

Kurt Kladler

The Trapdoor

Der Film, die filmische Arbeit an sich, ermöglicht es, über Zeit, Raum und Bilder zu bestimmen, sie in eine Abfolge zu bringen, ihnen einen Rhythmus zu geben, Verhältnisse zwischen ikonischen, motivischen, historischen, ideosynkratischen und anderen Inhalten herzustellen, sie mit Tönen, Geräuschen und Sprache zu versehen, und all das zu tun, was die Arbeit mit filmischen Materialien ermöglicht: über sie zu verfügen.

Im konkreten Fall gewinnt diese Verfügungsmacht eine besondere Qualität, da Filmaufnahmen aus mehreren Familienarchiven, die ursprünglich im persönlichen Gebrauch und späterhin als Lebensdokumente Verwendung fanden, von Tim Sharp zu einem neuen Filmganzen montiert wurden. Diese Materialien, die ursprünglich mit persönlichen Bedeutungen und nachfolgend mit Erinnerungen versehen wurden, aber auch dem unumkehrbaren Ablauf der Lebenszeit, der Einheit von Körper und Aufenthaltsort, unterworfen waren, werden nun in neuen Anordnungen zum Film *The Trapdoor*: Die scheinbare Selbstverständlichkeit, dass Ausgangsmaterialien durch die Bearbeitung neue Sinnzusammenhänge und Tiefenschichten von Mitbedeutungen schaffen, erlangt ihre Brisanz durch die Tatsache, dass die verwendeten Filmsequenzen unbestreitbar Teil einer subjektiv erlebten Geschichte und Ausdruck persönlicher Wahrnehmungen sind. Tim Sharp bildet die Erinnerungsarbeit paradigmatisch nach verwendet die Mittel der filmischen Gestaltungsarbeit in einer Weise, die uns daran teilhaben lassen. Die Bilder erweisen sich dabei in einem derartigen Ausmaß als selbstständig, dass sie in *The Trapdoor* als verallgemeinerbare Erinnerungen Geltung und Wirkung erlangen können.

Es wird sich zeigen

Ich musste erst eine Sprache finden, die es ermöglicht, mein Verstummen zu benennen. Mit mir war unbezweifelbar etwas geschehen, und vielleicht ließe sich auch davon sprechen, dass mir etwas zugestoßen war, während ich *The Trapdoor* von Tim Sharp gesehen habe. Unmerklich zwar, aber die emotionalen Nachbilder dieses Filmes bewirkten jene Vertrautheit mit einer Reihe von darin gezeigten Szenen, die sie gleichsam zu eigenen Erinnerungen werden ließen. Erst durch die Frage: Was wird *mein* Leben gewesen sein?, artikulierten sich Gedanken, die gleichzeitig meinen Standpunkt am Rand einer noch ungewissen, eigenen Lebensmasse verdichteter Zeit markierten.

Die Antworten auf diese Frage versuchte ich von den Filmbildern abzulesen und die letzte Sequenz des Filmes schien sich dafür besonders gut zu eignen. Sie lässt die Betrachter auf einem leeren Bahnsteig zurück, ein Zug war angekommen und fährt wieder ab. Nichts, an das

sich unser Hoffen und Sehnen richten könnte verbleibt, kein Mensch, nur Landschaft und technische Anlagen. Ein weiteres Bild aus dem Repertoire des eben gesehenen Films, das einer selbstverlorenen, die weite Landschaft betrachtenden Frau, schiebt sich in den Fordergrund. Es ist eine Szene voll visueller Poesie und Ruhe, in der die Zeit zur Gegenwart gedehnt wird. Wir sehen diese Frau aus einiger Entfernung, sie wird zum kompositorischen Bestandteil eines atmosphärisch dichten Bildes, das nach und nach, mitten im Schweben der aufgehobenen Zeit, begreifen lässt, dass noch jemand anwesend ist, die unsichtbare Person hinter der Kamera. Es ist ihr Blick, dem wir folgen und der die Bilder fest halten will, Ausschnitte auswählt und in die Szenen bereits die künftige Bedeutung der aufbewahrten Lebenszeit einschreibt. Es ist ein Blick der mehr sieht, der auch von Stimmungen und Gedanken weiß, das Vorher und Nachher kennt und so, wie das technische Auge der Kamera einen Ausschnitt der Landschaft erfasst, wird der Filmstreifen einen Ausschnitt aus der gelebten Zeit darstellen. Es ist aber auch ein Blick, dem sich mehr darbietet als er zu sehen im Stande ist.

Das Zeittypische der Mode beispielsweise, aber auch die Zeichen der Zeit, die damals noch Zeichen der neuen und großen Zeit waren, einer Zeit, deren Zukunft schon auf mindestens Tausend Jahre hin berechnet war. Die roten Flaggen mit dem Hakenkreuz, von einem leichten Sommerwind bewegt, der auch dem Brautpaar durch die Haare strich, eine Liebkosung der Welt, die nur für das junge Glück da zu sein schien, damals, als die blumengeschmückte Hochzeitskutsche vom Objektiv der Kamera erfasst wurde. Die unbeachtete Nebensache, die beflaggte Nebenstraße, die nur durch einen Zufall für kurze Momente in den Bildausschnitt rückte, das wofür das Auge in diesen Augenblicken blind war, zeigt uns jetzt, im Nachhinein, die Beiläufigkeit mit der Menschen zu Objekten der Geschichte gemacht wurden. Sie übersteigt die subjektiven Lebensgeschichten und ist allgegenwärtig, wie der Kamerablick.

Buchstabe für Buchstabe, Kader für Kader

Die Suggestionskraft dieses Filmes von Tim Sharp reicht in überraschender Weise an jene von großen Spielfilmen heran, da wir im Bann der filmischen Illusion erst nach und nach unser Selbst wieder finden, verändert und in einem Zustand, in dem auch die Selbstvergewisserung nach einer zunächst bildhaften Sprache verlangt. Die Lebenssumme der darin verdichteten Zeit scheint eine bilanzierende, das eigene Leben überdenkende, Perspektive einzurichten. Sie verzahnt das Gesehene mit eigenen Dispositionen und ermöglicht es, die eigene Geschichte mit Bildern auszustatten, durch die wir uns in den Ablauf einer Zeit einschreiben, die unsere eigene Lebenszeit bis hinein in die Vergangenheit anderer verlängert.

Tim Sharp ermöglicht uns die Teilhabe an der Lebenszeit anderer, indem er mit filmischen Mitteln die Illusion erzeugt, dass wir teilnehmende Subjekte dieser Geschichten sind. Er fördert die Bereitschaft, durch Projektionen und über fiktionale Ergänzungen von Erzählungen, uns als Subjekte dieser gestalteten Erinnerungsarbeit zu erleben. Der Film verführt durch seine technische und konzeptuelle Reife, er führt aber gleichzeitig einen Weg entlang, der den Ort der Erinnerungsarbeit markiert, er zeigt, dass diese eine gestaltende Arbeit ist, Absichten folgt, auch wenn diese, wie im Augenblick des Gleichlaufes der Lebenszeit und der Belichtung von Filmmaterial, verkannt werden. *The Trapdoor* inszeniert gekonnt den Mechanismus des Verkennens als Bedingung, die es uns ermöglicht Geschichte vom Standpunkt subjektiven Erlebens zu erfahren und als Totalität zu betrachten. Die Erinnerungsarbeit vollzieht sich dabei in der Sphäre existentiell geprägter Selbstvergewisserung, deren sprachliche Referenten das erlebende oder reflektierende ICH und seine Verallgemeinerungsformen sind. Die Sprache selbst, das Material der Entäußerung dessen, was über Erinnerungen erschlossen wird, bietet beispielsweise der Psychoanalyse Einsatzpunkte und wird dabei buchstäblich genommen. Im Hinblick auf den Film von Tim Sharp ließe sich deshalb eine erhellende Analogie: „Buchstabe für Buchstabe, Kader für Kader“, herstellen. Die Psychoanalyse dient dabei lediglich als ein Modell, an dem sich zeigen lässt, dass der Prozess des Erinnerns und die Vergangenheit selbst nicht fest gefügt sind und erst durch das Wiederholen und Durcharbeiten konsistent werden, obgleich, im Bezug auf die Materialität des Filmmaterials und die darin sichtbar erhaltene Welt, anderes zu vermuten wäre.

Im Film von Tim Sharp wird die Wiederholung zu einem filmkompositorischen und zu einem analytischen Instrument, das einerseits den natürlichen Vorgang des oftmaligen Rückgriffes auf prägnante Szenen der Vergangenheit nachbildet, das aber andererseits auch zeigt, dass die Bedeutungen variable Größen sind, die vom vorgängigen und nachfolgenden Material ihren Wert erhalten. So wird die Szene, ein kleiner Junge schleppt ein Holzbrett auf dem „Ende“ zu lesen ist, zur Sequenz, die eindeutig als inszeniertes Ende eines Urlaubsfilmes gedacht war, und verweist dennoch auf viel mehr. Irgendwo mitten im Film von Tim Sharp markiert sie auch einen Generationenwechsel, das Ende ist für dieses junge Leben ein Beginn, der durch eine weitere formale Entscheidung noch akzentuiert wird.

Ein harter Schnitt setzt zwei fast identische Szenen aneinander, die Jahrzehnte auseinander liegen scheinen. Es ist der gleiche Ort, rundum laufende Treppen, auf denen ein Junge nach oben strebt, einmal als Schwarz-Weiß Sequenz, fortgesetzt mit einem Farbfilm späterer Produktion. Ein erneuter Blick auf dieses Material zeigt mir, dass mich meine Erinnerung

getäuscht hat und die Empirie des Films, die Kader für Kader vor meinen Augen steht, lädt allem zusätzlichen Sinn auf. Das visuelle Material des Filmes von Tim Sharp wird verdichtet und verschoben und an anderer Stelle zusammengefügt. So kombinierte Erinnerungsorte

sind Sequenzen, welche beispielsweise die beflaggte Brücke über die Salzach zeigen - Hakenkreuzfahnen(s/w) und die österreichische Staatsflagge-rot-weiss-rot, in Farbe. All das ließe sich noch als filmisch nachgestaltete Erinnerungsarbeit im Rahmen persönlicher Erfahrungen deuten, wären da nicht eine Reihe von subtilen formalen Entscheidungen, die auch das Filmische, das Medium selbst in die Position des Erzählers rücken.

„polyphones“ Sehen

Die sichtbar verbliebene Welt entsteht vor unseren Augen nach Maßgabe der jeweils vorhandenen technischen Möglichkeiten und Mittel. Das jeweils vorhandene Filmmaterial, Objektive und Kamerafinessen schreiben sich in die Physis des Vorführmaterials ein. Das ist eine relativ einfache Erkenntnis, doch Tim Sharp verwendet die dadurch eröffneten Möglichkeiten als Ausdrucksmittel, die nicht nur sich selbst bedeuten. Er vermeidet souverän all jene Imperative, die uns bei vielen experimentellen Filmen daran gemahnen, dass es ein Film ist, den wir sehen, dass es Filmkader sind, die aneinander montiert die Illusion von Bewegung erzeugen, Rhythmus haben und so unsere Erfahrung von Zeit strukturieren, durch Schnitt und Abfolge Kausalitäten herstellen, etc.

The Trapdoor vermittelt das Vergnügen des „polyphonen“ Sehens. Es ist das eine Vielstimmigkeit, die zunächst von der Vielfalt der verwendeten Materialien intoniert zu werden scheint, die sich aber nach und nach als polyphone Erzählung erweist, eine Familiengeschichte, in der sich das Filmische selbst durch eine Vielzahl von Gedanken, die man sehen kann hörbar macht.

Diese beglückende Erfahrung lässt sich mit der zum Genuss sublimierten Erkenntnis vergleichen, der Einsicht, dass die Sprache immer schon vorgängig war, wir sie erst mühsam erlernen mussten um dann mit ihrer Hilfe erkennen zu müssen, dass wir durch sie gesprochen werden. Die Hingabe an diese Erzählungen, in unserem Fall sind es filmisch gestaltete Lebensgeschichten, bring uns ein Stück Souveränität zurück. Sie schafft jene Distanz, in der wir uns einerseits als Subjekte unserer eigenen Geschichte begreifen können, mit allen existentiell erfahrbaren Konsequenzen unwiederbringlich vergangener Zeit und eines unabwendbaren Endes, in der wir uns aber andererseits auch als Objekte der Geschichte, die uns „gesprochen haben wird“, in der Erzählungen über uns angelegt sind, betrachten können. Dabei verschränken sich Lebenswahrheit und historische Wahrheit, Gesichtlichkeit und Verantwortung.

So gesehen hat Tim Sharps Film auch eine existentiell ethische Dimension. Vordergründig lässt sich diese an der Frage nach der Verantwortung während und nach des Nationalsozialistischen Regimes fest machen. Auch wenn alles mit einem Riesenspaß begann, das Spiel mit der Falltür, wie am Beginn der von Tim Sharp zum Film montierten Erinnerungsstücke, mit den lustigen Verkleidungen der Schauspieler und der, zur kindhaften Ekstase gesteigerten Angstlust, dieser Hingabe an den schrillen Schrecken, vergleichbar mit der Angst vorm Krokodil, das der Kasperl dann verjagen wird, ... Auch wenn es damit begann, im Rückblick verbleibt von der Angstlust oft nur die Angst und ihre Umbildungen in Schuld. Zwar lässt sich vieles nur im Nachhinein wissen, doch diese Konstruktion einer Entschuldung oder Relativierung von Schuld ist fraglich und Tim Sharp zeigt dies am Material der verwendeten Filme. Er findet Entsprechungen zur Beiläufigkeit, als Form in der sich Geschichte in der Gegenwart ereignet, und er findet Entsprechungen zum sinnstiftenden Wirken der Nachträglichkeit, mit der wir aus der Gegenwart heraus die Vergangenheit erschließen.

ES zeigt sich

So zeigt sich auf der Ebene der Handhabung der Kamera, der Kameraführung und Motivwahl, das Wirken der Macht, die sich im Fall der nationalsozialistischen Herrschaft durch zahllose Bildverbote manifestierte. Beispielhaft ist dafür jene Szene, in der die Kamera einer Person folgt, um dann, als zufällig ein Soldat ins Blickfeld gerät, zu stocken. Die Kamera wird verrissen, ein kurzer Ruck nur, er genügt jedoch um in allen Sequenzen aus jener Zeit ein Wissen aufzuzeigen, das verdeutlicht, dass Verantwortung auch bereits in jener „großen Zeit“ möglich und nötig war. Durch diesen Ruck wird auch das, was aus dieser Zeit nicht zu sehen ist, weil die Darstellung verboten war, oder weil die Kriegsergebnisse und Lebensumstände schlichtweg die Amateurfilmerei verunmöglichten, zum mitgedachten Teil dieses Filmes von Tim Sharp. Es ist die Intelligenz dieses Filmes, dass nicht vorgeführt, nicht illustriert wird, sondern, dass ES sich zeigt, und zwar am Material und dessen Verwendung. So zeigt sich auch was filmische Illusion ist und was in der filmischen Arbeit selbst manifest wird.

Nicht von ungefähr sind es Begriffe aus der Psychoanalyse, welche die psychische Arbeit zur Bearbeitung latenter Inhalte beschreiben, wie beispielsweise Verschiebung, Dissoziation, Wiederholung, Verkehrung, etc., und das Freudsche Konzept der Darstellbarkeit, die sich auch auf die Ausgestaltung dieses Filmes beziehen lassen. Denn, obgleich wir das sehen, was nach den Gesetzen der jeweiligen politischen Macht und nach Maßgabe eigenen Begehrens darstellbar war, vermittelt Tim Sharp durch seine Arbeit auch etwas von den latenten Inhalten, die sein eigenes Begehren bestimmen. Er folgt nicht einem gerichteten Ablauf der Zeit, seine Erzählweise ist „modern“, vielstimmig und von einer hohen Sensibilität für das

Material selbst bestimmt. Er verfährt wie jemand, der es zwar aufgegeben hat, ein Puzzle vollständig zusammen zu setzen, der aber dennoch Teile arrangiert und aneinander passt, Entwürfe wagt und uns dabei verführt, uns dazu verleitet Dinge für wichtig zu nehmen, die vielleicht von anderen ablenken sollen, uns bei unseren Vorlieben und Vorurteilen packt, um uns in jene Sprachlosigkeit zu entlassen, in die wir dann die Tinten unsere eigenen Gedanken und Gefühle träufeln müssen.

Die „sekundäre Bearbeitung“ der belichteten Tagreste aus der Vergangenheit uns unbekannter Menschen macht diesen Film zu einer komplexen Parabel in der wir uns selbst zu erkennen geben, indem wir weniger nach den Bedingungen des Lebens anderer als nach jenen des eigenen Lebens forschen. Für kurze Momente blitzt dann die Erkenntnis auf, dass der Filmemacher selbst an jenen Hebeln zieht, die dann die Falltür öffnen werden, die Lösung steht ganz oben angeschrieben und bildet den Auftakt, *The Trapdoor*: