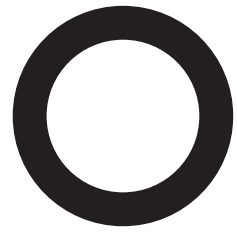


Jugend
ohne
Film



EL SOL DEL MEMBRILLO von Víctor Erice



Editorial

Ein Maler geht täglich in seinen Garten und malt einen Quittenbaum, der dort wächst. Ein Filmemacher begleitet ihn dabei mit der Kamera. Freunde und Familie kommen zu Besuch. Es wird gesprochen und geschaut. Die Quitten sind nur einige Tage reif. Dann verfaulen sie. Mehr ist es nicht. Ein beiläufiges Ereignis. Das ganze Leben. Die Schönheit. Das ist der Film **El sol del membrillo** von Víctor Erice aus dem Jahr 1992. Wir wollen dieses Heft dem Film widmen. Der Zeit, die das Leben und das Sterben brauchen. Der Zeit, die vergeht. Der Gleichzeitigkeit, der Ablenkung. Der Flüchtigkeit. Dem Licht, das vorübergeht. Dem Licht, das die Dinge berührt. Der Quitte. Ihrer Süße, ihrer Farbe, ihrem Leuchten. Der Maler Antonio López García gehört zu den wichtigsten Vertretern eines zeitgenössischen Realismus. 1994 wurde er damit beauftragt, ein Porträt der spanischen Königsfamilie zu malen. 2014 wurde er nach mehreren Ermahnungen und schließlich einer Art Befehl dazu gebracht, es fertigzustellen. Die Quitte lässt ihm weniger Zeit. Er unterscheidet ohnehin nicht zwischen ihr und dem Hochadel. Wenn überhaupt, nimmt er die Quitte ernster. Auch Erice ist besessen und heimgesucht von der Zeit. Jahrzehnte vergehen zwischen seinen Langfilmen. In der Zwischenzeit entstehen Gedanken. Projekte werden angefangen und aufgegeben. Beide Künstler berichten auch vom Versuch, vom Scheitern. Sie erinnern daran, dass es eigentlich schwer ist, ein Bild zu machen. Damit widersprechen sie so vielem, was sonst geschieht und weil sie uns an ihrem Sehen teilhaben lassen, lehren sie uns, wie man der abstrahierten Welt wieder ein kleines Stück näherkommen könnte.

Die Beiträge in diesem Heft setzen dort an, wo die Künstler aufhören. Wir sind unendlich dankbar für die Offenheit gegenüber der Quitte und den Wegen des Films, mit denen die Autor:innen dieser Ausgabe beweisen, dass es eben nicht nur schwer und unsagbar wichtig ist, ein Bild zu machen, sondern auch, ein Bild wirklich zu sehen. Wir wünschen eine anregende Lektüre.

Inhalt:

Ein Baum enthält das ganze Universum Víctor Erice und Antonio López im Gespräch zu El sol del membrillo	3
Victor Erice: Pendel und Blenden — Leonard Krähmer	9
Hinter Mauern — Rahel Jung	13
Quittengedichte — Ana Brnardić, Andrea Grill, Diana Burazer, Miroslav Kirin, Margret Kreidl, Ivana Miloš, Olja Alvir, Greta Maria Pichler, Sandro Huber	15
Quittenbriefe — Lara Bellon und Faraz Fesharaki	25
Gelbkrank — David Perrin	31
Wider das Gewicht der Welt — Patrick Holzapfel	33
Keine Vergleiche — Sandro Huber	36
Zu den Autorinnen und Autoren	39

Innenlegend: Quittendrucke von Dunja Kreck

Ein Baum enthält das ganze Universum

Víctor Erice und Antonio López
im Gespräch zu **El sol del membrillo**

Übersetzung eines Gesprächs mit Antonio López und Víctor Erice vom 16. November 1999 in den grell ausgeleuchteten TV-Studios von TVE2 im Programm «Versión Española». Moderatorin war Cayetana Guillén Cuervo. Das Gespräch wurde unterbrochen, um den Film zu zeigen. Hier werden nur die Zitate von Erice und López wiedergegeben und in eine Relation zueinander gesetzt, die großteils aber nicht immer der chronologischen Reihenfolge des Gesprächs entspricht. Die Übersetzung stammt von Patrick Holzapfel und basiert auf einem englischen Manuskript sowie einigen Verbesserungen anhand des spanischen Originals.

Erice Die Idee zu **El sol del membrillo** kam spontan und entstand aus zwei entscheidenden Begebenheiten. Zunächst war da die Nachricht, dass Antonio einen Baum malen würde, einen Quittenbaum, der in seinem Garten wächst und dann gab es da auch einen Traum, einen Traum, den man am Ende des Films sehen kann. Diese zwei Elemente im Zusammenspiel bewirkten, dass ich etwas im Inneren nachspüren wollte, etwas, von dem ich ahnte, dass es interessant sein könnte. Eine Dringlichkeit entstand, es war wirklich ein Impuls. Und vier Tage später begannen die Dreharbeiten. Ich wusste, dass es meine Pflicht ist, gleich mit der Kamera dort zu sein, weil unabhängig vom Film würde Antonio den Baum malen.

Am ersten Tag sagte Antonio zu mir: «Ein Baum enthält das ganze Universum.» Wenn wir verstehen, wie man sehen kann, ist dort das ganze Universum.

López Ich hätte nie gedacht, dass dieser ganze Kinoapparat so stark sein würde, so mächtig und so...gewaltvoll in einigen Aspekten. Sich selbst so auszustellen mit der eigenen Arbeit vor so vielen Zuschauern und Zeugen... das war sehr kompliziert und schwierig für uns alle. Ich schätze Víctors Zärtlichkeit, weil was wir im Film sehen, hat sehr wenig mit dem zu tun, wie es dort wirklich ausgesehen hat. Tatsächlich sah es verheerend aus am Drehort. Wir alle hatten große Angst. Nur als ich gearbeitet habe, fühlte ich mich wohl und entspannt. Während ich arbeitete, war die Kamera da, hinter oder neben mir und ich habe sie wirklich nicht gesehen, aber als wir uns unterhielten, so wie jetzt, und vor den Kameras nachspielen sollten, was wir jeden Tag taten, war das wirklich furchtbar. Aber wir hatten die Segel bereits gesetzt und mussten weitermachen, wir konnten nicht aufhören. Es ist nichts, was ich wieder machen würde, aber es ist sehr, sehr interessant. Und das Ergebnis war, denke ich, ein vollkommen außerordentliches Werk. Das ist es. Die Belohnung ist der Film von Víctor, der Lohn für die Anstrengung. Und es ist eine große Belohnung. Nicht nur für uns, sondern hauptsächlich für das Publikum, für einige Menschen im Publikum.

Erice Jeder Film steht prinzipiell in der Schuld der Menschen, der Darsteller, der professionellen Schauspieler, die in seinen Bildern erscheinen. Aber in diesem Fall ist es eine doppelte Schuld, weil jede Person, die in diesem Film erscheint, kein professioneller Schauspieler ist und sich selbst «gespielt» hat. Sie liefern sich aus, die Worte, die sie sprechen, sind ganz die ihren und sie agieren dabei mit einer außerordentlichen Natürlichkeit und einer absoluten Großzügigkeit. Ich denke, dass dieser Film ohne sie nicht möglich gewesen wäre. Wir Filmemacher wissen ziemlich genau, dass sich Menschen nirgends mehr offenbaren, als wenn sie sich in Bildern zeigen. In diesem Fall war das extrem und ich habe versucht, dem gerecht zu werden. Mein Eindruck war, dass ich von Neuem lernen musste zu sehen, um diesen Film zu drehen. Und das erwarte ich auch von den Zuschauern, sie sollen sehen und lernen.

Alles ist wirklich so passiert und die Zeichnung war das Ende, eine Art Ende jedenfalls, weil Antonio dieses Bild aufgeben musste und dann mit einer Zeichnung begann, die am Ende des Prozesses stand.

López Ich muss sagen, für mich ist das das Kino. Das ist richtiges Kino. Es ist ein Film, an dem so gearbeitet wurde wie an der Fiktion, die wir Kino nennen. Der Unterschied ist, dass die Elemente auf dem wahren Leben basieren. Aber wir mussten viele Dinge nachspielen – wir als Schauspieler – Víctor hat hier Kino gemacht. Für mich ist das ein Wunder. Ich habe so etwas noch nie gesehen.

Erice Antonio lebt sehr leicht in diesen Geschichten, ohne Emphase. In einem traditionellen Film mit einer Handlung, mehr noch in einem US-amerikanischen Film, wären all diese Aspekte des täglichen Lebens des Künstlers durch die Rhetorik des individualistischen Künstlers, der nach einer Phantasie sucht, erzählt worden. Was ich ganz außerordentlich und viel näher an der Wahrheit finde, ist dieses Fehlen einer Emphase, einer Rhetorik, in der große Künstler wie Antonio durch diese täglichen Ereignisse leben. Das Kino sucht sonst nach dem Spektakulären. Es wundert nicht, dass Van Gogh derjenige Maler ist, der am häufigsten im Kino vorkommt, egal ob es um sein Leben oder seine Arbeit geht. Aber er wird immer aus dieser Perspektive des kämpfenden Helden betrachtet. Ich habe versucht, mich führen zu lassen von Antonio.

López Es ist keine Niederlage,¹ die ich da erleide. Ich glaube nicht, dass es eine Niederlage ist, weil das Leben zu lang ist und ich arbeite, seit ich dreizehn Jahre alt bin. Diese Dinge geschehen und es bedeutet nichts. Nichts geschieht, absolut nichts geschieht. Im Leben eines Malers werden viele Werke nicht einmal begonnen. Das ist bestimmt in anderen Künsten ähnlich, oder?

Dieses Bewahren eines privaten Raums, den wir Künstler uns erobern, das verdanken wir den Impressionisten. Vor dem Impressionismus mussten Künstler Auflagen entsprechen. Sie mussten so arbeiten wie Víctor heute. Aber seit den Impressionisten ist das anders in der Malerei. Die Fertigstellung einer Aufgabe geht niemand etwas an. Niemand weiß überhaupt, dass der Maler an diesem Raum oder Bild arbeitet. Das ist sehr schön, weil es dir Freiheit gibt.

Erice Das Kino erobert sich diese Freiheit Stück für Stück. Langsam kommt es näher – vielleicht wird es nie ganz dieses Ideal erreichen – eine Impunität zu erlangen gegenüber der Zeit. Damit meine ich die Zeit, die ein Filmemacher benötigt, die nicht immer produktiv sein muss, dass er von deren Diktat befreit sein könnte. Heutzutage haben diejenigen Filmemacher weltweit, die etwas zur Sprache des Kinos beitragen, eine kleine Werkstatt, einen Produktionsort, der dem Studio eines Malers ähnelt. Es wäre wertvoll, von dort aus die Zeit zurückzuerobern.

Die Zeit muss nicht unbedingt produktiv sein. Man bekommt nichts von der Wirklichkeit, wenn man nicht weiß, wie man wartet. Für mich ist dieses Konzept des Wartens sehr wichtig. Während ich diesen Film gedreht habe, wusste ich nicht, wie

¹ López bezieht sich darauf, dass er das Bild nicht fertigstellen kann.

er einmal aussehen würde, aber ich zwang mich zu warten. Man muss warten, weil es Dinge gibt, von denen wir nichts wissen und die uns erst im Warten offenbart werden. Manchmal muss man sogar aufgeben. Ich denke, dass das wichtig ist.

López

Als Víctor zu mir kam, um mich zu filmen, kannte er mich überhaupt nicht. Wir kannten uns nicht. Das war die eigentliche Gefahr, in dieses Haus, zu diesen Menschen zu kommen, um ein kinematographisches Werk zu realisieren und dabei nicht zu wissen, was für ein Leben diese Menschen eigentlich führen. Manchmal hat mich Víctor gefragt: «Was machst du, außer zu malen? Kommt dich wer besuchen?» Víctor wollte mein Leben nicht stören, mein Familienleben, mein Haus. Von Anfang an entschied er, das aufzugeben.

Jenseits von meiner Präsenz und meiner Arbeit an diesem Ort gab es noch Pepe Carretero,² der dort lebte, er war der einzige, der dort lebte. Er, der Hund und die Arbeiter. Alles andere mussten wir ein wenig inszenieren. Maris³ Anwesenheit dort zum Beispiel. Oder Enrique Gran.⁴ Ich erzählte Víctor von Enrique Gran, er kam oft, um mich zu besuchen. Es war keine Lüge. Aber ich musste ihn anrufen und ihm sagen: «Enrique, hier passiert dieses und jenes. Kannst du kommen?» «Ja, mit Vergnügen», sagte er. Also nutzte die Kamera das, was dort ohnehin passieren könnte. Ein langjähriger Freund, ein lebenslanger Freund kam vorbei, um mich zu sehen. Er war alleinstehend. Er war allein und konnte den ganzen Tag mit uns verbringen. Das sieht man im Film.

Erice

Es gab kein Drehbuch. Es wurde nicht festgelegt, was gesagt werden würde. Aber wir hatten einen Ansatz, eine Art Führung hin zu bestimmten Themen. Ich dachte beispielsweise, dass es gut und vielsagend wäre, wenn über die Zeit gesprochen würde, als sich Enrique und Antonio zuerst getroffen hatten. Ich sagte: «Redet über das, was euch gefällt und schaut mal, ob ihr euch an euer erstes Treffen erinnern könnt.» Dann begannen wir zu drehen, aber das Thema wurde nicht direkt verhandelt, sondern spontan im Fluss der Dinge.

Als Antonio die Arbeit beendet, als er sich vom Baum trennt und alle Werkzeuge entfernt, die er benutzt hat, gibt es ein mögliches, strenges dokumentarisches Ende. Er geht weg. Aber der Film geht weiter, zwanzig Minuten weiter. Für mich war es essentiell zu zeigen, was mit der Frucht passiert. Diese Sache, die wir im Film gesehen haben, die das Model des Künstlers war, was bedeutete sie den anderen? Ich erinnere mich, als wir das Gerüst entfernten, das Antonio rund um den Baum errichtet hatte, diesen Schutz in gewissem Sinne, als wir das alles entfernten, hörte ich wen sagen: «Aber schaut, das ist doch nur ein winziger Baum.» Als der Künstler aus dem Bild tritt, erholt sich der Baum in seinen eigentlichen Zustand. Welchen? Eines kleinen Baums, der Früchte trägt. Ich fand es interessant zu sehen, was aus den Früchten werden würde. Zu sehen, wie das Kindermädchen Quittenmarmelade machen würde. Zu sehen, wie die polnischen Arbeiter reagierten, die diese Frucht nicht kannten. Aber ich habe da nur aufgenommen, was ich wahrnehmen konnte. Ich hörte die Arbeiter, die fragten: «Wie schmeckt diese Frucht?» Und eines Tages fragte ich sie: «Kann ich euch filmen, wenn ihr sie endlich probiert?» So arbeiteten wir.

Der Auftritt von Mari war entscheidend für mich. Sie ist zentral in diesem Film, weil ich immer weiter diese unfertige Malerei betrachtete, die gegen die Wand gelehnt stand, auf der man Antonio im Bett liegen sehen kann, sich ausruhend. Und ich dachte, dass dort etwas ist. Das war ein Bild, das mir erlaubte, ins Reich der Träume zu übersetzen. Aber eigentlich habe ich nur eine weitere Ebene der Wirklichkeit eingeführt, weil die Wirklichkeit all das enthält, wenn man weiß, wie man es einfangen kann. Es geht dabei um Vertrauen, eine bestimmte Art des Vertrauens oder Glaubens. Das ist das, was Rossellini für sein Kino in Anspruch nahm. Er sagte: «Man muss an die Wirklichkeit glauben.»

2 Maler und Poet

3 María Moreno, 2020 verstorbene Malerin und Ehefrau von López García

4 Maler

Maris Präsenz im Film wird davon provoziert, dass ihr Raum, ihr Arbeitsraum derjenige ist, der von den Arbeitern renoviert wird. Da ist diese Frau, die immer in ihrer kleinen Ecke arbeitet, während ihr Mann draußen arbeitet, im Garten, im Tageslicht. Sie arbeitet mit einer elektrischen Lampe in einer schmalen Ecke und ihr fehlt noch immer ihr eigener Raum. Für mich war das ein Moment der Intimität zwischen den beiden, wenn der Maler zum Model wird und diese kleine Person, die wir kaum gesehen haben, derart ihren Raum zurückerobert. Wir sehen sie bei der Arbeit der Malerin und dann schläft ihr Model ein. Mari erzählte mir das. «Antonio kommt so müde, dass er oftmals einschläft.» Von dort wandert der Film Schritt für Schritt ins Reich der Fiktion.

López

Dieser Film ist ein solches Geschenk, weil er eine sehr vielschichtige Gruppe an Menschen zeigt, die einen optimistischen Blick aufs Leben haben. Sowas ist unbezahlbar. Man muss nur an all das denken, was man im TV oder im Kino sehen kann. All diese Menschen, die Arbeiter, meine Töchter, meine Freunde, ich selbst, Mari, für mich zeigen sie die schöne Seite des Lebens.

Wenn ich nicht so eingeschüchtert gewesen wäre von der Kamera, hätten wir viel mehr geben können. Wir hätten Substantielleres gesagt. Was man sieht, ist vermindert. Die ganze Gruppe war eingeschränkt aufgrund der Anwesenheit der Kameras. Dennoch gibt es da etwas, weil es immerhin echte Menschen sind.

Erice

Die Instrumente des Kinos verglichen mit jenen der Malerei sind rauer, brutaler. Das Kino ist ein Kind der technologischen Ära. Das Außergewöhnliche an einem Maler ist, dass er seine Augen und Hände benutzt. In diesem Sinne ist er den Menschen vom Anbeginn der Zivilisation näher. Die Instrumente des Kinos dagegen – und ich will gar nicht beim elektronischen Bild beginnen – sind künstlich. Richtiges Kinolicht ist künstlich hergestellt. Es gibt dieses raue Element, das gewaltvolle Situationen bewirken kann, das aber von Menschen hergestellt wurde in ihrem Verlangen, die Wirklichkeit exakt wiederzugeben. Genau dort findet sich diese schlimme Seite des Kinos, die ich erlebe. Mir ist die außerordentliche Macht bewusst genau wie die Mängel. Es ist sehr wichtig, sich der Mängel bewusst zu sein. Deshalb erscheint die Kamera selbst am Ende des Films. Sie erscheint. Ganz von selbst, ohne einen Menschen in Sicht. Wie ein Jagdinstrument, das man aus der Ferne steuern kann.

Wir wissen nie, ob dieses künstliche Licht – und ich wollte dabei eine Art Metapher vorschlagen – die Früchte wirklich verrotten lässt. Es lässt das Natürliche verrotten. Ein Maler, vor allem ein Maler wie Antonio, ist den Dingen viel näher. In diesem Film hat er mir erlaubt, den Dingen näher zu kommen, den Tatsachen des Lebens, den Dingen so wie sie sind.

Wir sind der Geographie des Ortes treu geblieben, aber für den TV-Sender, den Piruli,⁵ haben wir etwas anderes gesucht. Als ich umherging, sah ich das, was die Kamera sieht. Aber ich wollte etwas zeigen: Dieser Garten ist nicht der Garten der Impressionisten. Es ist der Garten eines Hauses inmitten einer großen, modernen Stadt voller Lärm. Es gibt das Echo der ganzen Welt in diesem Garten. Die Geräusche der Züge. Und auch die tägliche Gegenwart der TV-Bilder. Der Mensch heute konsumiert eine Anzahl an Bildern, die vor zweihundert oder dreihundert Jahren unvorstellbar gewesen wäre. An den Abenden, als ich vom Dreh nach Hause ging, bemerkte ich die Fenster in der Umgebung und in ihnen allen spiegelte sich nicht das Sonnenlicht sondern das flackernde Bild der Fernseher. Die Menschen der Vergangenheit folgten einem Tagesrhythmus, der von Naturereignissen dominiert wurde. Dem Mond, der Sonne. Was beendet heute unser Wachsein? Wann gehen wir schlafen? Wenn wir das TV abdrehen... Wenn das künstliche Glühen allmählich schwindet. Erst dann endet unser Tag. Die Bauern, wie organisierten sie ihre Tage? Heute werden wir von einer Abstraktion regiert. Unser Leben wird von Abstraktionen bestimmt. Deshalb

⁵ Fernsehturm in Madrid

wollte ich den Pirulí zeigen, weil er für mich ein Baum ist. Der elektronische Baum gegen diesen kleinen Baum, der uns mit den Mysterien der Natur verbindet.

López

Diese Art zu sehen gibt es nur selten. Das gilt für das Kino aber auch für die Malerei, wo es eigentlich öfter der Fall sein sollte. Aber es ist selten. Es ist seltsam, wie wenig Neugier die Menschen, die Künstler der sie umgebenden Welt entgegengebracht haben. Das ist etwas, was ich nicht ganz verstehe. Einer, der diese Neugier hatte, war Vermeer. Dann gibt es noch Velázquez, Sánchez Cotán... Künstler sind immer abgelenkt. Sie sind gehetzt, konzentrieren sich auf Belanglosigkeiten und wertlose Dinge. Diese Momente der Offenbarung sollten viel häufiger vorkommen. Es sollte leicht sein, denn diese Dinge umgeben uns. Wenn man das Museum in Sevilla besucht und die Malereien dort betrachtet und dann auf die Straße geht, denkt man sich: «Nichts von dem, was dort drin ist, hat etwas mit dem zu tun, was hier auf dieser Straße ist.» Und die Straßen in Sevilla waren nicht so anders im 17. Jahrhundert. Warum sind die spanischen Bilder so schwarz? Für mich ist das schockierend.

Erice

Es ist auch die Zeit, in der das Kino sich nur mehr vom Kino ernährt. Es bekommt nichts vom wirklichen Leben. Seine Bezugspunkte liegen allesamt in der eigenen Geschichte, die es immer weiter von der Wirklichkeit entfernen und das gilt wohl für fast das ganze zeitgenössische Kino. Seine Horizonte, seine Nahrung sind die Echos der eigenen Geschichte. Deshalb gibt es auch diese ganzen Remakes alter Filme. Dieses vielsagende Zwinkern mit dem uns jeder Film zu einem anderen, vorhergehenden Film oder Filmemacher schickt, führt zeitweise zu einem Manierismus. Für mich ist das das Zeichen einer Dekadenz, weil ich weiß, dass am Anfang, zu Zeiten der Gebrüder Lumière, die Kameraleute auf die Straßen gingen, um festzuhalten, was geschah. Die Ereignisse, das Leben. In diesem Augenblick entstand eine Sprache von unsagbarer Vitalität. Nun aber, nach nur einem Jahrhundert, in dem das Kinos Veränderungen durchlebte, die in anderen Künsten Jahrhunderte andauerten, ist es vorzeitig gealtert, es hat sich ausgelaugt. Das liegt auch am gegenwärtigen Rhythmus der Dinge.

Der Film zeigt nicht nur einen Maler, der einen Baum malt. Es ist ein Dialog mit der Natur. Der Maler versucht auf seiner Leinwand den Augenblick der Pracht im Leben der Frucht festzuhalten, aber die Natur ist gleichgültig gegenüber seinem Unterfangen, geht weiter, aber worauf zu? Zur Pracht zweifellos, aber auch zu Zerfall und Zerstörung. Das fasst unser Leben zusammen. Der Lebenskreislauf eines jeden Menschen.

Víctor Erice:

Pendel und Blenden

Zwei Arten von Pendeln: Das esoterisch geeichte Metallpendel aus **El sur** sagt das Geschlecht eines Babys sowie Wasseradern im Boden vorher und dient außerdem als schillerndes Medium der Kommunikation zwischen Vater und Tochter. In **El sol del membrillo** nutzt der Maler Antonio López García ein gewöhnliches Fadenpendel als vertikale Achse eines Koordinatensystems, das die aus seiner Sicht unsortierte Welt einer Zählung durch Quadranten unterwirft und sie so dem zentralperspektivisch gepeilten Blick des Malers verfügbar macht. Hier die Geometrie, da die Magie. Hier die Vermessung des Sichtbaren, da die Durchdringung des Vorstellbaren. Dazwischen – könnte man etwas pathetisch sagen – pendeln die Filme von Víctor Erice.

Die Filme oszillieren zwischen Geometrie und Magie, ohne dass die Ausschläge als solche spürbar wären. Ihre Ruheposition ist das Kino selbst. Nicht nur, weil die Bilder in Erices Kino derart mühelos ineinanderfließen, dass sie wirklich in sich zu ruhen scheinen. Sondern auch, weil Erice immer vom Kino ausgeht und, wohin seine Bilder auch schwingen, wieder in ihm ankommt. **El espíritu de la colmena**, sein erster Langfilm, beginnt mit einer Filmvorführung; **Cerrar los ojos**, bis dato sein letzter, endet mit einer solchen. Dazwischen verschafft sich Gedämpftes Gehör: Flüsternde Kinderstimmen und summende Bienen, Hundegebell und ein *paso doble*, ausfahrende

Züge und ratternde Projektoren, das Kommen und Gehen der Wellen, das Öffnen und Schließen der Augen.

Kino ist nicht einfach da, es muss sich erst ereignen – was (zunächst jedenfalls) weniger in den Zuständigkeitsbereich der Magie als in den der Logistik fällt. «Das Kino kommt!» ruft eine Horde erwartungsfroher Kinder in der Eingangsszene von **El espíritu de la colmena**, als ein hupender Wagen mit Projektor und James Whales **Frankenstein** im Gepäck auf den Dorfplatz von Hoyuelos einbiegt. **Cerrar los ojos** spiegelt diese Szene, wenn zum Schluss der Vorführer höchstpersönlich die Filmrollen zu den Menschen bringt. Zwar sind die Zeiten der Wanderkinos vorbei, die der stationären Kinos aber irgendwie auch. Das längst geschlossene Lecran Cinema auf der Plaza del Cine wird für eine einmalige Vorstellung wiederbelebt, die nichts Geringeres leisten soll, als der Behauptung des Vorführers (ein selbsterklärter Kinopraktiker) zu widersprechen: «Wunder im Kino gibt es nicht mehr, seit Dreyer tot ist.»

Wie sein Alter Ego in **Cerrar los ojos**, ist Víctor Erice jemand, der nicht aufhört, an das Wunder im Kino zu glauben. Er ist ein Cinephiler im Sinne Serge Daney's: jemand, der vom Film zu viel erwartet. Diese Erwartungshaltung scheint der Zuschauer Erice mit dem Filmemacher Erice zu teilen. Kein Text über Erice ohne den Hinweis, dass er verhältnismäßig wenige

Langfilme gemacht hat. Erice denkt in Jahrzehnten: **El espíritu de la colmena** (1973), **El sur** (1983), **El sol del membrillo** (1992), **Cerrar los ojos** (2023). Die Gründe für die langen «Pausen» sind verschieden und keineswegs trivial. «Die Filme, die ich mache, enthalten immer auch den Schatten der Filme, die ich nicht machen konnte», soll er einmal gesagt haben. Der unvollendete Film-im-Film mit dem sprechenden Titel *La mirada del adiós*, den der melancholische Regisseur in **Cerrar los ojos** aus dem Archiv hervorholt, erinnert sicher nicht zufällig an ein versandetes Projekt Erices.

Auch **El sol del membrillo** thematisiert den künstlerischen Schaffensprozess und arbeitet das Spannungsverhältnis von Werk und Konzeption, Improvisation und Kontrolle, Scheitern und Loslassen regelrecht durch. Doch so tragisch überschaubar Erices Filmografie sein mag, so leicht kann die Klage darüber in Bitterkeit («Wer ist schuld: der perfektionistische Künstler oder die blinden Produzenten?») oder schwelgerischen Konjunktiv umschlagen («Angenommen, die Dreharbeiten von **El sur** wären nicht vorzeitig abgebrochen worden...»). Ebenso wenig nützt es, die Knappheit als Qualitätsstempel misszuverstehen («Es gibt keinen *minor* Erice, nur unantastbare Meisterwerke»). Erices Filme mögen kostbare Raritäten sein, aber kostbar sind sie nicht, weil sie rar sind. Eines jedoch ist gewiss: Erice hat in seinem Leben bedeutend mehr Filme gesehen als gemacht. Die Filme, die er gemacht hat, erzählen allerdings viel darüber, was es bedeutet, Filme zu sehen.

Das hat biografische Gründe, auf die Erice immer wieder zu sprechen kommt. Er hat sogar einen halbstündigen Film darüber gemacht, der sich zwar an ein Publikum richtet, im Kern aber doch ein *soliloquio*, ein Selbstgespräch ist. Mit spärlichen Mitteln und bedächtigen Nachdruck rekonstruiert **La morte rouge** eine Urszene *par excellence*: den ersten Kinobesuch eines fünfjährigen Jungen, bei dem es sich – allen halb-garen Distanzierungsgesten zum Trotz – eindeutig um Erice selbst handelt. Am Donnerstag, den 24. Januar 1946, um 17 Uhr nachmittags im Gran Kursaal in San Sebastián, sieht er seinen ersten Film: **The Scarlet Claw** von Roy William O'Neill, eine apokryphe Sherlock-Holmes-Verfilmung über einen serienmordenden Postboten, angesiedelt in einem fiktiven Ort in Québec. Weil Realität und Fiktion für den kleinen Jungen dasselbe sind, erschüttern ihn die Ereignisse auf der Leinwand bis ins Mark.

Noch mehr irritiert ihn, dass keiner der Erwachsenen im Publikum an den Morden des Postboten Potts Anstoß zu nehmen scheint, geschweige denn Anstalten macht, ihn zur Rechenschaft zu ziehen. Sie müssen etwas wissen, was er (noch) nicht weiß, eine

geheime Vereinbarung, bei der er außen vor geblieben ist. Der erwachsene Erice deutet diese traumatische Erfahrung im Voiceover retrospektiv als Beginn seiner schicksalhaften Abhängigkeit vom Kino, ein «wechselseitiges Spiel von Schmerz und Trost, von Leid und Freude.» Filme wie **La morte rouge**, die mit selbstreferenziellen Gesten (und dem obligatorischen Arvo Pärt *needle drop*) die Macht des Kinos beschwören, werden gern als «love letters to cinema» bezeichnet. Erice subvertiert dieses kitschverdächtige Genre geschickt, indem er die Faszination nicht romantisch verklärt, sie nicht vom primordialen Schrecken abkoppelt, der ihr zugrunde liegt. Denn wer würde einen Liebesbrief an das Kino zustellen, wenn nicht der Postbote, das personalisierte Böse aus **The Scarlet Claw**?

Erices Figuren gehen also nicht ins Kino, um vor der Realität zu fliehen, sie kommen heraus und haben etwas verstanden von der Welt – eine Welt übrigens, die schwer gezeichnet ist von Kriegsfolgen und Franco-Diktatur. Seit **The Scarlet Claw** weiß Erice, dass Menschen dazu in der Lage sind, einander umzubringen. Vielleicht ist der Tod in den Filmen, die Erices Figuren schauen, deswegen so allgegenwärtig. Ana wird in **El espíritu de la colmena** mit dem Mord an dem kleinen Mädchen aus *Frankenstein* konfrontiert. Agustín, der Vater in **El sur**, sieht im Kino Arcadia wie seine ehemalige Geliebte Irene Rios (alias Laura alias Aurore Clément) im fiktiven Film **Flor en la sombra** erschossen wird und nimmt sich später selbst das Leben. Der traurige König aus *La mirada del adiós* in **Cerrar los ojos** möchte nur noch ein einziges Mal seine verschollene Tochter sehen, damit er in Frieden sterben kann.

In **El sol del membrillo** wird nicht ins Kino gegangen, dafür filmt eine Kamera eine andere. Die gefilmte Kamera filmt verwesende Quitten unter einem Baum; Baum und Kamera werfen ihrerseits Umrisse an die Wand (ein geisterhaftes Schattenspiel, das es so ähnlich auch in **El espíritu de la colmena** gibt). Die Kamera übersetzt López' wiederkehrenden Kindheits Traum in Bilder – ein Vergänglichkeitstraum, der ähnlich erschütternd klingt wie Erices persönliche Kino-Initiation. Im Traum ist der Grund für das Absterben der Früchte ein eigenartiges Licht: «klar, aber dunkel – ein Licht, das alles in Metall und Staub verwandelt. Es ist nicht das Licht der Nacht, nicht das Licht der Abenddämmerung und auch nicht das Licht der Morgendämmerung.»

Über das Licht in Erices Filmen wurde viel geschrieben. Gerade **El espíritu de la colmena** und **El sur** führen in puncto Lichtsetzung und Komposition eine Tradition aus der Malerei – Caravaggio, Vermeer, Zurbarán – mit filmischen Mitteln fort. Erices Kino pen-

delt auch hier zwischen geometrisch strenger Mise en Scène und magischem Schein. *An Open Window* hat Linda Ehrlich ihr Buch über Erice genannt, dabei sind die Fenster in seinen Filmen mindestens genauso oft geschlossen (und manchmal sogar zerbrochen wie in **Vidros partidos**). Durch die wabenförmigen Fenster in **El espíritu de la colmena** fällt das quitten- beziehungsweise honiggelbe Licht auf Figuren und Gegenstände. Der drehbuchgebliebene letzte Akt von **El sur** wäre in eine andalusisch-gelbe Lichtstimmung getaucht gewesen, um das blaugraue Licht des Nordens zu kontern, das behutsam in die erste Einstellung des Films hineindämmert. Sogar die glatten Digitalbilder von **Cerrar los ojos** zitieren die Lichtstimmung der früheren Filme punktuell, etwa durch ein Feuer im Kamin oder eine behagliche Lampe auf dem Nachttisch.

Das Licht bei Erice ist immer schon ein vergehendes; seine Filme sind allesamt Herbstfilme, selbst dann, wenn sie zu anderen Jahreszeiten spielen. Zwischen den Einstellungen wird nicht geschnitten, das Licht wird gedimmt. Erice pendelt ein, er pendelt aus, er blendet ab, er blendet auf, er überblendet. Zwischen den Bildern – eigentlich ist es *ein* zerfließendes Bild – kann Ungeheuerliches geschehen und geschieht doch wie nebenbei. Anas Gesicht verwandelt sich in der Spiegelung des Sees in die Fratze des Monsters. Achtjährig fährt Estrella in **El sur** mit dem Fahrrad von zuhause los, fünfzehnjährig kehrt sie zurück. Ellipse der Jugend: «Ich bin mehr oder weniger so aufgewachsen wie alle anderen auch. Ich habe mich daran gewöhnt, allein zu sein und nicht zu viel über Glück nachzudenken», heißt es lakonisch aus dem Off. **Cerrar los ojos** enthält einen ähnlichen Ratschlag zur Kunst des Alterns: ohne Hoffnung und ohne Angst.

Anders als **El espíritu de la colmena** betrachtet **El sur** die Welt nicht aus der Perspektive des Kindes. Es ist die erwachsene Estrella, die im Voiceover auf das Verhältnis zu ihrem mysteriösen Vater zurückblickt. Sie bemächtigt sich einer Erinnerung, die unvollständig ist und nach Ergänzung verlangt; was fehlt, wird imaginiert. Was imaginiert wird, kann im nächsten Moment wieder verblassen. Es bleibt höchstens ein Nachbild.

Leonard Krähmer

Hinter Mauern

In einem undurchsichtigen Zwischenraum koexistieren ein Quittenbaum, ein Maler und ein Massaker. Da kollidiert etwas in einer ungreifbaren Gleichzeitigkeit, zerfällt in unendliche Splitter, erzählt von Gewalt, Schönheit und Vergänglichkeit.

Víctor Erice filmt am 8. Oktober 1990, wie Antonio López García einen Quittenbaum malt und nimmt auf, wie im Radio vom Tempelberg-Massaker in Jerusalem berichtet wird. Anhänger von *Temple Mount Faithful* wollen auf dem al-Haram asch-Scharif einen Grundstein für einen zukünftigen dritten Tempel legen, palästinensische Gläubige versuchen, dies zu verhindern und werfen Steine, der israelische Grenzschutz schießt. «Israelische Streitkräfte töteten 21 Palästinenser und verletzten weitere 200.»

Es sind zehn Sekunden in einem Film, in dem das Spanische Nationalradio eigentlich eine hintergründige Rolle spielt. Neben Musik eine kurze Information, eine von mehreren Nachrichten, die durch die Hintertür in den filmischen Raum kommen und das Spannungsverhältnis dieser Durchlässigkeit ausloten. Der Hinterhof mit dem schönsten Quittenbaum ist nicht allein, um ihn passiert die Welt. Die Welt nimmt sich den Raum nicht ungebeten, einmal da, provoziert sie allerdings. Weder Erice noch López García, die sich den Film zu teilen scheinen, reagieren auf die Nachricht des blutigsten Einzelereignisses der Ersten Intifada. Der Tag neigt sich dem Ende zu, es ist dunkel geworden um den Quittenbaum, das Gemälde wird ins Innere des Hauses getragen und das Filmbild verblasst ins Schwarze.

Was sind das für Zeiten, wo

Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist

Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!

fragt Brecht berühmt und schlicht die Nachgeborenen. Ich möchte heute, am 8. September 2025, einem Tag, an dem wieder tödliche Schüsse in Jerusalem fallen und Israel als Reaktion auf die Verbrechen des 7. Oktober seit bald zwei Jahren einen Genozid am palästinensischen Volk begeht, in meiner nach Worten ringenden

Sprachlosigkeit diesen hintergründigen Aspekt des Films hervorheben.

Quitten sind einfach da, reifen, leuchten, faulen und sind dabei von einer seltsamen Schönheit. In einem Hoffen auf Licht und Versprechen von Dauer malt also López García den unter der Last seiner Früchte schwer gewordenen Herbstbaum. Es ist ein Einlassen, ein Ringen, ein Reagieren. Im Versuch, das Dreidimensionale auf eine Fläche zu zwingen, nimmt er mit dem Lineal geometrische Einteilungen vor und schlägt Nägel in den Boden, um den Füßen und seiner Perspektive einen unveränderlichen Platz zuzuweisen. Und was, wenn er blinzelt? Dann ist die Sonne weitergezogen, die Erde hat einen kleinen geschmeidigen Ruck getan und das Licht ist schon wieder ein anderes. Zeit erfahren und Zurechtkommen mit einer Flüchtigkeit. Das ist so melancholisch, da wird einem ganz blau!

«Gefühle durch Farben sind allmächtig», sagt der eine Mann zum anderen, beide betrachten sie den Quittenbaum. «Was wir hier vor uns sehen, ist der perfekte Einklang von Gefühl und Ordnung», entgegnet der andere. Eine angesichts des Malens nachvollziehbare und dennoch seltsam erzwungene Zwillingformel, die sofort an das Geschwisterpaar *Recht und Ordnung* denken lässt. Letzteres ein Euphemismus repressiver Politik und Legitimation von Waffengewalt, bei dem die *Gefühle* von Ruhe, Lebendigkeit, gar Ehrfurcht angesichts des Quittenbaums im Madrider Garten zeitgleich anderswo auf der Welt solchen von Hass, Schmerz und Angst weichen. Dieses Phänomen von Gleichzeitigkeit birgt eine ungeheure Spannung, die schwer auszuhalten ist. Persönliche Suche nach Schönheit eingebettet in globales Entsetzen. Beim brechtschen Dilemma schlägt sich *El Sol del Membrillo* klar auf die Seite der Bäume. Das ist legitim, geholfen ist jedoch nur dann, wenn dieses vermeintliche Fast-Verbrechen nicht als Schuld ausgehalten, sondern als Aufforderung erkannt werden kann, über die Mauern des Gartens hinaus zu wissen.

Es ist Dezember geworden, die Quitten faulen unaufhaltsam, vielleicht sogar beschleunigt durch das künstliche Licht für die Filmaufnahmen: Eine Kunst zum Preis der anderen, Werk gegen Werk. López García hat das Zeichnen des Baumes aufgegeben und erzählt traumartig. «Ich kann nicht sagen, ob die anderen es auch sehen. Niemand scheint zu bemerken, dass die Quitten unter einem kaum beschreibbaren Licht verfaulen. Klar, und doch dunkel, verwandelt es alles in Metall und Staub.» Ich verdrehe ihm wohl nicht die Worte im Mund, wenn ich – bevor es endgültig zu spät ist – mit ihm sage: Schaut hin!

Rahel Jung

Susret u voćnjaku

Pod voćkama ljudi izgledaju lijepo. Kad uđem u voćnjak svoje stare strine, nailazim na lica ozarena ljepotom. Čini mi se da je to samo zbog toga što se upravo nalaze ispod krošnje s koje vise žutosive dunje i što im stopala dodiruju zemljano tlo. Vлага ispod tabana, miris voća i divljih trava uz ogradu vrta i mrlje svjetla točno podešene rasporedom listova u krošnji mogli bi biti elementi koji zatvaraju krug ljepote i koja se, u susretu s drugim ljudima, može jasno uočiti. Nešto je u osmijehu koji grije jedna mrlja svjetla, nešto osobito ali prolazno, baš kao to svjetlo. I prolaznost sasvim sigurno čini tu ljepotu tim prodornijom. Stabla, koja nas nadžive, tomu svjedoče, i premda bi bilo pretjerano tvrditi da nas voćke promatraju, a pogotovo to da nas promatraju mило ili blago ili nježno, ne mogu se oteti dojmu da je u cijeli događaj, u čitav biom tog trenutka upletena milost, milost biljke prema čovjeku. Dok stojim pod dunjom, tako razmišljam.

Stabla

duša je šuma
iz čijih stabala nemilice u svojim šlapama od magle
izlaze duhovi

pitam ih: kako se zoveš
zašto stanuješ u meni
čime se hraniš

na pitanja odgovaram sama
pomičući njihove prozirne kosti
svojim prstima.

Begegnung im Obstgarten

Unter Obstbäumen sehen Menschen schön aus. Wenn ich den Obstgarten meiner alten Tante betrete, treffe ich auf vor Schönheit strahlende Gesichter. Mir scheint, als ob das nur daran liegen würde, dass sie sich gerade unter der Baumkrone befinden, aus der graugelbe Quitten hängen und daran, dass ihre Füße den erdigen Boden berühren. Die Feuchtigkeit unter den Sohlen, der Duft der Früchte und der wilden Gräser am Gartenzaun, und die genau an die Anordnung der Blätter in der Krone angepassten Lichtflecken könnten die Elemente sein, die den Kreis der Schönheit schließen, die in der Begegnung mit anderen Menschen klar erblickt werden kann. Ein Lächeln, das von einem Lichtfleck erwärmt wird, hat etwas Besonderes, aber Flüchtiges an sich, genau so wie das Licht selbst. Gewiss macht die Flüchtigkeit diese Schönheit umso durchdringender. Die Bäume, die uns überleben, bezeugen es, und obwohl es übertrieben wäre zu behaupten, die Obstbäume würden uns beobachten, und vor allem zu sagen, dass sie das sanft, milde, oder lieb tun, kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass dieses ganze Ereignis, das ganze Biom dieses Augenblicks, von Barmherzigkeit geprägt ist, der Barmherzigkeit der Pflanze gegenüber dem Menschen. Während ich unter der Quitte stehe, denke ich so.

Bäume

die Seele ist ein Wald
aus deren Bäumen gnadenlos in ihren Nebelschlapfen
Geister entspringen

ich frage sie: wie heißt du
warum wohnst du in mir
was frisst du

auf die Fragen antworte ich selbst
ihre durchsichtigen Knochen bewegend
mit meinen Fingern.

Quitte

die quitte stand bei uns
nie in der mitte sondern
am rand gleich hinterm zaun
bei dem beet mit den
stiefmütterchen & gladiolen

als ich ein kind war
war sie fast ein baum
je größer ich wurde desto
mehr wurde sie strauch

unter ihr schnitt mein großvater
das gras regelmäßig grüner
manchmal mit der schere
ganz eng bis an den stamm

sie blühte mit riesigen weißen rosen

über den sommer wuchsen daraus
flaumige früchte
ich streichelte sie
aß nichts

nachts hörte ich
wie siebenschläfer
sie holten

Stara kuća

Previše je toga za pamćenje,
dani usamljenosti
dani radosti
dani obiteljskog slavlja.
U kuću bez ključa
već danima nitko ne ulazi.
Ustajali zrak, tišina,
prašnjava koprena
koja skriva njene unutarnje skromne oblike,
plaše i susjede nekadašnjih vlasnika.

Život je iz kuće iscurio polako,
smrti su dolazile prirodnim redom, po starosti.
Nije bilo sinova da obnove kuću, voćnjak.
Da pamte.
Smrt će biti konačna.

Rasklimane zatvorene škure
propuste ponekad zraku sunca
koja zaobiđe sve prepreke u sobi,
protegne se na prste
do vrha ormara
gdje još sazrijevaju
nedavno ubrane dunje.
Žute, odane.

Kuća ipak živi.
Barem još neko vrijeme.

Altes Haus

Es gibt zu viel zu erinnern,
Tage der Einsamkeit
Tage der Freude
Tage der Familienfeier.
Das Haus ohne Schlüssel
hat Tage keiner betreten.
Muffige Luft, Stille,
der verstaubte Schleier,
der ihre inneren, bescheidenen Gestalten versteckt,
erschrecken die Nachbarn der ehemaligen Besitzer.

Das Leben ist aus dem Haus langsam ausgefloßen,
Tode kamen in natürlicher Ordnung, nach Alter.
Es gab keine Söhne, um das Haus, den Obstgarten
zu erneuern.
Um sich zu erinnern.
Der Tod wird endgültig sein.

Klapprige, zugemachte Fensterläden
lassen manchmal einen Sonnenstrahl durch,
der alle Hindernisse im Zimmer umgeht,
sich auf die Zehenspitzen streckt
bis auf die Schrankoberseite,
wo die unlängst geernteten
Quitten noch reifen.
Gelb, treu.

Das Haus lebt doch noch.
Zumindest noch eine Zeit lang.

Dunja

Želim sve zapamtiti!

Kalij, natrij, cink, željezo,
Bakar, mangan, pektin
Sluzi, ulja, glikozid

Ljubav, sreća, plodnost,
Pamet, ljepota,
Postojanost i neprolaznost

Sve je to u meni
Nešto ti dajem
Nešto ti oduzimam

Želim se svega sjećati!

Hoću li znati
Što ću sa sobom sutra
S vlastitim mirisom
Koji umre čim se rodi

Zašto ljubav tražiš
U mojoj koštici
Je li to tvoje srce

Kad padnem s ormara
Kotrljam se kao glava
Ljepša sam od svih smrti

Zašto zaplačeš
Kad me pomirišeš

Želim sve zaboraviti!

Dunja

Dunja ima dlakavo srce,
tople oči i samo malo pameti.
Sve ostalo je u tebi,
koji je čekaš da još malo sazrije.

Quitte

Ich möchte mir alles merken!

Kalium, Natrium, Zink, Eisen,
Kupfer, Mangan, Pektin
Schleime, Öle, Glycosid

Liebe, Glück, Fruchtbarkeit,
Intelligenz, Schönheit,
Vergänglichkeit und Unvergänglichkeit

All das ist in mir
Etwas gebe ich dir
Etwas nehme ich dir

Ich möchte mich an alles erinnern!

Werde ich wissen
Was ich morgen mit mir anfangen soll
Mit dem eigenen Geruch
Der stirbt, sobald er geboren wird

Warum suchst du Liebe
In meinem Kern
Ist das dein Herz

Wenn ich vom Schrank falle
Rolle ich wie ein Kopf
Ich bin schöner als alle Tode

Warum weinst du
Wenn du an mir riechst

Ich möchte alles vergessen!

Quitte

Die Quitte hat ein haariges Herz,
warme Augen und nur ein bisschen Verstand.
Alles andere ist in dir,
der du wartest, dass sie noch ein bisschen reift.

Miroslav Kirin
(aus dem Kroatischen von Ivana Miloš)

Quittenbitte

Die Quitten bitte
und einen kernfesten Mann,
den ich zwicken kann
oben, unten und in der Mitte.
Einfache Erklärung: Quitten befruchten sich selbst.

Quittenzeit

September ja, Dezember nein,
keine Quitte kann für immer sein.
Einfache Erklärung: Ich habe Quitten eingekocht.

dunjino svjetlo

dunjino svjetlo svijetli u dunji.
žuto je, iznad svega žuto,
više od svega drugoga žuto je.

kad dunju uzmeš u ruke,
držiš lampadinu, sunce, lampion.
a dunja sjedi u tebi s tobom,
drži te i uzdiže te i žuti te.

kad dunja raste, puni se svjetlošću,
vrši metamorfozu iz zelene primisli
u zaokruženu žutost.

dunja nije ravna,
dunja nije glatka,
dunja je meka i kvrgava,
sjecište je silueta i obrisa.

dunjino svjetlo svijetli u dunji.
tvoja je zaboravljivost lišena dunje,
jer dunju se ne da zaboraviti.
dunja, naime, i danju i noću svijetli vlastitim svjetlom,
svjetlom svijeta.

Quittenlicht

Das Quittenlicht leuchtet in der Quitte.
gelb ist es, vor allem gelb
mehr als alles andere ist es gelb.

wenn du die Quitte in die Hände nimmst,
hältst du eine Laterne, Sonne, einen Lampion.
und die Quitte sitzt in dir mit dir,
hält dich und hebt dich und gelbt dich.

wenn die Quitte wächst, füllt sie sich mit Licht,
metamorphosiert sich aus einem grünen Vorausdenken
in ein rundes Gelbsein.

die Quitte ist nicht gerade,
die Quitte ist nicht glatt,
die Quitte ist weich und knotig,
ein Schnittpunkt der Silhouetten und Umrisse.

Das Quittenlicht leuchtet in der Quitte.
deine Vergesslichkeit ist bar der Quitte,
weil die Quitte sich nicht vergessen lässt.
die Quitte, nämlich, leuchtet tags und nachts
mit ihrem eigenen Licht,
dem Licht der Welt.

Ivana Miloš
(aus dem Kroatischen von der Autorin)

albedo

nichts schwerer als
den menschen zu geben
was sie wollen, nachdem sie
gesagt haben, was sie wollen

zum beispiel eine quitte. es
braucht eine besondere art
von mann, mit sehnen
wie ein kontrabass.

erwartung wie tausend sonnen
drückt die zweige hinab. nichts
schützt vor dem horror
noch unausgelöster haut.

so schwierig, einfach ins schilf
zu biegen: wie viel muskel
eins benötigt, nur um einen fehler
zu machen. streulichtfasern

werfen stets auf die eigene
fruchtwand zurück, auf ungelenkes
rätseln und rastern. es ist ratsam,
nicht zu lange zu warten:

um gemeinsam einen blattspreit
entlang zu denken, muss eins
entscheiden, ob man den baum
malen oder anmalen will.

immerhin liegt alles im sammelbalg.
gegen durst: säfte. selbstgemacht
gegen hunger: albedo-schnalz,
windrippel und wortspenden.

ist es schon herbst genug
verletzlich zu werden?
immerhin das, was ich
am besten kann.

hej hej, komm her! mein
name ist: schau mich an
heb mich hoch und
küß meine medulla

Olja Alvir

quitte (frucht) kitten (verb)

annäherung über ein gehen das schon begonnen hat
tempo anpassen und aufschließen zu ungefähr septemberende
über den hund steigen über die stufen rauf durchs haus
dann hinunter durch die tür in den hof
alle augen zum baum der dort steht und auf niemanden wartet
wie sehr sich der blick festzurrt durchs wiederkommen
zu unterschiedlichen tages- und jahreszeiten
welcher art müssen geräusche sein um sich als stille zu behaupten
ich schaue auf die form und lege eine wange an
habe ich jemals vom gelee gegessen
jetzt ein geradliniges dasein beginnen
denke mir einen tisch und schiebe früchte darüber
ziehe sie ab vorbereitung der zubereitung was sonst
ein obst das sich mir entgegenstellt
neigt beugt
teile den raum sortiere die blätter
überschreibe die pflanzen fülle sie aus
mein stift läuft über zum teller
zu tisch in haufen
ein falsches wort und die haut fällt ab
stunden und tage vergehen
ich komme wieder und wieder
rundherum weht es und wenn es bald regnet
die form in spalten schneiden zuerst
die schale abschaben dann schneiden
stück für stück
welche kerne ich erwarte und wo
bis dahin ist noch eine weile
bis hier hin reicht es auch so.

Freudenau

Sprich nicht immer. Warum auch? Märchenbücher gibt es, Reiseführer, Preislisten und Tagesbefehle. Ist Zeit für Dessertwein, für Revision? Kandierte Äpfel abzulehnen, ist eine Frage der Moral. Früh genug wechseln die Straßen die Seiten, wird es nicht reichen, nachts abzugehen oder rechtzeitig zu erbrechen. Die bessere Enttäuschung lässt auf sich warten, wie auch Restsüße, Marzipankartoffeln. Am Abend tönen die herbstlichen Wälder von Fahrgeschäften, die blauen Ebenen und goldnen Seen, und vorüber, am Abend, ziehen Fischkutter und Gondeln. Schon sitzen die Laternen auf den Pfählen. Windsbräute blättern in Libellen. Hauptalleen gebieten Vorsicht, auch vor anderen Erlaubnissen tierfreundlicher Herren. Wessen Platz? Wessen Spiel? Das endet im Lusthaus, im Konak oder in der Trabrennbahn. Wäre dem freies Gewerbe vorzuziehen? Das ohne Portale und Großbrände auskommt, weder Wallfahrt braucht noch Ausstellungsstraße, das die Bilder lässt wo sie sind. Wo werden Maroniverkäufer gesucht, Windsbräute, Deserteure? Es schwankt der Schwesterschatten durch den wütenden Hain, zu grüßen die Geister der Geisterbahn, die blutigen Papierrosen im Haar, unter den goldenen Annoncen der Nacht und Sternen... Sag nicht: das war gestern. Sag: noch tönen von silbernen Gewittern die Arme mir und zehntausend anderen. Gebiete bleiben. Besser, gar nicht vorzukommen wie die Quitte.

Quittenbriefe

*Lara Bellon und Faraz Fesharaki haben sich die Video-
korrespondenz zwischen Victor Erice und Abbas
Kiarostami angesehen und daraufhin begonnen, sich
Briefe zu schreiben.*

Liebe Lara,

du kennst mich gut genug, um zu wissen, dass ich es liebe, meine Träume zu erzählen! Diesen hier habe ich neulich geträumt und musste an dich denken:

Ich saß bei einem privaten Filmabend im Haus eines deutschen Editors. Schon im Traum wunderte ich mich sehr darüber, was ich dort eigentlich zu suchen hatte. Ich kannte diesen Mann nur flüchtig und wusste, dass man sich die Filme, die er schneidet, besser nicht anschaut. Doch der Film, der gezeigt wurde, war einer seiner eigenen und hatte zwei Teile. Der erste Teil war ein miserabler Horrorfilm, und der zweite bestand aus Aufnahmen, die ich offenbar selbst mit einer Mini-DV-Kamera im Haus meiner Kindheit in Isfahan gemacht hatte.

Im Traum wusste ich, dass ich diese Bilder aufgenommen hatte, um einen Videobrief zu schreiben und ich konnte nicht begreifen, wie der Editor an mein Material gekommen war und es in seinem Film verwendet hatte.

In den Aufnahmen saß ich unter dem alten, großen Maulbeerbaum in meinem Kindheitshaus. Der Baum war völlig vertrocknet. Jemand rief mich von draußen aus der Gasse. Er schrie: «Komm, sieh dir an, was für große Maulbeeren hier wachsen!» Genau in diesem Moment schrie der Editor: «Das Bildformat stimmt nicht!», und schoss aus einem riesigen Bogen vier Pfeile in die Wände seines Hauses rund um das Bild. Dann sagte er zufrieden: «Jetzt stimmt es.» Vor Schreck wachte ich auf.

Als ich die Augen öffnete, musste ich an diesen Maulbeerbaum denken. Hast du dich jemals in einen Baum verliebt? Ich war so sehr in diesen Baum verliebt, dass ich nicht mehr mit meinen Eltern sprach, als sie ihn gefällt hatten, weil er vertrocknet war. Ich wurde krank, bekam Fieber und ging eine Woche lang nicht zur Schule. Ich habe vielleicht die Hälfte aller Sommer auf seinen Ästen verbracht, bin hinaufgeklettert und habe sie geschüttelt, damit die Maulbeeren herunterfallen, während meine Eltern sie mit einem ausgebreiteten Laken auffangen konnten.

Ein großer, voller Ast des Baumes ragte über die Mauer in die Gasse – ein Geschenk an die Passanten. Viele in der Nachbarschaft kannten unser Haus wegen dieses Astes, der über die Mauer hing.

Ich habe daran gedacht, was für ein guter Brief aus diesen Aufnahmen hätte werden können. Schade, dass er unvollendet geblieben ist. Die schönsten Briefe, die ich geschrieben habe, sind die, die ich nie abgeschickt oder gar nicht fertig geschrieben habe.

Ich freue mich, von dir zu hören!

Faraz

Lieber Faraz,

ich werde immer ein wenig still, wenn ich aus den Träumen anderer erzählt bekomme. Ich glaube, das habe ich dir schon mal erzählt, aber ich träume kaum. Beziehungsweise versuche ich mir einzureden, dass es keine Unfähigkeit zu träumen, sondern eine sich zu erinnern ist (obwohl, so ganz beruhigend ist das auch nicht). Von Frühstückstischen weiß ich, dass Träume oft mit anderen Träumen beantwortet werden. Das kann ich leider nicht. Das Gefühl, das du beschreibst, sich irgendwo zu befinden, wo man sich fragt, wie man dort gelandet ist, das kenne ich trotzdem sehr gut.

Zurzeit bin ich in einer mir fremden Stadt. Als ich ankam, fühlte ich mich verloren. Ich bewegte mich durch die Straßen und fiel immer wieder darauf zurück, dass ich nicht wusste wohin mit mir. Mich auf ein loses Treiben einzulassen fiel mir schwer, es gab mir das Gefühl, willkürlich zu sein, ein bezugsloser Körper.

An einem Tag streifte ich besonders ziellos durch die Gegend. Es war Mittagszeit und die Sonne knallte. Ich wurde träge und verlor mal wieder die Orientierung. Ich drehte ein paar Kreise und gelang am Ende einer Straße zu einem riesigen Gummibaum. Er war so überwältigend, dass ich stehen blieb. Der Moment wurde immer länger, ich konnte mich nicht von ihm lösen – ich war betört. Ich bekam das Bedürfnis, ihn irgendwie einzufangen und probierte, Fotos zu machen, aber er passte nie ganz ins Bild, egal aus welchem Winkel ich es versuchte (leider hatte ich keinen Pfeil und Bogen zur Hand). Und auch so würde ein Bild ihm nicht gerecht werden. Ich überlegte, eines seiner Blätter aufzusammeln, aber auch das war nicht das Richtige. Schlussendlich speicherte ich den genauen Standort des Baumes auf meinem Handy und spazierte weiter.

Inzwischen sind weitere Markierungen von Bäumen dazugekommen, sie bevölkern meine Karte dieser Stadt. Und mir fällt auf, ich gehe seither beruhigter.

Nur ein Baum ist mir entkommen.

An dem Tag an dem ich deinen Brief las, ging ich bei Dämmerung spazieren. Ich telefonierte und ging neue Wege entlang. Ich kam an einem Platz vorbei und war damit beschäftigt, ein paar Kindern dabei zuzuschauen, wie sie mit einem Ball spielten, da merkte ich, wie etwas an meinen Schuhen klebte, der Boden voll vom Saft zertrampelter Früchte. Ich blickte rauf und wurde mir bewusst, dass ich vor einem großen Maulbeerbaum stand.

Ich musste ins Telefon lachen, irgendwie war es schon fast zu choreographiert.

Jetzt sind schon ein paar Tage vergangen, und ich habe dir diesen Brief noch immer nicht geschickt. Heute Morgen dachte ich, vielleicht hilft es, den Maulbeerbaum noch einmal aufzusuchen. Ich machte mich auf den Weg, ging dieselben Straßen entlang, über die Brücke, an einer Kirche vorbei, zu dem Platz, wo die Kinder gespielt hatten. Nur kam ich nie dort an. Ich verlief mich, irrte umher und endete wieder an der Brücke. Ich suchte noch eine Weile, aber fand ihn nicht mehr, den Maulbeerbaum.

Vielleicht habe ich doch geträumt?

Lara

P.S. Ich hab so ein Gefühl zu wissen, wer dich von draußen ruft im Traum. Ich glaube, sie haben Steine in der Hand und zielen auf Quitten – und ganz vielleicht spielen sie auch manchmal mit Bällen auf Plätzen.

Liebe Lara,

du antwortest nicht mit Träumen, sondern mit magischen Erlebnissen! Meine Träume sind meist eine Art Sehnsucht danach. Warum sollte man träumen, wenn man sie schon in der Realität erleben kann?

Neulich hat mich eine Freundin gefragt, wann ich das letzte Mal eine außergewöhnliche Begegnung hatte oder einen sonderbaren Moment erlebt habe. Zu meiner Enttäuschung musste ich feststellen, dass mir nichts Neues eingefallen ist. Ich freue mich umso mehr, dass ich irgendwie Teil deiner Geschichte mit dem Maulbeerbaum geworden bin. Im Koran wundern sich Gott und die Propheten immer wieder, warum die Menschen trotz all der Zeichen und Wunder nicht gläubig werden! Zum Glück bin ich in einem staatlich religiös geprägten Land aufgewachsen und dadurch gegenüber Religionen ziemlich immun! Aber trotzdem kann ich nicht leugnen, wie sehr ich von solchen Wundern und Zeichen abhängig bin. Ohne sie langweilt mich das Leben. Ohne sie fürchte ich, dass keine Hoffnung mehr möglich ist. Zurzeit bin ich ebenfalls in einer fremden Stadt und fühle mich genauso verloren. Ich arbeite hier und werde voller Stress und Eile von einem Ort zum nächsten geführt, bemerke kaum, wo ich überhaupt bin oder wie schnell die Zeit vergeht. Meine freien Tage verbringe ich leider nicht unter den Bäumen, sondern am liebsten in der Küche, beim Kochen. Die Küche ist der einzige Ort, an dem ich noch sonderbare Momente erlebe. Seitdem du mich an die Kinder aus Kiarostamis Film erinnert hast – die Quitten von ihren Nachbarn wollen, deren Äste über die Gasse hinweg ragen – denke ich ständig an ein Gericht: Quitteneintopf. Hast du schon einmal Quitten gegessen? Sie haben einen besonderen Geschmack, für den ich keine passenden deutschen Worte kenne. Auf Farsi nennt man ihn «gas», eine Mischung aus sauer, bitter, angenehm und zugleich fremd. Also: unbeschreiblich. Und wenn man sie mit einem guten Rezept zu Eintopf kocht, werden sie noch unbeschreiblicher. Ich verstehe nicht, wie das Filmteam von **El sol del membrillo** es monatelang ausgehalten hat, diese unglaublich schönen Quitten nur anzuschauen, zu malen und dabei zuzusehen, wie sie herunterfallen und verrotten, ohne sie zu essen! Das ist doch ein Verbrechen!

Faraz

Lieber Faraz,

du schreibst von Zeichen und Wundern und ich merke, wie sehr ich gerade nach ihnen suche. Als ich dir letztes Mal über Orientierungslosigkeit schrieb, dachte ich an Verortung, Landkarten, Raum und Körper. Jetzt bin ich zurück in einer Stadt, die ich gut kennen sollte und merke, dass meine Orientierungslosigkeit eine ganz andere ist. Mir ist schwindelig von den Widersprüchen, den Dissonanzen, der selektiven Wahrnehmung, die uns umgibt. In der momentanen politischen Situation weiß ich nicht genau, wo wir noch hinschauen können für ein Gefühl von Hoffnung. Wie oft dieselben Bäume besuchen, wie viele Quitten einkochen?

Du hast mich gefragt, ob ich den Geschmack von Quitten kenne. Mir kam sofort ein ganz schlichtes Gericht in den Sinn, dass ich aus meiner Kindheit kenne, *Postre Vigilante*. Wobei ich nicht weiß, ob man es wirklich Gericht nennen kann, es ist eher eine Zusammenstellung zweier Zutaten: ein Stück dunkelroter Quittenpaste (so etwas wie feste Quittenmarmelade) mit einem Stück Käse.

Vigilante heißt auf Spanisch *Wächter*. Man sagt dass es so heißt, weil Nachbar*innen den Aufseher*innen ihrer Viertel die Speise vorbeibrachten, da sie einfach zu essen war während der nächtlichen Aufsicht.

So gesehen, ist sie eine pragmatische kleine Speise, keine kulinarische Kunst. Doch die Kombination aus dem körnig-süßen Quittenstück und dem salzig-weichen Käse ist ein Ding der Sentimentalität für mich. Ich denke dabei an meine Großmutter, die nie wirklich kochte, aber für *Postre Vigilante* immer alles bereit hatte, egal ob nach dem Essen, vor dem Fernseher oder mitten in der Nacht. Ich denke an kalte Küchenfließen, klebrige Finger und das Surren von Fliegen und Kühlschränken.

Dabei merke ich, dass du recht hast, die Orientierung – zumindest für einen Moment – in der Küche zu suchen.

Es fällt mir schwer, diesen Brief abzuschicken, wissend, was während der letzten Stunden im Iran passiert und wie verunsichernd die Situation momentan ist. Dass ich dir von Erinnerungen schreibe, zeigt, dass ich nicht weiß, wohin ich sonst denken soll.

Ich schicke ihn dir trotzdem, in der Hoffnung, dass zwischen den Nachrichten diese Korrespondenz vielleicht kurz nach Quitte schmeckt.

Lara

Liebe Lara,

heute ist der neunte Tag des Krieges.

Ich hätte nie gedacht, dass ich je so einen Satz schreiben muss. Nicht einmal in meinen schlimmsten Albträumen oder in meinen pessimistischsten Vorstellungen hätte ich mir vorstellen können, dass ich einmal so einen Satz in einem Brief formuliere.

In diesen neun Tagen ist die Person, die dir die letzten Briefe geschrieben hat, ein anderer Mensch geworden. Ich wünschte, ich könnte dir das besser erklären. In den letzten Monaten dachte ich, ich könnte zumindest ahnen, wie es meinen palästinensischen und libanesischen Freund*innen geht, auch wenn ich es nicht mitfühlen konnte.

Jetzt verstehe ich: Von außen erkennt man vielleicht die Umrisse einer Katastrophe, aber nicht ihre zerstörerischen Details. Und genau dort liegt der Schmerz.

Gestern schrieb mir eine Freundin, dass es ihr in diesen Tagen viel wichtiger sei, sich zugehörig zu fühlen, als in Sicherheit zu sein. Und ich fühle mich in dieser fremden Stadt zwar in Sicherheit aber weder jemandem noch irgendetwas zugehörig. Weder umarmen mich ihre Bäume, noch beruhigt mich das Wasser des Ozeans.

Viel stärker als Angst oder Sorge spüre ich Wut. Wut über die Unterstützung, die unter anderem Deutschland – das Land, in dem ich seit dreizehn Jahren lebe – Israels «Drecksarbeit» leistet. Wut über den versteckten Rassismus der Menschen, die im besten Fall schweigend all diesen Verbrechen zusehen. Wut über die Gleichgültigkeit meiner Kolleg*innen in dieser fremden Stadt, als wäre ich an den Krieg gewöhnt, nur weil ich aus dem «Nahen Osten» komme. Wut darüber, dass selbst Hoffnung schwer geworden ist. Wut darüber, dass selbst die Küche kein Ort mehr ist, an dem ich «sonderbare Momente» erlebe.

Die Küche ist der Ort, an dem *Al Jazeera* die Kriegsnachrichten an mein Ohr bringt.

– Ich nehme das mit der Hoffnungslosigkeit zurück. Wie könnte ich hoffnungslos sein mit so vielen wunderbaren Freund*innen? Solidarität zu erleben, ist eine der schönsten menschlichen Erfahrungen. Auch das ist eine Erkenntnis der letzten neun Tage. Ich würde so gern all meine Freund*innen in meine Berliner Küche einladen, alle umarmen und mich für ihre Solidarität bedanken. Einen Tag lang die Nachrichten ausschalten und für alle einen Quitteneintopf kochen. Quitten sind ein Herbstobst. Meinst du, wir werden, bis die ersten Quitten kommen, ein Wunder sehen?

Ich meine nicht das große Wunder, nicht das Ende des Faschismus. Ein kleines Wunder im Park neben meinem Haus würde mir schon reichen, etwas, das das Herz wärmt und den Schritt wieder fest macht.

Faraz

Lieber Faraz,

seit deinem letzten Brief denke ich viel über Unübersetzbarkeit nach. Ich kann mir gar nicht vorstellen, wie diese letzten Wochen für dich sein mussten und was diese Tage alles aufgerissen haben. Heute ist die Rede von einem zwölfjährigen Krieg, als wäre es vorbei. Dabei wissen wir doch alle, dass Kriege, die schon längst begonnen hatten, nicht einfach so enden.

Du schreibst über den Schmerz und die Wut, die du fühlst. Und vor allem über Einsamkeit und das Gefühl, nicht verstanden zu werden. Und doch schreibst du einen Brief.

Ich habe lange überlegt, wie ich dir antworten kann. Es scheint alles so belanglos, so absurd in dieser Situation. Doch mir ist klar, dass die eigentliche Gefahr darin liegt, statt der falschen Worte, keine zu wählen. Oder aufgrund der Unübersetzbarkeit, es gar nicht erst zu versuchen.

Ich habe mir nochmal die **Erice-Kiarostami: Correspondencias** angeschaut und bin wieder auf diesen Lehrer gestoßen. Erinnerst du dich an das Klassenzimmer in Spanien? Nachdem die Klasse **Where Is the Friend's House?** gemeinsam schaut, befragt der Lehrer die Kinder zu dem Film. Er fängt an mit Fragen wie: Wie oft wurde der Schüler im Film ermahnt? Leben die zwei Freunde nah oder fern voneinander? Fragen die auf eine richtige Antwort zielen. Und dann fragt er: Sind ihre Häuser wie unsere? Ist ihre Sprache anders? Würdet ihr dasselbe tun? Ich erinnere mich, dass mich diese Szene schon irritiert hat, als ich sie zum ersten Mal sah. Es sind für mich die falschen Fragen. Nach Übersetzung zu suchen und dabei eine richtige Lösung vorauszusetzen, verfehlt den Sinn des Schauens.

Ich glaube jetzt zu verstehen, dass das Interessante an Briefen gerade das ist, was alles zwischen ihnen verloren geht, all die Dinge die ins Leere laufen und dass sie trotzdem immer weiter erzählen, immer weiter Fäden finden. Erice beginnt mit einem Baum, Kiarostami antwortet mit einer Kuh, einer schickt ein Klassenzimmer, der andere einen Fluss, dann Schafe, später ein Fenster. Und dazwischen bleibt das meiste hängen.

Und doch schreibst du einen Brief. Und genau darin liegt für mich ein kleines Wunder – im Weiter-Briefe-Schreiben trotz allem, was unübersetzt und unbeantwortet bleibt.

Alles liebe,

Lara

(ein nachgeschickter Brief)

Liebe Lara,

Es tut mir leid, dass mein letzter Brief so bitter war. Das war eine verfehlte Suche nach der Übersetzung meines Zustands.

Neulich bin ich wieder auf diesen Brief von Rosa Luxemburg während des Krieges aus dem Gefängnis gestoßen, der mich zum Weinen gebracht hat:

«...Es geht nämlich in diesem Frühjahr etwas Merkwürdiges vor. Die Vögel sind alle um 1-1½ Monaten zu früh angekommen. Die Nachtigall war schon am 10. März hier, der Wendehals, der erst Ende April kommt, lachte schon am 15., und sogar der Pirol, den man den <Pfungstenvogel> nennt und der nie vor Mai kommt, flötet hier schon seit einer Woche vor Sonnenaufgang im Morgengrauen! Ich höre sie alle von weitem aus der Anlage des Irrenhauses. Ich weiß mir diesen verfrühten Heimgang gar nicht zu deuten und möchte wissen, ob dasselbe anderswo zu beobachten ist oder nur auf die Wirkung des hiesigen Irrenhauses zurückzuführen ist. Gehen Sie also in den Botanischen, Sonitschka, aber so in den Mittagsstunden bei sonnigem Tag, und belauschen Sie alles, um mir zu berichten. Das ist mir ja, neben dem Ausgang der Schlacht bei Cambrai, das Wichtigste auf Erden, eine wahre Herzensangelegenheit.»

Die Quittenzeit kommt bald, und ich habe meinen guten Freund, der den besten Quitten-Eintopf kocht, nach seinem Rezept gefragt. Ich möchte es mit dir teilen, falls du im Herbst ungeduldig wirst, sobald du die ersten Quitten siehst:

Weiche die Splittererbsen über Nacht ein. Röste sie am nächsten Tag zusammen mit Zwiebel, Kurkuma und Zimt in etwas Öl. Gib die Quittenstücke und die eingeweichten Pflaumen dazu, rühre das Tomatenmark ein und fülle mit Wasser auf. Lass alles leise köcheln, bis die Pflaumen weich sind, die Quitten aber noch leicht knusprig. Zum Schluss wie immer ein Hauch Safranaufguss und etwas Granatapfelsauce. Dazu isst man Reis.

Schreib mir, wie es dir geschmeckt hat.

Faraz

Gelbkrank

I

Öffentliche Briefkästen, Taschenbücher von Reclam, der Buchladen *Yellowbooks* in Wien, die Berliner U-Bahn und die Taxis in New York, Zitronen, Quitten und das Sonnenblumenfeld, 2011 aus dem Zugfenster erblickt, in der Nähe des Neusiedler Sees, die Sonnenblumen von Vincent Van Gogh (chromgelb), die Farbfelder von Mark Rothko (traumgelb), und *Sun II* von Vivian Greven, für Vladimir Nabokov: der Buchstabe A, «We all live in a yellow submarine», Ottakringer Bierdosen, die Fliesen im Stiegenhaus der Kindheitswohnung (ein schmutziges graugelb), die verschwindende Erinnerung an die erste Liebe (zitronengelb), der Freitag, die Schachtel mit vergilbten Polaroids in der Kommode der Großmutter, **Jag är nyfiken – en film i gult**, der im Zug vergessene Lieblingspullover, Pirole und Leoparden, Kuhblumen, Forsythien, Narzissen im Frühling, Tulpenbäume und Landschaften im Herbst (ockergelb), die Wüste, Engel, Urin im Schnee, Urlaub und Sonnenschirme am Strand, die gelbe Karte beim Fußball und das Trikot bei der Tour de France, «Yellow is the color of my true love's hair in the morning when we rise,» Lissabon und seine Straßenbahnen, die Rapsfelder bei Schonen hinter Malmö, die schreien: «Du bist in Schweden angekommen!», die Ortsschilder in Deutschland (telefonbuchgelb), **El sol del membrillo**, die Banane auf dem Cover des ersten Albums von *The Velvet Underground*, eine Aura, der gelbe Fleck im Auge, Zähne und Fingernägel vom vielen Rauchen, **She Wore a Yellow Ribbon**, «or Westerns in general», die Lieblingsfarbe eines Vaters und die Nicht-Liebingsfarbe einer Mutter, das erste Licht in der Früh, das Licht nach einem Sommerregen,

North by Northwest, «I was on the train from New York to Philadelphia, it was November, the sun was hanging low and the sky was dark, it had that warm and melancholic feeling», die Kindergartenuniformen in Korea, «dieses blöde Coldplay Lied», Gelbfieber, Gelbsucht, der Gelbe Fluss, der Wahnsinn und das Glück, der Geschmack von Pfirsichen, die kleinen schwarzen Käfer in der Kindheit, die von allen gelben Dingen angezogen wurden, Verstecken in den Kornfeldern, die Unendlichkeit, das Gegenteil von Winter, die Blendung...

II

Die vorangehende Liste entstand aus mehreren Gesprächen mit Bekannten und Unbekannten, mit denen ich über die Farbe Gelb sprach, sowie aus einer E-Mail, die ich an Freunde und Freundinnen schickte, in der ich fragte, was für Assoziationen, Bilder oder Erinnerungen für sie aufkommen, wenn sie an Gelbes denken. So persönlich die der jeweiligen Erinnerung entsprungenen Antworten sein mögen, lassen sich doch gleichgeartete Motive ausmachen: die Kunst, Orte, die Natur, tägliche Beobachtungen, die Kindheit. Da die entstehende Liste ein Buch hätte füllen können, musste sie irgendwann abgebrochen werden, und das ist auch gut so... Vor einigen Monaten begann ich damit, Ausschau nach der Farbe Gelb zu halten. In meinem Notizbuch führte ich eine Liste von gelben Dingen, die ich sah. Am Anfang betrachtete ich diese Tätigkeit, dieses Sammeln und Notieren, als ein Spiel und als eine Aufmerksamkeitsübung, um die Blicke für die Farbe durchlässiger zu machen. Ich wollte auch sehen, wie sehr eine Farbe

als eine Art Antenne dienen kann, um die Blicke weiterzuführen: Hinter den blühenden Narzissen im Schaniergarten steht ein Kind mit einem gelben Fahrradhelm auf seinem Kopf; links neben dem Kind steht ein Hund an einer gelben Leine; neben dem Hund steht eine Frau mit einem gelben Mantel; hinter der Frau... usw.

III

Nach etwa einem Monat allerdings, begann mich die Farbe zu bedrücken. Überall entdeckte ich Gelb im Überfluss – auf der Straße, in öffentlichen Verkehrsmitteln, in jedem Café, in der eigenen Wohnung, selbst in den Toiletten der Bars. Was als ernstes Spiel begann, wurde langsam zu einem Aufmerksamkeitszwang. Die Gemeinheit dieser Farbe mit ihrem arroganten Glanz, der mir doch früher wie ein sanftes Leuchten erschien, stach mir in die Augen. Aus der Gelb-Wahrnehmung wurde eine Gelb-Übelkeit. Die Welt zerfiel in gelbe Einzelteile und die anderen Farben verstummten. Allmählich wurde es schwierig zum Beispiel in die Gemüse- und Obstabteilung im Supermarkt zu gehen – vor allem im BILLA mit seinem grellgelben Logo – ohne das Gefühl zu haben, dass die Melonen, Zitronen, Aprikosen, Bananen, Birnen, Paprikas mich anbrüllten. Genauso unmöglich war es für mich, beim Postamt in der Schlange zu stehen, wo ich in den Händen, der mit mir wartenden Menschen (und in meiner eigenen Hand auch) die gelben Zettel der Post sah, sowie aus dem Augenwinkel die Abholstation, mit ihren Reihen aus gelben Fächern, die mir wie Gefängnisse schienen für die unschuldigen Briefe, Postkarten und Pakete. Als ich dann auch noch spätnachts fast von einem Auto überfahren wurde, leuchtete mir nur das bedrohliche Taxischild aus der Dunkelheit entgegen. Bald wurden die Blüten der Sonnenblumen in den kleinen Gärten entlang der Straßen zu Krallen. Die gelben Metallstangen und die hin und her schaukelnden Handschläuche in den öffentlichen Verkehrsmitteln wurden zu möglichen Todesursachen. Blickte ich aus dem Fenster, sah ich nur gelbe Kleidungsstücke, anstatt die Menschen, die sie trugen. Wenn es regnete, sah ich einzig die gelben Regenmäntel und Schirme, die wie unheimliche Flugobjekte durch die Luft schwebten. Und ist es eine wienische Obsession, die Karosserien der Autos gelb zu lackieren? Der Kugelschreiber in der Westentasche des Kellners im Café Weidinger war... Die Wände der Ordination meines Psychotherapeuten waren... Gab es einen Zusammenhang, fragte ich mich, zwischen den gelben Lichtflecken auf dem Asphalt im Sonnenuntergang und dem sich gleichzeitig im Wind drehenden gelben Plastikwindrad auf einem Fensterbrett?

Als ich las, dass sich das vorherrschende Gelb in Van Goghs Gemälden, aufgrund eines schädlichen chemischen Prozesses, mit der Zeit in dunklere und braunere Töne verfärbt, empfand ich nur Freude.

IV

Gibt es eine Verbindung zwischen dem gelbbesessenen Van Gogh und dem ebenfalls psychisch erkrankten Dichter Ernst Herbeck, dessen Lieblingsfarbe auch Gelb war? Spielte die Farbe eine Rolle bei ihrer Erkrankung? Im Gegensatz zu Van Gogh hat Herbeck, meines Wissens nach, kein Werk über Gelb geschaffen.

In der Wissenschaft wird die irrationale Angst vor der Farbe Gelb als Xanthophobie bezeichnet. Die von dieser Krankheit betroffenen Menschen vermeiden jeden gelben Gegenstand sowie Situationen, in denen sie potenziell mit der Farbe konfrontiert werden könnten. Selbst das Wort «Gelb» zu hören, kann in ihnen eine Panikattacke auslösen. Kannten Van Gogh und Herbeck diese Angst? Wenn ja, beschlossen sie in unterschiedliche Weise mit ihr in ihren Werken umzugehen: Van Gogh brüllte Gelb, Herbeck schwieg.

V

Kürzlich habe ich die Kurzgeschichte *Der Zahir* von Jorge Luis Borges wieder gelesen, in der der Erzähler von einer Münze besessen ist. Obwohl er die Münze loswird, indem er damit in einem beliebigen Lokal bezahlt, beherrscht sie weiterhin all seine Gedanken und Träume. Soweit ist das Gelb noch nicht in mir vorgedrungen, aber wenn ich nachts im Halbschlaf im Bett liege, schwebt manchmal ein Bild vor meinen geschlossenen Augen: Alle Menschen, die ich jemals kannte, stehen schweigend und gesichtslos um mich herum in einem Kreis, und sie alle tragen gelbe Kleidung. So wie der Erzähler in *Der Zahir* möchte ich die Farbe loswerden, sie den Dingen zurückgeben, damit sie wieder Teil der Gegenstandswelt werden: Eine Quitte soll wieder eine Quitte sein, eine Zitrone eine Zitrone, Van Goghs Sonnenblumen seine Sonnenblumen. Aber als ich gerade aufblickte und aus dem Fenster schaute, sah ich...

David Perrin

Danke an Byeongsun Ahn, Patrick Holzapfel, Matthias Karabaczek, Bernadette Laimbauer, Ferdinand Nyberg, Charlotte Birnbaum Nyberg und Jonathan Winter für ihre Beiträge zur Liste

Wider das Gewicht der Welt

*For see, my friend goes shaking and white;
He eyes me as the basilisk:
I have turned, it appears, his day to night,
Eclipsing his sun's disk*

— Robert Browning, *A Light Woman*

Verfaulte, braune Quitten. Sie waren einst von üppigem Gold. Nun verrotten sie am Boden. Der Blick der Kamera war auf sie gerichtet wie die tödlichen Augen des Basilisken. Es wäre ohnehin geschehen, aber der Film hat den Tod der Früchte beschleunigt. Wie die Zeit selbst, beschleunigt das Kino stets den Tod. Es belastet sich mit einer Schuld in jedem Bild; ein Vampirismus, der das Leben aus den Dingen saugt, die es zum bewegten Bild machen will.

In **El sol del membrillo** gewährt uns Víctor Erice Einlass in einen vom bezaubernden Herbstlicht Madriids durchströmten Hinterhof, in dem der Maler Antonio López García versucht, einen Quittenbaum zu malen. Der Titel des Films bezieht sich auf das Licht der Sonne im späten September, wenn die Quitten reif werden. Die Menschen trauen diesem schönen Licht nicht. Lange glaubte man in manchen Teilen Spaniens, dass Kinder dem Tageslicht in dieser Jahreszeit nicht ausgesetzt werden sollten. Sie würden schneller altern, früher sterben. Ein schönes Licht, das den Tod beschleunigt, das ist die Sonne, das ist das Kino. López García wird dieses Licht nicht malen können, er wird scheitern und erklären: «Das Ergebnis ist nicht so wichtig, wie dem Baum nahe zu sein. Ich folge dem Baum.»

Im Lauf seiner Karriere, die in den 1950ern ihren Anfang nahm, hat sich der Maler immer wieder der süßriechenden, zur Rosenfamilie gehörenden

Cydonia oblonga gewidmet. Kaum wer hat ihre laubabwerfende Herrlichkeit so in Farben gebannt wie er. Die Herrlichkeit der vernachlässigten Frucht des Paradieses, die im Herbst wie ein goldenes Wunder erscheint. Ihre Haut ist geschichtet, als wäre sie der Sonne seit hundert Jahren ausgesetzt, gleichzeitig aber fühlt sie sich an, als wäre sie eben erst geboren worden, weich und ewig. Immer weniger wissen, wie sie schmeckt. Diejenigen, die sie erblicken, denken erst, es handle sich um eine Zitrone oder einen Apfel. Diese Narren! Die Eingeweihten sprechen respektvoll von ihr, so wie man von jenen Dingen spricht, die einer anderen Welt angehören. Sie haben recht. Bevor es gemahlene Gelatine gab, ernteten alle Quitten. Heute ist das nur mehr eine Erinnerung an Großmütter, die köstlichen Quittensaft in engen Küchen bereiteten, wo alles nach Himmel und Schnaps roch.

Ähnlich wie **Van Gogh** von Maurice Pialat oder **La belle noiseuse** von Jacques Rivette, die ebenfalls Anfang der 1990er Jahre erschienen, erforscht **El sol del membrillo** die Verbindungen von Malerei und Kino. Im Vergleich steigen Erice und López García am tiefsten ein in die ontologisch betrachteten Verhältnisse der Kunst zur Welt. In ihrem Fall ist die Welt ungefähr drei Meter hoch, sie ist ein Quittenbaum. «Meine Beziehung zum Subjekt ist von Leidenschaft geprägt, wenn sie das nicht ist, kann ich nicht arbeiten.

Ich bin nicht fähig, mich zu distanzieren und gleichzeitig möchte ich das, was ich male, respektieren. Der Gegenstand ist mir wichtiger als meine Arbeit, die einer leidenschaftlichen und keiner manipulativen Betrachtung gleichen soll», äußerte López García in einem Interview mit Michael Brenson. In **El sol del membrillo** unterstreicht er mehrfach seine Liebe zum Quittenbaum, den er selbst gepflanzt hat. Sein Blick auf die Frucht und das Licht ist zärtlich. Seine Hinwendung ist bescheiden. Das lässt sich auch über Erice sagen. Beide respektieren Zeit und Raum des Baumes, den sie möglichst nicht manipulieren, sondern beobachten. So isolieren sie ihn nicht, sondern lassen ihn dort, wo er ist, umgeben von dem, was dort ist: Menschen, Regen, die Stadt, Erinnerungen, Lieder und Zigarettenrauch.

Dennoch braucht es bestimmte Vorgehensweisen, um die jeweilige Kunst zu ermöglichen. Eine Störung, ein Eindringen in die sich darbietende Wirklichkeit scheint unvermeidlich. Als der befreundete Maler Enrique Gran zu Besuch kommt, warnt ihn López García sofort davor, die Früchte zu berühren. Eine sehr alte Frage steht dabei im Raum, noch älter als der Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasius. Was hat mehr Gewicht, die Wirklichkeit oder das Bild von ihr? Eigentlich schien die Antwort klar, aber eine Welt, die von manipulierten Bildern beherrscht wird, hat unsere Wahrnehmung der Wirklichkeiten ruiniert. Wieviele glänzende, saftige, tiefrote Äpfel müssen wir sehen, ehe wir vergessen, wie ein Apfel aussieht? Heute scheint es, als wären diejenigen, die eine echte Quitte betrachten (egal ob mit ihren Augen oder mit einer Kamera) eine Minderheit. Man leistet Widerstand, wenn man einfach nur eine Quitte betrachtet.

Im Film wird deutlich, dass López García ein geduldiger Künstler ist. Das lässt sich auch über Erice sagen, der sich bekanntlich lange Zeit lässt zwischen seinen Filmen. Ihre Geduld widerspricht der gesteigerten Nachfrage nach Nachlässigkeit. Anhand eines Baumes lässt sich das leicht zeigen. Wenn man einen Film über einen Baum macht, wie das immer häufiger vorkommt in bestimmten Kreisen, dann sollte man zumindest ein Jahr brauchen, sonst hat man den Zyklus, nach dem dieser Baum lebt, nicht verstanden. Dem Baum sind die Deadlines von Filmfestivals egal. Er hat Altersringe. Den Baum kümmern auch die Nachrichten nicht, die aus dem Radio von López García schallen. Er sorgt sich um Licht und Wasser und gehorcht einer tieferen Zeit, die wir kaum nachvollziehen können. Der Filmemacher und der Maler ringen damit, weil sie ein flüchtiges Ereignis im Lebens des Baumes festhalten wollen. Das Licht ist ephemere. Ein Baum bewegt sich. Er lebt.

López García arbeitet mit Farben und Perspektiven. Um letztere zu finden, markiert er die Früchte mit weißen Strichen, um ihren allmählich fortschreitenden Drang gen Boden zu dokumentieren. Die Früchte schwellen an, der Baum beugt sich und so ändert sich auch sein Aussehen. Später beschwerten sich die Töchter von López García über die weißen Markierungen. «Armer Baum», sagen sie. Der im Frühling blühende Baum ist so schön wie die Früchte, die er trägt. In ihm vollführt sich eine bereits vollendete Symmetrie. Eigentlich muss der Maler nur festhalten, wie der Baum aufgebaut ist, aber gerade darin liegt die Schwierigkeit. Er platziert Nägel im Boden vor sich, um die exakte Position seiner Füße vor der Leinwand zu bestimmen und zu halten. Gleichzeitig baut er einen Rahmen um den Baum, während er dessen Zentrum mit einem hängenden Gewicht markiert. Erice dagegen betrachtet wiederholt López García und den Baum aus der gleichen Perspektive. Die Markierungen für sein Stativ können wir nicht sehen, aber wir können sicher sein, dass es auch sie gegeben hat. Um wirklich sehen zu können, brauchen wir eine Struktur. Das ist Arbeit. Kein Gefühl, das man hat, bevor man ein Bild mit dem Handy macht, um es in den Äther zu blasen.

In einer brillanten Szene seines **Yoman**, wägt der Filmemacher David Perlov ab, ob er eine Suppe auf dem Tisch vor ihm filmen oder warm essen soll. Beides, so sagt er, sei nicht möglich. Auch eine Quitte kann man nicht filmen, nachdem man sie gegessen hat. In **El sol del membrillo** kommen die polnischen Arbeiter, die das Gebäude, in dem López García und seine Frau María Moreno arbeiten, in den Genuss des Quittengeschmacks. Sie probieren von der Frucht, sind unsicher und ein wenig enttäuscht. Sie wäre nicht so saftig wie ein Pfirsich, nicht so temperamentvoll wie ein Apfel. Die Quitte ist zu subtil für den herrschenden Geschmack.

El sol del membrillo aber fragt, ob man einer Quitte überhaupt gerecht werden kann mit den Mitteln der Malerei oder des Films. Verschiedene Faktoren verunmöglichen die Versuche von López García und Erice, ein *image juste* der Quitte zu erreichen. Zunächst muss dabei der anhaltende Herbstregen erwähnt werden. Die Wolken verändern das Licht unablässig. Selbst ein Zelt, das die Leinwand abdeckt, schützt nicht vor Feuchtigkeit und Matschspritzern. Im Kino gibt es gewöhnlich zwei Arten des Regens. Einer ist ein vorgetäushtes Signal, das bestimmte Gefühle hervorrufen soll, der andere bedroht die Produktion. Ein Quittenbaum dagegen braucht Regen, um zu überleben. Was für den Maler und das Kino ein Ende bedeutet, ist für den Baum der Anfang. Darüber hinaus gibt es den Druck der Zeit selbst. López García weiß, dass die

reife Frucht irgendwann auf den Boden fallen wird. Da er nach einem bestimmten Licht sucht, hat er jeden Tag nur wenige Stunden. Dieses Limit setzt er sich zugegebenermaßen selbst, aber es ist unbestreitbar grausam. Wenn Filmemacher über ihre Arbeit sprechen, betonen sie sehr häufig, dass sie etwas festhalten wollen, bevor es für immer verschwindet. Und doch sehen wir im Kino nur einen geringen Anteil der Zeit, die wiedergefunden wurde. Die meiste Zeit ist verloren.

Es gibt da etwas, was uns am Sehen hindert. Manchmal hören wir Nachrichten aus dem tragbaren Radiogerät, das López García bei sich hat. Diese Nachrichten geben einen Hinweis auf die Zeit, in der der Film gedreht, die Malerei entstanden ist, aber mehr noch als das, tragen sie mit sich, was Erice als das *Gewicht der Welt* bezeichnet hat, ein Gewicht also, in oder unter dem Kunst immer existieren muss. Den isolierten Künstler gibt es nicht, auch wenn viele danach getrachtet haben, einer zu werden. Die Angst vor der Miete, die man nicht bezahlen kann. Die Weltnachrichten. Die Bilder, die einen auf dem Smartphone erreichen. Das alles gibt es auch. Für die Kunst, die Erice zeigt, braucht es eine Entscheidung. Eine Entscheidung für den Baum. Jetzt bin ich am Baum interessiert. Jetzt widme ich diesem Baum meine Zeit, trotz all der anderen Dinge, die geschehen. Das ist schwer mit Pflanzen, denn sie werden nicht nur im Kino leicht übersehen. Sie schreien uns nicht an. Die Zeit, die man mit einem Quittenbaum verbracht hat, wird üblicherweise nicht in Lebensläufen aufgelistet. Aber wie Mary Oliver in ihrem Gedicht *Invitation* schrieb:

It could mean something.

It could mean everything.

It could be what Rilke meant, when he wrote:

You must change your life.

In den letzten Bildern des Films wird deutlich, dass nicht nur die Welt als Gewicht auf der Kunst liegt, sondern die Kunst ebenso auf der Welt. In einer eindringlichen Aufnahme der Kamera und Lichtapparaturen, die die verfaulten Quitten beleuchten, räumt Erice ein, dass seine Werkzeuge, insbesondere das künstliche Licht, das Absterben der Früchte beschleunigt, wenn nicht bewirkt haben. Jetzt ist das Kino wirklich ein Basilisk. Alles, was Licht bringt, bringt auch Schatten. Das wusste der Quittenbaum lange vor uns.

(Übersetzung von Patrick Holzapfels «Full Bloom: Quinces in Víctor Erice's Dream of Light», erschienen am 21. Dezember 2021 bei *Mubi Notebook* durch den Autor)

Keine Vergleiche

Inmitten einer kastilischen Kindheit, von Mutterliebe verwüstet, eine blaue Tür, die sich nicht öffnet. Der Auftrag lautete auf Abschied vom Acryl: die Fotografie war in Öl zu übertragen. Kopistenarbeit also. Monate verschwanden, schneller als Hände. Irgendwann wurde die Leinwand weggeräumt. Wer versteht schon sein Motiv? «So wie eine Erinnerung sich langsam zu dir selbst verwandelt.» (Tomas Tranströmer)

Meisterwerk und Gipsabguss

Im Hintergrund steht immer die Venus von Milo oder Michelangelos *Jüngstes Gericht*. «Der Professor sagte zu mir: Ihr Wagenlenker...der sieht aus, als wäre er im Koreakrieg gewesen.» Wie man zum Klassizismus erzogen wird.

La trahison des images.

Es gab in jener Kindheit ein lehrreiches Buch über die Malerei der Moderne, das hieß: Nachtblau und Zitronengelb. Viel später begriff ich den Fehler.

Was geht einen Film sein Gegenstand an?

Fallobst und Kolportage

Rund um die Quitte liegen Zigarettenstummel. Wenn der Maler dann die Frucht vom Boden aufhebt, daran riecht, sie beiseitelegt, ist die Versuchung zu groß. Der Filmemacher kann nicht anders. Die Szene ist literarisch, im Laubsägestil. Warum hebt er nicht die Zigaretten auf, und riecht an ihnen? Wer hat sie dorthin geworfen? Einmal kommt ein Paar zu Besuch, Sammler oder Galeristen vielleicht. Eine gepflegte Unterhaltung im Freien, man trinkt kalten Tee, macht Komplimente. Diskret blickt die Kamera durch das Laub auf die Gesichter. Das Peinliche am Gefundenwerden ist ja, sich überhaupt versteckt zu haben.

Hinschauen ist keine Kunst.

«Wir sollten eine Reise machen.»

«Wohin?»

Blaumänner kommen, der Pullover des Malers, sein blaugestreiftes Hemd, die Wäsche, Markisen, die Hauswand, die Tür, Müllsäcke mit blauen Flecken, Haargummis, Nivea, ein spanisch-polnisches Lehrbuch, das Hemd des Besuchers, die Lichter der Fernseher, Jeans im Mondlicht, Madrid.

Das Graffito auf einem Stromkasten:

Chispa de la muerte.

DER FUNKEN DES TODES leuchtet im Bild. Gewitter über Madrid. Drähte im Himmel.

«Elektrisch, elektrisch...» (Wladimir Majakowski)

Untertitel sind ein Verlustgeschäft: «middle-aged» für «ya maduros», «country» für «península», «fine art school» für «escuela de San Fernando». Wer darauf setzt, geht bankrott. Die Sonne der Quitte scheint gerade in der Zeit der Reife, steht im Wetterbericht für Halbinseln und im Stundenplan der Schulen der Heiligen, der ohne Worte auskommt.

Wie beim Staub, weiß man beim Eigensinn selten, woher er kommt. Es mag am Wind liegen, dessentwegen die teuren Gegenden sich im Westen sammeln, wo die Bäume im Schlaf seinen Namen murmeln, wenn er nachts vorübergeht. Aber ein Haus muss nicht vornehm sein, um auf sich zu halten. Ein Winkel genügt. Überzählige Stunden eignen sich besser als vernünftige Zeiten, uneinsichtige Hintergärten ziehen sich Rasen vor, und auf dem Streifen vor den Wörterbüchern im Regal ist nichts am Platz. Strohlumen stehen im Weg, ein Elefant aus Speckstein hält die Stellung. Man findet andere Wege, Steinchen, einen großen Knopf. Er hält das Haus zusammen.

Il faut peindre notre jardin.

Anfangen, nageln, Keilrahmen machen, tragen, rausgehen, festbinden, mischen, auftragen, helfen, sehen, markieren, zeichnen, aufheben, pflücken, mauern, tüncchen, trocknen, kalt werden lassen, trinken, modellsitzen, aufhören, einschlafen.

«SZ: Was soll auf Ihrem Grabstein stehen?»

Peter Handke: Mein Grabspruch ist: Bin hinten.

SZ: Muss es nicht heißen: Bin unten?

Peter Handke: Nein. So wie man bei jemandem an die Haustür kommt, der im Garten arbeitet und ein Schild an die Tür gehängt hat: Bin hinten. Sie sind Materialisten, und ich bin ein Träumer. Die Träumer sind hinten, die Materialisten unten.» (2012)

Heiner Müller über Pina Bausch: «Geschichte kommt vor, wie die Mücken im Sommer.» Im Garten steht das Radio. Meldungen aus dem Äther: «Musulmanes de todo el mundo.» Sowjetunion. Metternich.

«Wie war die Reise?»

«Gut. Ich hab gelesen... Das ist die einzige Zeit, in der ich zum Lesen komme. Wenn ich male, bin ich so müde, ich kann nicht einmal eine halbe Seite lesen. Aber so hab ich sogar ein ganzes Buch gelesen.»

Wie lang dauert ein Film?

Mit weißen Tupfen markiert der Maler Blätter und Quitten. Diese wird er nicht ins Bild aufnehmen. Realismus ist ein Baldachin, den sechs Männer über einem Baum errichten, den der Regen nicht erreichen soll. Man kann auch unter Beschreibung ersticken, wie die Bewohner jenes im Maßstab 1 : 1 kartierten Reiches, von dem Jorge Luis Borges berichtet: allein das Verrotten der über ihren Köpfen aufgespannten Karte rettet sie davor, in ihrem Schatten einzugehen.

Nachtwerk

Das Licht des Projektors und der Sonne sind nicht dasselbe. Aber Malen, Filmen und Lesen sind verschiedene Gebrauchsweisen desselben Auges, vor dem das Objekt sich im Schatten der Kamera versteckt. Schreiben und Filmsehen hingegen geschehen im Finstern, ohne Gegenstand. Man wohnt nicht im Haus des Malers, auch wenn er dort zuweilen schläft. Wenn die Sonne untergeht, schließt er ab und geht. Im «Mond-

licht der Leinwand» (Jean Cocteau) reift die Quitte am Baum der Erkenntnis, von dem die schlafwandelnde Karawane der Autofahrer nichts weiß. Sie fahren, fahren weiter in die elektrische Nacht von Madrid, auf dessen Boulevards schlaflose Massen vor Kinos anstehen wie in den Zwanzigerjahren, in einer Stadt aus der Zeit der Reconquista, über der manchmal ein feiner roter Regen niedergeht, rotgefärbt vom Wüstensand, den man sich bei Sonnenaufgang verwundert aus den Augen reibt. Der Keilrahmen, auf den die Bilder der Träume gespannt sind, kommt von woanders.

«Un poco más.»
«Un poco más que?»
«Más tiempo.»

«Über diesen plumpen Wunsch überrascht, klatschte der Maler, ohne ein Lachen zu zeigen, dreimal in die Hände. Und sieh da, eine Tür in der Malerei; dort, – am Sockel der Mauer – öffnet sich eine kleine Tür: schaut ganz in die Tiefe: ein Weg tut sich ganz in der Tiefe auf.

Der Maler sagt mit Höflichkeit:
«Es sei mir gestattet, voranzugehen.»

Und er geht los, durchschreitet die Tür, schlägt den Weg ein, dringt weiter vor und steigt wie der Wind eines umgekehrten Sturzes...

Er wird klein; dann: ein Punkt. Er wird Geist und verschwindet.

Der Kaiser will ihm sofort folgen und desgleichen die Tür durchschreiten...die ist verschlossen, wegewischt. Die gesamte Malerei und auch die anderen, schon entrollten, sind verschwunden. Die Mauer ist erneut grau, graufleckig, aus Ziegel und Schutt erbaut. Der Maler allein und diejenigen, die zu sehen wissen, haben Zugang zu dem magischen Raum.»

(Victor Segalen: *Magische Malereien*. Aus dem Frz. von Rainer G. Schmidt. Gemini-Verlag 2003, S. 56f)

Sandro Huber

Zu den Autorinnen und Autoren

Olja Alvir ist Literaturwissenschaftlerin, Übersetzerin und Autorin, navigiert im Dazwischen und ist kurzbiophob.

Lara Bellon ist Kulturarbeiterin und Filmprogrammiererin in Wien. Seit 2024 ist sie Co-Leiterin von *Tricky Women Tricky Realities – International Animation Filmfestival*. Außerdem arbeitete Sie an verschiedenen Filmprojekten als Regieassistentin und in der Produktion, zuletzt für die Langspielfilme **Beatrix** und **Bluish**.

Ana Brnardić, *1980 in Zagreb, ist Lyrikerin. Bisher veröffentlichte sie fünf Gedichtbände. Sie liebt den Winter, den Morgen, das Nordlicht, den Mohn, das Wasser, Tiere, K. Bush, Dreiecke, Äpfel, V. Erice, und Cirrus-Wolken.

Diana Burazer, *1953 in Zagreb, ist Lyrikerin. Veröffentlichte bisher sieben Gedichtbände auf Kroatisch und fünf Bücher in anderen Sprachen. Sie schreibt Gedichte, Prosagedichte und Kurzgeschichten.

Faraz Fesharaki, *1986 in Esfahan, studierte Dramatische Literatur und Film in Teheran, nahm an Workshops von Abbas Kiarostami teil und absolvierte anschließend ein Kamerastudium an der dffb. 2024 gab er mit **Was hast du gestern geträumt, Parajanov?** sein Regiedebüt im Berlinale Forum.

Andrea Grill ist Lyrikerin, Schriftstellerin, Übersetzerin und promovierte Evolutionsbiologin. Sie lebt in Wien und am Traunsee, wo ihre Texte Arme (oder Flossen) ausstrecken, entlang derer sich Beziehungen einstellen können, zu Pflanzen, Tieren und Menschen.

Patrick Holzapfel arbeitet als Autor, Filmkritiker und freier Kurator. 2024 erschien sein Debütroman *Hermin auf Bänken* bei den Rohstoffen von Matthes & Seitz. Er ist Herausgeber von *Jugend ohne Film*.

Sandro Huber, *1997 in Salzburg, lebt nach Studien der Sprachkunst und Philosophie in Wien ebenda.

Rahel Jung denkt und schreibt zu Bewegtbild, ist Co-Herausgeberin des feministischen Filmmagazins *TOTALE* und setzt sich aktuell in London mit zeitbasierter Kunst und Kino auseinander.

Miroslav Kirin, *1965, ist Dichter, Prosaautor, Übersetzer, Herausgeber von Gedichtsammlungen und Initiator literarischer Veranstaltungen. All dies, und mehr, entspringt seiner Liebe zur Literatur.

Leonard Krähmer hat Kulturwissenschaft und Deutsche Literatur an der HU Berlin studiert. Aktuell befindet er sich im Master Filmwissenschaft an der FU Berlin. Seit 2023 schreibt er regelmäßig über Film und Kino.

Margret Kreidl lebt als freie Schriftstellerin in Wien. Zuletzt: *Mehr Frauen als Antworten. Gedichte mit Fußnoten*, 2023; *Ansatz. Für Sprechbohrer*, Wien Modern 2025.

Ivana Miloš, *1988 in Zagreb, ist Lyrikerin, literarische Übersetzerin und grafische Künstlerin. Manchmal wächst sie mit Pflanzen und fliegt mit den Vögeln, wohnt aber meistens in Wien.

Greta Maria Pichler, *1996 in Bozen, studierte Philosophie an der Universität Wien und Sprachkunst an der Universität für angewandte Kunst Wien. 2022 war sie Jurypreisträgerin des 30. open mike vom Haus für Poesie, im Herbst 2024 erschien ihr Debüt *Salzwasser* in der Reihe Rohstoff bei Matthes & Seitz Berlin.

David Perrin ist Mitherausgeber von *Jugend ohne Film* und arbeitet als freiberuflicher Übersetzer. Zu seinen letzten Arbeiten gehören Übersetzungen für Filmemacherin Ruth Beckermann (**Favoriten**), die *Wiener Festwochen* und den *steirischen herbst*. Er lebt in Wien.

Impressum:

Herausgegeben von: Verein für Filmkritik und Literatur
Redaktion/Lektorat: Patrick Holzapfel
Cover: Dunja Krcek
Satz und Layout: Ronny Günl

Jugend ohne Film beschäftigt sich mit der Welt
und den Filmen, die in ihr leben.
jugendohnefilm.com

Wien, 2025

_____ / 200

Die Publikation wurde von Benjamin Wieselthaler (Replikat Press, Wien) am Riso-graph GR 3770 mit green, yellow und black hergestellt. Die verwendeten Schrift ist Arizona & Diatype von Dinamo®, gedruckt wurde auf Munken Pure Rough 120 g/m². Die Ausgabe ist in einer Auflage von 200 Stück erschienen.

