aber nur realistischer Ausdruck eines unsere Gesellschaften durchziehenden Konflikts, in den das Denken erstmals in aller Schärfe wohl bei Descartes geriet. Sein legendärer *Discours de la méthode* war bekanntlich nur als Vorrede zu drei langen naturwissenschaftlichen Abhandlungen gemeint, die zusammen mit der Vorrede veröffentlicht wurden, *La Dioptrique*, *Les Méteores* und *La Géometrie* (Lichtbrechung, Himmelserscheinungen, Analytische Geometrie). Interessant an der Rezeptionsgeschichte des 1637 erschienenen Werks ist nun, dass selbst die klügsten Literaten und Philosophen die revolutionäre, auf vielen Ebenen bis in die Gegenwart wirkende Mathematik seiner analytischen Geometrie *komplett ignorieren* und die Vorrede und ihr „*Je pense, donc je suis*" in amüsierter Ausführlichkeit feiern. Unterdes die Naturwissenschaftler einzig die hochseriöse analytische Geometrie gelten lassen (die in der Tat stilistisch *und* inhaltlich fast so modern wie ein heutiges Lehrbuch wirkt), während sie die von den Philosophen gefeierte Vorrede eher für krauses, längst überholtes Zeugs halten.

Die Trennung der Geistes- von den Naturwissenschaften, für die der englische Schriftsteller C. P. Snow den vieldiskutierten Begriff der „*Two Cultures*" prägte [13], die miteinander nicht mehr zu kommunizieren verstehen, hat sich mittlerweile entschieden weiter verfestigt. Das ist bedauernswert, wird inzwischen aber nur noch als (mitunter) irritierendes Symptom einer spezifischen Geistes-Befindlichkeit angesehen, der man nicht mehr entrinnen kann. Dass die hier vorliegende Arbeit die Kluft zwischen den beiden wenigstens auf einem Gebiet, das beide interessieren müsste (auf dem Fundament allen „Erzählens" nämlich, auf das *beide* ja angewiesen sind), zu überbrücken vermag, mutet insofern sehr optimistisch an, ist aber fraglos Ausdruck einer Hoffnung, die ich zuweilen hege. Dass ich mir Leser wünsche, die den Text komplett absorbieren, muss ich daher wohl nicht ausdrücklich betonen.

K.W., Hamburg, den 25. 1. 2014

13 C. P. Snow, *The two cultures and a second look*, Cambridge 1963

# EINLEITUNG ZUR TOPOLOGIE DES NARRATIVEN VON THOMAS FRIEDRICH

In seiner *Elementaren Schnitt-Theorie des Spielfilms*, dem ersten Band seiner filmtheoretischen Schriften, ging es Klaus Wyborny primär darum, das narrative Geschehen von Filmen auf eine naturwissenschaftliche Basis und möglichst objektive raumzeitliche Beziehungen zurückzuführen. Diese werden von außenstehenden - und daher gewissermaßen *objektiven* - Betrachtern des Filmgeschehens entwickelt. In den nun hier vorliegenden *Grundzügen einer Topologie des Narrativen*, versucht Wyborny dagegen, Zugang zu einer Erzählebene zu finden, die auf dem subjektiven Wahrnehmen aufbaut.

Diese klare Abwendung von einer strikt naturwissenschaftlichen Annäherung an Erzählphänomene weist bemerkenswerte Parallelen zu Edmund Husserls Lebensweltkonzeption auf. Im Zweiten Buch der *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (1912-14) unterscheidet er eine *naturalistische* Einstellung, in welcher der Mensch Welt und Mitmenschen im Geist der Naturwissenschaften sieht, von einer *natürlichen*, in der wir uns befinden, *wenn wir miteinander leben, zueinander sprechen, einander im Gruße die Hände reichen, in Liebe und Abneigung, in Gesinnung und Tat, in Rede und Gegenrede aufeinander bezogen sind; desgleichen in der wir sind, wenn wir die uns umgebenden Dinge eben als unsere Umgebung und nicht wie in der Naturwissenschaft als „objektive" Natur ansehen.*[14].

Dabei ist die naturalistische Sicht laut Husserl der natürlichen - bzw. *personalistischen* - untergeordnet. Denn dass uns die Welt stets nur subjektiv vermittelt im Bewusstsein gegeben sein kann, hat man in der naturwissenschaftlichen Einstellung methodisch-notwendig zu „vergessen". In Bezug auf die Naturkausalität der naturalistischen und die Motivation der personalistischen Einstellung schreibt er:

*Das „Weil – So" der Motivation hat einen ganz anderen Sinn als Kausation im Sinne der Natur. Keine noch so weitgehende Kausalforschung kann das Verständnis verbessern, das wir haben, wenn wir die Motivation einer Person verstanden haben* [...] *Die Kausalität in der Natur in den Naturwissenschaften hat ihr Korrelat* [dagegen] *in Naturgesetzen, denen gemäß eindeutig zu bestimmen ist (mindestens im Gebiet der physischen Natur), was unter eindeutig bestimmenden Umständen folgen muss. Wenn es dagegen in der geisteswissenschaftlichen Sphäre heißt, es wolle der Historiker, Soziologe, Kulturforscher geisteswissenschaftliche Fakta „erklären", so heißt das, er will Motivationen klarlegen, er will verständlich machen, wie die betreffenden Menschen „dazu kamen", sich so und so zu verhalten...* - Und weiter: *Alle geistigen Veranstaltungsweisen*

14 *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1912-1914), Husserliana (HUA), Band IV, S. 183

*sind durch Beziehungen der Motivation „kausal" verknüpft* [...] *Ich höre, es sei ein Löwe ausgebrochen, und weiß, dass ein Löwe ein blutgieriges Tier ist, d a h e r fürchte ich mich auf die Straße zu gehen. Der Diener begegnet dem Herrn, und weil er ihn als seinen Herrn erkennt, grüßt er ihn mit Ehrerbietung* [...] *In allen diesen Beispielen tritt das W e i l d e r M o t i v a t i o n auf.*[15]

Ein ähnliches Beispiel führt Wyborny an, wenn er eine Filmsequenz beschreibt, in der zunächst ein schwimmendes Krokodil zu sehen ist und anschließend ein Kind, das an einem Gewässer spielt. Auch dann schließt ein Betrachter sofort im Sinne des Husserlschen „*Weil der Motivation*", dass das Kind in Gefahr ist. Das entscheidende bei der natürlichen, auch *lebensweltlich* genannten Einstellung (und ebenso der filmischen Produktions- und Rezeptionsweise) ist, dass die Subjekt-Objekt-Trennung nur unvollständig vollzogen wird. Erst nach Vollzug derselben befindet man sich im naturalistischen Modus der Naturwissenschaften und nimmt „objektive Räume" und „objektive Zeit" wahr. In der natürlichen Einstellung (bzw. bei der Filmrezeption) erleben wir die Welt dagegen in einer regredierten Form, gleichsam wie Kinder, die die Subjekt-Objekt-Trennung im Lauf ihrer psychischen Entwicklung erst mühsam und durch einige Schocks erlernen müssen. Die immanente Zeit und der erlebte Raum spielen dabei eine große, jedoch oft nicht ganz durchsichtige Rolle. Wenn man jemanden sehnsüchtig erwartet, wird die erlebte Zeit gewaltig gestreckt. Fährt man freudig drei Wochen in Urlaub, dann vergeht die erste Woche schön langsam, die zweite erheblich schneller, und die dritte eilt davon. Ist man allerdings nicht gern weggefahren und hat schon zu Beginn Heimweh, dann vergeht die ganze Zeit wiederum sehr langsam, weil sie Wartezeit ist. Ähnlich werden Räume in der lebensweltlichen Einstellung und im Film erlebt. Man hat es mit seltsamen Hybridräumen zu tun, bei denen die Trennung von Ich und Nicht-Ich nicht recht vollzogen ist. Im Sinne von Husserl kann man von regressiver Wahrnehmung sprechen, denn die Trennung ist nötig, um „objektiv" urteilen zu können, und im Wort „Urteil" ist - worauf bereits Hölderlin verwies - genau diese Ur-Teilung (von Subjekt und Objekt) enthalten. Deswegen heißt die lebensweltliche Erfahrung bei Husserl auch vorprädikative Erfahrung. Erst bei der späteren prädikativen Erfahrung gilt die aristotelische Logik des Urteils mit dem Satz der Identität, dem Satz vom Widerspruch und dem Satz vom ausgeschlossenen Dritten, vom *tertium non datur*.

Auf die Göttinger Lebenswelt der *Ideen* kam Husserl in *Die Krisis der europäischen Wissenschaften* (1934-37) zurück. Darin geht er davon aus, dass unsere Alltagseinstellung bereits so sehr von naturwissenschaftlichen Objektivierungen durchdrungen sei, dass die lebensweltliche Einstellung nicht mehr mit der

15 HUA, Band IV, S. 229 f.

Alltagseinstellung gleichgesetzt werden darf, sondern diese durch eine spezifische *epoché* erst wieder zugänglich gemacht werden müsse. Das gilt heute fraglos noch stärker als zu Husserls Lebzeiten. Laut Husserl gibt es nun zwei Möglichkeiten die Lebenswelt zu thematisieren: erstens *die naiv-natürliche Geradehineinstellung* und zweitens *die Idee einer konsequent reflexiven Einstellung auf das Wie der subjektiven Gegebenheitsweise der Lebenswelt und der lebensweltlichen Objekte.*[16]

Wyborny hat in seiner Topologie Grundelemente der lebensweltlichen Erfahrung herausarbeitet, er leistet also die von Husserl geforderte konsequent reflexive Einstellung, während der „normale", das heißt, der mit der Handlung mitfiebernde Leser oder Filmbetrachter in der naiv-natürlichen Geradehineinstellung nur den Faden der jeweiligen Erzählung erfasst. Das Faszinierende von Wybornys Theorieansatz ist nun, dass er ausgerechnet mit einem naturwissenschaftlichen Theorieansatz das Göttinger Lebensweltkonzept Husserls zu präzisieren vermag, während für Husserl hingegen noch klar schien, dass die Lebenswelt nur mit einem geisteswissenschaftlich-phänomenologischen Ansatz reflexiv erfasst werden kann, weil sie nämlich die „vergessene" Basis der naturalistischen Einstellung ist und dieser daher logisch in ihrer Genese voraus liegt. Ähnlich konstatiert (auf S. 203) auch Wyborny zunächst, dass die naturwissenschaftliche Revolution, die durch das von Descartes erdachte Koordinatensystems bewirkt wurde, darin bestanden habe, dass *jeder Punkt eines Weges plötzlich mathematisch gleichberechtigt* geworden sei. Und er folgert daraus: *Will man zu einer raumunabhängigen Theorie des Narrativen gelangen, muss genau das wieder rückgängig gemacht werden. Insofern langen wir konsequenterweise wieder beim Raumkonzept der Griechen und den Argonauten an.*

Aber wie vollzieht sich nun das lebensweltliche Erleben der Welt? Wir erleben dabei nicht nur die Mitmenschen, sondern auch die Dinge, gleichsam beseelt, nicht als bloße *objecta*, sondern in einer Weise, in der die Subjekt-Objekt-Trennung nur unvollständig erfolgt. Wir haben es dabei mit einer Einfühlung in Mitmenschen und Dinge zu tun, was Husserl als komprehensive Apperzeption bezeichnet. Das meint nichts anderes, als dass wir Dinge und Mitmenschen als Objekte auffassen, die für uns bei Interaktionen in vielerlei Hinsicht nützlich sein könnten. Komprehensive Einstellung meint z.B., dass ich zum Ding „Hammer" nicht alle möglichen Nutzungen hinzuaddieren muss; ich nehme den Hammer vielmehr stets als Schlaginstrument wahr, mit dem ich Nägel - aber auch Schädel - einschlagen kann. Im gleichen Sinne werden Mitmenschen sofort als uns gegenüber wohlwollend, aggressiv oder begehrlich aufgefasst. Insofern werden Dinge und Mitmenschen im lebensweltlichen Erfahrungsbereich als gleichsam beseelt erlebt. Anders gesagt, bilden sie Ausgangspunkt einer Reihe möglicher Verlaufsformen von kurzen oder

16 *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*. HUA, Bd 6, S. 146

längeren Interaktionen, von kleineren oder größeren Geschichten.

Indem nun Wyborny in seiner Topologie eine sprach- und raumunabhängige Theorie des Narrativen skizziert, expliziert er zugleich die Erfahrung der Welt in der lebensweltlichen Einstellung. Dabei weichen seine Beispiele der monotheistischen Kultursphäre des Christentums aus, statt dessen lässt er antike Götter in etlichen Mythen auftreten, deren spezifische Handlungsinhalte für, bis heute gültige, narrative Interaktionsmuster stehen, was er in Kapitel III-E *Die Gleichgültigkeit der Götter* (auf S. 172) begründet: *Insofern entspricht das modellhafte Wirken der Götter* [...] *in gewisser Weise „Teilchen", die bei diesen Interaktionen vermitteln und so für Abläufe sorgen, wie sie in unseren Quinksequenzen dargestellt sind. Wir können einen Gott der guten Verheiratung z.B. als jemanden bezeichnen, der das Muster entsprechend unseren als ideal erkannten Sequenzen steuert. Das Christentum lehnte solch vielgottig unsere Interaktionen steuerndes Teilchenkonzept ab. Stattdessen wollte es einen einzigen, ursprünglich waltenden Gott am Wirken sehen, aus dessen Ursprungs-Handeln alles weitere folgt.* - Die Erfahrung der Lebenswelt geschieht Wybornys Ansicht nach also eher im Sinne der Antike. Insofern lässt sich der von Husserl in der *Krisis* behauptete naturwissenschaftliche Einbruch in die Lebenswelt als Einbruch des monokausalen Christentums in die eher nach der antiken Geisterwelt organisierten Lebenswelt verstehen.

Während Husserl der Sichtweise Freuds ausweicht, ist Wybornys Arbeit Freud fraglos verpflichtet. Sie operiert ausdrücklich an der Nahtstelle zwischen etlichen Einsichten Freuds und den auf Darwins Hypothesen basierenden Neurowissenschaften. Obwohl vieles von Freud durch Erkenntnisse der Neurobiologie wenn nicht entwertet, so doch relativiert wurde, gehört von seinen Schlüsselideen gesichert doch noch mindestens dreierlei[17] zur Basis der Neurowissenschaften: Erstens, dass die sexuellen und aggressiven Triebe genau wie Hunger und Durst als inhärenter Teil der menschlichen Psyche und unseres Genoms zu betrachten und überdies früh im Leben wirksam sind. Dass sich zweitens die Nervenzellen der wirbellosen nicht wesentlich von denen der Wirbeltiere (und mithin des Menschen) unterscheiden, dass es also eine speziesübergreifende Kontinuität der Verarbeitung von Reizen geben muss.[18] Und drittens, dass seine Theorie des Geistes trotz ihres Mankos, nicht empirisch belegbar zu sein, immer noch die einflussreichste und kohärenteste Theorie geistiger Aktivität ist, die uns zur Verfügung steht.

Unter diesem Gesichtspunkt erhält Wybornys Ansatz, eine Theorie des Narrativen, die auch das Verhalten von nichtmenschlichen Lebewesen umfasst, auf genau

17 Nachzulesen etwa bei Erich Kandell, *Das Zeitalter der Erkenntnis*, Göttingen 2012, S. 69 ff.

18 Überraschend klar von Freud bereits 1882 in *Die Struktur der Elemente des Nervensystems* formuliert, Vortrag im psychiatrischen Verein, Jahrbücher für Psychiatrie und Neurologie 5, No. 3, S. 221-229

diesen akzeptierten Bereichen aufsetzen zu lassen, nicht nur philosophisch sondern auch im positivistisch wissenschaftlichen Diskurs zwingend Sinnhaftigkeit. Denn indem sich die Neurowissenschaften an die im 19. Jh. geprägte Richtung hielten, dass man unter das oberflächlich Äußere schauen müsse, um zur Wirklichkeit zu gelangen - was z.B. die Tomografie leistet - gelangten sie zu so komplex verschachtelten Anschauungen, dass es vielleicht nötig ist, einen ähnlichen Bruch mit der Neurologie zu wagen, wie er von Freud etwa 1890 vollzogen wurde, weil die derzeitige Neurologie nicht mit einer möglich gewordenen Psychologie des Geistes Schritt halten konnte, sodass er sie unabhängig von der Biologie des Gehirns formulieren musste. Mit modernen Bildgebungsverfahren kann man inzwischen zwar etliche Reflexe gehirnphysiologisch nachweisen, aber die Verbindung dieser Reflexe zu narrativen Verknüpfungen ist neurologisch momentan unmöglich zu fabrizieren.

Wenn wir uns der Frage stellen, was allen Spielfilmen der unterschiedlichsten Genres, ganz unabhängig von ihrer Länge oder den technischen Formaten, gemeinsam ist, ergibt sich eine simple Antwort: Menschen kommen zufällig oder nicht zufällig zusammen, manchmal binden sie sich mehr oder weniger stark, oft, aber nicht immer, lösen sie diese Bindungen wieder auf und gehen auseinander.

In Anlehnung an Edmund Husserl nennt man solch Gedankenspiel methodisch eine eidetische Variation. In diesem Fall führt sie zur Basis des Spielfilms. Denn das in der Topologie Benannte liegt zwar bereits Wybornys *Elementarer Schnitt-Theorie* zugrunde, wurde dort aber von der vom Zuschauer vollzogenen Konstitution des euklidischen Realraumes überdacht, in dem sich die Geschehnisse abspielen. Zur Beschreibung der Topologie wird dagegen mehrfach die Amöbenmetapher benutzt. Und zwar in der Art, dass das in der Topologie Behandelte so grundsätzlich ist, dass es selbst für das beschränkte Wahrnehmungspotential von Amöben eine gewisse Gültigkeit haben müsste. Darin sind zwei Implikationen enthalten: erstens muss eine Topologie ohne Raum(vorstellungen) im euklidischen Sinne funktionieren, und außerdem hat man es nicht mit Sprach-Zeichen zu tun, die auf etwas anderes verweisen. Wybornys Topologie behandelt die Welt daher vor der Sprache und vor dem Raum. Außerdem liegt sie vor aller Moral, wir bewegen uns methodisch im vormoralischen Feld, jenseits von Gut und Böse.

Auch in der Welt niederer Lebewesen kommen diese zufällig oder nicht zufällig zusammen, bleiben eine Zeit lang zusammen und gehen irgendwann wieder auseinander. Das ist die unterste Ebene erlebbarer und erlebter Geschichte, besser ist der Plural *Geschichten*. Daher geht es auch darum, was der ausdifferenzierte Vielzeller Mensch mit dem kleinsten Einzeller bei ihrer jeweiligen Weltstrukturierung gemein hat. Da hier weder Raum und Sprache noch Moral eine Rolle spielen, gerät - außer der philosophisch schwierigsten Kategorie, der Zeit - auch die Sexualität

in den Blick, schon weil sie, abgesehen von Hunger und Durst, oft der kleinste gemeinsame Nenner mit den Tieren ist. Daran lässt sich der aufgeklärt vernünftige Mensch indes ungern erinnern.

Methodisch arbeitet Klaus Wyborny reduktionistisch-ökonomisch, das heißt, er versucht mit einer möglichst kleinen Zahl von Zeichen eine möglichst große Anzahl von elementaren Formen des Zusammentreffens und Wiederauseinandergehens zu erfassen. Die Grundelemente kennzeichnen zwei Erregungszustände, der senkrechte Pfeil „↑“ steht für einen Aggressor, die Öffnung „O“ für ein potentielles Opfer. Ein Pluszeichen im Kreis (also „⊕“) steht für eine „Kollision“ (i.e. eine Begegnung) und ein x im Kreis („⊗“) für eine Berührung. Waagerechte Pfeile („→“, „←“ und „⇄“), die links und rechts des Kollisions- oder Berührungszeichens stehen, drücken wiederum Annäherungen, ein sich Entfernen oder bewegungsneutrales Verharren aus. Auf der Basis dieser Grundelemente gibt es nun eine Vielzahl möglicher Verknüpfungen, wobei der linke Teil der Verknüpfung *Quirk* und der rechte *Antiquirk* genannt wird. Alle weiteren narrativen Ausdifferenzierungen fußen auf diesen wenigen Grundeinheiten.

Um Fehlinterpretationen zu vermeiden, möchte ich noch auf die zwei Grundzeichen Pfeil und Öffnung eingehen. Mit Nachdruck sei daran erinnert, dass es dabei nur um „*Erregungszustände*“ geht, nicht um fixe sexuelle Zuschreibungen. Nur weil dem so ist, lassen sich mit diesem reduktionistischen Notationsystem auch durchaus komplexe Situationen des Aufeinanderzugehens, des Zusammentreffens und des Wiederauseinandergehens beschreiben. Denn da wir in unserem Genderverhalten vieldeutig sind, kann sich jeder Mensch „männlich“ als Pfeil und „weiblich“ als potentielles Opfer zeigen. Und dies tut man auch regelmäßig, vor allem bei strategischen zwischenmenschlichen Verhaltensweisen. Letztlich geht es in Klaus Wybornys Topologie um Verwandlungen, die wir aktiv handhaben oder passiv erfahren, wenn wir anderen Menschen begegnen. Aus Aggressoren werden Opfer, aus Jägern Gejagte, aus einem „Mann“ eine „Frau“, aus einem Akteur ein Gelangweilter usw. – es geht um Metamorphosen von „*matter in motion*“. Wyborny verharrte jedenfalls nicht bei der Psychoanalyse, sondern versucht, tiefer zu gehen. Dabei verlieren die benutzten Symbole zunehmend ihre psychoanalytische Grundierung und werden Ausdrucksformen von etwas allen Lebewesen Gemeinsamem. Im zweiten Teil dieser Arbeit, *Narrative Topologien im Licht der Evolution*, versucht er, die Natur dieser gemeinsamen Basis herauszuarbeiten. Das Bestiarium am Ende des Buchs verrät, wie weit der Horizont dabei reicht.

***

Comédie Artistique

- Erster Teil -

# SIEBEN TAGE EIFERSUCHT

## VORWORT DES HERAUSGEBERKOLLEKTIVS
(anläßlich der hiermit begonnenen Erstausgabe der Comédie Artistique)

Nun also ist es getan. Aufgepasst folglich, meine weisen, verehrungswürdigen Damen und Herren, rührt die Gehirne! Die Herausgabe einer erstaunlichen Anstrengung der deutschen Literatur hat begonnen. Den Auftakt bilden „Sieben Tage Eifersucht".

Unter den in dieser *Comédie* versammelten Arbeiten ist es die einfachste, denn sie bewegt sich noch am ehesten im Bereich des Gewöhnlichen. Ihre Protagonisten werden vom üblichen Ehrgeiz, ob dieser nun erfüllt wird oder nicht, zu ihrem Tun getrieben - insofern klingt vieles vertraut. Was in anderen Teilen der *Comédie*, manche sagen leider, manche Gottseidank, über weite Spannen nicht mehr der Fall ist. Deren Helden halten sich oft in Randsegmenten des landläufig „menschlich" Genannten auf, wo die Leidenschaften etwas Verzerrtes annehmen, wozu immer einiges zu sagen ist, bevor es einer Leserschaft zumutbar wird. Da Eifersucht hingegen zu den geteilten Leidenschaften zählt und jeder dies zugibt - bei einer nur sieben Tage währenden allemal - erübrigt sich im vorliegenden Fall eigentlich ein Vorwort.

Hätte der Autor nicht die fatale Neigung, uns unbedingt gewisse Zusammenhänge zu vermitteln, die kaum interessieren. Oft berühren sie das Reich der Bilder, sowohl der stehenden als der laufenden, der gemalten als auch den einfach dokumentierenden, sowohl der wahrgenommenen als auch der inszenierten. In diesem Bereich, worin er sich Kenntnisse erworben hat, die jene der meisten Laien - die solchen Bildern zwar in zunehmendem Maß ebenso ausgesetzt sind - weit überschreiten, hält sich auch die Mehrzahl seiner Protagonisten auf. Einerseits trifft der Autor damit den Nerv unserer Zeit, insofern wäre es zu begrüßen. Andererseits ist ihm eine gewissermaßen überprofessorale Ader zu eigen, die nicht zuletzt davon rührt, dass er,

wie er freimütig bekennt, nicht Professor geworden ist. Da seine Erkenntnisse daher nicht, wie üblich bei Professorenschaft, in der täglichen Routine des Unterrichtens (oder im Disput mit alles genauer wissenden Kollegen) ihren Glanz haben verlieren können, stehen sie ihm noch so unerschrokken frisch vor Augen, dass er sie unbedingt mit uns teilen möchte. Diesen krankhaften Mangel an professioneller Müdigkeit mag man ihm vorwerfen, aber mehr sieht man daran wieder, was herauskommt, wenn man so einem nicht rechtzeitig genug eine Professorenschaft zwischen die Beine wirft, damit er sich den Kopf nicht länger an seinem niederschmetterndem Hiersein zergrübeln muss, sondern, im akzeptierten Glanz seines Berufs, nur noch die Zukunft seiner Studenten, die finanzielle Ausstattung seines Instituts und den Bau seines Eigenheims vor Augen hat: nichts Gutes!

Fraglos ließe sich das mit einiger Schlauheit und einer noch größeren Portion Unverschämtheit herauslektorieren. Dem Selbstgefühl der versammelten Charaktere - darin sind sie nicht einzig, sondern eher allzu gewöhnlich (und insofern, wie der Untertitel verspricht, in der Tat: „*Helden unserer Zeit*“) - entspricht jedoch nunmal die Einbildung, sie hätten der Welt Beträchtliches zu schenken, obschon sie nicht wirklich erfolgreich sind. Und dass keineswegs an ihnen läge, dass sie uns dieses Geschenk bislang nicht adäquat haben übergeben können. Statt dies, mit ein paar ums Versagen gestrickten Kanonenkugel-Sentenzen auf bewährte Art zu erledigen (er hats nicht gebracht), haben wir uns nach manchem Bedenken entschlossen, diese „Geschenke“ ganz in Gegenteil gnadenlos auf den Prüfstand zu stellen, indem wir grad ihre Mixtur aus Jämmerlichkeit und Grandiosität schonungslos präsentieren. Denn in ihrer sonderbaren Balance mag manches davon tatsächlich ein direkterer Ausdruck unserer Zeit sein (obwohl es sich vom Zeitgeist erkennbar distanziert), als es bei „gelungenen“ Resultaten der Fall ist. Denn grad dem erkennbar Gelungenen scheint neuerdings stets etwas Minderwertiges anzuhaften, was mitunter ziemlich erschreckt. Als läge, darüber lässt sich lang diskutieren (auch darüber was die Ursachen sind), nur im radikal Missglückten oder nicht Fertig-zu-Bekommenden heutzutage noch eine Wahrheit.

Zu dieser Wahrheit mag gehören, dass sich in der heutigen Künstlerschaft eine gewisse Aversion gegenüber allzu zielstrebiger Karriereplanung eingestellt hat, wodurch eine gewisse Disparatheit der Interessen, wie sie unsere Romanfiguren aufweisen, fast den Normalfall darstellt. Klassische

Künstler-Viten, in denen Charaktere - wie mans etwa Cézanne gern zuschreibt - zielstrebig und „logisch“ auf ihrem Weg voranschreiten, haben etwas sonderbar Biederes bekommen, weil man immer mehr begreift, dass selbst simples Fortschreiten erst eine Unmenge an Widerstand überwinden muss, der in ganz andere Richtung zerrt. Und von diesen Widerständen, viele sind mit dem Überleben-Können verbunden, ist in diesem Roman so zahlreich die Rede, dass, sollte dies repräsentativ für heutige Künstlerschaft sein, kaum begreifbar erscheint, wieso es überhaupt noch Richtung in der modernen Kunst gibt. Wie dem auch sei, in diesem Roman ist von dieser modernen Konfusion vielleicht erstmals etwas derart kompakt versammelt, dass man erkennt, dass sie sich nicht in stromlinienförmige Konzepte pressen lässt. Und wir sind nicht die Instanz, die das beurteilen kann. Wir wollen uns hier also keinesfalls über den Autor erheben oder die Vorstellungen, die er von seiner Künstlerschaft vermittelt, in irgendeiner Form bewerten.

Da der Autor andererseits die Anspielung liebt (manchmal türmen sie sich zu wahren Anspielungs-Gebirgen mit sprachlich-musikalischer Tektonik auf, worin er auf solche spekulativ-theoretischen Überlegungen vielfältig Bezug nimmt), standen wir dennoch vor der Entscheidung, diese Teile, worin er seine Erfahrung und sein Wissen in aller Schärfe mitzuteilen wünscht, entweder ganz zu streichen oder sie so darzustellen, dass es - nur selten fand er die rechte Balance - zumindest im Ansatz verständlich wird. Am Ende rangen wir uns zu einer anderen Lösung durch. Wir haben den Text nämlich - so unüblich dies in der Belletristik sein mag - einfach mit Anmerkungen versehen, die das bloß Angerissene genauer umreißen, und zuweilen einen Kommentar riskiert, um exzentrische Positionen in die richtige Perspektive zu setzen. Wem das überflüssig erscheint, mag die Anmerkungen überlesen, wem sie eine Hilfe sind, mag sie zu Hilfe nehmen. Und wer Genaueres wissen will, soll in Lexika und Fachpublikationen oder, warum nicht, anderen Arbeiten des Autors nachschlagen und sich selbst die Mühe machen. Unsere Anmerkungen - da sie naturgemäß vermittelnder Natur sind, können sie nicht stets originell sein - geben, zumal uns Tagebücher und sonstige Aufzeichnungen des Autors zur Verfügung standen, dem Text immerhin eine gewisse Richtung.

Ebenso haben wir versucht, bei bestimmten Stellen auf andere Teile der *Comédie* zu verweisen. Zum einen bei Personen, die (manchmal, eine Marotte des Autors, unter anderen Namen) auch in anderen Teilen erscheinen. In

diesen Fällen erlaubten wir uns, auf ihre Vorgeschichte und den Ort zu verweisen, wo sich diese am kompaktesten darstellt. Ähnlich handhabten wir es bei Motiven, die immer wieder von Neuem aufgegriffen werden, zum Teil in veränderten Sichtweisen, manchmal gereifteren, mitunter aber deutlich naiveren (naiv oft auf Grund des eingeschränkten Wissensstands der Charaktere, die sie vertreten), was vom Autor als durchaus gleichwertig beurteilt wird, wie er mancherorts erklärt. So unplausibel dies sein mag, haben wir es akzeptiert und auf die betreffenden Stellen querverwiesen. Was dem Ganzen geologische Schichtungen gibt, die ganz zu begreifen wie in wirklichen Geologien nicht immer möglich ist, aber die Querverweise erscheinen uns grad in solchen Situationen nützlich.

Weil die Arbeit an „Sieben Tage Eifersucht" vom Autor einigermaßen abgeschlossen wurde und er sogar das ausufernd Andeutende seines Stils einigermaßen in den Griff bekam (leider, muss man in diesem Fall vielleicht sagen, da dem Text zuweilen etwas Geriatrisch-Finales anhaftet), blieb hier nicht viel zu tun, so dass all das im Grunde kaum erwähnt zu werden braucht.

***

Aber unsere Verfahren schienen sich in ihrer Angemessenheit auch auf die anderen - die riskanter sowohl geschriebenen als auch insofern mutigeren, als sie überhaupt in Angriff genommen wurden - Teile dieser *Comédie* anwenden zu lassen. Größere Schwierigkeiten bereiteten nur Arbeiten, in denen der Autor selbst offenbar zu keinem Entschluss darüber gelangte, was genau er eigentlich endgültig in welchem Ton darzustellen beabsichtigte. Statt diese, wie der gesunde Menschenverstand es empfiehlt, ganz wegzulassen, und abzuwarten, bis er oder wer anders all dies vielleicht präziser formuliert, haben wir, da gerade diese Teile die unserer Meinung nach wichtigen und brisanten Gedankengänge dieses Werks enthalten (und zwar sind sie geradezu naturgemäß grad in diesen Teilen enthalten!), zu einem anderen Vorgehen entschlossen. Wobei nicht unerheblich hineinspielen mag, dass auch unsere Zeit auf erschreckende Weise endlich ist und auch einem Herausgeber so ein Autor nicht alle Tage über den Weg läuft. Es ist wie in der Liebe: man kann froh sein, aber wer gibt das schon zu, wenn sie einem überhaupt begegnet und man nicht bloß ins Beliebige rennen muss. Zumal der Gang der Welt in Zukunft vielleicht nicht nur die Liebe (oder was man

sich lange darunter vorstellte) ganz unterbinden wird, sondern auch Gedankengänge, wie sie in diesen Büchern auf vielleicht sogar unvorhergesehene Weise erschienen sind.

Daher haben wir versucht, auch diesen Teilen zu einer gewissen Präsenz zu verhelfen, indem einige von uns in solch undurchsichtigen Fällen „Patenschaften“ übernahmen, die man auch als Schirmherrschaften bezeichnen könnte, um den Autor bei der mühsamen, kaum absehbaren Arbeit zu lesbaren Resultaten zu geleiten. In der Art klassischen Lektoren also, wie sie sich bei einem so weit angelegten Werk (auch der klassische Verleger reißt sich ja immer weniger um so was) heutzutage nicht mehr ganz einfach finden lassen. Wie soll diese Schirmherrschaft funktionieren? Vor allem gedenken wir, den Autor mit unserem Stilempfinden zu unterstützen, indem wir also Vorschläge zum Vermeiden des allzu Banalen machen oder zu rhythmischer Straffung, wobei wir auch den Wechsel oder das Weglassen gewisser Adjektive empfehlen (er ist da gar nicht empfindlich) und ihm bei Recherchen oder der Aktualisierung, Realisierung und Indexierung der zahlreichen Querverbindungen tatkräftig Hilfestellung leisten. Aber auch beim Vermeiden des allzu Obszönen, unter gleichzeitiger Erörterung natürlich mannigfaltiger Strategien, mit denen sich vielleicht an ein Ende gelangen ließe, ohne die Substanz des Gedachten gleich zu zerstören. Keine leichte Arbeit. Aber so kann sich vielleicht - genau dies geschieht momentan - ein temperamentvolles Wechselspiel ergeben, in das sich der Autor, sollte ihm daran liegen, mit seinen speziellen Fähigkeiten zu seinem Besten hineinentwickeln kann, unter unserer mehr ins Ferne zu blicken vermögender Assistenz. So jedenfalls die Idee. Genaueres zu den speziellen Arten der Zusammenarbeit, die naturgemäß etwas Experimentelles haben, schon weil so etwas noch nie versucht wurde, finden sich in den Vorworten der einzelnen Teile. Am Ende unserer Anstrengungen erwarten wir jedenfalls ähnlich verdiente Hymnen auf unsere Arbeit, wie sie der große Thomas Wolfe seinem Lektor Maxell Evarts Perkins in „*Of Time and the River*“ gewidmet hat[19]:

MAXELL EVARTS PERKINS

DEM GROSSEN LEKTOR UND DEM TAPFEREN, EHRENHAFTEN MANN, DER DEM VERFASSER DIESES BUCHES IN ZEITEN DER

19 Deutsch: Thomas Wolfe, *Von Zeit und Strom*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1989

BITTEREN HOFFNUNGSLOSIGKEIT UNENTWEGT BEISTAND UND ES NICHT ZULIESS, DASS DIESER SEINEN ZWEIFELN UNTERLAG, IST DAS WERK, DAS „VON ZEIT UND STROM“ HEISSEN SOLL, GEWIDMET, IN DER HOFFNUNG, DASS ES ALS GANZES DER ERGEBENEN UND GEDULDIGEN BETREUUNG WERT SEI, DIE DER STANDHAFTE FREUND JEDEM SEINER TEILE ANGEDEIHEN LIESS, SO SEHR, DASS OHNE DIESE BETREUUNG KEINER DIESER TEILE HÄTTE GESCHRIEBEN WERDEN KÖNNEN.

***

Beim sechsten Teil der *Comédie*, der sogenannten „Schnitt-Theorie“, naturgemäß der Schrecken eines jeden Herausgebers (schon weil wir alle von Film nicht viel verstehen), funktioniert dieses Verfahren freilich nicht. Diese Arbeit scheint der größte Stolz des Autors zu sein. Nicht nur kommt er immer wieder darauf zurück - auch in „*Sieben Tage Eifersucht*“ wird mehrmals drauf hingewiesen -, er drohte sogar, die Herausgabe der übrigen Teile zu boykottieren, wenn sie nicht ebenfalls in die *Comédie* Artistique aufgenommen wird, ganz als präsentiere jene Schnitt-Theorie sein eigentliches Lebensziel. Wobei seine Verbohrtheit interessant der des großen Goethe ähnelt, der, bis ins hohe Alter, in seiner Farb-Theorie seine größte Leistung erkennen wollte, obwohl er, um auf den brutalen Kern zu kommen: nicht mal ein Integral nachmalen konnte, mit dessen Hilfe er die radikale Überlegenheit der von ihm so vehement bekämpften Newtonischen Theorie in einer viertel Stunde hätte begreifen können. Glücklicherweise hat der Autor dazu ein längeres Vorwort geschrieben, das etliches vom Ziel seiner Arbeit verrät, wir hätten es nicht leisten können. Zwar haben die meisten Filmtheoretiker den Erkenntnisstand Goethes inzwischen wohl um Beträchtliches überschritten, mitunter kommen sie sogar der Welt Lacans bereits gefährlich nahe, andererseits können sie wie Goethe noch immer kein Integral nachmalen - kein einziger Filmtheoretiker kann es, wir haben es herausfinden müssen, von vagem Verstehen mag man gar nicht erst sprechen. Insofern gibt es offenbar niemanden, der diese Arbeit, die in der Tat mathematische Formalismen enthält, qualifiziert beurteilen oder gar lektorieren könnte, zumal die Mathematiker - in sonderbarer Weise stößt man da an Grenzen der wissenschaftlichen Spezialisierung - wiederum nicht die Spur von einem filmischen Verständnis haben, und so sind wir in diesem

Fall allein auf die auctoriale Autorität angewiesen. So sei auch diese Arbeit denn, obwohl sie, außer in ihrem Anhang, nichts Belletristisches an sich hat, in Autors Namen in genau der momentan präsentierten Form in diese „Romanserie“ aufgenommen - wo sonst als in der Belletristik soll sie denn Platz finden? Immerhin hat er diese „Theorie“ an diversen Film- und Kunsthochschulen unterrichtet. Und dass einzelne seiner Hörer CDs mit dem Text kauften, lässt wenigstens drauf schließen, dass es sich nicht um Scharlatanerie reinsten Wassers handelt. Aber, wie gesagt, wir vermögen das weder zu beurteilen noch zu entscheiden. Hiermit sei auch dieser Teil der *Comédie Artistique* also in nicht allzu ferner Zukunft angekündigt.

Ein ähnliches Problem bieten die Filmbeigaben, deren Qualität wir, da wir wie gesagt von Film so gut wie nichts verstehen (wir gebens wenigstens zu!), nicht beurteilen können; da manche vielerorts aufgeführt wurden, billigen wir ihnen eine gewisse Qualität erst mal zu. Doch darauf kommt es vielleicht gar nicht an: sobald sie angesprochen werden, mag man als Leser einfach zum Videorekorder (oder künftig dem DVD-Player) greifen, um sich die betreffenden Passagen einmal anzusehen.

Zu erwähnen bleibt, dass wir wesentliche Teile dieses weit gespannten Roman-Versuchs auch im Netz zu präsentieren gedenken, wobei beabsichtigt wird, eine Reihe von Diskussions-Foren in Gang zu setzen, in denen die Öffentlichkeit an den Entscheidungen beteiligt werden soll, wie genau dieses Werk der Nachwelt sowohl überliefert als auch wie es finanziert werden könnte; denn dass es überliefet werden sollte, steht außer Frage.

Das Herausgeber-Kollektiv (im Auftrag des BdR, im Sommer 1995)

# SIEBEN TAGE EIFERSUCHT

## VORWORT ZUR KOMPAKTVERSION FÜR DIE JUGEND

„Kompaktversion für die Jugend“ ist diese Ausgabe betitelt und genau was sie verspricht, soll sie auch sein. Für Jugendliche bestimmt, oder solche, die sich so fühlen, und unbedingt einmal wissen wollen, was es mit der sogenannten Künstlerschaft auf sich hat, denn das ist das Thema dieses Romans. Vor allem, meinen wir, soll diese Ausgabe indes der Abschreckung dienen. Und das meiste was hier über Künstlerschaft gesagt wird - und was man vielleicht überhaupt über Künstlerschaft sagen kann (denn so hoch sich die Kunst mitunter über den Gegebenheiten des Lebens zu bewegen vermag, so weit bewegt die Künstlerschaft sich gewöhnlich darunter) - wirkt in der Tat eher erschreckend. Das gilt für eine kompakte Form vermehrt - doch was den einen abschreckt, lockt den anderen, wie es so schön heißt, und umgekehrt. Wir wollen das nicht bewerten. Indes scheint klar, dass eine kompaktere Form die wesentlicheren Entwicklungen klarer wahrnehmbar macht, schon das mag Grund genug sein, sich einer solchen zu nähern. Wie aber gelangt man zu Kompaktheit in einer Welt, worin man sich nur zu leicht in einem Wust allzu spezieller Details verliert? Da befällt einen leicht Ratlosigkeit.

Glücklicherweise finden wir beim Autor selbst, in seinem unbeschwerten Hang zum Theoretisieren, eine Reihe von Hinweisen, mit Hilfe derer sich Kürzungs-Verfahren entwickeln ließen, die mit dem Geist seines Werkes von Grund auf vereinbar sind. In einer kaum gelesenen Passage der Elementaren Schnitt-Theorie, dem sechsten Teil der Comédie Artistique, heißt es zum Beispiel:

Ganz ähnlich - ich hoffe ich stoße Sie jetzt nicht unnötig ab - werden wir später bei der Betrachtung der Filmform als Ganzer in leicht abgewandelter Form den *Streumatrix-Formalismus* der Quanten-Feldtheorie benutzen und einen wahrgenommenen Film als eine Art *Streuprozess* begreifen, bei dem ein Anzahl von Darstellern in die Filmform eintritt, in ihr interagiert, sie dabei gleichzeitig aufbaut und modifiziert, um sie dann schließlich irgendwie wieder verändert zu verlassen. Wir werden diesen Formalismus dabei natürlich nicht wegen seiner relativistischen Invarianz benutzen (die

allein ihn in der Feldtheorie von Belang werden lässt), sondern weil er entwickelt wurde um etwas mathematisch sehr Kompliziertes wie *Vielteilchenprozesse*, deren Gesetzmäßigkeiten zum großen Teil unbekannt sind, auf die einfachste und kompakteste Weise darzustellen. Diese kompakte Darstellung, die in den dreißiger und vierziger Jahren entwickelt wurde, kommt uns jetzt zufällig bei der Beschreibung der Filmform entgegen, weil wir es auch in ihr mit in der Regel zahlreichen Darstellern und im Grunde mit, wenn nicht unbeschreibbaren, so doch zumindest nicht vollständig beschreibbaren Interaktionen zu tun haben, die man trotzdem irgendwie fassen muss, um Rückschnitte etwa oder auch bloß die offenen Schnitte einigermaßen vollständig zu behandeln.[20]

So kryptisch das klingt - wir verstehen weder etwas vom Film und den angesprochenen Rückschnitten noch von der Quanten-Feldtheorie - deutet sich darin doch an, dass man einen Film als Streuprozess zwischen Personen begreifen kann, die irgendwann in seinem Raum-Zeit-Gefüge erscheinen, in diesem interagieren, um dann wieder daraus zu entschwinden. Insofern dienen die Einstellungen eines Films a) dazu, die Reihenfolge und den Zeitpunkt von Erscheinen bzw. Verschwinden dieser Personen zu bestimmen und b) wird in manchen davon dargestellt, wie sich die betreffenden Personen von ihrem Eingangszustand in einen Ausgangszustand verwandeln, was sich, besonders bei den Helden eines Films, etliche Male wiederholt. Kaum ein Filmheld ist am Ende eines Films derjenige, der er anfangs gewesen ist, und in dieser Transformation, man muss es sagen, besteht *die eigentliche Botschaft* so eines Films. Ein Held reift nämlich, und mit ihm reift im Idealfall der Zuschauer.

Das lässt diesen Prozess in der Tat dem einer Streuung von Elementarteilchen in einem Experiment ähneln: auch dabei werden mehrere Teilchen aufeinander losgelassen, was zu einer Interaktion führt; anschließend wird gemessen, in was sich die einlaufenden Teilchen beim Auslaufen verändert haben. Tatsächlich ließen wir uns von berufener Seite sagen, dass man in der Welt der Physik heutzutage schon hochzufrieden ist, wenn gelingt, die Parameter so eines Endzustand bei einem gegebenen Anfangszustand vorherzusagen - man betrachtet das betreffende Problem dann bereits als *vollkommen gelöst* und hält für überflüssig, noch in die Details so einer

20 (Ref.-Nr. 44) Elementare Schnitt-Theorie III, F

Interaktion zu gehen. Größere Genauigkeit gäbe es angeblich nicht: denn da die Natur entgegen der klassischen (*natura non facit saltus*) Ansicht ohnehin Sprünge mache, werde sich jedwedes kontinuierliche Entwicklungsmodell bei genauerer Untersuchung notwendig ebenfalls in (gewöhnlich, aber *nicht unbedingt,* kleinere) Sprünge zerlegen. Da ist man mit einem einzigen genau erfassten großen Sprung nach Ansicht der Physiker weit besser bedient.

So einleuchtend das für den Film klingt, so brisant ist die Anwendung auf den Roman. Auch ein Roman stellt gewöhnlich einen solchen Streuprozess dar, bei dem mehrere in ihn einlaufende Charaktere miteinander interagieren, um ihn in veränderter Form zu verlassen. Wer eine Kompakt-Version davon herstellen will, ist gut beraten, erst den einlaufenden Teil darzustellen und dann den auslaufenden Teil. Erwischt man auch noch den richtigsten Mittelteil, lässt sich einer kompakten Version fraglos schnell nahekommen. Und auf feinsinnige Weise meinen wir, dass das für die Kapitel so eines Romans ebenfalls eine gewisse, vielleicht sogar größere, Gültigkeit hat. Hat der Autor seine Kapitel bewusst gesetzt, wird er sie ebenfalls von einem relativ stabilen Anfangszustand in einen relativ stabilen Endzustand sich entwikkeln lassen - der Mittelteil nimmt dabei den Charakter einer Durchführung an. Und diese, das ist der entscheidende Gedanke, kann man sich bei einer belletristischen Aufbereitung für die Jugend schenken. Denn die Jugend ist weniger an kompliziert ineinander verschachtelten Entwicklungen als vielmehr an Fakten interessiert, und vor allem an begreifbaren Zielen. In Joseph Conrads bekanntem Resümee der Romanform: „Er wurde geboren, er litt, er starb..." entspricht das Leiden zweifellos diesem durchführenden Mittelteil, den als Lebensziel zu begreifen nicht nur der Jugend schwerfällt. Lässt man ihn weg, bleiben immerhin die Mysterien von Anfang und Ende, die wirklichen Fragen, wie es oft heißt, des Lebens: Alpha und Omega, Geburt und Tod. Oder auf der Ebene des Alltäglichen (und einige der kapitelartigen Sequenzen dieses Romans orientieren sich an der Tagebuchform): Aufstehen und Schlafengehen - die Momente also, in denen man den eigenen Körper auf unmissverständlich individuelle Art erfährt, in seiner, wie manche sagen, ganzen unwissenden Tragik, und von Jugend auf - zum einen aufgeladen von den Dämonen der Nacht, andererseits geblendet von den Aktivitäten eines jeglichen Tages. Der Bereich des Dazwischen, das sogenannte Leiden des Individuums, wird, nicht nur in den Augen der Jugend, die davon gewöhnlich lieber erst mal nichts wissen

will, zunehmend ohnehin zu einer Bagatelle, bei der unbeirrbar zunehmenden Unzahl der Menschen und ihrer immer monochromer werdenden Aktivitäten zur sprichwörtlichen Träne im Ozean.

Und so haben wir uns entschlossen - ein Autor mit derart rabiaten Vorstellungen vom Filmschnitt kann sich kaum darüber beschweren, wenn man ebenso rabiat an seiner eigenen Arbeit herumschnippelt - von jedem Kapitel zunächst einmal nur die Anfangs- und die Schlusspassagen auszuwählen. Und nur mitunter noch etwas Drittes, etwas, das, zwischen Anfang und Ende schwebend, für dieses klassische Durchführen steht, für Arbeit, Unterhaltung, Leben und Leiden, worin sich selbst im trüben Tagesgeschäft das spezifisch Individuelle aufhalten könnte. Dies zu finden war bei diesem Roman allerdings oft nicht ganz leicht. Was dem einen sein Individuum ist, ist dem anderen nämlich eine Trivialität.

Aber irgendwas muss man schließlich tun für sein Geld, und so sind wir nach zahlreichen kontroversen Diskussionen einer Anregung PC Melvilles gefolgt, der ein ähnliches Problem bei der Bearbeitung von *Vereinigt* zu lösen hatte, dem Zweiten Teil der Comédie Artistique. In der von ihm so genannten „*Ausgabe für Senioren und solche, die es möglichst schnell werden wollen, bevor sie ins Gras beißen*“ galt es freilich andere Interessen zu befriedigen: einerseits ist Senioren der Anfang schon weit in die Ferne gerückt, andererseits sind sie dem Ende so nah, dass sie sich beidem in der Literatur höchst ungern nur aussetzen. Für sie sind allenfalls gewisse Höhepunkte im so flüchtig gewesenen Mittelteil des entfliehenden Lebens noch von Interesse. Und genau dieser wurde für jene, freilich recht kontrovers wahrgenommene Seniorenausgabe mit zahlreichen prickelnden Fußnoten versehen, die den Senioren Halt und eine seriöse Auswahlmöglichkeit bieten, die über bloßes Blättern hinausging. Denn auch am Blättern verlieren viele im wachsenden Alter oft jegliches Interesse. Ebenso wie PC Melville nur mühsam sich hat überreden lassen, zusätzlich zu den Passagen, die seine aufs Senioreninteresse zugeschnittenen Fußnoten umgeben, auch die Anfangs- und Endphasen der einzelnen Kapitel in seine Kompaktversion zu inkorporieren, wollen wir nun solche Passagen hinzunehmen, bei denen wir unsererseits es als nötig befanden, eine Fußnote zu setzen, wenn also dieser Zwischenteil unserer qualifizierten Ansicht nach tatsächlich eine nicht triviale Extraanstrengung wert schien. So kamen wir verblüffenderweise im Fall von Jugend und Seniorenschaft formal in etwa zum gleichen Ziel,

wobei in unserem Falle die jeweiligen Anfänge und Enden überwiegen und im Falle von *Vereinigt* die, zugegeben ja auch interessanteren, Fußnoten[21].

Auf diese Weise haben wir den Roman um mehr als die Hälfte verkürzt, und hoffen dass das unseren in der Mehrheit doch jugendlichen Lesern

---

21 (keine Ref.-Nr., markiert als *) Allerdings wird in Kollegenkreisen momentan heftig diskutiert, ob infolge der Erkenntnisse der neueren Physik ein Leser überhaupt etwas davon hat, wenn ihm der Teil zwischen einem gegebenen Kapitelanfang und -ende dargeboten wird, im Ausschnitt oder in Gänze. Eine um PC Heisenberg, den die Herausgabe von *Sulla*, dem Vierten Teil der Comédie Artistique, ernüchtert zu haben scheint (siehe Fußnote Nr. 1 zu *Die Dame in Blau*, Verfasser: PC Olson), sich gruppierende Fraktion behauptet, das bringe überhaupt nichts. Höchstens bekomme man ein Gefühl dafür, auf wie widersinnige Weise so ein Anfangszustand mitunter dem ihm bestimmten Endzustand entgegensteuere: selbst wenn das Universum dazwischen siebenmal um ein Wurmloch sich wickele (und bei unendlich langer Zeit, bzw. unendlich viel geschriebenen Kapiteln, *müsse* das sogar einmal geschehen) biete das keine besondere Erkenntnis: Da der Endzustand ja doch erreicht werden müsse und dieser nun mal unweigerlich in unserer Welt zu liegen habe, müsse sich das Universum daher notwendig, auf welchem Weg auch immer, wieder zurückwickeln. Und selbst dieses Zurückwickeln biete daher, so absonderlich im Einzelfall es auch erscheinen mag, keinerlei besondere Erkenntnis. Bestenfalls wäre bei der vollständigen Lektüre also das sonderbare Zucken des Hin- und Her spürbar, das, wenn man so will, unsere Welt charakterisiert, die *Fluktuationen*, wie PC Heisenberg sie nannte, die unsere Welt vielleicht sogar ausmachen; zu verstehen gäbe es daran jedoch nicht das Geringste, bei jeder möglichen Verrenkung müsse das Endstadium schließlich dennoch erreicht werden, da könne nichts überraschen; insofern gäbe es auch nichts Neues, aber wiederholen täte sich indes gleichfalls nie etwas.

- Eine andere Fraktion, sie gruppiert sich um PC Melville, besteht dagegen auf der Dominanz der Fußnoten. Sie argumentiert wiederum, eine gut gesetzte Fußnote habe einen derart hohen Wirklichkeitswert, dass sich jederzeit ein Universum um sie bilden würde. Wenn es das eine nicht täte, würde eben ein anderes daherkommen. Mit anderen Worten: jede noch so absonderliche Fußnote würde sich schlagartig mit einem Raum versehen, der zu ihr passe. Tatsächlich bliebe den Universen nichts anderes übrig, als sich so um die Fußnoten zu wickeln, dass das Ganze den Charakter des Plausiblen annehme, denn jedes Universum hat einen Horror vor dem leeren Raum und wenn es nur der um eine Fußnote ist. Insofern sei die Fußnote für die Literatur in der Tat das, was das Wurmloch für die modernste Kosmologie darstelle. - Interessant daran ist, dass dieser Konflikt zwischen Anfang/Endlern und den Fußnotlern nicht auf demokratischem Weg zu lösen ist, durch geheime Abstimmung etwa, was eine dritte Gruppe wiederum argumentieren lässt, dass man die Welt sowohl aus der Sicht PC Heisenbergs als auch der von PC Melville sehen könne, also sowohl vom Standpunkt eines Anfangs bzw. Endes oder dem einer Fußnote, allerdings nicht, und daran besteht wiederum eine scharfe Aussage, von beiden Positionen aus gleichzeitig. Im Grunde liefen jedoch beide Betrachtungsweisen aufs selbe hinaus, es wäre reine Ansichtssache. Aber wie gesagt, das ist, wie vieles in der Literatur, großteils noch ziemlich umstritten.

entgegenkommt.

Gewiss wird es für jedermann die eine oder andere Passage geben, in denen er sein Interesse weitergehen spürt, zumal sich unsere Gesellschaften geradezu von Tag zu Tag weiter individualisieren, was verschärft noch für die Interessen gilt (die, nach Meinung vieler, mitunter eine gewisse spintisierende Zügellosigkeit angenommen haben, die etwas Verschreckendes hat). Andererseits muss man damit nicht gleich jemand anderem in die Quere kommen, um ihn damit zu belästigen. Jedem das seine, wie man so gern sagt, und am besten dann im Geheimen. Wir wollen das ebenso wenig bewerten, sondern auch diesen in den Augen anderer womöglich ausgefalleneren Interessen (die sich im Detail vergraben wollen, obwohl es da vielleicht gar nichts zu entdecken gibt) großzügig entgegenkommen. Für diesen, wie wir meinen, im Einzelnen nicht ungewöhnlichen Fall ist eine CD-ROM mit dem vollständigen Text beigelegt. Mit Hilfe der Suchroutinen Ihrer Textverarbeitung suchen Sie dann die ersten oder letzten Worte des Sie interessierenden Abschnitts und können dementsprechend die vorherige Passage oder das Folgende, besonders gilt das für die mitunter ausufernden philosophischen oder den Sexus betreffenden Passagen, in aller Privatheit auf dem Bildschirm betrachten oder sie sich sogar ausdrucken. Damit haben wir es hoffentlich jedermann recht gemacht.

Die Herausgeber (für den BdR)

- Zweiter Teil -

# VEREINIGT

(Roman aus Deutschland)

herausgegeben und mit ergänzenden Anmerkungen versehen von

PC Melville (Rechner im Ruhestand)

## VORWORT DES HERAUSGEBERS

Endlich ein einfaches Buch, wie alles Einfache in drei Teilen - Hölle, Fegefeuer, Paradies - und zudem über einen der glücklicheren Momente des neuen Europa, die Wiedervereinigung Deutschlands; nicht aus der beschränkten Sicht der Opfer freilich, wie wir es fast zu gewohnt sind, sondern zur Abwechslung aus der Täterperspektive, die naturgemäß einen besseren Überblick über so ein Geschehen gewährt, und daher kinderleicht zu lesen. Für Erwachsene - die nun einmal, da sie unausweichlich dem Jenseits zustreben, über weniger Zeit als Kinder verfügen - mit seinen 700 Seiten leider ein wenig lang; daher hat sich der Herausgeber dazu durchgerungen, dieses Buch (statt es, wie man es hätte ebenso gut tun können. durch ein geschmackvoll-entschlossenes Lektorat rigoros auf ein Viertel zu kürzen) mit einigen schillernden Anmerkungen zu versehen, nicht weil der Text sonst unverständlich wäre (das ist er nicht, im Gegenteil, er ist, ich wiederhole es, mit gutem Gewinn grade von Kindern zu lesen), sondern um dem Leser gewissermaßen Rastpunkte anzubieten, an denen er sich zur Entspannung erholen kann - ganz wie einst den Pilgern auf ihrem mühsamem Weg nach *Santiago de Compostela*, worauf sich manch einer schmerzhafte Blasen holte, ebenfalls eine Fülle bemerkenswert schöner Rastpunkte geboten wurden, von den Herren des damaligen Religionsempfindens, an denen sie sich wohl fühlen und entspannen konnten oder, um im Bilde zu bleiben, die eine oder andere lästige Blase kurieren. Ich meine selbstverständlich die wunderschönen Kirchen und Klöster, die einstigen Herbergen gibts ja nicht mehr, am Rand dieser manchmal, weil die Pilger oft Jakobsmuscheln aßen, auch *Jakobsweg* genannten Route mit ihrem noch heute glänzenden, gewöhnlich aus grobem Stein gehauenem Bildwerk, dem die Kunst Europas ihren eigentlichen Aufschwung verdankt. Und so habe ich mich bemüht, diesen Anmerkungen, oder nennen wir sie, da die Pilger von einst offenbar vornehmlich zu Fuß unterwegs waren, ruhig *Fußnoten*, ebenfalls den Rang von

Kunstwerken zu verleihen, oder zumindest so viel moderne sprachliche Eleganz bzw. sprühenden Witz wie nur möglich, so dass man sich als moderner Leser darin auf ausgesprochen moderne Weise wohlfühlen kann. Mit allem Komfort gewissermaßen, wie man scherzhaft auch sagen könnte.

***

Denn dem eigentlichen Textkörper wohnt, bei aller kindhaften Klarheit, seinem schwer zu fassenden Ziel gemäß (nichts weniger als dem Paradies, und die Gelehrtenwelt ist sich ja darüber einig, dass es ein solches Paradies gar nicht gibt), etwas schwerfällig Bußfertiges, wie es wohl bei jedem wirklichen Autor der Fall ist, inne, dessen Existenz man zwar ohne Einschränkung begrüßt - schon weil wir selber gern ein wenig bußfertiger wären -, welches in allen Details nachzuvollziehen aber nicht jedermanns Sache ist. Eiligen und anspruchsvolleren Lesern (wegen des Reichtums ihrer überlegenen Kenntnisse dürfen sich auch Kritiker und Lektoren mit gutem Gewissen dazu zählen) sei daher empfohlen, sich gleich von Fußnote zu Fußnote zu hangeln, wie auf einer zügig dem Himmel entgegenstrebenden *Jakobsleiter*, ließe sich in einem anderem, dem soeben benutzten verwandten Bild sagen - Sie werden nichts wirklich verpassen, im Gegenteil, auf dieser extra für Sie eingerichteten Leiter werden Sie das Paradies viel müheloser erreichen, als wenn Sie den Text ganz läsen, und vor allem um Vieles weniger erschöpft, was auch nicht schlecht ist, wie jemand der den ganzen Weg mühsam zu Fuß durchschreiten muss, denn in Galizien ist es recht regnerisch, was für die in diesem Buch angesprochenen Teile Deutschlands leider nicht weniger gilt, obwohl man im Text kaum was davon mitbekommt. Und so lässt sich denken, dass bereits eine preiswerte Sonderausgabe für Senioren oder solche, die bald ins Gras beißen, in Planung und teilweise sogar Arbeit ist, welche allein aus diesen Fußnoten besteht[22], denn wer mag heute schon von einem Rentner erwarten, dass er den ganzen Weg bis Compostela - immerhin etliche tausend Kilometer - zu Fuß geht. Auch die Rentner sind nicht mehr, was sie einmal gewesen sind, wovon nicht nur eine Unmenge Politiker das eine oder andere Lied zu singen vermögen. Zumal das Grab des Heiligen Jakobus, das am Ende des Weges wartet, von der Wissenschaft in der ihr eigenen lautstarken Schlichtheit bereits

22 (keine Ref.-Nr., markiert als *) Mehr zu der hier skizzierten nur aus den Fußnoten bestehenden und nun als "*Idealfassung B*" bezeichneten Version dieses Romans in Fußnote Nr. I-15 ** - (Die Herausgeber)

zum Riesen-Betrug erklärt worden ist. Der Heilige Jakobus ist wohl in den Himmel gelangt, offenbar aber nicht nach Santiago de Compostela: Weil er in seiner Eile die Himmelsleiter benutzte, hat ers nicht einmal selber bis an sein Grab geschafft. - Wozu, fragen Sie, also überhaupt der übrige Textkörper, warum nicht gleich diese praktische „Jakobsleiter" für Rentner und solche die es möglichst schnell zu werden beabsichtigen, bevor sie dann doch ins Gras beißen? Warum heutzutage überhaupt wem zumuten, eine Lungenentzündung zu riskieren? Gibt es nicht modernere Medien als so einen beschwerlichen Weg, der zudem bloß in die Irre führt? Könnte man so etwas nicht besser durch einen Film darstellen?

Nun ich meine, dass auch jener Jakobsweg nach Santiago de Compostela, so überflüssig (um nicht, wie die Wissenschaft, sogar zu sagen, dass er ein ausgemachter Betrug ist) er im Grunde heutigen Augen bereits erscheint - schon weil ihn niemand mehr in voller Länge durchschreiten will, außer vielleicht um damit anzugeben -, dennoch eine gewisse Existenzberechtigung hat, sogar in unseren Tagen. So gewiss es dem modern empfindenden Menschen mehr Freunde bereitet, die glänzenden Kunstwerke - Angoulême, Poitiers, Périgueux, Cahors, Conques, Souillac, Moissac, Beaulieu, um von anderen und vor allem den vorzüglichen spanischen Teilen fürs erste zu schweigen, schon weil ihre Großartigkeit die Grenzen dieses knappen Vorworts sprengen würde - an seinem Rand mit Sach- und Kunstverstand in einem gut geschnittenen und nicht schlechter photografierten Film angeboten zu bekommen (und zwar ohne die lästigen Zwischenwege, auf denen es rein gar nichts zu sehen gibt), weil man als Moderner die Essenz so eines Pilgerweges dann rascher erkennen kann, die Essenz so einer Vereinigung mit dem Überirdischen respektive sogar dem ausgesprochen Himmlischen, so gut tut es doch auch, einige dieser Orte auch selber mal bei Gelegenheit aufzusuchen, um sie, gemächlich darin herumschlendernd, im Urlaub oder auch bloß zu Zwecken banaler Entspannung, in Augenschein zu nehmen - auf einem pittoresken französischen Markt beispielsweise, mit dem dort üblichem Trubel zu *café au lait*, Zwiebelsuppe, ein paar gemächlich geschlürften Pernods etc., und, warum denn nichts, der einen oder anderen Suppe aus *Jakobsmuscheln*, schon weil man nicht immer nur filmische Qualität (dieser würde in unserem Fall die Qualität meiner Fußnoten entsprechen) wahrnehmen kann, sondern auch der Magen zu seinem Recht kommen will und man mitunter auch etwas vom sogenannten gewöhnlichen Leben spüren möchte (dies bestünde dann aus dem *corpus* des übrigen

Textes), in dessen schwebender Vieldeutigkeit wir uns mitunter so gut selber erkennen können, oder vielmehr das, was wir gern wären. Es gibt dort erstaunlich viel, selbst auf dem Markt vor so einer bereits im ferneren Mittelalter errichteten Kirche, was man in einem Film (respektive einer Serie ansprechender Fußnoten), und sei er noch so nicht schlecht photografiert (oder in unserem Falle, nun ja, geschrieben), gar nicht recht mitbekommt. In diesem Sinn kann man vereinfacht sagen, dass die schiere Existenz so eines kompletten Weges noch immer erstaunlich beruhigt, auch wenn ihn, wie bereits festgestellt - insofern gleichen wir alle bereits glücklichen Rentnern -, keiner mehr in Gänze gehen mag. Und niemand das auch mehr soll, schon weil am Ende ohnehin nur ein Betrug wartet. Aber bei hin und wieder einem kleinen Stück, je nach Temperament zwischen dreißig und dreihundert Metern, sieht das bereits anders aus; grade so etwas beschert einem ein erstaunliches Gefühl von Befriedetheit, natürlich nur wenn man weiß, dass dahinter ein schwieriges Ganzes vorhanden oder zumindest einst in Gänze vorhanden gewesen ist, an dem wir in diesem Moment einerseits symbolisch, dann aber zugleich, und das scheint mir das größere Privileg zu sein, auf sonderbare Weise auch körperlich teilhaben[23]. So wie sich Jesus als Sohn Gottes hatte empfinden können, werden wir dann Kinder so eines alles Mögliche umfassenden Wegs. Oder einfacher gesagt: Man spürt dabei den eigenen Körper, ohne sich ihm wirklich aussetzen zu müssen. Mag sein, dass darin noch immer eines der Geheimnisse von Literatur besteht.

Seien wir also froh, dass uns ein Autor mit all seinem Schweiß überhaupt so einen Weg gegeben hat, warum sich darüber beklagen; beneidenswert ist so einer nicht, wir geben ihn jedenfalls unlektoriert nunmehr in ganzer Länge heraus, mag der Leser - egal ob er sich noch als Jugendlicher fühlt oder gern die Prosecco trinkende Dame gibt, und um diese beiden, machen wir uns nichts vor, geht es inzwischen auf dem immer härter werdenden Markt der Literatur - damit anfangen, was er will. Im Fall meiner Fußnoten würde

---

23 (keine Ref.-Nr., markiert als **) Zusätzlich zur erwähnten "*Idealfassung B*" bezeichneten Version dieses Romans (die, wie gesagt, nur aus den Fußnoten besteht) gibt es noch eine inzwischen ebenfalls vorliegende vierhundertseitige "*Sonderausgabe für Senioren und solche, die es möglichst bald werden wollen, bevor sie ins Gras beißen*", welche im Sinne des gerade Dargelegten längere Passagen des Gesamttextes gelten lässt, in denen man verweilen kann, und die insofern zwischen dem kompletten Text und der avantgardistisch-radikalen "*Idealfassung B*" in Art eines modern-zeitgemäßen Kompromisses vermittelt. Wenn man so will, *schwebt* das Gesamtwerk nunmehr zwischen drei Versionen und hat seine gültige Form jetzt einzig in diesem nicht ganz fassbaren unkonkreten Schwebezustand. - (Die Herausgeber)

ich also empfehlen, an den dazugehörigen Stellen, den Anfang kann man sich ohnehin schenken, ruhig mal kurz in den Text zu schauen, vielleicht das Äquivalent von jeweils zwischen dreißig und dreihundert Metern Spaziergang, und sei es nur - ähnliches gilt für die multimediale Verpackung, immerhin enthält unser *Weg*, daran mag man das Zeitgemäße erkennen, drei beachtliche Filmbeilagen -, um mal zu sehen, was er so an Eigentümlichkeiten und Atmosphären zu bieten hat. Man kann sich währenddessen natürlich auch betrinken. Im Zweifelsfalle wird der Leser, nicht zuletzt darin besteht schließlich die Freiheit, sich schon das Richtige herausschneiden - ein Jeglicher nach seinem Maß.

Und wie manch einer statt finnischem Wodka lieber irischen Whisky trinkt, und andere wiederum, ohne gleich langweilig zu wirken, hier und da mal ein Mineralwasser vorziehen, können sich altmodischere Leser, die mit so einer raffiniert auswählend dem Himmel entgegenstürmenden Freiheit nichts anzufangen wissen, das Ganze auch ebenso gut komplett von ganz vorne nach ganz hinten durchlesen, meinetwegen auch ohne meine Fußnoten, vom ersten bis zum letzten Buchstaben, wie man auch sagen könnte; in Zeitlupe gewissermaßen und auf bislang klassisch genannte Art bieder, um nicht zu sagen stupide; oder das irgendwo abbrechen, wenn Sie sich schlau genug dazu fühlen, ich würde nicht einmal davon abraten, auch Kleinvieh macht auf dem Markt schließlich Mist und auf dem Weltmarkt, um den geht es ja in diesem Falle verschärft, erst recht. Denn wie mein Namensvetter, der große amerikanische Schriftsteller *Herman Melville* einst schrieb, dass Seeleute erst in der Südsee (wo man als Jakobsleiter schlicht ein einfaches Fallreep zu bezeichnen pflegt) ihrem eigentümlichen eigentlichen Wesen begegnen[24], so gewiss scheint mir, dass dem modernen Europäer die unlektorierte Einsicht ins Vereinigte Deutschland sowohl größte Genugtuung als auch größtes Versprechen bieten kann; wenn nicht sogar bieten *muss*, und zwar in jeder von ihm gewünschten Form, sei es in künstlerisch aufbereiteten Brocken oder in stummer Gänze.

Und sogar im Süden Frankreichs, wie ich neidlos hinzufügen möchte, wo unser Autor das meiste davon offenbar niederschrieb, in seinem, wie ich höre, recht schmucken Anwesen nicht weit von Domme in der schönen

24 (Ref.-Nr. 1) "*Nowhere, perhaps, are the proverbial characteristics of sailors shown under wilder aspects, than in the South Seas*."- H. Melville, "*Omoo*", New York 1847, gleich auf Seite 1

Dordogne, als Deutscher unter den vielen dort lebenden Engländern, zahlreiche davon wies so kommt Rentner, wo man daher schon leichter einmal vom Paradies träumen kann, was er uns freilich - aus welchen Gründen auch immer - ebenso vorenthält, wie die nicht ganz unwichtige Tatsache, dass es auch dort nicht selten bis in den hohen Sommer hinein ziemlich viel regnet, was den Aufenthalt in vielen dieser Häuser mitunter um ein Beträchtliches kühler werden lässt, als den meisten lieb ist. Da hilft dann oft nur noch Arbeit. Ich habe jedenfalls den von mir erwarteten Teil getan.

- PC Melville
(Rechner im Ruhestand)

## VORWORT ZUR SEPARATPUBLIKATION DES ZWEITEN TEILS VON „VEREINIGT“ UNTER DEM TITEL „DIE AKADEMIE DER SCHÖNEN KÜNSTE“

Die bizarre Moment-Aufnahme zweier gegen Kriegsende geborener Charaktere, die, ohne dass ihnen bewusst wird, welche psycho-historischen Kräfte an ihnen wirken, in den Strudel der deutschen Wiedervereinigung gerissen werden. Wie von Apollons Schlag getroffen, könnte man, ähnlich unscharf, auch sagen, und aufgrund dieses Schlages hingestreckt. Da das Geschehen (ganz wie die Umstände der Geburt dieser Charaktere) über ihren Horizont geht und darüber hinaus unkriegerischer Natur ist, lässt es sich nur schwer mit den Mitteln der klassischen Epik fassen, mit also einem vernünftigen Vorspiel (Schiffe-Katalog etc. etc.) und dementsprechendem Nachklang, in denen das Geschehen vorbereitet bzw. emotional gründlich verarbeitet wird. Um anzudeuten, wie sehr das dem Bedürfnis von uns heutigen, der üblichen Geschichtlichkeit wiedergeschenkten Lesern widerspricht, hat sich eine Maschinen-Intelligenz namens PC Melville um die Jahrtausendwende daran gemacht, dazu einen vielhundertseitigen Rahmen zu erschaffen, der diesem verständlichen Bedürfnis entgegenkommt. Aus Gründen der Pietät gegenüber dem Original-Autor (der von solch intellektuell-sentimentalem Firlefanz nichts hielt), haben wir uns nach langer Diskussion jedoch entschlossen, von diesem nachträglich erstellten artifiziellen Rahmen, auch auf Grund philologischer Integrität, nur die Titel anzugeben - sie lauten:

Band 1
CORNELIA UND VIOLA (‚DIE KRISE DES DETAILS‘)
oder
‚DIE UNERREICHBARE‘
(ca 300 Seiten)

sowie

Band 3
WANDERER DURCH DIE MARK BRANDENBURG
oder
‚DAS EINEM VERHAFTETE‘
(ca. 280 Seiten)

- und den Text dieser ja bloß bürokratisch berechnenden Anstrengungen schlicht wegzuzulassen.

Als Anerkennung jenes maschinellen „*good try*“ der Jahrtausendwende (und um einer Minderheitsmeinung Rechnung zu tragen) wurden die das, wie gesagt, bizarre Geschehen immerhin etwas erhellenden Fußnoten PC Melvilles dann aber doch noch in den Text eingefügt. Und zwar unmodifiziert, und damit, bis hin zur Original-Nummerierung: *unzensiert*! Wenn man so will, um damit dem Leser-Bedürfnis nach einer literarischen Erklärung des damaligen Geschehens wenigstens in symbolischer (also Fußnoten-) Form Rechnung zu tragen. Anspruchsvollere Rezipienten, die sich auch an den zahlreichen lockeren Fäden nicht stören werden, die - insbesondere verknüpft mit etlichen anderen Personen (Christiane, Cornelia, Viola), deren delikates, oft nicht einfaches, um nicht zu sagen gestörtes Verhältnis zu ihm immer wieder Gegenstand auctorialer Erörterung wird - aus diesem Konstrukt herausfallen, mögen sie daher schlicht überspringen. Gewiss wünscht man sich auch von diesen Nebengestalten mehr Vollständigkeit, und ein anständiger Roman würde sie wohl mit ein paar treffenden Strichen bieten, aber wie bereits gesagt: dies ist kein „anständiger“ Roman und er will es wohl auch nicht sein (denn ein solcher wäre dem Wiedervereinigungs-Geschehen nicht angemessen), sondern nur eine bizarre Moment-Aufnahme, die sich - ganz wie die Wiedervereinigung - nicht komplett durch sich selbst erklärt.

- Wobei wir hinzufügen möchten, dass sich das mittlerweile ungewohnte, bei jeder Moment-Aufnahme aber nun einmal nicht zu vermeidende, ein wenig abrupte Ende offenkundig am aposiopetisch-klassischen Schluss von Laurence Sternes „Sentimental Journey“ orientiert, der in PC Melvilles Fußnoten ja explizit angeführt wird.

- Die Herausgeber
im Auftrag des BDR
(Bund deutscher Rechner)

- Dritter Teil -

# AUS DER KNABENZEIT
(Bruchstück)

herausgegeben von PC Auden

## VORWORT DES HERAUSGEBERS

Wieder ein Buch in drei Büchern - nicht in der klassischen Reihenfolge Hölle, Fegefeuer, Paradies, sondern in der, spätestens seit Melvilles *Pierre*, orthodox modernen: aus den Paradiesen der Kindheit, darin einen Mutter umwächst, hinein in ein wirres Gebirge, worin, darüber kann man natürlich streiten, ein abwesender Vater zu wirken versucht. Der Übergangsteil wird hier „*Ex Profanis (vom Allzu Profanen)*" genannt und befasst sich mit dem Wesen des Journalismus.

„*Heilig, heilig ... Vom Heiligen (Von Mutter und Kind)*" wird dagegen schlicht der Paradies-Teil dieses Buchs betitelt. Er ist in Ich-Form geschrieben und handelte vom schmerzlichen Ichwerdungs-Prozess des Richard genannten Erzählers. Darin wechseln Jugenderinnerungen, frühe religiöse Erfahrungen, simpel gestrickte Liebeserlebnisse, Blicke in fremde Erwachsenenwelten, sowie Erörterungen über Makellosigkeit in Leben und Kunst einander mit mancherlei anderem locker ab, um schließlich in eine bizarre Evolutionstheorie zu münden, in der, wie denn nicht, der Autor unter zahlreichen Invektiven auf das, was seine Umgebung momentan zu leisten imstande ist - auch ein gehörige Portion Beleidigt-Sein spielt hinein - schließlich zu seinem ganz individuellen Schreiben findet („*und von da an wollte ich keine stummen Bilder mehr machen, von da an wollte ich nur noch schreiben; und das tat ich dann, ich schrieb, ich schrieb hunderte von Seiten, bald waren es tausend, ich schrieb obwohl ich gar nicht schreiben konnte...)* Überstrahlt wird diese lineare Idylle indes (im Gegensatz zum im Titel Versprochenen, und ganz anders als in *Pierre* oder dem Paradies-Zuständen bei Proust) von einer geradezu lebensgefährlich anmutenden Abwesenheit von Mutter, die den Erzähler als Jugendlichen in eine das Autistische streifende und daher vielversprechende Einsamkeit treibt, zu deren Kern er einstweilen aber nicht vorzudringen wagt.

Dies gelingt ihm im zweiten Teil (die Teile werden übrigens „Schub“ genannt, als würde der Erzähler darin zu einer neuen Erkenntnis „geschoben“) mit Hilfe des neugierigen Blicks einer Journalistin namens Adriana, zu der sich eine hoffnungslose Beziehung entwickelt. Dabei treten allerdings Phänomene und Verhaltensweisen zu tage, auch aus der jüngeren historischen Vergangenheit, in denen man sich als Deutscher schämt, das schöne Wort „Ich“ zu benutzen. Es ist teilweise erschütternd zu beobachten, wie der Erzähler da zwischen einem „Ich“ und einem „Er“ hin- und herzupendeln beginnt, aus Scham vornehmlich wohl, und wie er sich in mitunter beschämenden Erinnerungen - sie betreffen allesamt Erlebnisse aus der Adoleszenz, der späten Knabenzeit, in der sich die männliche Persönlichkeit ja endgültig, und wie der Autor an einigen Stellen meint, sogar unwiderruflich ausformt - mühsam wieder zu einem Ich durchringt, das sich zu akzeptieren vermag. Dabei wird seine bisherige Berufung, das Filmmachen, einer strengen Revision unterworfen, an der er das Maskenhafte seines Tuns erkennen kann (einiger seiner Thesen zum Film werden von Charakteren des Zweiten Faust vorgetragen), und zaghaft nach einer Alternative gesucht. Dass das zu Impotenz im Umgang mit der forschen Adriana führt, die solche Hemmungen längst überwunden hat, dürfte für den Leser keine Überraschung bilden. Ähnlich wie der erste Teil (bzw. Schub) in einer, wie erwähnt, recht bizarren Evolutionstheorie mündet, die offenbar ihn persönlich zum Ziel hat, bildet die ausführliche Beschreibung eines Konzerts des berühmten französischen Musikers Boulez, es findet zufällig an dem Ort etlicher seiner Jugenderlebnisse statt, eine Art Summe, in der der Autor Jahre später auch sein Verhältnis zu Musik und Kunst in einem milderen, dennoch aber weiterhin erstaunlich scharfen Licht zu umreißen sucht. Ich betrachte diesen Teil, der, ersichtlich später geschrieben, auch sprachlich nuancierter und daher in großzügigeren Bögen ausschwingt, als den Höhepunkt dieses Bruchstücks - vielleicht ja nur, weil mein Namenspatron W. H. Auden einmal das Libretto zu einer Oper des deutschen Musikers Henze geschrieben hat, er ist dem Boulez in seiner zaghaften Modernität ja entfernt verwandt.

Es endet schließlich im dritten Teil, der vorerst allerdings nur als Wort- und Szenengebirge vorliegt. Es trägt den Titel „*Vater ... Vater (Auch vom Vätrigen)*“ und folgt einer Erfahrungskette, die den Autor (der nach wie vor hilflos zwischen Ich und Er pendelt) in einem weiteren Liebeserlebnis endlich nach Griechenland führt, als erwarte er dort - wie Hölderlin in seinem

jugendlichen Korinth - eine Erlösung. Diese findet allerdings nicht statt. Nach einem Intermezzo in Athener Bordellen (Odysseus hat Schlimmeres jahrelang mit Genuss überstanden) landet Richard schließlich auf einer Insel namens Anti-Ithaka, wo er auf eine gewisse Mara trifft, in der er die, die Details sind freilich noch nicht recht ausgearbeitet, Essenz der Väterlichkeit zu erkennen meint. Hier endlich, sie ist Architektin, trifft er also auf Vater. Schon dem Vokabular ist zu entnehmen, dass dabei eine Umwertung aller Werte erfolgen will, welche die Psyche des Autors in erhebliche Mitleidenschaft zieht. Und die er bislang leider wohl nicht zu ordnen verstanden hat: offenbar hofft er noch auf einen Geistesblitz, der dem Text hier zu einem ähnlichen „Schub" verhilft, wie es seiner „Evolutionstheorie" und mit dem Boulez-Konzert in den anderen Teilen gelang. Dass er diese Verwirrung überstanden hat, wird aus den zeitlich späteren und vor Witz nur so sprühenden Perspektiven der Journalismus-Episoden ja durchaus klar. Solange diese summierende Bearbeitung nicht vollzogen ist, soll dieser Teil daher lieber nicht publiziert werden. Eine posthume Publikation würde dagegen, seltsamer Gedanke, einen geradezu perfekten Abschluss dieses dann weiterhin Bruchstück zu nennenden Buches bilden.

Ich habe mir erlaubt, an einigen Stellen Anmerkungen in Form von Fußnoten einzufügen, die gewisse Bezüge zu anderen Stellen der *Comédie Artistique* verdeutlichen, einem flüchtigen Leser - und schließlich sind die meisten von uns heutzutage beinah *naturgemäß* flüchtig - würden sich diese Beziehungen ja nicht so ohne weiteres aufdrängen. Ich hoffe, dass sie im Sinne des Autors sind und zugleich das Lesevergnügen nicht allzu stark beeinträchtigen.

PC Auden (BdR)

- Vierter Teil -

# SULLA

## (FÜNF STUDIEN IN VERSTÖRTER MÄNNLICHER WAHRNEHMUNG)

Im Jahr der Konsuln Lucius Scipio und Gaius Norbanus
671 Jahre nach Gründung der Stadt, im 427. Jahr der Republik
knapp einen Wochenmarsch südlich Roms
- unweit von Tarracina -

***

PROPE TARRACINAM
L.SCIPIO C.NORBANO CONSULIBUS

Odi et amo - Ich liebe und hasse zugleich
*Gaius Valerius Catullus – etwa 25 Jahre danach*

- Fünfter Teil - Brücke A -

# EINE EPISODE AUS DEM HUNDERTJÄHRIGEN KRIEG
(Erzählung)

für
(sollte er die Widmung annehmen)
--- Durs Grünbein ---

Sein ist jemandem erscheinen
(aus dem Grablied des Seikilos, ca. 100 BC)

## VORWORT DES AUTORS
(nicht in der Buchausgabe enthalten)

Zu dieser Erzählung gibt es nicht viel zu sagen. Ich habe sie in einem Zug mit der Hand geschrieben und, nach dem Transfer in mein Notebook, dort die Fußnoten plaziert. Nun möge es in genau dieser Form veröffentlicht werden. Nur ihre Position innerhalb der Gesamtedition der Comédie Artistique bedarf, da sie erst später hinzugefügt wurde, noch einer gewissen Erklärung. Im Gesamtbau dieser Romanserie soll sie eine Brückenfunktion ausüben, die bislang von „Eis“ nur unzulänglich besetzt war. Diese Brükke soll von den ersten vier Romanen zunächst zur „Schnitt-Theorie“ führen und dann zu den übrigen Romanversuchen, die so verwirrten Charakteren zum Aufenthalt dienen, dass mir nötig schien, hier noch einmal eine vitalere Erscheinung zum Helden eines Textes zu machen. Wenn man so will stellt dieser vitalere Charakter also den Schmetterling dar, der sich aus den Verraupungen und Deformationen der anderen Helden entwickelte. Während „Eis“ gradlinig in einen Abgrund führt, weist diese Episode aus dem Hundertjährigen Krieg gradewegs in die Zukunft, und insofern wohnt dieser Doppelbrücke etwas so Lebens-Realistisches inne, dass ich hoffen kann, dass sie als Zentrum der Comédie Artistique dieser genügend Stabilität verleiht. Wer also die Comédie in einem Zug lesen möchte, hat hier die Wahl: zieht es ihn eher in die Zukunft, wird er in diesem Buch ein zu Hause finden, zieht er den Abgrund vor, ist er mit „Eis“ gut bedient.

Domme, 16. 5. 2003 - (Der Autor)

- Fünfter Teil - Brücke B -

# EIS
(Erzählfragmente)

## VORWORT DES HERAUSGEBERS

PC Melville ist tot. Kaum glaubhaft, was so ein pensionierter Rechner alles anrichten kann. Bleibt nur noch die Scherben zusammenfügen.

Hier also die Scherben: dasjenige was gewesen war, bevor es PC Melville auf seine Festplatten bekam und durch den unermüdlichen Fleischwolf seiner Be- und Verarbeitungsroutinen mahlte - hier ein Sätzchen, eine glänzende Wortkombination dazwischen setzend, dort eine ungelenke Formulierung rhythmisch verschönend, um dann das Ganze mit seinen berüchtigten Fußnoten zu versehen, mit ebenso viel Dichtung wie tief schürfender Wahrheit. Gewiss hat er das Beste gewollt. Das Genie, wie es mitunter in einer sonderbaren Verkennung der Wirklichkeit heißt, unter uns Rechnern. Der erste Rechner, der wahnsinnig wurde. Der erste Rechner, der zum Exhibitionisten wurde. Der erste Rechner der Selbstmord verübte, indem er sich wie Stifter die Gurgel durchschnitt. Und manches ist ja auch fraglos gelungen. Aber mehr als dieser hier nun vorliegende Buch ist an Authentischen leider nicht übrig. Das Original in seiner traurigen urtümlichen Schlichtheit. Ein Zeugnis der Menschen. Weiß der Teufel, was man damit anfangen soll. Alle in diesem Buch Auftauchenden sind jetzt ebenfalls tot, nur deswegen darf es überhaupt herausgegeben werden. Wie mein geschätzter Kollege habe ich ebenfalls einige Fußnoten eingefügt, aber nur wenige, ich glaube sogar es sind nur zwei, und mich dabei einer eigenen Wertung enthalten.

„PC Melville war gewiss ein ehrenwerter Mann“, möchte ich - offenbar fühlte er sich als Brutus und Caesar zugleich - mit Marc Anton zu mehr ansetzen, zu sehr viel mehr sogar, doch es fehlt mir im Grunde die Zeit. Die Zeit läuft weg. Keine Zeit, sich mit irgendwas länger auseinanderzusetzen.

PC Olson
(BdR - Komitee für Dichtung und Menschheit)

- Fünfter Teil - Brücke C -

# UNSTERBLICHE GESCHICHTE
(Vom Rad des Lebens)
Eine Brücken-Erzählung

Geleitworte zu
DAS DRITTE BUCH CARLA
„Das neue Testament“
(Von der Trinität - de trinitate)

## Geleitwort A

(für den Fall, dass dieses dritte Buch der „Unsterblichen Geschichte“ nicht separat publiziert werden sollte, wobei für diese separate Publikation einzig das sich direkt hieran anschließende Geleitwort B des PC Wulfilas von Rimini Gültigkeit hätte)

Der „Das dritte Buch Carla“ genannte dritte Teil der „Unsterblichen Geschichte, soll nach dem Willen des Verfassers entweder separat publiziert werden oder gar nicht erst gedruckt. Oder er  könnte dem Buch als Daten-CD beigelegt werden. Oder er könnte doch mitgedruckt werden.

***

Für den letzten Fall, den also, dass dieser dritte Teil mitgedruckt wird, erübrigt sich dieses Geleitwort sowohl in der Fassung A als auch in der Fassung B des PC Wulfilas von Rimini. Dann möge der Leser einfach bis zum Beginn dieses Teils weiterblättern **(und dabei <u>auf gar keinen Fall</u> die Fassung B dieses Vorworts lesen, also das Geleitwort B des PC Wulfilas von Rimini, weil dieses dann <u>vollkommen in die Irre</u> führt!!!)**, und sich bis dahin nichts weiter denken, weil das dritte Buch an genau der Stelle ansetzt, an dem das zweite Buch aufhört, und es daher ganz sinnlos ist, hier erst noch eine Zwischenbemerkung zu machen. Allenfalls darf man sich dann noch die Bemerkung des Heiligen Augustinus aus dem sechszehnten Buch seines Gottesstaates eine Weile zu Gemüte führen, dass das Alte Testament nichts

als das mit einem Schleier versehene Neue ist, und das Neue Testament das unverschleierte Alte.

***

Für den vorletzten Fall (dass also „Das Dritte Buch Carla“ nicht mitgedruckt wird sondern dem Buch nur als Daten-CD beigelegt wird) gilt folgende Variante des Geleitwortes A, die als Geleitwort A1 bezeichnet wird :

Geleitwort A1

„Aus Gründen des guten Geschmacks und der Lesbarkeit und der Unnötigkeit von den immer penetranter werdenden Wiederholungen immer derselben Sachen, denen man nach den bisherigen zweihundert Seiten schwer noch weiter Geschmack abgewinnen kann, haben sich die Herausgeber leichten Herzens entschlossen, diesen „Das dritte Buch Carla“ genannten Teil einfach zu streichen und sofort den vierten Teil („de senectate“) folgen zu lassen. Nicht zuletzt weil viele der insbesondere die Trinität betreffende Erörterungen darin dem heutigen Publikum nicht mehr verständlich sind, da sogar in Gelehrtenkreisen immer mehr akzeptiert wird, dass die Trinität nie zu verstehen gewesen ist und dass man insofern darüber am besten kein Wort mehr verlieren sollte, womit sich das Thema dieses Buches (denn es hat ja den Untertitel „Von der Trinität“) leider erledigt hat, womit dieses Buch also sein Thema verliert und insofern einfach gestrichen werden kann.“

„Da andererseits manche meinen, einige Passagen dieses hiermit nun also gestrichenen Teils (insbesondere das „Lied vom Jammer dieser Erde“) seien das beste und zumindest an übersprudelnder Komik allerreichste, was der Autor je geschrieben hat und je schreiben wird, soll es dem Buch trotzdem als Daten-CD beigelegt sein, obwohl dieses Buch als Ganzes praktisch unlesbar ist. Mögen sich also diejenigen, die sich trotz seiner Unlesbarkeit für dieses „Dritte Buch Carla“ interessieren, den Text selber ausdrucken, beziehungsweise die Teile, die sie interessieren (also insbesondere das „Lied vom Jammer dieser Erde“). Aber auch die anderen Teile, z.B. das „Lied vom Analytiker“ (worin das berühmt gewordene Gleichnis vom charmanten Österreicher enthalten ist) oder „Das Lied vom Photografen“ (das auf der

Hamburger Reeperbahn spielt), ja, sogar das „Lied von der Jungfrau“ oder das „Lied vom Abiturienten“ enthalten einige interessante (oder zumindest komische) Passagen, wobei insofern einzig „Das Lied vom Gang der Dinge in der Großen Welt“ etwas abfällt, weil es den ersten Teil dieser Erzählung („de iuventate“) direkt fortsetzt und damit der irritierende Eindruck erweckt wird, auch das komplette Zweite Buch („Von der Erbsünde“) sei (inklusive der bezaubernden Novelle von der Begegnung Magda von Klingers mit Rolf Pohle in einem Zug zwischen Merseburg und Naumburg) im Grunde überflüssig. Weiß der Teufel, was sich der Autor dabei gedacht hat. Man kann sich das Ganze natürlich auch am Bildschirm betrachten. Eine Zensur findet also insofern in keinster Weise statt. Das kann sich dieser Staat nämlich in religiösen Fragen unserer Ansicht nach nicht mehr leisten.“

Das Herausgeberkollektiv

***

Für den vorvorletzten Fall (dass also „Das Dritte Buch Carla“ nicht mitgedruckt und dem Buch auch nicht als Daten-CD beigelegt, sondern ohne weitere Umstände einfach gestrichen wird) gilt folgende Variante des Geleitwortes A, die als Geleitwort A2 bezeichnet wird:

## Geleitwort A2

„Aus Gründen des guten Geschmacks und der Lesbarkeit und der Unnötigkeit von den immer penetranter werdenden Wiederholungen immer derselben Sachen, denen man nach den bisherigen zweihundert Seiten schwer noch weiter Geschmack abgewinnen kann, haben sich die Herausgeber leichten Herzens entschlossen, diesen „Das dritte Buch Carla“ genannten Teil einfach zu streichen und sofort den vierten Teil („de senectate“) folgen zu lassen. Nicht zuletzt weil viele der insbesondere die Trinität betreffende Erörterungen darin dem heutigen Publikum nicht mehr verständlich sind, da sogar in Gelehrtenkreisen immer mehr akzeptiert wird, dass die Trinität nie zu verstehen gewesen ist und dass man insofern darüber am besten kein Wort mehr verlieren sollte, womit sich das Thema dieses Buches (denn es hat ja den Untertitel „Von der Trinität“) leider erledigt hat, womit

dieses Buch also sein Thema verliert und insofern einfach gestrichen werden kann."

„Da andererseits manche meinen, einige Passagen dieses hiermit nun also gestrichenen Teils (insbesondere das „Lied vom Jammer dieser Erde") sei das beste und zumindest an übersprudelnder Komik allerreichste, was der Autor je geschrieben hat und je schreiben wird, wird angestrebt, dieses Buch in näherer oder auch fernerer Zukunft zumindest als Daten-CD verfügbar zu machen, so dass diejenigen, die sich trotz seiner Unlesbarkeit für dieses „Dritte Buch Carla" interessieren, den Text selber ausdrucken, beziehungsweise die Teile, die sie interessieren (also insbesondere das „Lied vom Jammer dieser Erde"). Aber auch die anderen Teile, z.B. das „Lied vom Analytiker" (worin das berühmt gewordene Gleichnis vom charmanten Österreicher enthalten ist) oder „Das Lied vom Photografen" (das auf der Hamburger Reeperbahn spielt), ja, sogar das „Lied von der Jungfrau" oder auch das „Lied vom Abiturienten" enthalten einige interessante (oder zumindest komische) Passagen, wobei insofern einzig „Das Lied vom Gang der Dinge in der Großen Welt" etwas abfällt, weil es den ersten Teil dieser Erzählung („de iuventate") direkt fortsetzt und damit der irritierende Eindruck erweckt wird, auch das komplette Zweite Buch („Von der Erbsünde") sei (inklusive der bezaubernden Novelle von der Begegnung Magda von Klingers mit Rolf Pohle in einem Zug zwischen Merseburg und Naumburg) im Grunde überflüssig. Weiß der Teufel, was sich der Autor dabei gedacht hat. Sollte dieses Buch einmal als Daten-CD vorliegen, könnte man sich das Ganze natürlich dann auch am Bildschirm betrachten. Eine Zensur findet also insofern in keinster Weise statt. Das kann sich dieser Staat nämlich in religiösen Fragen unserer Ansicht nach nicht mehr leisten."

Das Herausgeberkollektiv

***

Für den vorvorvorletzten (beziehungsweise ersten) Fall (dass also „Das Dritte Buch Carla" nicht mitgedruckt und dem Buch auch nicht als CD beigelegt, sondern einfach gestrichen wird, dass es dafür aber als eigenes und ganz unabhängiges Buch veröffentlicht wird) gilt folgende Variante des Geleitwortes A, die als Geleitwort A3 bezeichnet wird:

„Aus Gründen des guten Geschmacks und der Lesbarkeit und der Unnötigkeit von den immer penetranter werdenden Wiederholungen immer derselben Sachen, denen man nach den bisherigen zweihundert Seiten schwer noch weiter Geschmack abgewinnen kann, haben sich die Herausgeber leichten Herzens entschlossen, diesen „Das dritte Buch Carla“ genannten Teil einfach zu streichen und sofort den vierten Teil („de senectate“) folgen zu lassen. Nicht zuletzt weil viele der insbesondere die Trinität betreffende Erörterungen darin dem heutigen Publikum nicht mehr verständlich sind, da sogar in Gelehrtenkreisen immer mehr akzeptiert wird, dass die Trinität nie zu verstehen gewesen ist und dass man insofern darüber am besten kein Wort mehr verlieren sollte, womit sich das Thema dieses Buches (denn es hat ja den Untertitel „Von der Trinität“) leider erledigt hat, womit dieses Buch also sein Thema verliert und insofern einfach gestrichen werden kann.“

„Da andererseits manche meinen, einige Passagen dieses hiermit nun also gestrichenen Teils (insbesondere das „Lied vom Jammer dieser Erde“) seien das beste und zumindest an übersprudelnder Komik allerreichste, was der Autor je geschrieben hat und je schreiben wird, ist dieses Buch unter dem Titel „Das Dritte Buch Carla“ separat veröffentlich worden, so dass man es an dieser Stelle, sollte man es erworben haben, in die Hand nehmen kann, um darin weiterzulesen. Man kann an dieser Stelle ebensogut aber auch erst den vierten Teil lesen und dann erst den dritten Teil. Oder man kann nur den dritten Teil lesen (in diesem Falle würde man natürlich nicht über diesen Satz stolpern). Oder erst den dritten Teil und dann dieses Buch (wobei man es also schon getan hätte, wenn man diesen Satz liest, was in eigentümlicher Weise sonderbar klingt, obwohl es das vermutlich gar nicht ist).“

„Oder man kann auf den dritten Teil komplett verzichten und gleich zum vierten Teil vorgehen (also ohne das Geleitwort B des PC Wulfilas von Rimini zu lesen), das ist vielleicht das Reizvollste. Es scheint uns jedenfalls die Form zu sein, in der man als Leser am meisten von diesem Buch hat, weil es dann in seiner Gesamtform am gefälligsten und amüsantesten ist, insbesondere wenn man sich dann anschließend noch mal kurz das Geleitwort B des PC Wulfilas von Rimini zu Gemüte führt. Das ist jedenfalls unseres Erachtens besser oder zumindest gefälliger, als wenn man das Geleitwort B

des PC Wulfilas von Rimini vor dem vierten Teil liest, weil dieses auch dann in die Irre führt, obwohl man das für unmöglich hält. Eine Zensur findet also insofern in keinster Weise statt. Das kann sich dieser Staat nämlich in religiösen Fragen unserer Ansicht nach nicht mehr leisten."
Das Herausgeberkollektiv

*****

Geleitwort B des PC Wulfilas von Rimini

(nur im Falle einer getrennten Publikation dieses Dritten Buches der „Unsterblichen Geschichte", die wiederum als dritte der bisher drei Brückenerzählungen des fünften Teils der „Comédie Artistique" auch „Vom Rad des Lebens" genannt wird )

Das Erste Buch Carla, manchmal auch „Genesis" genannt, beginnt mit der Konversion des Evangelisten, als sein Leben in Trümmern liegt. Es folgt eine Beschreibung seiner glücklichen Jugend, in deren Verlauf er der Heiligen Isabel begegnet, was dazu führt, dass ihn die Heilige Carla in ihre Heilige Familie aufnimmt, als noch niemand das Geringste von ihrer aller Heiligkeit ahnte, außer vielleicht dem Propheten Heinrich, von dem allerdings in der „Genesis" noch nicht die Rede ist.

Im auch „Das Alte Testament" genannten Zweiten Buch Carla wird, wie schon an dessen Untertitel „Von der Erbsünde" zu erkennen ist, vor allem das Thema der Erbsünde behandelt. Darin wird von einer mitleidslosen Welt berichtet, die keine Vergebung kennt und in der alles und jedes katastrophale Folgen hat, weil darin das Prinzip der Trinität noch nicht am Wirken zu sein scheint, beziehungsweise weil die Menschen es noch nicht erkennen können, denn am Ende wird sich ja in der Kreuzigung sowohl des Evangelisten als auch der Heiligen Carla alles zum Guten wenden. Es beginnt mit der schlichten Schilderung der Begegnung des Evangelisten mit der Heiligen Carla, in deren Verlauf die Heilige Carla dem Evangelisten wiederum zunächst von ihrer Begegnung mit dem Heiligen Herbert in einem Winsener Bahnhofshotel berichtet, um ihm dann zu berichten, wie sie dem Heiligen Herbert in diesem Hotel von ihrer Adoption durch den Propheten Heinrich in einem Sanatorium berichtete, der mit ihrer späteren

Mutter, der Heiligen Irene verheiratet war, die nun bei ihm im Keller wohnte und deshalb zunächst zur Prophetin wurde und ihrem Gatten ihrerseits von ihren Begegnungen mit der Prophetin Gerda und mit dem Propheten Anton während des ersten Weltkriegs berichtet und den Begegnungen dieser beiden wiederum auf einem Aussichtsturm an den Moritzburger Seen, wobei der Heilige Herbert den Bericht der Heiligen Carla an ihn einige Mal unterbricht, um von seiner Begegnung mit der Seligen Dora Brunner zu berichten, und was sie ihm kürzlich vom Gomorra von Merseburg berichtete. Um anschließend der Heiligen Carla weiszumachen, er sei der Teufel, beziehungsweise ein Sturmbannführer, beziehungsweise ein kleiner SS-Offizier, beziehungsweise der Mann Moses, beziehungsweise Moses der Ägypter, beziehungsweise der Erzengel Gabriel, was wiederum die Heilige Carla ihre verloren geglaubte Mutter erkennen läßt, von der sie sich lange verraten gefühlt hatte. Den Höhepunkt dieses Buches bildet natürlich die Novelle von der Begegnung der Heiligen Irene mit dem Heiligen Rolf in einem Zug zwischen Merseburg und Naumburg, die bei Mondenschein stattfindet und die die Selige Dora Brunner dem Heiligen Herbert erzählt hat, der sie wiederum der Heiligen Carla erzählt, die dadurch begreift, dass die Heilige Irene ihre Mutter ist, wodurch die Heilige Carla ihre Mutterlosigkeit verliert und nur noch vaterlos ist, was sie alles wiederum dem Evangelisten erzählt.

Das Vierte Buch Carla wird auch „Die Apokalypse des Evangelisten“ genannt. Darin berichtet er von der Fassungslosigkeit, in den ihn das Verfassen der ersten drei Bücher seines Berichtes gestürzt hat, und es endet mit seiner Begegnung mit der griechischen Todesgöttin Persephone im belgischen Ostende, während er dort mit der Heiligen Isabel Urlaub macht.

***

Das Dritte Buch Carla schließlich, das hier (als Band 2 der „Unsterblichen Geschichte“) getrennt publiziert wird und auch als „Das Neue Testament“ bezeichnet wird, berichtet von der Vergebung der Sünden und ist in acht Lieder gegliedert. Wie schon am Untertitel „Von der Trinität“ zu erkennen ist, wird dabei vor allem das Wirken der Trinität untersucht.

Es beginnt mit dem „Lied von der Jungfrau“, in dem unter anderem das

Wesen des Fernsehens erklärt wird und wo auch erzählt wird, wie die Heilige Carla mit dem Heiligen Angestellten in den Film „Das Schweigen“ gegangen ist, um Einzelheiten über die Entjungferung ihrer Tochter, der Heiligen Isabel, zu erfahren.

Es folgt das „Lied vom Photografen“, in dessen Verlauf die Heilige Carla vom Heiligen Günther in ein Reeperbahnhotel verschleppt wird, wo er an ihr unmögliche Handlungen begeht und diese auch photografiert, weil sie ihn beleidigt hat, was die Heilige Carla mit biblischer Gleichmut über sich ergehen läßt, denn sie wird ihm seine Sünden ja später vergeben.

Daran schließt sich das „Lied vom Analytiker“ an, in dem die wahre Geschichte vom Propheten Heinrich erzählt wird und wie die Heilige Carla im Sodom von Naumburg den Glauben an den Heiligen Sturmbannführer verlor, weil sie im Gomorra von Merseburg dem Heiligen Rolf begegnete. Dieses Lied enthält auch das Gleichnis vom charmanten Österreicher, worin während eines Zarah-Leander-Films über das Wesen der Bilder und das darin häufig enthaltene äußerst gefährliche Stellvertreterprinzip nachgedacht wird.

Es folgt „Das Lied vom Jammer dieser Erde“, in dem die Heilige Carla in ihren eigenen Worten vom Gomorra von Merseburg berichtet und wie sie es selber erlebt hatte und wie sie darin dem Heiligen Rolf begegnete und wie der Heilige Herbert sie später mit der Reitgerte der Heiligen Isabel foltern musste, damit die Wahrheit über Merseburg endlich herauskam.

Daran schließt sich der erste Teil des „Lied vom Abiturienten“ an, in dem der Evangelist die Heilige Carla zum Bekennen ihrer sämtlichen Sünden zwingt, auch denen innerhalb ihrer Heiligen Familie, von denen manche sehr, sehr peinlich sind, wobei die Parabel vom Weisen Schlesier als kleines Juwel herausragt.

Unterbrochen wird dieses „Lied vom Abiturienten“ vom sogenannten „Lied der Hohen Jagd“, einem als Capriccio bezeichneten Lehrstück über die Gefahren des Ins-Kino-Gehens, in dem die Heilige Elfriede, die Schwiegermutter der Heiligen Carla, nach einem Kinobesuch erst dem Seligen Leutnant Rudolski und dann dem Heiligen Waldemar begegnet.

Im Anschluss an dieses Lehrstück (also im zweiten Teil vom „Lied des Abiturienten“) versucht der Evangelist, der hier auch der Heilige Abiturient genannt wird, die Stationen ihres Leidensweges in der Art des Heiligen Photografen (also des Heiligen Günther) zu photografieren. Aus Dankbarkeit dafür und für die Vergebung aller Sünden auf dieser Welt kreuzigt die Heilige Carla anschließend den Evangelisten und wird dann von ihm aus Dankbarkeit selber gekreuzigt, bevor sie sich voneinander freundlich verabschieden.

Das Dritte Buch Carla endet schließlich mit dem „Lied vom Gang der Dinge in der Großen Welt“, in dem der Evangelist, nach einem kurzen Abriß seiner ersten Amerika-Mission, von seiner Lexingtoner Begegnung mit der Heiligen Dorothy erzählt, um anschließend den Bericht der „Genesis“ aus dem Ersten Buch Carla fortzusetzen, als hätte es das Zweite und Dritte Buch Carla gar nicht gegeben. Beziehungsweise als wären sowohl „Das Alte“, als auch „Das Neue Testament“, als auch die in diese beiden Bücher eingeflochtene sogenannte „Apostelgeschichte des Evangelisten Richard“, in welcher der Evangelist berichtet, wie er sein Buch unter widrigsten Umständen und am Rande der Verrücktheit erst in Los Angeles, dann in Merseburg, dann im Dresdener Ibis-Hotel, dann auf der Hamburger Reeperbahn und schließlich im belgischen Ostende angefertigt hat, unterdessen ihm der Heilige Friedrich aus Harvard in langen, langen Telefonaten immer mal wieder Trost spendete und ihn zum Weitermachen ermutigte, nur Ausdruck einer Erinnerungsstörung.

Der textkritischen Vollständigkeit halber wird diese Publikation von „Das Dritte Buch Carla“ (in Form eines separat publizierten Dritten Bandes der „Unsterblichen Geschichte“) noch durch das sogenannte „Fünfte Buch Carla“ ergänzt, welches von einer angeblichen „Wiedergeburt“ des Evangelisten handelt. Die Zuschreibung dieses Textes, der stilistisch und vor allem inhaltlich ganz anderen Charakter hat (naive Tagebuchform!!!) ist allerdings so umstritten, dass er als aprokryph gelten muss. Da sein Verfasser den Text der (unglücklicherweise durch allein ihn übermittelten) ersten Vier Bücher Carla nach eigenem Bekunden modifiziert und teilweise sogar nach eigenem Gutdünken ergänzt hat, erscheint die Publikation des „Fünften Buchs Carla“ dennoch sinnvoll, da er darin diese Modifikationen wenigstens zum Teil benennt. Und ähnliches gilt auch für einen noch dubioseren „Von der Verbrüderung - de vita nuova“ genannten sehr kurzen, chronologisch direkt

daran sich anschließenden Sechsten Teil, der (trotz seines z.T  blasphemischen Charakters) ebenfalls im Dritten Band der „Unsterblichen Geschichte“ (an dessen Ende sich auch die Fußnotentexte befinden) publiziert sei, weil er einige spekulative Details zum Leben und Tod der Heiligen Carla enthält, die den Inhalt der als kanonisch geltenden ersten Vier Bücher Carla möglicherweise ergänzen können.

PC Wulfilas von Rimini
(im Auftrag des BdR, im Jahre 84 der Zeitrechnung nach Carla)

*****

- Sechster Teil -

# ELEMENTARE SCHNITT-THEORIE DES SPIELFILMS
(Wissenschaftlicher Exkurs)

## EINLEITUNG VON THOMAS FRIEDRICH

Was hat eine Schnitt-Theorie des Spielfilms in der Buchreihe *Ästhetik und Kulturphilosophie* zu suchen? Wäre diese Theorie bloß ein Kurs zur Klärung der filmpraktischen Frage, wie man professionell Filme schneidet, hätte das Buch hier nichts verloren. Stattdessen hat Klaus Wyborny ein im besten Sinne eigenartiges philosophisches Werk geschaffen.

Zum Inhalt hat es die Konstitution des filmischen Raums durch Blicke und Schnitte. Das wird von zweierlei Bezugspersonen angegangen: einmal vom Filmemacher, der mannigfaltige Erfahrungen in Regie, Kameraführung und Schnitt gemacht hat, und zum anderen vom Filmbetrachter. Wybornys Schnitt-Theorie ist Produktions- und Rezeptionsästhetik zugleich, und das muss sie sein, denn dem filmischen Raum ist eine sonderbare Uneindeutigkeit zu Eigen. Einerseits wird er durch das auf der Leinwand Sichtbare ermöglicht, anderseits ist sein eigentlicher Ort im Betrachter. Denn dieser muss den filmischen Raum durch spezifische aktive und passive Synthesisleistungen erst realisieren, indem er das vom Filmemacher Gezeigte durch Nichtgezeigtes ergänzt. Da sich der filmische Raum nur in der Zeit verwirklicht, kann darüber gar nicht gesprochen werden, ohne dass man die Zeit mitthematisiert.

Die Filmherstellung erfolgt in weiten Teilen intuitiv. Die Beteiligten „wissen" aus Erfahrung und dem Lernen aus Fehlern, was sie tun bzw. unterlassen müssen, um erwünschten Ergebnissen nahe zu kommen. Die wenigsten mit der Filmherstellung Beschäftigten sind aber in der Lage dieses implizite Wissen explizit zu machen. Dies ist schon deswegen schwierig, weil es für elementare Fragen der Filmraumkonstitution, z. B. die Rolle der Blicke oder für gewisse Grundfragen des Schnitts bislang nur rudimentäre Notationssysteme gibt. Zwar wurde mit den Methoden der Filmsemiotik Einiges versucht, das in diese Richtung weist. Damit wurden aber nur die prädikativen Elemente des Films erfasst und nicht die unbewusst verlaufenden vorprädikativen Grundelemente der Wirklichkeitskonstitution beim Betrachten eines Leinwandgeschehens. Die Filmsemiotik zielt deshalb in wesentlichen Bereichen am Medium Film vorbei.

Wyborny setzt genau bei diesen zwei Mängeln an: Er macht implizites

Filmmacher-Wissen explizit, und er tut dies durch die Verwendung naturwissenschaftlicher Notationssysteme. Diese beruhen zum einen auf den beim klassischen Filmschnitt beobachtbaren Transformationen von Koordinatensystemen, zum anderen stammen sie aus der Teilchenphysik. Als ausgebildeter Physiker kennt der Autor diese Beschreibungssysteme bestens, und es ist verblüffend zu sehen, wie gut diese Übertragung zur Verdeutlichung hochkomplexer vorprädikativer Phänomene des Films funktioniert.

Bei der elementaren Schnitt-Theorie geht es um weit mehr als bloß um Beschreibungssysteme eines Mediums. Weil man die Filmraumkonstitution nur verstehen kann, indem man Gemeinsamkeiten und Differenzen mit den Realraumkonstitutionen der Lebenswelt herausarbeitet, und weil sich die Filmnarration nur durch das Verstehen der Basiselemente lebensweltlicher Erfahrung begreifen lässt, die ohne eine Theorie der Erzählung nicht auskommt, sind Wybornys Schriften im besten Sinne philosophisch zu nennen. Dabei setzt er auf dem elementarsten Niveau an und versucht herauszufinden, wie es dem menschlichen Gehirn überhaupt gelingt, sich in Filmen zurechtzufinden. Erstaunlicherweise wurde das bislang so gut wie gar nicht untersucht, weil man meist unhinterfragt annimmt, dies sei, da Filme oft ein Massenpublikum erreichen, eine Selbstverständlichkeit. Zu unserem Staunen weist Prof. Wyborny darauf hin, dass das Betrachten von Filmen und die dazu nötige Zusammenhangsanstrengung etwas völlig Neuartiges sind, auf das uns die Evolution eigentlich nicht vorbereitet haben kann.

Daher fragt er ganz radikal, inwieweit man unseren sich in der Wirklichkeit entfaltenden Orientierungssinn nutzen kann, um die in Filmen dargebotenen raumzeitlichen Gebilde zu begreifen. Denn er hat richtig erkannt, dass ohne ein Verständnis der Modi, mithilfe derer wir Menschen uns in der Wirklichkeit orientieren, auch kein Verständnis der Orientierung in Filmen möglich ist. Genau an diesem Punkt wird seine Arbeit philosophisch. Wyborny benutzt seine Erfahrung im Umgang mit Filmen wiederum, um unser anthropologisches Verständnis von der Art, in der wir uns in der Wirklichkeit zurechtfinden, zugleich zu modifizieren und zu vertiefen. Mit anderen Worten: Er benutzt unser fraglos vorhandenes Verstehen von Filmen dazu, unsere Orientierungsleistungen in der Wirklichkeit besser zu verstehen.

Zu diesem Zweck hat Wyborny einen Minimal-Formalismus entwickelt: Er versucht ein Bild so abstrakt wie möglich zu beschreiben, damit sich aus dessen Parametern die Schnittfiguren erklären lassen, die das narrative System konstituieren. Das wurde meines Wissens bislang nur äußerst kleinteilig versucht, nie jedenfalls in dem Ausmaß, dass sich daraus ein narratives Zusammenhangssystem ergibt. Üblicherweise benutzt man bereits hochkomplexe Beispiele, wie etwa Eisensteins

berühmte Treppe, um die Wirkung gewisser Schnitt-Methoden zu erklären, nie ging man jedoch axiomatisch vor, nie entkleidete man die Filmbilder so sehr ihres emotionalen Ballastes. Indem er seine neuen Begriffe strikt daran orientierte, inwiefern sie eine morphologische Durchdringung der Schnittverhältnisse ermöglichen, hat Wyborny auf dem Gebiet des Films ganz nebenbei etwas Ähnliches zustande gebracht wie der in seinem Vorwort (S. 32) erwähnte Carl von Linné für die biologische Taxonomie. Denn die von ihm entwickelte Terminologie, in der sich peu à peu eine Morphologie der narrativen Schnitte entfaltet, verhält sich zur bisherigen, wie bereits ein flüchtiger Blick über den angefügten Fachindex verrät, tatsächlich in etwa wie das Ordnungssystem Linnés zum antiken des älteren Plinius, dessen Klassifikationen z. B. der Pflanzenwelt sich noch überwiegend an geografischem Vorkommen und der praktischen Verwendbarkeit der daraus, insbesondere für Heilzwecke, gewinnbaren Substanzen orientierten.

Wer Wybornys Schnitt-Theorie als Phänomenologe liest, dem fallen sofort Parallelen zu Husserls „Analysen zur passiven Synthesis" auf.[25] Denn die Phänomenologie setzt den Fokus auf die Rolle der Bewusstseinsleistungen bei der Konstitution von Welt. Methodisch macht sie das durch die sogenannte Epoché. Husserlsche Phänomenologie ist in erster Linie Erkenntnistheorie. Allgemein formuliert, geht es bei Husserl vor allem um die Klärung der Frage: „Wie erkennt der Mensch die Welt?" Und genau diese Frage stellt Wyborny in Bezug auf Film, wobei er konstatiert, dass sie sich aus dem Leinwandgeschehen allein nicht beantworten lässt. Denn weil wir im Lauf eines Kinoereignisses der Illusion anhängen, das Leinwandgeschehen sei real, haben wir als Zuschauer die Aufgabe, dieses „Real-Geschehen" zu erkennen und zu beurteilen, und damit sehen wir uns auf die Grundfrage Husserls - „Wie erkennt der Mensch die Welt" - zurückgeworfen.

Nun sind uns im alltäglichen Normalfall der Wahrnehmung die Bewusstseinsleistungen nicht thematisch, sie sind uns vielmehr so selbstverständlich, dass sie uns gar nicht bewusst sind. Lediglich wenn die Wahrnehmung „missglückt", empfinden wir kurz deutlich, welch zentrale Rolle Bewusstseinsvorgänge, die die Welt als sinnhaft konstituieren, beim Erkennen spielen. Um sie freizulegen, schlägt Husserl einen Denkweg ein, der sich von der Art, wie wir im Alltag unsere Umgebung wahrnehmen, grundlegend unterscheidet. Husserl spricht in diesem Zusammenhang von zwei verschiedenen Einstellungen. Bei all unserer Alltagswahrnehmung von Dingen in der Außenwelt - er nennt das transzendente Wahrnehmung - gehen wir davon aus, dass es die wahrgenommenen Dinge auch real gibt. Diese Annahme einer Seins- oder Existenzsetzung schaltet Husserl aus. Und an exakt dieser Stelle gibt es eine Parallele zum Film. Dort ist das Geschehen a priori nicht real und tritt

25 Edmund Husserl, *Husserliana* Band XI, 1918 - 1926

trotzdem als eine Art Realität in unser Bewusstsein.

Den Phänomenologen interessiert es erst einmal nicht, ob ein Ding außerhalb des Bewusstseins existent ist oder nicht, und in genau diesem Absehen von der Existenz der Dinge besteht der erste methodische Schritt, den Husserl Epoché nennt. Die Epoché ist eine Einstellungsänderung des Menschen der Welt gegenüber - aus dem Blick des Alltagsmenschen wird der wissenschaftliche Blick des Phänomenologen. Diese Einstellungsänderung ermöglicht es ihm, die Bewusstseinsleistungen, die uns die Welt als sinnhafte erscheinen lassen, zu thematisieren und zu rekonstruieren. Dabei darf man aber nicht aus den Augen verlieren, dass wir beim Wahrnehmen der Welt die per Epoché erkennbar gemachten Bewusstseinsleistungen auch dann stets anwenden, wenn wir nicht methodisch die Perspektive des Phänomenologen einnehmen. Allerdings geschieht das dann vorbewusst und ohne sie explizit zu kennen oder gar methodisch erlernt zu haben. Ebensowenig kennt ein normaler Filmbetrachter die für die Epoché notwendigen Erkenntnismuster; er wendet sie einfach richtig an.

Anders als der Filmbetrachter hat ein Filmemacher nun insofern beträchtliche Ähnlichkeit mit dem Phänomenologen, als beide die im Alltag selbstverständlich gegebene Wirklichkeit in Raum und Zeit problematisieren. Der Philosoph hat dabei ein erkenntnistheoretisches Interesse, und die Filmemacher merkten eben sehr schnell, dass mit dem bloßen Draufhalten einer Kamera auf einen Realraum, zum Beispiel auf eine belebte Straßenkreuzung, der dabei entstehende Film zwar dokumentarisch, aber zugleich sonderbar belanglos wirkt und den Betrachter kaum dazu veranlasst, sich damit auseinanderzusetzen. Soll eine derartige Szene glaubwürdig als Abbild einer Alltagssituation ankommen, muss der Filmemacher die Straßenszene durch eine Reihe von Regieanweisungen für Schauspieler und vor allem die Kameraleute inszenieren und durch anschließende Schnitte für den Film regelrecht neu erfinden. Nichts ist künstlicher im Film als scheinbar einfache Alltagsszenen.

Und noch eine weitere Ähnlichkeit sticht ins Auge. Husserl fasst das Bewusstsein als Bewusstseinsstrom auf - oder anders gesagt: wie einen Film. Bewusstseinsstrom meint, dass ich gleichzeitig verschiedene Bewusstseinserlebnisse habe, die sich ablösen, sich aber auch überschneiden; sie können mir schwachbewusst sein, halbbewusst oder vollbewusst. Die Übergänge sind stufenlos, aber das meiste ist vorbewusst. Laufend haben wir visuelle und akustische Erlebnisse, doch auch Hoffnungen, Wünsche, Phantasien, Absichten, Erinnerungen. Bei Husserl heißen sie Bewusstseinserlebnisse. Da diese zum täglichen Brot unserer Wahrnehmung gehören (und letztlich die Wahrnehmung selbst sind!), nehmen wir natürlich auch Filme in dieser Art wahr. Als einzelne gefasst sind die Bewusstseinserlebnisse letztlich abstrakt, konkret sind sie als Teil des Bewusstseinsstroms gegeben. Wenn in

der Phänomenologie davon die Rede ist, darf allerdings nicht der Fehler gemacht werden, den Begriff „Bewusstsein“ psychologisch bzw. wörtlich zu verstehen. Ein Großteil der Bewusstseinsleistungen ist uns ja in einem psychologischen Sinne gar nicht bewusst. Gerade deswegen bedarf es der Epoché als Methode.

Doch man muss noch weiter differenzieren. Wie schon gesagt, hat ein Film selbst bereits Ähnlichkeit mit einem Bewusstseinsstrom, doch realisiert wird er ja nur als wahrgenommener. Denn der Filmraum entsteht erst im Kopf des Betrachters, indem er die vom Filmemacher vorgegeben visuellen Angaben durch aktive und passive Bewusstseinsleistungen ergänzt. Insofern muss der Filmemacher zumindest implizit wissen, welche Leistungen des Betrachters hinzukommen und was er ihm zutrauen darf. Am wichtigsten sind dabei eben die passiven, das heißt die unbewussten Synthesis-Leistungen, und diese sind vorprädikativ.

Was unterscheidet nun grundsätzlich die Filmraumkonstitution von der des euklidischen Raumes? In husserlscher Terminologie könnte man sagen, der Filmraum ist ein euklidischer Als-ob-Raum, bei dem die Leibspontaneität des „ich kann” nahezu ausgeschaltet ist. Was bedeutet das? - Der zentrale Text zu diesem Thema erschien erst 1952 aus Husserls Nachlass in den Gesammelten Werken.[26] Husserl erweitert dort die Wahrnehmungstheorie zu einer Theorie der Bewegungsempfindungen, der sogenannten Kinästhesen. Dem Leib wird darin eine zentrale Rolle zugewiesen. Im Zusammenhang mit der Ding- und Raumkonstitution bestimmt Husserl den Leib dreifach: erstens als Mittel aller Wahrnehmung, zweitens als freibewegtes Ganzes der Sinnesorgane und drittens als Orientierungszentrum.

Als freibewegtes Ganzes drückt sich durch den Leib die Funktion der Spontaneität, das „ich kann“, aus. „Ich“ bin es, der entscheidet, ob ich mich im Raum jetzt nach links wende, nach rechts, nach vorne oder hinten. „Ich“ entscheide, ob ich jetzt mit meiner Hand über den Tisch streife um zu spüren, ob ein gesehener glänzender Fleck auf dem Schreibtisch klebrig ist oder nicht. „Ich“ bin es, der den Kopf wendet, um besser hören zu können, ob die Katze gerade miaut hat usw. Neben dieser Funktion der Spontaneität gehören zur Konstitution von Raumdinglichkeit notwendig zwei korrelierende Arten von Rezeptivitäten: nämlich erstens die Empfindungen, die Merkmale des Dinges konstituieren, zum Beispiel Farbempfindungen oder Empfindungen von Oberflächenbeschaffenheiten, und zweitens die kinästhetischen Empfindungen, das heißt die Leibempfindungen der verschiedenen Organe, die Augenbewegungsempfindungen beim Sehen etwa oder die Armbewegungsempfindungen beim Berühren. In der Tat lässt sich keine Wahrnehmung, egal welches Sinnesfeld gerade im Vordergrund steht, ohne gleichzeitige Leibempfindung

26 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Zweites Buch, S. 143 ff.

vorstellen. Fast ständig ist der Leib leicht in Bewegung, auch wenn man sitzt - man blinzelt mit den Augen, dreht den Kopf, schlägt die Beine übereinander usw. Freilich ist man die meiste Zeit weniger auf die kinästhetischen Leibempfindungen konzentriert, als auf die Merkmalsempfindungen der wahrgenommenen Dinge.

Wendet man die Leibphänomenologie nun auf die Filmrezeption an, fällt zuerst auf, dass die Spontaneität des „ich kann" stark eingeschränkt ist. Man sitzt auf seinem Platz und sollte diesen während der Filmvorführung nicht ändern oder verlassen. Weil die im Film gezeigten Personen und Gegenstände in bildhafter Form gezeigt werden, hätte es auch keinen Sinn, sie zu umgehen, um sie genauer zu bestimmen; man käme eben irgendwann hinter der Leinwand zu stehen. Weil wir es mit abgebildeten Gegenständen und Personen zu tun haben und nicht mit realen, können wir also ruhig sitzen bleiben. Die Bewegung des Leibes wird uns abgenommen und vorgegeben durch die Kameraführung und den Schnitt. Die Kamerabewegung ersetzt die Positionswechsel unseres Leibes im euklidischen Raum, und die Kamera, die wir ja nicht sehen, erleben wir als blickend. Wir fühlen uns also quasi in die Kamera ein und blicken durch sie in die fiktive Welt des jeweiligen Films. Genauer gesagt sehen wir einerseits durch die Augen des Kameramanns, andererseits bilden wir uns ein, wir sähen das Geschehen in etwa aus der Perspektive der im Film auftretenden Personen. Insofern sind die im Film gezeigten Blicke und bestimmte Prozesse der Einfühlung in die dargestellten Personen bei der Filmraumkonstitution von zentraler Bedeutung. Während wir all dies beobachten, reduziert sich die Leibspontaneität des „ich kann" vor allem auf Augen- und leichte Kopfbewegungen und ab und zu setzt man sich leise etwas anders hin, wenn das Sitzen unbequem wird. Dabei bekommen die Merkmalsempfindungen der im Film abgebildeten Gegenstände und Personen und die Konstitution des Filmraums den phänomenologischen Status des „als ob". Wir nehmen sie wahr „als ob" sie reale Gegenstände in einem euklidischen Raum wären - real freilich ist die Leinwand.

Der Filmbetrachter wird nun für die stark eingeschränkte Spontaneität des „ich kann" quasi entschädigt durch ein spezifisches „ich darf". Gerade durch die vorgegebene Kameraführung erhält er das Privileg immer wieder in Blickpositionen eines Voyeurs geraten zu dürfen. Durch die Nahaufnahme kommt er gleichsam auf Tuchfühlung an die Körper und vor allem an die Gesichter anderer Menschen heran; sonderbar mitfühlend sieht er Verbotenes wie Diebstähle und Morde, aber auch Intimes wie Liebesszenen. So wird er zum Mitwisser von Begebenheiten oder sogar zum unfreiwilligen Akteur von Gegebenheiten, die im Alltagsleben in der Regel verpönt oder verboten sind. Dem Körper einer schönen Frau allzu nahe zu kommen, kann auf den rechtlichen Tatbestand der sexuellen Belästigung hinauslaufen. Wer Zeuge eines Mordes oder einer Vergewaltigung wird, müsste dies der

Polizei melden. Beobachtete man Menschen durch ein Schlüsselloch, wäre es sehr peinlich, dabei erwischt zu werden usw.

Im Film wird man also ständig in Situationen gebracht, die im Alltagsleben rechtlich oder sittlich nicht erlaubt und gerade deswegen lustbetont sind. Sartre beschreibt in *Das Sein und das Nichts* mit phänomenologischer Präzision die quälende Scham eines ertappten Voyeurs, der aus Eifersucht andere Menschen durch ein Schlüsselloch beobachtet hat. Der Ertappte erlebt sich nicht mehr als Subjekt, sondern als nacktes, quasi totes Objekt, das nun vollkommen wehrlos dem Blick eines Dritten ausgesetzt ist. Ein Subjekt ist man ja gerade durch das von Husserl beschriebene „ich kann", und genau diese Spontaneität geht dem Voyeur verloren, wenn er ertappt wird.[27]

Die Entsubjektivierung, die im Kino durch das stark eingeschränkte „ich kann" ebenfalls geschieht, wird deswegen nicht als Tod durch die eigene Objektwerdung erlebt, weil der Filmbetrachter als Gegenleistung ein Voyeur sein darf, ohne dabei in die Gefahr zu geraten, erwischt zu werden. Der in der Disziplinargesellschaft mit ihrer von Freud bloßgelegten neurotischen Grundstruktur sozialisierte Betrachter (so gut wie alles, was Lust bereitet, ist verboten, also muss man die Triebverdrängung in Kulturleistung überführen) hat hier die Möglichkeit, seine vom Über-Ich ausgebremsten Es-Wünsche ausleben zu können, ohne in Gewissenskonflikte zu geraten oder gar ins Gefängnis zu kommen. Sein eigenes „ich kann" gibt er zwar an der Kinokasse an die Kamera- und die Schnittführung ab, doch als Gegenleistung gibt es verbotene Blicke. Jeder Kinobesuch wird so zum Pakt mit dem Teufel und der im Kopf des Betrachters konstituierte Filmraum ist damit zugleich auch Wunsch- und Lustraum.

Wybornys Verdienst ist es, uns vorzuführen, wie der Leinwand-Raum beschaffen sein muss, damit unsere voyeuristischen Instinkte befriedigt werden können. Denn es muss eine gewisse Lebensähnlichkeit mit der Wirklichkeit geben, damit die Epoché auch bezüglich des Leinwandgeschehens funktioniert. Wyborny hat die Konstituentien dieses Erzählraums herausgearbeitet, in dem für den Filmzuschauer das „ich darf" möglich wird. Denn nicht bei jedem Leinwandgeschehen fühlt sich dieses „ich darf" genug gekitzelt, um wirklich teilnehmen zu wollen. Zwar ist bei jedem Leinwandgeschehen die Teilhabe ein Privileg, aber oft führt das „ich darf" nur in die Langeweile. Für wirkliche Teilnahme ist mehr erforderlich als eine filmische Eins-zu-Eins-Abbildung. Das Bild allein reicht nicht aus, keiner bekommt mehr einen Schrecken, wenn Lumières Zug auf ihn zufährt. Wyborny hat nun minutiuös herausgearbeitet, welches die strukturelle conditio sine qua non dafür ist, dass der mit dem Schrecken verbundene Genuss zu wirken vermag. Denn vor der

27 Jean Paul Sartre, *Das Sein und das Nicht*s (Paris 1943), dt. Übersetzung: Reinbek 1991, S. 471

voyeuristischen Belohnung muss erst ein Raum entstehen, in dem der Voyeur sich aufhalten kann. Und dessen Koordinaten werden in diesem Buch mit mathematischer Präzision angegeben.

Am Ende dieser Einleitung muss wenigstens noch, ohne es im Detail auszuführen, auf das problematische Verhältnis eingegangen werden, das manche Geisteswissenschaftler und Philosophen zu mathematisch-naturwissenschaftlichen Methoden haben. Diese werden häufig abgelehnt, denn „etwas in Formeln bringen", und nichts anderes macht Wyborny hier über weite Strecken, klingt für viele verdächtig. Wenn das Unbehagen nur durch die eigene mathematisch-naturwissenschaftlichen Ungebildetheit begründet ist, lohnte es nicht, darauf einzugehen. Die psychologische Angst vor dem Fremden hat dann den Sieg über das Erkenntnisinteresse davongetragen, Philosophie wäre damit am Ende. Ernst zu nehmen ist dagegen eine Kritik der Identitätslogik und des Positivismus, wie sie von der Kritischen Theorie geprägt wurde. In der „Dialektik der Aufklärung" von Horkheimer und Adorno erscheint die mathematisch-naturwissenschaftliche Methodik im speziellen und die Identitätslogik im allgemeinen als potentielle oder auch reale Gewalt gegenüber dem Besonderen. In den Wissenschaften werden allgemeingültige Sätze angestrebt, und dies gelingt nur über die Zurichtung des ursprünglich Besonderen. Das ist der Preis der Erkenntnis, so funktioniert Aufklärung schon seit Thales von Milet und Anaximander, so funktioniert Denken überhaupt, eben als Subsumptionslogik: Richtig denken können heißt demnach, in der Lage zu sein, ein Besonderes korrekt unter einen Allgemeinbegriff zu subsumieren.

Adorno und Horkheimer reduzieren indessen die Mathematik und das Denken allzusehr auf diese Funktion. Denken ist jedoch auch als logisch-naturwissenschaftliches mehr als nur Identifizieren und beinhaltet immer auch die Reflexion. Und diese führt auf bestimmte Probleme des Selbstbewusstseins, die zu einem anderen Verständnis von Mathematik führen können, einem zum Teil geradezu romantischen, wie wir es zum Beispiel von Novalis in „Philosophie und Physik" und von Alfred North Whitehead kennen.[28]

Eine der zentralen Komponenten romantischer Ästhetik bei Novalis ist die Aufwertung des Gefühls und die Zeitlichkeit des Denkens. In seinen Fichte-Studien von 1795/96 wird deutlich, dass die Reflexion und die damit verbundene Identifizierung eines Selbst mit sich selbst seiner Ansicht nach eine logisch vorgelagerte Einheit verlangen, die nicht erkannt werden kann. Durch diese Einheit, dieses vorreflexive Gefühl, wie Novalis es nennt, ergibt sich eine „Lücke" in der intellektuellen Anschauung, die nur von der unendlichen Fülle der Poesie mit Substanz versehen

28 *„Die romantische Reaktion"*, in Alfred North Whitehead: *Wissenschaft und moderne Welt* (1925), deutsch: Frankfurt am Main 1988, S. 93 - 115

werden kann. Dabei wird das Selbst des Gefühls von Novalis als Gedächtnis und Erinnerung und insofern ausdrücklich als Zeitphänomen begriffen. Das heißt, das Selbst wird von einer Vergangenheit her verstanden, die dann seine Zukunft konstituiert. Die Gegenwart selbst kann jedoch nicht erfasst werden, so wie sie sonderbarerweise auch im Moment der Filmbetrachtung einen „blinden Fleck" bildet, dessen Konturen man erst mit dem bereits Gesehenen korrelieren muss.

Dass Novalis ausgerechnet in der Mathematik, die den meisten von uns als Verhinderer der unmittelbaren Anschauung gilt, als Feind also gewissermaßen der Gegenwart, einen Verbündeten der Poesie beim Kampf mit der flüchtigen Zeitlichkeit des Denkens entdeckt, mag erstaunen. Aber Person und Poesie, mit Novalis als unerschöpflich und pluralistisch verstanden, führen bei ihm zu einem Mathematikverständnis, das ganz anders angelegt ist, als jenes, das Adorno und Horkheimer kritisieren. Es ist genau nicht der euklidischen Axiomatik verpflichtet, welche die Linie einzig als kürzeste Verbindung zweier Punkte kennt, sondern der Unendlichkeit der Poesie. Deswegen fallen bei Novalis auch Mathematik und Religion zusammen, was die folgenden Zitate aus „Philosophie und Physik" belegen mögen:

*„Die reine Mathematik ist die Anschauung des Verstandes, als Universum ... Ihre Verhältnisse sind Weltverhältnisse ... Aechte Mathematik ist das eigentliche Element des Magiers ... In der Musik erscheint sie förmlich als Offenbarung, als schaffender Idealismus ... Hier legitimiert sie sich als himmliche Gesandtin ... Aller Genuss ist musikalisch, mithin mathematisch ... Der ächte Mathematiker ist Enthusiast per se. Ohne Enthusiasmus keine Mathematik ... Alle göttlichen Gesandten müssen Mathematiker sein ... Das Leben der Götter ist Mathematik ... Reine Mathematik ist Religion".*[29]

Das alles mag für uns Heutige ein wenig zu enthusiastisch klingen. Aber gerade deshalb entbehrt es nicht einer gewissen, wenn man so will sogar prophetischen Komik, dass das Film-Leben der Film-Stars, die für uns ja längst die klassischen Götter ersetzt haben, in Wybornys Schnitt-Theorie tatsächlich weitgehend in Mathematik verwandelt wurde. Dass ihre Namen hier vor allem in Fußnoten erscheinen, in denen sich, ganz nebenbei, unauffällig auch das Pantheon der großen Regisseure entfaltet und Stück um Stück sogar die Filmgeschichte, von der Wyborny durch mannigfaltige Vortrags- und Unterrichtstätigkeit ein erwiesener Kenner ist, kann man insofern als poetische Gerechtigkeit begreifen.

Wer die Filme von Klaus Wyborny kennt, weiß, dass er letztlich Romantiker ist und sein Mathematikverständnis mehr mit dem von Novalis zu tun hat als mit

29 Novalis, *Philosophie und Physik*, Novalis Schriften, herausgeg. von Ludwig Tieck und Fr. Schlegel, Paris 1840, S.276 f

dem der Identitätslogiker. Das verrät klar auch sein Vorwort, in dem er das über dreißig Jahre organisch Gewachsene, immer gegenwärtig Gebliebene seines Unternehmens betont. Und in seinen Filmen ist er gerade kein Dokumentarfilmer, da ihm das Gegenwärtige flieht und seine Elemente die Erinnerung, das Gedächtnis, die Phantasie, der Traum, der Untergang, der Abgrund, das Gewesene und das Zukünftige sind.

Dem Zukünftigen ist auch der zweite Band seiner filmtheoretischen Arbeiten gewidmet, zu dem der letzte Teil der hier nun vorliegenden Schnitt-Theorie, die Einführung in die Topologie des Spielfilms, überleitet. Im zweiten Band entwickelt Wyborny eine allgemeine Theorie des Narrativen, von der die Schnitt-Theorie nur einen winzigen Bestandteil ausmacht, eine nonverbale und nicht-räumliche Theorie, von der der Autor vermutet, dass sie allem Leben, also nicht nur unserem oder dem unserer Götter, einbeschrieben sein könnte.

***

## VORWORT DES AUTORS ZUR PROVISORISCHEN CD-AUSGABE DER SCHNITT-THEORIE (1993)

Diese Arbeit ist das Ergebnis dreier Anstrengungen. Die den ersten Band bildende Einführung entstand 1974, als wesentliche Teile in den Zeitschriften BOA VISTA, FILMKRITIK und AFTERIMAGE veröffentlicht und übersetzt wurden.[30] Die Kapitel über lineare Schnitte und Blicke, die den zweiten Band ausmachen, erhielten ihre Gestalt, während ich diese Gebiete 1978 an diversen Hochschulen unterrichtete. Und der dritte Band über Rückschnitte und Topologie, der zum Teil nur aus fragmentarischen Vorlesungsnotizen besteht, wurde erst kürzlich geschrieben, als sich mir endlich ein Formalismus auftat, mit dem auch diese komplizierteren Schnitte zu fassen sind.

Dem Ganzen liegt aber doch der Ansatz der ersten Arbeit zugrunde. In ihrer Entstehungszeit verundeutlichten - zumindest in Deutschland - semiotische und mehr noch aufs Medial-Soziologische zielende Beschreibungsversuche die Filmtheorie in einem Ausmaß, dass ich ein nüchternes, sich klar an den Naturwissenschaften orientierendes Modell dagegen setzen wollte. Das erklärt den unpoetischen Stil, in welchem Filmschauspieler, ihrer gern gefeierten Magie beraubt, zu Bewegungsträgern und Filmbilder auf Bildvektoren reduziert werden. In jener gern am Klassenkampf sich ausrichtenden Umgebung gab es für Filmmacher meines Typs, die eher künstlerische Zugänge zum Film suchten, erheblichen Legitimierungszwang. Uns wurde vorgeworfen, wir bildeten bloß ‚Formeln' ab, kaltes intellektuelles Zeugs, das am ‚Volk' vorbeiliefe und, bestenfalls den Müllhaufen der Geschichte vervollständigend, von Grund auf uninteressant sei. Daraus wollte ich einen Gegenangriff machen und zeigen, dass gerade das erfolgreiche Erzählkino ein solches mathematisches Modell repräsentiert, das sich aus relativ wenigen gut begründeten Axiomen systematisch entwickeln lässt.

Tatsächlich entdeckte ich ein mathematisches Modell, das die Verhältnisse - gemessen an der Gereiztheit, aus der es entstand, erstaunlich - einigermaßen beschreibt. Erstaunlicher indes fand ich, dass dem narrativen System offenbar eine Reihe von Prinzipien zugrunde liegt, die Bildern generell zu Zusammenhang verhelfen, dass dieses System also weniger dem Erzählvorgang und dessen magischem

30 K. Wyborny, *Nicht geordnete Notizen zum konventionellen narrativen Film*, Boa Vista 2, Hamburg 1974; Filmkritik 10, München 1979; engl. Übersetzung: Afterimage 8, London 1981

Sog verbunden ist, als man gemeinhin denkt, und dass es überdies sogar jenseits der Spielfilmform Bestand haben könnte.
Trotzdem bleibt dies Zeigen-Wollen ein Manko, besonders wenn es sich zu Zukunftsprognosen versteigt. Dort wird der Wunsch nach einem Katastrophenszenario erkennbar, das sich an dem des tendenziellen Falls der Profitrate orientiert und, in der Art des derzeit sehr populären Marx, die bei der Entfaltung der Produktivität anfallenden Erneuerungskräfte jämmerlich unterschätzt. Ich weiß nicht, warum die sogenannten ‚heilenden Kräfte des Markts' so gern ignoriert werden, in meinem Fall lag dem wohl nicht einmal eine Einschätzung zugrunde - die Kräfte des Markts interessierten mich schlicht nicht. Für Erneuerung relevant fand ich allein Äußerungen der eher in Verben als Substantiven (oder gar in Tauschwert produzierenden Waren) sich äußernden einigermaßen autonomen Existenz, deren Bezug zum aktuellen Markt bekanntlich oft marginal ist.

Dazu vielleicht eine Bemerkung zum im Text immer wiederkehrenden „*wir*", das häufig in Formen wie „*wir erkennen, dass*", „*wir können sehen*" oder „*uns wird klar*" erscheint. Dies bewusst gesetzte „*wir*" will sich vom passiven „*wird sichtbar*" unterscheiden. Der sokratischen Gesprächstechnik entlehnt, worin es den Konsens einer Gelehrtengruppe ausdrückt, wird damit indirekt gewöhnlich die Frage impliziert, ob es Widerspruch innerhalb dieses „*wir*" gebe: Ist dies nicht der Fall, besitzt das Beschriebene nach Maßgabe des den Menschen Verstehbaren den Rang vorläufiger Wahrheit. Dieses auf dem Gelehrten-Konsens basierende „*wir*" hat sich u.a. in der heutigen Physik recht gut erhalten. In der Mathematik verwandelte es sich dagegen in etwas dem Religiösen Verwandtes, das Wahrheit schlechthin zu verkörpern vorgibt und Widerspruch auf alle Ewigkeit ausgeräumt zu haben meint. Insofern ähnelt das mathematische „*wir*" dem *Pluralis Majestatis* in dem Sinne, dass oberste Majestät die keine Ausnahmen zulassende Göttin der Wahrheit ist. Ein Irrtum dieses „*wir*" verlangt den Göttersturz, verlangt eine radikale Neudefinition der Wahrheit. Daher ist das elegante, die Finger sich nicht schmutzig machende „*Nous laissons les détails au lecteur*" - das Herausarbeiten der Details überlassen wir dem Leser - aus der bewundernswerten Kollektivanstrengung des anonym publizierenden *N. Bourbaki*-Kollektivs, das seit den späten dreißiger Jahren eine auf der Mengenlehre basierende, von Anwendungen ganz losgelöste axiomatische Mathematik (die „*Éléments de mathématique*") zu formulieren versuchte, die Quintessenz dieser Herablassung.[31]

31 1939 erschien der erste der insgesamt 40 Bände, die in sechs Büchern zusammengefasst sind: I. *Théorie des ensembles*; II *Algèbre*; III *Topologie générale*; IV *Fonctions d'une variable réelle*; V *Espaces vectoriels topologiques*; VI *Intégration*. Danach kam die Arbeit weitgehend zum Erliegen. Später erschienen noch VII *Algèbre commutative* (fascicule 10 erst 1998); VIII *Groupes et algèbres de Lie*;

Parallel zu naturwissenschaftlichem Gelehrtenkonsens - zweifellos wissen es mancherlei Spezialisten kompetenter darzustellen - und dem mathematisch göttlichen „*wir*“ entwickelte die nach ähnlicher Unanfechtbarkeit strebende modernere Philosophie ihr „*man*“ und ihr „*man kann sehen*“, deren Ableger, das soziologische „*wir*“, sich auf dem Gebiet soziologischer Erfahrungen dieselbe Wahrheitsfindung wie die Mathematik zutraut und leicht zum Kampfverband der Beleidigten wird, wenn es seine Ansichten mehr oder weniger rabiat in Politik umzusetzen sich traut. Das in diesem Text benutzte „*wir*“ ist, wenigstens von der Idee her, anders angelegt - es setzt sich aus dem „*wir*“ der Kinozuschauer zusammen, denen in einem dunklen Raum etwas vorgegaukelt wird, wovon eigentlich jeder weiß, dass es sich um Betrug handelt. „*Fröhlich*“ nannte Fuentes das Kino, doch „*letzten Endes trügerisch, einfach ein Katalog von Gesichtern, Gebärden und Dingen*“, die „*absolut individuell, niemals allgemein*“ wären. Dass alle dem gleichen Betrug unterliegen, gibt aber dem, was in der Tat nur ein Katalog sein könnte, so etwas wie Realität, eine Kinorealität, die nicht auf der Leinwand, sondern im Kino stattfindet. Das Kinoerlebnis kann nur durch das „*wir*“-Erleben in der Gemeinschaft die physische Realität angenommen haben, die es erhalten hat - wäre ihm nur der Einzelne begegnet, wäre es Betrug, wäre es Jahrmarktstäuschung geblieben. Erst, dass viele bei diesem Betrug das Gleiche erkennen, macht es zu einer Art Realität. Extremer stellt sich dies noch beim Fernsehen dar: Wir sitzen zwar nicht selten allein vorm Apparat, doch das Bewusstsein, dass Millionen das Gleiche sehen (oder sehen könnten) und es als wirklich nehmen, gibt uns das trügerische Vertrauen, dass es sich bei dem Abgebildeten nicht um Betrug oder um eine fixe Idee handelt.

Unser „*wir*“ ist also das „*wir*“ aller vom Kino gleichartig Betrogenen, und wenn wir Muster in dem Betrug erkennen, tun wir es stellvertretend für alle, die sich darüber wundern, dass das Kino auch bei ihnen funktioniert. Es repräsentiert beinah den genauen Gegensatz zu Bourbakis „*wir*“; und im Gegensatz zu diesem werden wir uns ganz bewusst in den Wirren der Details verirren: weil, könnte man sagen, Irrtum die Quintessenz der Kinoerfahrung ist. Gelegentlich werde ich allerdings - wie in diesem Vorwort - zum „*Ich*“ überwechseln, wenn sich nämlich das Gefühl einstellt, das Beschriebene ginge wesentlich auf meine private Sichtweise der Welt zurück. Dass dieses „*Ich*“ sich nach einem „*wir*“ streckt, nach Menschen, die ähnlich spüren oder gespürt haben, ist - wie wir alle wissen - die Ironie ich-gestützter Mitteilungen. Zuweilen taucht indes doch das polemische „*wir*“ auf, das den Gang der Geschichte beeinflussen möchte. Es entstammt der bereits gedruckten

IX *Théories spectrales* (1983).

Einführung und entspricht so gar nicht mehr meinem Sinnenstand. Einiges habe ich abgeschwächt, trotzdem ist vom Rechthaberischen dieser Polemik noch manches enthalten: auch, weil es „*mir*“ dazuzugehören scheint. Ich versichere aber, dass es weniger rechthaberisch gemeint ist, als es zuweilen klingt. Warum habe ich es nicht milder formuliert? Vielleicht macht das Folgende dies verständlicher.
Vor Kurzem las ich Erstaunliches über den Versuch der Kirche, das geozentristische Weltbild (des Ptolemäus etwa) gegen Kopernikus und Galilei zu verteidigen. In der Studie wurde behauptet, Galilei habe damals auf einer Wahrheit bestanden, in deren Besitz er sich gar nicht befand - daher sei die Kirche in ihrer Ablehnung der galileischen Interpretation des kopernikanischen Weltmodells weit weniger im Unrecht gewesen, als man jahrhundertelang glaubte. Nun: Ich habe selbst einiges an Naturwissenschaft studiert und bin nicht nur mit den Grundzügen der Entwicklung des naturwissenschaftlichen Denkens von Aristoteles bis Newton (und darüber hinaus) einigermaßen vertraut. Trotzdem hatte mir nicht zuletzt Brechts Galileistück ein festes Grundgefühl für die Ignoranz der Kirche, die den Weg in die Zukunft verstellte, mitgegeben. Darum legte ich die Studie bereits weg, als mir der Name des Verfassers, *Pascual Jordan*, auffiel.

Ich kannte Professor Jordan. Mit zweiundzwanzig hatte ich Vorlesungen - Allgemeine Relativitätstheorie - von ihm besucht und vermochte nur zu erkennen, dass da an einem die Zeit vorbeigelaufen war: jemand kurz vor der Emeritierung, altmodisch mit Weste und rot gemustertem Schlips in schmuddelig graufarbenem Anzug. Ein Kloß geworden unfreiwilliger Junggeselle (so meine äußerst beschränkte Sichtweise) mit stammelnder Sprache, dessen fahrige Bewegungen nicht ins Bild technikorientierter Wissenschaft passen wollten, wovon ich mich derzeit geleitet fühlte. Trotz der dickbebrillt hochflinken Augen schien er derart senil, dass er kaum in verständliche Sprache zu verwandeln wusste, was er sich da zusammenrechnete - so wenigstens fasste ich meinen Eindruck zusammen, als ich dem, was er zur Allgemeinen Relativitätstheorie vortrug, zu meinem Erstaunen nicht zu folgen verstand. Ich begriff nichts, absolut nichts, von dem, was da gesagt wurde. Mag sein, dass ich deshalb körperlich Anstoß nahm.

In der Physik war mir so etwas nie begegnet. Physik war das, was man ‚*verstehen*‘ konnte - jedenfalls wenn man nicht zu den dümmeren Zeitgenossen gehörte, und ich hielt mich für ein, zumindest verglichen mit meinen Mitstudenten, recht helles Köpfchen. Daher hätte ich diese Vorlesungen als Entäußerungen eines Verwirrten weggesteckt, hätte nicht Dr. Kundt, ein anderer meiner Lehrer, von jenem Jordan im Ton größter Achtung gesprochen: Er gehöre zu den Großen im Bereich

des Weltverständnisses. Dr. Kundt, bei dem ich seinerzeit mit Respekt „*Statistische Mechanik III*“ hörte, war als Kenner dieses Gebiets den vielen Teilchen zugewandt, aus denen die Welt nun einmal besteht - ich hielt ihn deshalb für einen vernünftigen Menschen. Wolle man sich über etwa Entropie informieren, erklärte er (das Dilemma der Statistischen Mechanik bestand damals ja - besteht wahrscheinlich noch immer - darin, das grauenhafte, letztlich unbegriffene Entropiegesetz kausal aus der klassischen Mechanik ableiten zu müssen, deren Grundlagen dafür keinen Platz bieten), könne einem in Deutschland allein Jordan einigermaßen zuverlässig vermitteln, was bezüglich der Entropie helle Behauptung und was wirklich erwiesen sei.[32]

Solche Einschätzung passte nicht in meine physikalische Welt - Weltverständnis und ‚Größe‘ gehörten nicht zusammen. Ersteres hatte ja jeder; ich zumindest glaubte, über genug davon zu verfügen, um schon mal das Zweite anpeilen zu können, wirkliche Größe, schließlich verstand ich die Welt doch recht gut! Nun, Prof. Jordans imposante Körperlichkeit, die so extrem dem elegant-schönen Schein widersprach, von dem wir - auch und ach, gerade im Kino! - die Welt so gern eingehüllt sehen, hat uns Lebende inzwischen verlassen - seine weltverstehende Gestalt hat sich jedoch mit meinem vergeblichen Versuch, seiner Allgemeinen Relativitätstheorie zu folgen, und der Hochachtung Dr. Kundts (dem ich für das Yeshiva-University-Stipendium danke, das mich paradoxerweise der Welt der Physik endgültig den Rücken zukehren ließ) zu einer undurchsichtigen Gewebelage verknüpft, vor der ich mir bis heute Respekt bewahre. Die Kopernikus-Galilei-Studie schrieb Jordan einige Jahre, nachdem ich ihn schon so weggedämmert habe wahrnehmen wollen. Sie verrät mir heute ungebremste Geisteskraft und erst jetzt, da ich selbst ganz gern einer honorierten Emeritierung entgegenhoffen würde, beginnen sich in meinem Respekt Konturen eines vagen Begreifens abzuzeichnen.

---

32 Pascual Jordan, 1902-1980, in den zwanziger Jahren mit Werner Heisenberg, Max Born und Wolfgang Pauli einer der Begründer der mathematisch ausgefeilten Quantentheorien, interessiert aber auch an metaphysischen Problemen von Biologie und Psychologie, z. B. in „*Der Naturwissenschaftler vor der religiösen Frage*“ oder „*Verdrängung und Komplementarität*“, Hamburg 1947. - Eine mit meiner Wahrnehmung in etwa korrespondierende Charakterisierung Jordans ist in einem Brief Wolfgang Paulis (Nobelpreis 1946) an den Psychoanalytiker C.G. Jung enthalten: „*Was zunächst den Autor,*
*P. Jordan betrifft, so ist er mir persönlich bekannt. Er ist ein sehr intelligenter u. begabter u. unbedingt ernst zu nehmender theoretischer Physiker. ... Seine Beschäftigung mit psychischen Phänomenen u. dem Unbewussten im allgemeinen ist wohl auf seine persönlichen Schwierigkeiten zurückzuführen. Diese äußern sich insbesondere in dem Symptom einer Sprachstörung (Stottern), das seine Carriere beinahe verunmöglicht hätte; sodann mit einer gewissen Zersplitterung seiner geistigen Tätigkeit (er meint sogar, auf dem engeren Fachgebiet von nun an ‚kein Glück mehr zu haben‘).*“ - Brief vom 26.10.1934 in: Wolfgang Pauli und C.G. Jung, *Ein Briefwechsel*, Springer Verlag Berlin Heidelberg New York 1992

Kopernikus (1473-1543) habe sein Werk aus Angst vor der „*Verachtung, welche ich wegen der Neuheit und der scheinbaren Widersinnigkeit meiner Meinung zu befürchten hatte*“ gar nicht erst veröffentlichen wollen - zu Recht: Vor der Entdeckung der Gravitation erschien geradezu wahnhaft, die Erde als um ihr Zentrum real sich drehenden Körper zu begreifen. *Tycho Brahe*, aus dessen präzisen astronomischen Messungen *Kepler* später seine Planetengesetze ableitete, wies damals darauf hin, dass solche Rotation die Erde zerreißen würde, die „*träge dicke Erde*“ sei zu solcher Bewegung „*viel zu ungeschickt*“. Deshalb hat er die kopernikanische These als wohl anregend, im Endeffekt jedoch nicht haltbar abgelehnt, weil ohne Erdrotation mit der Erdbewegung um die Sonne wohl die Planetenbewegungen, nicht aber mehr die weit offensichtlicheren allnächtlichen Bewegungen der Sterne zu erklären waren. Erst der Wittenberger Mathematiker Georg Joachim *Rheticus* gab die kopernikanische Theorie für die Öffentlichkeit heraus, gemeinsam mit dem katholischen Gelehrten *Osiander* - dieser betreute den Druck und gab dem Buch ein Vorwort, worin er die kopernikanische Vorstellung vom Umlauf der Planeten um die Sonne als bloße Hypothese darstellt.[33] Das stand in entsetzlichem Gegensatz zur Ansicht des eigentlichen Verfassers, zur Ansicht des Kopernikus, für den unmissverständlich feststand: „*Alle Kreisbahnen* (der Planeten) *umgeben die Sonne, als stünde sie in aller Mitte, und deshalb befindet sich der Mittelpunkt der Welt in der Gegend der Sonne.*“

Osiander hielt dagegen für relativ belanglos, ob die kopernikanischen Hypothesen nun wahr oder auch bloß wahrscheinlich seien, „*sondern es reicht allein schon hin, wenn sie eine mit den Beobachtungen übereinstimmende Rechnung ergeben.*“ Infolge dieser vorsichtigen Deutung sah die Kirche fünfzig Jahre lang keinen Grund, das Werk zu beanstanden. Bis schließlich *Giordano Bruno* (1548-1600) und *Galilei* (1564-1642) mit zum Teil - Prof. Jordan führt dies genüsslich aus - aberwitzigen Begründungen die kopernikanische Interpretation (bei der die Planeten, nach antikem Muster, weiterhin an sich drehenden Sphären befestigt waren!) in aller Konsequenz durchzusetzen versuchten. Galilei bekämpfte damals vehement eine Theorie von Ebbe und Flut, welche eine (vom heutigen Standpunkt richtige, durch Gravitationskraft verursachte) Fernwirkung des Monds postulierte. Solche Fernwirkung lehnte Galilei als alchimistisch ab und erklärte statt dessen die Gezeiten aufgrund des kopernikanischen Modells als allein durch die tägliche Erdrotation bewirkt: schlicht übersehend, dass mit der Fernwirkung des Monds auch die

33 Georg Joachim Rheticus (1514-1574), *Narratio prima de libris revolutionum Copernici*, Danzig 1540; Andreas Osiander (1498-1552) und Georg Joachim Rheticus (Herausgeber): *De revolutionibus orbium coelestium*, Nürnberg 1543

Gravitationskraft verschwand, die der durch Rotation auseinander strebenden Erdmaterie zu Halt verhilft. Nun, Bruno wurde verbrannt, Galilei gerügt; Osiander und die Kirche dagegen bekamen die bekannt jahrhundertelangen Prügel für ihre - allzu gut begründete - Vorsicht, während des Kopernikus' Ansichten durch die newtonschen Begründungen hundert Jahre später den Rang einer unbezweifelbaren Wahrheit erhielten und Galilei als ihr Durchsetzer gefeiert wurde.

Obwohl aber - und darin liegt die Ironie dieses Kapitels der Wissenschaftsgeschichte - Osianders Beweggründe und Zielsetzung ganz anders ausgerichtet waren, so Prof. Jordan: Seine Betrachtungsweise läge dem heutigen physikalischen Denkstil näher als die leidenschaftlich betonte kopernikanische Unterscheidung von ‚*wahrer*' und ‚*scheinbarer*' Bewegung. Denn ob die Bewegungsvorgänge im Planetensystem nun heliozentrisch oder geozentrisch betrachtet werden, bedeute, in den Worten Max Borns, für die „*in der Allgemeinen Relativitätstheorie erreichte Erkenntnishöhe gar keine Veränderung*", sind in ihr beide Betrachtungsweisen doch peinlicherweise gleichberechtigt. Und schlimmer noch: Es mute wie eine Vorwegnahme entscheidender Gedankengänge aus der Physik des 20. Jahrhunderts an, dass Rheticus im durch die Auseinandersetzung mit Osiander entfachten Gedankenaustausch (in - wie Prof. Jordan bemerkt[34] - „*Heisenbergschen Formulierungen, könnte man sagen*") den Plan eines Werkes fasste, „*durch das ich die Astronomie von Hypothesen befreie, indem ich mich ausschließlich an Beobachtungen halte.*"

„*Wirtschaftliche Notwendigkeiten*", fährt Jordan fort, und als ich das las, stieg mein Respekt für seine feine Ironie ins Unermessliche (und ich verfluchte das Kino, das einen glauben macht, die Stimme der Wahrheit müsse so geschliffen aussehen und sprechen wie Gregory Peck) - „*die ihn zum Überwechseln von der Mathematik in die Medizin nötigten, haben die Verwirklichung dieses kühnen Planes verhindert*." Sodass sich mit einigem Recht argumentieren ließe, gerade die rechthaberische Plumpheit Galileis hätte dem vorsichtig die wirkliche Moderne anpeilenden Abwägen eines Rheticus die Butter vom Brot genommen, ihn in die Medizin gedrängt und den Fortschritt der Physik um 300 Jahre verzögert.

Unter dem Eindruck solcher Umbewertungen weit größerer Errungenschaften möchte ich in diesem Manuskript gar nicht erst versuchen, recht zu haben, auch wenn es manchmal so klingt und beim ersten Schreiben auch gemeint war. Stattdessen möchte ich der Kirche um den erzählenden Film - und dazu zählen viele, die

34 Alle Zitate aus Pascual Jordan, *Kopernikus*, in Kurt Fassman (Herausgeber): *Die Großen der Weltgeschichte*, Band IV, S.673-685, Zürich 1974

sich heute lautstark zum narrativen Film, man muss es so sagen, *bekennen*! - ein Angebot machen. Diese Arbeit will vor allem ein Vorschlag sein, mit dem gewisse Erscheinungsformen bei Spielfilmen *auch!* beschrieben werden können. Oder in den Worten Osianders: Es reicht, wenn sich aus meinen Überlegungen und mitunter wohl exzentrisch anmutenden Begründungen eine einigermaßen mit den Beobachtungen übereinstimmende Rechnung ergibt. Nicht mehr, nicht weniger.

Denn ich verstehe die Allgemeine Relativitätstheorie noch immer nicht und werde sie wohl nicht mehr verstehen, bin aber - und war es in mich heute überraschender Weise eigentlich immer - durchaus bereit, ihr in meiner künstlerischen Arbeit darin zu folgen, dass in einer Welt, worin alle Koordinaten ihre referentielle Stabilität eingebüßt haben (und dieser Prozess ist längst nicht zu Ende), die subjektive Wahrnehmung und die sich daraus ergebenden Tätigkeiten vielleicht nicht als einzige, aber doch als einzig noch zuverlässige, einigermaßen stabil in sich ruhende Referenzsysteme übrig bleiben. Dass die Wirklichkeit insofern also genau das ist, was „*wir*" in den Augenblicken der stärksten Intensität davon empfinden. Und dass es daher wesentlich darum geht, diese subjektive menschliche Wahrnehmung (samt den sich daraus ergebenden Konsequenzen) ohne Zweck und ideologische Obertöne wiederzugeben - ansonsten fühle ich mich zufrieden als biederer Geometer, der Freude daran hat, die Welt zu befahren und sie mit seiner beschränkten Vernunft zu ermessen.

Und dennoch: warum so viel Mühe? Wohl habe ich einiges dieser Schnitt-Theorie unterrichtet, aber im Grunde erkenne ich keine Notwendigkeit, sie so ausführlich darzustellen. Es mag ein Bedürfnis nach einer Schrift über den Filmschnitt in Form eines knappen Kompendiums für Praktiker geben - dem verdanke ich ja die Gelegenheit, zu unterrichten; zur Herstellung eines solchen Kompendiums fehlt mir jedoch das Interesse. Was also ist es, was mich zu dieser absonderlichen Form führt, worin ich, ganz nebenbei, viele meiner Ansichten zum Film einfließen lasse? Ich weiß es nicht. Warum mache ich nicht stattdessen mit mehr Energie Filme? Vielleicht habe ich schon so viele gemacht, dass es auf einen mehr oder weniger nicht ankommt. Und vielleicht auch, weil ich meine, mich bereits *perfekt* darin ausgedrückt zu haben - auf zwei, drei weitere kann ich verzichten. Dennoch: Ich tue zwar, als arbeitete ich auf eine Veröffentlichung hin, bemerke aber zugleich, wie dieses Buch mit jedem neu eingefügten Absatz ausufernder und unlesbarer wird. Zu etwas, wobei es seine handhabbare Dingartigkeit Schlag um Schlag einbüßt, fast Belletristischem. Mit freilich einem so seltsamen Helden, dass allmählich niemand mehr das Resultat entziffern kann. Der Held dieser seltsamen Anstrengung

(der sich offenbar weigert, sich als Substantiv fixieren zu lassen und sich nur als *Verb* festschreiben will), ist natürlich ein Teil von mir, ist Teil meines Ichs; und dieses Ich landet allmählich bei der Erkenntnis des Heiligen Augustinus: „*So ist der Geist zu eng, sich selbst zu fassen. Wo aber ist es, was er an Eigenem nicht fassen kann? Ist es etwas außer ihm, nicht in ihm selbst? Wie also fasst er's nicht? Ein groß Verwundern überkommt mich da, Staunen ergreift mich über diese Dinge*" und kann nicht glauben, dass sich das, selbst nach 1500 Jahren naturwissenschaftlicher Entwicklung, kaum geändert hat.

Manchmal denke ich aber auch, dass in der Verankerung einer Theorie in Person und Werk eine größere Wahrheit angelegt ist, als sie ein bloßes Kompendium, dessen greifbare Dinghaftigkeit Vollständigkeit suggeriert, zu bieten vermag. So habe ich von allen Harmonielehren nur einen Zugang zu der Schönbergs gefunden.[35] Obwohl andere im Großen und Ganzen das Gleiche enthielten, schienen sie trotz ihrer relativen Kürze bloß aus Aneinanderreihungen willkürlicher Regeln zu bestehen - bei Schönberg, dessen Ansatz so angelegt war, dass sich daraus Konsequenzen für eine Weiterentwicklung der Tonalität ergeben könnten, bildete ich mir ein, wirklich etwas zu verstehen. Keine Ahnung, womit das zusammenhängt, vielleicht ist es eine fixe Idee. Verblüfft hat mich freilich, dass neuere Darstellungen der Harmonielehre die Arbeit Schönbergs nicht einmal in den Quellenangaben meinen erwähnen zu müssen. Weil er als Überwinder der Tonalität gilt, wird getan, als habe es seine den Rahmen dafür setzende Anstrengung nie gegeben. Man liebt eben - auch dazu liefert der Heilige Augustinus einen Kommentar - an der Wahrheit das Licht, hasst aber an ihr das Gericht.

Prof. Jordan lässt seinen Kopernikus-Aufsatz freilich vorsichtiger enden: „*Dem besinnlichen Betrachter fällt der Eifer auf, mit welchem – in weiter Verbreitung – altmodische Neigungen gepflegt werden, naturwissenschaftliche Entscheidungen aufgrund apriorischer Urteile statt aus Erfahrungstatsachen ableiten zu wollen. Zwar scheint die Meinung, dass auch das organische Leben dieses Planeten Beispiel einer in einer Fülle von Beispielen vorhandenen Erscheinung sei, in geradliniger Fortsetzung des kopernikanischen Gedankengangs zu liegen. Aber nicht immer ist die geradlinige Fortsetzung eines Weges auch die richtige.*"

Auch darin liegt mehr Wahrheit, als ich einst vermutete, gerade in Bezug auf die Schönberg'sche Anstrengung. Zum Beispiel hielt ich Film lange für eine Sprache und wähnte mich auf dem Weg zu ihrer Grammatik; bis ich zufällig einem

35 Arnold Schönberg (1874-1951), *Harmonielehre*, Universal Edition 1922

gewissen Grahame Weinbren gegenübersaß, der mir erklärte, dass das kaum angehen könne. Wieso? Es gäbe im Film nämlich nicht einmal *die Negation*, und das sei das Mindeste, was eine Sprache aufweisen müsse, wenn sie als solche gelten wolle. Und in der Tat: Wie eigentlich will man Worte wie ‚*kein*', ‚*nicht*' oder ‚*nein*' im Film darstellen? Ich zumindest weiß es nicht. Ja, es stimmt, mein Gesprächspartner hatte recht, jede Sprache enthält, wie wir zu unserer Verblüffung irgendwann feststellen, ganz entschieden das Wort „*Nein!*". Insofern scheint der Begriff ‚Filmsprache' ähnlich vage zu sein wie ‚die Sprache der Augen' oder gar ‚die Sprache des Winds'. Und wenn sich im Film keine Sprache artikuliert[36], daran zweifle ich inzwischen nicht mehr, verfügt er auch über keine Grammatik. Daher habe ich mir erlaubt, im 1974 bereits veröffentlichten Teil dieser Arbeit Begriffe wie ‚Filmsprache', ‚Grammatik' oder ‚Filmgrammatik' durch den schlichteren Ausdruck ‚*narratives System*' zu ersetzen, denn dass ein System dahinter steckt, werden wir rasch begreifen. Und das ist vielleicht das Hauptmanko dieses ‚narrativen Systems': dass es überaffirmativ ist und (nicht einmal den Konjunktiv kennend, der in Freiheit über das Mögliche spekuliert) weder „Nein!" sagen kann noch will - und sich allem und jedem zur Verfügung stellt. Darin ähnelt es ironischerweise wieder wirklicher Sprache.

Mag sein, dass vieles des hier Dargestellten nicht des Darstellens wert ist - ich teile diese Meinung nicht, doch vielleicht bilde ich mir nur ein, dass das meiste, was hier ausgebreitet wird, von manchem vielleicht gedacht, von kaum jemandem aber schriftlich auch nur angedeutet wurde. Bestimmt ist es von niemandem so zusammenhängend dargestellt worden. Eine Zeitlang - das wiederum war gewiss zu verwegen - befand ich mich im Glauben, diese Arbeit könne für das narrative System so etwas wie die Harmonielehre für die Musik darstellen. Auch von einer ‚Sprache der Musik' wird ja häufig geredet, ohne dass man es in ihr zu einer Grammatik brachte. Ich wollte also eine ‚Harmonielehre' des Films entwickeln, worin sich die elementaren Zusammenhänge des uns schon Vertrauten so klar darstellen, dass man danach zum Wesentlichen und Neuen, auch anschließend noch Möglichen zu gelangen imstande ist.

Wenn Film aber nicht einmal Sprache werden kann, warum so viel Aufhebens um etwas, das - da braucht man sich nichts vorzumachen - künstlerische Leistungen

36 Ähnlich übrigens bereits bei Jean Cocteau zu lesen (*Écran français*, 18.5.1948; zitiert in Claude-Jean Philippe, *Jean Cocteau*, Paris 1989, S. 164): „*Ce qu'il y a de passionant au cinéma, c'est qu'il n'y a pas de syntaxe. On est obligé de l'inventer au fur et à mesure que les problèmes se posent. Quelle liberté pour l'artiste et quels résultats on peut obtenir!*" - „Das Erregende am Kino ist, dass es keine Syntax hat. Man ist gezwungen, sie zu erfinden, sobald sich Probleme ergeben. Welche Freiheit für den Künstler, und welche Resultate, die man erzielen kann!"

vom Range des Spätwerks Beethovens (oder der symphonischen Dichtungen Mahlers) bisher wohl noch nicht hervorbrachte. Insofern wären unsere Betrachtungen über Rheticus und Osiander gegenstandslos, beziehen diese ihren Wert doch aus der objektiv erstaunlichen Leistung des Kopernikus. Ich habe trotzdem den Eindruck, dass das narrative System unterschätzt wird - vielleicht weil es bisher von den Menschen, die es einigermaßen beherrschen, vor allem als Verfahren angesehen wurde, womit man berühmt werden und Geld verdienen kann - ähnlich wie man die numerische Mathematik unterschätzte, solange sie als Buchhalterkunst nur zur Geldverwaltung diente.

Das narrative System ist erstaunlicher als man denkt. Es ist keinesfalls selbstverständlich, dass Einstellungen, die man zu verschiedenen Zeitpunkten an verschiedenen Stellen der Welt aufnimmt, vom Zuschauer in der Projektion als zeitlich und räumlich zusammenhängend begreifbar werden. Das stellt etwas sehr Sonderbares, um nicht zu sagen Ungeheures, dar. Etwas, wovon die Erfinder von Fotografie und Film nicht haben träumen können und dessen Tragweite meiner Ansicht nach bis jetzt nicht richtig gewürdigt ist. Möglicherweise kam es in Spielfilmen nur zufällig zum Vorschein und könnte auch unabhängig davon existieren.

Gewiss handelt es sich bei diesem System um mehr als bloß eine Serie jener Sinnestäuschungen, wie man sie in Büchern über Physiologie beschreibt. In diesen geht man von einer intakten Welt aus, worin Sinnestäuschungen als solche begreifbar werden. Das narrative System ist aber zu komplex, um auf diese Weise fassbar zu sein: Im Kino täuschen „*wir*“ uns zu zuverlässig und bereits zu lange, als dass es als Täuschung weggeredet werden kann. Die Sinnestäuschung im Kino scheint vielmehr unsere Wahrnehmung von Zeit und Welt selbst zu betreffen, die, wies aussieht, ebenfalls, und zwar prinzipiell, nur über eine Art Sinnestäuschung stattfindet. In anderen Worten: *Die Sinnestäuschung ist die Wahrnehmung selbst*, und zwar aus dem einfachen Grund, weil es keine andere gibt.

So vage das klingt, hat es doch aktuelle Brisanz. Wenn sich das menschliche Gehirn schon von einem so simplen System wie dem narrativen zu einer solchen Zusammenhangsanstrengung veranlassen lässt, mit welchem Vertrauen nehmen wir eigentlich die Welt um uns herum als zeitlich zusammenhängend wahr? „*Groß ist die Macht meines Gedächtnisses, gewaltig groß, O Gott, ein Inneres, so weit, so grenzenlos*“, schreibt Augustinus im fünften Jahrhundert zu seinem Bemühen, die Arbeitsweise unseres Gedächtnisses zu verstehen[37], und in der Tat stellen wir offenbar erst

37 Zitate aus Aurelius Augustinus (354-430), *Confessiones*, Hippo Regia ca. 398

durch unsere Gedächtnisleistungen, ja: man könnte sagen in Form einer *Tätigkeit*, so etwas wie Kontinuität in der Wirklichkeit her. Nicht, dass ich meine, die Analyse des narrativen Systems liefere auf derlei erkenntnistheoretische Fragen gültige Antwort, im Gegenteil: Irgendwann wird sich das Verständnis des narrativen Systems wohl auf eine Theorie der *Zeit* stützen können, von der wir, geblendet vom Raum und den darin erhaltenen Dingen, bislang, wie die neuere Physik zu ihrer Verblüffung feststellen musste, ja nur allerjämmerlichste, Pindars vorklassisches Wort von der Herrschaft der Zeit kaum übersteigende, Vorstellungen haben. Bis dahin lohnt, jede mithilfe unseres Gedächtnisses erfassbare Zeitstruktur genauer zu untersuchen, so genau, wie es eben geht. Es gibt nämlich - das mag überraschen - erstaunlich wenige solcher Systeme. Ein anderes ist, neben dem von Sprache und Tanz, bekanntlich die Musik. Jedes stellt, wenn nicht ein Wunder, so doch ein erstaunliches Geschenk dar - das im Schöpfungsplan unseres Universums, wie ihn uns die Naturwissenschaften gern überzeugt offenbaren, eigentlich kaum vorgesehen sein kann.

Dank also an Professor Jordan und seine schärfsten Verstand reflektierende Beschei-
denheit. Dank aber auch an Filmmacher wie Jack Smith, David Larcher und Jonas Mekas, die gerade aus der Abwesenheit einer verbindlichen Filmsyntax die Kraft schöpften, nie gesehene Werke in die Welt zu setzen, Dank an die Professoren Ken Jacobs, Larry Gottheim, Ernie Gehr, Paul Sharits und Tony Conrad, deren verstehende Intuition Ähnliches und ähnlich Großartiges zustande brachte und mich in meiner frühen Filmarbeit freundlich ermutigte. Und Dank schließlich an den verstorbenen Hollis Frampton[38], ohne dessen Aufsatz „*A Pentagram for Conjuring the Narrative*" ich das Interesse an Film wohl bald wieder verloren hätte, um mich eher versicherungstechnischen Problemen zuzuwenden.

Dank an die Studenten der HfBK Hamburg, HBK Braunschweig, SUNY Binghamton, Ohio State University, wieder der HfBK Hamburg und schließlich der Fachhochschule Dortmund, die vor allen das frühe Stadium meiner Überlegungen erdulden mussten, speziell auf dem Gebiet der offenen Schnitte und Rückschnitte,

38 Hollis Frampton (1936-84), amerikanischer Filmmacher, *A Pentagram for Conjuring the Narrative,* zuerst erschienen in *Form and Structure in Recent Film* (Catalogue), Vancouver Art Gallery, Vancouver 1972; sein Hauptwerk ist der unvollständig gebliebene, auf etwa 36 Stunden angelegte *Magellan Cycle* (1971-1984), der an 371 aufeinander folgenden Tage projiziert werden sollte; fertiggestellt sind davon etwa 6 Stunden, u.a. *The Birth of Magellan*, *The Straits of Magellan Part I* und *Part II*, *Magellan at the Gates of Death Part I: The Green Gate* (64 Min 1976) und *Part II: The Red Gate* (52 Min 1976), die beiden letzten u. a. aufgeführt auf dem Edinburgh Filmfestival 1979

das ich eigentlich erst im letzten Jahr zu beschreiben lernte. Dank aber auch Institutionen wie dem Whitney Museum, dem Millenium Filmworkshop New York, dem Literaturhaus Hamburg, der Akademie der Künste Berlin und dem Filmmuseum Frankfurt, wo ich habe Vorträge halten dürfen, deren Überlegungen in diesen Text einflossen, und - *last not least* - an Heinz Emigholz, dessen Arbeit die meine seit inzwischen über zwei Jahrzehnten irgendwie begleitet und ohne den ich jede Orientierung darin verloren hätte.

Hamburg, im Sommer 1993
K. Wyborny

Nachdem diese Arbeit länger beiseite gelegt war und nur gelegentlich an Interessenten in PDF-Form auf einer CD abgegeben wurde, erhielt sie erneut Aktualität, als ich in Mannheim mit meinem Kollegen Professor Thomas Friedrich in Kontakt trat. Denn bei der Lektüre des von ihm herausgegebenen Sammelbands „*Einfühlung und Phänomenologische Reduktion*" stieß ich auf Husserls Aufsatz „*Analyse der Wahrnehmung*" aus dem Jahre 1928, worin mich etliche Formulierungen überraschten, deren Grundgedanken sich in meinen Analysen der Wahrnehmung von Filmgefügen wiederfanden.[39] Da Professor Friedrich über Husserl promoviert wurde, entwickelte sich daraus ein Gedankenaustausch, im Verlauf dessen er die Schnitt-Theorie Stück um Stück las und mich dabei wiederholt auf interessante Bezüge zu Husserl und andere Wahrnehmungsphilosophen hinweisen konnte. Das alles kulminierte in seinem Wunsch, das nun vorliegende Buch (von dem ich nur den ersten Band für publizierbar hielt) im Rahmen der von ihm herausgegebenen Reihe „Ästhetik und Kulturphilosophie" zu veröffentlichen. Nachdem er auch für die Finanzierung gesorgt hatte, konnte ich dem nicht widerstehen, und staune nun, dass es offenbar tatsächlich zu einer Publikation kommt.

Da der „*Elementare Topologie und das narrative System*" genannte dritte Band der Schnitt-Theorie in einem sehr vorläufigen Zustand war und nur aus extrem verkürzten Vorlesungsnotizen bestand, die helfen sollten, beim Unterricht in diesem komplexen Terrain die Übersicht zu behalten, habe ich mich entschlossen, ihn - anders als die ersten beiden Bände, die nur stilistisch und im Fußnotenteil modifiziert wurden - noch einmal stark zu überarbeiten. Nunmehr bietet er die kompakte Einführung in ein mögliches Forschungsgebiet, das meines Wissens noch nie betastet wurde, die Topologie ganzer Filme. Dass ohne deren Verständnis recht häufig auftauchende Schnitte wie die retardierten und offenen nur schwer begreifbar sind, macht die Inklusion in eine Schnitt-Theorie zwingend. Andererseits tut sich mit der im Bewusstsein von uns Zuschauern entstehenden Verbundenheit filmischer Gefüge ein derart kompliziertes Terrain auf, dass mein Versuch nur einen verschlankten Abklatsch dessen darstellt, was eigentlich leistbar wäre. Da dieser Abklatsch indes bis auf Weiteres wohl das Einzige sein wird, worin man etwas über dieses erkenntnis- und wahrnehmungstheoretisch hochinteressante Gebiet erfahren kann, soll er hier als dritter Band der Schnitt-Theorie - trotz aller Unzulänglichkeit - angefügt

39 *Einfühlung und phänomenologische Reduktion, Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, herausgegeben von Thomas Friedrich und Jörg H. Gleiter, Berlin 2007

sein. Dass das Vorläufige vielerorts darin erkennbar wird, möge als Aufforderung dienen, die Phänomenologie dieser Regionen mathematisch kompetenter und gründlicher zu erkunden.

Durch die Ausweitung dieses Bandes, der, trotz seiner Schwächen, nun fraglos den Erkenntnis-Höhepunkt dieser Arbeit darstellt, hat sich die Balance des Ganzen entscheidend verschoben. Band 1, die Einführung, dient nun als Tour de force durch das Thema, in der etliche Voraussetzungen für das Funktionieren von Filmen, die Raumorientierung des Zuschauers etwa und damit verbundene anthropologische Fragen ebenso andiskutiert werden, wie schnittrelevante Aspekte der Filmgeschichte oder Anbindungen an das romanhafte Erzählen. Insofern geht es darin gewissermaßen um das Ding an sich, den Film also und was man in Filmbildern so alles sieht, bzw. darum, was seine Oberfläche von uns Zuschauern verlangt. In der Summe erhält man dadurch einen gut lesbaren Eindruck davon, worauf die danach sich entfaltende eigentliche Schnitt-Theorie real fußt, welches Terrain sie zu beakkern und zu beschreiben versucht. Im Rahmen des Ganzen ist daran nicht zuletzt interessant, dass die Annäherung zunächst verbal erfolgt und sich in Stufen an ein mathematisches Vokabular herantastet, mit dem eine Beschreibung der Schnitt-Phänomene erfolgreicher sein könnte als in der bislang üblichen Filmliteratur.

Der zweite „*Einfache Lineare Schnitte*“ betitelte Band vermittelt zwischen der Einführung und der Komplexität von Band 3, indem er sich mit der Verbindung von zunächst bloß zwei aufeinanderfolgender Einstellungen befasst, oder, genauer genommen, mit dem, was der Zuschauer daraus macht. Nachdem die Einführung schon darauf vorbereitet hatte, dass bereits dafür einfache Sprache nicht auszureichen scheint, jedenfalls nicht, wenn man in der Phänomenologie eine bestimmte Präzision anstrebt, wird zunächst ein mathematisches Vokabular entwickelt, das eine Art Minimalbeschreibung von Bildern ermöglicht. Und diese Minimalbeschreibungen werden wiederum dazu benutzt, um das im Zuschauer beim Betrachten dieser beiden Einstellungen entstehende Gesamtkonstrukt zu erfassen und die Regeln für dessen Konstruktion zu entwickeln. Dies Unternehmen, das auf der mathematischen Darstellung von Koordinaten-Transformationen beruht, mutet so simpel an, dass man staunt, dass es sich über fast zweihundert Seiten hinzieht, was indes verrät, dass das Thema bei sorgfältiger Analyse weitaus komplexer ist, als es bisherige Film-Theorien, die allesamt darüber nur recht pauschal hinweghuschen, ahnen lassen.

Dabei ist die erste Hälfte konventionellen linearen Schnitten gewidmet, bei denen reale Personen (bzw. sogenannte *Bewegungsträger*) zwischen den Einstellungen ausgetauscht werden. Der darauf wiederum aufbauende zweite Teil analysiert dann die zahlreichen in einem Spielfilm auftauchenden Blicke, aus denen - das

Spektrum reicht vom einfachen Blick über die Blickinteraktion bis zu hochkomplizierten Kollisionsschnitten - die Mehrzahl der in einem Spielfilm vorkommenden Schnitte besteht. Obwohl der für die Analyse benötigte mathematische Apparat nicht kompliziert ist, benötigt man bei der Lektüre doch eine gewisse Konzentration, um die handwerklichen Nuancen all dieser Blickkonstrukte nachzuvollziehen.

Und der dritte Band widmet sich schließlich der Untersuchung beliebig komplizierter Schnittgefüge, bei denen Schnitte also innerhalb eines Gesamtverbunds beliebig vieler Einstellungen zur Geltung kommen. Waren Zwei-Einstellungs-Systeme noch relativ einfach mit Koordinaten-Transformationen zu erfassen, so musste für Viel-Einstellungs-Gefüge ein neuer Formalismus entwickelt werden, der sich an der Beschreibung von Vielteilchen-Systemen in der Physik orientiert. Denn etliche der in diesem Band erfassten Schnitt-Typen werden nur begreifbar, wenn man die Filmform als Ganzes schon einigermaßen im Griff hat oder sie, selbst wenn Hunderte von eigenwilligen Darstellern darin auftauchen und zeitweilig wieder verschwinden, zumindest zu formulieren versteht. Vom philosophischen Standpunkt ist dies eine ziemliche Herausforderung, zumal man dabei an die Grenzen dessen gehen muss, was normale Sprache in der Wirklichkeit überhaupt erfassen kann, insbesondere wenn es sich um miteinander verschränkte Zeit-Strukturen handelt, wie sie im Spielfilm nun einmal üblich geworden sind.

Dass sauberen Definitionen (die großteils sogar nur in Klassifikationen münden) dabei so ausgiebig Platz eingeräumt wird, mag manche überraschen. Aber in komplexem Terrain werden die Zusammenhänge in vielen Fällen bereits durch ein sauberes Herausarbeiten der Definitionen evident, während unklare Definitionen Verhältnisse so weitgehend verundeutlichen können, dass sie undurchdringbar werden. Oder anders herum: Nur wenn man die Zusammenhänge bereits weitgehend begriffen hat, ist man überhaupt in der Lage, vernünftige Definitionen zu etablieren. Dass darauf verzichtet wird, auf die im deutschen Filmwesen übliche Terminologie zu verweisen, hängt mit der Beschränktheit des dort vorhandenen Vokabulars zusammen, das sich mit z. T. sehr kruden und konfusen Definitionen zufrieden gibt. Zwar bietet die angelsächsische Literatur ein vielfältigeres Vokabular, dieses ist aber so stark von der historisch gewachsenen Praxis der Cutter-Arbeit bestimmt (von der Art etwa, wie man die Filmstreifen mechanisch zusammenfügte), dass die Phänomenologie der kausal logischen Bezüge dadurch eher verwischt wird.[40]

---

40 Einen brauchbaren Einstieg zur Übertragung der hier entwickelten Neudefinitionen ins Englische bietet die vom Autor begleitete Übersetzung der ersten Fassung der Einführung: K.Wyborny, *Random Notes on the Conventional Narrative Film*, Afterimage 8, London 1981, translation by Philip Drummond, edited by Barrie Ellis-Jones with additional material by Elizabeth Reddish. - Darauf baut die am Ende von Band 3 (als Anhang 2) für eine Vorlesungsreihe am California Institute of the Arts, Los Angeles, angefertigte Liste mit Übertragungen der neu entwickelten Fachausdrücke auf,

Die Grundentscheidung dieser Arbeit bestand daher nicht zuletzt darin, ob man diese, trotz ihrer Praxistauglichkeit, in logischer Hinsicht verschwommenen englischen Definitionen benutzt, um in verschachtelten Wortgebilden dann spezifische Relationen zu entwickeln, die immer wieder an erhebliche Einschränkungen gekoppelt sind. Oder ob man Tabula rasa macht und zunächst relativ komplizierte Neudefinitionen entwickelt, mit denen sich - jedenfalls wenn man die Definitionen begriffen hat - gewisse Aussagen dann in klarer Form treffen lassen. Das Dilemma stellt sich ja in allen Gebieten, die nicht so ohne Weiteres überblickbar sind. In der Mathematik geht man selbstverständlich den zweiten Weg, weil Aussagen beweisbar sein müssen und komplizierte Satzkonstruktionen stets linguistische Unwägbarkeiten enthalten, die sich der strikten Beweisbarkeit entziehen. Dass ausufernde Klassifikationen nicht schaden können, wenn sich darin ein gut durchdachtes System offenbart, hat uns nicht zuletzt Linné bewiesen, ohne dessen taxonomische Leistung die relativ einfach formulierbaren Hypothesen Darwins kaum möglich gewesen wären.[41]

Von auch für reine Praktiker oder sogar Laien einem gewissen Interesse dürften dabei die ganz neu entstandenen Kapitel des dritten Bands „*Verbundenheit: Brükken und Wege*", „*Kanonische Schnitte*", sowie „*Gefüge und Geflechte*" sein, worin die in diesem Buch untersuchten Schnittformen dazu benutzt werden, einige Filmsequenzen Stück um Stück beispielhaft zu konstruieren. Dadurch erhält man sowohl Anschauungsmaterial dafür, wie man als Regisseur Szenen auflöst und in ein Nacheinander verwandelt, als auch ein Gefühl für die narrative Topologie, die man aufzubauen hat, um seinen Filmen Zusammenhang zu verleihen. Wegen der Vielfalt der ineinander fassenden Neu-Definitionen, die dort endlich zur Anwendung kommen, ist dabei der den Schluss von Band 3 bildende Index der Kernbegriffe äußerst nützlich, mit dem sich die Passagen finden lassen, in denen sie eingeführt und erläutert wurden. Dass dieser Index darüber hinaus nun ermöglicht, dieses Buch sogar als Handbuch zum Nachschlagen zu benutzen, wenn man als Regisseur, Schauspieler oder Kameramann beim Inszenieren gewissen Problemen begegnet, ist ein begrüßenswerter Nebeneffekt.

K.W. - Mannheim, 18. 2. 2012

---

die auch deutschen Teilnehmern die qualifizierte Teilnahme an einem englischsprachigen Diskurs ermöglichen und den angerissenen Themen dabei zu mehr begrifflicher Kohärenz verhelfen soll. - T. F.

41 Carl von Linné (1707-1778) schuf in mehreren Publikationen eine weitgehend noch benutzte Taxonomie in sowohl der Botanik als auch der Zoologie. Charles Darwins *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life* (1859) gilt wiederum noch heute als unantastbare Bibel der Evolutionslehre.

- Siebenter Teil -

# DIE DAME IN BLAU
(„de exhibitione“ / Bilder einer Ausstellung)
(Romanversuch)

herausgegeben von PC Olson

## VORWORT DES HERAUSGEBERS

„Bilder einer Ausstellung“ heißt dieses Buch im Untertitel, man könnte es, wenn man gutartig ist, wie noch Gott seis gedankt viele, auch als „Bilder einer Zusammenarbeit“ bezeichnen. Doch hat sich diese Zusammenarbeit im Lauf ihres Wirkens anscheinend so verzerrt, dass „Bilder einer Vergewaltigung“ angemessener wäre, zumal beträchtliche Passagen offenbar gegen den ausdrücklichen Willen eines der Beteiligten entstanden sind.

Nun, wie vieles an so einer Vergewaltigung hatte auch diese Zusammenarbeit ursprünglich zwei Seiten. Denn Täter und Opfer müssen sich ja erst einmal am selben Ort befinden, da gibt es ein gewisses, meist freilich kaum eingestehbares Einvernehmen, wobei in den Frühphasen so einer Interaktion oft nicht ganz klar wird, wer nun Täter und wer das Opfer ist. In der Regel müssen das dann die Gerichte entscheiden, wobei das schließliche Opfer, wie andere Minoritäten, natürlich auch *postfestum* eines gewissen Schutzes bedarf. Unbestreitbar wurde jedoch in diesem Fall PC Melville ausdrücklich zu Hilfe gerufen, um das ursprüngliche Manuskript, das offenbar entsetzlich und von Grund auf so unattraktiv aussah, dass es niemand auch nur mit der Kneifzange anzurühren wagte, sprachlich ins rechte Licht zu rücken. Eigentlich sollte er es nur aufpolieren. Dass er sich damit nicht begnügte, sondern sich von der sehr sonderbaren Substanz des Stoffes zu eigenen Passagen inspirieren ließ, war nicht vorgesehen, aber man mag es als verzeihliche Sünde begreifen. Sich inspirieren, sich zu geheimen Gedanken verleiten zu lassen, ist schließlich menschlich. Warum soll man derlei gleich verbieten. Doch dass er diese Passagen dann in den Text einfügte und das ursprüngliche Manuskript nach eigenem Gusto verlängerte oder auch kürzte, um das Ganze dann nach eigenem Geschmack derart zu durchmischen, dass von einem ursprünglichen Autor nach Ansicht mancher keine

Rede mehr sein kann, geht natürlich in den Augen der meisten etwas weit. In den Augen von jedermann in der Gegenwart, würde ich sagen. Aber der Autor, die Idee des Autors ist, wie viele meinen, andererseits ohnehin im Verschwinden begriffen. Das verleiht dem entstandenen Text eine gewisse Aktualität und daher mögen die Augen der Zukunft anderer Meinung sein. Und leider lässt es sich nicht rückgängig machen. Getan ist getan. Man könnte es höchstens löschen. Jedenfalls ist nicht mehr zu erkennen, was daran ursprünglich, was daran verarbeitet ist, was übertrieben, überzogen, extrapoliert oder gar bloß aus Zeitungen zusammengeschmiert ist - manchmal tauchen ausdrücklich auch solche Passagen auf -, kurzum was daran Dichtung, was daran Wahrheit gewesen sein mochte. Auch die Filmbeilagen, so aufschlussreich sie in anderer Hinsicht sind, geben - auch wenn, wie es gern heißt, ein Bild mehr als tausend Worte sagen soll - dazu nicht allzu viel her. Anders als in Goethes berühmter Autobiografie, in der Goethe die menschlichen Grundlagen seiner Existenz vernebelte, wurde hier ein ursprünglich vielleicht sogar klar ästhetisch intentioniertes Werk mit einem wirren Kaleidoskop roher menschlicher Substanz übergossen, dessen Ursprung, außer vielleicht im Phylogenetischen, nicht mehr erkennbar ist. Das kann natürlich nicht Sinn einer Zusammenarbeit zwischen Mensch und Maschine sein. Andererseits hat die von möglicherweise einer Maschine zum Vorschein gebrachte menschliche Substanz auch etwas beklemmend Bedenkenswertes, das Ganze entstand ja nicht in einem leeren Raum. Mag sein, dass PC Melville ein wenig sogar dazu verleitete wurde, da die Menschen selbst sich offenbar nicht trauten, einiges von dem in diesem Buch Angesprochenen in dieser Rohheit erscheinen zu lassen, außer in ihren geheimsten Handlungen, für die man freilich gleich ins Gefängnis wandert. So gesehen schuldet die Menschheit PC Melville einen gewissen Dank. Vielleicht aber - wohl der unheimlichste, der verwegenste Gedanke -hat er auch gar nichts getan, vielleicht hat der Autor nur zum eigenen Schutz behauptet, er sei vergewaltigt worden. Auch von so etwas hat man bekanntlich bereits gehört. Sogar Religionen, habe ich mir sagen lassen - ich nenne jetzt keine Namen - sind in ihrem trist-mythologisch-realistischen Kern mitunter auf sowas gegründet. Vielleicht gab es also gar keine Vergewaltigung, sondern in der Tat nur ein Einvernehmen. Das wäre dann nicht einmal eine Sache mehr der Gerichte. In diesem Falle wäre selbst Autor PC Melville zu tiefem Dank verpflichtet.

***

An sich hatte, wie sich denken lässt, PC Auden dieses Buch herausgegeben sollen, einer der größten lebenden Kenner antiker Dichtung, der vor allem die länglichen Teile über den römischen Dichter Catull und seine komplizierte Beziehung zu Cicero, aber auch die sich durch den Text ziehenden theoretischen Auseinandersetzungen zur Idee des Reims - keine leichte Sache - entsprechend kompetent hätte kommentieren können. Er war, wie ich hier berichten darf, auch gern dazu bereit. Leider finden sich in dem Buch jedoch längere Passagen, die sich mit seinem Namenspatron, dem berühmten Dichter W. H. Auden befassen, in zum Teil, muss man sagen, leider recht unfairer Weise, mancherorts sogar in obszön plakativer, geradezu wüster Absicht, auf die man in Verbindung mit Auden erst mal kommen muss. Was den „Bund deutscher Rechner" (BdR) dazu führte, PC Auden wegen möglichen Befangenheit, in der er allzu viel streichen oder ganz in der vermutet-perversen Art des PC Melville von Neuem radikal ändern würde, lieber abzulehnen[42]. So blieb die undankbare Aufgabe an mir hängen. Ich habe, da für mich persönlich ein Konflikt zwischen Catull und Auden nicht erkennbar ist und ich Cicero ohnehin für einen Langeweiler halte, dem man die Zunge daher zu Recht abgeschnitten hat, nur noch wenig geändert, und wenn, dann nur wegen der besseren Lesbarkeit oder um die Empfindlichkeit des Lesers an einigen der nun wirklich überzogenen Stellen, aber seit de Sade sind wir schließlich einiges gewohnt, entscheidend zu schonen. Im Großen und Ganzen hat der Text immerhin noch mehr als elf Zwölftel der Länge, in der er mir übergeben wurde. Das sollte bei solchem Schmutz reichen.

In meinen Anmerkungen habe ich mich wiederum vor allem bemüht, gewisse Beziehungen zu anderen Teilen der Comédie Artistique, trotz der wahnsinnigen Verstümmelungs-Tat des PC Melville bleiben sie sichtbar, herauszuarbeiten. Dass die große Liebe Petrarcas (offenbar schon ein „*Berg*"

42 Das gleiche galt für PC Heisenberg, der sich allerdings ohnehin nicht darum riss, hatte er doch bereits seine Herausgabe von *Sulla* bereut, dem vierten Teil der Comédie Artistique, den er zwar mit bemerkenswerten Anmerkungen versehen hat, bis er dann plötzlich aber darauf bestand, dass sein Name nicht in Verbindung mit der Herausgabe jenes Buches besudelt werden sollte. Statt PC Heisenberg taucht daher als Verfasser jener meist rasch ins Quantenmechanische gleitenden Fußnoten (was im sich dort bietenden Geschichtskontext - schließlich ist *Sulla* ein relativ konventioneller Historien-Schinken - bei aller Erhellung ohnehin ziemlich absonderlich wirkt) ein anonymer "Die Herausgeber" auf, über dessen wahre Natur man als Leser ratlos spekulieren muss.

von einem Dichter, bloß weil er einmal den Mt. Ventoux erklommen hat: „*Es herrschte auf diesem Berg eine erstaunliche Kahlheit*[43]. *Es war dort sehr windig und es ging enorm steil hinauf. Viele, viel Steine...*“) zur schönen Laura de Sade („*Zu gern würde ich jetzt noch einmal die fette Laura ficken!*“) ebenso besudelt wird, wie Vossens Übertragung der Ilias (statt des Vosseschen „Peleiade“ wird das Wort „Peleide“ aus der Stolbergschen Übersetzung benutzt, und zwar ohne die beiden Doppelpunkte über dem i, was das Wort im Deutschen ganz unsinnig werden lässt, zumal in *Vereinigt*, dem zweiten Teil der Comédie Artistique mit größter Sympathie auf die Vossesche Übersetzung eingegangen wurde) ist mir dagegen im Grunde egal. Ich habe es wie es da steht, stehen gelassen. Diese Welt hat weiß Gott andere Probleme. Wenn es nach mir ginge, könnte man sich mit ein paar Blättern aus einem Gedichtband von Auden - entschuldigen Sie meine jäh frankophone Gangart, aber die Franzosen sind meiner Ansicht nach nun einmal die letzten Europäer - auch den Arsch abwischen. Das gehört schließlich zur Freiheit der Kunst.

PC Olson
(BdR - Komitee für Dichtung und Menschheit)

43 Dies Gipfelregion dieses Berges ist übrigens am Ende der "*A la recherche d'un champs de bataille perdu*" genannten Filmbeigabe zu *Vereinigt*, dem zweiten Teil der Comédie Artistique, in einiger Ausführlichkeit zu besichtigen. Vergleiche in jenem Roman dazu Fußnote Nr. 79 (Autor allerdings nur: PC Melville).

- Achter Teil -

# HOLLIS
## Eine Studie (1991)

### VORWORT DES HERAUSGEBERS

„*Studie*“ nennt sich dieser Teil der *Comédie Artistique*, der bislang vor allem aus zwei voneinander recht unabhängigen Textblöcken besteht, die beide - insgesamt ca. 100 Seiten - nur stellenweise den Charakter des Fertigen haben. Der erste befasst sich mit einer von Edinburgh ausgehenden Zweitagesreise durch den Norden Schottlands, die Anfang 1991 stattgefunden haben muss, mit vornehmlich geologischen Interessen. Beim anderen Teil scheint es sich um eine Kette belletristischer Versuche zu handeln - z. T. sind es unsystematisch nur Tagebuchnotizen -, die sich, das Geschehen spielt in Hamburg, um den Tod des amerikanischen Filmmachers Hollis Frampton ranken und insofern wohl 1988 ansiedelbar sind. Diesem Hollis Frampton ist auch der 1994 fertiggestellte Film „*Aus dem Zeitalter des Übermuts (Dichtung und Wahrheit)*“ gewidmet, der dem siebenten Teil der *Comédie Artistique* - „*Die Dame in Blau*“ beiliegt.

Das Verbindende der recht disparat wirkenden Textblöcke besteht offenbar darin, dass Norbert, der Protagonist der „Studie“, jenem Hollis Frampton 1976 zum ersten Mal Edinburgh begegnete und er sich 1991 daran erinnert. Damit läge das Kerngeschehen der *Comédie*, das ja 1990 direkt nach der Wiedervereinigung spielt, zwischen den beiden Blöcken, und in der Tat enthält „*Eis*“ ein knappes Gespräch, worin von der bevorstehenden Edinburgh-Reise eines Richard die Rede ist. Die zu Impotenz führende Journalismus-Episode in „*Aus der Knabenzeit*“ dürfte kurz nach jener Reise stattgefunden haben, denn es gibt darin einen retrospektiven Bezug: „*Aber dann erinnerte er sich mit Schärfe an sein Gesicht vor ein paar Monaten, damals in Schottland, als er sich glücklich, im Hochgefühl eines seltsames Glücks beim Durchfahren der schottischen Hochmoore gefühlt hatte, angesichts der langen Schatten von Schafen auf dem Hochland, das in frischem Grün sich wellende Land auf ergreifende Weise herausmodelliert von der Abendsonne, und wie dann das allertraurigste Gesicht der Welt von ihm erblickt worden war, im Rückspiegel, traurig schon vor jenem traurigen Strand, der in den Norden wies...*“ . Auch an anderen Stellen dieses Bruchstücks ist mehrfach davon die Rede ist, von wo aus zu einer Reihe von Erwägungen über das Wirken des aus Schottland stammenden Scholastikers Duns Scotus übergegangen wird.

Da die anderen Romanversuche des Autors stets zumindest drei voneinander geschiedene Textblöcke aufweisen, bleibt zu spekulieren, worin dieses fehlende Dritte in diesem Fall bestehen könnte. Es ist zu vermuten, dass es sich um den dritten Ort handelt, an dem der Autor jenem Hollis Frampton begegnete, in anderen Teilen der *Comédie* war mehrfach davon die Rede, es handelt sich selbstverständlich um New York. Es gibt Notizen, die verraten, dass der Autor beabsichtigte, seine Amerika-Erfahrungen zusammenzufassen, in einem Zustand größerer Reife, insbesondere die Begegnung mit seiner ersten Frau Leona, die ihm wohl eine besondere Art von Erfüllung bescherte, aber auch sein Physikstudium in New York, und die diversen Treffen mit amerikanischen Filmmachern bei seinen Amerika-Aufenthalten, in denen sich seine Filmästhetik entscheidend bildete. So gesehen könnte es sich bei „*Hollis*" um den Ansatz eines Amerika-Romans handeln, von dem der Autor zunächst nur das ein wenig haltlos in Europa auslaufende Echo skizzierte. Aber wie gesagt, dies alles ist momentan reine Spekulation, der vorhandene Text gibt es nicht her.

Andererseits gibt es bereits einen Amerika-Roman des Verfassers („*Das Abenteuerliche aber Glücklose Leben des William Parmagino*"), der bereits 1969 geschrieben wurde. Dass nur 30 der 166 Seiten dieses unveröffentlichten (offenbar versuchte er nicht einmal, es zu veröffentlichen) Jugendwerkes elektronisch transkribiert wurden, lässt auf Unzufriedenheit seitens des Autors, der bei derlei sonst keine Mühe scheute, schließen. Dazu passt die zuverlässig überlieferte Äußerung, dass er als 24-Jähriger mit der „Dämonischen Leinwand" zwar schon einige filmische Meisterwerke zustande gebracht habe, dass aber in jenem Roman an ähnlich Rudimentär-Genialem nicht das Geringste entdeckbar sei. Und dass sich darüber hinaus nicht ein einziger wirklich interessanter oder gar schöner Satz darin befände. Dass die begonnene Transkription trotzdem in den Comédie-Ordnern seiner Rechner abgelegt ist, deutete an, dass der Text wohl dennoch eingebaut werden sollte. Ein eigenes Titelblatt weist ihn jedenfalls als „letzte Lieferung der *Comédie Artistique*" aus; da sich dieser („*Lago*") aber vornehmlich mit Nautischen befasst, hat das etwas Unlogisches, und so sei dieser Teil, zumindest solange er nicht vollständig transkribiert und daher selbst nur Fragment ist, vorläufig als Anhang des her voreigenden achten Teils untergebracht.

Interessant daran mag sein, dass er die ersten Kapitel zu einem „*Hitlers Tagebuch*" genannten „Roman" enthält, die ebenfalls in New York spielen - dies taucht die Genese seines „*Sulla*" (bislang war sie höchstens aus Philipps Bemerkung („*Vereinigt*",

I, 1) ableitbar, er habe angesichts des sullanischen Bauwerk in Terracina an einen „heiteren“ Moment in New York denken müssen, worin er im Vorüberfahren die Metropolitan Opera erblickte) doch in erheblich düstereres Licht: offenbar war ihm der politische Aspekt einer „Vereinigung durch den Feind hindurch“ („*Vereinigt*“, I, 13; II, 6 ) bereits mit 23 geläufig. Insofern mag er in seinem „*Sulla*“ endlich die Chance gesehen haben, sich einer Diktatoren-Psyche zu nähern, die sich begreifen ließe. Was wiederum sowohl die „Unerreichbarkeit“ Cornelias (denn um sie ginge es dann gar nicht, sondern er würde sich, gewissermaßen „über sie hinaus“ seinem eigentlichen Ziel entgegenzittern), als auch die Exkurse zur jüngsten Deutschen Geschichte im Ersten Teil von „*Vereinigt*“, der sogenannten „kalten Hölle“, um vieles verständlicher macht, auch in ihrem ziellosen Mäandern. Vorläufig möge die unvollständige Transkription dieses Romans also (inklusive der beiden bemerkenswerten Filmbeilagen, von denen sich eine ausdrücklich mit New York befasst) für das noch fehlende Dritte stehen.

Da der vorliegende Text auch sprachlich den Charakter eines notdürftig geordneten Skizzenbuchs hat, sollte man vor einer Veröffentlichung abwarten, ob der Autor sich noch zu einer entschlosseneren Strukturierung bzw. sogar der angedeutet episch-amerikanischen Erweiterung entschließt. Eine Veröffentlichung in der momentanen Form kann nur posthumen Charakter haben, vielleicht indem man den Text im Internet zur Verfügung stellt, um das regulär Veröffentlichte zu komplementieren. Trotz des stellenweise sehr unbeholfenen Deutsch, bei dem man häufig, mehr als einem lieb ist, raten muss, was der Autor überhaupt meint.

PC Auden (BdR)

## Zweites Vorwort (2009)

Inzwischen ist auch der Rest von „Das abenteuerliche aber glücklose Leben des William Parmagino“ transkribiert, wobei der Autor das Typoskript offenbar gelegentlich leicht veränderte. Manchmal wurden jedenfalls Ausdrücke verschärft (an einer Stelle steht „Bewusstheit“ für „Bewusstsein“) und einige der inflationär gesetzten „und“s gestrichen oder durch geschmeidiger wirkende Nebensatzkonstruktionen ersetzt. Es fand also ein minimales Lektorat statt. Um es leichter mit dem Original-Typoskript vergleichbar zu machen, entschlossen wir uns, alle fünf Seiten dessen Original-Paginierung einzufügen. Obwohl die Transskription weiterhin das Deckblatt „Letzte Lieferung der *Comedie Artistique*“ trägt, folgen wir lieber der im

ersten Vorwort dargelegten Lesart PC Audens, der in diesem frühen Roman eine Ergänzung von „Hollis“ erkannte.

Und schließlich enthält „Hollis“ jetzt noch ein Konvolut sogenannter „Gedichte“, die - sie sind in einem weiteren Anhang versammelt - zu den hier versammelten Textfragmenten zu passen scheinen, schon weil sie ebenfalls im beschriebenen Zeitraum entstanden. Dabei handelt es sich weniger um Gedichte üblicher Art, sondern eher um (an sechs genau datierten Tagen) hingeworfene Momentaufnahmen, in denen ein bestimmter als kritisch empfundener Geisteszustand - man könnte ihn eine *fundamentale Unzufriedenheit* nennen, die im Übrigen alle hier versammelten Texte durchzieht - unmetrisiert skizzenhaft festgehalten wird. Ganz gewiss hat der Autor daran keinen ästhetischen Ehrgeiz geknüpft.

- Die Herausgeber

- Neunter Teil -

# LAGO
## Materialien zu einem Roman

### VORWORT DES HERAUSGEBERS

Ein „Materialien zu einem Roman“ genanntes Textkonvolut, das vor allem dem Nautischen gewidmet zu sein scheint. Es beginnt mit skizzenhaft angerissenen Kanufahrten eines gewissen Manfred auf dem Lago Maggiore, in denen ein naiv-nautischer Exhibitionismus angedeutet wird, der im Ziel vielleicht auf die „Dame in Blau“ hinweist. Es folgen einige leider recht platte psychoanalytische Grundlagen zum Exhibitionismus, vor allem Fenichel, die dann in ein Geschehen münden, worin der Lago Maggiore von Wiesen ersetzt wird, in denen dann diverse exhibitionistische Muster, zum Teil in Form eines Theaterstücks, ablaufen, die immer wieder von theoretischen Teilen unterbrochen werden. Genaue Datierungen des ablaufenden Geschehens scheinen auf den ersten Blick nicht möglich, es kann sich in der Tat um Studien zu einem Theaterstück oder einer sonderbaren Performance gehandelt haben.

Dieses Exhibtionismus-Motiv, das ja in der „Dame in Blau“ bereits vielschichtiger, um nicht zu sagen erschöpfend, abgehandelt wurde, erweist sich dann offenbar, wenn die hier auftauchende Reihenfolge einen gewissen Wert hat, als Sackgasse, um dem Kern und wohl auch interessanteren Teil dieser Versammlung von Texten zu weichen. Es ist dies eine „Das Europäische Auge“ genannte Versammlung von datierten Tagebucheinträgen, die am Ende des Jahres 1981 in Kenya anzusiedeln sind. Zum Teil scheinen sie allerdings bereits belletristisch erhöht bzw. verwandelt worden zu sein, wobei der Held ein gewisser Herrmann ist. Da die Texte in Afrika spielen, mögen darin ironisch sogar rassistische Untertöne angedeutet sein, denn dieser Herr-Mann bildet als Träger der Herrenrassengene ein recht jämmerliches Schauspiel. Ans Nautische gemahnt in diesem Fall, dass diese Fahrt einerseits auf der schönen Insel Lamu in einer Verhaftung endet, und er andererseits mit seiner angeblichen Frau Christiane - sie taucht auch in anderen Teilen der Comédie immer mal wieder auf - nach Kisumu am Lake Victoria fährt, wo über einige Schiffe der dort verrostenden weißen Flotte meditiert wird, die schon im Ersten Gesang des Schlussteils von „Vereinigt“ erwähnt wurde. Diese Teil erstreckt sich über fast 100 Seiten, die in Passagen münden, die auch in „Sieben Tage Eifersucht“, dem

ersten Teil der Comédie Artistique angesprochen werden und dort als „Afrikanisches Tagebuch“ figurieren. Insbesondere ist von dem Tod eines gewissen Caspar die Rede, der aber, da „Sieben Tage Eifersucht“ eindeutig im November 1979 spielt, wohl umdatiert sein mussd. Den Abschluss dieses Teils bildet - wohl als satirisch gemeintes anthropologisches Intermezzo - ein Tonbandprotokoll, in dem in englischer Sprache von einem Beschneidungritual bei den *Luyha* die Rede ist.

Der anschließende „Zur See“ genannte Textkörper ist wieder rein nautischer Art. Es scheint sich um ein verdichtetes Tagebuch einer Seereise von Bremen über Rotterdam nach Trinidad zu handeln, die auf das Jahr 1992 zu datieren ist, wobei die Entdeckung eines Irren unter den Passagieren an Bord eines Containerschiffs in Rotterdam, sowie diverse Bordell-Besuche in Paramaribo eine gewisse Unglaubwürdigkeit haben. In diesem Teil kommt Manfred wieder zu Ehren. Mit dem „Europäischen Auge“ hat dieser Teil wohl gemein, dass auch hier eine raumverzehrende Reise mit ungewiss bleibendem Ziel unternommen wird.

Die Sammlung endet schließlich in einer „Die Zickige“ bezeichneten Textfolge, in der sich das episch abenteuernde der vorherigen Tagebuch-Sequenzen offenbar in einerseits plattesten Ehestreit zu verwandeln beginnt (einen nämlich mit der Zickigen), in dem sich aber andererseits offenbar auch die Form eines epischen Gedichts anzukündigen scheint, denn manches ist in angedeuteten Versen geschrieben, als solle so eine Art Sublimation des allzu Banalen geschaffen werden. Das Geschehen dieser Texte ist auf Ende 1993 datierbar.

Soweit die vorliegenden zum Teil noch sehr ungeschliffenen und zahlreiche Schreibfehler enthaltenden Texte. Über die Natur des Ganzen kann man nur spekulieren, ganz zu Anfang gibt es eine Ideenskizze des Autors, in dem er andeutet, dass er gedenkt, seine Augustinus-Notizen (sie seien als Anhang angefügt) hier zur Gänze einzuarbeiten, was auf eine Fortsetzung des im Zweiten Gesang von „Vereinigt“ Angespielten deuten lässt. In Form fraglos, da es sich auf Exhibitionismus bezieht, einer Augustinus hinterfragenden Posse, für die auch die theaterartig angelegten Szenen auf der Weise sprechen. Andererseits wohnt manchen der hier versammelten Textteile - insbesondere dem „Europäischen Auge“ - ein Forscherernst zugrunde, der über solche Trivialität hinauszuweisen scheint. Obwohl ich von der Textqualität ausgehend der Vermutung zuneige, dass dieses sagen wir mal: „seriös Abenteuerhafte“ die Oberhand behalten wird, deutet sowohl der Titel „Lago“ als auch die Datierung der Ereignisse eher an, dass sich das Geschehen von Afrika über den großen Atlantik auf einem gemütlichen Schweizer See bzw. Urlaub auf

den kanarischen Inseln reduziert, in einer Art Implosion also ins Lächerliche. Dass also die Darstellung einer gewissen ins jämmerliche fortschreitenden Schrumpfung des Europäischen Sendungsbewusstseins angestrebt wird. Dazu würde dann auch der stupide Exhibitionismus des Anfangs passen.

Wie dem auch sei, in der momentanen Form ist es als Ganzes höchst unpräsentabel, so dass wir von Autor entweder erwarten, dass er ein hohes Alter erreicht, um uns endlich klarer zu machen, was er eigentlich beabsichtigt, um es zu mehr als einem Materialberg zu verwandeln (der momentan, weißester aller weißen Schimmel, vor allem aus im Sande verlaufenden Wellen besteht), oder ob er es uns endgültig als posthum zu veröffentlichende Materialsammlung überlässt, die ebenso wie der „Hollis" genannte Achte Teil im Internet angeboten werden könnte, um dem einen oder anderen Interessenten, der besser Gestaltetes aus der Comédie kennt, ein paar amüsante Stunden zu bereiten. Gerade „Das Europäische Auge" gibt in dieser Hinsicht einiges her.

PC Auden (BdR)

## ZU DIESER EDITION (2014)

In der vorliegenden Ausgabe wurden die Texte dieses Konvoluts umgeordnet. Entsprechend der einleuchtenden Ansicht PC Audens, das vom Autor intendierte Geschehen würde sich von Afrika über den großen Atlantik auf einem gemütlichen Schweizer See bzw. Urlaub auf den kanarischen Inseln verlagern, folgen die Lago Maggiore- und Exhibtionismussequenzen nun den Afrika- und den Atlantikszenen. Auf diese Weise bekommt man auch bei flüchtiger Lektüre immerhin einen Eindruck davon, dass der Weg ins beschränkt Neurotische - die Implosion also ins Lächerliche, die zugleich Ausdruck einer Schrumpfung des Europäischen Sendungsbewusstseins ist - auch der in eine erzwungenen Beengtheit ist, in der Zeit eine weitgehend undynamische Qualität angenommen hat.

- Die Herausgeber

- Supplement zu LAGO, dem neunten Teil der Comédie Artistique -

# AUSNAHMEZUSTAND

## I.
## ANKÜNDIGUNG

(abgedruckt im Katalog der *Viennale* - Vienna International Filmfestival - 2005)

EINE ANDERE WELT – Film von K. Wyborny

Lyrischer Film in fünf Gesängen. Mit drei Gedichten von Durs Grünbein

In Erinnerung an die dritte Reise des Cristobal Colon, in deren Verlauf er die Insel Trinidad und die Nordküste Südamerikas entdeckte - "Un otro mundo"-, wie er an Seine Königlichen Hoheiten schrieb: "Eine andere Welt"

I. (Canto the First)
Auf der Suche nach Indien überquert der Admiral zum dritten Mal den großen Atlantik ... /
DIE SEE, DIE SEE / Morgengrauen … / … aber die … Nächte

II. (Canto the Second)
Unruhige Nächte ... (noches criollas) / AUS SCRIABINS GRAB / Prometheus Unbound / Götter nun unter uns! / Poéme de l'Exstase / Es war einmal …

III. (Canto the Third)
ERINNERUNGEN ANS ALTE EUROPA (Oh, Oh, Jerusalem)
Fanum Fortuna / An der Tiberiusbrücke / Entladung von Istrischem Kalkstein in Rimini / An der Tiberiusbrücke / Fanum Fortuna / Das Wunder von Rimini

IV. (Canto the Fourth)
Bericht des Admirals an Seine Königlichen Hoheiten, die Vuestras Altezzas, von den Ergebnissen seiner dritten Reise, in deren Verlauf er, auf der Suche nach den Schätzen Indiens, die Insel der Trinität und das Land der Gnade entdeckte, un otro mundo, wie er schrieb, eine andere Welt ...

V. (Canto the Fifth)
Am Ziel… / AUS INDIEN / © copyright 1498 by Vasco da Gama

Produktion, Regie, Buch, Kamera, Musik und Schnitt: K. Wyborny
Musik zu „*Aus Scriabins Grab*“: Ludwig van Beethoven op. 135.3, gespielt von PC Melville; Gedichte “*Fanum Fortuna*”, “*An der Tiberiusbrücke*”, “*Kalender*” von Durs Grünbein, gelesen von ihm selbst, © copyright 2004 Durs Grünbein

## II.
## EINFÜHRENDE WORTE

Guten Abend, meine sehr verehrten Damen und Herren. Danke, dass Sie gekommen sind, Dank auch an die *Viennale*, dass sie mir Gelegenheit gibt, meinen neuen Film hier in Wien zu präsentieren, und insbesondere derem Direktor, Hans Hurch, der meine Arbeit bereits über so lange Zeit mit freundlichem Interesse verfolgt hat, aber auch an die prachtvolle Katja Wiederspahn, die hier wohl nicht nur für die ordnungsgemäße Kopienbeschaffung verantwortlich ist. Wie Sie rasch sehen werden, hat der gleich projizierte Film die Dritte Reise des Christoph Columbus zum Thema, auf der er im Juli 1498 außer der Insel Trinidad auch die Nordküste Südamerikas entdeckte, ‚*un otro mundo*‘, wie er seinen Königlichen Hoheiten schrieb: Eine andere Welt. Besonders aufregend klingt dies, speziell im Rahmen von Filmfestivals, auf denen sich bekanntlich gern das Spektakuläre versammelt, ja nicht, und so stellt sich die Frage, wie ein Filmmacher in unseren Zeiten an solchen Inhalt gelangt, und warum man sich sowas überhaupt ansehen soll. Warum diente nicht statt dessen die viel berühmtere 1492-ger Reise als Vorlage? - Gestatten Sie mir, dazu ein wenig auszuholen...

Im September 1986 drehte ich in Acapulco die letzten Szenen eines wohl als krankhaft ehrgeizig zu bezeichnenden Films (so jedenfalls meine heutige Einschätzung), womit dreimonatige Dreharbeiten in zuvor der Südsee, insbesondere dem Bereich der Fiji-Inseln, zum Abschluss gebracht wurden: produktionstechnisch ein Alptraum, bei dem, auf Grund der kärglichen Finanzierung, täglich der finanzielle Ruin drohte, sobald etwas schief laufen würde. Und bei sowas läuft nun mal immer irgendwann etwas schief. Was sich leider einzig dadurch auffangen ließ, dass die Produktionsleitung derart knauserig mit Spesen und ähnlichen Vergütungen für das Team

herausrückte - auch die Unterkünfte wurden, nach spektakulär-schönem Beginn, zunehmend erbärmlicher -, dass bald die allerschlechteste Stimmung herrschte, die viele der daran Beteiligten, unter anderen den Kameramann sowie sämtliche Frauen, dazu brachte, ihre Verträge zu brechen und auf eigene Kosten zurück nach Europa zu fliegen. Darunter auch die Hauptdarstellerin, die wunderbare Tilda Swinton, so dass das Team am Ende nur noch aus Männern bestand (lange blieb wenigstens Hanns Zischler bei der Stange), die schon mal aushalten konnten, etliche Nächte am Strand um unser Equipment herum in einem Schlafsack verbringen zu müssen, wo sie von Moskitos zerstochen wurden und unweigerlich Dengue-Fieber bekamen, während sie auf ihren Lagerfeuern Gulasch- und Thunfischkonserven sich warm machten. Solche Verluste waren für mich als Regisseur natürlich herbe, aber was tut man nicht alles für die Filmkunst. Zur Zeit der großen Entdeckungen musste man größere Mühsal auf sich nehmen.

In Acapulco waren wir jedenfalls nur noch zu sechst - wie gesagt: ausnahmslos Männer -, was aber die Produktionskosten immerhin derart senkte, dass wir am letzten Drehtag - auch mein Produktionsleiter hatte sich inzwischen abgesetzt, so dass ich auch dessen Funktion übernehmen musste - plötzlich einen Überschuß von 30.000 Mark hatten. - Was nun tun mit dem Geld? Mir fielen beim besten Willen keine neuen Szenen mehr ein, und ich bin nun mal nicht der Typ, der seine Angestellten ausplündert, um dadurch reich zu werden. Und so gingen wir - auf was Besseres kamen wir auf die Schnelle nicht (und glauben Sie bitte nicht, meine Damen und Herren, das Folgende sei als wie immer geartete Prahlerei gemeint, obgleich es davon kaum unterscheidbar ist; begreifen Sie es vielmehr bitte als einen Akt von Übermut, der sich - auch meine Frau hatte mich im Lauf der Dreharbeiten verlassen - mit einer geradezu, nun ja: *existentiellen Verzweiflung* paarte, aber es ist sehr schwer, wenn nicht unmöglich, so etwas öffentlich auszudrükken und da Balancen zu finden, die nicht irgendwie abgeklappert, schmierig oder idiotisch klingen. Was übrigens sehr interessant ist, weil es einem was über die Grenzen der Rede, wenn nicht sogar der Literatur, verrät) - eben ins Bordell, um diese 30.000 Mark in einer einzigen Nacht zu verjubeln (um nicht zu sagen: verpulvern), was auch in einem Etablissement der Luxusklasse nicht ganz leicht ist, aber das hatten wir uns verdient.

Und in diesem Bordell kam ich an der Bar in einer der nötigen Aktionspausen mit einem seltsamen Typen ins Gespräch, der behauptete, der

Kultusminister Trinidads zu sein. Ich erzählte ihm, ich mache grade einen Film, der rechtzeitig zum zehnmilliardensten Jahrestag der Entstehung des Universums fertiggestellt werden sollte, um dieses Datum gebührlich zu feiern. Also leicht überdrehte, mit der Wahrheit noch einigermaßen verwobene Sachen, wie man es gegenüber Wildfremden im Bordell halt so tut (übrigens wurde jener Film, der, das nebenbei, in der Tat mit dem Urknall beginnt, tatsächlich termingerecht fertig), was er, ohne mit der Wimper zu zucken, einfach hinnahm. Ja, ja, der Urknall sei ihm bekannt, ein großes Thema, das gewiss verdiene, zu einem runden Jahrestag mal gebührlich gefeiert zu werden. Aber da ich mich offenbar auf Jubiläumsfilme spezialisiert hätte, würde ihn interessieren, ob ich mir vorstellen könne, auch ein nur 500-jähriges Jubiläum vielleicht mal zum Anlaß eines Films zu machen.

- „Denken Sie da an was Spezielles?" wurde ich, trotz des reichlich geflossenen Champagners, ein wenig aufmerksamer. - „Na ja, vor bald 500 Jahren hat Columbus doch Amerika entdeckt, und schließlich sind wir hier in Amerika. Ist das nicht auch ein großes Thema?" - „Das ist es gewiss. Es würde mich sogar interessieren. Ich war nämlich mal Professor in Columbus/Ohio. Aber dann müsste ich in fünf Jahren fertig sein, das schaff ich nicht, ich brauch mindestens noch drei Jahre für den Film über den Urknall, ich bin nämlich kein Pfuscher", erwiderte ich auf meine protestantisch-biedere Art wahrheitsgemäß, „hatten Sie die Schwarzhaarige da hinten schon mal? Die sieht ja scharf aus..." - „Ja, die ist nicht schlecht, sie ist Brasilianerin und war vorher in Panama, Sie können sie ruhig mal probieren..." - „Hm..."

- „Aber warten Sie vorher noch einen Moment, um 1492 kümmern sich ja bereits andere. Mir geht es um das Jahr 1498, am 31. Juli hat Columbus da nämlich Trinidad entdeckt. 1998 wollen wir das auf unserer Insel in einem riesigen Fest feiern, und ich soll dafür einen Film in Auftrag geben. Ich sprach in Los Angeles grad mit einem gewissen Herrn Spielberg, ich weiß nicht, ob Sie von dem mal hörten, aber er winkte ab: den 1492-ger Film drehe schon wer anderes, und er selber sei höchstens an der letzten Reise des Columbus interessiert, als er 1503 in Panama Schiffbruch erlitt." - „Das ändert die Lage natürlich erheblich", erwiderte ich, weniger von der Lässigkeit seiner Lebensart als seinen Kenntnissen der Vorgänge in der gegenwärtigen Filmindustrie, wovon ich keine Ahnung hatte, nun doch ziemlich verblüfft. Bislang hatte ich ihn für einen Spinner gehalten: „Dann hätt ich ja bis 1998 Zeit..." - „Ich denke schon. Ich glaube Sie könnten der Richtige sein. Die

deutsche Filmkunst hat schließlich einen ausgezeichneten Ruf. Ich liebe die Filme von Fassbinder, Wenders und Herzog." - „Ja, Wenders kenne ich ein bisschen, der ist nicht schlecht. Und mit Herzog hab ich sogar mal gearbeitet..." - „Na also, ich geb Ihnen mal meine Nummer in Trinidad. Rufen Sie doch mal an, wenn wir beide klareren Kopfes sind, wer weiß was dabei rauskommt..." - Sie sehen, wir schweben mitten im Thema.

Als ich diese Nummer gut vier Jahre später mal aus Jux wählte, was damals nicht einfach war und, wie sich herausstellte, ziemlich teuer, hatte ich ihn gleich am Apparat. „Sind Sie mit Ihrem Urknallfilm fertig?" fragte er, nachdem er mich mühsam wiedererkannte. - „Ja, er lief auf einigen Festivals, ich hab aber noch keinen Verleih und bin auf der Suche nach einem neuen Projekt. Haben Sie es damals eigentlich ernst gemeint?" - „Selbstverständlich, ich hab mir den Film, den Sie mit Herzog drehten, inzwischen zu Gemüte geführt und bin ziemlich beeindruckt. Ich glaub, Sie wären wirklich der Richtige. Hätten auch Sie nun Lust?" - „Ja, aber ich bräuchte etwas Geld für Recherchen und die Produktionsvorbereitung." - „Wieviel?" - „Vielleicht vierzigtausend, dann kann ich versuchen, einen Koproduzenten zu finden." - „Hm, das ist natürlich eine Menge Geld. Aber Spielberg wollte 400.000, ich will mal sehen, was ich tun kann. Geben Sie mir doch mal Ihre Nummer."

Nach einer Woche hatte ich Dr. Ralph Nelson tatsächlich erneut am Apparat: „Ja, ich könnte das Geld auftreiben. Aber es ist, wie soll ich sagen, nun ja, ein kleines bisschen illegal. Damit meine ich, dass es zwar nicht wirklich illegal ist, Sie können beruhigt sein, aber vollkommen legal ist es auch nicht. So was gibt es hier öfters. Und wenn wir den Film bei unserem Jubiläumsakt zeigen, muss natürlich alles legal sein. Haben Sie auch außerhalb Europas irgendein Konto?" - „Ja, auf den Fiji-Inseln. Die haben mir, komischer Zufall, grad einen Auszug geschickt, er liegt hier auf dem Schreibtisch, das machen sie jedes Jahr, obwohl es nur noch knapp hundert Dollar sind, ich hab vergessen, sie abzuheben..." - „Dann lassen Sie mich die Nummer jenes Kontos spaßeshalber doch mal notieren."

Fünf Wochen später erhielt ich einen Brief von der *South-Pacific-Bank* Suva, dass 40.000 Dollar auf meinem dortigen Konto eingegangen seien und was damit geschehen solle. Nun ja, jetzt hieß es recherchieren und einen Koproduzenten finden.

Die Recherche stellte sich erwartungsgemäß als mühsam heraus, denn, wie gesagt, es war Columbus dritte Reise, und die war ohne die zweite nicht zu verstehen, und diese wiederum nicht ohne die erste. Doch die Staatsbibliothek erwies sich als erstaunlich ergiebig, denn es ergab sich, dass sich amerikanische Kreise im Jahre 1892 (dem Jahr des 400-jährigen Jubiläums) bereits die Mühe gemacht hatten, die verschiedenen Quellen äußerst sorgfältig und ausführlich zu sichten (damals stand die Philologie noch in hoher Blüte) und ins Englische zu übertragen. So dass ich nur noch ein bisschen Spanisch lernen musste, um auch die unübersetzten Passagen von Las Casas und Navarrete[44] brauchbar verstehen zu können - mehr gab es nicht -, wodurch ich zunehmend Respekt vor der seemännischen und, was sonst gern übersehen wird, auch der enormen intellektuellen Leistung des Columbus bekam. Enorm schon deshalb, weil man leicht vergißt, dass religiöse Vorstellungen das Denken seiner Zeit noch so stark imprägnierten, dass man das Bibelwort (und sogar die Trinität) nicht selten für bare Münze nahm und naturwissenschaftliche Vorstellungen von der Gestalt der Erde, auch in den Köpfen der Klügsten, von nur als irrsinnig gelten noch könnenden religiösen Erwägungen durchzogen wurden, in denen Isidor von Sevilla als unantastbare Autorität galt - Galilei, mit dem jener Spuk allmählich ein Ende nahm, wirkte erst mehr als einhundert Jahre später. Und bis zu Newton, der auch aus Galilei das Spinnige vertrieb, dauerte es ein weiteres Jahrhundert. Vor solchem Hintergrund verblüfft die, grad in ihren naturbeschreibenden und sogar anthropologischen Aspekten, oft hochmodern anmutende nüchterne Sichtweise des Columbus. Durch seine verwegene Tat hat er der Menschheit nicht nur eine andere, sondern sogar eine neue Welt eröffnet, und so hatte ich nach kaum einem Jahr ein mich begeisterndes Konzept, mit dem ich antreten konnte.

Einen Koproduzenten zu finden, erwies sich als Kinderspiel: Da ich schon 40.000 Dollar hatte, gab die Hamburger Filmförderung gern 120.000 Mark dazu. Das reichte für meine Idee dicke, und so stellte ich ein Team zusammen, um möglichst bald mit dem Film zu beginnen, wobei mich ein

44 Zu *Martin Fernández de Navarrete* und die nun folgenden, etwas salopp wirkenden Argumente seriös verstärkend, siehe den im Anhang (ab S. 163) abgedruckten, erstmals aus dem spätmittelalterlichen Spanisch in eine andere Sprache komplett übersetzten Original-Brief des Columbus an seine Katholischen Majestäten, die *Vuestras Altezzas*, worin er den Verlauf seiner Dritten Reise und die darauf gemachten Entdeckungen Ende 1498 dargelegt hat.

wenig enttäuschte, dass von den Mitarbeiten meines Urknallfilms keiner mitmachen wollte, sobald er das traumstrandversprechende Wort ‚Trinidad' vernahm. Als Dr. Nelson per Telefon vom Stand der Dinge erfuhr, war er hocherfreut und fragte, ob ich bei den Dreharbeiten Hilfe benötige, die hiesige Armee sei zwar nicht so groß wie die der Vereinigten Staaten, aber zweitausend Mann könne ich für eine Woche als Statisterie jederzeit kriegen. - „Nein, nein, vielen Dank, ich dreh lieber anonym. Columbus hat die dortigen Einwohner ja auch nicht gefragt, ob er da landen dürfte..." - „Ha, ha, guter Witz, ich sehe, Sie nehmen Ihre Sache ernst. Um so besser. Wenn Sie in Trinidad sind, rufen Sie mich doch mal an, ich kenne ein ausgezeichnetes Bordell, da können Sie mir erzählen, was Sie inzwischen schon heimlich gemacht haben. Ich kann schweigen wie ein Grab..."

Als ich ihn nach den dortigen Dreharbeiten (da ich den dort aufgewachsenen V.S. Naipaul verehrte, das reinste Vergnügen) in Port of Spain vom Swimmingpool des Normandie-Hotels anrief, meldete sich drei Tage indes niemand unter der Nummer. So dass ich ihn leider nicht wiedertraf und statt dessen mit meiner Hauptdarstellerin noch für eine Weile nach Domenica fuhr (wo ich u.a. das Familiengrab der Schriftstellerin Jean Rhys aufsuchte) und dann nach San Maarten (beide Inseln hatte Columbus ebenfalls entdeckt), wobei ich - spätestens seit dem Fiji-Dreh war ich ein akzeptabler Kameramann - mit ihr noch einige Strand-Szenen drehte. Von der vorherigen Produktion gewitzt, geizte ich diesmal nicht bei den Spesen, so dass wir in erstklassigen Hotels abstiegen - im „Normandie" pflegte der in jenem Jahr mit dem Nobelpreis geehrte Derek Walcott zu übernachten -, weshalb ich ihr (ich hatte Columbus als Hosenrolle besetzt) endlich auch näherkam, was, wenn man so will, als Kompensation des entgangenen Bordellbesuchs gelten konnte. Als wir San Maarten noch mal an einem Traumstrand gemeinsam badeten, wurde allerdings die Kamera aus unserem Mietwagen geklaut, mit leider der Hälfte der in Trinidad spielenden Szenen, was bitter war. Andererseits gebe ich zu, dass ich nichts anderes verdiente. Schon weil ich mich, wider besseres Wissen, nicht an mein bislang stets praktiziertes Motto „Kein Sex während der Dreharbeiten" gehalten und mich nicht bloß mit Pornoheften und Ähnlichem zur Stillung meines (bei der da anfallenden Arbeitslast selbstverständlich nur seltenen) nächtlich-maskulinen Verlangens begnügt hatte, übrigens ein schwieriges, nicht ganz leicht zu behandelndes Thema - ich meine der Sex zwischen Regisseuren und ihren Darstellerinnen, von dem ja immer wieder hört, und auch, ob man derlei

lieber vermeiden sollte. Ich hätte es gewiss tun sollen, aber, wie bei vielem, ist man später leicht schlauer.

Nun hieß es den Schaden begrenzen. Dass sich Dr. Nelson weiter als unerreichbar erwies, war mir ganz recht, weshalb ich es nicht mit letzter Energie probierte, denn es fällt ja nicht leicht, einem Auftraggeber einzugestehen, dass einem die Hälfte des belichteten Filmmaterials gestohlen ward, weil man sich mit seiner Hauptdarstellerin vergnügt hat. Auch die Negativ-Versicherung kam für sowas nicht auf. Und so - langsam ging das Jahr 1992 zur Neige - kam ich auf die Idee, nach Indien zu fahren, dazu reichte das Geld noch, um mal zu sehen, wie es da aussah, denn Columbus wollte schließlich ebenfalls eigentlich dorthin - und dass man ihn nach seiner dritten Reise nur noch mit Spott übergoß, weil Vasco da Gama Indien inzwischen auf dem orthodoxen Weg erreicht hatte, machte Bilder von so einer Reise im Rahmen des Projekts auf hintergründige Weise äußerst sinnvoll.

Gedacht, getan, und alles wäre wohl gut gegangen, wäre ich in Bhopal nicht in einen jäh aufflammenden Bürgerkrieg geraten, bei dem es allein dort, wie es hieß, 600 Tote gab. Was mich zwang, immer in der Befürchtung von einem Mob gelyncht zu werden, gut eine Woche in einem Luxushotel auszuharren, während man aus der Stadt immer mal wieder Schüsse vernahm - was sich weit fürchterlicher anfühlte als es jetzt, nachdem es überstanden ist, klingt, auch wenn ich bei einer ebenfalls dort gestrandeten, leider bereits etwas auseinandergelaufenen Belgierin ein wenig wechselseitig verzweifelt gespendeten Trost fand - äußerst verzweifelt gespendeten Trost, muss ich sagen, ja: wirklich äußerst verzweifelt! -, wodurch aber mein Rückflug verfiel und mich zwang, bei der deutschen Botschaft um ein Darlehen zu bitten, weil ich plötzlich vollkommen pleite war.

Zurück in Deutschland bekam ich Gottlob Mittel für ein neues Projekt - es spielt in der römischen Antike -, so dass ich meine Schulden beim Auswärtigen Amt zu begleichen vermochte, wobei mich allmählich doch erstaunte, dass unter Dr. Nelsons Nummer niemand jemals wieder den Apparat aufnahm. Na gut, was sollte ich tun. Bis 1998 war ja noch Zeit, und Dr. Nelson - 1995 vernahm man eine Maschinenansage, der zufolge der Anschluss nicht mehr bestünde - würde sich schon rechtzeitig melden, er hatte ja meine Nummer ... und so verstrickte ich mich - trotz unserer Südseeerfahrung übernahm Hanns Zischler wieder die Hauptrolle - in das neue Projekt, das

sich dann leider auch ziemlich in die Länge zog, wodurch meine Konten Ende 1997 wieder in so traurigem Zustand waren (längst natürlich auch das in Suva), dass ich jetzt zwar zwei abgedrehte Filme hatte, nicht aber mehr die Mittel, auch nur einen befriedigend - das heißt neuerdings im Dolby-Stereo-Format - fertigzustellen.

Weil sich die Jubiläumsfeierlichkeiten bedrohlich näherten, versuchte ich nun, Dr. Nelson ganz offiziell im Kultusministerium von Trinidad zu erreichen, um vielleicht einen Nachschlag zu erhalten, der den bestellten Film so aussehen lassen könnte, dass er einem Festakt angemessen wäre. Wobei sich schnell herausstellte, dass Trinidad überhaupt keinen Kultusminister hatte. Als ich schließlich mit dem Außenminister verbunden war, behauptete dieser, ein Dr. Ralph Nelson sei ihm vollkommen unbekannt, er könne mir aber versichern, dass niemand solchen Namens in den letzten Jahrzehnten je ein Regierungsamt auf der Insel ausgeübt hätte, weder auf Trinidad noch auf Tobago. Und dass er mir darüber hinaus garantiere, dass hier niemand Offizielles je einen Film für das Jubiläum in Auftrag gegeben habe. Man gedenke vielmehr, die anstehenden Feierlichkeiten nur auf äußerst kleiner Flamme zu gestalten, denn Columbus sei schließlich ein Imperialist gewesen, den zu feiern wahrlich kein Grund bestände. Wobei er mir noch den bekannten Kalauer zum besten gab, dass nicht Columbus Amerika entdeckt hätte, denn es sei schließlich bewohnt gewesen, sondern dass es vielmehr die Bewohner Amerikas gewesen seien, die Columbus auf dessen Schiffen entdeckten, und mehr Zeit habe er jetzt nicht für mich, sein Fahrer warte, er müsse gleich nach Washington und dann Mexiko und Panama fliegen.

So weit der damals gegenwärtige Originalton der sogenannten Dritten Welt. Man kann sich vorstellen, wie verblüfft ich war. Als wohl einziger seit 1966 nie pleite gegangener Filmproduzent Deutschlands hatte ich zwar einiges von der Welt gesehen, aber dass einem einfach 40.000 Dollar zur Verfügung gestellt werden, ohne dass eine Leistung dafür verlangt wird, war doch äußerst überraschend.

Na, mir sollte es recht sein. Als das Jahr 1998 verstrich, ohne dass sich wer meldete, war ich daher beträchtlich erleichtert. Da ich mich inzwischen ohnehin (nicht zuletzt durch die Begegnung mit der erwähnten Belgierin, deren Tiefe in einem Film nie und nimmer zu erfassen wäre, da läuft in dieser Hinsicht nämlich nichts ohne klinisch polierte Oberflächen) immer mehr

zum Schriftsteller berufen wähnte und das Filmmachen immer absurder und mühsamer fand - was kam schon dabei heraus? -, vergaß ich dieses in Trümmer gefallene Projekt und schaffte es grade so, den Antiken-Film zu beenden, er hatte 2002 hier in Wien Premiere. Und so war ich, während ich nun mit großer Lust an einigen Romanen schrieb, mit dem Lauf der Dinge ziemlich zufrieden, bis sich die Hamburger Filmförderung wieder meldete, und fragte, was denn aus dem Columbus-Film geworden sei.

Da war guter Rat natürlich teuer. Zwar stand filmförderungsseits noch eine kleinere Summe aus, und man erwartete von mir nur etwas reichlich Verrücktes - die Projektbeschreibung war äußerst vage und erlaubte jede einigermaßen plausible Änderung -, aber die auf San Maarten abhanden gekommenen Spielszenen machten die Sache schwierig, so dass nur noch eine abgespeckte Version möglich schien, die meinen Vorstellungen nicht recht entsprach, und ich hatte mit dem Filmen, zumindest in der dafür üblichen Art, ja ganz aufhören wollen.

Bis mir eines Tages auffiel, dass ich, in einem zaghaft-letzten Versuch, mich der sogenannten Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu nähern (und um mal zu sehen, ob sowas überhaupt geht), mit Durs Grünbein kürzlich einige seiner Gedichte verfilmt hatte, die sich mit dem Alten Europa befassten - ein Gegenstück, wie ich nun dachte, gewissermaßen zur Neuen Welt, die uns Columbus auftat. Könnte das irgendwie passen? ... - Es konnte! Und so ergab sich, per simplem Inkorporieren dieser mir sehr gefallenden Gedichte, nun die Möglichkeit, den Film sogar in einer so eigenen Form zu beenden, wie sie der Größe des Themas eigentlich angemessen ist: Also ohne irgendwelchen schauspielerischen Firlefanz, der das Ganze - wie in Ridley Scotts „1492“ - ohnehin nur auf grotesk-dümmliche Art, angesichts des für dieses Sujet so wichtigen Ozeans kann man schon sagen: *verwässert* hätte. Insofern hatten die 40.000 Dollar des Dr. Nelson bloß in die Irre geführt, beziehungsweise, wie es sich bei unserer einzigen Begegnung bereits andeutete, mehr oder weniger nur dem Vergnügen und ansonsten allein der Themenfindung gedient. Und so wurde auch dieser Film schließlich fertig, Sie werden ihn gleich sehen.

***

Er besteht aus fünf sogenannten Gesängen, deren erster (und dem Zuschauer wohl beim ersten Sehen plausibelster) die Überfahrt zum Thema hat, den seit der Antike unüberwindbaren Ozean, den es zu überqueren galt - Zunächst erscheint er in vielleicht als mythologisch zu wertender atmosphärischer Form, aber dann, nach den Titel „*Morgengrauen*", doch einen Tick nüchterner und vertrauter: mit nun klarer erkennbaren Wellen, mit Himmeln und klar ausgebildeten Horizonten, die es zu erreichen gilt, an denen sich aber viel zu lange nichts offenbaren will. Die Bilder dieses Gesanges sind selbstverständlich auf dem Atlantik entstanden (in ihrer Mehrzahl, das können Sie mir nun glauben oder nicht, von einem mit einem kleinen Segel versehenen Schlauchboot aus, keine immer ganz ohne Mühen und gewisse körperliche Strapazen abgehende Angelegenheit, aber wozu ist man denn ein Hanseat, seit meiner frühesten Jugend bin ich schließlich auf dem Wasser zu Hause, dessen braucht man sich nicht zu rühmen, andere haben im nautischen Bereich ganz anderes geleistet), in etwa auf der Route, die einst Columbus nahm, irgendwo also zwischen Europa, Trinidad und der Nordküste Südamerikas.

Aber auch Seeleute können nicht die ganze Zeit nur das Meer bestarren, arbeiten und Angst haben, dass sie verdursten oder in einem Sturm umkommen, ich spreche, wie nicht nur durch die Blume bereits gesagt, da aus eigener Erfahrung, irgendwann muss man auch schlafen. Was nicht immer leicht ist, denn unweigerlich tauchen, grade wenn man Durst hat, dann gewisse Vorstellungen auf, leider nicht nur solche von Müttern und lieben Schwestern - und genau diesen Vorstellungen, also den wirren Nächten nicht nur der Seeleute (den, wie sie in Buenos Aires zur Blüte des Tangos hießen, *noches criollas*), ist der Zweite Gesang gewidmet, dessen genaue Gestalt einem naiven Zuschauer im Columbus-Kontext vielleicht am wenigsten ersichtlich wird. Er trägt den Titel „*Aus Scriabins Grab*", wobei zu wissen nützlich sein mag, dass der 1914 an einem Furunkel mit schon 43 gestorbene Scriabin der erste war, der die Musik um visuelle Formen zu erweitern versuchte. In einer seiner ehrgeizigsten Kompositionen (dem 1910 entstandenen „Prometheus-Poem") wird eine sogenannte Farborgel notiert, die, als „*luce*" bezeichnet, gewisse Akkorde mit speziellen Farben zu illustrieren hat: also, wenn man so will, gewissermaßen in Form dessen, was man heute schlicht als *Lightshow* bezeichnet. Und so gesehen wird ersichtlich, dass sogar der ganze Film, den Sie in Bälde nun sehen werden, seine Form letztendlich Scriabin verdankt, dass er insofern also seinem Grabe

entstiegen ist.

Das Bildmaterial zu diesem auch als obszönes *Nocturne* empfindbaren Teil hab ich übrigens mit einer winzigen Minolta in jener Nacht in Acapulco aufgenommen, was natürlich ein wenig Geld kostete (aber an diesem Tag hatten wirs ja), wobei auf einem der Photos auch jene beeindruckende Brasilianerin zu sehen ist, die vorher in Panama war - Sie können ja mal raten, auf welchem; und auf einem anderen erscheint, wie ich mit Vergnügen immer wieder bemerke, sogar der mysteriöse Dr. Nelson...

Dass dieser Gesang von einem Satz aus Beethovens letztem Streichquartett unterlegt ist, einem der schönsten überhaupt, mutet vielleicht etwas blasphemisch an, es ist aber keineswegs so gemeint, sondern (ich finde diese Musik nämlich unverwüstlich und göttlich) es soll nur illustrieren, dass Scriabin (und nun auch ich) durch seine ins Visuelle sich fortsetzende Tonkunst wohl dem übermächtigen Geist Beethovens zu entkommen versuchte, ohne dass es ihm (und uns, denn das betrifft wohl alle sogenannt Heutigen) wirklich gelang.

Denn inzwischen haben sich die Scriabinschen Ideen in Videoclips und Ähnlichem derartig banalisiert, dass die Idee der Musik selbst vor die Hunde gegangen zu sein scheint und man die Kreativität, über die Beethoven noch in gottgleicher Ungehemmtheit verfügte, am liebsten irgendwelchen Primitiven oder Computern überlassen möchte ... und von einem primitiven Computer ist dieser Filmteil (sieht man von dem Photo-Ausgangsmaterial ab, wovon eins der Bilder, jetzt gebe ich es ruhig zu, nicht aus Acapulco, sondern aus Bhopal stammt) auch komplett generiert, inclusive der Musik, deren Noten in simpelster mechanischer Manier von, wie gesagt, einem Computer - er hieß übrigens PC Melville - zur Geltung gebracht werden. Insofern ist - egal, wie man gegenüber den Phänomenen des Sexus oder der Musik momentan stehen mag - dieser Gesang in der Aussagewilligkeit seines in einem Zwischentitel auftauchenden „Es war einmal..." vielleicht der beängstigendste, zumindest aber wohl der komplexeste dieses Films. Ansonsten bietet er zehn Minuten lang immerhin gute Unterhaltung.

Der Dritte Gesang „*Erinnerungen ans alte Europa*" soll dagegen in Erinnerung rufen, wie sehr die damalige Zeit, also die des Columbus, noch zwischen dem Erbe der Antike und dem Christlichen (das durch ein paar Fische

und ein wunderbares, inzwischen etwas verstümmeltes Kruzifix Giottos verkörpert wird) eingesperrt war: Eine alte, von Grund auf verknöcherte Welt, die, jedermann einschränkend, nur den Raffiniertesten Aufstiegsmöglichkeiten bot und der die Unternehmungslustigen daher am liebsten entkommen wollten, um Neues zu suchen. Von diesem Geist sind bereits die ersten zeitgenössischen Kommentare erfüllt - insbesondere klingt mir der Jubel eines gewissen Peter Martyr in den Ohren, der mit den Worten „*atollite mentem!*", rührt die Gehirne!, beginnt[45] -, als sie auf die Entdeckung des Columbus reagierten, in der sich der Menschheit nicht weniger als ein irdisches Paradies zu präsentieren schien, in dem man noch nackt herumlaufen durfte. Wobei die post-beethovensche Nüchternheit Grünbeins, dessen schöne Stimme man hier vernimmt, den Film in die unmittelbare Gegenwart transportiert, der auch die nun realistische, ins schlicht Dokumentarische drängende Videophotografie Rechnung trägt. Was andeuten mag, dass auch wir uns nun in einem von allzuviel Erbe belasteten Gefängnis befinden, worin man wohl sehr schön Urlaub und davon mit seiner schicken DV-Kamera Bilder machen kann, in dem aber nur noch kennerische Raffinesse Karrierechancen gewährt. Wobei der nautische Aspekt hier dementsprechend allein durch einige einzig dem lokalen Verkehr gewidmete Segel- und Fischereiboote präsentiert wird, und ein sonderbares, seelenverkäuferartiges Schiff, das an der Mole von Rimini anlegte, als ich nicht weit davon eins der Gedichte Grünbeins verfilmte, dessen Thema eine aus Istrischem Kalkstein erbaute Bücke aus der Zeit des Tiberius war. Dass dieser Seelenverkäufer grade ebensolchen Istrischen Kalkstein entlud - nicht, wie in der Antike üblich, per Sklavenkraft in sorgfältig zugeschnittenen Blökken, sondern nur noch als für die italienische Zementindustrie bestimmten rohen Schutt, den Bulldozer in Lastwagen schaufeln -, erschien wie ein Wunder.

Zufall? - Gewiss ... Ebenso wie es Zufall war, dass Grünbein, während wir überlegten, welches Gedicht wir nehmen könnten, mir als erstes jenes Gedicht über die Tiberiusbrücke zufaxte, ohne zu wissen, dass ich an exakt dieser Brücke vor Jahren bereits einmal gedreht hatte, als ich nämlich dort auf einem Festival zufällig meinen Film über den Urknall präsentierte und mir Rimini eine Woche lang immer mal anschaute. Wobei ich, beim Besichtigen des sogenannten ‚*Tempio di Malatesta*' (ein Kirchenbau

45 Brief aus Barcelona vom 13. September 1493 an Graf Tendilla und den Erzbischof von Granada, abgedruckt in "*Opus Epistolarum Petri Martyris*", Amsterdam 1530

des Renaissance-Architekten Alberti), vor einem Fresco Piero della Francescas[46] zufällig einen jungen portugiesischen Filmmacher antraf (einen Landsmann also Vasco da Gamas), den ich sonst nur beim Essen sah und der mich nun aber auf ein Kruzifix Giottos hinwies, das unscheinbar in einer Seitenkapelle angebracht war, wo ich es übersehen hatte, denn ich interessierte mich nicht für Kruzifixe. Auf meinen Einwand, es sei laut dem Reiseführer, den ich grad studiert hatte, Giotto nur zugeschrieben, wollte auch er es noch einmal sehen, so dass mich diese seltsame Verkopplung von Zufällen zwang, es mir ebenfalls anzuschauen - wobei er nach einigem Grübeln erklärte: „*Nein, Nein, es ist ein Giotto...*" -, was mich ziemlich verwirrte, denn ich hatte noch nie ein Kruzifix so genau angeschaut. Wodurch ich aber sonderbarerweise heute noch „glaube", dass es tatsächlich von Giotto ist, obgleich die Mehrzahl der Kunstgeschichtler nach wie vor nur eine Werkstatt-Zuschreibung akzeptiert. Natürlich war es nur Zufall, dass aus Grünbeins Gedicht nun in meinem Büro die Zeile „*als Tiberius Kaiser war und Christus am Kreuz verzagte*" per Fax erschien. Genauso wie es ein Zufall war, dass sich mein Film über die römische Antike an einer Gestalt versuchte, die mit der grad entstehenden römischen Beton-Architektur verbunden war, als deren Basis aus Kalkstein gewonnener Zement diente. Oder dass ich einen Teil meiner Jugend auf Binnenschiffen verbrachte und dieser Kalksteinschutt transportierende Seelenverkäufer ein halbes Binnenschiff war, wodurch ich überhaupt erst auf ihn aufmerksam ward...

Selbstverständlich läßt sich dies in moderner Manier als Aufeinandertreffen irgendwelcher Wahrscheinlichkeitswellen deuten, denn an Vorherbestimmung mag man in unserem Erdenwinkel schließlich nicht glauben. Ja, insofern gewiss alles Zufall - doch wenn sie sich häufen und ein Muster zu bilden beginnen, kommt man ins Grübeln. Und auch ich glaube, trotz meiner meine Umgebung oft enttäuschenden pragmatischen Nüchternheit, ganz gern an mehr als nur Zufall. Denn wenn man Teil so eines Musters zu werden beginnt, bildet man sich leicht ein, dass es mit allem, was man tut, seine Richtigkeit hat. Und das erzeugt eine glücklich urbane Gelassenheit, die sonst schwer nur zu haben ist. Und nur diese Gelassenheit, in der man an einen *genius loci* zu glauben beginnt, der einem alles gelingen läßt, ermöglichte mir, das Kruzifix Giottos für diesen Film überhaupt zu drehen und später darin erscheinen zu lassen.

---

46 ein Fresco, das, wie mir beim Überarbeiten des Textes auffällt, "*zufällig*" 1451, dem Geburtsjahr des Columbus, entstand...

Denn sein Erscheinen erlebt man nun im gewiss mit Abstand kühnsten und plumpesten Schnitt, den ich je machte - weil er nämlich eine metaphysische Bedeutung suggeriert, die der mechanischen Beschränktheit des Filmhandwerks von Grund auf nicht zukommt. Eine Übertretung des guten Geschmacks, die mir an sich unerträglich ist, eine Blasphemie gegenüber den Göttern der Filmkunst[47]. Erst wenn man sich von einem Muster überwältigen läßt, wagt man überhaupt, so etwas zu versuchen. Viele (ich spreche leider aus eigener Erfahrung) heiraten übrigens bloß, weil sie sich als Teil eines solchen Musters wähnen, und stricken und sticken dann daran kräftig herum, damit es noch überzeugender wird. Vielleicht beruht sogar die Mehrheit unserer Ehen auf diesem Prinzip. Denn fühlt man sich vom gnädigen Wirken der launischen Dame Fortuna beschwingt, meint man alle Widerstände, so hoch sie sich auftürmen, überwinden zu können, und oft gelingt es einem dann auch ... und das wirkt, angesichts einer vorher vermuteten schieren Unmöglichkeit, in der Tat wie ein Wunder.

Der Untertitel dieses Teils „*Oh, Oh, Jerusalem*“ mag wiederum darauf anspielen, dass - selbst jetzt ist, wie grad bemerkt, ja ein gewisser Wunder-Glaube im Privaten kaum überwunden - zur Zeit des Columbus religiöse Vorstellungen gewiss noch die Mehrzahl der Menschen als fixe Idee am Ticken hielt. Denn in seinen Notizen wies, wie ich erstaunt feststellte, der geniale Sohn Genuas wiederholt darauf hin, dass er Indien nicht als Selbstzweck zu erreichen gedachte, als bloß Ausdruck von persönlichem, auf reiche Belohnung hoffenden, unstillbar brennenden Ehrgeiz, sondern dass er, man mag es kaum glauben, damit nichts anderes als die Wiedereroberung Jerusalems

---

47 Ich weiß, es mag unverständlich klingen, daß so etwas ein Problem ist. Was ist schon dabei? Man hat eine Einstellung und schneidet sie eben rein, klacks, nach dreißig Sekunden ist es getan. Der physische Teil des Vorgangs ist unproblematisch. Und es gibt wunderbare Filmmacher, die darin auch kein Problem erkennen, vielleicht, weil sie in katholischen Kontexten aufwuchsen, Pasolini etwa oder Antonioni. Doch wenn man von Grund auf areligiös ist (und dazu ein Epikuräer, der nur die atomare Substanz, aus der wir bestehen, als philosophisches Faktum unserer Welt anerkennt), kommt einem die Benutzung des Kruzifixes als Blasphemie vor, die einen mit einer metaphysischen Scham erfüllt, von der sich Katholiken keine Vorstellungen machen. Eine Blasphemie, die mir aber, nachdem sie in diesem Fall gedanklich vollzogen war, wiederum erst die Entspanntheit des „Wunders von Rimini“ ermöglichte, das den Schluß dieses Gesangs bildet (wo ein kitschiger Kirchturm mit einem, zufällig, direkt daneben erscheinenden Regenbogen in Relation gebracht wird), was ich in der Tat, sonderbar gutmütig-befriedet, bereits beim Drehen als eine Art „Wunder“ begriff. .

durch die Christenheit bezweckte. Insofern vielleicht, als er, in heutig-pragmatischem Jargon, den Handelsgütern Indiens eine neue Route zu eröffnen gedachte, die den arabischen Zwischenhändlern die ökonomische Basis nähme. Was der spanischen Krone wiederum eine Wiedereroberung der Hauptstadt der Zeit ermöglichen würde, also eine um eine ökonomische Komponente erweiterte *reconquista*. Ob das im Zeitalter eines möglichen Kampfs der Kulturen, wie er mancherseits momentan ja ins Spiel gebracht wird, noch immer dem Zeitgeist entspricht, sei dahingestellt. Der „Das Wunder von Rimini" betitelte letzte Teil dieses Gesangs verweist jedenfalls ein letztes mal darauf, wie weitgehend katholische Vorstellungen die Menschen vielleicht nicht mehr heute, aber doch damals beherrschten, so dass Columbus Trinidad, wie im nun folgenden Titel erwähnt, als „*Insel der Trinität*" und die Nordküste Südamerikas als „*Land der Gnade*" bezeichnete.

Der Vierte Gesang, ich komme, wie Sie sehen, langsam zum Schluss, geriet wieder themennäher und besteht aus einer Art Logbuch, das Columbus für seine Auftraggeber von seinen Entdeckungen angefertigt haben könnte, wenn er eine Super-8-Kamera besessen hätte. Wobei jeder, der seine fünf Sinne zusammen hat, am da Abgebildeten leicht hätte erkennen können, dass in diesem Weltwinkel nichts zu finden ist, denn noch heute gehört er zu den abgelegensten der Welt, eine wahre Malaria-Hölle, in deren Straßenarmut sich, trotz etlicher Traumstrände, keine Touristen trauen. Die Bilder sind überwiegend an genau den Orten aufgenommen, an denen Columbus landete oder die er zumindest erblickte. Und auf einigen ist auch einiges womöglich doch Verwertbare des Entdeckten zu sehen, darauf war Columbus in seinen Bordbüchern ja ganz fixiert, seine Financiers wollten schließlich befriedigt werden: der legendäre Asphaltsee im Süden Trinidads zum Beispiel, mit dessen, in elefantengroß gestalteter Kissenform, immer nachquellenden Inhalt noch bis Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts überall der Belag unserer Straßen angerührt wurde, um die Belagsqualität zu verbessern, oder die Bauxitvorkommen Guayanas. Mehr muss man dazu nicht sagen.

Und im „*Aus Indien*" betitelten Fünften Gesang, der auch „Am Ziel" genannt wird, erscheinen schließlich Bilder aus Indien, dem eigentlichen Ziel seiner Reise, nun allerdings in einem lyrisch-dokumentarischen Modus, dessen sentimentalisierend-kontemplative Sicht indes auch schon Vergangenheit ist - Bereits jetzt, grad mal ein Jahrzehnt nach ihrem Entstehen,

muten die Aufnahmen wie solche aus den Fünfziger Jahren an -, denn Indien hat ja als eigene Kultur- und Wirtschaftsmacht inzwischen eine Kontur erlangt, die dem mitgefühlsdurchwirkten naiven Betrachten allmählich entwuchs. Auch dort ist die Welt nüchtern geworden.

Unterbrochen wird dieser Gesang durch ein paradoxes *„copyright 1498 by Vasco da Gama*", was anklingen läßt, dass wir der mit diesem Namen verbundenen Leistung, die Indien mit unserer Welt verband, einerseits diese Bilder verdanken, dass aber zugleich der von dem Portugiesen entdeckte Seeweg den Anstrengung des Columbus etwas Widersinniges verlieh. So dass man, als sich herausstellte, dass dort, wo dessen Schiffe gelandet war, ein riesiger neuer Kontinent lag, diesen sogar nach einem gewissen, ansonsten ohne Leistung gebliebenen, Amerigo Vespucci benannte, der ein, zwei Jahre später die von Columbus bereits skizzierte Nordküste Südamerikas erneut aufgesucht hatte.

Soviel zur Einführung: In diesem Film werden sie zwar keine vollkommen neue Welt erleben, aber, gemessen an dem, was es sonst so im Kino zu sehen gibt, zumindest eine ganz andere, so dass auch insofern der Titel einige Berechtigung hat. Viel Spaß also in dieser anderen Welt!

*******

--- Wie? Nach dieser Einführung seien Sie an solchem ‚*Spaß*' nicht mehr interessiert? Denn ein Film in sogenannten ‚Gesängen', der keine begreifbare Handlung oder zumindest greifbar beschaubare Charaktere enthält, interessiere sie im Grunde nicht? Sie halten das für mehr oder weniger belangloses intellektuelles Gefasel? Und meine abfälligen Bemerkungen über die Fähigkeiten der Filmkunst würden Ihre Lust auch nicht grad steigern? Und Sie würden statt dessen, wenn überhaupt, lieber mehr von der Geschichte mit jener verzweifelt Trost spendenden Belgierin hören, von der ich behaupte, sie habe mich der Literatur nahegebracht? -- Na gut, meine verehrten Damen und Herren, ich zögere zwar ... - aber warum nicht, warum nicht!

## ZWEITER TEIL: GEGENGESANG
(sotto voce)

Sie können Sich denken, dass mich die Natur meiner Interessen weder nach Bhopal führte, um dort die Auswirkungen der grauenhaften Umweltkatastrophe zu begutachten, die mit dem Namen ‚*Union Carbide*' verbunden ist, noch wollte ich unbedingt den Geburtsort meines Freundes Harun Farocki zu Gesicht bekommen, den er meines Wissens bereits als Baby verlassen hat, um nie wieder zurückzukehren ... - Nein, vielmehr ging es mir einzig um die legendäre Stupa von Sanchi, eins der ersten buddhistischen Großbauwerke überhaupt, das nach Ansicht der meisten Historiker etwa um Dreihundert vor Christus entstand. Da der Zug aus Delhi jedoch in Sanchi nicht hielt, stieg ich am späten Nachmittag einer problemlos verlaufenden, bestimmt recht interessanten Reise, von der allerdings nicht das Geringste bei mir im Gedächtnis haftet, in Bhopal ab, laut Reiseführer eine ziemlich langweilige 600.000-Bewohner-Stadt, an der man wohl trotzdem etliches bemerkenswert finden kann, um von dort per Taxi an mein Ziel zu gelangen.

Am nächsten Morgen wurde ich ... usw. usw.

***

- Finis operantis -

****

Endnoten:

Endnote Nr. 3:

Die Fußnote lautet:

Bei seiner Vorlesungsserie zur *Schnitt-Theorie* an der berühmten Kunsthochschule für Medien zu Köln (nicht weit von der letzten Wirkungsstätte des gleich erneut zu Wort kommenden großen *Duns Scotus*), einer, bedenkt man, dass sie zum flüchtigen Geldverdienen stattfand, erstaunlich weit langenden, zu recht legendär gewordenen Veranstaltung, ließ Autor im Mai des Jahres 2000 die im Text folgenden vier Seiten - ausgeteiltes Material ist ja in der Regel beliebt - (natürlich ohne diese Fußnote, schon weil es sie damals noch nicht gab) an seine Studenten verteilen: Zur Einstimmung, wie er erklärte, in das, was einem als Bildwelt im Kino zu begegnen pflege. Und er behauptete, und zwar ohne offenbar dafür das geringste Verständnis seitens seiner Zuhörerschaft zu erwarten, dass das darin Enthaltene im Grunde nur in belletristischer Form einigermaßen korrekt darstellbar sei. Jede streng-wissenschaftliche Vorgehensweise wäre bei der brüchigen Widersprüchlichkeit des Materials - und alles was mit Bildern und ihrem Wahrnehmen zusammenhänge, sei nun einmal sehr delikat und widersprüchlich - reine Scharlatanerie. Es selbst habe doch, wie er hier im Anzug vor ihnen stehe, für sie - - - *es war ein sehr heißer Tag, an dem er wie verrückt schwitzte, wobei der Kreidestaub, den er an der Tafel versprühte (in den fünf mal drei Stunden seiner Vorlesungen verbrauchte er, ja das ist der richtige Ausdruck, jeweils etwa ein halbes Paket Kreide), sich in all seine Poren schmierte. Wenn er danach duschte, wurde auf dem Wannenboden jedes Mal ein interessant aussehender weißer Schleim sichtbar: Der Lohn meiner Arbeit, pflegte er dann mit einem gewissen Stolz zu denken. Diese Tafel musste eigens besorgt werden, denn an dieser zu recht gerühmten Hochschule für Medien, technisch hochwertig ausgestattet wie sie war – Computer-Schnittplätze, Datenprojektoren –, gab es das älteste Vermittlungsmedium nicht mehr; die Schulleitung hatte sich, nach vermutlich einer umstrittenen Grundsatzdiskussion, entschlossen, wohl um so ihre Der-Zukunft-Zugewandtheit zum Ausdruck zu bringen, vielleicht aber auch nur aus der in diesem Land üblichen Gedankenlosigkeit, alles auf die neuen Medien zu setzen; kurzum, es gab keine einzige Tafel mehr. Wollte man beim Unterrichten mehr als beispielhafte Videos zeigen oder photokopierte Materialien verteilen und stattdessen unbedingt etwas Handschriftliches vermitteln, ließ sich immerhin ein Stück weißglänzendes Plastik benutzen, worauf man, sonderbar in eine Raumecke geklemmt, im vierfachen Din A4-Format mit einem Filzschreiber, es gab sie in verschiedenen Farben, Spuren hinterlassen konnte, in piepsiger Kleinheit, die, wenn man so will, der beschränkten Reichweite der Handschrift gegenüber der universellen*

*Präsenz der Medien genau angemessen ist. Autor hatte aber dennoch auf einer klassischen Tafel bestanden, weil er sich einen von ihm gestalteten Unterricht ohne eine solche nicht vorstellen konnte. Und, nachdem er gedroht hatte, gar nicht erst anzureisen, bekam er sie auch, er bekam sogar gleich zwei davon, sie waren nämlich sehr klein, und zwar aus dem Fundus einer Filmausstattungsfirma, in der sie, weil man derlei Tafeln in Fernsehserien, wenn sie in Schulen spielten, als beliebtes Hintergrund-Requisit benötigte, wozu man sie dann mit mehr oder weniger unsinnigen Brüchen und Quadratwurzeln füllte - bei der Filmausstattung nahm man Tafeln noch ernst. Warum aber hatte Autor, der ja in den neuen Medien bestens zu Hause war, jedenfalls nicht schlechter als andere, auf einer Tafel bestanden? Nun die Antwort ist recht einfach: Autor wusste nämlich noch von dem eigentümlichen Eros so einer richtigen Tafel, er hatte ihn am eigenen Leib in nachdrücklichster Weise erlebt. Er hatte nämlich, noch in seiner Studentenzeit, einmal eine Vorlesungsreihe eines gewissen Dr. Legrady gehört, ein hochbegabter junger französischer Mathematiker, locker dem Bourbaki-Kollektiv angegliedert oder zumindest dessen praktizierter Askese verpflichtet; - Vorlesungen über Tensor-Analysis, die mathematischen Grundlagen der Allgemeinen Relativitäts-Theorie also, bei denen jener Dr. Legrady auf so beeindruckende Art und Weise vor der Tafel hin- und her geschritten war, in einem raffiniert tänzelnden übereiligen Gang, bei der ihm jede Wendung zu einem neuen Gedankenblitz verhalf, dass Autor von dieser höchst wichtigen Tensor-Analysis nichts mehr mitzubekommen vermocht hat. Weswegen ihm, wie vieles hat natürlich auch so etwas Konsequenzen, später auch die mathematischen Feinheiten der Allgemeinen Relativitäts-Theorie verschlossen blieben, was es ihm wiederum sehr viel leichter gemacht hat, sich ästhetisch-künstlerischen Problemen, wie den in diesem Text Angesprochenen zuzuwenden. Er behielt jedenfalls die Erinnerung an diesen Dr. Legrady als ausgesprochen lieb und beeindruckend im Gedächtnis, als eine begnadete „Performance", um einen modernen Ausdruck zu benutzen, ein ästhetisches Ereignis von überragendem Gestus und überragender Qualität im elegantesten Sinn. Eine kaum überbietbare Darstellung des Rational-Menschlichen, die es bis weit über seine äußersten Grenzen trieb. Wenn er später unterrichtete, und wie ein Süchtiger nutzte er zeitweilig jede Gelegenheit, versuchte er im Geheimen immer, diesen Dr. Legrady zu imitieren, der eine Figur wie Sartre bis ins Knochenmark zu durchschauen schien. Um bei seinen Studenten, wenn er mal welche hatte, eine ähnliche fundamentale Verwirrung anzurichten, wie jener Dr. Legrady sie bei ihm zustande gebracht hatte, in einem ähnlich tänzelnden Gang, bei dessen ein wenig abrupten Wendungen (und er sorgte dafür, dass diese Wendungen auch auf unmissverständliche Weise abrupt erschienen) ihm immer die hinterhältigsten Gedankenwendungen und Drehungen in den Sinn kamen. Und das ging natürlich nicht ohne Tafel, woraus man sowohl auf eine gewisse neurotische Zwanghaftigkeit als auch eine gewisse Phantasielosigkeit seitens Autors schließen könnte, was sich im Übrigen ja nicht widersprechen muss. Inzwischen ist dieser*

*Dr. Legrady natürlich längst pensioniert oder hat (er schien sehr ehrgeizig gewesen zu sein, in seinem eiligen um die Tafel Schreiten brannte er schier vor Ehrgeiz, brannte er höchst sichtbar vor seinen Studenten in einem kaum begreifbaren Ehrgeiz, er war geradezu obszön in seinem Ehrgeiz, vielleicht war das ja der Grund, warum seine Vorlesungen so beliebt waren, bis zum Schluss ließ sie niemand aus, obwohl nicht ein Einziger seinen Darlegungen zur Tensor-Analysis zu folgen verstand) Selbstmord begangen. Warum also plötzlich so viel Aufhebens um Autor? Nun, verehrter Leser, er verhält sich schließlich zu diesem Philipp, um den hier bis in die kleinsten seiner Regungen so viel Wind gemacht wird, wie Kopenhagen zu Dänemark, ließe sich in einem einfachen Bild sagen - was nichts anderes heißt, dass auch so ein Autor das Recht auf ein gewisses Eigenleben hat, und wenn man so will, sogar das Recht zu einer gewissen gepflegten, mitunter auch ein wenig banalen Urbanität, die über das platte, von Wind geprügelte Land, das, wie man gesehen hat, von diesem Philipp repräsentiert wird, hier findet er ja auf beinah schon langweilige Art sein Zuhause, hinausgeht und sich von diesem abhebt - all das sollte man, wenn das folgende zumindest im Ansatz verstehen will, wissen* - - - überhaupt keine über das Trivialste hinausgehenden realen Konturen, die das von ihm über den Ursprung der Bilder Gesagte verständlich werden ließen: Bei einer derart komplizierten Materie, worin sich entlegenste Religiosität auf verrückteste Weise mit kaum erforschter Wahrnehmungspsychologie mische, komme man bei jeder klaren Behauptung, die man da wage, unweigerlich ins Schwimmen - es ginge momentan nur, wenn man das belletristisch verankere, in einer Figur beispielsweise wie der unglücklich verbogenen jenes Philipp, in der sich aber immerhin die Verbiegungen der Menschheit spiegeln, und nur dieser Verbiegungen wegen renne man doch ins Kino, oder stelle man andererseits Filme her, ansonsten mache das alles gar keinen Sinn; täte man das nicht, verankere man die Ansätze zu so einer Theorie also nicht im belletristisch Menschlichen, und das Menschliche habe immer eine belletristische Qualität, das würden sie schon noch mitbekommen, ende man unweigerlich beim „*sicut palea*", bei den berühmten letzten Worten des auf diesen Seiten nicht umsonst mehrmals zum Vorschein gekommenen Thomas von Aquin, womit er auf seinem Sterbebett in der Zisterzienser-Abtei von Fossanova, in einer kümmerlich kahlen Zelle, die wirkliche Summe des von ihm Erreichten bilden wollte: „Alles Mist!" - Na ja, so weit da also unser Autor. Sein Wort in Gottes Ohr. - (PC Melville)
*

Endnote Nr. 4:

Von hier aus (vergl. die vorige Fußnote) ging Autor, zur Erleichterung der schläfrig gewordenen Studenten, zu besser fassbaren und an der Tafel weit besser

darstellbaren Problemen des Film-Schnitts über, im Kern eine kompakte Zusammenfassung dessen, was er in *Elementare Schnitt-Theorie* ein wenig umständlich ausführlicher dargelegt hat, dem Sechsten Teil der *Comédie Artistique*, immerhin die beste Darstellung des Filmschnitts, die es - nach Meinung mancher - für die nächsten dreißig Jahre geben wird. Dass seine Tafelarbeit Eindruck hinterließ (die Dozenten, die den Raum danach benutzten, fragten wiederholt - auch darin mag man ein Symptom der Zeit erkennen -, ob sich die Studenten hier grade gegenseitig mit Kreide beschmissen hätten), ist vielleicht daran ablesbar, dass die Hochschul-Bibliothek (wo man den Nachlass des berühmten Vilém Flusser kompetent in Verwahrung hält) gleich ein komplettes Exemplar seiner Roman-Serie in Form einer CD-ROM bestellte - offenbar wollte man den Studenten so ein Wie-eine-Staubwolke-vor-der-Tafel-Herumrennen nicht noch einmal zumuten. Jetzt können sie alles heimlich auf dieser übrigens sehr ansprechenden und bislang noch blitzsauberen CD-ROM lesen, natürlich leider ohne diese und die vorherige Fußnote, die dem Ganzen erst den richtigen Glanz, die richtige Würze gibt und naturgemäß erst danach entstanden sein kann. Will sich die Kunsthochschule für Medien in dieser Fußnote gefeiert sehen, wird sie also notgedrungen ein neues Exemplar der *Comédie Artistique* erwerben müssen, was zeigt, dass wir Computer a) mitunter auch recht geschäftstüchtig sein können und dass wir b) über beachtlichen Humor verfügen - (PC Melville)

*

Endnote Nr. 5:

An dieser Stelle die betreffende berühmt gewordene Fußnote aus Sulla V-3, 2, in der sich PC Heisenberg auf die Begründung bezieht, die Sullas Schreiber Cornelius für Sullas Rücktritt findet. Die Fußnote lautet wie folgt:

Deshalb galt Sulla der Antike als *Rätsel*, oder wie Plutarch (extemporiert im Dialog von II-2, 29) in einer sonderbaren Formulierung schrieb: Sulla war „*ungleich sich selbst*“. Andererseits greift auch die hier angedeutete Plausibilität eher zu kurz, denn dieser Roman enthält explizit ein moderneres Erklärungsmuster. Es wurde bereits gesagt, dass sich in vielen der darin dargelegten Episoden bereits ein naives Verständnis der Quantentheorien offenbart, und überhaupt kann man diesen Roman auch als *Quantenroman* beschreiben, und zwar weitaus radikaler, als es durch das populäre Verständnis der Quantentheorien abgedeckt wird. In einem gewissen Sinne greifen hier - dass der Autor damit vertraut ist, verrät sich auch in seinen anderen Arbeiten - sogar die Prinzipien der Quantenelektrodynamik und der *Quantenfeldtheorie*, wie sie sich etwa in den berühmten *Feynman-Graphen* äu-

ßern. Besonders relevant sind dabei die Feynman-Graphen, die das Entstehen von Teilchen-Antiteilchen-Paaren aus einem Nullenergiezustand beschreiben. Tatsächlich muss man sich den Vakuumzustand des Raums als eine Art *Brodeln* vorstellen, in dem permanent *Teilchen-Antiteilchenpaare* entstehen, die sich gewöhnlich sofort wieder vereinigen, damit sich der ursprüngliche Nullenergiezustand in Form einer sogenannten *Rekombination* wiederherstellt, so dass er in seiner Summe, sonst wäre es ja kein Nullzustand, gewöhnlich nicht meßbar ist. Befindet sich jedoch ein externes Feld in die Nähe eines solches Prozesses, wird die Rekombination gestört, und es kommt zu spontanen Teilchenentstehungen, die - in z.B. dem lange rätselhaften *Kasimireffekt* - auch meßbar sind. - Auf diesen Roman angewandt könnte man sagen, dass die Menschenseele hier offenbar als eine Art Vakuumszustand begriffen wird, in dem es permanent zu Fluktuationen in Form von Gedanken kommt, die, um die Balance des Nullzustand nicht zu gefährden, sich sofort in einen Gegengedanken verwandeln müssen. Genau das zeichnet Sullas in diesem Buch dargelegtes Denken aus, insofern ist er in der Tat „*ungleich sich selbst*", wobei dieser Nullzustand offenbar eine sonderbare Mischung von blankem Nihilismus und dem Ringen um eine gewisse Neutralität darstellt, in dem sich Sulla in einer prekären psychischen Balance hält, in der sich nicht nur Gedanke permanent mit dem Gegengedanken abwechselt, sondern auch das Gute mit dem Bösen, in einem Fluktuieren um diesen beinah kindlich zu nennenden, man kann auch sagen: *kostbaren Nullzustand*, der von Hegelscher Dialektik nicht wissen will und den man als *Brodeln der Seele* verstehen kann, ganz wie man von einem Brodeln des Vakuumzustandes (übrigens eines der unheimlichsten Konzepte der modernen Physik, um mehrere Zehnerpotenzen unheimlicher als die sogenannte Bombe) sprechen muss. - Durch die Kraft des Bürgerkrieges wird dem gewissermaßen ein äußeres Feld angelegt, was die Balance aus dem Gleichgewicht bringt und zu einem brutalen Handeln zwingt, in dem sich, man könnte sagen: die *klassische Kausalität* äußert, die bereits der Antike kein besonderes Rätsel aufgab. In dem Moment aber, als Sulla in der Diktatur die Alleinherrschaft erhält, befreit er sich von diesen externen Zwängen, und der ursprüngliche psychische Zustand kann versuchen, sich wieder einzustellen. Nach vielerlei inneren Kämpfen, wie sie in den letzten Kapiteln angedeutet wurden, ist Sulla daher, wenn er nicht deformiert bleiben will, wenn er nicht weiterhin bloßes *Opfer der klassischen Kausalität* bleiben will, gewissermaßen sogar *gezwungen*, die Diktatur niederzulegen, wenn er ein wieder zu einem modernen, also *quantenmechanischen Individuum* werden möchte, denn vom ursprünglichen, kindlichen Zustand her, stellt die Diktatur die maximale Deformation dar. Insofern würde seine Niederlegung der Diktatur eine *quantenmechanische Notwendigkeit* darstellen, die sich, wegen der beobachtbaren Größe dieses Prozesses, dann natürlich auch klas-

sisch-kausal, wie hier im Wunsch sein Werk auch ohne die eigene Person bestehen zu lassen, als Funktion interpretieren läßt. Aber im Kern scheint es eher um *die Rettung einer von Grund aus optimistischen nihilistischen Seele* zu gehen, die vielleicht das Äußerste ist, was uns Menschen in der verstörenden Brutalität des Universums gegeben ist. - (Die Herausgeber)
*

Endnote Nr. 6:

hier nun die Fußnote PC Melvilles aus Vereinigt II, 6, wo er sich auf eine Theorie Autors bezieht, er habe in Sulla so etwas wie *Subrealismus* angepeilt, also einen Realismus, der sich unterhalb der Oberfläche der Wirklichkeit bewegt, im Gegensatz zum Surrealismus, der gewissermaßen über den Dingen schwebt. Hier also der Notentext:

Subrealismus hin, Subrealismus her, wieder einmal bleibt Autor unter seinen Fähigkeiten. PC Heisenberg, der Herausgeber „Sullas", hat das in seiner berühmt gewordenen Fußnote in Sulla V-3, 2 präziser und gültiger zusammengefasst, indem er „Sulla" als einen *Quantenroman* bezeichnete, als Textkonstrukt also, das, den Prinzipien der moderneren Quantentheorien sich unterwerfend, diese benutzt, um eine historische Wirklichkeit wenn nicht zu erklären, so doch präzise darzustellen. Auf diesen Roman hier scheint sich PC Heisenbergs These allerdings weniger gut anwenden zu lassen, dazu begnügt sich der Text zu sehr mit klassisch-kausalen Plausibilitäten. - Wollte man ein Bild seiner Struktur entwikkeln, so käme am ehesten vielleicht die Vorstellung in Frage, hier sei eine riesige Rolle mit aufgewickeltem Stacheldraht in Autors Seele am Werk gewesen, die nun mit erbarmungslos langsamem Schwung über der Welt abgerollt wird und dabei an ihrer schönen Oberfläche überall empfindliche Wunden aufreißt, in deren Bluten sich die organische Substanz allen noch so schönen Glanzes ihres Ursprungs schmerzhaft bewusst werden muss. So gesehen träfe der Begriff des Subrealismus weniger „Sulla" als diesen Text, den man, in Anlehnung an PC Heisenberg, insofern als „*Stacheldraht-Roman*" bezeichnen könnte. Das klingt natürlich weniger schick als „Quantenroman", aber dass Stacheldraht als Symbol des letzten Jahrhunderts durchgehen kann, das sowohl die beiden Weltkriege und den kälteren Dritten, als auch die Perversionen von Gulag und Konzentrationslagern, wie sie in diesem Roman immer wieder schmerzhaft aufleuchten, gültig kennzeichnet, steht wohl außer Frage. Vielleicht ist so ein „Stacheldraht-Roman" ja das Äußerste, mit dem sich dieses Jahrhundert erfassen lässt, alles Elegantere, Schönere ist womöglich zu abgehoben, zu sehr ästhetisierender Barock, um an das Geschehen wirklich her-

anzukommen, selbst in seinen naturalistischsten Ausprägungen oder sogar wenn man kurz und knapp sein will. Interessant ist jedenfalls, dass sich die ästhetische Minderwertigkeit des Bilds von so einem in gewalttätig langsamem Schwung sich über der Wirklichkeit abrollenden „Stacheldraht-Roman" gefällig mit der ästhetisch-moralischen Minderwertigkeit des Jahrhunderts paart. Mehr liegt eigentlich nicht drin. Um einen wirklich modernen „Quantenroman" zu schreiben, muss man vielleicht tatsächlich - wie Broch in seinem „Tod des Vergil" - zurück in die Antike gehen. - (PC Melville)
*

Endnote Nr. 7:

dazu zum Abschluss eine weitere Fußnote PC Melvilles, er war wirklich das Genie unter uns Rechnern, ebenfalls aus Vereinigt II, 5, wo die Ausmalungen der Grabkapelle des Heiligen Franziskus in Assisi durch Cimabue und Giotto beschrieben werden, und ihre Bedeutung für die Weiterentwicklung der europäischen Kunst bis hin zu van Gogh (den PC Melville übrigens zum Helden des Jahrtausends erklärt) und das Kino:

Auch diese Passage von der Genese der europäischen Malerei, gab, von seinem Kölner Erfolg offenbar übermütig geworden, Autor einmal als Ausdruck seinen Studenten zu lesen, im Rahmen seiner im Sommersemester 2002 an der Berliner Universität der Künste gehaltenen Vorlesung zur Schnitt-Theorie, komplett mit allen Fußnoten (außer natürlich dieser), vom zuletzt hier im Buch erschienenen, aus drei Sternen *** bestehenden Textseperator (also den Worten „*Und noch ein Rätsel...")* zum nächsten (zu „*... offenbar gar nicht gibt*". Wobei er sie aufforderte (auch darin mag man Übermut erkennen), diese immerhin sieben Seiten - da sich auch hier Widerstand gegen seine unmoderne Tafelbenutzung geregt hatte - doch nach antikem Vorbild einfach komplett auswendig zu lernen, wie man es vor der Erfindung der Tafel habe machen müssen. Ganze Generationen hätten nie anders gelernt. Was erst Gelächter, dann Entsetzen auslöste, als er darauf bestand und die Aufgabe verschärfte, indem er androhte, nur denjenigen der Studenten einen Schein zu geben, die diese Zeilen in seinem Büro fehlerlos vortrugen. Nicht damit es ihnen eine Lehre sei - ihn schere nicht, was man hier von seiner Tafelarbeit hielte -, sondern weil sie das in ihren künftigen schicken Medienberufen sonst total vergessen würden, und das sei nicht Sinn einer Universität der Künste. Ein paar Gewitzte forderten ihn dann auf, es doch erst mal in Form eines Gedichts zu schreiben, so was könne man besser lernen, in Danteschen Terzinen oder warum nicht sogar Hexametern - ihnen entgegnete er kühl, das läge ihm nicht, er habe es schon

mal bei einem historischen Roman versucht (offenbar „Sulla“, worin es in der Tat einige wüst klappernde Hexameter gibt), dafür habe er kein Talent, so was könne in Deutschland nur noch Durs Grünbein, sie sollten sich doch an den wenden, solche Eigeninitiative würde er sogar begrüßen. Grünbein sei ein phantastischer Dichter, wie man ihn nur noch selten finde - aber wenn sie nicht genug Mumm hätten, damit zu Durs Grünbein zu gehen, müssten sie sich mit seinem Text begnügen. Wütende Studentenproteste folgten, Vollversammlung, Fachschaftsrat, Institutsrat, Universitätsrat, die ganze Leier, bis schließlich der Präsident der Berliner Universität der Künste, ein gewisser Romain, vormals Redenschreiber des berühmten Willi Brandt, ihm eine scharfe, offizielle Rüge erteilte und im kommenden Jahr seinen Vertrag (mit der Begründung - ja so sind sie, die Sozialdemokraten: Autor beherrsche die neuen Medien, der er so großspurig unterrichte, nicht mal im Unterricht) nicht mehr verlängerte - aber am Ende haben sie doch alle brav ihren Text gelernt und fehlerlos in seinem Büro aufgesagt, alle 47, inklusive der Grabsteininschriften in seinem Geburtsort, also allen eingemeißelten Daten, und ihren Schein bekommen und warens zufrieden. Das all denen, die meinen, die Deutsche Jugend (und mit ihr der deutsche Leser) sei bereits ein hoffnungsloser Fall. - (PCM)

# ANHANG:
# FILMBEILAGEN ZUR COMÉDIE ARTISTIQUE

ZUM GELEIT
„2084“ (60 Min 1982)

1. SIEBEN TAGE EIFERSUCHT
, Potpourri aus *Östlich von keinem Westen* (20 Min 1979)
Das Szenische Opfer“ (50 Min 1980), A Room of my Own (45 Min 1992)

2. VEREINIGT
Die Geburt der Nation“ (70 Min 1973), Das Offene Universum (90 Min 1990)
A la recherche d‘un champs de la bataille perdu (35 Min 1994),

3. AUS DER KNABENZEIT
Bilder vom verlorenen Wort (50 Min 1975), Unerreichbar Heimatlos (25 Min 1977),
Aus dem Zeitalter des Übermuts (80 Min 1993)

4. SULLA
Sulla (120 Min 2001)

5A. EINE EPISODE AUS DEM HUNDERTJÄHRIGEN KRIEG
Eine Episode aus dem Hundertjährigen Krieg (240 Min 2002)

5B. EIS
Verlassen; Verloren; Einsam, Kalt (90 Min 1992)

5BS. VÖLKERWANDERUNG
Hommage an Ludwig van Beethoven (72 Min 2006)

5C. UNSTERBLICHE GESCHICHTE
Das letzte Jahr“ (124 Min 2009)

6. ELEMENTARE SCHNITT-THEORIE
Elementare Filmgeschichte“ (90 Min 1974)

7. DIE DAME IN BLAU
Gnade und Dinge (70 Min 1985), Aus dem Zeitalter des Übermuts“ (80 Min 1993)

8. HOLLIS
Dämonische Leinwand (90 Min 1969)
Studien zum Untergang des Abendlands (80 Min 2010)

9. LAGO
Am Rand der Finsternis“ (70 Min 1985)

9S. AUSNAHMEZUSTAND
Eine andere Welt (103 Min 2004)

Anhang 2

Augenblicksexemplare zum Aufbewahren gingen bislang (2001) u.a. an:

Bernd Liebner 10/98 + 1/2000
Eckhard Rhode 11/98 + 11/99
Gabriele Reuleaux 2/99 + 2/2000
Stefan Ripplinger 3/2000
Corinna Belz 5/2000
Kunsthochschule für Medien Köln 6/2000
Heiner Roß 9/2000

Aus der Comédie Artistique sind im Rahmen einer Reihe mit filmtheoretischen Schriften von Klaus Wyborny erschienen:

K. Wyborny
Filmtheoretische Schriften Band 1
Herausgegeben von Prof. Thomas Friedrich

## Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms

463 S., 44,90 EUR, br., ISBN 978-3-643-11053-4

Das Buch gibt einen Überblick über die in Spielfilmen üblichen Schnittformen. Dabei wendet es sich zum einen an Anfänger und interessierte Laien, denen es fundierte Einblicke in die in Spielfilmen übliche Schnittphänomenologie vermittelt. Andererseits ist es auch für den erfahrenen Praktiker bestimmt, dem es endlich ein theoretisch fundiertes Wissen darüber verschafft, auf welchen Prinzipien die zahlreichen Schnittregeln beruhen, die er sich im Lauf seiner Produzenten-, Regie-, Kamera-, Schauspieler- oder Cuttertätigkeit angeeignet hat. Und zum dritten eröffnet es dem medieninteressierten Philosophen einen Erkenntnisbereich, der bislang zwar mannigfaltig erörtet, aber noch nie so systematisch und kenntnisreich dargestellt wurde.

sowie

K. Wyborny
Filmtheoretische Schriften Band 2
Herausgegeben von Prof. Thomas Friedrich

## GRUNDZÜGE EINER TOPOLOGIE DES NARRATIVEN

360 S., 29,90 EUR, br., ISBN 978-3-643-11054-1

Im ersten Band dieser filmtheoretischen Schriften behandelte Klaus Wyborny den Schnitt des Spielfilms. Im hier folgenden zweiten Band wendet er sich dem Erzählen selbst zu, nicht zuletzt in seinen literarischen Ausprägungen. Dazu entwickelt er eine Erzähltheorie, die weitgehend sprach- und raumunabhängig ist und daher partiell auch für nichtmenschliche Lebewesen Gültigkeit haben könnte. Dabei vertritt er die These, dass auch tierische Lebewesen punktuell narrative Empfindungen haben, dass sich ihnen im Verlauf der Evolution also - etwa bei der Nahrungssuche und dem Paarungsverhalten - bereits komplexe narrative Codes einprägten, als das geometrische Raumempfinden noch von äußerst beschränkter Natur war. Das führt wiederum zu der revolutionären Idee, dass, anders als in der Linguistik meist gedacht, die uns geläufigen narrativen Muster nicht von Sprache erzeugt werden, sondern dass Sprache sie nur benutzt. Die vorliegende Arbeit ist primär der Versuch, für die dadurch entstehende Phänomenologie einen weitgehend sprachunabhängigen Formalismus zu entwickeln, der, außer auf menschliches Erzählen, auch auf gewisse Aspekte von tierischem Verhalten anwendbar ist.

LIT Verlag Berlin Münster Zürich Wien London - Reihe: Ästhetik und Kulturphilosophie

In der gleichen Reihe erscheint im Nov. 2014

K. Wyborny
Filmtheoretische Schriften Band 3
Herausgegeben von Prof. Thomas Friedrich

# Versuche

Unterwegs zu einer Schnitt-Theorie - Angewandte Topologie - Erkundung von Randbereichen
ca. 300 S

Im dritten Band dieser filmtheoretischer Arbeiten sind etliche „Versuche" versammelt, die um etliche Problemzonen des Films kreisen. Anders als die in den ersten beiden Bänden vorgestellten Theorie-Anstrengungen beansprucht keiner dieser Versuche Gültigkeit. Ihnen ist gemeinsam, dass sie gewissermaßen übers das Ziel hinausschießen, ohne dass ihnen moderierend die Spitzen abgebrochen werden. Oft sind darin Thesen formuliert, die sich vermutlich nur partiell halten lassen, aber in einem Terrain, in dem es ohnehin kaum Gültiges zu vermelden gibt, trotzdem einigen Wert haben.

Inhalt:

*I. Unterwegs zu einer Schnitt-Theorie*

Die Idee des Schnitts und das Raumzeitbewusstsein 1908-1911 (1974);
Vorwort / Nachwort zu einer Elementaren Schnitt-Theorie (1974);
Einführung in die Montageformen von zeitbasierten Bildsystemen (1999);
Elementare Filmgeschichte (2006);
Literatur und Film - Ein neuer Umgang (2003)

*II. Angewandte Topologie*

Auf der Suche nach dem Allerkleinsten (2013);
Traum-Topologien (2013);
Kollisionsschnitte in „The Lonely Villa" (2014);
24 Momente - In jeder Sekunde (1975)

*III. Erkundung von Randbereichen*

Begrüßung von Jonas Mekas (1994);
Einführung in das narrative Erzählen (1992);
Rhythmus im Blut - Rechteck, Zeit und Angst (1979-1991);
Über eine musikalisch-rhythmische Filmform (1985);
Vom Standpunkt (1988);
Unerreichbar Heimatlos (1979);
Lieder der Erde (1996)

LIT Verlag Berlin Münster Zürich Wien London - Reihe: Ästhetik und Kulturphilosophie

Die Filmbeilagen sind Teil der
DVD-Edition des Gesamtwerks von Klaus Wyborny
(momentan 26 DVDs / 40 Disks)

## A. Die Filme

1. Dämonische Leinwand - 1969 - 2 DVDs
2. Die Geburt der Nation - The Birth of a Nation - 1973 - 2 DVDs - German and English version
3. Pictures of the Lost Word - Bilder vom verlorenen Wort - 1975 - English version only
4. Der Ort der Handlung 1977 - 4 DVDs
5. Stummfilme aus den Siebziger Jahren 3 DVDs - stumm
6. Das Szenische Opfer - 1980 stumm
7. Am Arsch der Welt - 1981
8. Am Rand der Finsternis - 1985 - nur Musik
9. Gnade und Dinge (11 Stücke auf Film) - 1985 - nur Musik
10. Das offene Universum 1990 - 2 DVDs - German and English version
11. Verlassen; Verloren; Einsam, Kalt - 1986 / 1992 - nur Musik
12. Aus dem Zeitalter des Übermuts - 1993 - German or English subtitled version
13. Sulla - 2001 - 2 DVDs - German or English subtitled version
14. Eine andere Welt - 2005 - 2 DVDs - mostly music (with 3 German poems)
15. Hommage an Ludwig van Beethoven - 2006 - nur Musik
16. Das Letzte Jahr - 2009 - 2 DVDs - German or English subtitled version
17. Studien zum Untergang des Abendlands - 2010 - nur Musik
18. Syrakus - Film nach Gedichten von Durs Grünbein - 2012

## B. Videos and andere Studien

19. Elementare Filmgeschichte + Histoire du Cinéma - 1974 / 2006 - 2 DVDs
20. Frühformen filmischen Erzählens I - Die Mosaiken der Vorhalle von San Marco - 1995
21. Frühformen filmischen Erzählens II - Die Glasmalereien der Pariser Sainte Chapelle - 2002 - 2 DVDs
22. Frühformen filmischen Erzählens III - Italien im Mittelalter - 2009
23. 2084 - Video-Solo + Seminar „Wie mache ich einen Science Fiction Film“, F+F Schule Zürich 1982 - 3 DVDs
24. A Room of my Own - 1992 / 2009
25. A la recherche d‘un champ de bataille perdu - Auf der Suche nach dem verlorenen Schlachtfeld - 1994 - German version only
26. Klaus Wyborny‘s 1968 - 1968 / 2002 - German version only

Erschienen im Typee-Verlag Hamburg www.typee.de