

MICHAELA KRÜTZEN

Die Eklipse ist ziemlich finster.
L'eclisse und *Finsterworld*

In der 34. Filmmminute von *Finsterworld* sitzen Tom (Ronald Zehrfeld) und Franziska (Sandra Hüller) im Eßzimmer und löffeln Suppe. Die Dokumentarfilmerin klagt über ihr derzeitiges Projekt: Sie mag ihren Protagonisten nicht, der stumpfsinnig in seiner heruntergekommenen Wohnung hockt und auf jede Frage nur mit einem Grunzlaut antwortet. »Es gibt doch Schönheit in dieser Welt«, beharrt Franziska: »Oder Liebe, verdammt noch mal. Schau doch mal, wie nett es bei uns aussieht.« Die Welt ihrer Hauptfigur sei einfach nur deprimierend. Tom sieht darin keinen Nachteil: »Aber deprimierend ist doch gut beim Dokumentarfilm.« Der Polizist wechselt das Thema, spricht (scheinbar) unvermittelt über Fußpfleger, deren Arbeit er als abstoßend empfindet: »Von allen Sachen, die man als Beruf machen kann, würde ich das am wenigsten gerne machen.« Aber Franziska läßt sich nicht von ihrem Thema abbringen: »Ich wäre am wenigsten so gerne der Typ, den ich gerade filme.«

Kurz darauf weist die junge Frau einen vorsichtigen Annäherungsversuch von Tom zurück, der sie zu umarmen versucht. Diese Abwehr



verbal fortsetzend kanzelt Franziska Toms Vorschlag ab, sie solle das Sujet wechseln und sich dem Tierfilm zuwenden. Der Polizist rät ihr, Eichhörnchen im Wald oder Löwen am Wasserloch zu beobachten. Franziska hält diesen Vorschlag für absurd. Sie kontert mit dem Hinweis auf einen Film von Michelangelo Antonioni. Die Schlußszene von *L'eclisse* sei ihr Vorbild: »Ich habe in meinem Kopf immer das Bild der leeren Straßenecke.« Es ist Toms Reaktion anzumerken, daß er sich ihre Rede nicht zum ersten Mal anhört. Franziska ereifert sich: »Zwei Menschen, die sich zu lieben scheinen und am Ende keinerlei Gefühle für einander haben.« Denn trotz einer festen Verabredung erscheinen die beiden Figuren in der Schlußszene dieses Films nicht am vereinbarten Treffpunkt, an der besagten Straßenecke: »Einfach weil beiden der andere egal ist.« Franziska schließt: »Das ist es, was ich zeigen will.«

L'eclisse wird in dieser Szene eingeführt als Franziskas Lieblingsfilm; ihr kurzes Plädoyer ist der Ausgangspunkt dieser Überlegungen. Gibt es eine Verbindung zwischen dieser einen Filmminute, um die es hier gehen soll, und den übrigen 88? Eine erste Verknüpfung ist schnell entdeckt: *Finsterworld* trägt die Dunkelheit im Titel, die bei einer Sonnenfinsternis entsteht; bei einer Eklipse wird die Welt tatsächlich für ein paar Momente finster. Doch was verbindet *Finsterworld* über diese im Titel zu findende Querverbindung hinaus mit *L'eclisse*? Ganz offensichtlich unterscheiden sich die beiden Filme ja sehr stark, was in einem ersten Abschnitt dargestellt werden wird. Aus dieser Differenz können allerdings einige Charakteristika von *Finsterworld* hergeleitet werden – so das Ziel dieser kurzen Gegenüberstellung. In einem zweiten Abschnitt wird dann zu zeigen sein, was die Gemeinsamkeit zwischen den beiden Produktionen ist. Wenn Franziska die Straßenecke preist, dann spricht sie nämlich nicht nur über *L'eclisse*, sondern auch über *Finsterworld*. Was sie sagt, ist typisch für einen Film der Nachmoderne, so die These eines dritten Abschnitts. Damit fügt sich Franziskas Rede in das Gesamtbild des Films ein: Die Welt, die *Finsterworld* zeigt, kann weder das klassische Kino noch das Kino der Moderne angemessen erfassen.

1. Einerseits, andererseits

In der 108. Minute von *L'eclisse* werden die beiden Hauptfiguren bei einem Rendezvous gezeigt. Piero (Alain Delon) und Vittoria (Monica Vitti) haben die Mittagspause in seinem Büro verbracht, sich küssend und herumalbernd. Jetzt muß sich das Paar verabschieden, und Piero fragt: »Sehen wir uns morgen? Und übermorgen?« Vittoria bejaht: »Und dann den Tag danach und den nächsten.« Er erwidert ernsthaft: »Und den Tag darauf ...« Als Vittoria fragt, ob sie Piero auch am heutigen Abend sehen werde, antwortet er: »Um acht. Am üblichen Ort.« Die beiden umarmen sich, lehnen noch einen Moment ganz innig Wange an Wange. Dann verläßt Vittoria die Büroräume, läuft die Treppe hinunter. Langsam legt Piero die zahlreichen Telefonhörer der Firma wieder auf die Gabeln, woraufhin die Apparate auch sofort zu klingen beginnen. Pieros Pause ist vorbei, das Stelldichein ist beendet.

Wie zu erwarten, spielt die nächste Sequenz des Films, die zugleich seine letzte ist, an dem im Gespräch erwähnten »üblichen Ort«, einer Straßenecke. Doch unerwarteterweise folgt nun eine siebenminütige Montage von Ansichten eines nahezu menschenleeren Neubaugebiets: In 58 Einstellungen werden die Straßenecke, mehrere Gebäude und



einige Passanten, ein Bus und ein Sulky, ein Zebrastrreifen und ein Wasserfaß gezeigt – ohne jegliche musikalische Untermalung. Die Sonne geht unter, und die Straßenbeleuchtung schaltet sich ein, aber Vittoria und Piero erscheinen nicht. Das ist die Szene, über die Franziska in *Finstenworld* spricht.

Ob sich Piero und Vittoria tatsächlich getrennt haben, wie Franziska annimmt, ist auf der Grundlage dieser Montage nicht zu entscheiden. Der Film könnte das Geschehen an der Straßenecke auch an einem anderen Tag zeigen. Möglicherweise bricht die Geschichte auch vor dem Zeitpunkt ab, den Piero und Vittoria vereinbart haben; vielleicht werden die Straßenlampen in Rom schon vor acht Uhr eingeschaltet. All das bleibt unklar. Aber wahrscheinlich stimmt die von Franziska vorgebrachte Erklärung, daß den Liebesbeteuerungen von Vittoria und Piero nicht zu trauen war. Schließlich haben sich beide Figuren schon zu Beginn des Films von ihren bisherigen Partnern getrennt, ohne daß sie dafür eine Erklärung abgegeben hätten. Nun scheinen der junge Mann und die junge Frau auch ihrer jetzigen Beziehung überdrüssig geworden zu sein. Daher sind sie einfach nicht am vereinbarten Treffpunkt erschienen. Auf die Innigkeit folgte beiderseitige Gleichgültigkeit.

In *Finstenworld* hingegen gibt es keine innige Vertrautheit. Tom und Franziska legen ihre Wangen nicht aneinander und sprechen nicht über künftige Treffen. Auch kommt es anders als in *L'eclisse* nicht zu einer versäumten Verabredung, sondern zu einem ganz eindeutigen Zerwürfnis mit klar erkennbarem Grund: In einer späteren Szene scheitert Toms Versuch, Franziska an seiner bislang geheimgehaltene Leidenschaft für das Tragen von Kunstfellkostümen teilhaben zu lassen. Er ist ein »Furry«, der sich gerne in ein weißes, anthropomorphes Kunstwesen verwandelt. Als Franziska ihn in diesem Outfit sieht, reagiert sie heftig; sie hat in dieser Szene sogar ein Küchenmesser in der Hand. Das Ende der Beziehung ist also keineswegs Folge gegenseitiger Gleichgültigkeit.

Darauf aufbauend stellt der Film in seinen letzten Minuten das Leben der beiden Hauptfiguren nach einer eindeutigen und endgültigen Trennung dar, eine weitere Differenz zu *L'eclisse*. Zunächst ist eine afrikanische Landschaft zu sehen: Franziska und eine zufällig vorbeikommende Frau rauchen gemeinsam eine Zigarette. Musik setzt ein.

Cat Stevens singt: »I listen to the wind, to the wind of my soul.« Die nächste und zugleich letzte Einstellung des Films zeigt Tom in seinem synthetischen Fellkostüm, alleine auf einer Parkbank sitzend. Ein Kind, das zufällig vorbeikommt, nimmt neben ihm Platz und lehnt seinen Kopf an seine Schulter. Nachdem Tom seinen pelzigen Arm um das kleine Kind gelegt hat, folgen die Abblende und der Abspann. Offenbar haben die Figuren Franziska und Tom ein neues Leben begonnen, jeder für sich. Anders als Piero und Vittoria waren sie aber weder in Afrika noch im Park miteinander verabredet. Die Gegensätzlichkeit der Orte (Landschaft versus Stadtbild), der Situationen (Streit versus Apathie) und der Tonebenen (Song versus Stille) in diesen beiden finalen Szenen ist bezeichnend: In Summe kann das Ende von *Finstenworld* als das genaue Gegenteil der letzten Sequenz von *L'eclisse* verstanden werden.

Diese Opposition ist nicht auf das Ende beschränkt. So spielt der Film im heutigen Deutschland und nicht in den sechziger Jahren in Italien. Franziska ist keine Übersetzerin so wie Vittoria in *L'eclisse*, und Tom ist kein Börsenmakler so wie Piero. Er fährt nicht mit einem schnittigen Cabrio durch die Gegend, sie macht keinen Ausflug in einem Sportflugzeug. Der Farbfilm *Finstenworld* zeigt keinen Spaziergang des Paares und kein Stelldichein in der Mittagspause wie der Schwarzweißfilm *L'eclisse*. Während Vittoria und Piero sich leidenschaftlich küssen, scheitert bei Franziska und Tom schon der Versuch einer Umarmung. In keiner einzigen Einstellung wird Antonionis Werk visuell zitiert. Die





Kadrage der beiden Filme unterscheidet sich ebenso wie die Montage. Finsterwalder löst zum Beispiel das Gespräch von Tom und Franziska in Schuß- und Gegenschuß auf, was Antonioni vermeidet.

Unterschiedlich ist auch der Umgang mit der Zeit und die Taktung der Impulse, die die Handlung vorantreiben. Im Unterschied zu Antonioni läßt Finsterwalder auf einen Reiz durchaus eine Reaktion folgen. Wenn Franziska telefonisch ein Abendessen vereinbart, dann wird dieses Essen in der nächsten Szene gezeigt. Folgt man der Begrifflichkeit von Gilles Deleuze, so läßt sich festhalten, daß *Finsterverworld* dem ›Aktionsbild‹ nähersteht als dem ›Zeitbild‹, dem *L'eclisse* in hohem Maße verpflichtet ist. In diesem Film kommt es zu einer ›Lockerung der sensorischen Zusammenhänge‹, wie Deleuze es ausdrücken würde. Kurz nachdem Vittoria ihren neuen Freund Piero kennengelernt hat, unternimmt sie zum Beispiel einen langen, ereignislosen Ausflug in einem Sportflugzeug, der in keiner Relation zu der Liebesgeschichte des Films steht. Zeitbilder dieser Art sind in *Finsterverworld* nicht auszumachen.

Außerdem sind Franziska und Tom nur eines der Paare, deren Zusammenleben der mehrsträngige Film in Szene setzt. So wird zum Beispiel (zweitens) auch die Geschichte eines Fußpflegers erzählt, der sich in eine seiner Kundinnen verliebt hat. Ausgerechnet von diesem Fußpfleger hat Tom sich bei einer Verkehrskontrolle bestechen lassen. Die Kundin wiederum ist die Mutter einer Figur aus einer (dritten) Plotline, die die Autofahrt eines reichen Paares zum Flughafen zeigt. Darüber

hinaus ist sie die Großmutter einer Figur aus einem (vierten) Handlungsstrang, der den Ausflug einer Schulklasse in ein Konzentrationslager schildert. Einer der Schüler entfernt sich unerlaubt von der Gruppe, trifft auf das reiche Paar und stirbt schließlich nach dem Angriff eines Einsiedlers, dessen Waldleben Thema einer weiteren (fünftens) Plotline ist. Alle Geschichten sind also miteinander verknüpft, und so ist *Finsterverworld* das, was David Bordwell ein ›network narrative‹ nennen würde, ein weiterer Unterschied zu der zwar episodisch aufgebauten, aber einsträngigen Geschichte von *L'eclisse*, die zwei klare Hauptfiguren aufweist.

Damit wurde nun eine Fülle von Differenzen aufgeführt, die von der Schlußzene bis hin zu den Handlungssträngen reichen. Doch inmitten all dieser ganz grundlegenden Unterschiede gibt es eine Verbindung zwischen *L'eclisse* und *Finsterverworld*: Der Verweis auf Antonionis Film erzählt etwas über Finsterwalders Figuren.

2. Beiderseits

In der ersten Szene von *L'eclisse* trennt sich Vittoria von Riccardo, um kurz darauf mit Piero zusammenzukommen. Beide Männer sind völlig unterschiedlich, aber sie hadern aus dem gleichen Grund mit ihrer Beziehung zu Vittoria. ›Also ich verstehe dich nicht‹, stellt Piero fest – ein Satz, den auch Riccardo wortwörtlich gesagt hat. Wie Piero so fordert auch Riccardo Erklärungen, die Vittoria ihnen nicht liefern kann. Und beide Männer machen ihr einen Heiratsantrag, den sie dann grundlos ablehnt. Diese gedoppelten Gespräche verdeutlichen, was Antonionis Film über zwischenmenschliche Kommunikation zu sagen hat: Sie kann nicht gelingen.

Während es im klassischen (Hollywood-)Kino darum geht, daß Mißverständnisse ausgeräumt werden, damit das Paar zusammenkommen kann, zeigt das Kino der Moderne, daß Aussprachen nicht fruchten. Genau diesem Gedanken ist Antonioni verpflichtet. Sich zu verstehen, ist in der Moderne keine Frage der Informationsvermittlung oder des guten Willens. Die Figuren können nämlich nicht mehr in Worte fas-

sen, was ihr Problem ist. Sie wissen es ja selber nicht und müssen sich damit abfinden, unverstanden zu bleiben. Damit wird das Konzept der romantischen Liebe, die ja auf der Möglichkeit gegenseitigen Verstehens basiert, negiert. Antonioni setzt vielmehr die Erfahrung von Inkommunikabilität in Szene, die Niklas Luhmann in seinem Buch *Liebe als Passion* bereits in Texten verortet, die im 18. Jahrhundert geschrieben wurden. Inkommunikabilität bedeutet laut Luhmann, daß es »prinzipielle Schranken der Kommunizierbarkeit« gibt. Genau diese Schranken zeigt *L'eclisse* auf.

An diese Tradition knüpft *Finsterworld* explizit an. Wenn Franziska die Schönheit der Welt beschwört und darauf verweist, »wie nett es aussieht«, dann zeigt Toms Blick, daß er diese Beschreibung nicht mit den Räumen in Verbindung bringen kann, die das Paar bewohnt. Diese Irritation ist symptomatisch. Der Polizist versteht im Grunde nicht, was das Problem der Dokumentarfilmerin ist, und die Dokumentarfilmerin findet keinen Zugang zu den Gedankengängen des Polizisten. Warum er plötzlich über Fußpfleger spricht, kann Franziska nicht entschlüsseln, da sie sich nun einmal nicht für Strafzettel interessiert. Daher erzählt ihr Tom auch nicht von seiner Begegnung mit dem Fußpfleger, dem er am Vormittag einen Strafzettel angedroht hat. Hinzu kommt, daß er ihr dessen Bestechungsgeschenk – Fußpflegeprodukte – als liebevoll ausgesuchtes Zeichen seiner Fürsorge schenkt, was ihm selber den Bericht über seinen Tag unmöglich macht. Er behauptet, die Cremes gekauft zu haben, da Franziska bei der Arbeit immer so viel stehen müsse. Nun löst ausgerechnet diese Unwahrheit Rührung bei der Filmemacherin aus, was ein weiteres Indiz für das Mißlingen von Kommunikation ist. Franziska bewertet ausgerechnet Toms Lüge als authentischen Liebesbeweis.

Da es »prinzipielle Schranken der Kommunizierbarkeit« gibt, nutzen ausführliche Erläuterungen rein gar nichts. In *Finsterworld* wird wesentlich mehr gesprochen als in *L'eclisse*, aber dieses Mehr an Worten schafft keine Klarheit. Auch permanentes Reden führt nicht zum Verstehen. Franziska kann nicht erkennen, was Tom ihr in Wahrheit sagen will, denn ihm fehlen die Worte. Wenn er Eichhörnchen und Löwen als Thema für künftige Produktionen vorschlägt, dann spricht er eigent-

lich von seiner Vorliebe für Felle. Doch selbst wenn Franziska ihm zuhören würde, könnte sie diesen Hinweis nicht entschlüsseln.

Die Fehlkommunikation setzt sich in Filmminute 62 fort. Tom versucht noch einmal, über die weichen Pfoten der Löwen zu sprechen, woraufhin Franziska glaubt, er schlage ihr einen Dokumentarfilm über das Elend in der Dritten Welt vor. Produktionen dieser Art seien doch sinnlos, stellt sie fest. Tom ist ratlos: »Merkest du eigentlich, daß das bei uns schon so ist wie die Straßenecke in deinem Lieblingsfilm, wo am Ende dann keiner von beiden mehr kommt?« Mit diesem Satz wird der Bezugspunkt zwischen den beiden Filmen auf den Punkt gebracht. Konsequenterweise muß Toms Frage ins Leere laufen. Franziska beantwortet sie mit dem Vorwurf, Tom sei ich-fixiert: »Du willst mit mir über Gefühle reden? Unsensibel bist du, Tom, total unsensibel.« Und so endet die Szene mit einer Frage Toms, deren wahrheitsgemäße Negation die Situation des Paares zusammenfassen würde: »Siehst du mich eigentlich?«

Zehn Filmminuten später wird Tom dafür sorgen, daß Franziska ihn sieht. Er steht ihr in seinem Fellkostüm gegenüber. Damit wird ihr die Information geliefert, die sie bräuchte, um Toms Verhalten deuten zu können. Doch was zum Verstehen beitragen könnte, führt zum endgültigen Bruch. Franziska schreit, weint und wirft Tom aus der Wohnung. Auf diesen Streit werden nur noch die Bilder aus Afrika und aus dem Park folgen, als eine Art Epilog ganz am Ende des Films.

3. Andererseits, einerseits

Franziska steht in der Landschaft, ohne ihre Kamera. Und Tom sitzt auf der Bank, mit seinem Fellkostüm. Beide setzen ganz offenbar ihr Leben ohne den Partner fort, der nicht zu ihnen paßt. Beide haben eine unverhoffte Begegnung, die keine weiteren Kommunikationsprobleme auslöst, da es keine Gesprächsversuche gibt. Stumm stehen Franziska und die Frau, stumm sitzen Tom und das Kind. Darauf folgt der Abspann.

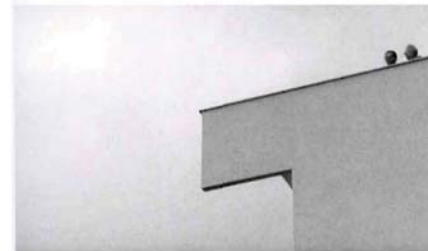
Im Unterschied zu einem Film der Moderne verweigert *Finsterworld*

nicht die Geschlossenheit der Erzählung, die ja typisch für das klassische Erzählen ist. Die Trennung wird sogar in einem Epilog bekräftigt. Dennoch bleiben die Probleme, die die Moderne aufgezeigt hat, in diesem Film präsent. *Finsterworld* ist in dieser Hinsicht weder naiv noch ignorant. Insofern handelt es sich ganz sicher nicht um eine neo-klassische Erzählung, die sich einfach über die Moderne hinwegsetzt. Einerseits weiß *Finsterworld* um *L'eclisse* und thematisiert dieses Wissen sogar. Der Film läßt es sich aber nicht nehmen, im Wissen um die Moderne seine Erzählung zu einem Ende zu führen, womit er andererseits an die Klassik anknüpft. Insofern gehört der Film zu den nachmodernen Erzählungen, die sozusagen als jüngste Schicht die Filmgeschichte bereichern.

Franziska kann sich über einen Film der Moderne begeistern, aber sie vermag es nicht mehr, einen modernen Film zu drehen. Denn bei keinem Thema ist es ihr möglich, einen Bezug zu ihrer eigenen Welt herzustellen. Daher kann sie auch keine Aussagen mehr über diese Welt machen. Selbst eine leere Straßenecke zu zeigen, ist für sie keine Option mehr, denn sie kann nicht mehr daran glauben, daß die Darstellung der Welt, wie sie ist, diese verändern könnte. In dieser ausweglosen Situation reist sie in ein fernes Land, um dort *keinen* Film zu drehen.

Im Unterschied zu ihrer Figur hat Frauke Finsterwalder nun aber einen Weg gefunden, einen Film über ihr Heimatland zu drehen, so fremd es ihr auch oft sein mag. Gemeinsam mit Christian Kracht hat sie einen Dialog über eine Straßenecke geschrieben, die am Ende ihres eigenen Films ja nicht mehr in Szene gesetzt werden kann. Statt dessen lassen die Autoren ihre Figuren in einer afrikanischen Landschaft und in einem Stadtpark einen Neuanfang wagen – ein Ende, das wiederum in einem Film der Moderne undenkbar gewesen wär.

Finsterwalder und Kracht riskieren es sogar, diesen Neuanfang mit einem Glücksversprechen zu verbinden: »I'll never make the same mistake, no, never, never, never«, so lassen sie uns mit Cat Stevens in den letzten Sekunden ihres Films wissen. Das ist eine der Hoffnungen der Klassik, die die Moderne als trügerisch entlarvte und die von der Postklassik in Kenntnis beider Positionen wieder ausgesprochen werden kann.



Literaturhinweise

David Bordwell: *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press 2006.

Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild: Kino 2*, Frankfurt am Main 1991 (*1985).

Niklas Luhmann: *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main 1984 (*1982).