

Verlag Bibliothek der Provinz

Heide Stockinger
MONI, DAS AUGEN DER KAMERA

Erzählung

Heide Stockinger
MONI, DAS AUGEN DER KAMERA
Erzählung

herausgegeben von Richard Pils

ISBN 978-3-99028-548-0

© Verlag Bibliothek der Provinz
A-3970 WEITRA 02856/3794
www.bibliothekderprovinz.at

Cover: Kendostab, privat



Die einzige authentische Art, die eigene Identität zu erleben, ist, an sie nicht zu denken und sie zu vergessen – wie man den Atem vergisst, wenn man atmet.

Claudio Magris

Neues Bild, an einem Zugfenster vorbeifliegende Landschaft. Im TV-Film wird mit der japanischen Bahn gefahren.

Maki, im engen Lederkleid, sitzt am Fenster. Sie hat die Augen geschlossen. Moni befindet sich ihr gegenüber, und neben ihr, im eleganten Seidenkostüm, sitzt, sitzt? – hat Okasan ihren Platz. Die japanische Mama nimmt die japanische Sitzhaltung ein. Ihre Füße berühren nicht den Boden. Sie sitzt auf den Unterschenkeln. Ihre Schuhe hat sie ausgezogen.

Moni ist ihr zugewendet und liest ihr von den Lippen ab. Den Ton langsam einblenden. Der Zuseher verfolgt nun, wie Okasan der Westfrau Moni das Zählen auf Japanisch beibringt. Die Finger werden zur Verständigung genutzt. Ichi, ni, san, shi, go. Ein Finger, der zweite Finger, der dritte Finger, der vierte Finger, der fünfte Finger der linken Hand von Okasan klappt zu, die Hand war offen und ein Finger nach dem anderen verschwindet zu einer Faust. Bis zehn kann Moni schon gut zählen. Ab zehn ist's ein Kinderspiel. Elf ist zehneins, zwölf ist zehnzwei; zwanzig ist zwei-zehn, fünfzig ist fünf-zehn. Die beiden Frauen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, kommunizieren in vertrauter Weise miteinander. Dem Unterricht im Zählen auf Japanisch wird im Film mehr Platz eingeräumt als die Szene eigentlich hergibt.

Ein wenig später. Moni rutscht auf ihrem Sitz hin und her. Sie richtet ihren Oberkörper auf und entspannt sich wieder. Maki, ihre japanische Freundin gegenüber am Fenster, schläft immer noch. Okasan, ihr zur Seite, hat eine starre Haltung eingenommen.

Monotones Zählen auf Japanisch durchzieht die ganze Einstellung und hält weiter an. Es ist Monis Stimme, die zu hören ist, aber es ist ihre innere Stimme, die zählt, es zählt in Moni: Ichi ni san shi go roku hana hachi ku ju; ju ichi, ju ni ... ni ju ... go ju ...

Jede von Moni »still« gesprochenen Zahl ist begleitet von Atemgeräuschen. Ichi einatmen, ni ausatmen, san einatmen, und so weiter.

Monis Körper kommt langsam zur Ruhe. Und somit kommt auch das Bild, das die Kamera einfängt, zur Ruhe. Der Bildausschnitt ist für einen Augenblick stillgelegt. Was in Monis Blickfeld ist, der Rocksäum des Lederkleides ihres Gegenübers, die Beine ihres Gegenübers, die Lacklederschuhe ihres Gegenübers, ihre eigenen Schuhe, ihre eigenen, ausgestreckten Beine und ihre Hände auf den Knien, verliert an Körperhaftigkeit, an Konsistenz, an Farbe. Monis Umfeld verblasst. Die Szene »Okasan zieht Moni in ihren Bann« geht über in eine Erinnerungssequenz.

Das Zählen ist im Off noch zu hören. Nach einer Schwarzphase langsames Aufblenden. Abkehr vom Prinzip »Auge der Frau ist Auge der Kamera«.

Moni ist sechzehn Jahre alt ...

Ein Straßenbeleuchtungskörper auf gusseisernem Standbein, eine Art Kandelaber, nimmt langsam Form an. Das Ichi-ni-san-shi-go verklingt.

Tageslicht. Eine europäische Stadtlandschaft in den Sechzigerjahren. Die Konturen der Häuser errei-

chen nicht die gewohnte Schärfe. Straßenszene. Zwei Kameras, die eine davon fix montiert.

In einiger Entfernung tauchen die Umriss einer weiblichen Gestalt auf. Ihr Sommerkleid schwingt beim Gehen. Der Wind bauscht es auf. Weichzeichner. Die Gestalt unterscheidet sich durch ihr wehendes Kleid von anderen, ebenso nur in Umrissen erkennbaren Passanten. Sie ist zeitweise verdeckt durch den massiv den Vordergrund beherrschenden Kandelaber. Sie kommt geradewegs auf die hinter dem Kandelaber postierte Kamera zu.

Kamera-Gegenschuss. Im Bild ist nun das Gesichtsfeld der weiblichen Gestalt mit dem schwingenden Rock. Der Drehort ist derselbe, aber der Kandelaber ist nicht da. Die weibliche Gestalt sieht ihn nicht.

Position 1, Kamera hinter dem Kandelaber. Die Frau entpuppt sich als Moni in jungen Jahren. Ihre Gestalt ist immer noch verschwommen. Sie ist dem Kandelaber schon um einiges näher gekommen.

Wiederum Änderung der Blickrichtung um 180 Grad. Moni ist »mit ihrem Kopf ganz woanders«. Den Kandelaber sieht sie noch immer nicht.

Wenn nun, zum letzten Mal, der Kandelaber von der dahinter aufgebauten Kamera ins Bild genommen wird, ist Moni diesem schon gefährlich nah, sie setzt Fuß vor Fuß, drei Schritte noch, zwei, einer –

Peng!! Und die Kamera? Nun, sie macht nicht den Schlag gegen die Säule mit, sondern vollzieht einen schnellen Schwenk um 360 Grad. »Die Sinne schwinden« gaukelt sie vor. Die Optik wird abge-

deckt. Eine Spritzkerze simuliert die Sternchen, die vor Monis Augen aufblitzen. Die Optik wird freige-
macht und Erschütterungen ausgesetzt. Es entstehen
nicht, wie man meinen könnte, verwackelte Bilder,
sondern kreisende Bildsegmente suchen ihre Form.
Moni klittert die Bruchstücke zusammen. Da ist
keine Stadtlandschaft mehr und kein Kandelaber;
gebirgige Szenerie im Weitwinkel nimmt Form an,
und ein Mann in japanischer Kleidung aus alter Zeit
beherrscht den Vordergrund.

Die Rückblende in die Jugendzeit wird von der
Geschichte des entlaufenen Ochsen und seinem Hir-
ten abgelöst. Der Hirte hat die Spur des Ochsen
entdeckt.

*nun versteht er, daß die dinge, wie verschieden gestaltet
auch, alle von dem einen golde sind, und daß das wesen
jeglichen dinges nicht verschieden ist von seinem eigenen wesen.*

Der Hirte sucht mit all seinen Kräften. Er wird
schließlich auch fündig, wenn er auch erst am Anfang
steht.

*unter den bäumen am wassergestade sind hier und
dort die spuren des ochsen dicht hinterlassen.*

*hat der hirte den weg gefunden inmitten des
dichtwuchernden, duftenden grases?*

*wie weit auch der ochse laufen mag bis in den hintersten
ort des tiefen gebirges:*

*reicht doch seine nase in den weiten himmel,
daß er sich nicht verbergen kann.*

– Wir stehen vor einem Tunnel.

Makis Worte sind in die Stille der Bäume am Was-
sergestade eingebrochen. Die Kameraoptik bewirkt

durch eine Zoomfahrt die sukzessive Verkleinerung
des Bildes vom Ochsen und seinem Hirten. Das Bild
erlangt für einen Augenblick Zugfenstergröße und
sieht wie gerahmt aus. Es verkleinert sich in raschem
Tempo, und als nicht mehr festzustellen ist, ob das
Pünktchen dort im Gebirge der Hirte ist, fährt der
Zug mit einem Ruck an. Die Landschaft draußen
verschiebt sich. Natürliche Ablende, der Zug ist in
den Tunnel eingefahren. Zäsur. Was ab nun geschieht,
ist nicht mehr rückgängig zu machen.

Wochenlang lebe ich nun schon in Ungewissheit
über das Schicksal meiner Frau Moni. Ich bezichtige
die bundesdeutsche Polizei der zu wenig genauen
Recherche zu dem einzigen Punkt, der weiterführen
könnte, dem Abholen des Kendostabs kurz vor Ab-
flug der Austrian Airlines von Frankfurt Richtung
Heimatflughafen. Ich bat um eine neuerliche Über-
prüfung aller Fakten. Wann genau ist der Kendostab
am Frankfurter Flughafen, nach der Landung der
Maschine aus Tokio, abgeholt worden? Wo ist der
Aushändigungsschein geblieben, mit welcher Un-
terschrift ist die Abholung bestätigt worden? Wer
hat den Stab übergeben? Gibt es Zeugen für die
Übergabe? Können sich diese Zeugen erinnern, wie
die Frau ausgesehen hat, die den Stab abgeholt hat?
Wie sie sich benommen hat? Ist etwa, auch das wäre
möglich, Monis Mitbringsel, der Kendostab, beim
Transport, beim Umladen in Seoul zum Beispiel,
verloren gegangen? Oder aber ist der Kendostab, der
in Frankfurt abgeholt wurde, gar nicht Monis Stab

gewesen, ist Monis Stab gar nicht transportiert worden, weil er nämlich zusammen mit Moni in Japan geblieben ist?

Eine ganz andere Frage im Zusammenhang mit dem Kendostab habe ich mir schon längst selbst beantwortet. Welcher Sport das denn sei, bei dem man den Stab als Gerät benutzt.

Es gibt, nach buddhistischem Glauben japanischer Spielart, viele Wege, zur letzten Stufe der Erkenntnis, dem sogenannten ZEN, vorzudringen. Zum Beispiel den Weg über das Blumenstecken, über die Kochkunst, über die kalligraphische Kunst, über die Kunst des Bogenschießens und über die Kunst des Schwertkampfes.

Eine Einübungsform zur Kunst des Schwertkampfes beziehungsweise die zeremonielle Form des Schwertkampfes ist das Fechten mit dem Kendostab. Bis zum Jahr 1750 hatte man in der Fechtkunst richtige Schwerter benutzt. Dann erst ging man zum Bambusschwert über. Erhalten blieb der Geist der alten Übung: den Feind mit gleichsam schlafwandlerischer Sicherheit zu treffen, und zugleich den Kämpfer zu höchster Konzentration und höchster Selbstdisziplin zu befähigen.

Kendo, wie im Übrigen auch Judo und Kyudo, endet mit der Silbe »do«. »Do« ist der japanische Name für »Weg«. Ken-do ist der Schwert-Weg, der Weg zur Erkenntnis über das in schlagende Bewegung versetzte Bambusschwert.

Ich schilderte der bundesdeutschen Polizei in der eben festgehaltenen Kurzform, was Ken-do eigent-

lich sei. Ich vertrat die Meinung, Moni müsse von der Bedeutung gewusst haben, könne sich überhaupt eingehender mit »Wegen zur Erkenntnis« beschäftigt haben, könne sich – nur so ein Gedanke – in ein abseits gelegenes japanisches ZEN-Kloster zurückgezogen haben und dort im Lotossitz verharrend ungestört von Nachforschungen nach ihrer Person auf satori, die Erleuchtung, warten.

Die bundesdeutsche Polizei, es ist ihr nicht zu verargen, wendete sich intern an ihre österreichischen Kollegen. Ob man diesen Herrn Kapellmeister Weidel nicht näher unter die Lupe nehmen sollte? Vielleicht habe er mehr mit dem Verschwinden seiner Frau zu tun, als bisher angenommen worden ist.

Eine noch nie da gewesene Identifikationschance soll dem Zuseher zuteil werden. Wie Moni es anstellen will, das zu erreichen, ist inzwischen drehbuchevident: Auge der Hauptdarstellerin im Film ist Auge der Kamera. Und warum sie so vorgeht, hat sie auch dargelegt. Sie möchte – dass sie schon so gut wie nicht existent sein könnte, weigert sie sich zu glauben – diese Frau, dieses mit Moni bezeichnete »Ich« zurückholen, zurückholen, bevor es zu spät ist.

In dem Schwebезustand, in dem sie sich befindet, in dem Zustand des sanften Übergangs, wird sie eines Dings gewahr, das, so stellt sie fest, ganz nah ihrem Gesicht ist. Es ist durchsichtig. Wenn sie die Augäpfel nach links rollt, ist es links vorm Gesicht, wenn sie die Augäpfel nach rechts rollt, ist es rechts vorm Gesicht.

Nur den Bruchteil eines Bruchteils einer Sekunde hat sie nicht gewusst, dass das Ding, das da vorwitzig in die Welt hineinsteht, ihre Nase ist. Mit dem Erkennen, »das ist meine Nase«, ist sie nun entweder endgültig in die zweigeteilte Welt zurückgekehrt, vor allem, wenn die Nase juckt, oder sie grübelt über die eben gemachte Erfahrung nach und tritt somit wieder ein in die Räume, die keine umfriedeten Orte sondern unendlich sind.

»Eine schlechte Nachricht verbreitet sich viel schneller als eine gute« – an diese Journalistenweisheit muss ich mich klammern, wenn mir, meist nachts, die Sorge um meine Frau zusetzt. Ich gewöhne mich daran zu akzeptieren, dass sie mich verlassen hat. Aber meine großzügige Akzeptanz verknüpfe ich mit der an die Götter, an das Schicksal gestellten Bedingung, dass ihr nichts zugestoßen ist.

Wahrscheinlich haben die Proben zu ORPHEUS UND EURYDIKE auch ihren Anteil daran, dass ich als nicht gerade unsensibler Musikmensch nicht mehr meiner Frau die Schuld zuweise: »Moni, wie kannst du mir das antun?« Und nicht mehr aufbegehre: »Was hab ich dir denn getan, dass du dich einfach von mir absetzt?« Mir vielmehr sage: »Ich hab dich nicht gut genug gekannt. Wer bist du eigentlich?« Und nahe dran bin, mich zu fragen: »Wie hat Moni mich gesehen, wofür hat sie mich gehalten, wer war ich in ihren Augen?«

Ich war ahnungslos, als die Polizei bei mir vorstellig wurde. Ihr schonendes Verhalten mir gegen-

über hatten die Beamten bald aufgegeben, sie hatten mir aufs Gesicht zugesagt, dass es nicht Aufgabe der Polizei und ihrer ausführenden Organe sei, Aussteigern nachzuspionieren. Es kam für mich daher unerwartet, dass die Polizei wieder ermittelte, dass »Frau Moni Weidel, ein potentiell Verbrechenopfer« auf einmal wieder Gegenstand ihrer Untersuchungen geworden war.

Ich kapierte nicht gleich. Ich, ich, der ich um eine Verlorene trauerte, war auf einmal ... einer Straftat verdächtig.

Ich setzte mich nicht zur Wehr. Ich hatte keine Angst mehr vor einem Verhör. Nicht einmal vor Fragen, die mein Eheleben beleuchteten.

Wie lange sind Sie bereits verheiratet? Trugen Sie sich vielleicht mit der Absicht, sich von Ihrer Frau zu trennen? Wenn ja, wie steht Ihre in Wien studierende Tochter dazu? Erzählen Sie von Ihrer beruflichen Tätigkeit! Sie fahren des Öfteren nach Frankfurt. Aus beruflichen Gründen? Oder trafen Sie sich dort privat mit Musikerkollegen, die Sie von Ihrem früheren Engagement in Frankfurt her kennen? Haben Sie Ihre Frau zu diesen Fahrten mitgenommen? Nein? Warum nicht? Geben Sie uns bitte die Adressen Ihrer Bekannten, Ihrer männlichen und Ihrer weiblichen Bekannten in Frankfurt und Umgebung zu Protokoll!

Solcherart wurde ich in die Mangel genommen. Meine Frankfurter Freunde sollen Moni am Frankfurter Flughafen abgeholt haben und, und – ? Ich wunderte mich über mich selbst. Die Untergriffigkeit des Vorwurfs, der mir da gemacht wurde, erregte

nicht meinen Zorn. Ich gab bereitwillig über alles Auskunft. Ich bestätigte, mit Kollegen in Frankfurt telefonisch in Kontakt zu sein und sie auch privat besucht zu haben. In jüngster Zeit sei ich in Sachen Neuinszenierung für die kommende Opernpremiere in Frankfurt gewesen. Die Bühnen-Ausstattung würde vom Frankfurter Opernhaus übernommen.

– Sie studieren als Kapellmeister ORPHEUS UND EURYDIKE ein?, fragte Dr. Horn, der bei meiner Vernehmung mit dabei war.

– Ja. Aber was soll das. Das wissen Sie doch längst. Die ersten Proben mit den Solisten beginnen morgen.

Dr. Horn fragte nicht offen danach, ob ich denn emotional überhaupt in der Lage war, zu dirigieren. Aber ich wusste: Des Gedankens konnte er sich nicht erwehren, wie es zu bewerten wäre, wenn ich cool bleiben sollte, bei Orpheus' markerschütternden Oktavenschmerzschreien zu Beginn der Oper.

Der natürlichen Abblende bei der Einfahrt des Zuges in den Eisenbahntunnel – die letzte Szene endete damit – entspricht die natürliche Aufblende durch eine Tür, die Okasan öffnet. Vom dunklen Flur kommend folgen Maki und Moni ihrer »Mutter« hinaus ins Freie, ins lichtdurchflutete Bad. Über dem aus heißer Quelle gespeisten Wasser steigen Dämpfe auf, die die dichte Vegetation ringsum mit Schleiern umgeben. Moni schließt die Tür hinter sich und schlüpft wie Okasan und Maki aus den Bastsandalen. Sie steht barfuß auf einem Boden von gewachsenem Fels. Sie hat ihren Blick auf Okasan geheftet, um ihr

den nächsten Schritt in der festgelegten Abfolge der japanischen Badeübungen abzuschauen. Okasan löst den Gürtel ihres Yucatas und lässt das schlafrockartige Baumwollkleidungsstück von ihrem Körper gleiten. Sie ist nackt; große, trotz ihres Alters feste Brüste, ein mütterlicher Bauch. Moni wendet sich von den üppi-gen Formen, die sie mit einem kurzen Blick in ihrer Eigenart erfasst hat, ab und schaut zu Maki hin, die ebenfalls ihren Yucata fallen lässt. Ein Mannequin-körper. Eine Beschreibung erübrigt sich. Ein Paradiesvogel ohne Federnkleid. Moni knotet nun auch den Gürtel ihres Yucatas auf, sie schlüpft aus dem linken Ärmel, aus dem rechten Ärmel – sie zieht sich bedächtig aus. Weil sie ihre Schamhaftigkeit tarnen will.

Moni legt ihren Yucata auf einen bereitstehenden Holzschemel. Okasan lässt bei einem Wasserhahn Wasser in einen Holzzuber laufen, rückt den halb gefüllten Holzzuber zu Moni hin und deutet auf Monis mitgebrachtes Waschzeug. Moni hat den Körper von Okasan nah vor sich. Möglich, dass sie sich gern mit Blicken daran festsaugen würde, sie tut's aber nicht; wegschauen kann sie aber auch nicht, das würde dumm aussehen, also setzt sie ihre Sehkraft erst gar nicht ein, was bedeutet, dass die Kamera ein verschwommenes Bild produziert. Erst als Okasan zu ihrem eigenen mit Wasser gefüllten Zuber zurückkehrt, hat Moni ihre Blicke fest auf die japanische Mutter gerichtet, jetzt darf sie schauen, sie muss ja sehen, was Okasan macht, um sie nachahmen zu können.

Heide Stockinger

Literaturredakteurin beim ORF, Radio Oberösterreich, bis 2011. Im Böhlau Verlag erschienen die Bücher »Generationen erzählen. Geschichten aus Wien und Linz 1945 bis 1955« (2005, Hg. Heide Stockinger und Irene Riegler) und »Jung-Sein in Linz. Geschichten aus den 50ern« (2008, Hg. Heide Stockinger). Zuletzt erschien das Feature »Hugo Award – nach wem ist der Preis für Science Fiction benannt?« in: »Hugo Gernsback und seine technischen Magazine« von Franz Pichler, Trauner Verlag (2014).

Verlag Bibliothek der Provinz

Literatur, Kunst und Musikalien