

Alexander Kluge  
Der Angriff  
der Gegenwart  
auf die übrige Zeit

Abendfüllender Spielfilm, 35 mm,  
Farbe mit s/w-Teilen, Format: 1 : 1,37

Drehbuch

Alexander Kluge ist bekannt dafür, daß seine Drehbücher eine Sammlung genauester Einzelbeobachtungen sind, die in ihrer reflexiven Kraft zu einem großen Essay zusammenwachsen.

Sein neuer Film, zu dem hier das Drehbuch vorliegt, hat, wie schon frühere Bücher und Filme Kluges, die sinnliche Wahrnehmung von Zeit zum Thema: Unheimlichkeit der Zeit als Grundgefühl.

So wie sich Alexander Kluge in seinem letzten Film *Die Macht der Gefühle* mit Elementen der Oper des 19. Jahrhunderts auseinandersetzt, führt er in diesem Filmvorhaben mit Elementen des Kinos (einem „Kraftwerk der Gefühle“ unseres eigenen Jahrhunderts) auf die Spur einer Grammatik der Zeit.

„Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit“ ist der 27. Film von Alexander Kluge.

Syndikat

AP 59900 4593

[GN 7217]

~~F 1/115~~

Humboldt - Universität zu Berlin  
- Universitätsbibliothek -  
Zweigbibliothek Kunstwissenschaften  
Bereich Theaterwissenschaft  
und Kulturelle Kommunikation  
Universitätsstr. 3 b  
O - 1086 Berlin

In. 1032/1999

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Kluge, Alexander:*

Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit :  
abendfüllender Spielfilm, 35 mm. Farbe mit  
s/w-Teilen, Format: 1:1,37 ; Drehbuch /  
Alexander Kluge. - Orig.-Ausg. - Frankfurt  
am Main ; Syndikat, 1985.

(Taschenbücher Syndikat, EVA ; Bd. 46)

ISBN 3-434-46046-2

NE: GT

Taschenbücher  
Syndikat/EVA Band 46  
Originalausgabe  
Mai 1985

© Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main 1985  
Motiv: F. Hidalgo  
Satz: Spiegel & Meik Verlag, Marburg  
Herstellung: Ebner Ulm  
Printed in Germany  
ISBN 3-434-46046-2

# Inhalt

Zu dem Filmvorhaben . . . . .	7
Drehbuch . . . . .	17
Anhang . . . . .	105

## Zu dem Filmvorhaben:

Man spricht von der *Oper des 19. Jahrhunderts*; sie gilt als Gipfel der dramatischen Kunst. In dem Film *Die Macht der Gefühle* wurde sie mit einem »Kraftwerk der Gefühle« verglichen. Der Film *Carmen* von Carlos Saura hat gezeigt, daß in den Zuschauern Strömungen auf solche älteren Formen der dramatischen Kunst antworten; was man vorher nicht wußte.

Unserem eigenen Jahrhundert steht ein anderes »Kraftwerk der Gefühle« nahe: das Kino. Vermutlich sagt man im kommenden Jahrhundert, das in 16 Jahren beginnen wird: *Kino des 20. Jahr-*

hundreds. Diese Kunstgattung ist 90 Jahre alt – eine Jahrhundertliebe. Das Kino besteht aus Vorführsälen, Galapalästen, Fronttheatern, vielen anderen Versammlungsstätten, wenn dort Filme gegen Entgelt gezeigt werden. Es besteht aus einer Serie hinreißender, gemessen am Aufwand der Elektronik, sehr einfachen technischen Erfindungen, die alle mit der Konstruktion einer Zeitmaschine zu tun haben. Dieses Kino erzählt Geschichten, hat Kunstfiguren und Idole hervorgebracht. Kein Zweifel, daß mich dieses Medium fasziniert. Das vorliegende Filmvorhaben befaßt sich:

- (1) mit Elementen des Kinos,
- (2) mit der Illusion der Stadt,
- (3) mit handelnden Personen in der Stadt, die in ihrem Kopf mehrerlei bewegen: ihre persönliche Erfahrung, Vorstellungen des Kinos, die Wirklichkeit der Stadt.

Das stilistische Bindeglied, zugleich Anlaß für eine gewisse Komik, die auf den Ernst der Lage antwortet, ist die **Kategorie der Zeit** (s.u.). Filmzeit, »verdichtete dramatische Zeit der Städte«, Lebenszeit – es versteht sich, daß es Zeitkämpfe sind, die die Lebensläufe ausfüllen. Der Titel ist ein vorläufiger Arbeitstitel. Der Film kann auch heißen: *Das Geheimnis der letzten Stunde* (Last-moment-details) oder *Das Kino und die Illusion der Stadt*. Ich bitte, mir darin zu vertrauen, daß ich im Fortgang der Arbeit den endgültigen Titel entwickle.

## Die Handlung

Der Film hat zahlreiche Handlungsfelder. Die Hauptpersonen sind fünf Frauen: Anna Eilers, Rita Merker, Mucki Schäfer, Regine Feiler, Gertrud Meinecke. ANNA EILERS ist soeben entlas-

sen worden. Gewiß könnte sie sogleich eine neue Anstellung erhalten – eine schlechtere. Sie verlängert sich den Moment, in dem das Schicksal noch nicht endgültig ist. Sie legt Wert auf die Illusion, daß sie gefragt werden muß, wenn es um ihr Schicksal geht. Was bei Anna Eilers auf Entschluß beruht, ist bei RITA MERKER ein Merkmal ihrer Natur: sie vergißt alles, vor allem fehlt ihr das Gedächtnis für alles Unangenehme. Wer kann ihr widerstehen, wenn sie doch jede Zurückweisung zuverlässig vergißt? MUCKI SCHÄFER spielt gewerbsmäßig die gewisse Anrühigkeit, die das Interesse von Männern auf den Plan zieht. Von Charakter ist sie treu. Die Kombination führt zur Verwicklung. REGINE FEILER ihrer Herkunft nach ehrgeizig, ist jenem Kino-Typus nachempfunden, der bei seinem ersten Auftritt häßlich erscheint, sich jedoch nach verschiedenen Wandlungen als Schönheit erweist. GERTRUD MEINECKE schließlich, eine Fürsorgerin, hat ihre ganze Mühe in die Erziehung eines Kindes investiert, das nach einem Unglücksfall übrig blieb. Sie soll es jetzt den Verwandten übergeben. Ein Kind ist aber kein Paket. Entweder hören sich die neuen Eigentümer dieses Kindes die Erfahrungen an, die Gertrud Meinecke mitzuteilen hat, oder aber sie behält das Kind. Es geht um Treuhandschaft, Sich-Mühe-Geben, Abschied.

Alle fünf Erzählungen handeln von den oft unmerklichen Übergängen zwischen Illusion und Erfahrung. Man wird leicht bemerken, daß dies von jeher die Thematik des Films gewesen ist. Die Geschichte der fünf Frauen ist deshalb mit einer Reihe anderer Handlungsstränge in der Stadt und mit Filmeinschüben verflochten, welche jeweils eine kinematographische Übersetzung zur Wirklichkeitsversion wiedergeben.

Nacherzählungen wie in Szene 3 des Drehbuchs (»Die schöne Lüge der Nina Petrowna«) finden sich deshalb häufiger. Einige

der Hauptpersonen spielen auch nicht nur die im Personenverzeichnis angegebene Rolle, sondern eine zweite Rolle, ähnlich wie Hannelore Hoger in die *Die Macht der Gefühle* sowohl die Angeklagte als auch die Heiratsvermittlerin Bärlamm spielte.

## Die Illusion der Stadt und das Ende jeder Illusion

Es gibt ein Versprechen, bestehend aus umbautem Raum. Dieses Versprechen ist etwa 8000 Jahre alt: die Großstadt. Filme haben von jeher von der Stärke dieser Illusion gehandelt: ein Mensch kommt in die Stadt, auf Glückssuche, das Schicksal schlägt zu ...; in den letzten Jahren waren unsere Großstädte – dies sind die Großstädte, in denen die fünf Frauen des vorliegenden Films leben – im Umbau begriffen: U-Bahnen, B-Ebenen, neue Stadtzentren, Fußgängerzonen werden errichtet. Dieser Umbau ist für viele Menschen von der Illusion begleitet, daß er immer weiter führt, solange bis für unseren menschlichen Geschmack passende Städte dabei herauskommen, die dem Idol der vielgeschäftigen, zugleich wohnlichen Stadt entsprechen. Die wirklichen Verhältnisse zeigen in dieser Richtung keinen Ehrgeiz. Der Umbau der Städte wird demnächst endgültig sein. Wir werden mit Städten, die so ähnlich sind wie die, die wir vor Augen haben, ins 21. Jahrhundert eintreten. Das Idol der Stadt, z.B. das Florenz der Renaissance, gehört zum Bestand der Illusion.

Wir haben, was den Devisenbestand der Illusionen betrifft, von denen wir leben, eine Reihe von Währungsreformen vor uns. Man könnte sagen: das Prinzip der Gegenwart wütet gegenüber dem Prinzip Hoffnung und sämtlichen Illusionen der Vergangenheit. Wir leben in einer Gegenwart, die erstmals in

der Lage wäre, sich zum Machthaber über sämtliche anderen Zeiten aufzuschwingen. Dies ist bezeichnet mit dem Satz: **Unheimlichkeit der Zeit.**

## Zwei Rückblenden

Die Elemente Gegenwart, Stadt, Unheimlichkeit, Endgültigkeit, Illusion (als Rebellion gegen Endgültigkeit) bilden nicht eine geschlossene Sequenz, sondern sind das Variationsprinzip des Films. Diese Passagen werden durch zwei Rückblenden eingeführt, die eine im ersten Teil des Films, die zweite im dritten Teil: die Erzählung vom *Obergefreiten Metzger* und die Erzählung *Ein Liebesversuch*.

Der Obergefreite Metzger steht im November 1942 vor einer Wahl. Ein Stoßkeil hat die Front zerrissen. Soll er nach Westen marschieren? Dieser Weg führt ihn nach Hause; aber zunächst muß er durch die Steppe. Der andere Weg führt in eine Stadt. Metzger hat eine Vorstellung von Städten, die er sich im Jahre 1932 gemacht hat. Es geht um eine Illusion; wir wissen das, er nicht. Er will dahin, wo die anderen Menschen sich versammeln. Das wird der Kessel von Stalingrad sein.

Von einer jungen Frau und ihrem Liebhaber wissen die Schergen, die eine Untersuchung über Sterilisation durchführen, daß sie leidenschaftlich zueinander drängten. Sie sind ja in die Fänge der Schergen nur dadurch geraten, daß ihr Gefühl sie früher einmal zueinander trieb. Jetzt werden in enger Zelle Versuche angestellt, sie zur Kopulation zu veranlassen. Das Unternehmen schlägt fehl. Die Gefühle funktionieren in Gefangenschaft nicht. Es gibt einen Grenzzustand, in dem Liebe sich offensichtlich nicht mehr äußert. Die Schergen sind irritiert.

## In Großaufnahme: unsere Zeit

Ich möchte in diesem Film eine Momentaufnahme des klassischen Kinos aus der Sicht von heute zeigen. Der Akzent liegt auf: »aus der Sicht von heute«. Was ist das: heute? Geschehnisse wie Massenarbeitslosigkeit, Schließung von Werften, der Ruf nach der 35-Stunden-Woche, Strukturwandel der Industriezonen, Bewußtseinsindustrie usw. sind, was den Spielfilm betrifft, unverfilmt. Jedes dieser Themen enthält jedoch eine Herausforderung an den Film, und zwar nicht nur in Richtung einer Wiedergabe, sondern in Richtung einer kinematographischen *Übersetzung*.

Was die unendliche Formenwelt der filmischen Übersetzung und was den Erfahrungsgehalt unserer Zeit betrifft, ist eine Eingrenzung erforderlich. Das vorliegende Filmvorhaben konzentriert sich, was die gesellschaftlichen Erfahrungsgehalte der Gegenwart betrifft, auf das Thema Zeitkämpfe, Kampf um Zeit. Dem entspricht in der filmischen Übersetzung: die Auseinandersetzung mit den Kategorien der Filmzeit.

### Stichwort: Essayfilm

Ich habe vor, soviel wie möglich in diesem Film spielfilmartig zu erzählen. Im Verhältnis zwischen Gegenwart und filmischem Ausdruck besteht jedoch ein Nachholbedarf. Eine Reihe von Aufmerksamkeiten gegenüber inszenierten Szenen sind ausgeleiert. In solchen Fällen eines Erfahrungs- bzw. Übersetzungs-Staus ist die Form des Essay-Films notwendig. Ich weiß keine andere Möglichkeit, rasch für eine gewisse Materialfülle zu sorgen.

## Das Geheimnis der letzten Stunde

Bei den handelnden Personen, den fünf Frauen, den zwei Geschichten aus den vierziger Jahren, den Passagen im Film, die sich mit der Illusion der Stadt, mit der Übergabe des Kindes, der drohenden Endgültigkeit und der Rebellion der Menschen gegen sie (beides unheimlich) befassen, geht es jeweils um einen Schwanengesang. Die Trennung von einer Illusion.

Solche Trennungen geschehen nicht freiwillig. Ich wäre z.B. selber nicht bereit, mich von der Illusion zu trennen, daß das Kino, dem ich breite Teile meiner Arbeitszeit widme, siegesgewohnt in das 21. Jahrhundert einzieht. Diese Vorstellung ermöglicht es mir, mich realistisch mit den Gefahren, die dem Film drohen, den Phänomenen der sog. neuen Medien, zu befassen. Man verläßt also eine ältere Illusion, indem man sich eine neue bildet. Dies letztere vollzieht sich unter Einbeziehung realen Materials. Der Weg führt nicht vom Irrtum zur Wahrheit, sondern zur stoffreicheren Illusionierung. Der Film erzählt dazu im dritten Teil folgende Geschichte:

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts löst die Petroleumlampe das Kerzenlicht, das Gaslicht die Petroleumlampe und die Elektrizität sämtliche vorangegangenen Beleuchtungskörper ab. Es scheint ein Gesetz zu geben, daß nicht mehrere Technologien nebeneinander herrschen können. Es wird aber berichtet, daß die ältere Technologie in ihrer letzten Stunde nochmals eine blühende Formenwelt hervortreibt. Die späte Vitalität der älteren Beleuchtungsart zeigt jedenfalls ein Aufflackern, eine Blüte. Einen Moment scheint es, daß der Kerzenleuchter, die Gaskandelaber, im letzten Moment wegen ihrer Schönheit das häßliche Neue überleben. Es war aber jeweils nur Schwanengesang. Nun gilt es zu suchen: Gesetzt den Fall, das an vielen Stellen einer

Gesellschaft das Geheimnis der letzten Stunde Blüten hervor-  
treibt – läßt sich dann von einer **Allianz der Bedrohten** erzäh-  
len, die vereinigt die neue Technologie zu einer Koexistenz  
zwingt? Man kann dies so erzählen wie »Abbau eines Verbre-  
chens durch Kooperation« in *Die Macht der Gefühle*. Man  
kann es aber auch in der Form der handelnden Elemente einer  
industriellen Entwicklung beschreiben. Solche *wirklichen* Ent-  
wicklungen sind ja auch aus Personen zusammengesetzt, ken-  
nen Schicksalsschläge, Flucht, Zuneigung, Tod usf.

## Personen der Handlung

ANNA EILERS  
die Entlassene

RITA MERKER  
die Vergeßliche

MUCKI SCHÄFER  
gen. Carmen  
(Nachname: Carmen)

REGINE FEILER  
Hotelbedienstete,  
Narbenträgerin

GERTRUD MEINECKE  
Fürsorgerin

HILDEGARD LEHMANN  
Souffleuse

ROSEMARIE KAHLERT

ELFRIEDE  
ihre Freundin

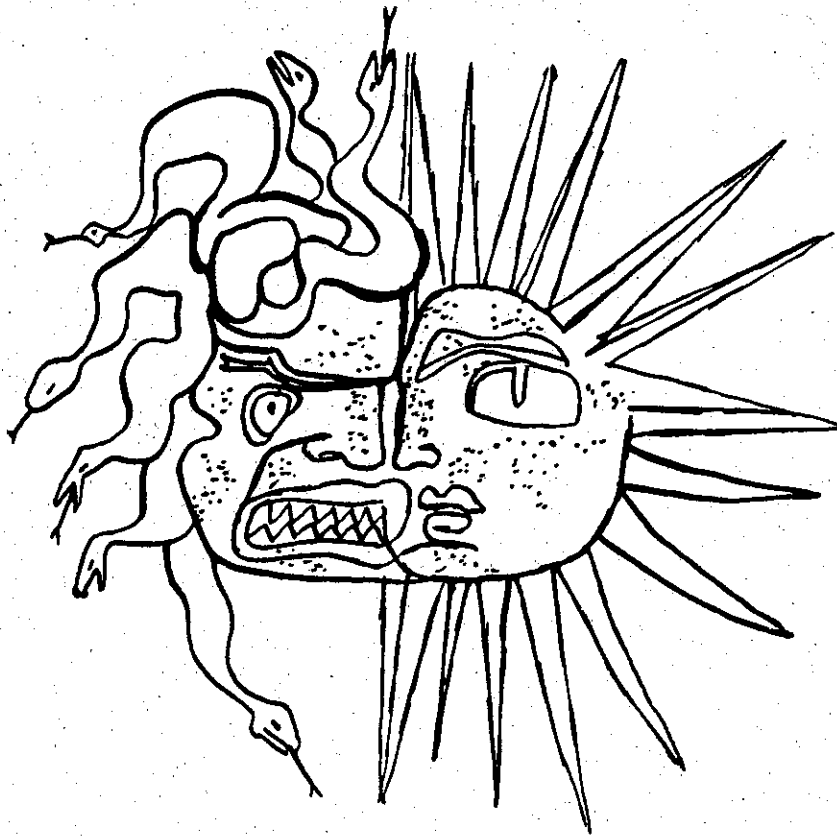
FRIEDRICH GIGLATZ

ERWIN BEHREND'S

FRITZ GERLACH

A. ZERBST  
Obergruppenführer

A. TRUBE



Zeichnung von Le Corbusier

Alexander Kluge

# Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit

(Arbeitstitel)

Abendfüllender Spielfilm.  
35 mm, Farbe mit s/w-Teilen, Format 1:1,37



# Drehbuch. Szenenfolge.

## Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit (Arbeitstitel)

### I. Sequenz

**1.** Ein Junge von knapp 10 Jahren. **Momentaufnahme:** Vor einem aufgeschlagenen, dicken Buch. Auf dem Speicher des Schulgebäudes. Der Abend bricht herein. Der Junge liest aufmerksam. Erdbebenartiges Geräusch, das das eben noch ruhige Waldgeräusch übertönt. Gräßliches Geratter, stürzende Steine usf.

Zeitsprung. Der Junge blickt in einen Spiegel. Er übt »schielen«. Draußen: Mondlicht, es ist Nacht. In diesem Moment sind von dem nahen Kirchturm zwölf Glockenschläge zu hören: Mitternacht. Der Junge vor dem Spiegel. Die Augen sind in Schielstellung stehengeblieben, wie es immer ist, wenn einer schielt und es schlägt zwölf.

**2.** Nächtliche Stadt. In der Entfernung, schattenhaft, ein Hochhaus. In der Nachbarschaft anderer Hochhäuser. Wären es Felsen im Gebirge, hätten sie Namen.

**Hochhaus mit Namen Rigoletto.** Diesen Namen trug ursprünglich ein Zwerg, der seine Tochter ermorden ließ, um deren verlorene Ehre am Verführer zu rächen. Er häufte Leid auf sich. Nach seinem Tod wurde diesem Zwerg ein Denkmal gesetzt, aus umbautem Raum. Jetzt ist das Denkmal gewachsen, so wie alles wächst, die Schuldentürme, die Preise, die Stadt. Blaues, phosphorisierendes Nachtlcht über der Stadt.

**Musikausbruch:** Über das Thema Feuer, Wasser, Erde, Stadt. Fließender Übergang zu Szene 3, Musik setzt sich fort. Das Thema: »Versteinerung« wird im Film wieder aufgegriffen, ohne daß dies jeweils in der Szenenfolge erwähnt wird.

**3.** Die dramatische Musik leitet über auf Film-Musik: »Es kommt auf die Sekunde an bei einer schönen Frau ...«. Ausschnitte aus dem Film **Die schöne Lüge der Nina Petrowna**, optisch verfremdet, in Farbe. Die Schlußszene dieses Films: Frau Petrowna erschießt sich, da die einzige Möglichkeit, ihren Geliebten, den Offizier von F., der andernfalls ihre verletzte Ehre in einem aussichtslosen Duell zu rächen versuchen wird, zu retten, darin besteht, daß sie sich selbst aus der Welt schafft. Der Schuß. Frau Petrownas afghanischer Hirtenhund schreckt auf. Auf der Straße nähert sich die paradiierende Truppe, an der Spitze der gerettete Geliebte vom Infanterieregiment Nr. 9.

Schön ist die Lüge der Nina Petrowna, weil diese Frau den Preis ihres Glücks pünktlich zahlt. Sie zeigt die Disziplin des guten

Käufers. Von F., in ihren Augen ein Prinz, hat sie, das Bürgermädchen, das aber insgeheim eine Abenteurerin ist, was durch Lügen verdeckt gehört, erwählt. Im praktischen Leben wäre das unwahrscheinlich. Es ist aber kein Irrtum: es ist eine Illusion. Es ist wirklich geworden (der geliebte Offizier umarmt Frau Petrowna, Anbruch des Morgens in Paris: *Eine Liebe von Swann*. Musikalisch gebunden: Serie von Glücksmomenten der Morgenstunde nach nächtlicher Verführung). Der Preis ist hoch. Der Prinz nähme sie nicht, hätte sie nicht gewisse Mengen von Anrühigkeit, Abenteurerblut vorgezeigt; sie mußte lügen, denn eigentlich ist sie treu und ohne Sinn für erotische Leistungssteigerung, d.h. sie liebt diesen Prinzen; dadurch daß sie log, d.h. mit einem anderen Offizier flirtete (nur um von F. zu gewinnen), verwickelt sich dieser in eine Duell-Affäre mit dem Pistolen-Profi von B. Nun muß Frau Petrowna nochmals lügen. Sie muß von F.'s Illusionen, die er sich von Frau Petrownas Treue macht, enttäuschen. Sie erweckt also den Anschein, sie hätte eine Nacht mit einem fremden Offizier verbracht, was sie doch niemals täte (außer mit von F.). Der enttäuschte Prinz verzichtet auf das tödliche Duell. Frau Petrowna, die nicht mehr leben will, erschießt sich, um auf unschädliche Weise die Wahrheit zu bekennen: sie hat immer nur den *einen* Prinzen geliebt, der zu teuer war.

**4.** Wintertag. Herr Kahlert brach auf, wollte noch eine Postkarte einstecken und wurde Ecke Agnesstraße überfahren. Ein rascher Tod. Jetzt hat er keine Angst mehr.

In der Wohnung des Toten: die langjährige Gefährtin, Rosemarie Zacke, ihre Freundin Elfriede. Im Gespräch mit ihrer Freundin kleidet sich Rosemarie Zacke an. Trauerkleidung.

ROSEMARIE

(probiert eine schwarze Bluse, wählt später aber eine tintenblaue)

Das ist eine grausame Rosskur.

ELFRIEDE

Grausam?

ROSEMARIE

Es ging so schnell.

ELFRIEDE

Und das ist alles, was du empfindest? Was wäre denn, wenn es langsam und quälend vor sich geht? Welche Worte hättest du bereit, wenn es zäh wird und quälend?

ROSEMARIE

Wir müssen sparen.

ELFRIEDE

Ja, mit Worten besonders.

ROSEMARIE

Sonst kommen wir im Ernstfall nicht aus ...

ELFRIEDE

Wir müssen mal die Worte zählen. Die Verunglückten in Jugoslawien sind gezählt.

ROSEMARIE

Und was ist herausgekommen?

ELFRIEDE  
Nicht der Rede wert.

ROSEMARIE  
Wieso?

ELFRIEDE  
Sie haben es jetzt zusammenbekommen wieviele es sind.

ROSEMARIE  
Grausam.

ELFRIEDE  
Du wolltest mit diesem Wort sparen.

ROSEMARIE  
Was soll ich denn sagen?

ELFRIEDE  
Zum Beispiel: Es ist Schwindel.

ROSEMARIE  
Manchmal ist Schwindel aber ganz schön.

ELFRIEDE  
Ich meine Lüge.

ROSEMARIE  
Und ich meine Schwindel.

ELFRIEDE  
Und worin liegt der Unterschied?

ROSEMARIE  
Mir vergehen die Sinne ...

ELFRIEDE  
Wieso?

ROSEMARIE  
Wenn es mir schwindelt, vergehen die Sinne, das ist ganz angenehm (*sie weint*).

ELFRIEDE  
Schwindlig?

ROSEMARIE  
Richtig.

ELFRIEDE  
Richtig schwindlig?

ROSEMARIE (*weint heftiger*)  
Mal ganz schön.

ELFRIEDE  
In diesem Sinne nicht dasselbe wie grausam. Es ersetzt das Wort nicht.

ROSEMARIE  
Insofern können wir nicht immerzu sparen.

ELFRIEDE  
Wieviel Verunglückte haben sie denn gezählt?

ROSEMARIE

Weniger als wir Worte haben.

ELFRIEDE

Also kein Grund, Angst zu haben.

ROSEMARIE (*gefaßt*)

Ich komme zurück auf den toten Kahlert.

ELFRIEDE

Ja, also grausam.

ROSEMARIE

Davon waren wir ausgegangen.

Die Freundinnen eilen zur Beerdigung. Über der geschäftigen Stadt fällt die Dämmerung herein. Stumme Beerdigung an einem Grab im Schnee, Flutlicht. Vermutlich war Kahlert ein einflußreicher Mann.

## 5. Tit.:

# Die Endgültigkeit unserer Städte

Nachtaufnahmen der Stadt, in Anknüpfung an Szene 2. Junge Frau, in einem Zug. Sie reist heran.

KOMMENTAR

Regine kommt aus Oberhessen. Sie will in die Stadt.

Aus dem Fenster heraus: Das Weichbild der nächtlichen Stadt.

Stadt tags. Straßenlärm. Bremsende Autos an einer Ampel. Nur die Räder sind zu sehen. Anderes Bild: Fenster an einem Haus. Vorhang wird beiseite gezogen, ein junger Mann, unscharf (der Prinz?). Der Vorhang schließt sich.

6. (Forts.) Montage: Wege. Straßen. Vom Feldweg über Zubringerstraßen bis in die Einfahrt zur Metropole. Zentren unserer Städte: Essen, Frankfurt a.M. usf.

KOMMENTAR

Neulich sagte Schudlich: Unsere Städte sind endgültig. Haben sie das eigentlich noch nicht bemerkt? Mit diesen Städten gehen wir ins nächste Jahrhundert.

Details der Städte. Wie die Bundeshauptstadt funktioniert. Wie die Stadtausgänge von München zu Ostern funktionieren. Wie funktioniert Frankfurt, Freitag 17 Uhr?

KOMMENTAR

Ich hatte tatsächlich gedacht, unsere Städte seien im permanenten Umbau. Irgendwann wird so etwas entstehen wie die Stadt, aus der ich stamme. Schudlich dagegen sagt, der Umbau ist jetzt fast beendet. Schudlich ist Stadtplaner. Ich halte ihn für betriebsblind.

Filmische Stichproben zum Umbau unserer Städte:  
z.B. 1. März 1953, 5. Juli 1964, 6. November 1978, Herbst 1984.

Die Stadt als **Idol**, als **Illusion**, und die Stadt als **Irrtum**. Dies alles ist etwas verschiedenes. Beispiele von sich ins Land hineinziehenden Siedlungen ohne Zentrum, dies sind im Grunde gar keine Städte. Es sind weder Dörfer noch Städte. Darstellung mittelalterlicher Städte. Vorstellung von Bauhaus-Architekten. Stadt-Utopien. Himmlisches Jerusalem usf.

**7.** (Forts.) Ruhige Geschichtserzählung mit Originalbild und sparsamem Kommentar: *Die Geschichte vom Obergefreiten Metzger*:

Jetzt lag der Obergefreite verborgen im Seitenstollen einer Kanalisationsröhre in Stalingrad. Er hat einen Mundvorrat für zwei Wochen bei sich. Er liegt hier: perspektivlos.

In acht bis zwölf Zentimeter Entfernung ringsum Erdwände, Steinernes, nach vorne zu: 2 Konserven. Wenn man den Kopf seitlich bewegt, die Augen empor richtet: das Ende eines Ventilationsrohrs, das Metzger aus Blechröhren verfertigt hat, so liegt er blind und etwas zeitlos. Wir schreiben den 1. Februar 1943, Kessel-Schluß. Falls er nicht an Lungenentzündung stirbt, kann er hoffen, daß sich die Sowjets oben irgendwann entfernen, und er sich in Richtung Don nach Westen durchschlagen könnte.

Die Russen schossen aber durch das Ventilationsrohr, trafen seinen rechten Fuß. »Ausgeräuchert« marschierte er zu den übrigen Kolonnen der Gefangenen in die Steppen, »mit einem Schuh, in dem das Blut quoll«.

KOMMENTAR

Die Ursachen liegen 72 Tage oder 8000 Jahre zurück.

Am 19. November, also vor 72 Tagen, befand sich Obergefreiter Metzger zwischen den Fronten bei Perelasowski. Die Russen sind an ihm vorbeigestoßen in Richtung Stalingrad. Er kann ihnen jetzt folgen, das wäre in Richtung Stadt, nämlich Stalingrad, das führt ihn zu den Kameraden in den Kessel. Umgekehrt könnte er auch durch die West-Steppe der Heimat zuhause. Dies ist ein einsamer Marsch, in dieser Richtung stehen kaum Kameraden. Er hat sich vor Jahren eine Vorstellung gemacht zu dem Begriff: **städtisches Gelände**. Der Begriff Stadt weckt in ihm Vertrauen.

KOMMENTAR

Er will dahin, wo die anderen sind. So gerät er in den Kessel.

**8.** (Forts.) DIE GESCHICHTE VON MEGALOPOLIS. Nur 1% ihrer fünfhunderttausendjährigen Geschichte haben die Menschen in Städten verbracht. Und diese Erfindung Stadt kann so schnell verschwinden wie der Spuk begonnen hat.

Lord Mumford, *Die Stadt*, Geschichte und Ausblick, 2 Bde., 2. Aufl., München 1980; Leonardo Benevolo, *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt a.M. 1983, (1072 Seiten); Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, in: Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Band V, 1 bis 2, Frankfurt a.M. 1982; Richard Sennett, *The fall of public man*, Cambridge 1974

Die Sequenz enthält eine ruhige Sacherzählung, ähnlich wie jene über die Weltausstellung der Industrie in dem Film *Die Macht der Gefühle*, jedoch aufwendiger. Es mischen sich Aufnahmen, die nur in den Bavaria-Studios im Aufpro-Verfahren hergestellt werden können mit Trickaufnahmen und Realaufnahmen. Berichtet wird etwa folgendes: Man kann sich eine Welt, bestehend aus Dörfern vorstellen, die Welt selber als Dorf. Das Kennzeichen davon wäre, die absolute Vorherrschaft der Intimität. Jeder sorgt für jeden, jeder überwacht jeden. Man kann die Illusion davon durch universelles Fernsehen rekonstruieren, die Wirklichkeit davon läßt sich durch überhaupt nichts wieder-erwecken. Das Prinzip des Dorfes tragen wir Menschen inzwischen in uns. Es handelt sich um eine Illusion insofern, als kaum ein moderner Mensch das mit dem Dorf verbundene Zeitgefühl wirklich aushalten könnte. Daran gemessen sind unsere Dörfer in der Bundesrepublik dezentralisierte städtische Einrichtungen. Das Prinzip Dorf oder Intimität hat sich, was das gleiche ist, binnen knapp 100 Jahren, vielleicht auch erst seit 50 Jahren, für Westeuropa aus einer allmächtigen Gegenwart in die Bestandteile Vergangenheit und Zukunftshoffnung aufgelöst.

Man merkt das an einem einfachen Beispiel: Solange die Mehrheit des Lebens in den Dörfern stattfand, war durch keine Kriegsaktion, kein Verbrennen der Stadt (Brand Magdeburgs) ein Land oder ein Kontinent auszulöschen. Gegen die geballte Vernichtung stand das wohlverteilte Land. Jetzt tritt seit etwa 5 Jahrtausenden die Stadt hinzu. Sie konzentriert Menschen. Das drückt sich vor allem im Zeitgefühl aus: Die Zeiten werden dramatisch. Städte, sagt Richard Sennett, eröffnen die Mög-

lichkeit, die Aggressivität der Menschen nebeneinander zu schalten und damit freizusetzen. Die Zitadelle, der Ehrgeiz, das Opfer, die Öffentlichkeit, die verdichtete Zeit, die Künste des Erinnerungsvermögens, die Spezialisierung, die Trennung von Akteuren und Zuschauern, das Prinzip: Drama, zuletzt die Elektrifizierung, die Verkabelung, der Krieg als Prinzip (also nicht nur als Gelegenheit) – dies sind Ableitungen der Erfindung der Stadt. In diesem Kunstgebilde Stadt, auf das alles paßt, was Sigm. Freud in seinem Aufsatz *Zukunft einer Illusion* erörtert (Gesammelte Werke XIV, S. 326ff.) – ringen seither destruktive Kräfte mit den (aus der gleichen Illusion der Stadt hervorgebrachten) konstruktiven Zusammenfassungen der Kräfte. An etwas so sachlichem wie umbautem Raum, verdichteter Zeit, Sinn für Drama, entfalten sich Leidenschaften, Freiwilligkeiten. Es ist sonst nichts bekannt, was so geballte Willenskräfte hervorbringt und zu organisieren vermag. Auf diese Weise entsteht ein Babylon, ein Florenz, ein Nürnberg, ein Berlin, ein Paris usw. Es entstehen aber auch Städte im Ruhrgebiet, ein Ulm als Durchgangs-Stadt, wenn die Sehnsüchte die Generationen von der Kleinstadt in die Bezirksstadt, in die Landeshauptstadt, in die Weltstadt treiben. Während die Illusionen durch die Menschen noch zusammengetragen werden, so daß die Städte zur Metropole wachsen, setzt aber schon notwendig der Zerfall ein, so daß die Städte vor lauter Umbau eigentlich nie entstehen – nie in der Gestalt des Idols der Stadt. Dabei hat die freie Auseinandersetzung der destruktiven und der konstruktiven Kräfte in den menschlichen Städten (oder auf dem Planeten als Stadt) eine objektive Grenze: in einem Zustand, in welchem Öffentlichkeit und Intimität gleichzeitig zerfallen, das Dorf sich auf-

löst, aber die Städte sich zerstreuen, können Menschen nicht mehr von einem ins andere flüchten. Sie können so nicht leben. Sie würden implodieren oder explodieren. Insofern sind Städte niemals endgültig.



In den Kolonien spielen europäische Städter zur Zeit der Erfindung der Kinematographie, »Dramatische Momente, verdichtete Zeit«. Dies dient dem Zeitvertreib.



»Nero, der das Gift spürt«.



Die heilige Johanna





Der heilige Ludwig



»Coriolan«

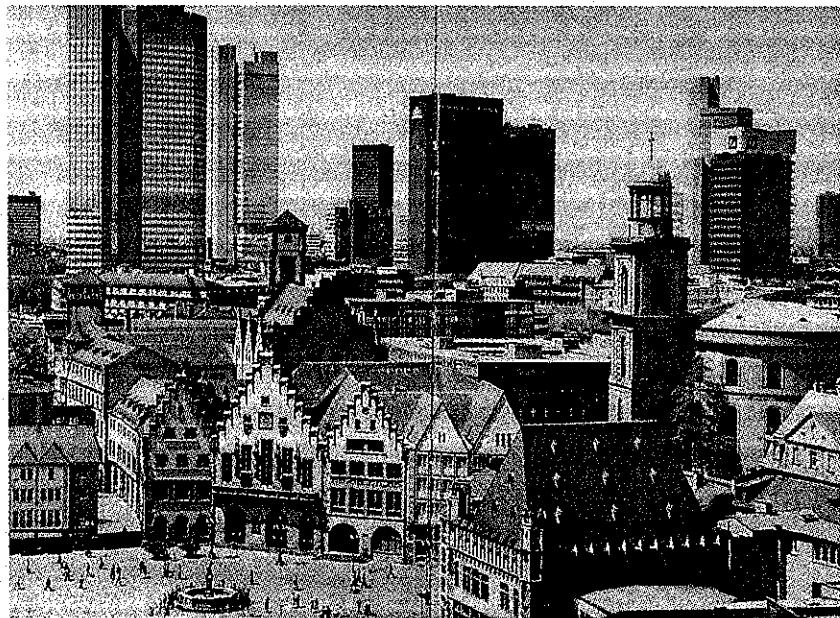


»Die Brücke von Arcole«

Wir schreiben 90 Jahre Kino. Das sind, für Menschen gerechnet, drei Generationen. In 16 Jahren erhebt sich die Frage: Kino des 21. Jahrhunderts? Unsere Zeit zersplittert die Zeitmaße, wie sie die räumlichen Maße aufhebt. Entweder warten wir oder aber es überstürzt sich. Deshalb geht es um die Umdeutung des Dramatischen.



Das mittelalterliche Nürnberg



Frankfurt a.M., 1984

## II. Sequenz

**9** ● Regine Feiler, die in Szene 5 bereits zu sehen war, 26 Jahre alt, gut gewachsen, hat Akne im Gesicht, flott, aus zahlenstarker Familie auf dem Lande. Jetzt Zimmermädchen in einem Hotel. Sie hat ein uneheliches Kind. Für 1984 plant sie den Aufstieg zur Wäscherei- und Bügelspezialistin.

REGINE

Unter dem Sinn des Lebens stelle ich mir vor, daß ich nie wieder auf das flache Land zurück muß.

**10** ● DIE VERGESSLICHE. Rita Merker hat einen charakterlichen Defekt. Sie **vergißt** alles. Wer sie beleidigt, verletzt, wegwirft, hat keinen Erfolg; **im Moment** reagiert Rita, wie es ihr Gefühl gebietet: beleidigt, verletzt, rachsüchtig, sie verläßt den Raum usf. Sie gilt sogar als besonders gefühlstark; es kommt vor, daß sie zuschlägt. Aber tags darauf hat sie alles vergessen. Sie ist **unwiderstehlich**. Erwin, auf den sie ihre Liebe geworfen hat («was gehts dich an, daß ich dich liebe»), versucht sie durch Güte oder durch Leiden loszuwerden. Rita aber vergißt, was er sagt oder ihr antut. Gläubig kehrt sie nach einiger Zeit zurück. Erwin richtet sich in solcher Lage ein. Wenn er sie schon nicht loswerden kann, weil sie alle Gründe vergißt, soll es wenigstens ein Leben zu zweit werden, in dem es sich aushalten läßt.

**11** ● HILDE LEHMANN, SOUFFLEUSE. Hildegard Lehmann hatte ihren entscheidenden Auftritt in der Oper *Carmen*. Als Don José das Messer hebt, um Carmen, sein ange-

betetes Leben, zu töten, bittet sie um einen Aufschub: Sie rät ihm, sich die Tat nochmals zu überlegen, sie bittet ihn um **Diskussion seiner Tat**. Nach der Diskussion war Don José nicht mehr tatbereit, obwohl er darauf hinweist, daß die Gründe zum Handeln sich nicht geändert hätten. Auch die Darstellerin der Carmen geht davon aus, sie sei jetzt, nach Diskussion nicht mehr bereit, ihr Leben für die Liebe zu opfern. Schon nächste Woche sei sie vielleicht in den Matador Escamillo nicht mehr vernarrt. Für diese Woche aber lohne es sich nicht, zu sterben. Im übrigen liege es ihr auch fern, Don José zu töten. Sie sei nicht rachsüchtig, sondern eher dankbar für das Vergangene. Sie töte aber Don José, wenn sie den Ring zu Boden werfe, da Don José sie daraufhin erstechen werde; dies sei ja in der Partitur vorge-schrieben. Dann aber werde Don José gesucht, ergriffen und nach spanischem Recht zum Tode verurteilt. **Dies gelte es ge-meinsam zu verhindern.**

Die Zuschauer haben (a) den geflüsterten und gezisch-ten **Triolog** zwischen Souffleuse, die ihren Kopf aus der Souffleursloge, so gut sie kann, hervorstreckt und den vor der Souffleursloge hockenden Sängern gebannt verfolgt.

(b) Die Zuschauer fühlen sich um den Abend betrogen, werden unruhig, eilen zur Opernkasse, fordern das Eintrittsgeld zurück;

hier wiederum: zwei Möglichkeiten

(a) die Kassiererin ist schon nach Hause gegangen, da sie mit üblicher Abwicklung des Operndramas rech-nete; was macht sie zu Hause, wann und wie erreicht sie die Nachricht, daß ihre Anwesenheit zum Ende der Oper, sozusagen als dramatischer Höhepunkt, erforder-lich gewesen wäre?

(b) Die Kassiererin war noch in der Kantine erreichbar, wird geholt und versucht ihrerseits durch Diskussion

die zahlenden Gäste des Abends versöhnlich zu stim-men. Kassenbestände darf sie ohne Erlaubnis des In-tendanten nicht aushändigen. Die Diskussion ver-schreibt sich praktischen Fragen (**Polylog**).

**12.** DIE ARBEITSLOSE. Frau Dr. Anna Eilers verdient in einem gehobenen Beruf, in Privatpraxis, für die Fa-milie. Sie ist die Ernährerin, hat Autorität. Sie kommt aus dem Urlaub zurück und stellt fest, daß der Firmenchef, dessen erste Kraft sie ist, mit einem ausländischen Teilhaber fusioniert hat. Ihr Schreibtisch ist besetzt. Dort sitzt ein Bulgare. Sie hat das einige Tage studiert, ist immer mehr in Zorn geraten. Jetzt hat sie gekündigt, ehe sie rausgeschmissen wird. Eine neue Lage ist entstanden: sie ist arbeitslos. Sie kann jederzeit eine neue Stel-lung bekommen: eine schlechtere. Sie muß sozusagen verges-sen, was sie in 12 Arbeitsjahren erarbeitete, verzichten. Das kann sie nicht abschreiben. Sie praktiziert **gedehnte Zeit**. So-lange sie die Niederlage innerlich noch nicht akzeptiert hat, ist noch nichts Endgültiges geschehen. Sie hat gespart. Eine Zeit-lang hält sie es ohne Arbeit aus. Ihrer Familie sagt sie nichts. Je-den Tag, jetzt aber haben wir Montag früh, verläßt sie, nach Versorgung der Kinder, die eheliche Wohnung. Zum gewohn-ten Arbeitsende kehrt sie zurück. In der Zwischenzeit treibt sie sich in der Stadt herum, zum ersten Mal hat sie Zeit hinzusehen. Oft besucht sie Kinos.

**13.** MENSCHEN AM MONTAG. Anspielung auf den Film *Menschen am Sonntag*. Eine Sonntags-Szene aus dem Film *Kuhle Wampe*. Jetzt ist es Herbst 1984, 5 Uhr früh. Es geht auf die Zeit zu, in der die ersten Ströme von Menschen zu den Betrieben eilen. Es ist der Tag, an dem die Uhren umge-

stellt werden (das geschah zwar schon in der Nacht vom Samstag auf Sonntag, aber bemerkt wird es von der Mehrheit am Montag früh). Es kommt darauf an, zu vergessen, was gestern war. Es ist nötig, an den Bestimmungsorten anzukommen. Die Stadt teilt sich in: Schläfer, Menschen in den Verkehrsmitteln, solche, die schon in den Betrieben angekommen sind.

Die Sequenz II spielt geschlossen an **einem** Montag. In der Zeit von 6 Uhr früh bis 24 Uhr. An **einer** Stelle der Stadt. Im Gegensatz zu den Sequenzen I und III herrscht in der Sequenz II **Einheit von Ort und Zeit**. Alle Personen begegnen also einander.

Die handelnden Personen, vor allem die fünf Frauen, werden im Film schon in der **Szene 8** eingeführt. Diese Einführung geschieht unauffällig. Sie begegnen uns so, wie sie im Stadtbild erscheinen; so wie sie auch durch das Leben der Stadt miteinander verknüpft sind.

REGINE FEILER – die Frau, der es schwerfällt, nein zu sagen. Sie kommt vom Lande, wo sie wenig Angebote fand, jetzt leidet sie unter einer Überfülle der Angebote. Wegen der Akne in ihrem Gesicht fällt es ihr schwer, abzusagen. Sie bildet Vorräte an Chancen.

RITA MERKER – die Vergessliche. Sie kann nicht übelnehmen, weil sie alles Üble vergißt. Sie ist auch nicht dankbar. Sie ist unbezwinglich.

Die Entlassene – ANNA EILERS – sie verlängert sich ihre Illusion, daß es noch andere Auswege als den Abstieg gibt. Nicht mehr ganz jung. Gerne würde sie sich verlieben. Erstmals hätte sie die Zeit dazu.

Hinzutreten: Die Zuverlässige, GERTRUD MEINECKE und die BARONIN MUCKI, genannt *Carmen* (Nachname).

Jeder dieser Personen, die einander kennenlernen, entspricht ein Kinoidol. Als Geschöpfe der Gegenwart weichen sie vom Kino-Vorbild zugleich ab. Die besondere Hingabe an das Gegenwärtige (die Akne, die Vergesslichkeit, der Verlust der Arbeit, die Zuverlässigkeit usf.) macht sie gegenüber allen aktuellen Anforderungen der Realität zu "schrägen Rebellen". Sie funktionieren nicht im Sinne der Gegenwart. Vielmehr hat jede von ihnen eine Ausfallerscheinung, die sie begehrenswert macht. So ist z.B. Carmen eine anrühige Person; die Anrühigkeit gehört zum Geschäft, insgeheim ist sie treu. Sie ist ein **falscher Vamp**; die Zuverlässige fühlt sich als Treuhänderin des Kindes, das sie an die Eltern abliefern soll. Diese Treue hindert sie daran, ihren Auftrag auszuführen. Die um ihre langjährige Arbeitsleistung Betrogene hat erstmals in ihrem Leben die Zeit, Augen, Ohren, Aufmerksamkeit arbeiten zu lassen; langsam kommen die Gefühle wieder in Gang, das innere Kraftwerk. Der Vergesslichen fehlt eine Eigenschaft, so wie dem Kinostar, der kurzsichtig ist, die Schärfe des Blickes fehlt. Die hübschere Regine Feiler wiederum wird durch ihre Akne vor Irrtümern geschützt. Zugleich ist sie unendlich begehrenswert, weil die Männer annehmen, daß sie, wie bei einem Ausverkauf, wegen ihres Fehlers mit Rabatt zu haben sei. Das klassische Kino-Idol der Frau besteht aus: **Perfektion mit einem Fehler**; der Fehler ist

das Türchen, durch das die Identifikation eintreten kann. Und selbst wenn dies für das Prinzip des Kino-Idols nicht zutreffen sollte, entspricht es der praktischen Lebenserfahrung in der Stadt.

Ort der Handlung: die Nahtstelle, auf der bürgerliches Wohnen, die Gebäude von Großbanken und Frankfurt, Kaiserstraße, aufeinandertreffen. Dies sind insgesamt sechs Straßenzüge Frankfurt/Main. Die Sequenz II folgt in der Lichtgestaltung dem Tagesablauf bis zur Nacht. Die letzten Einstellungen entsprechen Szene 2.

Die Verknüpfung zum Themenschwerpunkt Kino ergibt sich daraus, daß die handelnden Personen

- (1) Kinoidolen nachgezeichnet sind;
- (2) das Kino besuchen;
- (3) mit Männern umgehen, hierbei bewegen sie sich im Kinogelände (entgegengesetzt zum Kino, parallel zum Kino);
- (4) alle Frauen sind mit der Kassiererin der Olympia-Lichtspiele befreundet.

14. Die Stadtentwicklung drückt auf die Lebenszone des Verbrechens. Anspielung auf die Spielbankszene in: *Dr. Mabuse der Spieler*; Anspielung auf Szenen aus dem Film: *Der Weg zur Verdammnis*. Wieder real: Bankenviertel, Zentrum, Weserstraße, rechte Seite Kaiserstraße (vom Hauptbahnhof gesehen).

#### KOMMENTAR

Die Grundstückspreise im Bankenviertel und im Zentrum sind so hoch, daß die Filialen großer Verkaufsapparate zur Kaiserstraße hin ausweichen. Der Oberbürgermeister der Stadt hat in bezug auf dieses Viertel Pläne. Die Umwelt des Verbrechens ist bedroht.

Die Zone der Filialen, die sich zum Hauptbahnhof vorschieben: Koffer- Sachs, Foto-Hahn, Nürnberger Haus (Versicherungsgesellschaften), Uhren-Hermann, Fluggesellschaften, Kaufhalle in glattem Beton. Daneben, bereits eng geschichtet: das Wuselleben des Verbrechens, Unterhaltung, Massenvergnügen. Montag, 17 Uhr, strömen Menschenmassen zum Bahnhof. Neben Vergnügungsstätten, Kleinhandel, Porno-Kinos - versuchen die Abendschulen-Fortbildungslehrgänge einen Teil der Menschen einzufangen. Internationale Raster.

In den Auseinandersetzungen der fünf Frauen, die sich mit der Realität, die sie umgibt, aber vor allem auch mit der Realität der Filme befassen, spielte das Thema eine Rolle: Entschlußkraft, Entschiedenheit, Robustheit: **keine Kompromisse**. Der Kompromiß ist die Sackgasse des Lebens.

Inmitten des Getriebes der abendlichen Kaiserstraße sitzen Gerlach und Erwin Behrends. Behrends Frau ist tyrannisch.

#### KOMMENTAR

Na ja, sagt Fritz Gerlach, dann wird es an ihm liegen. Er wird das Seine an diesem Zustand beigetragen haben.

Die beiden Männer in ruhigem Streit, während das Leben um sie herum flutet. Fritz Gerlach ist bekannt als einer der Geliebten von Regine Feiler.

GERLACH  
Warum hast du deine Frau überhaupt geheiratet, wenn du dich mit ihr zankst?

BEHREND  
Man kann sich nicht mit ihr zanken.

GERLACH  
Nun halt an. Man sieht euch doch *nur* zankend.

BEHREND  
Richtigen Zank hält sie nicht aus.

GERLACH  
Du meinst, was wir sehen, wäre kein Zank?

BEHREND  
Kein richtiger.

GERLACH  
Und deshalb zankt ihr?

BEHREND  
Was ist überhaupt zanken? Ich weiß es schon gar nicht mehr.

GERLACH  
Das, was ihr uns vorführt.

BEHREND  
Das ist nicht Zank, weil sie sofort mit Krankheit reagieren würde. Sie zaubert ein oder zwei Grad Fieber her-

bei, Rückenschmerzen usf. Ich brauche mit Argumentieren gar nicht mehr anzufangen.

GERLACH  
Sie argumentiert nicht?

BEHREND  
Sie wird krank.

GERLACH  
Die Luft um euch ist aber voll Argumentation.

BEHREND  
Du meinst also, daß Argumentation Zank ist?

GERLACH  
Nein, ihr argumentiert ja nicht.

BEHREND  
Eben hast du es noch anders gesagt.

GERLACH  
Du hast auch meine Frage nicht beantwortet. Warum hast du sie überhaupt geheiratet?

BEHREND  
Es war so angelegt.

GERLACH  
Was soll das heißen?



BEHREND S

Es ist praktisch nicht möglich, darüber zu argumentieren. Mit ihr war das nicht möglich. Sie bekam sofort Schwindelanfälle.

GERLACH

War das der Heiratsgrund?

BEHREND S

Praktisch ja. Ich wollte ihr erklären, inwiefern wir nicht zueinander passen. Daß es vernünftiger wäre, sich zu trennen, und sie antwortete mit einem Schwächeanfall.

GERLACH

Danach mußtest du sie zum Arzt fahren, und es war unmöglich, die Auseinandersetzung zu führen?

BEHREND S

Genau so.

GERLACH

Und danach fuhr ihr zum Standesamt?

BEHREND S

Vorher mußten wir eine Frist wahren, die Papiere einreichen.

GERLACH

Also wiederum keine Zeit zum Überlegen.

BEHREND S

Zeit zum Überlegen für mich, nicht für beide. Wenn ich das Thema anschnitt, blockte sie.

GERLACH

Das scheint mir undurchdacht.

BEHREND S

Nicht von mir. Ich hatte es durchdacht. Es war von diesem Denken nichts unterzubringen.

GERLACH

Eine solche Entscheidung fällt man immer zu zweit.

BEHREND S

Richtig. Und zu zweit kam keine Entscheidung zustande.

GERLACH

So daß ihr automatisch verheiratet wart?

BEHREND S

Gewissermaßen.

GERLACH

Sozusagen aus Höflichkeit. Du wagtest nicht zu widersprechen, angesichts verschiedener Schwächeerscheinungen ihrerseits, so daß du zuletzt vor dem Ergebnis standest?

BEHREND S

Genau so.

GERLACH

Sieht sie es ebenso?



BEHREND  
Hierüber kann niemand mit ihr sprechen.

GERLACH  
In deiner Argumentation stimmt etwas nicht.

BEHREND  
Es ist auch keine Argumentation gewesen, sondern ein  
Vorgang, Schritt für Schritt.

GERLACH  
Aus Uneinigkeit?

BEHREND  
Aus ursprünglicher Uneinigkeit.

GERLACH  
Wer zieht den kürzeren bei dem Zank?

BEHREND  
Immer beide. *Ich* setze mich durch, *sie* wird krank.

GERLACH  
Und das geht so nicht weiter?

BEHREND  
Doch.

GERLACH  
Man kann nicht sein Leben lang mit Zanken verbringen. Das verpestet die Umwelt.

BEHREND  
Es ist, wie ich sagte, auch kein richtiger Zank.

GERLACH  
Wie würdest du dieses Hin und Her, unter dem eure  
Freunde leiden, denn nennen?

BEHREND  
Einen Zwist.

GERLACH  
Und was ist der Unterschied zwischen Zwist und  
Zank?

BEHREND  
Ursprüngliche Uneinigkeit.

GERLACH  
Ihr hättet also nie heiraten dürfen?

BEHREND  
Nein.

GERLACH  
Sieht man dem Zwist zu, so scheint aber einer für den  
anderen wie vorbestimmt. Es paßt nie so wie bei euch,  
wenn ich andere zanken sehe.

BEHREND  
Sage nicht immer wieder Zank. Es ist einseitig. Sie strei-  
tet mit ganz anderen Waffen, die auf meine Waffen  
nicht passen und hat andere Zwecke dabei, als ich sie  
habe.

GERLACH  
Daraufhin mußt du ihr dienen, es entsteht praktisch  
Einigkeit.

BEHREND  
Gegen meinen Willen.

GERLACH  
Und gegen ihren Willen?

BEHREND  
Ja, denn so, wie ich ihr diene, kann sie damit nichts an-  
fangen und wird schwach.

GERLACH  
Diese Schwächen sind aber ihre Stärken.

BEHREND  
In der Argumentation, ja. Es ist ihr schärfstes Argu-  
ment.

GERLACH  
Das Einigkeit herstellt.

BEHREND  
Wenn du so willst ...

GERLACH  
Wir könnten also statt Zank auch Einigkeit sagen?

BEHREND  
Wenn du es so drehen willst.

GERLACH  
Hast du sie vielleicht deshalb geheiratet?

BEHREND  
Wenn ich so mit dir rede, könnte ich an der Idee Gefal-  
len finden.

GERLACH  
Es ist eine Quelle von Witzen.

BEHREND  
Für wen?

GERLACH  
Für uns, euere Umgebung.

BEHREND  
Was, meinst du, würde sie sagen, wenn ich das so dar-  
stelle?

GERLACH  
Sie kratzt dir die Augen aus.

BEHREND  
Nein, so aktiv ist sie nicht. Sie wird krank.

GERLACH  
Das bringt mich auf die Idee, daß ihr eigentlich recht  
gesund lebt. Sie ist ja nie wirklich krank, sondern es ist  
ihr Argument.

BEHREND'S

Wir drehen uns in diesem Gespräch, glaube ich, etwas im Kreise ...

Dieser Dialog, der verlängert oder verkürzt werden kann, wird teilweise von Musik begleitet. Das Bild schweift von den Dasitzenden und Streitenden zu einer Parallelerzählung in Form von Anspielungen an Film-szenen, die ähnliche Entscheidungsschwierigkeiten, wie sie im Dialog berichtet werden, in dramatische Form kleiden. Mit Krankheit reagieren, uneinig sein, hat im dramatischen Gewande eine leidenschaftliche Kraft, die es im Alltag nicht haben kann. Der Dialog aber handelt vom Alltag. Es geht um die **Ambivalenz**. Sie ist vermutlich eine der End-Haltstellen des Prinzips Dramatik.

**15.** Eben noch saß Anna Eilers in einem Film, jetzt sitzt sie vor einer Flasche Coca Cola in einem Café. Sie hat Zeit, nachzudenken. Vor vier Stunden lernte sie Fritz Gerlach kennen. »Morgen beginnt der Ernst des Lebens«. Ist es ihr ernst damit, ein neues Leben anzufangen? Wäre dies ein neues Leben mit Fritz Gerlach oder die Übernahme einer schlechteren Arbeit? Sie leistet es sich, sich nicht zu entscheiden. Sie lebt gegen die Uhr.

Verfilmung einer Textstelle von Arno Schmidt, *Rosen und Porree*, Karlsruhe 1959, S. 285ff.: »Man rufe sich am Abend den vergangenen Tag zurück, also die »jüngste Vergangenheit« (die auch getrost noch als »älteste Gegenwart« definiert werden könnte): hat man das Gefühl eines »epischen Flusses« der Ereignisse? Eines Kontinuums überhaupt? Es gibt diesen epischen Fluß, auch der Gegenwart, gar nicht. Jeder vergleiche sein eigenes beschädigtes Tagesmosaik!

Die Ereignisse unseres Lebens springen vielmehr. Auf dem Bindfaden der Bedeutungslosigkeit, der allgegenwärtigen langen Weile, ist die Perlenkette kleiner Erlebniseinheiten, innerer und äußerer, aufgereiht. Von Mitternacht zu Mitternacht ist gar nicht »1 Tag«, sondern »1440 Minuten« ...«.

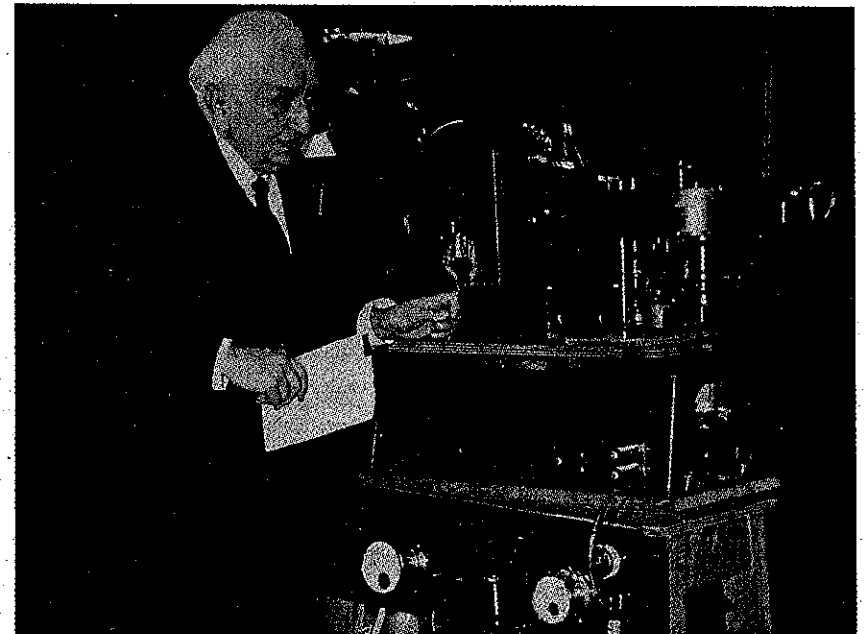
**16.** Verfilmung des Themas: Was ist eine Minute? Es geht um eine Minute von den 1440 Minuten des Tages. Eine Minute allein, ohne diesen Tag, z.B. eine Minute vor dem Tode, wäre etwas anderes. Von solchen Tagen wiederum haben wir rund 36.000 zwischen Geburt und Tod. Man geht sorgfältig mit der Minute um, wenn man vergeßlich ist wie Rita Merker. Es vergißt sich so leicht. Mit dem Tagebuch kommt sie nicht voran.

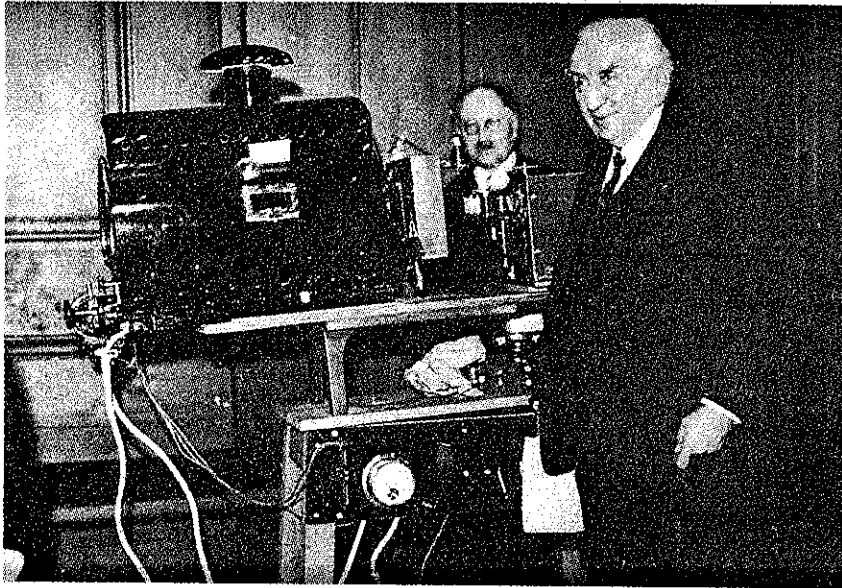
Kurze Sequenz von Uhren, Fotoapparaten, Filmprojektionsmaschinen verschiedener Größe, das Malteser-Kreuz. Alles dies sind Uhren. Uhren geben keine Gegenwart wider; eine

brauchbare Zeitmessung ist der Puls. In der Musik: tempo ordinario. Im Bild: Ein Dirigent fühlt sich den Puls. Das Orchester wartet. Der Dirigent erhebt den Taktstock. Die Musik beginnt.

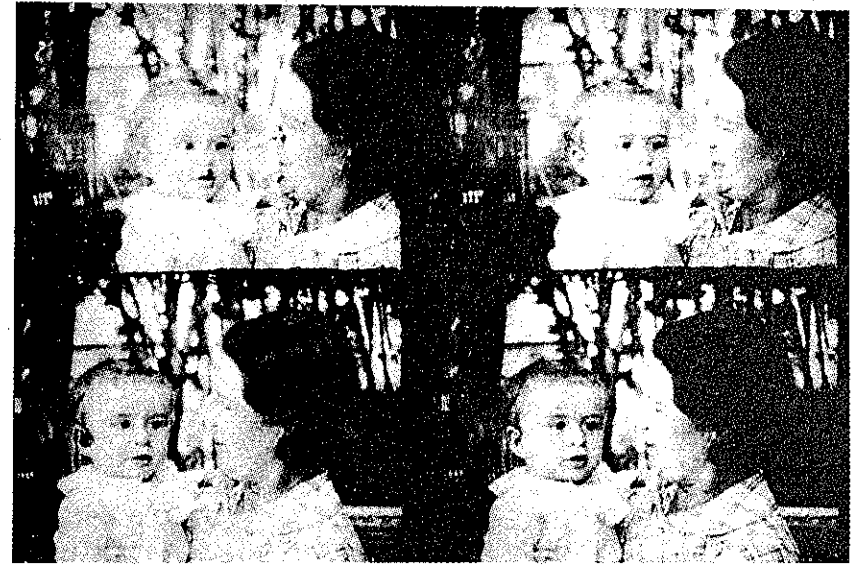
Ein anderer Zeitmesser ist die Filmgeschwindigkeit: Die Hälfte der Zeit ist es im Kino dunkel. Eine achtundvierzigstel Sekunde wird der Film belichtet, eine achtundvierzigstel Sekunde dauert die Transportphase, in der in der Kamera oder im Projektor Dunkelphase herrscht. D.h.: Im Kino sehen die Augen eine achtundvierzigstel Sekunde nach außen, eine achtundvierzigstel Sekunde sehen sie nach innen. Das ist etwas sehr Schönes.

## Kurzer Abriss der Filmgeschichte.

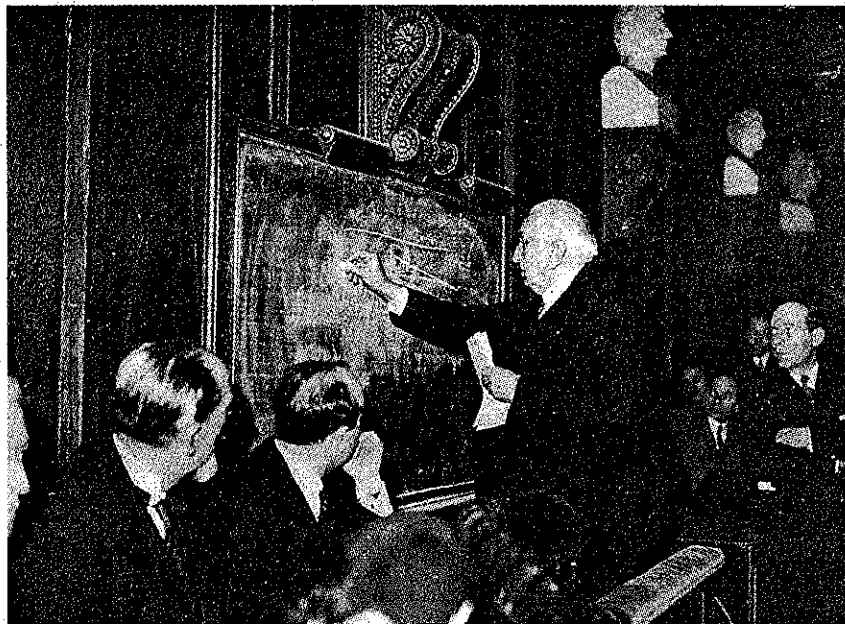




Lumière und sein Projektionsapparat

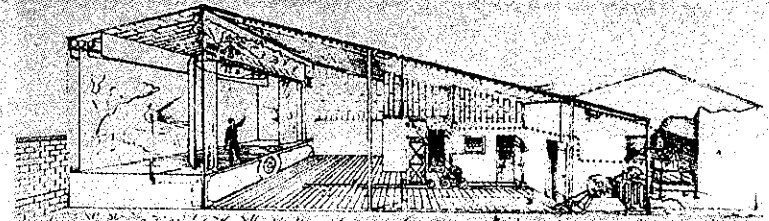


Es geht um »Relief«-Aufnahmen. Das Prinzip der räumlichen Aufnahme, der Stereoskopie: vier Bilder in einer Aufnahme, leicht zueinander versetzt.



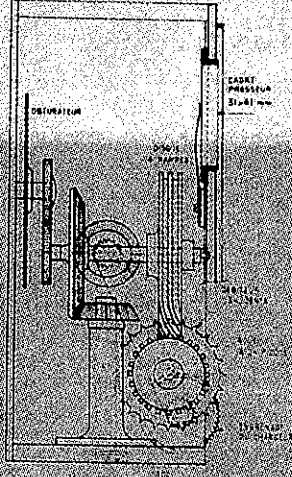
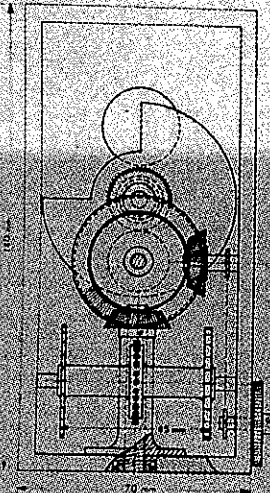
Lumière erklärt

Schéma de l'installation du cinéma sonore Baron en 1899 à Asnières. Il utilise le film Lumière 50 mm. Le « chemin de fer » déplaçant l'appareil est l'ancêtre du travelling actuel.



- 1. Appareil photographique
- 2. Boîte à film
- 3. Boîte pour le développement du film
- 4. Appareil pour la transmission de l'énergie
- 5. Appareil pour la projection
- 6. Appareil pour la réception
- 7. Appareil pour la projection
- 8. Appareil pour la projection

- M. - Grand éclairage
- N. - Grand éclairage
- O. - Grand éclairage
- P. - Grand éclairage
- Q. - Grand éclairage
- R. - Grand éclairage

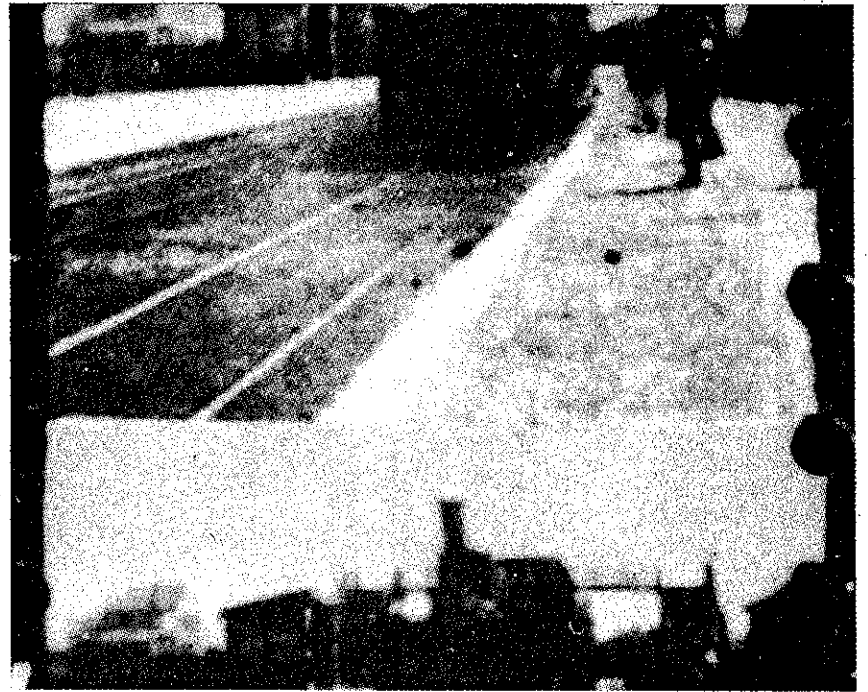


Plans détaillés de mécanisme de caméra et de chargeur dont la photographie ci-dessous laisse apercevoir la chaînette transmettant le mouvement aux débiteurs dentés et au pignon de déroulement.

Dessin de l'appareil définitif Lumière 50 mm réalisé par Carpentier

Erstes Tonfilm-Kino, im Jahre 1899. Der Film hat 50 mm-Format.



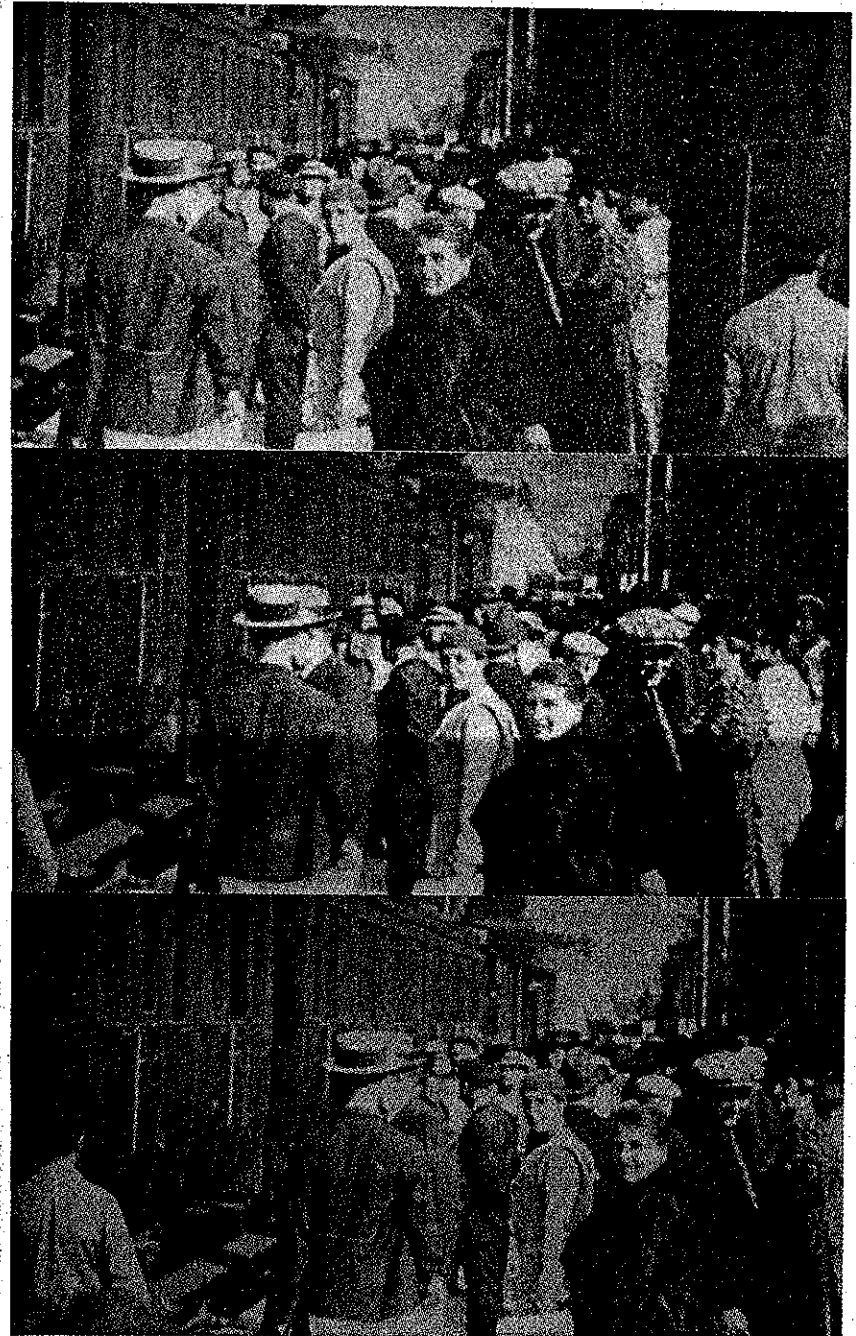


Zug fährt in einen Bahnhof, im 50 mm-Format.





Dreharbeiten für den Film: Zug fährt in einen Bahnhof





SILVESTER 1900 AUF 1901. Es beginnt das 20. Jahrhundert. Es wird mehreres geben, was sich keiner so recht vorstellen kann:

- (1) die Vernichtungswaffen des 20. Jahrhunderts;
- (2) »Der Mythos des 20. Jahrhunderts«;
- (3) Die Stadt im 20. Jahrhundert;
- (4) Das Kino des 20. Jahrhunderts.

Abgesehen von der Freude am Geglitzter, dem Vergnügen an bewegten Bildern (auch ohne Sinn), geht es um den massenhaften Bedarf an einer einfachen Geschichte: Ein Junge trifft ein Mädchen oder ein Mädchen trifft einen Jungen oder ein Cousin trifft Cousine usf. Idee von mir, sagt der Produzent im Jahr 1901, jetzt macht daraus einen Film. So einfach jedenfalls, sagt Anna Eilers, ist das Grundbedürfnis nach Film, wenn sie mit der erfahrenen Kino-KassiererIn des Olympia spricht. Niemals aber, fügt sie hinzu, wurde diese Geschichte, so wie es unseren Wünschen entspricht, verfilmt. Es gibt immer Zutaten: Krebs, Trennung, Irrtümer, Happy-End, eine Fülle von Hindernissen, die aus dem Arsenal des Dramatischen stammen, niemals aber die Geschichte: Ein Junge lernt ein Mädchen kennen, es geht alles gut, sie passen zueinander, und als sie 71 Jahre alt waren, blickten sie zurück und fanden es ganz schön, daß sie sich kennengelernt hatten. Dies wäre mal, sagt Anna Eilers, eine **entschiedene Haltung**.

Der hier angedeutete Abriss der Filmgeschichte (unter dem konzentrierenden Gesichtspunkt: wann wird endlich die Geschichte *boy meets girl* ohne Zusatz verfilmt?)

verteilt sich, entsprechend der Gesamtmontage des Films, auf verschiedene Szenen der zweiten und dritten Sequenz. Es geht teils um in sich geschlossene Spielszenen (inszeniert), teilweise um Filmzitate (montiert, optisch verändert).

SILVESTER 1918 AUF 1919. Auf einem Parteikongress im preußischen Herrenhaus. Wie ein Teilnehmer dieses Kongresses sich im Jahre 1918 den 2. Weltkrieg vorstellt. – Ludendorff hat die Ufa aufgekauft, jetzt kommt sie in Besitz von Geheimrat Hugenberg, der schon den Scherl-Konzern besitzt – Höhepunkt des deutschen Films im Jahre 1942; er bespielt ein Einzugsgebiet von Bordeaux bis Charkov; der Chef des deutschen Films ist Landgerichtsrat Dr. Pfennig, wir sehen ihn in einer JU 52, wie er sein Flimmerreich überfliegt; eines Tages stürzt er von einem Tag auf den anderen, weil ihm ein Paket mit Schwarzgeschlachtetem von der Filiale Prag zugesendet wird – Die Filmstudios in Warschau sind seit deutscher Besetzung ungenutzt. Zwischen den Figuren, Attrappen, Kostümen, in weiten, regengeschützten Räumen der Illusion nistet das Pfortnerpaar, das diese von der Welt vergessenen Studios bewacht; im begrenzten Freundeskreis finden kleine Feiern statt, unter Nutzung einiger Kostüme entstehen Vergnügen und kleine Spiele, wie sie der Anfangszeit des Films zugrunde liegen. – In den Schneideräumen der Hauptstadt der Ostmark zerschneiden Filmmitarbeiter nachts den Filmschnitt, den sie tags hergestellt haben, um ein Stück Gegenwart zu vernichten, d.h. sie wollen weiterhin u.k.-gestellt bleiben. – Die Filmgeschichte begann bei Lumière dokumentarisch. Immer mehr ist die Dokumentation in die Unterdrückung geraten. Fred Wittlich von der PK-Kompanie versucht den ganzen Krieg über authentische

Einstellungen vom Kampfgeschehen auf das Zelluloid zu bannen. Immer wenn er aber im Eiltempo die Front erreicht, war der Kampf vorüber, fand er die Truppen im Skat liegend. Jetzt endlich, Ende April 1945, hat er Dokumentaraufnahmen des Kampfes herstellen können: für die Wochenschau bestimmt, die **nach** dem 8. April 1945 erscheinen soll. – In Tunesien sind Spielfilme der US-Armee bei einem deutschen Panzervorstoß erobert worden. Szenen im Propagandaministerium bei Vorführung eines dieser Streifen. Die größere Geschicklichkeit der Amerikaner, was die Unterhaltungswirkung, d.h. das Politische im Film, betrifft. Können wir das auch? Erste Ansätze für die Produktion des deutschen Farbfilms *Münchhausen*.

**17.** Durch Überlappung von Filmmusik auf real: Immer noch Montag, Frankfurt, Kaiserstraße. Regine hat, seit sie in der Stadt ist, einen Mann kennengelernt (Bild des Mannes), der hatte Filzläuse. Sie lernte einen weiteren Mann (Bild) kennen, der hat sie besoffen gemacht und nach dem ersten Beisammensein nicht wieder besucht. Sie lernte einen verheirateten Mann kennen (Bild), der hatte Schwierigkeiten, sie wiederzutreffen, da er bereits zwei Freundinnen neben seiner Ehefrau besaß. Ein weiterer Mann (Bild), den sie kennenlernte, hatte immer gerade dann Schicht, wenn sie Freizeit hatte; deshalb lernte sie noch einen weiteren Mann kennen für die Zwischenzeit. Das nahm ihr der attraktive Mann so übel, daß er sich von ihr trennte. Sie lernte einen Mann kennen (Bild), der Beamter ist und sie immer zu bestimmten Stunden bestellte. Den verachtet sie ...

RITA (zu Regine)

Du mußt deine Lebensführung vereinfachen. Du kommst in einen schlechten Ruf, wenn Du immer die Männer wechselst.

ANNA

Wir müssen die Risiken in deinem Privatleben abbauen.

REGINE

Die Wechselhaftigkeit ist nur Schein. Nicht ich wechsele, sondern ich werde gewechselt.

RITA

Weil du nicht nein sagen kannst. Wir geben dir aus der Notkasse einen Fonds. Damit machst du dir die Akne aus deinem Gesicht weg.

Anna und Rita präparieren mit Schminke, Wimperntusche usf. Regines Gesicht.

RITA

So stehst du ganz anders da.

MONIKA

Du sagst immer nein, außer wenn es wirklich paßt.

REGINE

Und dann bleibe ich als Nonne sitzen.

RITA

Das ist Quatsch. Die reißen sich, und du sagst so lange

nein, bis du dich für einen Bestimmten sicher entscheiden kannst.

MONIKA

So bekommst du einen guten Ruf im Betrieb.

RITA

Wie müßte denn der aussehen, der zu dir paßt?

REGINE

Sportlich, müßte was auf dem Kasten haben.

MONIKA

Er müßte auch zu uns passen.

REGINE

Ich nehme grundsätzlich nur den, der auch zu der Notkasse was beiträgt.

RITA

Wenn du jetzt schick aussiehst, läßt du alle abfahren.

REGINE

Da brauche ich überhaupt keinen Bestimmten. Das genügt mir, daß die alle nur so auf mich fliegen.

MONIKA

Der müßte vielleicht was von Arbeitsrecht verstehen.

RITA

Das wären zwei Fliegen mit einer Klappe.

REGINE

Und dann gar nicht erst ranlassen ...

**18.** Die Schicksale in der Stadt eilen dahin. Immer bleibt etwas liegen, weil jemand nicht nein sagen konnte, weil jemand vergesslich ist, weil jemand enteignet wird, weil etwas Dramatisches explodiert. Spezialistin für die Aufräumung des Liegengebliebenen ist GERTRUD MEINECKE, sozusagen Fundbüro. Dies gilt insbesondere für die Kinder, die nach Scheidung übrig bleiben. Sie ist als Fürsorgerin tätig. Zur Zeit hat sie ein kleines Kind ein halbes Jahr in Verwahrung gehalten, praktisch: aufgezogen. Sie hat es mit festen Gewohnheiten versorgt. Sie soll es nunmehr der Schwester der verunglückten Mutter überantworten. Diesen Montag aber noch gönnt sie ihrer Zweisamkeit. Sie möchte den Tag, ihren Abschiedstag von dem Kinde, noch genießen. Eine gründliche, zuverlässige Person.

**19.** CARMEN, EINE WERTANLAGE. Sie heißt eigentlich Mucki Schäfer und ist als Prostituierte eine spezialisierte Fachkraft. Jetzt ist sie 22 Jahre alt, mit 38 wird sie verbraucht sein. Ihre Zuhälter Tigges und Herrschenröther stellen ihr das unverblümt vor Augen. Als Wertanlage hat Mucki Schäfer ihre Manager 118.000 Mark Abstand bei Erwerb gekostet, hiervon 32.000 (d.h. der Wert eines Luxus Kraftwagen *Lotus Europa Special*) Anzahlung. Um rentabel zu sein, muß Frl. Schäfer zwischen ihrem Alter von 22 Jahren und ihrem Alter von 38 Jahren 58.400 Kunden abfertigen. Dies brächte theoretisch, wenn sie, abzüglich ihrer Selbstbehalte auf den Bruttopreis, 100 DM für jeden Kunden an Tigges und Herrschenröther abliefern, 5.840.000 DM. Es gehen aber noch pro Jahr 30

Tage für Urlaub, Sonntage, Erholung ab. Wird sie krank, werden die Ausfalltage auf die 30-Tage-Pauschale für Erholung angerechnet. Dies bedeutet 16 Jahre mal 30 Tage mal 10 Kunden à 100 DM ist gleich 480.000 DM. Verbleiben 5.360.000 DM Rückflüsse.

Es ist immer zu wenig Zeit für richtige Arbeit am Kunden, obwohl doch insgesamt 16 Jahre zur Verfügung stehen. Mucki Schäfer hat einen **Hirtenhund**. Den Hund streicheln, ihm etwas zu fressen geben, ihn einmal kurz angucken (alles dies setzt bereits voraus, daß Tigges ihn Gassi führt und nicht Mucki), bedeutet über 16 Jahre hochgerechnet, denn falls er stirbt, besorgt Mucki sich einen neuen, einen Verlust von 600.000 DM. Herrschenröther legt Hundegift aus, in der Hoffnung, daß der Tod des Hundes Mucki so leid tut, daß sie auf Neuanschaffung eines Hundes verzichtet. Wird von Mucki überführt. Sie weiß aber keine Strafen.

Mucki besitzt eine schwarze Kasse, in die sie kleine Geldsummen abzweigt.

Das System der Strafen, wenn Mucki nicht pariert, insbesondere sich nicht an die Zeiten hält. Die Strafen beruhen darauf, daß Grundlage von Muckis Beruf Vorstellungsvermögen ist. Daher hat sie eine Begabung für Angst. Also sind Strafen: Badezimmer-Verbot, die Gefahr einem Verrückten oder einem Dilettanten ausgeliefert zu werden; dagegen funktioniert einfacher »Liebesentzug« nicht.

**20.** (Forts.) In dem Verkehrslokal Muckis ist der Kellner Max erkrankt, ein junger, mandeläugiger Ausländer. Er liegt in der ihm vom Wirt gestellten Dachkammer. Seinen Arbeitsplatz nimmt ein Ersatzmann ein, so muß Max seine

Bleibe räumen. Suche nach einem neuen Platz, praktisch nach Zeit, wo er seine schwere Hirngrippe ausheilen kann. Von einer der Kellnerinnen benachrichtigt, nimmt Mucki sich der Sache an, sucht mit Max irgendein Plätzchen, an dem Ruhe ist für die Krankheit. Sie hat sich angesteckt, legt sich gleich dazu. Es ist eine schöne Woche mit diesem vor Krankheit tapsigen jungen Liebhaber. Ein solcher Privatmoment bringt alles durcheinander.

**21.** (Forts.) Tigges und Herrschenröther suchen bereits seit 7 Tagen ihr verschwundenes Wertobjekt Mucki. Deshalb scheiden auch alle Versuche für Max aus, die in Muckis Verfügungsbereich standen. Jetzt werden Mucki und Max gefunden. Der genesene Max wird krank geschlagen. Es geht aber Tigges um mehr: Generalprävention. Er wird gefangengehalten und soll weiter gequält werden – zur Abschreckung. Das Zuhälterwesen steht der Justiz nicht nach. Auch Mucki sieht der Bestrafung entgegen. Mucki Schäfer sieht keinen Ausweg: Sie wendet von Max und sich die Strafe ab, indem sie ihre schwarze Kasse abliefert. Tigges, der, solange er nicht wußte, wo die Kasse versteckt war, Begnadigung zusagte, sieht jetzt Grund für verschärfte Bestrafung: Diese schwarze Kasse war unzulässig usf.



Rita Merker. Die Vergeßliche.



Miss Russland 1929





### III. Sequenz

#### Das Geheimnis der letzten Stunde ...

**22.** Sehr rasche Zugfahrt. Realgeräusch. Atmosphärenwechsel gegenüber der gesamten Sequenz Nr. II. Zwei Personen im Speisewagen. Das Gehetzte der Fahrt außen. Rascher Dialog.

BEGLEITER

Bekam einen Herzanfall und nun mußte die Frau ihn, war verpflichtet, ihn binnen 24 Stunden zu begraben.

BEGLEITERIN

Keiner hat ihr geholfen.

BEGLEITER

Doch ein Herr aus Frankfurt erklärte sich bereit, ihr bei der Beerdigung zu helfen.

BEGLEITERIN

Und vor allem allein wieder zurückzufahren.

BEGLEITER

Das ist tragisch.

BEGLEITERIN

Um Gottes Willen, das kann passieren.

Es wird serviert.

BEGLEITERIN

Die ungarische Küche ist toll, mit der deutschen gar nicht zu vergleichen.

BEGLEITER

Schmackhaft.

BEGLEITERIN

Ich bin kürzlich bei Wagram im schlechtesten Speisewagen gefahren.

BEGLEITER

Der Wurstsalat war ziemlich schlecht.

BEGLEITERIN

Für das, was geboten worden ist -

BEGLEITER

Genau.

**23.** DAS KINO-TIER. Portrait eines kinosüchtigen Menschen. Noch in der Atmosphäre der Sequenz II, also innerhalb des Montagabends. Das Tier sucht ein zu ihm passendes Kino. Es ist dadurch charakterisiert, daß es die wirklichen Straßen als Kinoprogramm sieht, sich im Kino dagegen sachlich verhält. Tiere dieser Art sind angeblich vom Aussterben bedroht.





Die vom Bild her bis dahin imaginär gehaltene Szene wechselt über in einen Dialog zwischen Anna Eilers und der KassiererIn des Olympia.

ANNA

Das Schlimmste, was einem passieren kann, ist in einer uninteressanten Zeit zu leben. Vorher ist es spannend, hinterher ist es spannend und während ich lebe: nichts Spannendes.

KASSIERERIN

Nicht zu greifen.

ANNA

Wenn es aber spannend ist, haut es dich.

KASSIERERIN

Das soll es nicht.

ANNA

Tut's aber.

KASSIERERIN

Du meinst, lieber uninteressant?

ANNA

Es wäre interessant, nicht gleich zerhauen zu werden.

KASSIERERIN

Das wäre interessant. Im Sinne von spannend?

ANNA

Spannend oder entspannend. Das wäre hierbei gleich.

KASSIERERIN

Aber nicht im Sinne von gleichgültig?

ANNA

Überhaupt nicht gleichgültig.

In freier Montage, teils imaginär: »Grundsätzlich bewegt eine schnelle oder beschleunigte Handlung, während sie erlebt wird, ein Sichzusammenziehen der Zeit, während sich in der Erinnerung ihre Dauer ausdehnt« (Jean Piaget, *Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde*, Frankfurt a.M. 1974, S. 354). Uhren, ein Arbeitszeitmesser bei seiner Tätigkeit, eine Stechuhr. »Schema der homogenen Zeit. Sukzession und Dauer als Nährboden der Begriffe.« »Die Zeit verstehen, heißt, sich von der Gegenwart losmachen: nicht nur die Zukunft auf Grund der in der Vergangenheit unbewußt aufgestellten Regelmäßigkeiten vorausnehmen, sondern eine Reihe von Zuständen aufrollen, von denen keiner dem anderen gleicht und die sich nur durch eine Bewegung ... verknüpfen lassen. Die Zeit verstehen, heißt also durch geistige Beweglichkeit das Räumliche überwinden. Das bedeutet vor allem Umkehrbarkeit (Reversibilität). Sie kennen, heißt dagegen, in ihr voraus- und zurückschreiten und dabei ständig über den wirklichen Verlauf der Geschehnisse hinausgehen« (Jean Piaget, a.a.O., S. 365f.). »Der Zustand der ›Unschuld‹, der der kritischen Konstruktion vorausgeht.« »Realismus ist egozentrisch.«

»Stellen wir uns in der Phantasie ein Lebewesen vor, das von seiner Geburt an bis zu seinem Tode ohne Unterbre-

chung diesselbe Arbeit, immer im gleichen Tempo, ausführen würde, z.B. den Bau der Chinesischen Mauer. Die psychologische Zeit würde sich bei ihm mit der physikalischen Zeit decken ...«. Die Dauer würde sich an den Dimensionen des Baues messen lassen. Die moralische Utopie, die darin liegt, daß sich, wenn es nur darum ginge eine Geradeaus-Strecke zurückzulegen, ich die Fähigkeiten meines Lebens messen könnte. Ohne Umwege hätte ich die Fähigkeit, gute Taten zu verrichten, in der Hand.

Es wird sich zeigen, daß diese Reflexion über die Grammatik der Zeit, sich in den freundlichen, einfachen Zeitmaschinen des Films deutlich nur in den dokumentarischen Filmen verfolgen läßt. Daß der Film zur Ernährung der Illusion gebraucht wird, ist eigentlich ein Irrtum. Im Moment, knapp vor dem Tode, treten Irrtümer als Silhouette ins Bild. Sequenz von gegenlichtigen Bildern, sog. Silhouetten. Musik. Stark imaginär.

**24.** Montagabend, 21 Uhr. In den Produktionsräumen einer Fernsehanstalt wird Hand angelegt an einen verspätet fertiggestellten Programmbeitrag über die Situation des deutschen Films. Wieso er untergeht. Die Sendung ist aber noch nicht fertig. Krisenstimmung. Einige Beweise fehlen oder sind nicht überspielt, kurze Abschnitte der Moderation. Justitiar Dr. Gegenwart meint, außerjuristisch, der Kommentartext könnte trauriger klingen, wenn es um den Tod ganzer Genres geht. Es sei um die freundlichen, einfachen Zeitmaschinen schade.

**25.** ZEITWECHSEL. Vorraum zu einer Kammer oder Zelle. Einrichtung: dreißiger/vierziger Jahre. Praktisch-dienstlich. In dem Vorraum bewegen sich: der Standort-Arzt, der Leiter des Versuchs, mehrere Helfer, teils in Sanitätskleidung, teils in Uniform. An der Zellentür befindet sich ein Guckloch. Verschiedene der wartenden oder beschäftigten Personen werfen durch dieses Guckloch Blicke.

Großaufnahme durch das Guckloch. In der Zelle sitzen eine weibliche und eine männliche Person in ziviler Kleidung, untätig. Sie sitzen weit auseinander, je an einer entgegengesetzten Wand der Zelle.

#### KOMMENTAR

Als das billigste Mittel, in den Lagern Massensterilisationen durchzuführen, erschien 1943 Röntgenbestrahlung. Zweifelhaft war, ob die so erzielte Unfruchtbarkeit nachhaltig war. Wir führten einen männlichen und weiblichen Gefangenen zu einem Versuch zusammen. Die Hoffnung, daß die Gefangenen in ihrer hochzeitlich ausgestatteten Zelle dem Versuch Genüge leisteten, erfüllte sich nicht ...

Auf Anordnung des Leiters des Versuchs werden von den Mannschaften Teppiche in die Zelle gebracht, zwischen den Versuchspersonen ausgelegt. Die Zellentür wird wieder verschlossen. Es werden Schallplatten herbeigeholt. Die Zelle wird von außen beschallt. Durch das Bullauge ist zu sehen, daß beide Gefangenen auf die Musik zunächst reagieren, gleich darauf fallen sie wieder in ihren apathischen Zustand.

Um den Fortgang des Experiments zu beschleunigen, befiehlt der Standort-Arzt, den beiden Gefangenen die Kleider wegzuziehen.

nehmen. Wachen öffnen die Zellentür, nehmen den Versuchspersonen die Kleider fort. Verschließen sodann die Zellentür erneut. Die am Versuch beteiligten Mannschaften sind unruhig. Eine Gäste-Gruppe, höhere Führer, Ärzte, kommen heran, nehmen an der Unruhe teil. Es besteht für die Mannschaft Weisung, sich nur flüsternd miteinander zu verständigen. Jeweils verfolgt ein Beobachter die Geheimnisse im Innenraum, flüstert den ihn Umdrängenden zu, daß nichts geschieht.

**26.** (Forts.) Wechsel der Bilderzählung. Sequenz kürzerer Rückblenden. Die Stimme des Kommentators wechselt (war sie zuvor weiblich, ist sie jetzt männlich und umgekehrt). Es ergibt sich in freier Montage: J., Tochter eines Braunschweiger Regierungsrates, 28 Jahre, mit arischem Ehemann, Abitur, Studium, galt als unzertrennlich von der männlichen Versuchsperson, ohne Beruf. P.'s wegen gab die J. den rettenden Ehemann auf. Sie folgte dem Liebhaber nach Prag, später nach Paris. Es gelang aber, den P. auf Reichsgebiet zu verhaften. Tage später erschien, auf der Suche nach P., die J. auf Reichsgebiet und konnte ebenfalls verhaftet werden. Im Gefängnis, später im Lager, versuchten beide mehrfach zueinander zu kommen.

**27.** (Forts.) Wieder in der Vorhalle. Die flüsternden, leise-geschäftigen Mannschaften, die wartende Gäste-Gruppe. Beobachtung durch das Guckloch. Im Innern der Zelle: passiv, die Versuchspersonen.

Zeitsprung. Wachmannschaften fertigen Eierpunsch an, bringen das Getränk den Gefangenen. Diese nehmen das Eiweiß gierig auf. Anderer Zeitpunkt. Oberscharführer Wilhelm läßt

die beiden aus Gartenschläuchen anspritzen, anschließend werden sie, frierend, aus der Zelle heraus in die Diele und wieder zurück in die Zelle geführt. Die Zelle wird verschlossen. Das Guckloch ist besetzt.

KOMMENTAR

Auch das Wärmebedürfnis führte sie nicht zusammen.

**28.** (Forts.) Freie Montage wie in 26. Wiederum Wechsel auf die Kommentarstimme in Szene 27.

KOMMENTAR

Fürchteten die Versuchspersonen die Freigeisterei, der sie sich ausgesetzt sahen? Wußten sie, daß im Fall einer Schwängerung beide Körper seziert und untersucht würden?

Anderer Ort, früher Tag im Lager. Die Lagerleitung macht den Versuchspersonen, in Anwesenheit des Leiters des Versuchs, positive Zusicherungen für den Überlebensfall.

Zeitsprung in die Gegenwart. Szenerie der Geschäftigen, Wartenden, derer sich eine Erregung bemächtigt hat. Blick in die Zelle: die Versuchspersonen, völlig ruhig.

KOMMENTAR

Ich glaube, sie wollten nicht.

**29.** (Forts.) Großaufnahme von A. Zerbst. Er ist ungeduldig. Zeitsprung. Eine Gruppe der Wachmannschaft bricht in die Zelle ein, ergreift beide Versuchspersonen, schleppt

sie in die Mitte der Zelle, preßt die Leiber der Versuchspersonen aneinander. Die Zellentür ist dabei geschlossen. Am Guckloch erregte Kontrolleure.

Aufgeregte Szenerie im Vorraum. Keine Ergebnisse am Guckloch.

## 30. (Forts.)

### KOMMENTAR 1

Wurden wir selbst erregt?

### KOMMENTAR 2

Jedenfalls eher als die beiden im Raum; wenigstens sah es so aus. Andererseits wäre uns das verboten gewesen. Infolgedessen glaube ich nicht, daß wir erregt waren, vielleicht aufgeregt, weil die Sache nicht klappte.

Freie Montage zu den Begriffen Aufregung, Erregung.

Will ich liebend dir gehören  
kommst du zu mir heute Nacht?

Verfilmung dieses Verses. Zeit- und Stilwechsel. Die beiden Versuchspersonen passiv. Erneut der Vorraum.

**31.** Schattenhaft: Bel ami, der Beschützer, der Spieler, der Detektiv, der Reiter für sein Vaterland, der Herrscher und Vater, mit weichem Kern in rauher Schale ... – Kinopaläste. Die Nachahmung der aristokratischen Beleuchtungsmittel, des Feuertheaters zur äußeren Ausrichtung eines plebejischen Mediums, Kinoarchitektur.

Wechsel der filmischen Ausdrucksmittel. Verfilmung des wesentlichen Gehalts des Buches von Schievelbusch, *Lichtblicke. Die Geschichte der Beleuchtungskörper im 19. Jahrhundert*. Jede neue Technologie, heißt es dort, zerrüttet und zerstört die frühere. Die frühen Technologien (das Kerzenlicht, das Gaslicht, die frühen elektrischen Leuchten, die spätere Elektrifizierung usw.) zeigen aber, in jenen Momenten der äußersten Bedrohung, die ihrem Tod vorangehen, ein Aufflackern; einen Moment scheint es so, als könnten sie dadurch überleben, dann werden sie von den billigen, massenhaften, schärferen Neuen überholt. Jetzt hat Friedrich Giglitz, Mittelwertbildner (bekannt aus der Erzählung *Industrielandchaft mit Sonne und Mond gleichzeitig*, in: Neue Geschichten, Hefte 1 - 18, S. 401 ff.), eine Überlegung angestellt: in einer Zeit, in welcher Flackerprozesse der letzten Stunde an 32 verschiedenen Stellen gleichzeitig stattfinden, und falls es gelänge, diese tödlich bedrohten älteren Techniken rechtzeitig miteinander zu einer Allianz zu vereinen

... (was unwahrscheinlich und deshalb besonders möglich ist), dann können die 32 vereinigten Rebellionen gegen das Sterben stärker sein als die einzelne neue Technologie, die bei bloßer Addition siegt. Giglitz drückt dies in einem Gespräch mit A. Trube, dem Arbeitszeitmesser, unter dem Stichwort Kooperation aus. Die 32 verbündeten alten Mächte können sich der neuen Technologie als Kooperationspartner aufzwingen.

GIGLATZ

Was sagst du, Trube?

TRUBE

Kann sein, kann nicht sein.

GIGLATZ

So würdest du nicht sprechen, wenn du sterben solltest.

TRUBE

Ich sterbe ja im Moment noch nicht.

GIGLATZ

Täusche dich nicht.

In der Woche darauf führte die Firma Messer/Griesheim eine Rationalisierung durch und A. Trube war entlassen. Jetzt war er zwar nicht gestorben, hatte aber seine Tätigkeit verloren.

## 32. Die Übergabe des Kindes. Vor einer Villa. Möbelwagen stehen auf der Straße.

Möbel werden von Transporteuren in das Haus getragen. Die Fenster in dem Haus sind geöffnet. Ein zugiger Eindruck. Lebhaftige Tätigkeit. Ein Einzug.

In einem R4 fährt GERTRUD MEINECKE, die zuverlässige Pflegerin, vor. Auf dem Rücksitz das Kind. Sie löst das Kind aus dem mit Sicherheitsgurten gesicherten Kindersitz, überblickt die vorbereiteten Zettel, das auf den Wagen geschnallte Kinderbett, die Spielsachen, Stofftiere, eine Fotografie der Mutter. Sie nimmt das Kind an der Hand und führt es in die Villa.

KOMMENTAR

Sie hatte vorbereitet mehrere Zettel: Eigenheiten des Kindes, Reinlichkeitsgewohnheiten, Eßmuster, Schlafmittel. Sie hatte die Verantwortung für das vergangene halbe Jahr innegehabt.

Die Pflegerin ist mit dem Kind in der Eingangshalle der Villa angelangt. Es ist hier niemand zuständig für die Übergabe des Kindes.

KOMMENTAR

Die Schwester der verunglückten Mutter, die die Verantwortung für das Kind übernehmen soll, eine Geschäftsfrau, hat eines der Hausmädchen disponiert für die Annahme des Kindes. Das junge Mädchen hat aber noch Sonderaufträge im Rahmen des Umzuges zu erledigen und erscheint unaufmerksam.

Einstellungswechsel. Die Pflegerin hat das Kind dem Hausmädchen nicht übergeben. Das Hausmädchen eilt ins Haus.

Eine Hauswartzfrau, unzuständig, hört sich den Bericht der Pflegerin an.

PFLEGERIN

Sie müssen die Stofftiere, wenn sie das Kind transportieren, mitnehmen, sonst ist es nichts.

HAUSWARTSFRAU

Das wird nicht gehen.

PFLEGERIN

In einer Stunde muß es zum Mittagsschlaf gelegt werden. Das ist es gewohnt.

HAUSWARTSFRAU

Es wird sich hier umgewöhnen müssen.

PFLEGERIN

Was gibt es zum Mittag?

Die Hauswartzfrau meinte, daß das Kind in einem Lokal in der Nähe abgefüttert werde. Sie nähme das an, weil die Küche noch nicht funktioniert.

Die Pflegerin ist verblüfft. Sie hält das Kind eng bei sich, hat Stofftiere gruppiert.

PFLEGERIN

Ist denn einer da, der sich dazu setzt?

HAUSWARTSFRAU

Im Augenblick nicht.

PFLEGERIN

Und wem soll ich die Zettel hier, die Spielsachen und die Stofftiere übergeben?

HAUSWARTSFRAU

Sie können das auf einen Haufen legen.

Gertrud Meinecke bricht den Kontakt ab. Sie bleibt an der gleichen Stelle, an der sie stand, stehen, aber es ist deutlich, daß sie das Gespräch mit der unzuständigen Hauswartzfrau für beendet hält. Die Hauswartzfrau zögert. Sie hat dringliche Aufgaben, zu denen sie eilen muß.

HAUSWARTSFRAU

Stellen sie das Kind hierher. Dann kann es sich setzen.

Jetzt eilt die Frau des Hauses heran. Sie umarmt das Kind, hebt es auf seinen Beinen hoch, stellt es wieder hin, eilt zu den Möbelpackern. Das Kind ist durch die Kürze des Auftritts irritiert, fühlt sich in seinem Rhythmus verletzt, beginnt zu weinen. Gertrud tröstet das Kind, bewegt sich suchend zur Küche, macht, unter Verwendung von Mitgebrachtem, in einem behelfsmäßigen Gefäß einen Brei, füttert das Kind, wartet, das schläfrige Wesen neben sich, das auch wirklich einschläft (mehrere Einstellungen mit Musik).

**33.** (Forts.) Die Frau des Hauses eilt herbei, reicht Gertrud einen 50-Mark-Schein.

FRAU DES HAUSES

Das war sehr liebenswürdig von Ihnen. Sie können das

Kleine jetzt dalassen. Fräulein Elsa wird sich später darum kümmern.

PFLEGERIN

In welches Zimmer soll das Kind denn kommen?

FRAU DES HAUSES

In das Kinderzimmer, oben rechts im 3. Stock.

**34.** (Forts.) Die Pflegerin sieht sich das Zimmer an. Auch die Nebenräume. Es sind keine Räume von Bezugspersonen in der Nähe. Gertrud versucht dadurch, daß sie sich provisorisch hinlegt, eine geeignete Stelle für das Kinderbett, das unten auf den Wagen geschnallt ist, zu finden. Ein fremdes, neugekauftes Bett steht neben der Zentralheizung, in der Zugluft zweier Fenster.

KOMMENTAR

Da wird es kein Auge zutun, dachte Gertrud, die wußte, daß das Kind zu Alpträumen neigt, beim Einschlafen kühl gehalten werden muß und während der Nacht empfindlich war gegen Zugluft. Es darf auch nicht morgens früh zu hell sein. Es schläft nur in Ecken, einer Art Höhle. Die Fensterfront aber ist mit einer Art Prärie zu vergleichen. In die beiden Ecken neben den Fenstern paßt kein Bett.

Die gegenüberliegenden Ecken sind durch Schrank und Kommode vollgestellt. Man muß dieses Zimmer vollständig umräumen für das Kind.

KOMMENTAR

Es ist auch das falsche Bett. Das wirkliche steht unten auf dem Auto.

Neue Einstellung. Zeitsprung.

FRAU DES HAUSES

Übertreiben Sie nicht ein bißchen?

Die Pflegerin versucht zu einem Sachbericht anzusetzen. Sie hält das Kind eng an sich. Auseinandersetzung zwischen der Frau des Hauses und Gertrud. Ton blendet ab. Musikeinsatz.

KOMMENTAR

Dieses Haus war technokratisch geordnet, nicht auf das Kind, so wie es Gertrud verstand, eingestellt. Ein Zack-Zack-Haus.

Die argwöhnischen Gesichter des Hausmädchens, Elsa, der Hauswartsfrau, die die Pflegerin für tuttelig halten, nachdem die Frau des Hauses sie abqualifiziert hat.

Gertrud ist zornig. Sie zerknüllt die Zettel mit den Erfahrungsnotizen. Sie wartet weiterhin, neben sich das Kind. Sie hat sich auf Umzugsgut placiert.

FRAU DES HAUSES (*im Vorübergehen*)

Sie sind ja noch immer da.

PFLEGERIN

Ja. Das Kind auch. Wir sitzen und warten.

**35.** (Forts.) Die Frau des Hauses ist mit einem Eisenhandels-Großunternehmer verheiratet. Sie ist es gewohnt, Gäste zu empfangen. Kurzes, sachliches Portrait der Lebensweise dieser Frau. Es entsteht Verständnis für die Eile dieses Tages. Hätte sich Gertrud angemeldet, wäre ihr vielleicht bedeutet worden, sie solle an einem späteren Tage wiederkommen. Die ihrer Aufmerksamkeit entgegengesetzte Perspektive der eiligen Frau des Hauses, die heute einen Umzug zu leiten hat, ihn termingerecht abzuschließen wünscht, von ihrem Ehemann beschimpft wird, wenn sie dies nicht schafft, wird für den Zuschauer verständlicher. Im Kern: Es ist nicht ihr Kind. Dagegen geht es um ihr Haus. Die Frau des Hauses hat bemerkt, daß ihr Verhalten zu keiner Einigung führt. So stellt sie sich nochmals zu der Pflegerin hin, will das Kind nochmals vom Boden ziehen, es an ihren Hals drücken.

PFLEGERIN

Lassen Sie das Kind doch auf seinen Füßen, wo es hingehört. Prüfen Sie doch erst einmal, ob es von Ihnen hochgehoben werden will oder bücken Sie sich, wenn Ihnen das nichts ausmacht.

FRAU DES HAUSES

Mischen Sie sich nicht ein.

PFLEGERIN

Was ich sagen wollte: Wenn Sie abends eine Viertelstunde sich hinsetzen und ihm etwas vorlesen, können Sie das, wenn es sich an Sie gewöhnt hat, im Laufe der Zeit bis auf 3 Minuten verkürzen.

FRAU DES HAUSES

Ich denke gar nicht daran, mir von Ihnen Vorschriften machen zu lassen.

PFLEGERIN

Haben Sie denn das schon mal gemacht? Haben Sie Kinder?

FRAU DES HAUSES

Nein. Es kann sich ja Fräulein Elsa hinsetzen zur Nacht. Ich werde es anordnen.

PFLEGERIN

Dann muß ich das alles nicht Ihnen erzählen, sondern Fräulein Elsa. Könnten Sie die Dame auf eine Stunde abordnen, daß sie mir zuhört?

**36.** (Forts.) Die Frau des Hauses blickt sich um. Sie müßte Fräulein Elsa im Hause suchen, ist aber in Eile. Sie winkt der Hauswirtsfrau.

FRAU DES HAUSES

Nehmen Sie das Kind und bringen Sie es hoch. Es kann ein paar Stunden schlafen. Bis dahin haben wir eingerichtet.

Die Möbelpacker bringen Schränke und Truhen ins Innere des Hauses. Das Kind ist durch den zänkischen Unterton des Disputs verwirrt. Die Frau des Hauses zögert. Großaufnahme, ein schönes Gesicht.



KOMMENTAR

Sie fürchtete das Grundsätzliche, das mit einer Diskussion über die Rechtsstellung verbunden gewesen wäre, auf der ihre Autorität fußte. Sie könnte ja nicht die Packer zu Hilfe rufen, um sich das ihr zustehende Recht am Kind anzueignen.

Großaufnahme von Gertrud. Sie war verzweifelt, jetzt ist sie ruhig.

KOMMENTAR

Auch Gertrud sieht ein, daß die Auseinandersetzung in Grundsatzfragen versandet, sie will hier keinen Kursus über den Umgang mit Kindern abhalten.

PFLGERIN

Könnte man sich nicht bei einer Tasse Tee unterhalten?

Der Vorschlag paßt nicht ins Haus, das ja noch eingerichtet wird. (3 Einstellungen)

FRAU DES HAUSES

Lassen Sie das Kind und die Spielsachen hier. Die Männer können das Bett vom Wagen heraufholen und hinaufschaffen. Wenn Sie mich morgen besuchen, sprechen wir über alles.

**37.** (Forts.) Gertrud, mißtrauisch. Sie läßt das Kind nicht von der Hand.

KOMMENTAR

Oft schon hat Gertrud sich sagen lassen müssen, sie könne nicht zuhören, sie hörte aber dann den Untertönen zu, war mißtrauisch. Jetzt wollen sie mich lossein, dachte sie.

FRAU DES HAUSES

Sie stellen das so hin, als wäre das Kind ein Hypochonder. Das ist nach allem, was ich von meiner toten Schwester weiß, überhaupt nicht wahr. Es ist ein robustes Kind. Man muß es nicht verzärteln. Was es ißt, werden wir schon herausfinden.

HAUSWARTSFRAU (*eifertig zur Chefin hin*)

Es soll es gut haben.

PFLGERIN (*fährt die Hauswartzfrau an, weist zur Frau des Hauses*)

Reden Sie der nicht nach dem Mund.

Die Packer durchschreiten erneut den Vorraum, in dem die Auseinandersetzung stattfindet. Die Frau des Hauses bewegt sich umher. Großaufnahme des Kindes, der Pflgerin.

KOMMENTAR

Sie merkte wohl, was die Frau des Hauses, die über eine verkehrsmäßige Intelligenz verfügte, insgeheim annahm: Sie hätte es mit einer Theoretikerin zu tun, die irgendwelche Prinzipien umzusetzen versucht. Der Anschein von Geduld, den sich die Herrin gab, erschien Gertrud beleidigend.

Die »geduldige Miene« der Herrin.

FRAU DES HAUSES

Nun, dann reden wir jetzt. Quatschen Sie sich nur aus.

**38.** (Forts.) Gertrud entfaltet die zuvor zerknüttelten Zettel. Sie trägt vor.

PFLEGERIN

Morgens gleich aufheben, wenn es aufwacht, sonst macht es ins Bett, mit einem kalten Lappen das Gesicht erfrischen, wenn es nach dem Lappen greift, um es selber zu machen, ist das das Zeichen, daß es aufgewacht ist ...

FRAU DES HAUSES

Es ist doch schon vorher wach. Sie sagten, gleich nach dem Aufwachen aufheben ...

PFLEGERIN

Ja, aber noch nicht wach. Man kann es noch nicht ansprechen. Es ist im Halbschlaf und das dauert bis zu der Abkühlung. Sie können fühlen, daß es noch ganz schlafwarm ist. Es würde sich von selbst gleich wieder hinlegen und ins Bett pissen, wenn Sie nicht hinterher sind. Es legt sich auch vor dem Bett gleich wieder hin, wenn Sie unterbrochen werden, zum Beispiel Tür aufmachen, dann liegt es auf dem Bettvorleger, hat aber hingemacht.

FRAU DES HAUSES

Und so wollen Sie jetzt wohl den ganzen Tag durchmachen. Das dauert mir zu lange.

PFLEGERIN

Ich bin schon beim Spielen.

FRAU DES HAUSES

Nicht jetzt, morgen.

PFLEGERIN

Oder nehmen wir das Mittagessen. Das müssen Sie sehen ...

FRAU DES HAUSES

Sie sind nicht sehr sensibel. Sie müßten doch bemerkt haben, daß wir hier einräumen.

**39.** (Forts.) Die Packer haben sich im Hintergrund aufgestellt. Sie haben Fragen. Jetzt kommt Fräulein Elsa herein.

FRAU DES HAUSES

Lassen Sie sich das hier des längeren vortragen.

HAUSMÄDCHEN

Was bitte?

PFLEGERIN (*an Stelle der davongeeilten Chefin*)

Ich nehme an, daß Sie das Kind hier übernehmen?

HAUSMÄDCHEN

Weiß ich noch nicht. Die Aufgaben zwischen mir und dem zweiten Mädchen sind noch nicht endgültig geregelt.

PFLEGERIN

Ich hatte aber die gnädige Frau so verstanden.

HAUSMÄDCHEN

Mir ist das noch nicht ausdrücklich gesagt worden.

PFLEGERIN

Kann ich es Ihnen dann erklären, wie man mit dem Kind umgeht?

HAUSMÄDCHEN

Das weiß ich doch selbst.

PFLEGERIN

Das wissen Sie **nicht**, weil Sie das Kind nicht studiert haben.

HAUSMÄDCHEN

Ich brauche kein Studium, um mit einem Kind auszukommen.

**40.** (Forts.) Freie Bewegung der Kamera: »Da irren Sie sich aber gewaltig.« Zugleich wollte sie aber im Interesse des Kindes Information übertragen und wollte deshalb eine Grundlagendiskussion mit dem Hausmädchen zwingend vermeiden.

Gertrud, mit dem Versuch gewinnend zu wirken, überredend.

PFLEGERIN

Hören Sie, hier sind ein paar Zettel und dieses Stofftier muß abends mit ins Bett. Das Bett, draußen auf dem

Wagen, müssen Sie in der rechten Ecke des Zimmers oben aufstellen und die Heizung wird nachts abgestellt. Es hat es gern, wenn die Arme über der Decke liegen und Sie müssen, wenn es einschläft, ein paar Minuten sitzen bleiben. Am besten ist es, wenn Sie aus diesem Buch hier eine Geschichte vorlesen. Wenn es aber nach dem Buch faßt, sollen Sie es ihm geben, sonst gibt es Ärger.

HAUSMÄDCHEN

Das behalte ich jetzt nicht alles.

PFLEGERIN

Es steht ja auch auf den Zetteln.

HAUSMÄDCHEN

Ich kann Ihre Schrift nicht lesen.

Fräulein Elsa hat auf die Zettel gar nicht hingesehen. Jetzt kommen die Packer mit Stühlen herein. Elsa ergreift die Gelegenheit.

HAUSMÄDCHEN (*zu den Packern*)

Warten Sie, ich helfe und zeige den Weg ...

Gertrud packt Zettel, Stofftier, Bilderbuch in ihre Umhängetasche, greift sich das Kind.

KOMMENTAR

Die zentralistischen Autoritätsverhältnisse in diesem Haus hat die Pflegerin nunmehr verstanden. Hier wird mir keiner zuhören, sagte sie sich, weil ich nicht die Aufmerksamkeit der Chefin habe, und die ist nicht zu

gewinnen. Es nützt nichts, daß sie etwas anordnet, wenn sie das ohne Interesse tut. Es sind die Untertöne, die sich übertragen. *Sie* enthalten die Befehle.

Die Frau des Hauses mied aber die mit Hausrat vollgestellte Eingangshalle, in der die Pflegerin mit dem Kind noch einige Zeit saß. Elektriker befestigen einen Kronleuchter. Ihnen kann Gertrud das Kind nicht übergeben. So führt sie es zum Fahrzeug draußen und nimmt es wieder mit.

Ablende.

## 41. Schlußtit.

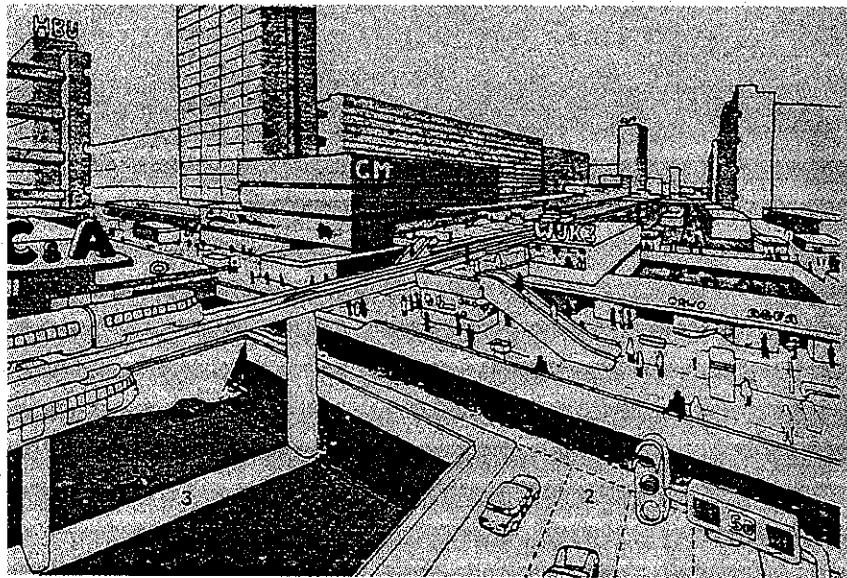
# Anhang

## Stichworte zu Einzelheiten des Drehbuchs

### 1. Stichwort:

»DIE NICHE DES SCHICKSALS«

Das beste Mittel, die Lücken in einem tragischen, endgültigen System, die Nische des Schicksals, auszuloten, ist die Komik. Das Kino hat hierzu Kunstfiguren entwickelt, die auch dem System des Stars zugrunde liegen: Perfektion mit jeweils einem Fehler. Wegen ihrer Größe sind diese Personen faszinierend, wegen ihres Fehlers auch. Es macht sie nicht nur liebenswert, sondern ist die Eindringstelle für den Zuschauer, der notwendige **Preisnachlaß**. Die fünf Frauen, ergänzt um zahlreiche weitere Personen, sowie die sechs Männer, deren Handlungen diesen Film bevölkern, ahmen jeweils ein charakteristisches Kennzeichen der klassischen Kinofiguren nach. Mein Ehrgeiz wird darin liegen, daß sich gegenüber der Endgültigkeit und der bloßen »gedehnten Gegenwart«, die das Hauptmoment der besten Jahre unseres Lebens zu sein scheinen, **Auswege** zeigen. In dieser Hinsicht ist auch die Überschrift der dritten Sequenz zu verstehen: Das Geheimnis der letzten Stunde. Es entspricht der geschichtlichen Erfahrung, daß etwas Schönes, Brauchbares, Älteres, das durch neue Entwicklungen tödlich bedroht wird, im Moment seines Untergangs Anteilnahme, Trauerarbeit auslöst.



## 2. Stichwort: GEGENWART

Jede Programmarbeit ist zunächst eine Entscheidung über den Fluß der Zeit: Beschleunigung, Bremsung, Erlebniszeit, Zeit für Rückantwort, Zeit zu gewinnen, Zeit zu verlieren usw. Die Herstellung von Erinnerungsvermögen, Horizont, Perspektive, Genauigkeit, Bestimmtheit, Bewegung (im doppelten Sinne) – alles dies vollzieht sich durch Feinsteuerung von Zeiten. Offenbar besitzen Zeiten eine Grammatik.

In dieser Hinsicht ist die Kategorie: Gegenwart eine Konvention. Zwischen »eben noch« und »jetzt schon« gibt es eine Nahtstelle (wenn man von der Arriflex-Filmkamera ausgeht, besitzt sie eine Zeitlänge von 1/48 Sek. und eine Fläche von 35mm), welche die Gegenwart darstellt. Es ist eher etwas Gedachtes als etwas Wirkliches. Dieses Quasi-Nichts hat sich, zunehmend in der modernen Welt, zu einem Etwas, ja zu einem potentiellen Alles aufgeworfen. Die Verständigung der Menschen darüber, was zu unserer Zeit gehört, was wichtig genug ist für eine Meldung oder ein Spiel, entscheidet sich über Kategorien wie Aktualität oder »unsere Gegenwart«. Jede bisherige Gegenwart hatte die Tendenz, die Vergangenheit abzuschaffen und die Zukunft zu begrenzen. Erstmals haben in unseren Tagen die Gegenwärtigkeiten die objektive Macht, die Zukunftshorizonte endgültig zu schließen und die Vergangenheit zu kappen. Jedenfalls meint die Gegenwart, daß sie es könnte. »Die Vergangenheit aber ist nicht tot, sie ist nicht einmal vergangen.« Und ohne Zukunftshorizont, d.h. ohne Hoffnung, hätten Menschen gar nicht die Kraft, sich untereinander auf eine Gegenwart zu einigen. Insofern sagt jedes Quantum Zeit: »Ich war, ich bin, ich werde sein« und wenn man genau hinsieht, sagt es noch: ich ahne, ich könnte, ich darf nicht, ich wünsche mir usw. So wenigstens arbeitet die Filmzeit.

### 3. Stichwort:

#### »GEDEHNTE GEGENWART«

Die Gegenwart könnte ihre Machtergreifung gegen die übrigen Zeiten nicht durchsetzen, wenn nicht in den Menschen dieser Machtergreifung etwas zuarbeitet. In der neuesten Forschung nennt man das »gedehnte Gegenwart« (Brose). Im großen Maßstab werden berufliche Qualifikationen, Lebenserwartungen abgewertet, Menschen werden arbeitslos, verlieren Stücke ihrer Lebenszeit, für die sie gearbeitet haben. Sie können sich mit dem neuen Zustand nicht einfach sachlich abfinden. Die Fakten sind das eine, die Wünsche, die diese Fakten unerträglich finden, sind das andere. Häufig wählen solche Menschen nach der erlittenen Niederlage ein Provisorium. Sie nehmen z.B. eine neue Stellung, oder (in den Beziehungen) einen neuen Partner an, weil dies noch keine endgültige Entscheidung beinhaltet. Etwas bleibt zwischen Vergangenheit und Zukunft in der Schwebelage – und das nennt sich Gegenwart. Dies ist etwas anderes als Warten und etwas anderes als Leben: eine neue Form des Schicksalsschlags. Um es zu beschreiben, muß man die leiseren Töne der Zeit aufzeichnen. Es entstehen Szenen, dadurch gekennzeichnet, daß sie weder tragisch, noch wirklich komisch sind, sondern changieren. Es entsteht etwas, das nicht Traum und nicht Wirklichkeit ist. Dies geschieht aus freiem Willen, ja wegen des freien Willens von Menschen. Und was mir das Wichtigste ist: diese neuartigen Haltungen sind das Gegenteil von Ambivalenz und Schwanken.

Am liebsten würde ich dies ausschließlich in Form von inszenierten Geschichten nacherzählen. Die Sequenz II gibt mir, weil sie an einheitlichem Ort und an einem einzigen Tage spielt, gute Chancen, spielfilmartig zu erzählen. Die Sprengkraft des Themas wiederum macht freie Darstellungsweisen (nicht-sze-

nisch) erforderlich. Ich werde versuchen, diese auf den Anfang und das Ende des Films zu konzentrieren.

### 4. Stichwort:

#### ENDGÜLTIGKEIT

Sie ist als Kategorie der Zukunft ziemlich unerträglich. Die Phantasie arbeitet sich daran ab, diese Endgültigkeit, letztlich den Tod, zu verleugnen. In allen Fällen, in denen Endgültigkeit vermutet wird, bevorzugt die Phantasie (oder die Wünsche) das Ungefähre. In allen Fällen, in denen etwas zweifellos noch nicht endgültig ist, wird Bestimmtheit, Präzision verlangt. Insofern soll zum Beispiel das Glück etwas Präzises sein – Quelle von Komik.

### 5. Stichwort:

#### ENDGÜLTIGKEIT UNSERER STÄDTE

Eine der schärfsten Ausdrucksformen der Endgültigkeit ist der umbaute Raum. Bei einer Grabkammer merkt das jeder.

Im Dezember 1983 rief mich Karl-Heinz Bohrer an, der neue Herausgeber der Monatshefte MERKUR. Er fragte mich, ob ich ein Essay schreiben könnte mit dem Titel: Die Endgültigkeit der Städte. Ich stutzte. Bisher hatte ich, wie selbstverständlich, angenommen, daß der Umbau unserer Städte, die Anlage von Fußgängerzonen, B-Ebenen, U-Bahnen, die Gründung von Satelliten-Städten usf. so lange weitergeht, bis wir wieder in Städten wohnen, so wie ich sie von früher her kenne. Ich habe recherchiert, herumgefragt. Diese Illusion findet sich nicht nur bei mir. Tatsächlich aber spricht vieles dafür, daß die Städte, so

umbaut wie sie es jetzt sind, die Wohnstätten sein werden, mit denen wir ins 21. Jahrhundert gehen. Ein wesentliches Ergebnis meiner Recherchen ist es, daß die Chronik der modernen Stadt (so wenig wie die Vorgeschichte) in Form von Essays oder Szenen wiedergegeben werden kann. Vielmehr ist das ein Filmthema. Mich fesselt dabei besonders die sog. »unsichtbare Stadt«: die städtische Struktur, die in unseren Nerven, Gefühlen, Kenntnissen steckt. Das Prinzip Stadt und das Prinzip des Dramatischen (der verdichteten Zeit, des suspense) sind Cousin und Cousine. Diesem städtischen Prinzip entsprechen unverwechselbare Charaktere, Lebensschicksale.

#### 6. Stichwort:

PERSPEKTIVE AUF DAS JAHRHUNDERT:  
SILVESTER 1918

Ich beabsichtige, diese Sequenz in Zusammenarbeit mit Margarete von Trotta herzustellen. Silvester 1918 (einschl. Neujahrstag) ist ein, in unserem Jahrhundert nicht wiederkehrender Zeiteinschnitt. Der 1. Weltkrieg liegt als noch frischer Eindruck hinter den Menschen. Er hat etwas vom Wirklichkeitscharakter des 20. Jahrhunderts aufgerissen. Die Perspektive von Silvester 1900 (bzw. 1899/1900) verhält sich dazu quasi erfahrungslos illusionistisch – als verlängere sich das 19. Jahrhundert ins 20. Jahrhundert. Jetzt aber, Silvester 1918, sind Illusionen zerstoben, dies aber in der Form der Aufrichtung zahlreicher neuer. Noch haben sich aber die Entscheidungen des Januars 1919 nicht ereignet. Es scheint einen Moment lang, als könne die deutsche Entwicklung in vielfachen Richtungen weitergehen. Nirgends wird an diesem Tag regiert. Die Führer sind verhalten. Im ehemaligen preußischen Herrenhaus (Landtag) findet der Gründungskongreß der KP statt. Rosa Luxemburg hält die

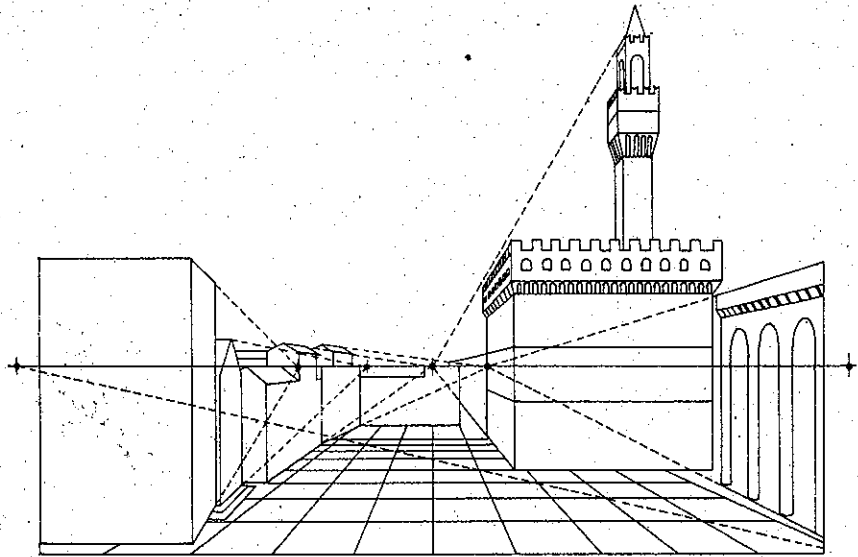
Rede: »Proletarier in Uniform«. Die Parteileitung dieser neugegründeten Partei wird noch in der gleichen Nacht überstimmt.

Dieser Zusammenhang steht in Beziehung zu Margarete von Trotta Rosa Luxemburg – Film; es bietet sich an diesem Schnittpunkt eine Zusammenarbeit an.

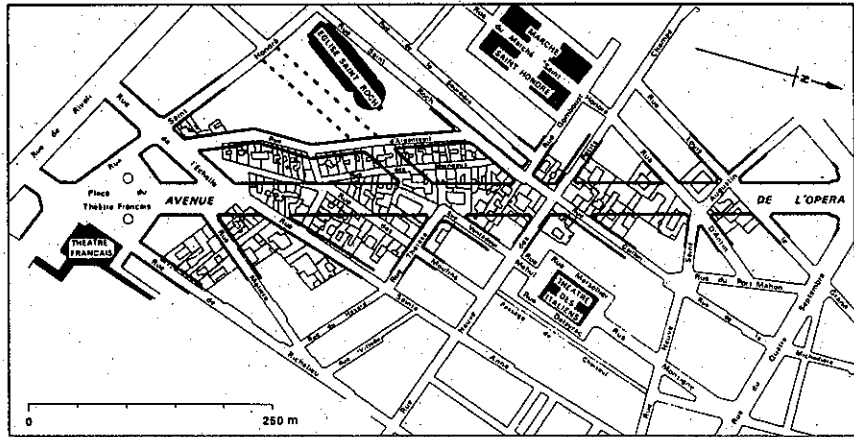
#### 7. Stichwort:

ZEIT- UND STILWECHSEL

So wie der Film *Die Macht der Gefühle* sich mit Elementen der Oper, *Die Artisten in der Zirkuskuppel*: ratlos sich mit Elementen des Zirkus auseinandersetzt, handelt der Film *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* vom Kino. Wegen der Fülle der Erscheinungen im Ausschnitt. Eine Reihe der Handlungen, die in der Wirklichkeit der Stadt oder als geschichtliche Überblende gezeigt werden, erhalten eine Parallele, indem aus entfremdeten Filmausschnitten oder auf Aufpro-Studio-Verfahren bestimmte kurzgefaßte Filmhandlungen hinzuerzählt werden. Auf diese Weise bewegt sich die Bilderzählung quer durch die Zeiten. Für den Zuschauer ist dies durch die deutlichen Bild- und Stilwechsel leicht zu erkennen. Es ist überdies musikalisch vermittelt. Diese Bildwechsel, die jeweils eine Brücke von einer anderen Erzählung enthalten, sind im Drehbuch nicht einzeln ausgewiesen. Bevor solche kinematographischen Übersetzungen nicht aus dem Material hergestellt sind, lassen sie sich nur umständlich beschreiben. Ein Teil der Bild- und Stilwechsel läßt sich in den Realaufnahmen wiederholen. Deshalb sind, wie in den drei vorangegangenen Filmen, drei unabhängige Kamera-Teams, die zeitlich nacheinander arbeiten, vorgesehen. Die Schnittarbeiten sind jeweils durch erneute Dreharbeiten unterbrochen.



Perspektiven von Florenz nach Brunelleschi. Im vorliegenden Film geht es um die Perspektive der Zeit.



Baron Haussmann war »Abriszkünstler« (artiste demolisseur). Er riß breite Teile von Alt-Paris nieder und baute auf der Grundfläche die Boulevards. Man kann heute von einer »Haussmannisierung des Geistes« sprechen, wenn man bestimmte Projekte der Neuen Medien verfolgt.

d. blinde | Leysmann

Schroffhand

Lebe ich mit 21. J. 1871  
16 J. 1871