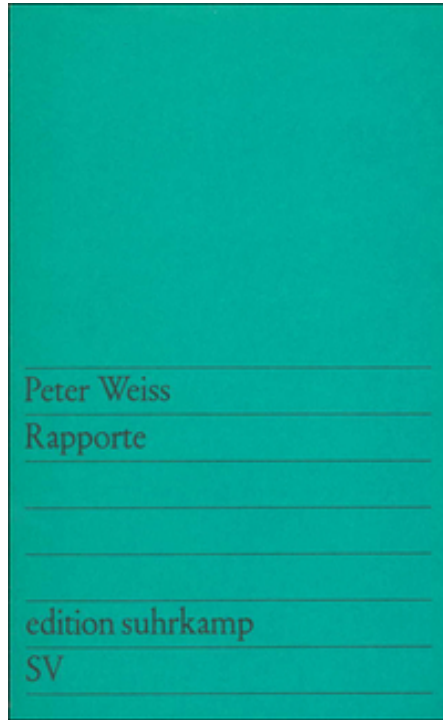


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Weiss, Peter
Rapporte

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 276
978-3-518-10276-3

edition suhrkamp

Peter Weiss, geboren am 8. November 1916 in Nowawes bei Berlin, starb am 10. Mai 1982 in Stockholm. 1982 erhielt er den Georg-Büchner-Preis.

Schriftstellerische Arbeit, wie Peter Weiss sie begreift, schließt die Reflexion aufs eigene Metier und auf die Gesellschaft mit ein. Beispiele für diese Art der Selbstverständigung sind die hier zusammengestellten Berichte; Aufzeichnungen und Reden aus den Jahren 1960-1965; sie vermitteln Einblick in die Werkstatt des Schriftstellers Weiss und seine intellektuelle Entwicklung, vor allem auch unter dem Aspekt seines Verhältnisses zur Öffentlichkeit.

Peter Weiss
Rapporte

Suhrkamp Verlag

edition suhrkamp 276

Erste Auflage 1968

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1968. Die Zusammenstellung erfolgte über die edition suhrkamp. Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Books on Demand, Norderstedt

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept von Willy Fleckhaus

ISBN 978-3-518-10276-3

4. Auflage 2010

Inhalt

- 7 Avantgarde Film
- 36 Der große Traum des Briefträgers Cheval
- 51 Aus dem Kopenhagener Journal
- 72 Gegen die Gesetze der Normalität
- 83 Aus dem Pariser Journal
- 113 Meine Ortschaft
- 125 Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia
- 142 Gespräch über Dante
- 170 Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache

- 188 *Nachweise*

Avantgarde Film

Der alte Méliès hatte ein Zaubertheater, eine kleine Schaubühne. Als er bei Lumière, dem Konstrukteur des Kurbelkastens, die ersten Filme sah, verstand er gleich, was hier für Möglichkeiten lagen. Lumière war nur Techniker. Er sah in dem Apparat nur ein Mittel zur Herstellung von naturalistischen Reportagebildern. Méliès konnte sich schon vorstellen, was sich da zaubern ließ.

Er war jedoch noch an sein Guckkasten-Theater gebunden. Für ihn stand die Kamera noch fest. Er stand hinter ihr wie auf einem Dirigentenpult und hatte vor sich nur die geschlossene Bühne. Doch dort konnten sich jetzt Ereignisse abspielen, die früher unvorstellbar waren. Aus dem Nichts tauchten Gestalten auf, lösten sich langsam auf, durchkreuzten einander durchsichtig, bewegten sich unnatürlich schnell, schwebten schwerelos umher, änderten blitzschnell ihr Aussehen. Und die Gegenstände bekamen ihr eigenes Leben: das Bett und die Stühle konnten tanzen, der Tisch flog durch die Luft, die Schuhe trippelten allein über den Boden. Er entdeckte alle Kameratricks, die heute noch angewendet werden, und er schaffte für sein neues dramatisches Werkzeug auch eine neue Sprache, eine Art Taubstummensprache, eine drastische Pantomime. Seine Dramatik war nicht nach den Gesetzen der Logik aufgebaut, auf seiner Schaubühne entwickelten sich keine folgerichtigen Handlungen, alles war in ständiger Verwandlung begriffen, bizarren Einfällen und Überraschungsmomenten ausgesetzt. Er ließ eine Spukwelt entstehen, eine Welt des makabren Humors und der wildesten Abenteuer. Engel und Dämonen, schauerliche Tiere und monströse Maschinen, Meerjungfrauen, Elfen und Seeungeheuer tauchten auf. In seinem Atelier, das er in einem Gewächshaus einrichtete, erbaute er Mondlandschaften, Ozeantiefen, Eisberge und

Urwälder. Es war eine Welt von Pappkulissen, doch sie war von einer naiven Poesie beherrscht:

Ein Omnibus nähert sich, gezogen von einem sonderbaren mechanischen Pferd. Vorn auf der Plattform stehen vier Neger. Das Pferd macht einen Luftsprung, schlägt nach den Negern aus und wirft sie um. Aus den Negern werden weiße Clowns. Sie verprügeln einander und werden wieder schwarz. Schließlich werden sie zu einem einzigen riesigen Neger, der sich weigert, das Fahrgeld zu zahlen. Der Schaffner zündet den Omnibus an und der Neger fliegt in Stücke.

Méliès ist der Rousseau der Filmkunst. Seine gutbürgerliche Welt aus der Zeit der Jahrhundertwende wird einem beunruhigenden Exotismus ausgesetzt. Das Plüschsofa steht zwischen Affen im Dschungel, Herren in Gehrock und Zylinder stolzieren zwischen Mondkratern umher, die Damen der Gesellschaft, mit geschnürten Taillen und Straußenfederhüten kriechen aus den Trümmern eines verunglückten Zuges hervor, im Salon, mit den Palmenkübeln und den Gemälden in Goldrahmen, stehen bedrohliche Apparate zu einer Abmagerungskur oder zu einer Tortur, unter der Sängerin, dem Präsidenten, dem Festredner öffnen sich Falluken.

Doch er blieb Gefangener seiner eigenen Requisiten. Er zauberte Tableaus vor. Für ihn war die Kamera noch ein unbeteiligter Zuschauer. Die bewegliche Kamera, das Nahbild, die Montage, entdeckten andere. Seine Schauspieler blieben Marionetten in einem geschlossenen Raum. George Albert Smith und James Williamson begannen 1901 in Brighton mit Filmen, in denen die Blickwinkel verändert wurden, in denen mit raschen Schnitten Interieur und Exterieur wechselten, in denen Parallelhandlungen in gesteigertem Tempo abliefen. In *The Great Train Robbery* zeigt Edwin S. Porter 1903 die neue Technik des dynamischen Schnitts, des ungeschminkten Spiels, des realistischen Hintergrunds. Es ist, als verbohrt Méliès sich aus Trotz in seiner Theatermaschinerie, die immer komplizierter wurde und in der er sich schließlich selbst

überlebte. Seine Rolle war ausgespielt. Man vergaß ihn. Den Rest seines Lebens verbrachte er in einem kleinen Laden, in dem er Spielsachen verkaufte. Erst die Surrealisten entdeckten ihn wieder und erkannten seine Bedeutung als Pionier.

Seine Nachfolger Zecca, Durand, Feuillade verlegten ihre absurden, melodramatischen Handlungen auf die offene Straße. Die Tollheiten gewannen auf diese Weise an Wahrscheinlichkeit. Indem die artifizielle Kulissenwelt verschwand, wurde alles überzeugender, die alltägliche Welt wurde zum Schauplatz für groteske und traumhafte Situationen:

Ein Brautpaar verläßt die Kirche. Mitten im Gewimmel des Hochzeitsgefolges verschwinden sie. Sie sind in ein Abflußrohr gefallen und landen in der Tiefe des Kanalisationsystems. Nach der ersten Verzweiflung siedeln sie sich da unten an. Sie ernähren sich von den Abfällen, die ihnen im Wasser zutreiben. Sie müssen sich gegen Ratten wehren, die so groß wie Hunde sind. Die Zeit vergeht, der Frack, das Brautkleid ist zerfetzt. Doch es läßt sich auch hier leben. Kinder werden geboren und diese Abkömmlinge werden schließlich durch ein enges Eisengatter zur Außenwelt hinaufgeschoben: splinternackt erscheinen sie mitten im Verkehr der Straße.

Diese Moritat von Durand, aus dem Jahr 1908, arbeitet schon ganz nach den Gesetzen des Surrealismus. Das Alltägliche, Gewohnte, wird aus den natürlichen Funktionen herausgerissen und zu sonderbaren Konfrontationen gebracht.

Lautréamonts berühmter Ausspruch: Wunderbar wie die Begegnung einer Nähmaschine und eines Schirms auf einem Operationstisch.

Er meint damit, du sollst nicht davon ausgehen, daß alles seinen festen Platz hat. Du bist Herr über die Dinge und kannst mit ihnen machen, was du willst. Das waren Leitsätze, die für die ganze neue Kunst galten.

Aber gleichzeitig entwickelte sich auch der Realismus in der Filmkunst. In Schweden begannen Stiller und Sjöström mit ihren naturalistischen Werken. Die großen Filme, die uns be-

eindruckten – waren sie nicht immer realistisch – von den russischen Revolutionsfilmen an, über Pabst und die Franzosen der Dreißigerjahre, bis zu den heutigen Italienern? Bleiben da nicht die Versuche der sogenannten Avantgardisten im Hintergrund?

In der Literatur gibt es Romane und Gedichte. Neben den Werken von großem Format arbeiten die Poeten des Films oft an kleineren Einheiten. Sie wollen nicht die abgeschlossene Handlung, den epischen Stoff, das durchgeführte Drama. Es geht ihnen manchmal nur um die Auspeilung einer Situation. Sie wollen das Zusammengesetzte, das Vielschichtige eines kleinen Stückes schildern. Sie wollen die Vision anstelle der Abbildung. Oft bleiben ihre Arbeiten Laboratoriumsversuche, halb geglückte Formexperimente, aber manchmal gelingt es ihnen, eine neue, rein filmische Welt darzustellen. Ohne die Experimentatoren, die Cinéasten, ist eine Weiterentwicklung der Filmkunst kaum möglich, und der Film sitzt fest in der Sterilität – die uns heute, mit wenigen Ausnahmen, überall in den Kinos begegnet. Das rein Filmische – ein etwas abgedroschener Ausdruck. Können wir noch etwas damit anfangen?

Ich möchte nur ein paar Einzelheiten herausgreifen, die wichtig sind für die ersten avantgardistischen Werke. Im Gegensatz zum Spielfilm, der immer noch überladen ist vom ererbten Gut aus der Literatur und der Theaterdramatik, von all diesem Dialog, der einem alles erklären will, von dieser Schilderung von geschlossenen Persönlichkeiten, von Intrigen und äußeren Handlungsmomenten, geht es hier um einen Ausdruck von Emotionen, von Gedankenketten, die sich der Vernunft oft entziehen.

Ich denke an eine Szene in einem Film von Feuillade, vor dem ersten Weltkrieg gedreht: da sieht man zuerst im Schlafzimmer einer Villa eine Frau, die auf dem Bett liegt und mit den Zeichen der Ungeduld irgendjemanden erwartet. Unten auf der Straße fährt eine Kutsche vor. Darauf

sieht man vom Innern des Zimmers aus, wie eine große Schlange durchs Fenster hineinkriecht. Wieder ein Bild der wartenden Kutsche. Es bleibt ungewiß, was drinnen im Zimmer geschieht. Man sieht nur von außen, wie die Schlange das Zimmer durch das Fenster verläßt. Dann die Frau, die jetzt ermattet auf dem Bett ausgestreckt liegt, und zum Abschluß die Kutsche, deren Tür eben zufällt, und die wieder davonfährt. Ich finde, in diesen wenigen Bildern wird der Besuch eines nicht ganz geheuren Liebhabers auf eine Art geschildert, die dem Zuschauer einen Schlag ins zentrale Nervensystem versetzt. Es wird nicht geredet und geredet, wie heute, und es werden nicht – damals war der Film ja stumm – Textblätter eingelegt. Der Text war ein Abbruch, eine Erinnerung an die Literatur. Die Bilder hatten ihre eigene Sprache.

1915 kam dann das erste durchgeführte kühne Experiment: *La Folie du Docteur Tube*, Der besessene Dr. Tube, von Abel Gance. Dieser Dr. Tube ist ein Seher, ein neuer Dr. Faust. Zunächst geistert er in seinem Laboratorium herum, zwischen dampfenden Retorten, auf der Suche nach einem Mittel, das die Struktur der ganzen Welt verändert. Dieser Abschnitt ist verworren, verrückt, von hektischen Gesten erfüllt, und ironisiert all die verbrauchten melodramatischen Effekte des Films. Dann gelingt es ihm plötzlich, die richtige Mischung herzustellen. Die künstlerische Revolution vollzieht sich. Die Wirklichkeit wird zum Unkenntlichen deformiert. Tube und seine eintretende Haushälterin werden zu schwelenden Massen. In prismatischen Brechungen, verzerrenden Objektiven und Spiegeln verlängern und verkürzen sich die Glieder der Gestalten. Die Gegenstände im Zimmer wachsen zu phantastischen Formationen auf. Wie eine Qualle fliegt Dr. Tube in der Luft, sein Gesicht hat nichts Menschenähnliches mehr, er vervielfältigt sich, schwillt an, schrumpft zusammen, und sein Hund fließt, unendlich lang, rings um die Wand.

Solche Figuren malten auch die Futuristen und Kubisten. Bei Picasso kommen sie immer wieder vor.

Damals, am Anfang des ersten Weltkriegs, sahen viele der modernen Maler und Poeten die künstlerischen Möglichkeiten, die im Film lagen. In seinem futuristischen Manifest sprach Marinetti von einem *absoluten* Film, einem Film, der die äußere Wirklichkeit durchdringt, der die Wirklichkeit als ein elektrisches Kraftfeld schildert, als eine Welt von starken Spannungen, von tausenden Atomen. In Frankreich bahnten Apollinaire und Desnos den Weg für den *poetischen* Film, einen Film, der die von Rimbaud geschaffene magische Sprache weiterführen sollte. Aber erst im Zusammenhang mit der dadaistischen Bewegung wurde der Film wirklich entfesselt. Die klassischen Kunstideale waren jetzt gesprengt – die Kunst war ein fruchtbarer Anarchismus, in dem alles möglich war. Man Ray, der amerikanische Maler und Photograph, stellte in Paris 1923 den ersten dadaistischen Film her, den er *Le Retour à la Raison* nannte – Zurück zur Vernunft! Was er sich unter dieser Vernunft vorstellte, weckte Tumult und wilde Begeisterung unter den Zuschauern. Es waren Bilder, die einander hetzten, aufblitzende Lichter, vorbeihuschende Schatten, undeutliche Formen, dazwischen hin und wieder ein Frauentorso und ein Uhrwerk, mit dem Schild *Gefahr!* So wie in der Poesie, der Malerei, der Musik die gewohnten Formen und Kontinuitäten aufgelöst waren, so war auch dieser Film ein neuartiges, kaleidoskopisches Gebilde, ein Angriff auf die Ordnung, auf das Uhrwerk des Alltäglichen – das auftauchende Schild *Gefahr!* war ein Kampfsignal, das sich auch gegen die Filmindustrie richtete, die jetzt schon ihre Machtstellung erreicht hatte.

1924 drehte René Clair, zusammen mit den Malern Picabia und Duchamp den Film *Entr'acte*. Er wurde in der Pause einer Vorstellung des Schwedischen Balletts gezeigt und führte wieder zu einem wunderbaren Skandal. Die ersten Bilder kündigten schon an, was hier geschehen sollte: Die ganze Stadt Paris stand auf dem Kopf. Die Zuschauer wurden taumelig vor Schwindel.

Dann landet man auf einem Dach. Zwei Schachspieler – Duchamp und Man Ray – schieben bedächtig ihre Figuren über das Brett. Aber schon wird man wieder nach unten gerissen, unter die durchsichtige Bühne, man sieht die Tänzerin von unten – die sich gleich als bärtiger Mann entpuppt. Oben auf den Dächern nimmt jetzt ein Jäger, in Operettenkostümierung, die Schachspieler aufs Korn – er schießt aber auf ein Ei, das in einer Schießbude rotiert. Das Ei zerspritzt – und die Beerdigung kann beginnen. Der Leichenwagen wird von einem Kamel gezogen, das Kamel beginnt zu traben, das Trauergesolge läuft in Zeitlupenbewegung hinter dem Wagen her, Frauen mit wogenden Schleiern, Männer in Frack und Zylinder, ernsthaft und feierlich – und immer schneller rollt der Wagen, das Kamel hat sich losgerissen, der Wagen rollt allein weiter, das Gefolge hetzt hinterher, die Geschwindigkeiten werden übersteigert, in rasender Fahrt saust alles dahin, die Straßen bersten, klaffen auseinander, Radrennfahrer schließen sich der Beerdigungsgesellschaft an, auf einer Berg- und Talbahn geht die Jagd weiter, der Magen dreht sich einem beim Sturz in den steilen Gefällen um, bis der Leichenwagen in einem Straßengraben landet, der Sarg herausfliegt, der Deckel aufklappt und der Dirigent des Opernorchesters hervorhüpft, den Taktstock hebt und durch ein gespanntes Papier den Zuschauern entgegenspringt – der Tanz kann beginnen!

Auch in Chomettes Film *Jeux des Reflets et de la Vitesse* ist die Stadt Paris ein Kessel von dynamischen Geschwindigkeiten. Die Lampen und Lichtreklamen in den Straßen werden zu einem Feuerwerk. Die Fahrt mit einem Seinedampfer, mit der Untergrundbahn, in übernatürlicher Geschwindigkeit, Notre Dame, der Eiffelturm, all die Touristenattraktionen sausen in ein paar Sekunden vorbei, der Verkehr auf der Place de la Concorde wird zu einem kreiselnden Ornament, die Wirklichkeit hinterläßt nur Eindrücke von Kurven, Keilen, Funken – wie in den Bildern von Kandinsky.

Im *Ballet Mécanique* des Malers Léger werden die Gebrauchsgegenstände des alltäglichen Daseins – die auch auf seinen Bildern vorkommen – zu abstrakten Formen und Volumen verwandelt. Mit Ausnahme einer kurzen Szene, die sich mehrmals wiederholt, und in der eine Wäscherin, mit einem Sack auf der Schulter, eine Treppe hinaufsteigt, besteht der Film nur aus Objekten. Auch ein erscheinendes Frauengesicht hat Objekt-Charakter, es gleicht dem Gesicht einer Puppe. Abwechselnd aufgerichtet und niedergesenkt scheint es automatenhaft zu nicken, das Nahbild des Auges, abwechselnd geöffnet und geschlossen, links und rechts auf der Bildfläche, wird zu einem freistehenden Detail. Die Maschinenfragmente, Werkzeuge und Küchengeräte, die die Kompositionselemente seiner dekorativen Bilder sind, läßt er hier in Bewegung erscheinen. Wenn er eine Flasche, einen Kochtopf, einen Quirl, ein Sieb hin- und herschwingen und rotieren läßt, so ist es, als befreie er eine gebundene Kraft aus den Dingen: die Haushaltsgeräte, die man sonst kaum beachtet, zeigen plötzlich ungeahnte Qualitäten. Messer, Gabeln und Korkenzieher werden zu monumentalen Mobile-Skulpturen. Ein paar Beinattrappen, zu verschiedenen Stellungen zusammengelegt, führen einen Tanz auf. Ein Strohhut und eine Halskette bilden wechselnde Arabesken. Wie in einem kubistischen Collage-Bild benutzt er Flaschenetiketts, Plakate, Fetzen von Zeitungspapier, er arbeitet mit den Bruchstücken der Realität, und diese bewegliche Komposition wird von der Treppenszene zusammengehalten: immer wieder ersteigt die Wäscherin mit ihrem Sack die steilen Stufen, und kaum ist sie oben angekommen, fängt sie noch einmal von unten an, in ihrem Ewigkeitsmarsch. Die Kunst Légers ist robust und realistisch, seine Menschen sind Roboter, in einer Welt von lebendigen Maschinen und Gegenständen.

Auch Hans Richter schildert in seinem *Vormittagsspuk* den Aufruhr der Gegenstände gegen ihre alltägliche Routine. Die Dinge verlassen ihren bestimmten Platz und leben ein mär-

chenhaftes Dasein: Tassen fliegen vom Tablett, zerschellen am Boden, fügen sich wieder zusammen, steigen auf wie ein Taubenschwarm, Hüte kreisen in geschlossenen Formationen in der Luft, Köpfe kugeln auf den Schultern von Personen und spalten sich.

Duchamp läßt in seinem *Anemic Cinéma* nur runde Scheiben, die mit akonzentrischen Ringen bemalt sind, rotieren. Indem diese Kreise nun langsam um den Mittelpunkt der Scheibe schwingen, entsteht eine optische Täuschung: die Bildfläche wird in einen dreidimensionalen Raum verwandelt. Es ist als blicke man in verschiedenförmige tiefe Trichter. Das stillstehende Bild ist platt. Durch die Bewegung entsteht eine neue Dimension. Gib die Logik des gewohnten Denkens auf, sagt er mit diesem Film – und glaube allein deinem Auge.

Gezeichnete Filme, in denen abstrakte Formen in Bewegung versetzt werden, begannen schon 1921, mit der *Diagonalsymphonie* von Viking Eggeling, und wurden dann von Hans Richter und Walter Ruttmann weitergeführt. Diese Filme hatten einen strengen, klassischen Aufbau. Eggeling arbeitete mit einem Reichtum von Formen auf einer zweidimensionalen Bildebene; Richter läßt Vierecke anwachsen und verkleinert sie, und erreicht dadurch eine Tiefenillusion.

Man Ray arbeitet weniger konstruktiv. Seine Filme sind versponnener, poetischer. In *Emak Bakia*, 1926, läßt er Wechselwirkungen von statischen Kompositionen und verschiedenen kleinen beweglichen Einzelheiten entstehen. Seine Stilleben aus geometrischen Objekten, Würfeln, Musikinstrumenten, Kleidungsstücken bilden Ruhepunkte in einem Strom von geheimnisvollen Teilformen und Lichtmustern. »Emak Bakia« stammt aus dem Baskischen und bedeutet: »Stör' mich nicht!« Der Film will nichts anderes sein als eine subjektive Meditation, als eine Untersuchung von optischen Möglichkeiten.

In seinem *L'Etoile de Mer* – Seestern – überführt Man Ray ein Gedicht von Desnos in die filmische Sprache. Auch hier

baut er die Bildfolgen kontrapunktisch auf. Alle Abschnitte, die in der äußeren Wirklichkeit vor sich gehen, sind durch dämpfende Filter und Schleier gesehen. Das reale Ereignis wird zu etwas Unwesentlichem zurückgeschoben, oft liegt es fast verborgen hinter milchigem Glas, und nur die Phantasien erscheinen in einer nahen und deutlichen Wirklichkeit. Der lange Spaziergang des Liebespaars auf dem Parkweg geht wie in einem wäßrigen Nebel vor sich, die Gesten und Umarmungen werden ironisch von ein paar Schatten ausgeführt. Gleichzeitig beschwören diese schwankenden, trüben Bilder eine Unterwasserstimmung herauf: hier unten, tief im Meer, lebt der Seestern. Das Meer ist das Element des Traums, des Schlafs, der Geburt. Der Seestern ist das Symbol einer ozeanischen Liebe. Der Seestern muß sterben und vertrocknen, wenn er auf den Strand der Außenwelt geworfen wird. Der Seestern erscheint in einer Reihe von Kompositionen, die an medizinische oder technische Abbildungen erinnern. Der Seestern bewegt sich wie ein Herz in einer komplizierten Maschinerie von Kolben, Hebeln und Drähten. Es ist etwas Kühles, Intellektuelles in diesen Bildern von sonderbaren Apparaturen, Gläsern, mechanisch vollzogenen Handbewegungen, etwas von Laboratorium und Operationssaal, etwas Ungreifbares und Unerklärliches wird hier unter die Lupe gelegt und mit Tabellen und mathematischen Formeln untersucht. Man kann diesem Film nicht mit Worten beikommen – wie ja überhaupt jedes Gespräch über Film ein Paradox ist. Ebenso wenig wie wir Musik mit Worten beschreiben können, können wir diese Bilderwelt mit Worten fassen. Und wenn wir die Filme sehen, und sie verstehen wollen, müssen wir uns in sie hineinwittern, mit unserm eigenen poetischen Gefühl.

Diese Filme wollen die Phantasie des Zuschauers anregen, sie wollen ihn beunruhigen. Sie wollen ihn aus seiner Zufriedenheit wecken. Damals, zu Anfang und Mitte der Zwanzigerjahre, war die Kunst angriffslustig. Die Maler, die Filmpoe-

ten waren Revolteure. Sie glaubten an eine Veränderung der Gesellschaftsordnung.

Und sie haben doch die politischen Schiebereien und den Krieg nicht abwehren können.

Sie bestehen aber noch, alle diese Werke, und viele von ihnen haben bis heute ihre Frische bewahrt. Diese avantgardistischen Arbeiten aus dem Film, der Malerei, der Literatur, haben die Katastrophe überlebt. Sie bilden keinen Abschluß, sondern stehen immer noch an einem Anfang. Sie lassen sich weiterentwickeln, fortsetzen. Je konformistischer die äußere Ordnung wird, desto lebendiger wird diese respektlose, aufwieglerische Kunst. Wir brauchen wieder gewaltsame künstlerische Handlungen – in unserem satten, zufriedenen Schlafzustand!

Müßten solche Filme dann nicht realistisch sein und eine eindeutige Sprache sprechen? Verlieren sie nicht an Schlagkraft, wenn sie mit poetischen Symbolen arbeiten?

Die Filmavantgarde schulte sich mehr und mehr am Dokumentarfilm. An Dokumentationen der Wirklichkeit. Jetzt, gegen Ende der Zwanzigerjahre, waren die Filme von Eisenstein und Pudovkin da, der russische Filmpionier Vertov zeigte sein Werk *Der Mann mit der Kamera*, Stroheim hatte, schon 1923, *Greed* gedreht, dieses Meisterwerk des realistischen Films – das dann auch von der kommerziellen Maschinerie Hollywoods verbannt wurde. Doch neben den Schilderungen der äußeren Wirklichkeit verloren die visuellen Dichtungen einer inneren Wirklichkeit nicht an Kraft. Im Gegenteil: die Mittel, mit denen das Irrationale, die persönliche Mythologie, dargestellt wurde, wurden immer ausdrucksvoller und konkreter.

Da war Antonin Artaud, der Vorgänger der heutigen Absurden: Ionesco, Adamov, Beckett. Er ersann sich ein Theater der Grausamkeit, und damit meinte er ein Theater, in dem das Publikum psychischen Schockwirkungen ausgesetzt werden sollte. Der Film *La Coquille et le Clergyman* – Die Mu-

schel und der Priester – den Germaine Dulac 1927 nach seinem Manuskript drehte, enthält etwas von Artauds visionärer Spielform, etwas von diesen unbändigen Verwandlungen, diesen ekstatischen Einfällen, die er aus chinesischen und balinesischen Dramen übernommen hatte – im übrigen aber hielt sie an einem lyrisch-ästhetischen Ton fest, der Artaud fremd war. Er selbst hätte sich einen rücksichtsloseren, härteren Stil gewünscht, er selbst hätte mit seinen hemmungslosen Einfällen die Zuschauer in eine panische Erregung treiben wollen. Germaine Dulac konnte nur ein hermetisch geschlossenes Werk schaffen – und dies ist faszinierend genug, mit seiner Zentrallyrik, in deren halluzinatorischen Bildern wir etwas von dem dunklen Ödipusdrama erraten, das sich dort abspielt:

In einem Keller befindet sich ein junger Mann im schwarzen Priesterrock bei einer sonderbaren Tätigkeit: mit einer Muschel schöpft er eine Flüssigkeit aus einer Schale und füllt unzählige Gläser damit – nur um dann die Gläser, eins nach dem andern, zerschellen zu lassen. Die Scherben wachsen zu einem hohen Haufen an. Eine quälende, sinnlose Arbeit – es ist, als wollte er mit irgendetwas zurechtkommen, er vollführt immer wieder dieselben Gesten, mit einer Bemühung, die von vornherein aussichtslos erscheint.

Ein großer breitschultriger Mann stapft die Treppe herab, in der Uniform eines Generals, mit Orden behängt, einen Säbel nachschleppend. Wie eine Riesenspinne umtanzt und umfliegt der Uniformierte den Priester, dominierend und bedrohend. Er reißt ihm die Muschel aus der Hand, und während der ganze Raum in gewaltsame Konvulsionen gerät, schlägt er die Muschel mit einem Säbelhieb mitten auseinander.

Gekusch liegt der Priester zu den Füßen der martialischen Figur, und wie dann der Mächtige aus dem Keller herausstolziert, kriecht er ihm auf allen Vieren nach. Wie ein angeschossener Hund kriecht er auf der Straße am Saumstein entlang.

Sein Übermann sitzt diktatorisch in einer Kutsche – neben ihm eine schöne, weißhaarige Frau mit einem Brautkleid. Sie sind auf dem Weg zur Kirche.

Der Priester verfolgt sie und zerzt den Mann aus dem Beichtstuhl, in dem er sich mit der Frau versteckt hat. Der General ist jetzt zu einem Beichtvater geworden, zu einem Vorgesetzten in der kirchlichen Hierarchie – sie ringen miteinander, und diesmal wird der Junge zum Sieger, er schleudert die große väterliche Gestalt von sich und die mütterliche Frau zieht ihn lockend in den Beichtstuhl, überschüttet ihn mit Küssen und Liebkosungen – doch wie er ihr Kleid öffnet, erscheint ein Panzer aus Muschelschale auf ihrer Brust. Er reißt ihr den Panzer ab.

Und da wird die Kirche zu einem Ballsaal, voll von tanzenden Paaren. Der Mächtige tritt wieder ein, in einer königlichen Uniform, mit der Königin an seiner Seite. Der Sohn steht isoliert, erstarrt, mit dem Muschelpanzer in der Hand.

Und da besitzt er Zauberkraft. Wie er die Hand mit der Muschelschale hebt, wird alles Leben ringsum ausgelöscht, und nur die Frau bleibt – auf der spiegelnden Fläche des Marmorbodens kommt sie ihm entgegen. Sein schwarzer Rock wird zu einem riesigen Gewand, das er zu ihr hinschwingt, zu einem unendlichen wogenden Weg, auf dem er mit ihr entflieht.

Dann eine hohe Eisentür vor ihm. Fieberhafte Bemühungen, die Tür zu öffnen – doch wie es ihm endlich gelingt, steht er nur wieder vor verschlossenen Türen – Tür nach Tür überwindet er, bis er wieder in ein Zimmer eindringt, in dem er dem Mann und der Frau begegnet.

In einer tumultarischen Bildfolge setzt seine kosmische Flucht sich fort. Landschaften, Meere, Städte, Wolken sausen vorüber, Fäuste hämmern auf Türen ein, irgendwo, vielleicht auf einem Schiff, liegt der große Herrscher in Ketten. Zuweilen taucht die Frau auf, er will sie umarmen, doch sie verschwindet, schließlich hält er nur eine Glaskugel in seinen

Händen. Hinter ihm steht die Frau, schwarzgekleidet, hochaufgerichtet wie eine Herrscherin, am offenen Fenster eines Zimmers. Blendend hell fällt das Tageslicht ein. Im Innern der gläsernen Kugel liegt ein Gebilde, das dem Kopf des jungen Priesters gleicht. Er zerschlägt das Glas und hebt seinen eigenen Kopf heraus, der auf einer Muschel liegt. Der Kopf schmilzt zu einer Flüssigkeit, und er hebt die Muschel an den Mund und trinkt.

Der Ring ist geschlossen. Endlich hat er erlangt, um was er sich am Anfang bemühte. Er trinkt mit geschlossenen Augen – ein Gift, oder ein Lebenselixier.

Solch ein komplexes Thema kann nur vieldeutig geschildert werden. Es gibt hier doch keine Lösung. Es kommen nur Impulse zur Sprache. Wir blicken in einen Traum ein. In mir selbst hinterlassen diese ungeklärten, mit starken Erlebnissen geladenen Bilder einen viel stärkeren Eindruck als all die logischen Handlungsmomente im gewöhnlichen Spielfilm. Dort habe ich schon sofort vergessen, um was sich das ganze dreht, ich kann die auftretenden Personen kaum voneinander unterscheiden, finde mich in den Milieus nicht zurecht, es interessiert mich nicht, was sie reden, und die sogenannte Lösung ist mir völlig gleichgültig. Hier aber lebe ich mit – die Tätigkeit meiner eigenen Impulse und Phantasien ist angeregt, ich beschäftige mich immer wieder mit dem Stoff, setze mich mit seinen Rätseln auseinander.

Und dann kam Bunuels *Un Chien andalou* – ein Andalusischer Hund – 1929, und hier wurde diese unterirdische Sprache zu dem gewaltsamen Angriff, den Artaud sich gewünscht hatte. Hier gab es nichts Versponnenes, Ästhetisches mehr. Hier wurde kein Wert auf Bildkompositionen, Montagen, Rhythmen und Beleuchtungen gelegt. Die Bilder waren hart und kunstlos, drückten nur elementare Triebe, Wünsche, Ängste aus. Auch dieser Film war nach den Prinzipien der Traumarbeit aufgebaut. Doch der Traum war hier nicht als unwirklicher Zustand geschildert, als ein isoliertes Phänomen,