

Faint, illegible text from the reverse side of the page, appearing as bleed-through from the other side of the paper.



RÜCKWÄRTS DURCH NEAPEL

Der folgende Text tut etwas, was Texte dieser Art sonst nicht tun. Vielleicht sogar nicht tun sollten, denn dieser Text plaudert freimütig aus, will sagen, er gibt jenen Gedankenstrom wieder, von dem ich mir heute einbilde, er habe zu den Bildern geführt, die in diesem Band abgedruckt sind.

Die Bilder selbst sind, technisch gesehen, simple *still shots* eines Videofilms, den ich gemeinsam mit Rudolf Weidenauer im Sommer 2007 in Neapel gedreht habe. Ein jedes *still shot*, also ein unbewegtes Abbild eines bewegten Filmbildes, kann die Bewegung des Films allenfalls erahnen lassen. Diese *still shots* aber verfehlen in eigentümlicher Weise sogar die Essenz des Filmes, denn auf ihnen ist nicht zu sehen, worum es bei dem Film eigentlich geht. Diese besondere Nicht-Repräsentation fiel mir erst auf, als ich die ersten *still shots* aus dem Film herauskopierte, um Pressematerial für eine kleine Ausstellung zu haben, in der dieser Film gezeigt wurde. Auf keinem der Fotos war zu erkennen, dass in dem Film ein Mann rückwärtsgeht. Rückwärtsgehen sieht auf einer Fotografie ziemlich genau so aus wie Vorwärtsgehen.¹

Allenfalls zeigt sich im Gesicht des Schreitenden eine gewisse Unsicherheit, und wer genau hinsieht, mag einige unübliche Verdrehungen der Schulter erkennen, ein wenig kann es erscheinen, als würde der Mann nach langer Zeit das Gehen neu erlernen. Alleamt Details, die wohl nur einem sorgfältig suchenden Blick ins Auge fallen. Was im Film sofort sichtbar ist, bleibt also im *still shot* verborgen, womit

zugleich die Fotografien ein Rätsel aufgeben, das sich bei einer Betrachtung des Films niemals aufgeben würde: Warum schauen die Passanten, denen der Mann in den engen und quirlig durchströmten Gassen Neapels begegnet, diesen teils besorgt, verärgert, belustigt oder sonst wie empört an? Auf den Bildern ist nicht zu sehen, wodurch der Mann die Aufmerksamkeit der anderen erregt, und es ist auch nicht zu verstehen, warum er so starr und leicht verunsichert in die Kamera blickt. Dazu muss der Aufbau der Filmaufnahme bekannt sein und zu dem kam es, folgt man dem von meiner Erinnerung verfälschten Gedankenstrom, angeblich so:

Auf dem Bildschirm eines kleinen Fernsehers in einer Ecke, die aus einer kahlen Betonwand und einer vom Boden bis zur Decke reichenden Glasscheibe bestand, war ein Mann zu sehen. Er trug eine Art Hosenanzug, wie ihn zuweilen Ausdruckstänzer oder Akrobalen überstreifen. Vermutlich war seine Kleidung weiß, vielleicht war auch der Raum weiß, dessen genaue Ausmaße sich nicht erkennen ließen und in dem sich keinerlei Mobiliar befand. Der Mann, von dem sich die ihn verfolgende Kamera nie mehr als zwei Meter entfernte, schien gegen etwas zu kämpfen. Immer wieder holten seine Arme aus, als wollte er einen unsichtbaren Gegner packen, dann wieder schlug er um sich. Bei diesem Kampf stand es nicht gut um den Mann, er schien zu unterliegen, denn seine Kräfte erlahmten sichtlich. Monate später erzählte ich Rudolf Weidenauer aus meiner Erinnerung von diesem Video, das ich in einer

Ausstellung in Wien gesehen hatte. Was uns beiden damals daran gefiel, war diese Konzentration auf eine einzelne Figur, die sich in einer Handlung befindet, die erst mit der Zeit eine Art Sinn ergibt. Wenn hier das Wort Sinn bemüht wird, dann soll damit nicht mehr gemeint sein als das Sichtbarwerden von Erschöpfung. Eben jener Erschöpfung, die diesen unbekanntem Mann im weißen Strampelanzug allmählich zu überwältigen drohte. Sinn also in jener nie ganz zu trennenden Doppeldeutigkeit von „Ziel“ und „Bedeutung“, denn beides war die sichtbare Erschöpfung in jenem Film. Rudolf Weidenauer und mir erschien es lohnend, nach dramatischen Konstellationen zu suchen, die nicht mehr sein sollten als ein Individuum, eine Figur, die zugleich sichtbar wird mit der Lage, in der sie sich befindet.

Rudolf Weidenauer hatte seit Anfang der 1990er Jahre nach Filmen oder auf Film bannbaren Handlungen gesucht, in denen er sich selbst zu einer solchen Figur machte. Einer Figur, der meist etwas zustieß, was sie nur leidlich kontrollieren konnte oder dem sie im Grunde ausgeliefert war, wie zum Beispiel die Teilnahme an einem Boxturnier (zu sehen im Film „Wiener Neulingkonkurrenz“ von 1996). Dieser Situation versuchte dann die Figur im Lauf des Filmes dennoch eine gewisse Gegenwirkung aufzuzwingen. In manchen filmischen Versuchen ging diese Gegenwirkung allerdings derart unter, dass die Szenerie des Filmes gänzlich alltägliche Vorgänge dokumentierte, bei denen, wie zufällig, auch Rudolf Weidenauer anwesend war.

Das Ausgeliefertsein an eine Situation war für einen Filmbetrachter unsichtbar und wurde nur vom Ausgelieferten selbst empfunden, wenn er den Film sah. Ein Ergebnis also, mit dem Rudolf Weidenauer kaum zu-



frieden sein konnte. Er bat mich, ihm bei weiteren Aufnahmen behilflich zu sein. Ein neuerliches Konzipieren von erst zu erzeugenden Situationen, die er in früheren Filmen aufgesucht oder gar inszeniert hatte, wollte er weglassen, sondern einfach in Wien auf die Straße gehen und dort in einer Art „Videoüberfall“ Menschen mit seinem unangemessenen Verhalten konfrontieren. Mir sollte dabei die wenig dankbare Rolle zukommen, dies mit der Videokamera zu dokumentieren. Ich wiegelte damals gleich ab, weil ich um die situationsstiftende Wirkung der Kamera wusste. Sobald wer eine Kamera auf ein Geschehen hält, werden die Handlungen der Menschen von der Kamera mitbedingt. Ein Argument, das einerseits zutreffend war und andererseits mir sehr zupass kam, da ich die zu erwartenden Peinlichkeiten scheute. Ich durfte deshalb die Vorgänge von gesicherten und verborgenen Blickwinkeln aus filmen.

Es war mehr als ein Zufall, dass diese Wiener Filme dem bekannten Genre der „versteckten Kamera“ ähnelten, nur dass diese Fernsehunterhaltungsscherze eine feste Dramaturgie hatten, die stets in dem, zuvor geplanten, Scherz gipfeln mussten und sich auch immer darin erschöpften. Genau diesen letztlichen Witz und die darin liegende Erlösung wollte Rudolf Weidenauer nicht, sondern die alltägliche Situation auf der Straße sollte so lange als irgend möglich in einer Offenheit gehalten werden, die der Hauptfigur und den darin verwickelten Passanten ein Handeln ermöglicht, das zuvor ausgeschlossen war. – Nun, wir waren mit den Ergebnissen nicht zufrieden.

Einige Zeit vor diesen Straßenfilmereien hatte ich ein Stipendium für einen London-Aufenthalt bekommen. Stipendien sind niemals vorbehaltlose Geschenke, sondern die betreffenden Stellen erwarten sich für

die erbrachte Leistung eine Gegenleistung. Mein ansonsten vergnüglicher Aufenthalt in London wurde also gequält von der Not, einen Film zu machen, damit ich nicht das Stipendium zurückzahlen musste. Bei meinen Gängen durch die Stadt konnte ich mich folglich nicht meiner, durch all die Sensationen ohnehin aufgeregten Schaulust hingeben, sondern blickte mich immer wieder, ein wenig betrübt, nach etwas um, das ich filmen könnte. Ein solches, gezwungenes Vorgehen hat bei mir noch nie zu etwas geführt, und der Film, den ich damals in London gemacht habe, wurde ganz entsetzlich. Ich hoffe, jene Leute, die den Film in irgendein Archiv gesteckt haben, haben ihn ebenso gründlich vergessen wie ich selbst. Allerdings, bei meinem gequälten Suchen kam mir ein recht glücklicher Einfall.

Das Zimmer, das ich während des Aufenthalts in London bewohnte, lag in einem, nur wenigen Taxifahrern bekannten Stadtteil mit Namen Forest Hill. Neben der kleinen Bahnstation des Vorortes hatte irgendwer eine Tafel angebracht, auf der zu lesen stand, dass dieser Stadtteil von einem deutschen Bombergeschwader nahezu gänzlich zerstört worden war. Der Neuaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg hatte zu einer selbst für Londoner Verhältnisse ungewöhnlichen Homogenität geführt. Der ganze Stadtteil war ein lieblich angeordneter Park, an dessen geschlängelten Sträßchen unzählige Male ein und dasselbe Haus zu stehen schien. Trotz des Bemühens der Bewohner, Spuren der Individualität durch Wandfarbe oder Vorgartengestaltung zu erreichen, sahen die Straßen aus wie in einer Karikatur über Vororteintönigkeit. In Forest Hill hatte Margaret Thatchers perfider Plan gefruchtet, aus jedem Engländer einen Hausbesitzer zu machen, damit er fortan nur mehr in Baumärkten und der „Perfect Home Exhibiti-



on“ rumlief, um neue Zierleisten für seinen falschen Kamin zu finden. Der Erfolg der „Eisernen Lady“ war an jeder Ecke spürbar, die Hausbesitzer von Forest Hill würden nicht mehr demonstrieren gehen. Zugleich aber, und das war vielleicht so etwas wie der Preis für das Glück im trauten Heim, gab es keinerlei Leben auf der Straße mehr. Die Menschen, die hin und wieder doch einmal auf der Straße erschienen, waren entweder sogleich in ihrem Auto verschwunden oder gingen schnurstracks zur Bahnstation.

Bei meinen Spaziergängen durch den Stadtteil machte es mir Freude, nach einigen Schlangenlinien an der endlosen Häuserzeile vorbei, in das gänzlich leere Zentrum des Vorortes vorzustoßen, das von einem, wie der Name Forest Hill schon verriet, bewaldeten Hügel gebildet wurde. Der Übergang von endloser Häuserflucht und verwahrlostem Waldstück hatte etwas Abenteuerliches, allein schon, weil in der scheinbaren Unendlichkeit der Häuserzeile dem letzten Haus ein nahezu pathetisches Gewicht zufiel. Und tatsächlich: Hinter dem letzten Haus der putzig gewundenen Straße befand sich eine Art Wildnis. Eine Wild-

nis, die selbstverständlich nicht mehr die eines märchenhaft dunklen Waldes war mit Hexenhaus und Füchsen (Füchse leben übrigens überall in London, mir kam eines Nachts einer auf der London Bridge entgegen – er war auf dem Weg in die „Square Mile“, den Finanzdistrikt), sondern die echte Wildnis einer Großstadt mit ausgebrannten Autoreifen, bizarr angefüllten Müllsäcken, die sich wie müde Wanderer an die schwarzen Bäume lehnten und einem dunklen Waldboden, in den Fixbestecke eingesunken waren wie silberne Intarsien. Ein Spaziergänger, der sich in jenem Wäldchen immer nach oben orientiert, gelangt

endlich zu einer Lichtung, auf der, am höchsten Punkt des Forest Hills, eine Kirche steht. Von dieser Kirche aus ist ein beträchtlicher Teil der City zu sehen, wodurch der Ort als Aussichtspunkt hätte gelten können, was er aber augenscheinlich nicht tat, denn bei jedem meiner zahlreichen Besuche war ich an diesem Aussichtspunkt allein – so als hätten die endlosen Häuserschlangen und der Waldgürtel einen doppelten Verteidigungsring um die Kirche gelegt, der von den Londoner Bürgern nie durchdrungen wurde.

Meine Gedanken begannen um jenen seltsamen Ort zu kreisen, der ganz offensichtlich für die anderen Bewohner des Stadtteils ein Nicht-Ort war, weil ich hoffte, damit etwas gefunden zu haben: eine Filmhandlung, die nur aus einer ungeschnittenen Kamerafahrt bestand. Die Kamera sollte in meinem Zimmer loswandern, die mit Teppich bespannte Treppe des immer gleichen Londoner Vororthauses hinab, hinaus auf den Schlangenweg, unzählige Male an der gleichen Haustür vorbeistreichen, dann in den Wald eindringen, sich einen Weg durch die Baumstämme bahnen, um letztlich auf die Lichtung zu gelangen. Auf der, das war beinahe ein wenig ärgerlich, eben eines jener in London fast überall außer Gebrauch stehenden Kirchengebäude stand. Dies hätte niemals thematisch werden sollen und wäre es vielleicht auch nicht geworden, da die Kirche romantische, leicht phantastische Formen aufwies, die sie – je nach Blickwinkel – zunächst als einsames Landhaus erscheinen ließen, dann sogar als eine Art winzige Burg. Das Ganze war demnach ein recht formaler Gedanke und letztlich ein Film, der nie gedreht wurde.

Allerdings kam mir, beim Nachdenken über diesen Film, jener Einfall, der sich viel später als glücklich

erweisen sollte. Von der lästigen Unvollständigkeit des Filmvorhabens getrieben, verfiel ich auf den Gedanken, einen Studienkollegen zu bitten, bei diesem Filmvorhaben rückwärts vor der Kamera herzulaufen, um somit der Protagonist jenes Filmes zu werden. Aus dem Rückwärtsgehen würde ja unweigerlich folgen, dass er sich schwer täte, stolpern würde und dergleichen, womit – so meine sich bald als irrig herausstellende Annahme – eine Spannung zu der Szenerie entstünde. Dies war falsch, denn stolpern, gehen, sich vorantasten hatten keine zündende Verbindung zu der Sequenz, die aus der Szenerie folgte: Haustür, Haustür, Baumstamm, Baumstamm, Lichtung. Wohl auch, weil die Gegend einfach so unwirklich einsam



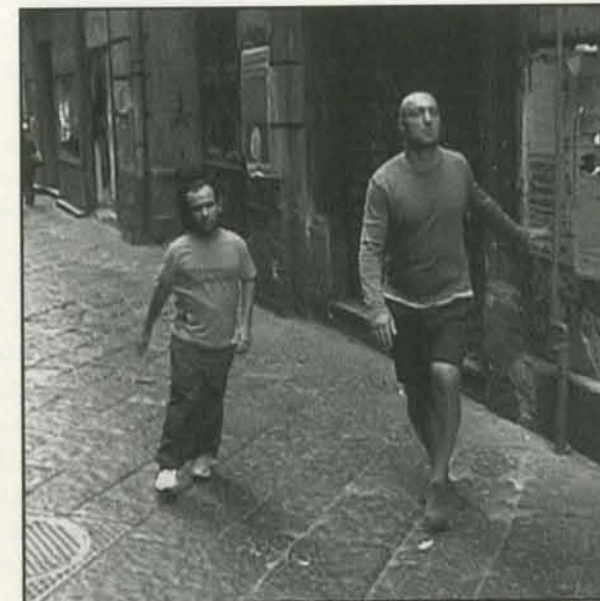
war. Überhaupt war alles im Kopf besser als im Sucher der Kamera, vermutlich, weil Eintönigkeit und Trivialität zwar ein recht lohnender Gegenstand der Reflexion sein können, aber ins Bild gerückt nur ermüden. Eine seltsame Dialektik steckt dahinter, weshalb in Foto- oder Filmdokumenten die Eintönigkeit und Gleichförmigkeit, insbesondere von industrieller Produktion, immer anhand spektakulär einformiger Szenerien

oder riesiger Zusammenballungen des immer gleichen Objektes gezeigt werden, die ja dann wiederum durch ihre schiere Menge nicht mehr eintönig sind. Nur, Forest Hill ist in keiner Weise spektakulär, seine Eintönigkeit auch nur medioker. Dennoch machte ich mir in meinem Kopf eine heimliche Notiz: Etwas war an dem Rückwärtsgehen selbst gut und lohnte der weiteren Bearbeitung, es verlangte allerdings nach einer ganz anders gearteten Szenerie.

Jahre später lud mich Rudolf Weidenauer nach Neapel ein, und Neapel sollte der Ort werden, an dem gewisse filmische Einfälle endlich einen erkenn-

baren Sinn bekommen konnten. Zunächst: Wie anders ist doch Neapel, wie unvergleichlich anders als Wien und London, wo wir diesen Videofilm nie recht hätten machen können. In Wien und London sind die Straßen entweder öde oder durchreglementiert. Alle drei Städte weisen prächtige Kulissen auf, nur während die in Wien und London einzig darauf zu warten scheinen, fotografiert zu werden, sind die neapolitanischen bewohnt. Während in Städten wie Wien und London die *sights*, durch bunte Strahler und LED-Lichtlein illuminiert, danach trachten so auszusehen, als seien sie ihre eigenen kitschigen Nachbauten in Las Vegas oder Dubai, fällt in Neapel überall der Putz ab. Ein Faktum übrigens, das von Neapolitanern leidenschaftlich bedauert wird, sie sprechen, in einer häufig bemühten Redewendung, von Neapel als dem himmlischen Ort, den Schweine bewohnen. Nun ist aber jener Dreck, dessen die Menschen in Neapel überdrüssig sind, ein Indikator für ein Geschenk, das ihnen zuteil wird und das sie unter all dem lästigen Müll übersehen und das sich einmal – experimentell formuliert – als funktionelle Unbestimmtheit oder gar Offenheit der Stadt bezeichnen ließe. Etwas, was Städte wie Wien und London vor vielen Jahrzehnten verloren haben.

Aus der Sicht eines Menschen, der zu Fuß geht, ist eine Straße in London entweder, so wie in Forest Hill, gänzlich menschenleer oder sie ist als Erlebnis inszeniert wie die Touristenmeilen oder Einkaufsstrassen, die mit ingenieuser Hintertriebenheit ihre Kauf- und Konsumanreize hintereinanderpacken, wobei sie allerdings ihren unerreichten Vorbildern, den *shopping malls*, immer nur hinterherhecheln können. Die Sehenswürdigkeiten, die ja bekanntlich eine



Stadt einzigartig machen, sind in diesen Straßen eingebettet in eine Sequenz exakt gleich eingerichteter *shops*. In London kam mir der Gedanke, einmal den regennassen Asphalt vor meinen Füßen zu filmen, während ich durch gewisse Straßen lief. Dabei wären in den Pfützen, in sich wiederholender Abfolge, immer wieder dieselben Neonlichter gestanden, nämlich jeweils jenes buntgefärbte Neonlicht, das die *corporate identity* des *chain-stores* bildete, vor den mich gerade meine Füße getragen hatten. Um Veränderungen dieser Art zu bemerken, muss nicht erst in eine große europäische Hauptstadt gereist werden, tendenziell ist es wohl überall in Europa so, nur in Neapel, da klappt es nicht so ganz. In Neapel befindet

sich im Erdgeschoss eines prächtigen Palazzos eine Motorrollerreparaturwerkstätte, und da der umtriebige Besitzer gerne ein Büro haben wollte, hat er kurzerhand eine Zwischendecke in den riesigen Empfangssaal des historischen Gebäudes betoniert. Das ist einerseits grässlich, brutal und sicherlich auch Hinweis auf – an wen auch immer – geflossene Bestechungsgelder, denn auch in Neapel wird es Denkmal-

schutzbestimmungen geben, aber es ist andererseits auch Zeugnis einer Lebendigkeit, die aus einem gutausgeleuchteten Straßenmuseum wie London oder Wien vertrieben worden ist. Schutz, Bestimmung, Reglementierung können zu einem Erstickungstod des Straßenlebens führen, und diese Erstickung kann tief in die Menschen hineinwachsen und ihr ohnehin schon übersteigertes Regelbewusstsein weiter verhärten. Die Straßen sind übersät mit Linien, Hinweistafeln und Anweisungen: hier gehen, hier stehen, hier halten, hier schauen, hier sitzen, hier kaufen. „LOOK RIGHT“ sagt die Straße unter den Füßen des

Fußgängers bei jedem ordnungsgemäßen Verlassen des Bürgersteiges an dafür vorgesehener Stelle. – Allerdings: Dies ist mehr als ein harmloser Tipp, denn bei Nichtbeachten droht tödliche Gefahr.

Vor eben jenem Problem – und dies erkannten wir erst in Neapel – waren wir mit unserem unklaren Filmgedanken gestanden: Entweder würde jene Figur, die innerlich nach Regelbruch, Überschreitung und Neuformulierung sich sehnte, einsam und sinnlos ihre Bahnen durch leere Vororte ziehen, oder sie würde an der nächsten Ampel totgefahren werden. Mehr gab es in Wien und London nicht. Wollte die Figur einem Menschen begegnen, bildlich auf ihn treffen, dann würde sie – filmisch reizlos – lange Zeit einsam umherirren müssen, bis sie kometenartig einmal auf jemanden trafe, oder sie müsste sich trotzig in das Gespinnst von Ordnungen eines durchreglementierten Straßenraumes werfen, wo die Regelübertretung offensichtlich unsinnig oder sogar sehr gefährlich wäre.

Im Inneren Neapels sind keine Linien auf der Straße, können somit auch nicht regelwidrig übertreten werden. Der Boden ist bedeckt mit schwarzen Steinplatten, die den Eindruck machen, als lägen sie schon sehr lange dort. Sie sind leidlich zusammengefügt, überall sind Spalten und Unebenheiten, die, obwohl von zahllosen Tritten rundgeschliffen, leicht stolpern lassen. Die engen Wände, die jene Gassen umschließen, sind ebenfalls dunkel, da im Inneren der Stadt sich niemand nach den Strahlen der heißen Sonne sehnt. Aus diesen Wänden, die einen überraschend geraden, dunklen Kanal bilden, quillt es überall hervor. Die meisten Türen und Fenster werden als Auslagen verwendet. Es scheint, als habe nahezu jeder, der in einer dieser engen Gassen lebt, irgendein Ding, das auf



die Straße geschoben gehört. Somit sind die Straßen halb versperrt von Vitrinen, Regalen, Ständern und jenen Gegenständen, die zu groß sind, um in ein Gefäß gegeben zu werden, die aber ebenso verkauft werden sollen. Überhaupt ist das einzige, was auf diesen Gassen nicht verkauft werden soll, der Abfall und die kitschig behangenen Heiligenfiguren, wobei leicht zu erkennen ist, dass die synkretistisch geschmückten Devotionalien das ästhetische Vorbild für alle Gestaltungen der Neapolitaner sind. Und natürlich die Menschen. Auch sie quellen aus allen Öffnungen der Häuser hervor oder strömen in sie hinein, teils von energischer Entschlossenheit bewegt, häufiger aber gelangweilt schlendernd. Betreten sie die Straße, dann

sind sie stets zu einer gewissen Aufmerksamkeit gezwungen, denn keine Gasse ist eng genug, als dass sich nicht Motorroller und Autos durch sie hindurchzwängen würden. Keines der Fahrzeuge ist gefährlich schnell, vielmehr strahlen sie eine zuverlässige Aufmerksamkeit aus, aber sie sind ausnahmslos aggressiv. Es herrscht ein Fahrstil des ständig anspringenden Beschleunigens, wobei die Sprünge meist nach wenigen Metern in scharfem

Bremsen enden. Nicht selten gleichen die Fahrzeuge deshalb nervös wackelnden Käfern. Jeder Quadratmeter dieser Straßen ist eine Kreuzung. Eine Kreuzung der Blicke, der Wege, der Transportrouten und nicht zuletzt des durcheinanderfliegenden Geschreis.

Genau in diese Szenerie gehörte unser Filmheld. Es war klar, die Szenerie passte glücklich zu der inneren Haltung der Figur, die diese zwangsläufig durch ihr Umgedrehtsein verkörpern würde. Rudolf Weidenauer musste nicht spielen, er brauchte keine weiteren inszenatorischen Einfälle, er musste sich nur dem hingeben, das auf diesen Gassen ganz unver-

meidlich mit ihm passieren würde, wenn er mit dem Rücken voran durch sie hindurchschritt. Als somit Rahmen und Figur ausreichend aufeinander bezogen waren, gab es nur noch eine kleine Vereinbarung zu machen, die sich aus dem Gegebenen leicht folgern ließ. Es war klar, die ganze Ausgeliefertheit der Figur wäre verloren gewesen, wenn sie auf die Regieanweisungen des Kameramannes hätte achten können. Somit vereinbarten wir eine Form des Kurzschlusses, bei dem Rudolf Weidenauers Blick fest auf die Kamera geheftet blieb und der meine nicht vom Okular wich. Somit sah ich nur, was später das Filmbild ausmachen würde, wobei ich rein technisch darauf zu achten hatte, dass die Hauptfigur möglichst immer im Zentrum des Bildes blieb.

Folglich waren die Grenzen des Bildrandes für mich während des Laufes die Grenzen meines Blickfeldes. Was ebenso wie das Rückwärtsgehen eine limitierte und dadurch angespannte Lage war.

Deutlich wird dies in dem Moment des Filmes, in dem die Figur in eine spitzzulaufende Reuse aus Hauswand und Müllcontainern geraten ist. Nachdem sie hinter ihrem Rücken die Wand abgetastet



hat und erkennen musste, dass es aus diesem Eck keinen Ausweg gibt, schaut sie kurz entschuldigend in die Kamera und geht, ein einziges Mal in dem Film, vorwärts. In diesem Moment war plötzlich ich gezwungen, mit der Kamera rückwärtszugehen, und stolperte sogleich über einige hinter mir am Boden liegende Sperrholzplatten, sei es, weil ich längst innerlich sklavisch dem Konzept folgte oder weil ich schlichtweg nach dem langen Hineinstarren in den Sucher ganz vergaß mich umzudrehen. Gleichwohl war mein Blick gegenüber dem Rudolf Weidenauers ein privilegierter, denn ich sah ja hinter ihn und sah, was kommen wür-

de. Stoppen sollte ich ihn aber mit Hilfe eines vereinbarten Handzeichens nur dann, wenn die Situation offensichtlich zu gefährlich geworden wäre – dies geschah aber kein einziges Mal. Dergestalt aneinandergeschloppelt, mussten wir den Weg durch die Innenstadt finden, und die Intensität unserer Lage konnte zu der des Filmes werden.

Womit nun am Ende auch erklärt wäre, weshalb der Blick der Figur im Zentrum des Bildes etwas verunsichert Suchendes aufweist, sie musste dabei lauschen und sich auf ihre nach hinten tastenden Hände konzentrieren, zugleich aber auch auf das Warnsignal spähen. Der Gang durch die Innenstadt Neapels glückte mit der Zeit immer besser, sodass es am Ende Rudolf

Weidenauer, derart abgesichert durch unseren verkoppelten Blick, sogar gelang, regelrecht zu rennen. Vielleicht achtete er dabei auf kleinste Regungen meines Gesichtes, die ihm etwas von dem Geschehen hinter seinem Rücken verriet, oder er war verleitet von dem glücklichen Verlauf, der nur zu ein paar kleinen Zusammenstößen und zwei glimpflichen Stürzen geführt hatte. Auch dies schien uns nachher mit der Besonderheit der Strecke zusam-

menzuhängen, auf der es ein wenig war, als hätte sich der Protagonist des Filmes in die Hände der Passanten fallen lassen dürfen, die immer wieder von links und rechts in den Kader hineingriffen. Sei es, um den Mann von einem Postkartenständer fernzuhalten, oder um sich den eigenen Weg an ihm vorbei zu bahnen. Es schien, als würde die ständige, durchaus nervös zu nennende Aufmerksamkeit der Passanten den Rückwärtsläufer ein wenig betten. Was immer es ist, das die Menschen in den engen Gassen Neapels machen, es kann einen Rückwärtsläufer aufnehmen und vertragen. Weder haben sich die Leute über das Aufeinander-

treffen gefreut – es war wohl eher ein Ärgernis von vielen, und die Tonspur des Filmes ist auch ein kleines Brevier neapolitanischer Flüche geworden –, noch hat es sie aber in irgendeiner Form aus der Fassung gebracht, sondern die meisten reagierten einen winzigen Augenblick lang geschickt auf die ihnen gestellte Aufgabe und gingen dann geschmeidig ihres Weges. Das war gut so. Mit Schrecken denke ich heute daran, wir hätten einen Auflauf erzeugt und ein dämliches Stück Mitmachtheater vom Zaun gebrochen, was vielleicht auf Oxford Street oder in der Kärntner Straße entstanden wäre. Nein, es fügte sich ein in die tagtäglichen Bewegungen der Stadt, was sich nicht recht einfügen lässt, und das beobachten zu können, ist etwas wie die eigentliche Essenz des Films und mithin eben auch sein Sinn.

Der rückwärtslaufende Mann durch Neapel erfüllte längere Zeit von uns gehegte, dunkle Erwartungen an die Gestaltung eines Videofilms, indem er die Konzentration auf eine einzelne, erleidende Figur mit einer „sprechenden“ Szenerie



verband. Eine Szenerie, die sich zeigen durfte als die, die sie ist, gerade indem sie die Figur zwingt. Die Szenerie wiederum kann die Figur nur zwingen, was soviel heißt wie: in Richtungen schieben, stoppen etc., da sich die Figur eben zu der eigenwilligen Umkehrung entschlossen hat, rückwärtszulaufen. Eine Umkehrung, deren widerständige Logik sie unbedingt beibehalten muss, da sie sonst zum alltäglichen Straßenmobiliar geworden wäre. Gleichwohl kann die Figur in ihrer eigenen, fremden, verkehrten Logik „geradlinig“ bleiben und muss sich nicht verausgaben in Improvisationseinfällen, um dem Film eine Handlung zu geben. Auch das ist praktisch wichtig, denn erst in diesem Aufeinanderprallen von den tausenderlei logischen, praktischen, „richtigen“ Bewegungen der Passanten und der verdrehten der Filmfigur konnte so etwas wie Sinn aus sich selbst entstehen, was nicht mehr sagen soll als Sinnentstehung aus den Mitteln, die ein solcher Videofilm eben hat: Sequenz, Handlung, Szenerie.

Anmerkungen

¹ Nicht nur die Standbilder des Rückwärtsschreitenden wirken meist wie gewöhnliches Voranschreiten, auch das bewegte Bild lässt sich auffällig leicht umkehren. Unser unter www.digitalakrobaten.de/BILDERRADIO_TLT39 aufbereitetes »Daumenkino« zeigt dies: Läuft die Bildfolge von vorne nach hinten, dann tastet sich die Figur, so wie in der Realität des Filmes, rückwärts die Treppe hinab. Sie wirkt dabei staksig und unsicher. Läuft die Bildfolge aber von hinten nach vorne, steigt die Figur die Treppe hinauf, ohne sich dabei ungewöhnlich zu bewegen.

WALTER SEITTER

DIE KÖRPER, DIE BEWEGUNGEN, DIE EWIGEN

TERRESTRISCHE VERKEHRE UND ANDERE

Die Granaten sind tausendmal langsamer als die um die Sonne gravitierende Erde ...

All die Wahrheit, die der Mensch erkennen kann, ist notwendig an den Irrtum des unbeweglichen Erdbodens' gebunden.

Georges Bataille

In was für einer Situation (Situierung) befinden wir uns? Wo sind wir eigentlich? Wie können wir feststellen, wahrnehmen gar, wo wir leben? Wohin müssen wir schauen? Nach vorn, nach hinten, nach links oder rechts? Diese horizontalen Blickrichtungen erschließen uns die „Umwelt“ im engsten Sinne des Wortes. Da sehe ich die Gerätschaften, die Möbel, die Baulichkeiten, die Mitmenschen und die anderen Leute, die Bäume oder die Berge: lauter Nachbarn – seien es nächste oder fernste, ähnliche oder weniger ähnliche. Einige von ihnen bewegen sich gelegentlich – wie ich selber, andere stehen oder liegen starr und stur. Immerhin haben sie meine Blicke auch schon aus der Horizontalen abgelenkt: hinunter oder hinauf. Der Blick hinauf eröffnet häufig einen Ausblick auf weitere Entfernungen: Himmelblau, Sonne, Wolken, manchmal Sterne in der Nacht. Das sind recht unterschiedliche Aussichten da weit hinauf. Da oben ändert „es“ sich für den Fernblick mehrmals täglich ganz gewaltig.

Was zeigt das für unsere Lage an? Wir scheinen wechselhaften Himmelserscheinungen, Himmelszuständen ausgesetzt zu sein, unterstellt, unterworfen, supponiert, subjiziert. Kleine Subjekte sind wir unter großen Mobilien, unter großem meteorischem Kulissenwechsel, der sich regelmäßig bis unregelmäßig wiederholt. Der aber auch die Erscheinungen der horizontalen Umwelt immer wieder affiziert, modifiziert: hell, dunkel, sichtbar, unsichtbar usw. Ebenso wirkt er sich auf das aus, was uns die dritte Blickrichtung erschließt, die in aller Regel nur wenige Dezimeter nach unten geht und dort auf unsere

Unterlage, unseren Untergrund stößt, den Boden, das Terrain, das natürliche oder künstliche „Terrestrische“.

Das Adjektiv „terrestrisch“ bedeutet „zum Land bzw. zur Erde gehörig“.¹ Dieses Terrain weist auch von sich aus recht unterschiedliche Erscheinungsweisen, Materialzusammensetzungen aus: Stein-, Holz- oder Kunststoffboden, Beton-, Asphaltstraßen, Wiesenboden, nackter Stein, gelegentlich Schnee, da und dort Wasseroberfläche. Diese Bodenverhältnisse sind aber doch relativ stabil. Sie liegen ja sogar uns Subjekten zugrunde. Sie sind noch „subjekter“ als wir: bloßes Substrat, das Niedrigste von allen. Auch das Stabilste?

Wir möchten das glauben, nein wir müssen das glauben. Und zwar nicht nur glauben, sondern annehmen, uns darauf verlassen, uns darauf einrichten, darauf niederlassen und festsetzen, aber auch darauf uns bewegen, fortbewegen. Wir können uns – fast – nur so bewegen, daß wir uns auf dieser festen Unterlage von einem – festen – Ort zu einem anderen – festen – Ort bewegen. Nur zwischen einem „da“ und einem „dort“ gibt es ein „fort“. Nur zwischen festen Orten kann man Entfernungen zurücklegen, Entfernungen messen, kann man sich Ziele vornehmen, kann man sich an Herkunftsorte erinnern. Sogar die Bewegungen selber, also Gehen oder Laufen oder Radfahren oder Autofahren, die „gehen“ nur, wenn der Untergrund fest ist, wenn jeder Schritt, jede Raddrehung von einem festen durch die Schwerkraft bestätigten Aufruhen „ausgeht“. Wo man im Glatten keinen Halt hat und nur ausrutscht, wo man im Weichen und Tiefen versinkt, haben die genannten Bewegungs-