

BÜCHNER.LENZ.LEBEN

POETISCHE REISE IN EINEN TEXT

Ein Film von Isabelle Krötsch mit Hans Kremer

Filminhalt

Vitae

Isabelle Krötsch

Hans Kremer

Credits

Texte zum Film

Filminhalt

Am Anfang ist die Stimme. Man hört zu. Man sieht nichts, außer dem einen ungeschiedenen Weiß, das die Leinwand zudeckt. Allmählich lösen sich daraus die Umriss einer verschneiten Bergwelt, die von der einsamen Höhe einer Bergspitze aus sichtbar wird. Die Kamera beginnt zu kreisen, das Auge begibt sich auf Wanderung – bis zur Wiederkehr der Anfangsstellung und des anfänglichen Blicks auf die Landschaft.

Textgrundlage ist Georg Büchners Prosawerk Lenz. Der Schauplatz ist Waldersbach, jene Ortschaft in den Vogesen, südlich von Straßburg und inmitten der Bergwelt von Ban de la Roche, wo der junge Sturm-und-Drang-Dichter Jakob Michael Reinhold Lenz seine einsamen Wanderungen unternahm, während er im Frühjahr 1778 beim örtlichen Pfarrer und Philanthropen Johann Friedrich Oberlin weilte, in der Hoffnung auf Erlösung von einer tiefen psychischen Krise.

Auf den ersten Blick möchte man den Film als Literaturverfilmung einstufen. Doch bemerkt man bei näherer Betrachtung gleich zwei wichtige Unterschiede. Zum einen bildet hier der Text, der mit lückenloser Treue vorgelesen und anhand einer anspruchsvollen Intonationstechnik erschlossen wird, eine eigene und eigentümliche Ebene, parallel zur Entfaltung der Bildsprache: unabhängig davon und doch darauf bezogen. Damit wird der Unterschied zwischen Textgrundlage und Drehbuch zurückgenommen, der für Literaturverfilmungen typisch ist.

Zum anderen wird hier die vertraute Theatererwartung vereitelt, dass die Figuren der Erzählung durchgängig und mit allen Mitteln der Schauspielkunst simuliert werden. Stattdessen tritt hier die zentrale Figur von Lenz teils als Rolle in Erscheinung, teils aber auch als mentales Bild, das vom laut gelesenen Text ausgelöst wird. So agiert Kremer – der aufgrund seiner langjährigen Bühnenerfahrung mit Büchner die feineren Zwischentöne des Textes herauszuholen versteht – mal außerhalb des Textes als (Vor-)Leser, mal innerhalb als der Dichter Lenz. Das entspricht auch durchaus dem Wechselbad der Identifikation, das für gewöhnlich dem Lesen literarischer Erzählwerke innewohnt. Mal befinden wir uns außerhalb des Gelesenen: als „Vorleser“ für uns selbst. Mal verschmelzen wir mit einer Figur innerhalb der Erzählung. Im Akt des Lesens changiert die Subjektivität des Lesers zwischen Vorleser und Schauspieler.

Während also der Text Büchners dem Chiasmus zwischen Dichtung und Wahnsinn zugekehrt bleibt, der ja die moderne Literatur als ein immer wiederkehrendes Motiv heimsucht, steht im Brennpunkt des Films nicht so sehr die Literatur oder der Wahnsinn, oder auch nur das

archetypische Dichtersubjekt auf seinem spiralartigen Weg in den Abgrund geistiger Umnachtung, sondern der einfache Akt des Lesens.

Das zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass sich der Film sowohl am Anfang, als auch am Ende auf den Minimalismus einer Stimme zurückzieht, die an der Schwelle zu den ersten Bildern eine Stelle aus Lenzens Essay über Goethes Götz von Berlichingen liest, sowie, nach dem Ausklang der letzten Bilder, eine aus Goethes Werther, während die Leinwand in einem milchigen Weiß verschwimmt, in dem der Zuschauerblick förmlich ertrinkt.

Somit steht die Ranghöhe des Sagbaren gegenüber dem Sichtbaren fest. Das synästhetische Vergnügen, zu dem der Film einlädt, beginnt und endet mit dem Hörbaren eines gesprochenen Textes, dem die visuellen Mittel mit Strenge und Bewusstheit untergeordnet bleiben. Darin liegt eine Umkehrung der für Literaturverfilmungen üblichen Rangordnung der Zeichenarten. Die eigentümliche Leistung dieses Films besteht darin, dass er ein alternatives und eindrucksvolles Verfahren der Erschließung literarischer Texte mit filmischen Mitteln vorlegt.

Dr. Pravu Mazumdar

Vitae

Hans Kremer spielt nicht nur Lenz. Er ist Lenz. Daraus geht die eigentümliche Kraft seiner Lesung hervor. Seit dreißig Jahren trägt er Büchners Satz von der unendlichen Schönheit, „die von einer Form in die andere tritt“, überall mit sich: auf der Bühne, im Leben. Davon ist er nicht nur als Schauspieler durchdrungen – was keine Kleinigkeit wäre –, sondern in der ganzen Bandbreite seiner persönlichen Existenz.

Als ihm Jürgen Flimm 1986 Lenz in die Hand drückte, realisierten die beiden innerhalb weniger Wochen eine viel beachtete Solo-Inszenierung am Thalia Theater / Theater in der Kunsthalle (TIK) Hamburg. Damals entstand für Hans Kremer bereits die Idee, den Text eines Tages in Waldersbach, dem ursprünglichen Ort des Geschehens, zu durchleuchten, wo ja auch der junge Büchner anhand der Notizen Oberlins seine Recherchen betrieb. Vor diesem Hintergrund reisten Hans Kremer und Isabelle Krötsch 2009 dorthin, zur Realisierung nicht nur eines künstlerischen Projekts, sondern vor allem der Vision einer neuartigen Spurensuche, die übers bloß Historische hinausgehen und die keimende Beziehung des Paares inspirieren sollte. Darauf folgte 2010 eine in Szene gesetzte Reise nach Waldersbach mit dem Freundeskreis des Thalia Theaters. Als Hans Kremer am Sonntag Morgen auf der Kanzel der Waldersbacher Kirche die von J. M. R. Lenz verfasste „Predigt“ („Über die Natur des Geistes“) vortrug, ging beiden – dem „predigenden“ Kremer/Lenz und der inszenierenden Isabelle Krötsch – ein Licht auf. Die Texte von Lenz sind so hell, so klar, so liebend! Der Mann war doch alles andere als verrückt! Er war nur nicht mehr gewillt, „Euren hohen Flug“, den Höhenflug der gesellschaftlich Arrivierten, mitzumachen. Er war weder ent- noch verrückt, vielmehr ist er nur ziel- und instinktsicher ausgestiegen! In der Folge haben Kremer und Krötsch in Büchners Text nach Anhaltspunkten für eine solche Deutungsmöglichkeit gestöbert und sind anschließend daran gegangen, ihren Befund filmisch zu realisieren. Es ging letztlich darum, die Texte wie eine „Partitur des Lebens“ zu lesen: „Wir haben jeden Tag die Möglichkeit, uns neu zu schöpfen, da sind der Text Büchners und auch diejenigen von Lenz nichts anderes als Partituren, ähnlich denen von Bach oder Mozart, die es einem ermöglichen, täglich das lateinische Per-sonare von neuem zu vollziehen und sich durch Ge-Schichten zu ver-stoff-wechseln.“ (Hans Kremer)

Wittert Kremer zwischen Text und Leben ein musikalisches Verhältnis, so ist für Isabelle Krötsch das Leben selbst ein durch Kritik poetisierbares Verhältnis. Dazu bedarf es der Texte, die auf ihr kritisches Potential hin abzuklopfen sind, dazu bedarf es originärer Lese- und Interpretationstechniken, die unser tätiges Leben und unseren Blick darauf verwandeln können. So geht es ihr in ihrem künstlerischen Tun um „das Hinterfragen gesellschaftlicher

Gewohnheiten zur Ver-Dichtung des Lebens im Lichte einer Wissenschaft des Herzens“.

(Isabelle Krötsch) Mit dieser Grundeinstellung übt sie sich im Handwerk eines schöpferischen Lesens, das uns erlaubt, die Werte umzuwerten und das Wertlose aufzuwerten. Gemäß der frühmittelalterlichen Metaphysik von Johannes Scottus Eriugena besteht der eigentümliche Wert eines noch so unbedeutenden Wesens darin, in seinem einzigartigen Sein Gott sichtbar zu machen: für einen Blick allerdings, der über das Erkenntnisinteresse hinaus von der Liebe beseelt ist. Eine solche Metaphysik bildete über das Mittelalter hinaus die Grundlage christlicher Wissenschaften bis in die Tage Newtons, dem das Raumzeitgefüge der Welt das Sensorium Gottes war und damit imstande, die Kraft, die die einzelnen Körper durchwaltet, mathematisch zu offenbaren. In diesem Sinne erkennt auch Büchner in der Leidenserfahrung Lenzens einen hohen und allgemeinen Erkenntniswert, ebenso wie fünfzig Jahre zuvor J. M. R. Lenz selbst im Leiden eines unbedeutenden Hofmeisters. Es ist sicher kein Zufall, dass Isabelle Krötsch – während ihrer Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart, sowie ihrer späteren, langjährigen Tätigkeit im Zwischenraum der bildenden und der szenischen Künste – immer wieder auf die Texte Büchners gestoßen ist und den Wunsch verspürte, die „Hieroglyphen“ der poetisch-politischen Formulierungen Büchners lesen zu lernen. Auch Hans Kremer blieb Zeit seiner schauspielerischen Laufbahn diesem Autor verbunden, ob über Leonce und Lena gleich als Auftakt seines künstlerischen Werdegangs, 1982, oder 1989 in der legendären Ruth Berghaus-Inszenierung von Danton's Tod in der Titelrolle. Aus dieser individuellen und dann gemeinsamen Hinwendung an den visionären Geist Büchners ist nicht nur das Konzept zum vorliegenden Film hervorgegangen, sondern auch die Idee des Danton-Denkraums, in dem die Reflexionen Büchners mit visuellen, szenischen, musikalischen und diskursiven Mitteln in Umlauf zu bringen wären. Das entspricht einem „Parlament des Augenblicks“, in dem die freie Entfaltung von Gesprächen und künstlerischen Interventionen im Ausgang von Büchners Denkfiguren realisierbar wäre. Seit 2013 veranstaltet Isabelle Krötsch im Verbund mit Hans Kremer jedes Jahr ein solches „Parlament“ im anatomischen Seziersaal der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Es geht dabei um die vorsätzliche übertretung der Grenzen zwischen den Medien und Disziplinen, die für die global herrschenden wissenschaftlich-technischen Erkenntnisformen maßgeblich sind. Gleichzeitig geht es aber auch um die Entwicklung eines kollektiven Gefühls für ein andersgeartetes Wissen, das durch Sätze, Urteile, Töne, Linien, Farben zirkuliert und individuelle Standpunkte nicht negiert, sondern einfach übersteigt. Solche und andere „transdisziplinäre“ Projekte realisiert das Atelier Kremer/Krötsch anhand der Organisationsform eines „Salons“ oder „Kollektivs“ namens FREIES.FELD, dessen

Motto Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten/Seiten heißt und der Kontrapunktik der Bach'schen Kantaten entnommen ist. BÜCHNER.LENZ.LEBEN ist Isabelle Krötschs erster Langfilm. Mit dem künstlerisch gestalteten Image-Film STEINWAY.STIMMEN hat sie bereits 2008 der partiturhaften Erzählweise ein kleines Denkmal gesetzt.

Isabelle Krötsch

Isabelle Krötsch, gebürtige Münchnerin deutsch-französischer Abstammung. Tätig im Zwischenfeld zwischen den bildenden und szenischen Künsten. Studium im Fachbereich Bühnen- & Kostümbild an der Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, bei Prof. Jürgen Rose. 2001: Szenographie für Musiktheater UA, Marstall des Residenztheaters München in *Himmelssturm und Kauderwelsch über den Ursprung der Sprache*. 2001: erste Arbeit an den Opernfestspielen München. 2002: Realisierung von *Am Anfang. Ein Ende* an den Münchner Operfestspielen mit demselben Team um den Münchner Komponisten Christian Mings. 2003 – 2010: Szenographische Tätigkeit u.a. am Staatstheater Hannover, Theater Basel, Theater Lübeck, Staatstheater Kassel, an der Staatsoper Stuttgart. Arbeitet heute als freie Künstlerin und Regisseurin. 2007 entstand bereits ein 9 min. Kurzfilm STEINWAY STIMMEN parallel zur Theaterproduktion SCHATTENSTIMMEN am Staatstheater Kassel.

BÜCHNER.LENZ.LEBEN ist Isabelle Krötsch's erster Langfilm.

Seit 2010 konzipiert und realisiert das Ehepaar Kremer-Krötsch transdisziplinäre Kunst- und Filmprojekte, ausgehend vom Salon FREIES.FELD. Das gemeinsame „Hausformat“ des Künstlerpaares ist das LAUT.MALEN: ein intermedialer Dialog, in dem Wort & Bild, Klang & Raum live miteinander verwoben werden.

Weitere Informationen unter: <http://www.isabellekroetsch.com/>

Hans Kremer

Hans Kremer, Schauspielstudium an der Hochschule für Musik und Theater, Hannover.

1980: folgt dem Ruf des Regisseurs Jürgen Flimm ans Schauspiel Köln. 1982: für seine Rolle in Büchners *Leonce und Lena* als "Schauspieler des Jahres" von der Zeitschrift "Theater heute" ausgezeichnet. Zwei erste Jahre an den Münchner Kammerspielen: In *Woyzeck* als Tambourmajor an der Seite von Eva Mattes; Alexander Lang's umjubelter *Don Karlos*. Ab 1985 mit Flimm ans Thalia Theater, Hamburg, wirkt dort fünfzehn Jahre. 1986: Flimms viel beachtete *Lenz*-Inszenierung. 1989, kurz vor dem Mauerfall: Titeltrolle in *Dantons Tod* von Büchner (Regie: Ruth Berghaus). Zusammenarbeit u. a. mit George Tabori, Robert Wilson, Alexander Lang, Yoshi Oida. 2001-2009: Im Ensemble der Münchner Kammerspiele bei Frank Baumbauer arbeitet er u.a. mit Andreas Kriegenburg, Luk Perceval, Jossi Wieler, Thomas Ostermeier, Johan Simons. Immer wieder auch Rollen in Kino- und Fernsehfilmen, u. a. mit Regisseuren wie Andreas Dresen, Margarethe von Trotta und Reinhard Hauff. Eine der Hauptrollen in Hauffs mit dem Goldenen Bären ausgezeichneten Film "STAMMHEIM" (1986). Seit 2012/2013 wieder festes Ensemblemitglied der Münchner Kammerspiele in der Intendanz von Johan Simons. Gründete zusammen mit Isabelle Krötsch das Künstlerkollektiv FREIES.FELD, u. a. als Grundlage für das transdisziplinäre Projekt DantonDenkRaum. Weitere Informationen unter <http://www.schauspielervideos.de/video/hans-kremer/>

Credits

Textgrundlage: Georg Büchner's "Lenz" in der Marbuger Ausgabe /

hrsg. von Prof. Dr. Burghard Dedner und Hubert Gersch

Länge: 108 min.

mit Hans Kremer

Regie: Isabelle Krötsch

Kamera: Herbert Stang

Ton: Volker Geis

Schnitt: Herbert Stang, Volker Geis, Isabelle Krötsch

Produktionsassistent: Anna Johann

Technische Beratung: Deiter Geid

Praktikum: Dominik Quint

Eine Produktion des Atelier Kremer | Krötsch in Zusammenarbeit mit dem LPM Saarland

Postproduktion: French Connection München

Text: Dr. Pravu Mazumdar

Anfang und Ende

Die Stille und das entgrenzte Weiß des Anfangs sind wie eine Folie, auf der die Klang- und Bildwelt des Films wasserzeichenartig auftaucht und immer schärfere Konturen annimmt, um am Ende wieder vom weißen Schweigen resorbiert zu werden. Das ist zunächst nichts Ungewöhnliches.

Denn jedes Werk beginnt und endet mit einem semiotischen nihil, das aber meist von Bild und Ton überdeckt und somit vom Werk selbst ausgeschlossen wird. Demgegenüber ist der Film von Isabelle Krötsch förmlich vom Nichts durchquert, anfangend mit der gebrochenen Linienführung der Büchnerschen Prosa, die Tempo und Dauer des Geschehens bestimmt und dem Niemandsland zwischen Vernunft und Wahnsinn zugekehrt bleibt. Ebenso verhält es sich mit den Bildern, in denen das anfängliche Weiß immer wieder zum Vorschein kommt: als verschneite Berghänge, vereiste Straßen, im Nebel versinkendes Ödland. Bei den Interieurs mit ihren kargen Räumen und spärlichen Einrichtungen ist es nicht anders.

Alles Sichtbare, alles Hörbare scheint hier von der Grundstimmung einer winterlichen Leere beherrscht, die das Sein des Werks aushöhlt und vielleicht auch dessen heimliche Hauptfigur abgibt: als die innerste Wahrheit eines Wahnsinns, der auf Rossen hinter uns jagt.

Büchner-Lenz-Leben

Schälen sich nun einzelne Elemente wie Stimme, Buchstaben, Bilder aus dem anfänglichen Nichts heraus, so begegnet uns eine Welt aus drei Ebenen, die im Film verwoben und im Titel nacheinander benannt werden.

Die erste dieser Ebenen (Büchner) betrifft die Textgrundlage: Büchners Erzählung Lenz, vollständig und wortgetreu wiedergegeben von Hans Kremer. Als Leitmotiv des Texts dient das Nichts, das auch im Film auf allen Ebenen artikuliert wird: als Angst, Leere, Wahnsinn, die auf den Protagonisten Jagd machen. Lange vor Heidegger oder Nietzsche reflektiert der junge Büchner über die Erfahrung des modernen Nihilismus, der gleich zu Beginn der Erzählung auf dem höchsten Punkt eines Berges, im dämmernden Abendlicht und inmitten von Schnee und Einsamkeit als ein Nichts offenbar wird, das dem Wanderer Angst einflößt und ihn den Abhang hinunter jagt ins Tal der Menschen, die mit ihren Häusern, Lichtern, ihrer Herdenwärme, ihrer beklemmenden Enge den Alltag entfalten und dem Bedrängten zunächst Vergessen und Ruhe zu spenden scheinen. In diesem Sinne bietet der Panoramaschwenk gleich zu Beginn des Films einen Rundblick vom Gipfel eines Berges aus, um damit die Höhe als den eigentümlichen Ort einer Epiphanie des Nichts wahrnehmbar zu machen.

Darin meldet sich auch, was den Gang der Erzählung durchweg beherrscht: die vertikale Achse zwischen der Höhe von Berg, Wolke, Gott und dem Tal der Erinnerungen, der Einsamkeit, der düsteren Vorahnungen. Daraus entspringt der tragische Rhythmus der Stimmungen in Büchners Figur, jener Zyklus aus Aufstieg und Fall, der das antike Trauerspiel kennzeichnet und im Einklang mit der vertikalen Organisation der Naturgewalten steht – im Text Büchners allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen, da hier auf den Schneegipfeln Einsamkeit und Nichts herrschen, während in der Tiefe nicht der leidende Gott der griechischen Tragödie, sondern die Herdenwärme der Normalität zu finden ist.

Damit erscheint Büchners Bergwelt wie ein gewaltiges und umgekehrtes Amphitheater, so dass Lenz zu Beginn auf dem Kopf gehen will – die Höhe im Blick, auf der das Nichts mit seiner Drohkraft auftaucht – und die am Ende wieder von der Normalität der Täler und Ebenen eingeholt wird.

Die zweite Ebene des Films (Lenz) besteht in einem beständigen und „stummen“ Verweis auf die historische Figur des Sturm-und-Drang-Dichters, Jakob Michael Reinhold Lenz, dessen Ausgrenzung aus dem Umkreis der literarischen Elite seiner Zeit eng an den Aufstieg Goethes und eines neuen literarischen Zeitalters gebunden war. Lenz kann durchaus als die zunächst ausgeschlossene Nachtseite der Weimarer Klassik gelten, denn in seinem Schaffen und Leiden wird das Gären einer Moderne hörbar, die anderthalb Jahrzehnte vor der französischen Revolution einsetzt und erst von der Generation Büchners wieder entdeckt und in ihre revolutionäre Agenda aufgenommen wird.

Die Spuren dieser Ausgrenzung, die als ein Schwellenereignis der neueren deutschen Literatur anzusehen ist, werden – ebenso wie in Büchners Text – vom Film aufgelesen und verdichtet. Das zeigt sich zum einen in der Einklammerung des Films zwischen zwei gesprochenen Zitaten aus den Frühwerken von Lenz und Goethe, die quer durch den Film aufeinander verweisen. Das zeigt sich zum anderen im Einsatz der Originalschauplätze als Drehort, die historisch als ein Niemandsland für den Aufenthalt des Ausgegrenzten dienten: das kleine Dorf Waldersbach in den Vogesen unweit von Straßburg, wo der junge Lenz im Frühjahr 1778, vereinsamt und in tiefer seelischer Not, drei Wochen verbrachte; das Haus und die Kirche des örtlichen Pfarrers Johann Friedrich Oberlin, der ihn während dieser Zeit betreute; das Schulhaus, in dem Lenz untergebracht wurde.

Die dritte Ebene des Films (Leben) betrifft die eigentümliche Kraft der Literatur, die in dem Augenblick spürbar wird, in dem sich das lesbare Leben eines Texts und das lesende Leben eines Lesers miteinander verbinden und insgesamt das Lesen selbst als Tätigkeit und Lebensform sichtbar wird, als das Drama eines lesenden Lebens, das in zwei gegensätzliche

Richtungen drängt: einmal jenseits eines Textes in die fiktive Welt seiner Hauptfigur und einmal diesseits in die reale Welt seines Lesers. Zur Inszenierung des lesenden Lebens setzt der Film die Mittel der szenischen Lesung ein, bei der alles Theatralische auf ein Mindestmaß reduziert ist und der Text sich in einen pulsierenden Strom der Reflexionen über das Geschehen verwandelt. Zu den Elementen einer szenischen Lesung gehören aber nicht nur der laut gelesene Text oder die ihn unterbrechenden Bilder von Schnee und Einsamkeit, sondern vor allem auch der Körper des Darstellers, der das Gelesene mimisch und gestisch artikuliert und mit nicht zu überbietender Präzision verlebendigt, indem er fortwährend durch die Haut der Figur zieht und mal als Leser, mal als Protagonist agiert.

So kommt es, dass die gleiche Gestalt, die immer wieder lesend am kleinen Pult sitzt, auch mal in der Lage ist, halbnackt aus dem Bett zu steigen und sich anzuziehen; oder plötzlich vor einem Spiegel aufzutauchen und sich das Gesicht anzuschwärzen; oder auf einer verschneiten Straße im Nebel zu verlöschen – während die Lesung aus dem Off fortfährt, das Ohr in Anspruch zu nehmen. Damit setzt sich die Auseinandersetzung mit dem Nichts auf der Ebene der Rolle fort und offenbart diese als eine serielle Form aus den Masken des Lesers und des mit dem Wahnsinn ringenden Dichters.

Damit entwickelt der Film Zug um Zug ein Verfahren zur Aufladung und Erneuerung des Erlebens von Literatur: nicht nur indem er das lesende Leben dramatisiert, sondern auch die Lesung in eine Bildwelt einbettet, die sich nie weit vom Schweigen der nackten Leinwand entfernt.

Der unerschrockene Blick

Alle drei Ebenen des Films schwingen in jeder einzelnen Szene mit und verbinden sich im Element einer subtilen Archäologie, die den Zuschauerblick lehrt, immer tiefer zu graben und von einer Ebene zur anderen zu gelangen: von der szenischen Lesung zur literarischen Erzählung oder von der Erzählung zum historischen Schicksal ihrer Hauptfigur.

Unerlässlich für die Realisierung einer solchen Archäologie ist die Kameraführung mit ihren langen Einstellungen und der auf Normalsicht festgelegten Kameraperspektive. Das Kameraauge blinzelt nicht, steigt und fällt nicht, lässt sich nicht von einem Standpunkt zum anderen hetzen, sondern sieht gleichmütig zu, während der Protagonist zur Beute eines Wahnsinns wird, der ihn in die Luft wirft, wieder auffängt, durch die Landschaft jagt und sich ihn allmählich einverleiben will, bis jene Mechanismen der Anpassung einsetzen, die für moderne Gesellschaften – im Zuge von Industrialisierung und Revolution – typisch geworden sind. Dadurch gerät die Kameraführung zur Kunst des unerschrockenen Blicks, bei der die

Kamera gleichsam zum Fenster wird, da jede Szene auf einer einzigen Einstellung beruht und es nur ausnahmsweise zu einem Schwenk oder einer Kamerafahrt kommt, bis das Auge sich positioniert hat, um als stiller Zeuge das Hauptgeschehen einer Szene aufnehmen zu können. Das erinnert durchaus an Dziga Vertovs Kinopravda (Wahrheit des Kinos), bei der es darum ging, fern aller Theatralik, der jungen Sowjetrepublik in allwöchentlichen Kinonachrichten ihre dokumentarische Wahrheit entgegen zu halten. In Büchner.Lenz.Leben wird die Technik der Kinowahrheit nicht nur an der Kameraführung, sondern auch an der prinzipiellen Reduktion des Tons deutlich. Im Hintergrund hört man fast nur die Stimme des Lesers, ansonsten das Durchblättern eines Buches oder das heutigere Geräusch eines vorbeifahrenden Autos. Musik gibt es nicht, so lange die Lesung anhält.

Diente im antiken Theater die Architektur des Zuschauerraums zur Herstellung einer apollinischen Distanz, mit der erst das tragische Drama auf der fernen Orchestra erträglich wurde, so ist dem Film von Isabelle Krötsch ein dreifaches Distanzierungsmoment eingebaut: die Ruhe der Kameraführung, die Sparsamkeit des Tons, die Reduktion alles Theatralischen auf die Mittel der szenischen Lesung. Dabei geht es nicht bloß darum, dass das Drama des Leidens erträglich wird, sondern vor allem, dass dem äußersten Leid – im Angesicht des nahenden Nichts – ein gelassener Blick zur Seite stehen kann. Der Film bietet weder eine These noch einen metaphysischen Trost, sondern eher eine visuelle und gedankliche Übungsanleitung, die uns darin schult, dem existenziellen Abgrund der Ausgrenzung, die jederzeit jeden Einzelnen von uns ereilen

Dr. Pravu Mazumdar