

Stefan Wieser

Rosa, Mutter der Flüsse
oder
Wie das ist, wenn Wilhelm ruht

Ein Buch wie ein Film

Impressum:

© 2025 Stefan Wieser

Herausgeber:in: Stefan Wieser

Druck und Vertrieb im Auftrag der Autorin/des Autors:

Buchschmiede von Dataform Media GmbH

Julius-Raab-Straße 8

2203 Großebersdorf

Österreich

www.buchschmiede.at – Folge deinem Buchgefühl!

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung:

info@buchschmiede.at

ISBN: 978-3-99181-335-4 (Paperback)

Printed in Austria

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und der:s Autor:in unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.



Der Drache auf dem Grab ist eine Spur zum kleinen Wilhelm. Nicht mehr und nicht weniger. Ich habe ihn zu neuem Farben-Leben erweckt. Das ist es, was die Spur ausmacht.

Vorspann

Aus dem Gedicht „1904“:

*Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang!
(1904)*

Für den kleinen Wilhelm

*? ? 1894

+ Erster Juni 1904 am Stromkilometer 1918

Über das Kameraauge läuft Regenwasser. Dazwischen in der Art eines Kameratelegramms: Blick durch die verwaschene Scheibe eines almodischen Donaudampfmotorbootes, das auf dem Stromwasserspiegel treibt. 1894-1904? Blick fällt auf Summe dieser 10 Jahre, überblicksmäßig. Es handelt sich um einen Kamerablick, der an den Stationen am Ufer einen Querschnitt aus diesen zehn Kinderjahren herausschneidet. Das Boot fährt flussabwärts: Kamerablicke streifen durch Kohlenreviere, denn Kohle treibt Schiffe an, sodass sie das Springen lernen. Dazwischen: ein Kindergesicht, das sich langsam verändert, doch die Kamera lernt es mit der Zeit kennen. Wilhelms Gesicht: ein Sprung zieht sich über die Mitte von oben nach unten, dichtes Flachsblond verdeckt einen Teil des Risses, wie aus einem anderen Gesicht getauschte blau blickende Augen, und doch ihm eigen. Hasenschartig, auch in der Blendung des Gegenlichtes kann man die Gesichtsstelle mit der offenen Gaumenspalte erkennen, wie er einmal in Russland während der Bildaufnahme vor tiefstehender Sonne auf der Bootsbank gesessen und Grashalme gezupft hat. Das ist Wilhelm. Einmal blickt er in die Kamera und die Kamera in ihn. Kamerafahrt führt in die kühle tunnelartige Tiefe seines Blickes. Dort fängt sie Bilder seines kurzen Lebens ein. Rosa, die Mutter der Flüsse, auf den meisten von ihnen mitabgebildet. Sie war ihrer Zeit um zwanzig Jahre voraus. Keine Geschichte der Geschichtsbücher, in Unruhen eingefangene Bilder der Städte, umgestürzt und danach konserviert, Zeiten durcheinandergeschüttelt. In drei oder vier Bildern hatte ich Wilhelm kennengelernt. Das war alles. Sein Blick hat mich in seine Tiefen genommen und in seine blauen, kühlen Schäfte gehüllt. Ich will darin liegen und als ein Verschütteter in einen übernächsten Morgen horchen, der mich, den Verschütteten, nicht

mehr betrifft. Es muss etwas geblieben sein. Einmal abgelaufene Bilder sind weitergelaufen, können aber nicht ins Nirgendwo abgesprungen sein. Wie ich auf seine Spur gekommen bin? Zuerst einmal an seinem kleinen Grab, 120 Jahre später. 120? 100 nur? Wilhelms Großeltern haben noch das Kaffeehaus gekannt, in dem Mozart Billard gespielt hat. Deren Großeltern wiederum haben Mozart selbst noch gesehen, den bunten Betrunkenen auf dem Weg ins Billardkaffeehaus. Das Gedicht 1904 steht auf Wilhelms Grabtafel geschrieben. Nein, das war *ich* gewesen. Zuerst hatte nur sein Name dagestanden und das Datum. Dann kam ich ein zweites Mal und ein drittes Mal an sein Grab. Später fing ich an, Veränderungen daran vorzunehmen.

Schlusseinstellung

Ich konnte nichts dagegen tun, als Wilhelm starb. Aus einer viel zu großen Entfernung sah ich zu, die ein Eingreifen von selbst verbot. An diesem 1. Juni 1904 ertrank der kleine Wilhelm am Stromkilometer 1918, nachdem ihn ein fremdes Händepaar lang genug unter Wasser gedrückt gehalten hatte. In einer auseinanderwirbelnden Szene aus Wasserblasen, Schaum, Körper und Schiffsschraube trieb der kleine Wilhelm aus dem Kraftbereich des sinnlosen Strampelns. An der Stelle, an der sein Körper an Land geschwemmt wurde, liegt ein Friedhof für namenlose Tote des Stromes. Dort hat man ihn begraben. *Ein Geistlicher hat ihn begleitet.* Der Priester machte eine Ausnahme, für gewöhnlich betrat er diesen Friedhof, einen Selbstmörderfriedhof, nicht. Im Übrigen gab es keinen, der eine Wilhelm betreffende Vermisstenmeldung aufgegeben hätte. Mir blieb der Atem weg, während ich zusah — — und doch ging *mein* Atem weiter --- nach einer Weile, auf dem ganz gewöhnlichen Atemweg.

Eine Kamera, die zum Zeitpunkt seines Anlandens am Stromufer in 30 Kilometern Entfernung am anderen Ende der Stadt sich gerade im Aufnahmemodus befunden hatte, hat *das Licht dieses 1. Juni 1904* aufgefangen. Zufälligerweise nahm diese Kamera an *diesem* Tag Wolken auf. Aber hat sie mit dem Licht nicht auch das Geschehen mitgefilmt — im Hintergrund — die Wasserblasen, das Schnauben und Luftausbleiben? Dieses fremde Händepaar, das sich dem Blickbereich unter Wasser danach eilig entzog wie ein wandlungsfähiger Aal! Es kehrte ins Leben desjenigen zurück, der sich noch dreißig Jahre lang mit diesen Händen die Augenbrauen über dem scheelen Blick kratzen und mit den Nägeln in den Zahnzwischenräumen stochern sollte? Ich werde zeigen, wozu diese Kamera fähig war.

Überblendung/Jetztzeit. Der Film hat mein Atmen von Grund auf verändert. Seither ist alles anders geworden. Im Innern der Kamera, die zu diesem Zeitpunkt des Ertrinkens eine Vorstadtstraße am anderen Ende der Stadt filmte, 30 Kilometer entfernt, entwickelten hernach die Ereignisse in weiterer Folge ihr Eigenleben. Entweder ist nichts oder alles erfunden.

Wie alles anfing/Au revoir les enfants – „Bin tödlich schwer verletzt“

Rückblende 1988. Da habe ich mit 16 zum ersten Mal Innenberührung mit einem Film. Da umstellt die Leinwand-Gestapo nicht nur das Klosterversteck der Judenkinder, sondern auch meinen Atem, meinen im Kinosaal zurückgebliebenen Körper. An diesem dunklen Abend eines Schultages im Winter tauche ich ab ins Filmgeschehen und in den graugrünen Stil des Films und in seine dunkelblaue Grundstimmung. Das einzig Helle stellen die Kinder dar, um die herum sich ein von der Gestapo ausgelegtes Netz immer enger zieht. Beim Abspann tausche ich ein Versprechen mit einem Hebräerknaben, den die SS-Büttel fünf Minuten vor dem Schlusschnitt ins Innere des Filmes verschleppt haben.

„Ich schmuggle dich hinaus – das nächste Mal“, sage ich.
Allein bin ich, 16, außen, das heißt im Kinosaal, zurückgeblieben. 1988 also: An einem Winternachmittag im Jänner aus einem Kino herausgegangen, einem dieser Mittelkleinkinos, die in ein Wohnhaus integriert sind. Man verlässt den Saal durch eine Hintertür, nicht durchs Foyer. Hinterhoffassaden schließen sich an, man muss durch einen Flur gehen, um zurück auf die Straße zu gelangen. Im Film *tödlich verwundet* worden – die Verletzung noch ganz frisch. Am Schluss des Filmes haben Gestapo-Agenten die Kinder auf den Umschlagplatz gebracht, an dessen Rand die Züge zur Deportation bereitgestanden haben. Filmmusik: Winterreise – Drei Handvoll Besucher nehmen denselben Weg aus dem warmen, von gedämpften Kugellichern beleuchteten Saal – erhellt wäre zu viel gesagt. Eine Zigarette im Freien. Die Leute haben noch nicht wieder zu reden angefangen. Man wendet sich ab und raucht. Bevor man zu frieren beginnt, dauert es ein paar Minuten. Obwohl du in deinem Kinositz vom Stahl oder einer Kugel oder *von irgendetwas* durchbohrt worden bist, glaubst du noch immer, Film bleibe Film und Wirklichkeit bleibe vom Film getrennt? Rauche nur und fange zu frieren an! *Da vero aber strömt dir unter dem Jeansjackett das Blut aus den Wunden, während du an der Rückwand des Kinos deine Zigarette rauchst.* Das Blut bahnt sich jedenfalls seinen Weg und kündigt sein bevorstehendes Ausbrechen an. *Du wirst es nicht*

kontrollieren können, so denkst du. Jenseits des Kinoareals an einer grauen Mauer in einem Hinterhofgarten des Nachbargrundstückes ein hoch aufragender Baum, das ist alles. Heute Nacht, denkst du dir, wirst du wandern gehen in einem einsamen Park oder in einem Wald.

Zusammenfassend – die Wirkung eines Filmes auf dich: Der Vorgang einer Verwundung in einem eben zu Ende gegangenen Film – eine Projektion – *illusorisch*, wie einer denken mag. Das Ergebnis – eine *reale Verletzung*, die man in sich weiterträgt. Sie wird lang nicht vernarben, manchmal nicht bis ans Ende deiner Tage. Du wirst den Leinwand-Blick des einen unter den Kindern nicht vergessen, das aus der verschneiten Szenerie auf der Leinwand in den Kinosaal blickt, ehe es den Weg zum Deportationsplatz einschlägt zum Gekläff der SS-Hunde in Zeitlupe. An den im Schnee zurückgelassenen Fußspuren, welche die letzte Kameraeinstellung bilden, fängt für dich eine lange Suche durch einen *verschneiten Zustand deiner Seele* an. Nimmermehr hat mich dieser verschneite Zustand verlassen. Als ich allein war, streckte ich wirklich die Hände aus in ein Leeres hinein. So geschehen, als ich gerade 16 war, wie gesagt. Es war der erste Film, der mich lehrte, dass Film mitnichten das leere Licht der Illusion bedeutet. Allerdings wusste ich damals nicht, dass ein zweiter Tauchversuch (*wie in dem berühmten Tauchergedicht*) einige Jahre später im Film über Wilhelm in der *absoluten Verirrung* der Filmtiefen enden sollte.

Dazu komme ich bald.

Ab jetzt muss ich für die wichtigsten Dinge *Filmwörter* gebrauchen. Bald blende ich nämlich in den Film über den kleinen Wilhelm. Nur indem ich aus *beiden* Filmen wieder einen Ausgang finde, kann ich mich in einen Zustand versetzen, der nach und nach die Vernarbung der geschlagenen Wunden mit sich bringen wird. Höre doch ein wenig zu, ich werde zuvor noch über Gegenstände erzählen, zu denen man nur gelangen kann, wenn man ins Innere der Filme fährt. Rücke näher, damit du mich verstehen kannst, denn es ist dunkel. Dunkel wie in einem Filmsaal.

An der Grenzstation meines Eigeninnen

1988 also. Wir sind noch im Flashback. Glaubst du immer noch, ein Film sei nichts als Fiktion? Die Tatsache dagegen: Jemand kehrt in ganz andere Umstände aus einem Film zurück, als er sie vor dem Film verlassen hat. Licht geht an, Film hat mich allein zurückgelassen. Film hat mich nicht vor die Wahl gestellt. Die Kinder sind in den Deportationszug

eingestiegen worden. Von dort, wo ich die Hände hinstreckte, kommt keine Antwort mehr. Ich laufe gegen die Scheinwerfer des Abendverkehrs an.

„Bin ich nicht mit DIR ein Stück des Weges durch den Film an dessen Ausgang gewandert, du Freundin aus dem Film? Und du Freund, den die Zelluloid-Einzelbilder hinter nicht mehr verschiebbaren Fassaden in sich eingemauert haben? Du bist in den Waggon eingestiegen, Stacheldraht vor dem Fenster, ein rollendes Gefängnis aus Waggonwänden, an denen unter normalen Umständen Viehschnauzen sich gerieben haben.“

So rede ich auf dem Heimweg vor mich hin und überrenne von Schneeräumfahrzeugen aufgehäufte Schneehaufen zwischen den Verkehrsströmen. Dabei stelle ich mir vor, wir hätten Krieg und ich hielte eine Maschinenpistole. Kriegsspielen liebe ich! Ich bin an meine Grenzen gelangt, und im Film wurde die Grenzstation umgerissen. Der Film dagegen selbst reißt noch nicht einmal, er ist nur schlicht zu Ende.

„Der Film – Ein Ausgang *aus* der Zeit oder *in* die Zeit?“

Fragen wie diese stelle ich. Das Ende des Films hat uns auseinandergerissen, unwiderruflich. Irgendwo in der Mitte des Films die Einstellung deines Gesichtes, die sich mir einprägt: dein Profil, du in dich eingerollt, mit dir selbst sprechend in deinem Versteck – in einem *Kirchenversteck*! Ich lese deine Lippen, blasser hebräischer Knabe, eine Frage im Schnee, die ich nicht werde beantworten können. Sie hört nimmer in mir zu brennen auf. In welche Gefahr *ich* mich bald begeben werde, weiß ich da noch nicht.

Natürlich, der Weg hinaus aus dem Film mit 16 hat an den Ausgang geführt, nämlich an den Notausgang des Kinosales mit dem grünen Exit-Leuchten, das einen Kinogänger an einer unscheinbaren Rückseite durch einen Hinterhof sowohl des Gebäudes als auch des Lebens zurück ins Freie leitet. Da habe ich, zurückgekehrt aus dem Film mit der fortweisenden Spur im Schnee, von grauen Stadtkulissen und kahlen Baumkronen umstanden, bemerkt, wie das ist: die totale Einsamkeit am Ende des Films, umrahmt von der Stille im kalten Hof mit dem grünen EXIT-Schild und dem an der Luft gefrierenden Atem.

„Ich hätte dich in meinem Atem verstecken und rauschmuggeln können“, denke ich.

Doch plötzlich wird es tödlich. Tödlich schwer wird plötzlich die Verletzung. Mögen die Umstände bei meiner Rückkehr mir zwar noch als dieselben erschienen sein: Man kann ja auch nicht einfach *hineinkippen* in den Film. Die Filmfiguren können sich ihrerseits auch nicht vorstellen, hier herüber zu „kippen“, wo sie als täuschend echte Figuren über eine Fläche

in einem vollständig abgedunkelten Raum flimmern. Jedoch das *Aber* zum vorherigen *Zwar*: in der vielgenannten „Wirklichkeit“ ist der Übergang in diese angeblich hypothetische Welt des Films dünnwandiger als das Häutchen Zelluloid, auf das sie das ins Kameraauge einfallende Licht zweidimensional gepresst hat. Zweidimensional? Ein Irrtum – denn wie könnte etwas Zweidimensionales die Gefühle eines Betrachters so vollständig auslöschen und neu zusammensetzen, wie es mir widerfuhr?

Am Tag nach dem Film, hell, hart, ein Sonntag. Unterwegs im Brachland am Stadtrand. Kennst du diesen Grenzübergang, der *ins Eigeninnen* führt? Das Eigeninnen? Kein Gegenverkehr auf der Straße, die hinübergebaut steht, noch nicht ganz fertiggestellt. Das Eigeninnen! Man hält im Alltag die Schranke dorthin die meiste Zeit besser verschlossen vor den Dingen, die da so eindringen wollen. Schon bin ich, gerade 16, am unerbittlichen Endpunkt des Filmes der Spur gefolgt, die nicht am Exit-Schild vorbeiführte, sondern ins Innere der Leinwand bei der letzten Einstellung. Mit dieser Spur im Schnee, die nur scheinbar ins Innere des Filmes wies und sich auf den Ebenen der Deportation verlor, fing eine Reise in dieses *Eigeninnen* an, vorüber an der Grenzstation zwischen Außenwelt und Innenwelt, vorbei am schwer bewachten Übergang mit seinen Schlagbäumen und Wachposten, den man davor lange Zeit sogar vor sich selbst verschlossen gehalten hat. Wer ein Kino durch den Hinterausgang verlässt und so in den Abendverkehr hinaustritt, der mag dann bemerken, wie abgestanden am nächsten Tag die reale Welt geworden ist, in die er zurückkehrt. Ihre Worthülsen an diesem Sonntag nach dem Film: sie stellen höchstens Geräusche dar, leeren Schall auf der Tonspur ihrer schalen Realität. Reale Welt? Der eine lässt sich am Ende der Filmreise durch die Scheinwerfer des Gegenverkehrs draußen auf der Straße treiben. Die andere schlägt den unwiderruflichen Weg *in die andere Richtung* ein, also in den eben zu Ende gegangenen Film zurück: er und sie beginnen eine Reise durch den Winter des Eigeninnen. Eines Tages mögen die Filmreisenden dann aus dem Nebel- und Hinterland hinter der Leinwand zurückkommen, vielleicht im Frühling. Der Backlash hat diesen Grenzgänger dann verändert. Vielleicht wird er auch untergehen und nicht wiederkehren.

Wochen später. Es gibt kein Zurück. Ich habe mich aufs Wandern im Nebelland eingelassen, das erst jenseits des Filmes anfängt. Die Grenzstation in dieses Land wird durch die Einblendung „The End“ gebildet: die Grenzstelle mit ihrem im Nebel selbst noch auf kurze Entfernung nur undeutlich wahrnehmbaren Schlagbaum. Man kann nur einige Schritte weit sehen. Was dahinter liegt, habe ich erfahren. Die Geschosse, die aus dem

Nebel drangen, waren Filmgeschosse, aus Nebel und Licht und künstlichem Pulverdampf bestehend. Die Wunden waren echt. Was ich erfahren habe, war tödlich schwere Verwundung.

Wegweiser unterwegs, nur für dich im Nebel stehend: Folge der Nebelstraße nach dem Ende des Films immer weiter bis an ihr Ende: Dann wirst du an die Innentürme des innersten „Das-bin-Ich“ gelangen. Dort stellt sich die Frage nach Fiktion oder Wirklichkeit nicht mehr. Da steht man vor ganz anderen Fragen. Man steht dann an der nebligsten Stelle, die man sich überhaupt vorstellen kann, so neblig, dass man gar nicht bemerkt, wie man ohne Unterbrechung ständig sein Gehen fortgesetzt hat. Bald wird sich der Nebel lichten. Aber das Leben wird dann ein anderes sein.

Dann gibt es wie gesagt noch eine zweite Möglichkeit eines Ausganges einer solchen Expedition, die darin besteht, dass einer *überhaupt nicht mehr* aus dem Inneren des Nebels seines Eigenen und somit aus dem Film an sich herausfindet.

Die Agitiertheit

Ungefähr vier Jahre später, 20. Da erfuhr ich von ärztlicher Seite einen Namen für meine Verhältnisse. Ich verließ das von einem Krankenhauspark umgürte Spital mit einem bedruckten Lochstreifenpapier, wie zu dieser Zeit in Verwendung, auf dem unter anderem geschrieben stand:

„Agitiertheit“ bzw. „Wiederholte Phasen psychomotorischer Erregtheit.“

Es lief gerade ein sehr grauer Februar vor meinen Augen ab und ich fühlte mich ziemlich gedämpft. Aber wenig später begannen die auf dem meterlangen Lochpapierstreifen genannten „Phasen“ durch alle Spalten und Lücken des Lebens hereinzubrechen über mich. Es wurde mir unmöglich *stillzusitzen*. Mein Herz raste und ich musste am helllichten Tag aus dem Autobus oder der Straßenbahn springen, weil mein Herz den Körper zu einem sinnlos-irrwitzigen Wettkampf herausgefordert hatte. Das Motto des Rennens: *Herz gegen Körper – Herz immer eine Hasenlänge voraus*. Das wollte sich der Körper nicht gefallen lassen und sprang mitunter *über* das vor ihm hetzende Herz einfach hinweg im Hoppe-Sprung, dreimal am Tag. Man hatte mir im Spital versehentlich die zehnfache Dosis eines stimmungsbestimmenden Medikamentes namens Quetiapin mitgegeben. Das nützte ich aus. Dieses Mittel konnte auf Schatten- oder Tauchlage eingestellt werden, je nachdem. Mittels der mir irrtümlich überlassenen zehnfachen Dosis schaltete ich auf den Tiefseemodus. Aus einem alten Metallbaukasten der Marke Märklin, die in einer Truhe in meinem

Kinderspielzimmer verwahrt lag, baute ich eine Art Pumpe, mit deren Hilfe ich Blut durch eine Hohlnadel aus der Arterie des einen Armes ziehen und angereichert mit Quetiapin durch eine Vene des anderen wiederum in den Kreislauf zurückleiten konnte. Von da an bezog ich mithilfe des fortan immer wieder falsch ausgestellten Rezeptes *immer* die zehnfache Dosis. So ging das drei Jahre oder vier. In dieser Zeit lebte ich in fünf verschiedenen Wohnungen und übte achtzehn Beschäftigungen aus. Dann beruhigte ich mich. Damit ging die Zeit ins Land und dahin. Mein Großvater starb, danach auch die Frau des Großvaters.

Dann pochte plötzlich die Gegenwart ans Tor. Das Quetiapin hatte ich längst abgesetzt. Aus Neugierde kam ich eines Tages unvermittelt an das Grab des kleinen Wilhelm. Den kleinen Schifferfriedhof hatte ich auf einem alten Stadtplan aus den Erbsachen meines Großvaters entdeckt. Der Plan stammte aus dessen Jugendzeit. Ein blauer Anker in einem südöstlichen Planquadrat kennzeichnete die Stelle jenseits des Stadtrandes, an welcher der Friedhof lag. Der Totenacker befand sich zwischen den Kühltürmen des Wiener Atomkraftwerkes und den Pisten und Betonfeldern eines Flughafens, groß wie ein Weltraumbahnhof. Etwa 70x70 Meter maß dieses Gräberfeld, ein Schüler hätte es mit einem Schülerlineal ausmessen können: absurdes Totenreich zwischen 2000 Jahren Fortschritt. Den aufgeschlagenen hundertjährigen Stadtplan auf meinen Körper breitend legte ich mich rücklings auf den nackten Erdboden zwischen den längst aufgelassenen Schiffergräbern mit ihren altmodischen Namen. Grabsteine lagen umgestürzt, wie eigenhändig vom Tod ausgejätet. Eine 747 zog eine schrille Spur über dem lichtfunkelnden Kühlurm des Kernkraftwerkes. Die Sonne blendete aus diesem Himmel, in dem die Triebwerke heulten. Das Grab des kleinen Wilhelm lag nicht auf dem Schifferfriedhof, sondern auf dem Gräberfeld daneben, das größtenteils Selbstmördergräber beherbergte. Wilhelm war kein Selbstmörder. Vielleicht war er dazu zu jung gewesen. Ihn hatten *Hände* unter Wasser gedrückt, die Wilhelms Nägel vielleicht noch etwas zerkratzt hatten in ihrer vom Wasserdurchstand gehemmten Gegenwehr. Ich las das Gedicht 1904 auf einer Schmiedeeisen-tafel auf der Kopfseite seiner Grabstätte. *Sie werden nicht wieder nach Haus verlangen*. Diese Worte hatte einer ins Schmiedeeisen pressen lassen. Zu diesem Zeitpunkt besaß ich noch keine Vorstellung von ihm. Ein paar Meter entfernt stand mit warmem Motor mein Auto, während ein Vogel sang. Das wirkte auf mich ziemlich eigentümlich. Zu dieser Zeit fuhr ich einen Opel Rekord, grasgrün. In diesem Rekord war ich herausgefahren. Der Opel parkte außerhalb des winzigen Gräberfeldes, an dem der Strom

vorüberfloss, einen halben Kilometer breit. Die Frau meines Großvaters war erst den Tag davor gestorben. Tod und Licht, Opel und die Erinnerung an das Quetiapin rüttelten an den Toren meiner Wahrnehmung. Das Pharmazeutikum trug ich immer noch bei mir – für alle Fälle, die aber nicht mehr eintrafen. Es wäre falsch zu sagen, dass der kleine Wilhelm mir nicht mehr aus dem Kopf ging von da an. Denn er war darin längst vorhanden wie einer, der plötzlich erwacht ist, der sein flachsblondes Haar an meine Schultern presst. Da tauchte bereits die erste *Vorstellung* auf, wie man das eben bezeichnet. Ich lag auf dem Rücken, stellte mir vor, der Himmel sei sein dichtes Haar, in das ich mein Gesicht hineinsinken ließ. Lagen da „Überreste“ unter der Friedhofserde, nach 120 Jahren? Da lag nur er unter dieser Erde. Die Mutter, die zu ihm gehörte, lag vielleicht gar nicht, oder sie lag tausend Kilometer entfernt, anderswo. Kleiner Wilhelm. Er lag so allein unterm Himmel. In dessen blauer Kuppel heulte die 747. Dabei hatte er noch nicht einmal gewusst, dass Menschen abheben können. 120 Jahre. Mein Denken reichte gerade ein Zehntel dieser Strecke weit. Ich dachte an den Hebräerknaben aus dem Film. *Er* hatte kein Grab, denn er war noch am Tag der Ankunft in Birkenau verbrannt worden im Ofen der Firma Topf. War er weiter weg als Wilhelm? *Der Tag ist schön auf jenen Höh'n.* So stand unter dem Titel 1904 auf der schmiedeeisernen Gratabtafel. In Gedanken sah ich mich gerade noch mit der frischen Diagnose mit dem Lochstreifenpapier aus dem Spital torkeln. Dann folgte der Tag, an dem die Frau meines Großvaters mir den grasgrünen Rekord überlassen hatte. Auch dieser Tag zog in meinem Gedankenkino an mir vorüber. Später verstrich das Ablaufdatum des Quetiapin. An die Agitiertheit dachte ich nur mehr selten.

An den Lichtgrenzen

Cut. Eines Tages rief ich mir mittels einer alten Filmspule aus den Erbsachen meines Großvaters auf dessen Dachboden eine belichtete Sequenz eines seiner Kindheitstage in die Gegenwart. Das war einen Tag, nachdem ich im grasgrünen Opel Rekord den Friedhof zwischen den Kernkraftwerkskühltürmen, den Öltanks der Raffinerie und den Himmelsabsprungflächen des Flughafens aufgesucht hatte. Es handelte sich um die *eine* Filmspule aus der Kamera, die an einem Junitag 1904, demselben 1. Juni, an dem der kleine Wilhelm ertrunken war, das Licht dieses Tages gefilmt hatte. Den Streifen fand ich unter den Erbsachen meines Großvaters, wie gesagt, mit diesem auf der Blechaußenhülle angebrachten Etikett und der

in Fettschrift verzeichneten Jahreszahl 1904. Gerade erst hatte das Jahr 1904 einen so vordergründigen Platz in meinem Denken eingenommen, nun versprach das Filmetikett eine direkte optische Verbindung mit dem Zeitpunkt, als Wilhelm im Fluss ertrunken war. Auf der Spule selbst befand sich ein weiterer Klebestreifen, der die Aufschrift „1. Juni“ trug. Geschrieben stand dieses Datum in einer anderen Handschrift als jener auf der Außenhülle, einer steilen Frauenhandschrift in Kurrent. Unterhalb der Datumsangabe ziemlich verblasst: der Kosename meines Großvaters. Die Schreiberin konnte demnach meine Urgroßmutter sein, die eben akribisch den Inhalt des Streifens notiert hatte: eine Filmaufnahme meines siebenjährigen Großvaters. Mit zitternden Fingern legte ich die Spule ein. Was immer diese Sequenz zeigte, sie öffnete einen Blick in einen Tag vor 120 Jahren, als der kleine Wilhelm möglicherweise noch am Leben war oder gerade an Land gespült wurde. Sequenz – das bedeutet so viel wie: einen 7 Sekunden dauernden Abschnitt des Lebens meines Großvaters, den der Filmstreifen zeigte und der vielleicht mehr über das Leben meines Großvaters aussagte als sein ganzes übriges Leben. Kurz: man konnte in diesem Siebensekunden-Streifen meinen Großvater als etwa Siebenjährigen quer durchs Bild hüpfen sehen: blond, gescheitelt, in Schuluniform. Man erkennt die Zeit, in der die Bilder gerade das Laufen lernen: Jahrhundertwende, alles noch schönbrunngelb, zum ersten Mal wird *Geschichte* zum Film und *Film* zur Geschichte. Das alte Jahrhundert, das 19., ist gerade gegangen. Nicht nur der siebenjährige Großvater springt durch das Bild. Das Weltgeschehen ist in dieser überbelichteten Sequenz anwesend wie ein schlafendes Raubtier. Das Gefühl dieser Wendezeit schlummert in den sieben Sekunden dauernden Filmbildern. Die Streifen des Tigers schimmern aus den Verschattungen inmitten der Überbelichtung der Häuser. Künftiges Motorendröhnen blinzelt verschlafen und wie ganz aus der Ferne. Das Geschehen in diesem 7-Sekunden-Streifen hebt unvermutet seinen Kopf und alle, die in den Film hineinschauen, können *tatsächlich ein Gesicht wahrnehmen* im Lichtflimmern: es hebt seinen Kopf und hat einen Namen: „Das aus einer schwarzweiß filmflackernden Straße hervortretende Gesicht der Geschichte.“

Die Weltgeschichte hat ihre vorangegangenen Jahrtausende unter den Schleiern weißer Märchen versteckt gehalten. Plötzlich ist sie *Film* geworden und blickt einen herausfordernd an. Ein Film von dieser Art ist der Film mit meinem durchs Bild hüpfenden Kinder-Großvater gewesen.

Im Hintergrund aber brachte mich dieses Siebensekunden-Dramolett, das auf seiner runden Blechaußenhülle das Etikett mit der Aufschrift „1904“

trug, vor allem auf die Spur des kleinen Wilhelm, der am Tag, vielleicht sogar in der Stunde der Filmentstehung, im Hintergrund der im Streifen sichtbaren Stadtkulisse im Strom ertrunken ist.

„Und wenn es mir gelingt, hinter die Filmgrenzen zu gelangen“, lautete mein erster Gedanke.

Man bekommt den Strom nicht zu Gesicht, weil er eben nicht im *Hintergrund* der Filmeinstellung, sondern sozusagen im *Innengrund* der genau 121 Zelluloid-Einzelbilder durchs Bild fließt, etwa 30 Kilometer tief drinnen im Film. Noch befindet sich Wilhelm in einem *Off*. Noch kam keiner auf die Idee, die Kameraorgane auf dieses *Off* auszurichten. Die sichtbare Szene: bürgerliche Vorstadt mit Villen nicht weit von Schönbrunn und vom Backenbart des Kaisers, damals noch ohne Motorfahrzeuge – blühende Gärten in einer ruhigen Straße. Blütenschnee oder der Schnee der Pigmente auf dem Zelluloid – wer kann das auf solchen Weltausschnitten aus der Frühzeit des Films unterscheiden? Der im Streifen „1904“ gezeigte Tag: Juni – also noch nicht Sommer, geschweige denn Hochsommer – sondern eine totale Überblendung der Augen durch das fast wie explosionsartige, jedenfalls aufgeschossene Blühen der Gärten. Der Tag muss ein ebensolcher gewesen sein wie dieser eine, an dem ich mehr als 100 Jahre später auf dem Dachboden meines Großvaters den Filmprojektor in Gang setzte, als ich dort seine Erbsachen inspizierte. Ich hantierte so auf dem Dachboden mit dem Filmprojektor herum und dachte nicht mehr an meine „Agitiertheit.“ Außeneinstellung vor dem Dachbodenfenster: mehr überbelichtet als sonnig, denn die Rede ist ja von einem Filmtag. „Filmtag“ – das bedeutet: *Die gesamte Welt*. Auf einmal haben die Dinge angefangen, ineinander zu verschwimmen – vielleicht ein Flashback als Spätfolge des Quetiapin, der ausgerechnet eintritt, als ich *allein* mich durch den Dachboden wühle, den erst in einer Woche oder einem Monat wieder ein Hausbewohner betreten wird. Welche Welt? Die Handlung dieses Filmes? Die in der Filmsequenz sichtbare Welt einerseits und andererseits die darin unsichtbare Welt?

„Rückgängig machen“, so lautete der zweite Gedanke.

Für eine Sekunde habe ich das Gesicht des kleinen Wilhelm wirklich vor mir gesehen, der in seinem Kubikmeter Erde *ruhte*, wie man sagt, dort, wohin ich in meinem grasgrünen Opel Rekord gefahren war 24 Stunden zuvor.

„Mitnehmen – etwas, alles“, meldete sich ein dritter Gedanke.

Sein Blaublick hatte sich durch meine Organe gegraben, der ich so groß über den eineinhalb Quadratmetern Grabfläche gestanden hatte. Aber

waren in Wirklichkeit zu diesem Zeitpunkt der *Tag außerhalb der Fensterluke* des Dachbodens und der *Filmtag* im Inneren des Filmes bereits miteinander verschmolzen? Noch wusste ich nicht, was mit dem Umlegen des Schalters und mit dem Ingangsetzen der bereits eingespannten Filmspule gleich beginnen sollte.

Astaire

Ich komme bald auf diesen Streifen in seiner Blechhülle mit dem 1904-Etikett zurück, der wie gesagt nicht wesentlich mehr zeigte als meinen durchs Bild hüpfenden blondgescheitelten Großvater und die Überwältigung der Augen durch das Juniblühen, das den hüpfenden Großvater umgab. Als ich die sieben Lichtsekunden des Films mir ein erstes Mal abgespult hatte, stülpte sich augenblicklich der Lichtabgrund des Filmes über mich, auch wenn ich nicht sofort *alles* sah, was es dort zu sehen gab. Nach Ablauf der sieben Sekunden wechselte ich auch unverzüglich die Filmspulen. Wie durch elektrischen Schlag war ich plötzlich in Hellsichtigkeit versetzt und bewegte mich den Dingen entgegen, die in der frisch eingelegten Filmrolle mein Gehirn mit Licht überschwemmen sollten.

Nach dem Sieben-Sekunden-Film griff ich zunächst einmal wahllos nach einem anderen Streifen. Die Szene: ein Tanzsaal in New York City, auf dem Broadway, mit lauter tanzenden eleganten Engeln darin, in Fracks und Abendkleidern. Das Jahr: 1943. Es ließ mich ganz gleichgültig, was ich zu sehen bekam. Mein Gesicht tauchte in den Lichtstrom, meine Lungen holten tief Luft. Die während der vergangenen Sekunden erworbene *magnetische Fähigkeit* eroberte mich im Handumdrehen. Die tanzenden Eleganzzlinge interessierten mich nicht. Wie es in mir rumorte, das fühlte ich. Das Wettrennen Herz/Körper (schon fast vergessen und vergangen geglaubt) – immer um eine Hasenlänge voraus – bereitete sich vor und fing zu brodeln an. Ich musste *sofort* ins Freie raus. Ständig schwebten neue Engel auf die in der Szene zu sehende Bühne. Astaire in schwarzem Frack und weißer Hemdbrust packte die Frauenengel sanft und bog sie. Einige glitten durch eine illuminierte Tür im Hintergrund der Bühne herein. Und wenn man durch diese Tür hindurchging? Sie führte in einen Schminckraum, in eine Garderobe, dann – an einer Portierloge mit einem schlecht-gelaunten New Yorker Hinterbühnenportier vorüber – ging es über eine kleine Treppe hinaus auf den Broadway. Augenblicklich durchstieß ich Kopf voraus die im frisch eingespannten Film zu sehenden Tanzsaalwände. Draußen vor dem Saal lag also logischerweise die nächtliche Stadt

New York mit dem Times Square samt seiner flimmernden Datumsanzeige, die das Jahr 1943 zeigte. Diese rote, sich blöd blinkende Datumsanzeige versprühte ihr unaufhörliches 1943 mit Stunden- und Minutenzeit ständig hinter der Tanzsaalwand aus glänzendem Illusionskitsch, vor der sich die Filmtänzer bewegten. Nun war ich also nicht nur *hinein* in den Tanzfilm geraten, sondern durch die Mauern des Tanztheaters nach *draußen* ins Freie in die monumentalen Straßen New Yorks getreten. Alles Licht war ein langsam pulsierendes Nachtvergehen. Dann aber merkte ich, etwas von mir sei zurückgeblieben im Tanzsaal, etwas – das Wesentliche – der Körper. Der Körper? Wo befand er sich? Doch auf dem Dachboden – schwebend wie ein Yogi im Lotussitz – voller Quetiapin, oder nicht? (Man kann es laut Beipackzettel noch Jahre später im Knochenmark nachweisen). Der kleine Wilhelm war in mein Leben getreten, schon am Tag davor, als ich das „Gedicht 1904“ in langsamem, aufmerksamen Zügen gelesen hatte. Auf dem Dachboden? Dann starrte ich wieder auf die Tanzfilmprojektion an der Dachbodenwand. Auf die bombenfeste, undurchdringliche Wand des Tanzsaales starrte ich. Obgleich die vertikalen Wasserfälle aus buntem Licht, die sich in diesem Moment vom Dach des Empire State Building dem Auge darboten, mit den unaufhörlich strömenden und sich verschlingenden vielspurigen Horizontalverbindungen von rotem, weißem, fließendem Licht, keinen Gegenstand der Szene in der Bühnenillusion aus Chrom und Wolkenimitationen bildeten, so spürte ich diese fern über den brodelnden und grollenden Untergrund Manhattans hinausgreifenden Lichtexpansionen dennoch gegenwärtig im Saal mit der sanften Musik, zu der ein Engels-Astaire über die Bühne schwebte in Lackschuhen.

Dann aber hob ich das Gesicht und war „wieder da.“ Der Projektor ratterte mit 24 Bildern pro Sekunde. Astaire wieder eine Bühnenpuppe, ich allein mit mir selbst auf dem Dachboden, befühlte meinen Körper mit den Händen, spürte, wie ich die aus Jahren der Verschüttung sich befreieende „Agitiertheit“ zu überspielen versuchte. Es kam auf einen Zweitversuch an: Zwar bestand alles in diesem im Astaire-Film zu sehenden Saal aus einem „Innen“ – aber ich konnte dieser Szene nicht folgen, ohne dabei *nicht* durch die weiße Tür im Hintergrund der Filmeinstellung zu treten, durch welche die tanzenden Engel hereinschwebten. Und ich versetzte mich in Schweben --- --- ---

Man kann die Tanzsaaltür auf der Leinwand gerade noch als Übergangsschwelle ins Außerhalb des Films sehen. Was fängt dort an, wo der Film kein Film mehr ist, in diesem Außerhalb, das die Kamera nicht mehr

einfängt? Das Leinwandmaterial? Ein materiell Undefinierbares, da kein Gegenstand von Definitionen? Aber nein. Man muss schon selbst sich in den Außengrund denken. Folglich stelle ich in diesem *Außerhalb* fest, wie sich das anfühlt: wenn man plötzlich 1943 im Lichterglanz von New York steht und abhebt und zu fliegen anfängt, weit über die Inseln hinweg, über die sich die fünf Stadtteile New Yorks erstrecken, und dann auf den Ozean hinaus, hinter mir zurücklassend die letzten roten Lichttropfen, wo sich die Lichtballung in zittrigen Fäden einer Überlandstraße dreißig Kilometer von New York entfernt verliert. Während der Astaire-Engel über die Bühne des Tanzsaales schwebt und die berühmte Uhr am Times Square das Jahr 1943 anzeigt (als man diesen Tanzfilm gedreht hat), bebt die östliche Erde *in derselben Minute* von dem Ungeheuer aus fünftausend Panzern, das mit seinen Ketten Kinder und Liebende und Gleichgültige mit derselben Präzision zerstört. Im reinen Raum des Tanzsaales mit seinem weichen, schmeichelnden Licht schweben ambrosische Importdüfte. Und doch schwelt *in dieser Sekunde* der beißende Gestank der Krematorien auf den östlichen Ebenen 9500 Kilometer weit entfernt, die eben *in dieser selben Sekunde* rauchen, als die Kamera den lächelnden Schmelz der Gesichter der Tänzer einfängt. Die schwelenden Öfen bilden in Wirklichkeit einen Bestandteil, den weltausfüllenden Hintergrund des Tanzbodens mit seinen sich drehenden Silberkugeln und Lichtinstallationen. Der ölig fette Rauch aus den Kaminen der Krematorien schwelt aus ihren gemauerten Austrittsöffnungen und legt sich unabweisbar auf die weißen Anzüge und die Panamahüte der Tänzer und auf ihre geschminkten Schläfen und den süßlichen Mund Astaires, der gerade ein hübsches Tanzwort spricht.

Über den Dächern

Noch bei der Schlussmusik überfiel mich wie aus dem Hinterhalt und den Schlupfwinkeln des Psychischen das altbekannte Gefühl der Panik, das mit plötzlich einsetzender Atemknappheit zu brodeln anfing. Gleich würde ich aufspringen müssen und freie Bahn von mindestens drei oder vier Kilometern benötigen. Die aber stand hier auf dem Dachboden nicht zur Verfügung, und nach unten war es ein weiter Weg. Da ging der Film mit dem tanzenden Astaire-Engel mit einer Einblendung des Firmenemblems der Warner Brothers zu Ende. Solang ich in Bewegung blieb oder mich in ein Filmgeschehen einklinkte, meinte ich, behielt ich einen Vorsprung vor der „Agitiertheit“. Also spannte ich den „1904“-Streifen zum wiederholten Mal ein. Meine Hände zitterten: Symptom der