

**Hermann Kappelhoff**  
**Der weite Himmel – *Die Herrin von Atlantis***

In: Der möblierte Mensch. GW Papst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino. Verlag Vorwerk 8, Berlin 1995 (Kapitel C II).

---

"Nichts gleicht der Liebe so sehr wie die Verlockung gewisser im Traum erblickter Landschaften, wie das Einkreistwerden von gewissen Hügeln mit einer Art stofflichem Lehm, dessen Form gleichsam nach dem Denken gebildet ist."

Antonin Artaud

"Weil ich dort gewesen bin", sagt Saint-Avit (Pierre Blanchar) am Anfang. Sein Gesicht ist nah im Bild; die Einstellung wird lange gehalten. Von seinem Kameraden ist nur die Stimme im Off zu hören, der logisch begründete Zweifel. Saint-Avit wendet sich ihm zu. Man sieht einen Araber eine Öllampe bringen, und, in einer langen Totale der Wüstenlandschaft, die wenigen Sekunden, in der die Sonne unter die Linie des Horizonts taucht - dann wieder das Gesicht Saint-Avits. Wenn die anbrechende Nacht, und mit ihr die Erzählung Saint-Avits, ihr Ende findet, wird sein Zuhörer die verbleibende Zeit nutzen, um einen Brief an den Generalstab zu schreiben. Man wird zu lesen bekommen, daß er Saint-Avit für dienstuntauglich hält, für verrückt, weil er Traum und Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden weiß.

"Weil ich dort gewesen bin" - das ist die Antwort auf eine Rundfunksendung, die von Atlantis, der versunkenen Stadt erzählt; sie sei unter dem Sand der Sahara verborgen, noch immer bewohnt von feindlichen Rebellen. Zuvor war ein Gewirr von Röhren zu sehen, sie beginnen zu leuchten. Man hört eine Stimme; man sieht einen Mann vor einem Rundfunkmikrofon; er spricht von den Menschen, die immer an den Ursprung ihrer Träume zurückkehren werden. In einem weiten Bogen nähert sich ihm die Kamera. Ein Schnitt, wenn sie ganz nah ist, und man sieht ein Empfangsgerät; die Kamera gleitet wieder zurück; zwei französische Soldaten rücken ins Bild, sie lauschen der Stimme: die Schießscharten einer steinernen Wehrmauer, ein langer Panoramaschwenk über die endlose Weite der Sanddünen, der wieder bei den Männern endet. Der Sprung zwischen den Welten ist nur ein "unsichtbarer" Schnitt in der Plansequenz, ein saches Gleiten des Bildes. Die Stimme aus dem Empfänger verliert sich im Rauschen der Rundfunkwellen. Man sieht das Gesicht Saint-Avits: "Der Mann hat recht, Atlantis ist in der Sahara verschüttet"; "Woher willst du das wissen"; "Weil ich dort gewesen bin, weil ich es gesehen habe".

Atlantis, das ist das Phantasma der schlafenden Erinnerung, wachgerufen durch die Stimme im Radio. Die Reise dorthin wird zur Rückkehr in eine vergessene Urwelt. Sie findet in der Erzählung Saint-Avits statt oder in der Legende des Radiosprechers oder im Sinne der Diagnose des Offiziers. Sie könnte auch in der Phantasie einer Journalistin geschehen sein: Saint-Avit und Morhange (Jean Angelo) sind ihr am Beginn der Mission begegnet, von der nur er, Saint-Avit zurückgekehrt ist. Sie hatte den Auftrag, über den Krieg der französischen Soldaten gegen die Ureinwohner der Wüste zu berichten.

Der Film entwickelt eine kaleidoskopische Erzählperspektive, in der mit jeder neuen Drehung Atlantis, die Stadt im Erdinneren entrückter und fremdartiger erscheint. Die vielfach gebrochenen Rückwendungen lassen aus einem Gewirr von Erinnerungen eine Phantasmagorie der entferntesten Fremde hervorgehen. Deren einzig feststellbare

Wirklichkeit liegt in der bizarren Schönheit des nichtigen Spiels mit den bunten Glassteinchen; in dem Zauber, der aus der verblüffenden Sinnfälligkeit des Mosaikbildes rührt, das mit jeder Drehung entsteht, nur um mit der nächsten in seine Teile zu zerfallen und ein neues Bild entstehen zu lassen. Welcher Standpunkt auch immer dem Betrachter sich anzubieten scheint, er gerät bald wieder in den sanften Sog der Bewegung, mit der die Kamera das Bild über alle Brechungen hinüberführt und es in einem Schwebezustand kontinuierlicher Wandlungen erhält. Die Rundfunkrede vom legendären Atlantis geht bruchlos in die Erinnerung eines Soldaten über und umgekehrt, die rationale Erzählung in die Traumwelt eines Irren und der Traum in eine mythologische Emblematisierung der Moderne. Die Erzählperspektiven lösen sich in eine Flucht von Spiegelungen auf, die kein Ende und keinen Anfang, kein wahr und kein falsch mehr erkennen lassen.

Ein Vexierbild des Subjekts entsteht, zusammengesetzt aus den zersplitterten Teilchen des Mythos und den Insignien des modernen Europa. Das Freudsche "Unheimliche" und die romantische Idee der verlorenen urgeschichtlichen Heimat geben diesem Vexierbild gleichermaßen die Kontur vor; in ihm fügen sich die mythologischen Fragmente zu flüchtigen Figurationen, die sich wie Schattenspiegelungen des modernen Bewußtseins lesen.

Zwei Fremdenlegionäre am weit vorgerückten Außenposten der Zivilisation, verschanzt hinter mächtigen Wachttürmen und vor ihnen die endlose Weite: *Ich* bin dort gewesen. Dieses "Ich" behauptet sich durch die vielfältigen Brechungen hindurch; die Gegenrede aus dem Off ist so weit weg wie die Stimme aus dem Äther: man sieht das Gesicht Saint-Avits, man sieht die Sonne am fernen Horizont versinken. In jedem Moment auch des stillstehenden Bildes setzt das sanfte Gleiten sich fort.

## 1. Der desorientierte Blick

Zweimal scheint das Bild seinen Tod zu suggerieren. Das eine Mal auf der Flucht aus dem Wüstendorf. Saint-Avit hat die Frau, die ihn aus dem Reich Antinéas herausführte, verloren. Wir sahen eine winzige Gestalt in der Totale, nur noch ein dunkles Etwas im flirrenden Licht. Er torkelt, stürzt in den Sand, rafft sich noch einmal auf, stürzt wieder. Wir sehen das Gesicht Saint-Avits sehr nah, er hebt seinen Kopf, im Gegenschuß die Fata Morgana - wieder das Gesicht und noch einmal der Gegenschuß. In der exponierten "subjektiven Perspektive" ist nun ganz deutlich die Luftspiegelung zu sehen: Saint-Avit läuft im Vordergrund in das Bild hinein. Das Licht trübt sich; ein anwachsender Schatten, der von den Rändern des Bildkaders her wie eine Kreisblende das Bild auf den Mittelpunkt hin, die Fata Morgana, verengt, um schließlich in eine Überblendung zu münden; das Trugbild löst sich in die Gischt aufschlagender Meereswogen.

Das andere Bild ist weniger subtil, aber ebenso prägnant. Man sieht wie Saint-Avit sich vergeblich gegen die Tuaregs wehrt. Immer wieder ruft er den Namen seines Freundes Morhange. Man meint dessen Schrei aus dem Nachtdunkel zu hören. Ein Tuareg stürzt sich auf Saint-Avit. Mit einem Gongschlag setzt abrupt Schwarzfilm ein; der Ton schwingt lange nach, bevor eine betonte Aufblende einen Trupp reitender Tuaregs im hellen Tageslicht zeigt. In einer langen Naheinstellung sehen wir das Gesicht Saint-Avits. Er hängt, auf dem Rücken liegend, leblos über dem Kamelsattel, den Kopf nach hinten übergekippt, die Augen weit aufgerissen. So deutlich, wie in dieser Szene Morhange fehlt, genauso deutlich ist das Gesicht eines Toten inszeniert. Die Reiter erreichen die Wüstenstadt.

Beide Bilder setzen eine deutliche Zäsur. Das eine führt aus der Traumwelt heraus, das andere markiert die entscheidende Schwelle, die Saint-Avit auf dem Weg in diese Welt überschreitet. Zäsuren innerhalb der Erzählung - aber mehr noch sind es grundlegende Koordinatenwechsel der Erzählperspektive. Wenn Saint-Avit in den Gassen der Wüstenstadt auf einen Kreis verummter Gestalten stößt, die, um ein Grammophon geschart, Offenbachs "Orpheus in der Unterwelt" lauschen, ist dies weit mehr als eine metaphorische Anspielung. Nicht zufällig ist das Motiv in die surreale Pointe gekleidet. Das Grammophon -

wie überhaupt der "Pariser Chic" der Dinge, die der Figur des Hetman (Wladimir Sokoloff) zugeordnet sind - gewinnt, grotesk deplaziert, selbst wiederum das Aussehen archäologischer Fundstücke einer längst vergangenen Zeit. Die Attribute einer modernen, weltumspannenden Zivilisation sind auf der gleichen Ebene angesiedelt, wie die fragmentierten mythologischen Figuren. Im einen wie im anderen zeichnen sich in die Phantasmagorie des Wüstenreichs die Spuren eines traumverlorenen Bewußtseins ein, dem sich die unterste Erinnerungsschicht zuoberst gekehrt hat. Wie der Tagesrest dem Traumgedanken verbindet sich das sedimentäre Stückgut europäischer Kultur mit dem Formenspiel elementarer Gegensätze, auf das in dieser Welt alle Erscheinung reduziert ist. Der Film erzählt nicht die Geschichte Saint-Avits, als wäre dieser ein moderner "Orpheus". Der Film ist die Bildform, in der Saint-Avit hier Orpheus, dort Narziß, hier Ödipus und dort ein Fremdenlegionär sein kann, dem in seinem Wahn Eurydike, Echo und Persephone begegnen. Er gibt uns ein gleitendes "Ich" zu verstehen, das im Hier und Dort sowohl des Raums als auch der Zeit zugleich ist - Saint-Avit, der zwei Jahre später von Atlantis erzählt, oder doch die Geschichte zweier Soldaten, die das Opfer eines Überfalls wurden, bei dem der eine sein Leben, der andere seinen Verstand verlor.

"Wo bin ich", fragt Saint-Avit leise, während er langsam die Augen öffnet, und dann laut: "Wo ist Morhange". Die Sequenz, die jetzt anhebt, die Suche nach dem verlorenen Freund in der Wüstenstadt, beginnt in einem langsamen, gedehnten Rhythmus. Er wird sich stetig steigern, bis Saint-Avit panisch durch das Labyrinth der Gassen jagt und am Ende erschöpft zusammenbricht. Die Szene entwickelt das grundlegende Strukturmuster dieser Bildform. Sie etabliert den suchenden Blick, der, gefangen in ein Licht- und Schattenspiel, stets in die Irre geht.<sup>1</sup> Die Kamera aber nimmt diesen Blick nur vereinzelt auf, um sich immer wieder deutlich davon abzusetzen. Sie hält mit dem Abstand die gleitende Bewegung aufrecht, einen schweifenden Blick imaginierend, der ohne Insistenz dem Irrlauf Saint-Avits folgt.

Man hörte einen monotonen Singsang, als Saint-Avit sich tastend durch das Dunkel der Lehmhütte einer Türöffnung näherte. Die Kamera schwenkt von seinem Bild ausgehend auf eine Gruppe weiß verhüllter Tuaregs. Der Raum weitet sich in ihrer Bewegung. Ein Umschnitt - im Vordergrund sehen wir einen Mann an eine steinerne Säule gelehnt. Er begleitet seinen monotonen Gesang mit einem rhythmisch auf- und niederschlagenden Stock, um ihn herum die verummten Gesichter seiner Zuhörer. Ein Schnitt: Eine im tiefen Schatten liegende steinerne Fassade im Bildhintergrund; in der linken Hälfte des Bildes taucht aus einem dunklen Tor eine schwarze Gestalt auf - Tanit (Tela Tschai). Die Kamera folgt ihr in einem Panoramashwenk, wie sie zwischen den Steinsäulen einer Arkade den Platz überquert. Wieder weitet sich der Raum; zwischen Mauervorsprüngen, Toren und den Säulen sehen wir weiß verummte Gestalten, die offenbar dem Gesang lauschen. Tanit verschwindet in eine Seitengasse. Die Kamera führt deren Bewegung noch etwas weiter, verharret. Im Vordergrund erscheinen schließlich die um den singenden Alten versammelten Tuaregs. Perspektivisch an die Ausgangsposition angeglichen, gibt die Kamera jetzt eine Totale zu sehen; das Bild, zwar immer noch durch die Säulen und menschlichen Gestalten im Vordergrund verstellt - so als sei die Kamera stets zu dicht an die Dinge herangerückt -, läßt in der Suggestion des Kameraschwenks das Panorama des Dorfplatzes entstehen. Saint-Avit löst sich aus dem Bildhintergrund. Er stand immer noch in der Türöffnung, ein kleiner Fleck am äußersten Rand des Bildes, den wir erst jetzt bemerken. Er läuft - in entgegengesetzter Bewegungsrichtung zum Kameraschwenk - in das Bild hinein, um der Frau in das dunkle Mauergewölbe zu folgen.

## 2. Der impressionistische Gestus der Kamera

Die Kamera inszeniert nicht den Blick Saint-Avits, sondern zeigt im Vorfeld, was diesen Blick konstituiert. Statt den suchenden Blick zu illustrieren, führt sie diesen auf ein Wechselspiel

---

<sup>1</sup> Vgl. Sierek 1990 S.125.

gegenläufiger Bewegungen und Rhythmen zurück. Mal verliert sie sich an seine immer hastigeren Kehrtwendungen, um ein anderes Mal Saint-Avit in eine Gasse fliehen zu lassen und ihrer eigenen Bahn zu folgen. Sie gleitet weiter, über einige verhüllte Gestalten, die zum Gebet niederknien; sie hebt sich über die Lehmhütten: weiße Kuben im hellen Licht, ineinandergeschoben wie Bausteine, tief eingekerbt eine Schattenlinie. Man sieht schließlich von oben Saint-Avit.<sup>2</sup> Erst jetzt erkennen wir in der Schattenlinie eine Straße, die zwischen den Häusern verläuft. Und übergangslos zeigt die Kamera Saint-Avit in Augenhöhe; er überquert einen freien Platz, vorbei an den knienden Gestalten, denen wir zuvor schon begegnet sind.

Mit dem Raum ist weniger der Ort dargestellt, als ein sich verdichtendes Gespinnst von Licht- und Schattenspiegelungen; die Schwelle, die das Reich Antinéas von der Welt der Soldaten trennt.

Saint-Avit folgt der einen Gestalt, weicht der anderen aus, stockt, weil er sich unvermittelt im Licht einer absurden Szenerie wiederfindet, flieht vor den bewaffneten Wächtern, die ihm den Weg versperren. Gefangen in einem Netz trügerischer Erscheinungen und unvermittelter Begegnungen, das sich immer dichter zusammenzieht. Die Kamera aber, die mal Saint-Avit vorausläuft, mal zurückbleibt, mal sich ganz vom ihm löst, um ihn in der nächsten Einstellung wiederzufinden, formuliert einen eigenen Rhythmus. Ihre bedächtigen Schwenks, die gleitenden Fahrten, die akzentuierten Pausen ruhender Einstellungen, die immer über die Bewegung Saint-Avits hinausreichen, setzen einen gegenläufigen Taktschlag. Ihr kontinuierlicher Bewegungsfluß gründet die sich steigernde Hast der Suche. Die flüssigen Schnitte fügen noch die Momente, in denen sie sich dem Blick Saint-Avits anzugleichen scheinen, in die gleitende Bewegung ein. Im Gestus mimit die Kamera eine lange Plansequenz, in der die Schnitte lediglich die Bindung an die räumlichen Koordinaten lockern. In immer schnellerem Wechsel trifft Saint-Avit auf die Wachtposten, um sie schließlich nicht mehr zu fliehen. Er wankt auf einen der Wächter zu und schreit ihm den Namen des Freundes ins Gesicht. Wir sehen nur die Augen im Sehschlitz des schwarzen Tuchs. Der Irrweg erweist sich in der Kreisbewegung. Er führt in das anfängliche Dunkel zurück; Saint-Avit erwachte in der Hütte: wir sahen den Schild des Tuaregs an eine Felswand gelehnt, ein schwarzvermummtes Gesicht, Augen im Sehschlitz. Aber auch der Beginn der Suche war schon eine Doppelung. Die Einstellungen wiederholen ein Bild, das dem Überfall unmittelbar vorherging. Saint-Avit richtete seinen Blick auf den gefangenen Rebellen, der Schild, die schwarze Gestalt an den Felsen gelehnt. Er zündet sich eine Zigarette an. Als er aufsieht, ist der Platz neben dem Schild leer. Es ist das gleiche Bild, nur die Situation hat sich ins Gegenteil verkehrt. Wie jetzt, auf der Schwelle zum Reich Antinéas, wird Saint-Avit dieser Gestalt immer wieder begegnen; wie jetzt steht das vermummte Gesicht am Anfang und am Ende aller Kreisbahnen, die er noch durchlaufen wird.

Mit dem Namen des Freundes, den Saint-Avit dem Vermummten ins Gesicht schreit, verstummen die Gebetsgesänge; Saint-Avits Bewegung wird langsam und unsicher, er stürzt halb vor einem Tuareg nieder, die Hände abgestützt auf dessen Schulter. Er ruft noch einmal den Namen, erhebt sich wankend, bewegt sich auf die Kamera zu, bis sein Körper aus dem Blickfeld verschwindet. Die Aufsichtsposition beibehaltend, zeigt die Kamera nur noch den unsicheren Schritt seiner bloßen Füße. Sie weicht etwas zurück, ein bröckeliges Lehmgemäuer füllt den Bildhintergrund. Die Füße verschwinden, es bleibt der helle Mauergrund und auf dem Straßenstaub noch der Schatten Saint-Avits. Sein Gesicht, groß im Bild - er schnappt nach Luft, taumelt und stürzt. Wieder bleibt das leere Bild, die bloße Lehmwand, die helle Fläche, bröseliger Mörtel.

Im leeren Bild gewinnt ein anderes Dunkel Gestalt als das der Schatten. Die rhythmisch gesteigerte Bewegung der Suche endet in einer akzentuierten Dehnung, in einem intensiven Moment hörbarer Stille. In einer Halbtotale ist Tanit zu sehen. Im schwarzen Gewand, ihren

---

<sup>2</sup> Sierek beschreibt diese Szene. Der von ihm entwickelte Gedanke, daß hier die Kamera von der narrativen Funktion abgelöst ist, trägt allerdings wesentlich weiter, als seine Thesen es nahelegen.

Kopf leicht zur Seite geneigt, die Hände vor dem Schoß gefaltet, steht sie im Vordergrund einer hell angestrahlten Wand. Ein tiefer Schatten hebt einen Mauervorsprung im Hintergrund hervor, den Eingang der Höhle.

### 3. Das Labyrinth des Gedächtnisses

Die Sequenz läuft in einer Engführung aus; Das Außen der Stadt wandelt sich in kontinuierlichen Verschiebungen des Bildaufbaus in das Innen der Höhlenwelt. Die aberwitzige Jagd durch die Torgewölbe und Gassen des Dorfes endet abrupt. Saint-Avit bricht zusammen, aber die Kamera führt ihren Rhythmus fort. Die Dehnung dieses Moments der inszenierten Stille läßt alle Bewegung wieder in das gleichförmige Gleiten übergehen.<sup>3</sup> In dieser beziehungslosen Präsenz, dem andauernden Gleiten, nicht im räumlichen Überblick, umschließt die Kamera den Irrweg Saint-Avits. Sie verliert sich nicht minder im Labyrinth der Gassen, aber ihr impressionistischer Gestus vermittelt den Eindruck traumwandlerischer Gelassenheit. Der Bewegung Saint-Avits, dem irrenden Blick vorgreifend, etabliert sie den Raum seines Erscheinens, ohne daß dieser etwas anderes wäre als dieses Erscheinende selbst - das Umherirrende, das Suchende, das Sich-Verlierende. In der gleitenden Kamera gibt sich gleichsam das innere Leben dieses Raums zu erkennen: das träumende Bewußtsein, das sich als das suchende und zugleich als das Labyrinth vorzustellen vermag.

Die Pforte, an der Tanit ihn erwartet, liegt längst jenseits der Welt, die Saint-Avit gemeinsam mit seinem Freund verließ. Es ist ein anderes Tor als das, an der die Journalistin sich von ihnen verabschiedete. Sie ritten durch einen engen Felsdurchbruch, wendeten sich noch einmal nach der Frau um. Im Gegenschuß läßt der Fels rechts und links nur einen schmalen Spalt offen, ein himmelhoch ragendes Tor. Die Frau, der sie eben noch ins Gesicht sahen, erscheint durch die perspektivische Verjüngung der Fluchtlinien in weite Ferne gerückt. Sie war die einzige Frau diesseits der Schattenwelt, eine Journalistin, allein unterwegs auf dem fremden Kontinent; so modern und deplaziert an diesem abgelegenen Ort wie ihr Arbeitsgerät.

Am Abend zuvor sah man Saint-Avit in ihrem Zelt. Nur ungern lasse er sie allein weiterreisen. Sie arbeitete weiter, ohne sich durch das Gespräch unterbrechen zu lassen. Sie werde schon gut versorgt von ihrer Zeitung, war ihre abweisende Antwort, außerdem "schreibe ich über sie beide". Groß im Bild sieht man dann den Typenkranz ihrer Schreibmaschine. Ihr Text aber endet diesseits des schmalen Felsdurchbruchs.

Der Weg ins Labyrinth der Höhle, die Schwelle, an die Tanit ihn führte, ist schon Wiederholung, Spiegelung, Verdopplung und Ersetzung. Er führt ein weiteres Mal in das Dunkel der Bewußtlosigkeit. Wieder sieht man das Gesicht Saint-Avits, die Augen sind geschlossen. Sein Leib wiegt sich im Schritt der ihn tragenden Männer. Leise setzt ein Trommelschlag ein, dann ein Flötenmotiv. Es ist, sehr weit entfernt, die Musik, die den Tanz begleiten wird, wenn er Antinéa zum erstenmal gegenübersteht. Der Rhythmus leitet in den Schritt der Träger über, der in einer Überblendung vom Gesicht auf deren Füße ins Bild kommt. Streng abgesetzt dem Trommelschlag folgend, tragen sie Stufe für Stufe Saint-Avit tiefer hinab - bis in einer weiteren Überblendung sein Gesicht wieder erscheint.

Mit der Stadt in der Wüste, dem Irrweg zwischen den Torbögen und Gassen, findet sich das Übergehen selbst inszeniert. Die Portale und Torwölbungen mag man metaphorisch verstehen. Genauer wäre es, das Metaphorisierende noch als eine Form dieses Bildraums

---

<sup>3</sup> Das Bild ist nicht mehr durch die Polarität von Handlungsraum und Bildraum strukturiert. Auch wo der Schwenk, die Plansequenz und die Überblendung durch die Schnitte gerafft sind, prägen sie den Ausdruckscharakter des Bildes. Es ist, als gleite die Kamera durch einen vieldimensionalen Raum. An diesem Film läßt sich ausgiebig studieren, wie der flüssige Schnitt zum wenigsten abbildlich räumliche Kontinuität illusioniert. Die sogenannten "richtigen Anschlußfolgen" sind ostentativ eingesetzte Ausnahmen. Der Schnitt konstituiert das Gleiten des Bildes.

zu begreifen: das Gleiten des Bildes, für das wir noch einmal den Begriff Metamorphose einsetzen können.

Der Panoramaschwenk am Anfang, der den Horizont abtastet, die gleitende Bewegung über die schimmernden, feinsandigen Bodenwellen am Ende - dazwischen teilt sich diese Bewegung in immer neue Figurationen und hält doch in jeder das *andauernde* Gleiten, die Kamera präsent.

Innerhalb dieser Kontinuität vollziehen sich die Verschiebungen, Brüche und Verdichtungen. Sie stellen keinen Traum, keine erzählte Erinnerung dar, sondern geben dem Bild selbst die Form eines Traumbewußtseins, einer in den Wahnsinn gleitenden, irrewardenden Wahrnehmung. Durch alle Stufen der Eintrübung geführt, löst es sich schließlich in einem inneren Wirbel auf.

Die Brechungen der Erzählperspektiven sind selbst noch ein wesentliches Element dieser Bildstruktur; deren Kontingenz bildet den Gegenpol zur konstanten Form des Kamerablicks. Anders als in *Geheimnisse einer Seele* sind es nicht die Übergänge zwischen dem äußeren und inneren Geschehen, zwischen bewußter Wahrnehmung und subjektiver Wirklichkeit. In den gebrochenen und in sich gespiegelten Rückblenden ist dieser Gegensatz zu einem inneren Bestandteil der übergreifenden Bildkonstruktion geworden. Er ist in die vielfältig gebrochene Erinnerung, die versetzten Wiederholungen zersplittert. Sie strukturieren vorderhand den Bildraum als das Labyrinth, in dem ein jedes seinen Schatten, seine Spiegelung, sein Double, seinen Widergänger hat. Es ist das Labyrinth des Gedächtnisses; ein Raum der zugleich das ist, was in ihm erscheint und immer nur dieses Erscheinende ist.

Das Reich Antinéas, das ist ein unkenntlicher Ort ohne klare Gestalt, eine Luftspiegelung über dem flirrenden Sand und ein Schattenreich im Innern der Erde; hier das gleißende Licht einer leeren Welt unter der Sonne, dort die strengen Kontraste des Helldunkel. Dieses selbst wiederum scheint noch im flackernden Widerschein der Fackeln, die in langen Reihen an den Höhlenwänden angebracht sind, sich unendlich zu teilen. Ein Netz feinsten Schattenlinien überzieht die Oberfläche der Erscheinungen; ein in sich vibrierendes Lichtgespinnst, das die rauhe Fläche der Felsen und den glatten Stein der Säulenfluchten, die Wandreliefs und die Möbelstücke, das Tuch der verummten Gestalten und die glatte Haut der entblößten Gesichter mit dem gleichen inneren Zelleben erfüllt.

Alle grundlegenden Motive des Unheimlichen, der Doppelgänger, der Schatten, die belebte Dingwelt, das Spiegelbild sind in dem unterirdischen Labyrinth versammelt. Dort stehen sie zum Licht, wie das Negativ zum Positiv, wie das Nachbild zum Augenschein, wie die Gestalt zu ihrem Schatten. Das flirrende Hell, die leere Fläche unendlich sich ausdehnender Sanddünen ist die reziproke Kehrseite dieser Schattenwelt. Beides liegt jenseits der Wehrmauer, in deren Schutz Saint-Avit seine Geschichte erzählt. Es ist die Vision vom gealterten Europa, projiziert an den Horizont der Erde, dorthin, wo diese in den leeren Äther übergeht.

*Die Herrin von Atlantis* führt den 'unendlichen Gegensatz', Gut und Böse, Mann und Frau, Freund und Feind auf ein bloßes Wechselspiel von Licht und Schatten, Hell und Dunkel, Schwarz und Weiß zurück, das in beliebiger Vielfalt immer neue Polaritäten hervorbringt. Am Ende ist es ein Film geworden, dem das Helldunkel in ein lichtiges Grau, der Ausdruck in die reine Impression zerfließt.<sup>4</sup>

Als Saint-Avit die Lehmhütte verließ, sah man sein Gesichtsprofil; den Oberkörper zur Tür hinausgelehnt, ein schwarzer Schattenriß im durch die Öffnung einfallenden Gegenlicht. Das Innere der Lehmhütte, ein dunkler Vordergrund, aus dem der Oberkörper Saint-Avits, nur soweit, wie er sich in das helle Rechteck der Türöffnung streckt, herausragt. Der Umschnitt

<sup>4</sup> Vgl. Deleuze' Vergleich zwischen deutschem Expressionismus und französischem Impressionismus. Deleuze 1989.

zeigt das gleiche Bild von außen betrachtet, Saint-Avit aus der entgegengesetzten Perspektive, sein Oberkörper vor der dunklen Türöffnung, sein Gesicht, sein Jackett im hellsten Licht.<sup>5</sup> Die Suche nach Morhange beginnt. Sie führt Saint-Avit durch die Gassen der Wüstenstadt, um in immer neuen Variationen dieses Wechselspiel zu inszenieren; Saint-Avit, der im Dunkel verschwindet und im nächsten Moment in das Hell eintritt. Es ist nicht die Differenz zwischen Außen und Innen, nur die zwischen einer Gestalt und ihrem Schatten. Es sind einander austauschbare Positionen, buchstäblich nichts als alternierend erscheinende Umkehrschriften ein- und desselben Bildes - eine Fotografie und ihr Negativ. Saint-Avit ist dieses "Ich", das beständig mal in der einen, mal in der anderen Weise erscheint. Er tritt aus dem gleißenden Licht der Wüste in das vibrierende Schattengespinst der Höhle. An ihm vollzieht sich der Übergang, der keine Schwelle zwischen zwei gegensätzlichen Welten meint, sondern den Eintritt in einen Zustand; ein "Ich", das sich in Serien von Doubles, Stellvertretern und Spiegelbildern teilt, das, wie immer es sich in seiner Suche wendet - wo bin ich, wo ist Morhange, wo Antinéa - nur auf dieses Sich-Teilen, Verdoppeln und Spiegeln zurückfällt.

*Die Herrin von Atlantis* erscheint wie das zuende gedachte Helldunkel, die Wüstenwelt wie eine weit vorgerückte Reflexion der exaltierten Schattenspiele des frühen Weimarer Kinos. Das flirrende Licht führt über die sichtbare Metamorphose, die Luftspiegelung in den tiefen Schatten. Aufeinander bezogen wie das Positiv auf das Negativ wird das Helldunkel buchstäblich zum Schwarz-Weiß-Denken: Gut und Böse, Mann und Frau, Tag und Nacht, Traum und Wirklichkeit sind beliebig potenzierbare Oppositionen, reine Differenzen, die auf das Unterschied-Setzen zurückweisen.

Wie die Schachfiguren, die Antinéa (Brigitte Helm) im Rhythmus der ansteigenden Musik immer schneller zieht - nur ein Wort stetig wiederholend, "Schach"... und schließlich "Matt". Natürlich ist es signifikant, daß Saint-Avit die schwarze Figur zieht. Man weiß, als Antinéa ihm die Figur überreicht, daß er mehr verlieren wird als nur das Spiel. Wesentlich aber ist, daß dieses Mehr gerade in der Nichtigkeit des Schachspiels liegt; weil alles, die Suche Saint-Avits, nicht mehr ist als dieses Spiel, das sich Zug um Zug fortsetzt: In den weißen und schwarzen Gewändern der Vermummten, in dem weißen Anzug des Skandinaviers und dem schwarzen des russischen Hetmans; in den wechselnden Kleidern Tanits, schwarz, wenn sie Saint-Avit am Tor empfängt, weiß, wenn sie ihm in den Gemächern Antinéas begegnet; in dem weißen Tuch, das sie Saint-Avit um den Kopf schlingt, um ihn unerkannt vor die Stadt zu führen; in dem schwarzen Umhang, in den sie sich jetzt wieder selber hüllt. Auf der Flucht durch die Wüste werden sie zu schwarzen Schatten.

Alle Erscheinung reduziert sich auf diesen einen Gegensatz, der sie teilt und in immer neuen Variationen verdoppelt: schwarz gegen weiß. Nur diese zwei Worte spricht Antinéa während ihrer ersten Begegnung: Schach-Matt. Der Umhängemantel, den Morhange trägt, ist innen weiß gefüttert und außen schwarz; es ist ein wehendes schwarzes Tuch, wenn er ihn zurückgeschlagen trägt, wie am Anfang, als wir die beiden in die Wüste davonreiten sehen. Sehen wir ihn dann von vorne, ist er ganz in Weiß gekleidet. Er trägt einen langen Kaftan mit einem Gürtel gebunden, um den Kopf ein weißes Tuch. Auf der Reise gleicht er den Arabern, in der Schattenwelt wird er das weiße Gewand wie das Kleid eines Priesters tragen. Saint-Avit hingegen trägt die Uniform des Fremdenlegionärs, eine weiße Jacke und eine schwarze Hose. Am Ende, wenn er allein auf der Festungsmauer steht, wird er sich in einen schwarzen Mantel hüllen. Saint-Avit ist die Figur im Übergang, das Gedächtnis und das Bewußtsein, das sich in diesem Gedächtnis verliert. Am Ende ist es eine Spur in der Wüste, die im wirbelnden Sandsturm verschwindet.

---

<sup>5</sup> Vgl. die Sequenzanalyse bei Sierek 1990 S.126f.

#### 4. Gravitation

Die Kamera folgt Saint-Avit durch die Felsenhöhle; sie gleitet dicht am Felsgestein entlang, führt unversehens in durch steinerne Rundbögen streng gegliederte Gewölbe, rechts und links durch dichtstehende Fackelreihen bestückt, öffnet das eine Mal endlich den Raum auf eine weite Säulenhalle, um ihn das andere Mal in enge, sich vielfach verzweigende dunkle Fluchten roh behauener Felswände übergehen zu lassen. Sie gleitet durch die weiten Hallen Antinéas, die sich, durch Säulen, Gazevorhänge und gläserne Raumteiler gegliedert, in eine unabsehbare Tiefe zu erstrecken scheinen. Oder sie läßt Saint-Avit unversehens - ein Schnitt in die Bewegung - das helle Entree des Hetmans, mit den Stilmöbeln, den stoffverkleideten Wänden, der Getränkebar, betreten.

Die fließenden Übergänge zwischen den roh geschlagenen Felsenhöhlen, den düsteren Arkaden, den unabsehbaren Säulenchluchten und den wohnlichen Salons, die wiederum nach allen Seiten zu in andere Gewölbe und Höhlungen übergehen; die Gazevorhänge, hinter denen schemenhafte Gestalten kenntlich werden, die halbhohe Schwingtüren aus weißem Tuch, die sich unvermittelt öffnen, lassen den Raum in jeder Richtung durchlässig erscheinen. Der Irrweg Saint-Avits durch die Höhle entfaltet die Phantasmagorie eines Raums im Zustand andauernder Wandlung; ein Bildraum, der in jedem Moment aus einer kontinuierlichen Bewegung hervorgeht. Noch die Figuren scheinen dieser Bewegung zu gehorchen, die vermummten Diener Antinéas nicht weniger als Saint-Avit und Morhange.

Wie Billardkugeln treffen ihre Bewegungen in kalkulierten Fluchtbahnen aufeinander, setzt sich des einen Bewegung in der des anderen fort, oder sie stoßen sich voneinander ab, zwei auseinanderstrebende Bahnen, die, das Kräftespiel erneuernd, an anderer Stelle sich wieder kreuzen.

Saint-Avit folgt dem Diener Antinéas durch eine Säulenhalle. Ein Trommelschlag betont den bedächtigen Schritt. Die Kamera begleitet ihre Bewegung mit einigem Abstand. Sie greift dem Schritt Saint-Avits etwas vor, bis er auf der rechten Seite aus dem Bildfeld verschwindet, während auf der linken die Torwache Antinéas ins Bild rückt. Saint-Avits Führer hält seinen gleichmäßigen Schritt, um präzise vor der Wache anzuhalten. Die Kamera gleitet weiter, eine weißbespannte Flügeltür öffnet sich, der Quader eines Säulensockels im Bildvordergrund läßt rechts und links nur eine unbestimmte Raumflucht erkennen. Der Trommelschlag wechselt in ein melodisches Motiv, als der Wächter die Schwelle übertritt. Er geht nach links, verschwindet aus dem Bild, während die Kamera sich auf den Steinquader zubewegt, um rechts daran vorbeizugleiten. Im Bildhintergrund erscheint eine zweite Säule, daneben eine Frau auf einer Bank. Die Torwache kommt wieder ins Bild, nähert sich der Frau, um nun ebenso präzise vor dieser in ihrem Schritt innezuhalten. Die Frau erhebt sich stumm, führt den Gang weiter. Die Kamera gleitet an der zweiten Säule vorbei. Auf einem Divan, angelehnt an einen Steinquader ist Tanit zu sehen, jetzt im weißen Kleid. Die Dienerin tritt erst jetzt hinter der Säule hervor. Tanit wendet sich erst ihr zu, dann einen stummen Blick zur anderen Seite. Die Kamera folgt ihrer Blickrichtung und rückt Antinéa, abgewandt zur Kamera sitzend, nah ins Bild: Die Kamera bewegt sich etwas heran, Antinéa wendet langsam ihren Kopf, schließlich sieht man ihr Gesicht groß im Profil. Ihr erstes Erscheinen geht buchstäblich aus einer Bewegungskette hervor, die mit dieser langen Plansequenz immer dichter geknüpft wird, um in der Kopfbewegung Tanits zu enden.

Wir sehen Saint-Avit am Ende der Szene, er sieht von dem Schachbrett auf und blickt unvermittelt in ein weiß vermummtes Gesicht. Antinéa hat sich entfernt. Er gehorcht dem stummen Befehl und erhebt sich. Das Bild wird abgeblendet. Saint-Avit folgt dem Diener durch eine Flucht von steinernen Torbögen. Die Kamera weicht in entgegengesetzter Richtung zurück. Im Vordergrund rücken immer neue Säulen ins Bild, während sich Saint-Avit weiter in die Tiefe des Bildes entfernt. Unvermittelt tritt Morhange zwischen den Säulen hervor. Er kreuzt, einem anderen Diener folgend, die auseinanderstrebende Bewegungslinie, deren Fluchtpunkt in der Tiefe des Bildes Saint-Avit ist, der jetzt verschwindet. So wie hier wird sich ihre Bahn immer wieder kreuzen; den Rücken einander zugekehrt gleiten sie

aneinander vorbei. Sie bewegen sich, einander umkreisend, als gehorchten sie einem Magnetismus. Morhange entgeht dem suchenden Blick Saint-Avits, aber sein Erscheinen ist an diesen Blick gebunden. Das gleitende Kamerabild hat vollends die räumlichen Beziehungen ersetzt durch die Gravitation sich anziehender und abstoßender Körper.

Die Suche geht in ein Wechselspiel einander austauschbarer Positionen und Verdopplungen über. Saint-Avit tritt erst an die Stelle des Skandinaviers, um dann die Position Morhanges einzunehmen. Das steinerne Angesicht Antinéas, das Monument im Innern des Labyrinths, scheint das Zentrum zu sein, um das sie kreisen.

## 5. Der akustische Raum – die inszenierte Stille

Das Gleiten der Kamera ist eng mit den Motivlinien der Tonebene verknüpft: der singende Alte am Anfang, die lachenden Männer im Gassenwinkel, die Zuhörer am Grammophon, die sich wiegenden Männer beim Gebet. So wie die Kamera an diesen Punkten jedesmal neu sich von Saint-Avit absetzt, so ist mit jeder Akzentsetzung auch ein Wechsel des akustischen Motivs verbunden. Der Singsang zu Beginn der Sequenz, das Gelächter, das die Stille hörbar macht, der Cancan und die monotonen Gebetsgesänge. Auch in der zuletzt beschriebenen Szene ist die gleitende Kamerabewegung mit der akustischen Darstellungsebene, dem Alternieren von Rhythmik, Melodie und Stille verknüpft. Ihr entsprechen die langsamen Bewegungen und die stumme Verständigung der Diener Antinéas.

Mit der Großaufnahme Antinéas setzte das melodische Motiv aus. Ein Schwenk, Saint-Avits Bewegung aufnehmend, rückt Tanit wieder ins Bild. Sie grüßt mit einer Handbewegung, erhebt sich, tritt Saint-Avit gegenüber; die Kamera zeigt, wie sie sich ansehen, bevor Saint-Avit den Blick abwendet. Der Schwenk rückt Antinéa ins Bild, Tanit aus dem Bildfeld aussparend. Die intensive, gedehnte Stille, eines der Grundmotive, zu dem die Inszenierung immer wieder zurückfindet, schafft erst den Raum, in dem sich der Blickwechsel zwischen Antinéa, Saint-Avit und Tanit verzweigt.

Eine Stille, die auf den Moment ausgerichtet ist, an dem die fauchende Raubkatze den Blickwechsel unterbricht. Antinéa antwortet mit einem Zischen; ihr Gesicht ist zur Grimasse verzerrt, um im nächsten Moment - ein Schnitt, eine Großaufnahme - sich als ein makellooses Bild dem Blick Saint-Avits darzubieten. Ein kurzes Flötenmotiv führt den Blickwechsel auf das Schachspiel hin; es bricht ab, als Saint-Avit die schwarze Figur gezogen hat. In rascher Folge die Eröffnungszüge des Spiels - man sieht im Hintergrund die Diener Antinéas. Wieder reichen sie einander den stummen Befehl weiter; ein bedächtiger Gang, ein kurzer Halt, der nächste trägt die Nachricht weiter. Die Kamera folgt ihnen, bis die Bewegung bei einer Gruppe von Musikern anlangt. Trommeln setzen ein, ein neues Flötenmotiv leitet in einen Tanz über. Die orientalischen Klänge und die geschmeidigen Bewegungen der Tänzerinnen fügen dem Schachspiel Antinéas, ihrem immer drängenderen Stakkato, mit dem sie ein ums andere Mal Saint-Avit Schach ansagt, eine melodische Oberstimme hinzu; das Szenario, in der Bewegung selbst wie auf der akustischen Darstellungsebene zu kontrapunktischen Motivlinien differenziert, bricht ein weiteres Mal unvermittelt ab, um in die Stille überzugehen - Matt. Ein Blickwechsel - die Kamera, Antinéa vorgreifend, setzt sich langsam wieder in Bewegung. Träge erhebt sich Antinéa, geht auf einen Gazevorhang zu, den ein Schwenk zuvor ins Bild rückt. Die Kamera folgt ihr noch ein Stück. Sie hält einen Moment inne, wenn Antinéa hinter dem hellen Tuchgespinst verschwunden ist. Saint-Avits Begegnung mit Antinéa bleibt stumm.

Den gleitenden Plansequenzen entsprechen die prägnanten Längen der Stille. Sie weiten den leeren Raum der Wüste und halten diese Weite auch in der bevölkerten Höhlenwelt präsent. Dieser Leere oder dieser Stille scheinen das Gleiten des Bildes und die Bewegungen der verummten Gestalten gleichermaßen zu entstammen; so, als wäre auch die Kamera ein Bewohner dieser Welt von Schlafwandlern, Somnambulen und gesichtslosen

Blicken. Der strenge Kontrapunkt zeigt sich im Habitus des Hetman. Im flinken Schritt, den Vorhang beiseite ziehend, taucht er unvermittelt auf. Das Cancan-Motiv gleichsam in den Gliedern, überläßt er sich dem überströmenden Fluß seiner Worte. In seinem Kabinett schrumpft der Raum auf den Radius seiner Stimme zusammen.

Die Stille des Raums aber wird zum Resonanzkörper für eine andere Sprache; die gerufenen Namen, die wie im Wechselgesang vorgetragen werden, ohne eine Antwort zu finden. Zuerst, wenn Saint-Avit in der Lehmhütte erwacht, ganz leise, und dann laut... "Morhange" - er wird diesen Namen unablässig skandieren, nur irgendwann wird er den Ruf wechseln, wenn er in die Position des Skandinaviers eintritt: "Antinéa".

Die gerufenen Namen sind wie die Schattengestalt Morhange, die vorbeigleitet, ohne daß sie erkannt wird. Das begehrte Objekt, das Ziel allen Suchens, scheint zum Greifen nah und bleibt doch völlig verborgen. Umgekehrt aber ist Saint-Avit selbst der Gerufene. Morhange spricht seinen Namen vor sich her. Aber das betrifft Antinéa, nicht Saint-Avit.

Ihr scheint die Sprache fast ganz zu fehlen. Sie wartet auf Morhange. Sie schmückt ihren Körper mit einem hellen Gewand. Aber als er vor ihr steht, verlangt er hartnäckig, seinen Freund Saint-Avit zu sehen: "mein Freund" - immer nur - "mein Freund", wiederholt Antinéa zornig. Ihre wenigen Worte sind die Schatten einer anderen Rede. Ihr Reich ist nicht nur bevölkert von gesichtslosen Blicken, auch die Sprache ist ebenso verhüllt, begrenzt auf wenige Reflexe der Angeredeten.

"Antinéa liebt", heißt es emphatisch, so, als verkündeten ihre Vertrauten ein Wunder. Sie sind die einzigen, deren Sprache über das unmittelbare Antworten hinausreicht; Tanit, die Saint-Avit von den Liebesgefühlen Antinéas redet, und der Hetman, der ihren Namen skandiert, wie ein Herold den der Herrscherin, oder wie der Conférencier den einer Showattraktion. Sie tragen Antinéas Rede und ihren Namen an das Ohr Saint-Avits. Nur daß ersteres die Empfindungen meint, der Name aber ein zu Stein erstarrtes Monument. Im Innern dieses Labyrinths ist Antinéa die Gebannte. In ihrer Existenz ähnlich wie Echo an den Widerhall des an sie gerichteten Wortes gebunden, wartete sie in ihren Gemächern auf den geliebten Mann: "Ist jemand hier", rief Narziß, der sich verirrt hatte, "Hier", antwortete Echo, "Komm", rief Narziß, "Komm", Echo; "Warum meidest Du mich", "Warum meidest du mich", "Laß uns hier zusammenkommen", "zusammenkommen...".

Die mythologischen Fragmente sind wie die gebrochenen Erzählperspektiven keine inhaltlichen Verweise, sondern Versatzstücke der kinematographischen Bildkonstruktion. Reflexe, Spiegelbilder, Double, die in einer unbestimmbaren Flucht ineinander übergehen. Das Labyrinth und das steinerne Monument mag man mit diesem Mythos so gut in Verbindung bringen, wie mit dem Schattenreich Persephones oder dem Schreckenshaupt der Medusa. Die mythologischen Konturen sind so gleitend wie das Bild selbst. Tanit, die arabische Frau, die nur ein Schatten Antinéas ist, der sich von dieser ablöst, um Saint-Avit in die Wüste zu folgen - ihr Tod in der Wüste läßt sie zu Eurydike werden. Man versteht nun, daß sie es war, deren Begegnung Saint-Avit am Anfang verfehlte, und daß in dieser verfehlten Begegnung der Irrweg des Suchenden seinen Ausgang nahm. Selbst auf der Flucht durch die Wüste wird sich Saint-Avit kaum nach ihr umsehen. Sie folgt ihm, wieder in ihrem schwarzen Gewand, er trägt seinen weißen Uniformrock. Sie bleibt ihm völlig fremd, eine Namenlose. Nur einmal hören wir ihren Namen - es ist der Moment, in dem Antinéa der Liebe verfällt.

Die Figuren in diesem Labyrinth haben keine konstante Form; sie wechseln ihre Wertigkeit mit jedem neuen Bezugfeld, in das sie als Ganzes eintreten. Sie sind ihrer Konstitution nach Reflexe des Mythos in einem auf sich selbst zurückgebeugten, einem erinnernden Bewußtsein. Einander austauschbar und ineinander wandelbar gehorchen sie der grundlegenden Struktur dieses Films, der permanenten Dopplung jeder Relation und jeder Position - das Schwarz und Weiß der Schachfiguren, das Positiv und das Negativ des

fotografischen Bildes. Sie weisen nicht auf diese oder jene mythische Figur, wohl aber auf den Namen, unter dem sie bei Ovid versammelt sind: Metamorphosen.

## 6. Der Narziß

Wenn es der Traum Saint-Avits ist, den der Film darstellt, dann ist die Kamera das träumende Bewußtsein, das sich im Traum Saint-Avits begegnet. Die abgesetzten Schritte der Tuaregs - sie tragen den Bewußtlosen die Stufen in das Höhlenlabyrinth hinunter. Eine Überblendung, das müde Gesicht Saint-Avits - die Kamera weicht etwas zurück. Sein Kopf liegt auf einer Diwanrolle, die mit einem schwarzen Kreuzmuster bestickt ist. Dann sehen wir nur noch eine vage Spiegelfläche - schillernd sich wiegendes Wasser, auf dessen Grund kristallen funkelnde Kiesel. Wieder gleitet die Kamera zurück: das Innere einer Felsenhöhle, ein schmaler unterirdischer Wasserlauf mündet in einem steinernen Bassin, eine Säule kommt ins Bild, Saint-Avit, der sich über das Wasser beugt. Zweimal ein Schnitt, der seine Bewegung rafft und dann eine längere Einstellung, die sein Gesicht zeigt: groß auf der leicht bewegten Fläche des Wassers gespiegelt; mit dem begehrliehen Ausdruck des Durstigen nähert sich sein Gesicht; sein Spiegelbild zerstiebt in der Berührung. Wir sehen seinen Kopf über das Wasser gebeugt. Das Bild wird erneut überblendet, eine gleitende Kamerabewegung zeigt uns Saint-Avit, frisch angekleidet, entspannt auf dem Divan liegend. Er betrachtet seine Finger. Eine weißhaarige Alte trägt ein mit Scheren und Feilen bedecktes Tablett fort.

Mit der gleichen Dienstfertigkeit wird sie aus der Kammer des sterbenden Skandinaviere treten; eine Figur, die gleich zu Beginn der Sequenz in Erscheinung tritt. Vom Opium berauscht und, wie der Hetman erläutert, zerstört von einem heillosen Begehren; emphatisch wird der Name Antinéas genannt. Aber der Tod des Skandinaviere zeichnet nicht nur die Bahn vor, in die der Hetman Saint-Avit geleitet. Sein letztes Erscheinen zeigt die Umkehrung des Narzißkusses. Saint-Avit wird zu Antinéa gerufen. Der Hetman drängt ihn. Saint-Avit folgt dem Vermummten durch den engen Höhlengang. Der Skandinavier lauert ihm auf, ein kurzer Kampf. Saint-Avit schlägt den Skandinavier nieder. Der Hetman kommt hinzu. In seiner schlaff herabhängenden Hand hält er ein leeres Weinglas, mit dem Kelch nach unten gekehrt. Man sieht groß das verzerrte Gesicht des Skandinaviere; es spiegelt sich im Kelch des Weinglases. Er greift nach dem Glas, schlägt es gegen die Wand und rammt sich die Scherbe in den Arm. Saint-Avit wird seine Stelle einnehmen und im Opiumrausch vergeblich auf den Ruf Antinéas warten.

Das steinerne Monument ihres Angesichts ist nur das scheinbare Zentrum der Gravitation, die Saint-Avit, der den Namen des Freundes wieder und wieder rufend durch das Labyrinth irrt, von nun an beherrscht. Wenn er endlich allein noch ihren Namen ruft, wird er Morhange begegnen.

Eine lange Spiegelwand, in der sich das flickernde Licht dichter Kerzenreihen bricht, die an den rautischen Verstreungen des Spiegelglases angebracht sind, bleiverglaste Wände, deren quadratische Verstreungen unmittelbar an das Schachbrett erinnern, Wandspiegel und Gazevorhänge im ständig sich verändernden Bildhintergrund - in der gleitenden Bewegung und dem Bildschnitt läßt die Kamera den exzentrischen Dekor zu einem panoptischen Bildraum werden. Sie zeigt uns Saint-Avit, der, durch eine Glaswand sehend, Morhange entdeckt. Aber nicht diesem, der Szene, der Begegnung Antinéas und Morhanges gilt seine Aufmerksamkeit. Wieder ist in der Montage die "subjektive Perspektive" exponiert herausgearbeitet. Wir sehen durch die gläserne Wand hindurch Morhange und Antinéa. Das Bild gerastert von den Bleiverstreungen im Vordergrund und, in der Tiefe, noch einmal ähnlich durch eine in gleicher Weise gemusterte Spiegelfläche strukturiert; ein Gazevorhang läßt schemenhaft die vierte Figur erkennen, Tanit. Der exakte Gegenschuß zeigt, nun umgekehrt durch die Glasscheibe gesehen, das Gesicht Saint-Avits, eingerahmt von einer der quadratischen Verstreungen, seinen heimlichen Blick; dann ein letzter Gegenschuß: Morhange tritt aus dem Bildkader. Unvermittelt erscheint Saint-Avit, der sich an seiner Statt

an die Seite der Frau begibt; Tanit, hinter dem Vorhang, kehrt sich von der Szene ab. Immer noch haben wir das durch die Bleiverstrebung gerasterte Bild, die subjektive Perspektive Saint-Avits. Noch einmal ein Tausch der Positionen, eine Verschiebung - den mythologischen Fragmenten wird ein letztes hinzugefügt, Ödipus und der Vatermord. Der Film buchstabiert es als "Urszene" Freuds.<sup>6</sup>

Die mehrfach gebrochenen Verdopplungen und Versetzungen der Figuren werden hier in einem komplexen Bildraum zusammengeführt. Die Einstellungsfolge führt die mythische Figuration des Vatermords auf das Narzißmotiv zurück. Saint-Avit erschlägt den so lange Gesuchten. Wenn er den sterbenden Morhange in den Armen hält, findet sein Rufen endlich eine Antwort. Saint-Avit sieht sich von Morhange gefunden, angesprochen bei seinem Namen. Im Hintergrund sehen wir das steinerne Gesicht Antinéas, in seinem Schatten, klein, die Frau. Saint-Avit, als wäre er an seinem Namen aus dem Traum gerufen, stürzt sich wütend auf sie. Ihre Wächter schlagen ihn nieder. Wenn er aus der Bewußtlosigkeit erwacht, wird er auf der Flucht aus der Wüstenstadt den Leichnam Morhanges entdecken.

Nicht das Monument Antinéas bestimmt die Bahnen Saint-Avits; sie kreisen kein Zentrum ein; sie sind das Labyrinth, das immer neue Verzweigungen und Höhlungen hervorbringt. Sein Irrweg ist die ins Unendliche aufgefächerte Brechung dieser einen Bewegung: er neigt sich seinem Spiegelbild zu, das Wasser zerstiebt.

Die permanenten Versetzungen der Positionen des Ichs und des Schattens, das Gleiten gibt sich uns als ein Begehren nach dem verlorenen Selbst zu verstehen. Es zeigt ein Bewußtsein, das, seines Zentrums beraubt, an den Gespenstern irre wird, die es mit seiner Suche selbst hervorbringt. Saint-Avit starrt auf die Szene vor ihm, Tanit, im Hintergrund, wendet sich ab. Er ist den Spiegelbildern verfallen, in deren Flucht jetzt das steinerne Haupt erscheint, von dem es heißt, sein Anblick wäre nur im Spiegel möglich: das Bild Antinéas. Ihre Bewegungen und Gesten sind so eindringlich auf die Essenz des Statuesken reduziert, wie ihre Sprache auf den Nachhall. Die kunstvolle Frisur, der in gleichmäßigen fingerdicken Ringen streng gelegte Lockenkranz, der wie eine Krone ihren Kopf umgibt, verleiht ihrer Erscheinung den Ausdruck des steingewordenen Antlitzes, als sei ihr Bild diesem entlehnt und nicht umgekehrt.

Am Anfang trägt sie ein dunkles Kleid, in sich gemustert, als wären im Stoffgewebe die bewegten Schatten der Fackeln zu einem Ornament erstarrt. Es läßt sie der Raubkatze ähnlich sein, dem Gepard mit dem schwarz gefleckten Fell; sie gleicht sich ihm an, wenn sie, das Gesicht zu einer Fratze verzogen, ihm fauchend eine Antwort gibt; mehr noch wenn sie, dessen Bewegung nachahmend, die Wahrsagerin, deren Orakelspruch ihr mißfiel, böse anzischt - den Oberkörper aufgestützt, den Rücken überstreckt, den Kopf tief in den Nacken gepreßt und das Kinn vorgereckt.

Sie schmückt sich mit einem hellen Gewand, bevor sie Morhange empfängt und legt einen mächtigen Brustschmuck an, der dem seinen gleicht. Der fließende Stoff nimmt ihrer Erscheinung die geometrische Strenge, die sie in anderen Szenen prägt, und wenn sie ihre Arme langsam hinter dem Kopf verschränkt, evoziert der gestische Ausdruck die matte Sinnlichkeit einer ausgesparten Liebesszene. Am Ende, wenn sie im Schatten ihres Monuments steht, den Kopf vorgestreckt in der Haltung eines Raubvogels, verdichtet sich der statueske Gestus, wird unmittelbar zur Geste des Angleichens an die zu Stein erstarrte Gestalt: eine Sphinxgestalt, halb Mensch, halb Tier. Sie ist das Vexierbild des mythischen Subjekts. Keiner Gestalt mehr zugeordnet, nicht Echo, nicht Persephone, nicht dem Haupt der Medusa, nicht der Sphinx; ein Lichtgespinnst, in dem man mal das eine, mal das andere zu erkennen meint. Ihr Bild gleitet nicht, es changiert zwischen den Gestalten, in denen das mythische Subjekt seine Angst zu bannen suchte. Sie ist das Bild, an dem sich der Schrecken als Spiegelung dieses Subjekts zeigt. Es ist nur deshalb der Fixpunkt des Labyrinths, weil dieses keine andere Wirklichkeit als die des Spiegelns hat.

<sup>6</sup> Sierek hat das Ödipusmotiv in den Mittelpunkt seiner Analyse gerückt. Vgl. Sierek 1990 S.135-142.

## 7. Das Spiegelkabinett des Politikers

Der Herr dieser Schattenwelt ist der Hetman. Antinéa ist seine Inszenierung, die er lauthals präsentiert: "Frauen, diese Töchter der Götter", eine "Wollust für sie zu sterben". Seine unablässig perlende Rede bringt ihr Bild erst hervor. Er moderiert die Bedeutungszuweisungen, erzählt, erläutert und analysiert; er teilt die Rauschmittel zu. Er ist der Zeremonienmeister, wie ihn die Bestattungsszene zeigt, der Regisseur der Spiegelungen, der jeden Blick in die Irre lenkt. Das Labyrinth ist sein gekonntes Arrangement. Er organisiert die Sehnsucht als eine Krankheit, der die Körper wie einem Gift verfallen, die Suche nach dem Verlorenen.

Saint-Avit irrt durch das Höhlengewölbe, der Raum weitet sich, er stolpert zwischen den Säulen einer Arkade. Sie mündet in den Salon des Hetmans. Wie in einem Souffleurkasten sieht Saint-Avit zu seinen Füßen das Gesicht des Hetman, der ihn herbeiruft; ein halbrunder Mauerbogen, in dessen bleigefästen Scheiben das Schachbrettmuster wiederkehrt, läßt in ein enges Souterrain blicken. Eingerahmt von Spiegelwänden, in denen sich die Weinfässer, der Tisch, die Flaschen seines Schnapskellers in unabsehbarer Folge vervielfachen, sehen wir den Hetman.

Im schwarzen Frack, die weiße Nelke im Knopfloch, der weiße Kragen und die Halsbinde, ein gezwirbelter Schnurrbart, ein Mann von Welt, ein Franzose russischer Abstammung - wir sehen ihn von vorne, gleichzeitig aber gespiegelt von allen Seiten. "Antinéa, das ist Paris", sagt er und reicht Saint-Avit, der sich zu ihm niedergebeugt hat, ein Glas Wein.

Betrunken steht dieser "letzte Pariser", wie er sich selber nennt, zwischen den Weinfässern und beschwört ihr Bild: Offenbachs Cancan, getanzt von einer Schar Balletteusen auf einer Bühne. In der Loge ein Araber mit vermommtem Gesicht, daneben der Hetman.

Pabst zitiert in einer Rückblende noch einmal das durchgängige Thema seiner früheren Filme: der fetischisierende Blick. Ohne jeden Schnörkel ist er hier, wie in *Westfront 1918*, auf eine drastische Matrix gebracht. Ein gesichtsloser Blick und die berüschte Unterwäsche der Tänzerin - inszeniert ist die Schwelle zwischen Bühne und Loge, eine unüberwindliche Distanz.

"Antinéa, das ist Paris", und das Spiegelkabinett des Hetman das Rollenpanoptikum des altgewordenen Weltbürgers: ein Lude, ein Conférencier, ein schmieriger Diplomat, ein Lebemann zwischen Champagner und Cocktail, ein Geliebter und ein illegitimer Vater, eine unendliche Spiegelei. Das Drama Saint-Avits, das mit dem Tod Tanits in der Wüste endet, hat in ihm seinen Regisseur. Es ist eine Inszenierung, in der die Figuren nur Schatten seiner Worte sind. Er kontrolliert ihre Bahnen, die Positionswechsel von König und Dame, die grandiose "Maschinerie des Scheins".<sup>7</sup> Mit dem Spiegelkabinett des Hetmans ist die Wahrnehmungsstruktur des Subjekts, das Prinzip der Objektconstitution des identifizierenden Blicks, wie sie Pabst bis dahin in allen Filmen thematisiert, fest mit dem mythologischen Fragment verknüpft. Die Suche nach Morhange, das Bild Antinéas, hinter dem Tanit verschwindet, stellt sich anders dar als vergleichbare Konzeptionen früherer Filme. Sie ist nicht mehr auf der Ebene des Sozialen, sondern auf der des Mythos angesiedelt. Die Suche nach dem verlorenen Bild, die verfehlte Begegnung mit dem Fremden, wird so zur Parabel einer Moderne, deren Bewußtsein im Bannkreis der Widergänger des mythischen Subjekts steht. Diesem Bewußtsein ist am wenigsten das Neue Anlaß, den Blick von den Spiegelungen einer verlorenen Heimat abzuwenden. Der Hetman hat nichts mehr gemein mit den Männerfiguren anderer Filme; er ist der Urtyp des modernen Tyrannen, der zynische Organisator dieser Sehnsucht des entfremdeten Subjekts.

---

<sup>7</sup> Vgl. Elsaesser 1984.

## 8. Der elidierte Blick

Tanit, ein schwarzes Bündel auf der Erde - Saint-Avit schüttet weißen Sand auf den Leichnam. Man sieht ihn noch, ein wankender Schatten gegen den gleißenden Horizont; schließlich das Bild, das sich immer mehr eintrübt: der Sand, das Sonnenlicht, seine Gestalt verschwimmen in ein flirrendes, den Rändern des Bildrahmens zu sich abdunkelndes Grau. Und so, wie zuvor gegen das Licht am Horizont malerisch eine Palmenoase sich abzeichnete, die mit der nächsten Einstellung verschwand, verwandelt sich die grieselnde Bildfläche, der fließende Treibsand in die Gischt aufschlagender Meereswogen, die endlich jede Kontur überspülen. Wenn die Überblendung wieder in das trübe Grauweiß übergeht, liegt leblos der Körper Saint-Avits im Sand. Was man sieht ist weniger noch als ein Stoffbündel, nur ein helldunkler Fleck in einem zur Mitte des Bildes sich lichtenden Grau.

Die gebrochenen Erzählperspektiven laufen an einem Punkt wieder zusammen, der den Standort der Kamera jenseits des figürlichen, gegenständlichen Bildes markiert. In ihr ist das Orpheusmotiv über die mythische Erzählung hinausgeführt und zur Matrix der kinematographischen Form geworden. Die gleitende Kamera läßt eine filmische Konzeption erkennen, die das ästhetische Subjekt nicht mehr an den Gegensatz zur äußeren Wirklichkeit, zu den Formen des Sozialen bindet.

Mit *Westfront 1918* und *Kameradschaft* gehen die Filme Pabsts von der Anatomie des Sozialen zu einer Morphographie der zerstörten Erde über; sie zeigen ein zivilisiertes Leben, das an den ausfransenden Rändern - den Katastrophen der modernen Gesellschaft - seine archaische Form enthüllt. Aber der Bildraum, die subjektive Innenwelt bleibt noch auf eine äußere, soziale Realität bezogen. Er ist dort immer noch durch die Übergänge zwischen szenischem Handlungsraum und Bild, zwischen Außen und Innen strukturiert.

In der *Herrin von Atlantis* ist diese Polarität, der Gegensatz von äußerer Wahrnehmung und innerer Affektbewegung, für die Bildkonzeption nicht mehr konstitutiv. Zwar scheint das kinematographische Bild auf einen letzten Fluchtpunkt äußerer Wirklichkeit, den Außenposten der Fremdenlegion, bezogen. In den Brechungen der Erzählperspektiven ist dieses Außen aber selbst zur Struktur des sich verzweigenden Labyrinths geworden. Innen und Außen ist nur eine einfache Teilung, die sich in eine potentiell unendliche Serie immer neuer Polaritäten fortsetzt. Die gleitende Kamera umgreift diesen Gegensatz und läßt den Bildraum aus dem Sich-Verzweigen entstehen. Diese Bewegung ist sein "Innen" und das Bild in jedem Moment nichts anderes als dieses Innen. Wenn in *Westfront 1918* der chaotische Raum noch in der subjektiven Perspektive zu denken war, dann ist hier der Wahn, der Tod, der nicht mehr lokalisierbare Reflex des Lichts und die Stille eines leeren Raums gleichsam vor den Bildraum, vor das Sichtbar-Werden der Figuren, der Dinge, vor das Erscheinen des mythischen Subjekts gesetzt. Der Bildraum hat in der gleitenden Kamera sein Apriori, und darin ist der Tod in einer Weise vorausgesetzt, die Lacan eindrücklich an einem Gemälde Holbeins erläutert. Das erzählende "Ich" sieht sich als "Fleck im Bild"<sup>8</sup>, was nichts anderes bedeutet, als daß es uns, dem wahrnehmenden Subjekt, "unsere eigene Nichtigkeit" zu denken gibt.<sup>9</sup> Die Begegnung des erzählenden "Ichs" mit dem unheimlichen Anderen, seinem Tod, ist *uns* nicht als Erzählung, sondern nur in der Bildkonzeption selbst begreiflich. Der Bildraum läßt den Tod der Figur als das umgestülpte "Innen/Außen" der Wahrnehmungsstruktur des Subjekts verstehen.

"Was Licht ist, blickt mich an, und dank diesem Licht zeichnet sich etwas ab auf dem Grunde meines Auges - nicht einfach jenes konstruierte Verhältnis, das Objekt, bei dem der Philosoph hängenbleibt - sondern die Impression, das Rieseln einer Fläche, die für mich nicht von vorneherein auf Distanz angelegt ist. Dabei kommt etwas ins Spiel, was beim geometralen Verhältnis elidiert wird - die Feldtiefe in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit,

<sup>8</sup> Lacan 1987 S.98-103.

<sup>9</sup> Lacan 1987 S.98.

Variabilität, auch Unbeherrschbarkeit. In der Tat ist eher sie es, die mich ergreift, mich in jedem Augenblick umwirbt und aus der Landschaft etwas anderes macht als eine Perspektive".<sup>10</sup>

Lacan hat sich eingehend mit dieser Umkehrung der konstitutiven Täuschungsstruktur des wahrnehmenden Subjekts auseinandergesetzt.<sup>11</sup> Und er hat sie ebenso im Gleiten des Traums wie im ästhetischen Subjekt der Malerei lokalisiert. Denken wir deshalb bei den zitierten Sätzen Lacans nicht an Filmtheorie, sondern an die beschriebenen Szenen. Dort ist das gleiche, nur anders, nämlich in Bildern gedacht: eine Kamera, die sichtbar ihre repräsentierende Funktion aufgibt, die das erzählende Ich jenseits seines Todes konstituiert, die schließlich das ästhetische Subjekt selbst als das unheimliche Andere zu denken gibt.

Orpheus ist mehr als nur ein Motiv, das der kinematographischen Form seine Matrix gab. Die mythische Erzählung ist die Bewußtseinsform, die in der ästhetischen Form, wenn nicht destruiert, so doch gelichtet wird, ein Bewußtsein, das sich nicht mehr durch den Verlust, die Trauer um eine verlorene Heimat bestimmt.<sup>12</sup> Die "entfesselte Kamera" und das Helldunkel, die Ästhetik des Weimarer Autorenkinos kehrt in diesem späten Film prägnant seine wenig beachtete Seite hervor, ein ästhetisches Bewußtsein, das sich in der Moderne einzurichten beginnt.<sup>13</sup>

## 9. Lichtung

Saint-Avit endet seine Erzählung, sein Gegenüber löscht die Ölfunzel; noch zwei Stunden bis zum Morgenappell, er wird in dieser Zeit den Brief schreiben. Saint-Avit bleibt allein zurück. Sein Blick geht in die Weite vor ihm: die schimmernden Sanddünen, aus denen das Licht in dünnen Schleiern aufzusteigen scheint. Er ist nun in den schwarzen Mantel gehüllt. Wir lesen die Meldung, die der Offizier seinem Vorgesetzten schreibt; wir sehen Saint-Avit von vorne. Er steigt die Treppen zum Kasernenhof hinab; sein Gesicht in einer Nahaufnahme, er hält inne. Der Gegenschuß zeigt den Schild des Tuaregs, so wie ihn Saint-Avit in der Nacht des Überfalls sah und dann wieder, als er in der Wüstenstadt erwachte. Ein Kameraschwenk, Saint-Avit kommt wieder ins Bild, ihm gegenüber, mit dem Rücken zur Kamera, der Tuareg. Jetzt erst sieht man, was Saint-Avit innehalten ließ, das schwarz verhüllte Gesicht. Mit einer rituellen Geste nennen beide in langer Begrüßungssentenz sich bei ihren vollen Namen.

Am Ende der Szene ein Bild - es zeigt eingerahmt von dem Torbogen die gleißend helle Ebene. Wir sehen die schwarze Gestalt davonreiten; Saint-Avit, er mag auf dieses Bild starren. Dann noch einmal das Bild im Torbogen, wie ein Prospekt, an der Festungsmauer angebracht: die sanften Wellenlinien der Sanddünen verlieren sich im Licht. Eine Großaufnahme zeigt Saint-Avit. Ganz langsam lösen sich seine Gesichtszüge.

Die Kamera gleitet in einer schnellen Bewegung über den Sand; man sieht Spuren in die feinkörnige Fläche eingedrückt. Die Läufe eines Kamels kommen ins Bild. Sie folgen der Bahn dieser Spur. Eine Bahn, die in die Bildfläche eingezeichnet ist wie zuvor die Schrift, der Brief des Offiziers an seinen Vorgesetzten. Wir sehen den Sand, die Spuren. Saint-Avit können wir uns nur noch denken, uns vorstellen, daß er versucht, dem Tuareg in die Wüste zu folgen. Wir sehen ein Bild, das nur noch den Gedanken an den Einen und den Anderen verbindet.

<sup>10</sup> Lacan 1987 S.102.

<sup>11</sup> Lacan 1987 S.85-126.

<sup>12</sup> "Genau dem ‚Ursprung‘ mißt der Fremde - wie ein Philosoph in Aktion - nicht das Gewicht bei, das ihm der gemeine Verstand gibt. Diesem Ursprung - Familie, Blut, Boden - ist er entflohen." Kristeva 1990 S.39.

<sup>13</sup> Es schließt in diesem Film unmittelbar an den Surrealismus an.

Im Fort macht sich ein Suchkommando auf den Weg. Man sieht den Trupp vor einem unabsehbar geweiteten Horizont ganz klein am unteren Bildrand verschwinden, dann die Soldaten auf ihren Kamelen im gestreckten Galopp die Sanddünen kreuzen. In dünnen Fahnen treibt der Sand über die Bodenwellen. Eine Musik setzt ein, intoniert die verzerrten Töne eines aufkommenden Sturms. Sie schwillt an - ein zaghaftes Heulen, ein Brausen, ein Toben. Dichte Schleier legen sich über das Bild. Der Wind zerrt an den weiten Mänteln der Soldaten. Sie verschwinden im wirbelnden, dichten Sandtreiben, tauchen schemenhaft noch einmal auf, steigen von ihren Kamelen. Das geblähte Tuch über dem Kopf festhaltend, steht der Offizier gegen den Wind gebeugt. Man sieht seine Gestalt am Bildrand - flatternde weißgraue Tücher. Man hört seine Stimme in den heulenden Tonkaskaden der Musik. Er ruft den Namen Saint-Avits. Die Kamera bewegt sich ein wenig noch weiter, das Bild geht über in ein flirrendes, feinkörniges Grau. Der Film endet wie die Rundfunksendung, er verliert sich in ein Rauschen.

Licht und Schatten lösen sich in einer Totale auf, die von vornherein in der leeren Weite des Raums, der inszenierten Stille gegeben war - auch das ist das Gleiten. Am Anfang zeigte das Bild der Wüste noch Konturen. Eine Landschaft: sich auftürmende Felsen, deren Überhänge und Erhebungen flächig schattiert, in unruhigen Linien gegen das Sonnenlicht abgesetzt sind; ein Gebirge im Hintergrund, das scharfkantig eine vielfach gezackte Horizontlinie beschreibt. Später dann sind es nur noch die Sanddünen, die hell schimmernde gewellte Fläche eines uferlosen Meeres, an der sich manchmal noch eine blasse Linie zeigt, der Horizont; nur eine vage Scheidung des phosphoreszierenden Lichts der grieseligen Fläche vom gleißenden Weiß der Sonne. Der Sandsturm löscht alle Gestalt, die Spur, die zurückführt in die unterirdische Stadt.

Die *Die Herrin von Atlantis* führt das Helldunkel in die rein abstrakte Figuration. Dessen Metamorphose über die weite Landschaft, die Schattenwelt der Höhle in das weiße Licht, löst den Gegensatz von Gut und Böse, Mensch und Natur, Sein und Schein in die Polaritäten der reinen Bildstruktur auf: Fläche, Linie - Schwarz und Weiß. Es läßt die Wahrnehmung, das Figürliche, die Gestalt und die Gegenständlichkeit als Ergebnisse gedanklicher Operationen denken; es führt in dieses Denken.<sup>14</sup> Im Bild der Wüste verstehen wir den Formalisten. Den Reichtum der Welt der Erscheinungen seiner nihilistischen Ordnungswut opfernd, ist dieser der Inbegriff des verneinenden ästhetischen Subjekts, des "authentisch Bösen".<sup>15</sup>

Das Leben, welches im flirrenden Licht der Wüste untergeht, ist der Wald der mythischen Gestalten, der sinnstiftenden Symbole, der Spiegeleien einer ewigen Suche nach dem verlorenen Selbst; es ist der Ernstfall der Identität, von dem es bei Benjamin heißt, daß er im "Naturtheater" nicht mehr eintritt, dessen Schauspieler deshalb Erlöste seien.<sup>16</sup> Er meinte damit eine Parabel aus Kafkas Erzählung "Amerika". Wir dürfen diese aber durchaus für die Utopie nehmen, welche die Kunst für die Moderne ist.<sup>17</sup> Jedenfalls beschreibt sie sehr genau deren Verhältnis zum identitätsstiftenden Sinn.

Ein handgeschriebener Brief, eine schwarze Schrift auf der weißen Fläche. Buchstäblich legt sich eine letzte Legende über das Bild - wir lesen vom Schicksal Saint-Avits. Nur ein Schnitt: er sieht auf ein Bild, die Wüste, eingerahmt durch den Torbogen; seine Gesichtszüge lösen sich. Er verschwindet im Bild. Das Hören und Sehen zieht eine eigene, sich unendlich verzweigende Bahn; wir verstehen das Gleiten. Seinen Anfang nahm es in der Stimme aus dem Äther, eine Störung tritt ein. Saint-Avit beginnt zu erzählen. Am Ende begegnet er

<sup>14</sup> In diesem Sinne hat Deleuze den Begriff des Mathematisch-Erhabenen gebraucht. Deleuze 1989 S.64f.

<sup>15</sup> Vgl. dazu Bohrer 1989.

<sup>16</sup> Benjamin 1934 S.409.

<sup>17</sup> Blumenberg läßt seine Überlegungen zur "Ästhetischen Aufheiterung" mit dem "Prometheus", einer anderen Erzählung Kafkas enden. Blumenberg 1979. S.686f.

seinem Schatten - der Tod, das unausdenkbare Leben; eine Realität jedenfalls, die allemal mehr ist als jede Einbildung und jede Vorstellung.