

*Laudatio zur Verleihung der Clio 2017 an Chris Kraus für DIE BLUMEN VON GESTERN*

am 20. September 2017

von Per Leo

Sehr verehrte Frau von Trotta, sehr geehrte Frau Brombach,  
sehr geehrte Mitglieder der Jury,  
meine Damen und Herren,  
lieber Chris Kraus,

dass heute Abend ich zu Ihnen spreche und nicht jemand, der dazu berufener wäre, ein als Anekdotenfass berühmter Weggefährte des Regisseurs zum Beispiel oder die schönste Frau Hollywoods, bei der es fast ein bisschen egal wäre, ob sie den prämierten Film überhaupt gesehen hat; dass Sie, mit anderen Worten, nicht bekommen, was ein cinephiles Publikum erwartet und verdient, das hat seinen Grund in einem Kontakt zwischen dem, um den es hier geht, und dem, der über ihn redet. Einem Kontakt zwischen Chris Kraus und mir.

»Kontakt« ist ein Allerweltswort, aber es ist mit Bedacht gewählt. Um zu erläutern, wie das zu verstehen ist, muss ich aber leider schon zu Beginn meiner Lobrede gegen die erste Goldene Regel der postmodernen Rhetorik verstoßen, die da lautet: Eher soll dir die Zunge verdorren, als dass du deinen Zuhörern mit Latein kommst. Aber ich fürchte, es geht nicht anders. Das lateinische Verb *contingere*, von dem sich das Lehnwort »Kontakt« ableitet, vereint in sich drei unterschiedliche Bedeutungsebenen. Erstens die wechselseitige Berührung von zwei Dingen oder Subjekten; also nicht: ich berühre dich, sondern: wir stoßen zusammen. Zweitens das Zufällige dieses Zusammenstoßes und die Offenheit seiner Folgen, worauf ein anderes Lehnwort – »Kontingenz« – verweist: Eine Schlacht kündigt sich oft schon Tage vorher an, ein Feindkontakt dagegen ereignet sich unvorhergesehen, und er kann ebensogut folgenlos bleiben wie zum Auslöser eines Krieges werden. Drittens die Möglichkeit eines Gelingens; *mihi contigit* heißt: Mir ist etwas geglückt, und die deutsche wie die lateinische Redewendung bringt treffend zum Ausdruck, dass ein Gelingen mehr ist als nur das Resultat einer Leistung, die ich – wie es im Fußballneudeutsch heißt – »abrufen« kann, nämlich ein immer auch

wundersames Zusammentreffen von etwas, das in mir steckt, mit etwas, über das ich nicht verfügen kann. Oder mit anderen Worten: Was gelingen kann, kann auch scheitern.

Nimmt man diese drei Bedeutungsebenen zusammen, wird sofort klar, dass Kontakte ein idealer Erzählstoff sind. Ein Kontakt ist ein Ereignis, das zu unbedeutend ist, um zur Nachricht zu werden, und zugleich zu vieldeutig und ergebnisoffen, als dass es sich von selbst versteht. Zwei Stoßstangen passiert, was eigentlich nicht passieren sollte: Sie berühren einander, und zwar so laut, dass man es nicht ignorieren kann. Der kurze Moment nach dem Knall und vor dem Öffnen der beiden Fahrertüren – das ist der Anfang einer Kontaktgeschichte. Dass der Preisträger nun heute Abend nicht von einem Filmkritiker, von einem Kollegen, oder einem Schauspieler gepriesen wird, sondern von einem ihm, der Jury und dem Publikum unbekanntem Laudator, erscheint mir wie der Musterfall eines Kontakts: eines zufälligen Zusammenstoßes von zwei Subjekten, das zu einem kleinen Gelingen geführt hat.

Wo doch das Scheitern so viel wahrscheinlicher gewesen wäre.

Glauben Sie mir, als ich im Januar an der Kinokasse die Karte für *Blumen von gestern* löste, habe ich die Möglichkeit, dass dieser Film mir irgendetwas sagen könnte, in etwa für so wahrscheinlich gehalten wie ein Autofahrer, der im Begriff ist, den endlosen Süden New Mexicos auf der Interstate 285 unter Assistenz seines Tempomats zu durchqueren, den Kontakt mit einer fremden Stoßstange. Im Gegenteil. Das wenige, was ich über den Film gehört hatte, reichte aus, um nichts von ihm zu erwarten, um nicht zu sagen: das Schlimmste zu befürchten.

Es war die kalte Routine des freiflottierenden NS-Historikers und halbprofessionellen Nazi-enkels, mit der ich meine Frau, die verständlicherweise von NS-Historikern und Nazienkeln die Nase voll hat, aufforderte, mich in einen Film über einen NS-Historiker und Nazienkel zu begleiten, sinngemäß mit den Worten: Lass uns was essen gehen, ich muss vorher nur noch kurz ins Kino, halbe Stunde maximal. Man muss wissen, dass meine Frau und ich uns vor vielen Jahren beim frühzeitigen Verlassen von Kinofilmen ineinander verliebt haben, um zu verstehen, wie ungläubig die Blicke waren, die wir uns während der ersten halben Stunde im Halbdunkel des Kinosaals zuwarfen, wie erleichtert unser Lachen, und wie beredt das Schweigen, das nach Ende des Films auf dem Nachhauseweg – zum Essengehen war es längst zu spät – zwischen uns herrschte.

Dass es sprachlos macht, ist ein großes Lob für ein Kunstwerk. Sagt es doch, dass die spontan verfügbare Sprache nicht ausreicht, um auszudrücken, was einen bewegt. Um über Kunst zu sprechen, muss man seine Sprache wiederfinden. Bei mir dauerte es mehrere Stunden, und heraus kam dabei ein Brief an den Regisseur.

Auf den ausdrücklichen Wunsch des Adressaten, den er äußerte, als er mir keine acht Monate später antwortete, werde ich ihm zum Lob und Ihnen zur hoffentlich erbaulichen Aufklärung diesen Brief jetzt vorlesen. Ich würde heute wohl das eine oder andere Wort anders wählen, zu sehr spiegelt sich im Überschwang und der Neigung zum Superlativ noch die Unmittelbarkeit des Kinoerlebnisses. Aber dass ein Film einen geradezu zwanghaft nüchternen Zeitgenossen wie mich überhaupt zum Überschwang verführt, sagt ja auch etwas über ihn aus.

Berlin, 29. Januar 2017

Lieber Chris Kraus,

es ist keine Verlegenheitsfloskel, wenn ich gestehe, dass ich nicht weiß, wie ich Ihnen zu Die Blumen von Gestern gratulieren soll. Der Film ist, soweit mir bekannt, eines der größten Kunstwerke der deutschen Erinnerungskultur, zumindest in der Enkelgeneration. Dieses Urteil könnte für sich stehen, wenn mich der Film nicht gleichzeitig vor ein Rätsel stellen würde. Auch das ist keine Floskel. Seit ich ihn gesehen habe, denke ich unentwegt über ihn nach. Denn er ist nicht nur großartig, er scheitert auch grandios. Und ich frage mich nun, ob das so sein muss. Oder ob es überhaupt anders sein dürfte. Oder, ganz verwegen, ob es vielleicht sogar Absicht ist. Sie sehen: echte Fragen.

Ich selbst habe mich als Schriftsteller und Historiker einen Großteil meines bisherigen Berufslebens mit der Vorgeschichte und dem Nachleben des Nationalsozialismus beschäftigt. Meine Bemerkungen kommen daher über das Thema, während alles, was ich über das Medium sagen kann, laienhaft, naiv und bestenfalls von Zuneigung getragen ist. Dass sich dieses Thema nur über den Dokumentarfilm oder die Komödie fassen lässt, ist jedenfalls eher geahnt als gewusst. Ich kenne bei diesem Stoff kein einziges Melodram, von anderen Genres ganz zu schweigen, das mehr wäre als gute Unterhaltung, Schindlers Liste eingeschlossen. Chaplin oder Lanzmann, oder wenn man das Thema auf die Shoah eingrenzt: Benigni oder Lanzmann, das scheinen mir die beiden einzig gangbaren Wege zu sein. Komödie? Absolutely. Romantische Komödie? Maybe. Romantische Komödie über einen Nazienkel und die Enkelin eines Holocaustopfers? No way! Meine erste Verneigung gilt daher Ihrem Mut als Künstler. Ich betone den Künstler, weil Mut bei den großen Themen, und erst recht bei diesem, ja fast immer künstlerischer Mut ist. Ich glaube nicht nur nicht an das persönliche Geständnis in Nazidingen, ich glaube sogar, dass die Bekenntnisform dem Thema vollkommen

unangemessen ist und alles Schlimme, was es dazu gibt, vom Willen zum Geständnis herührt.

Meine zweite Verneigung gilt den ersten beiden Dritteln des Films. Sie haben mit der Wahl dieses Genres für diesen Stoff das Drahtseil schockierend hoch gespannt, und wie traumwandlerisch sicher Sie darauf wandeln, und zwar in jeder Hinsicht – Drehbuch, Inszenierung, Schauspielerei –, oder um ein anderes Bild zu bemühen, wie Sie trotz rasender Geschwindigkeit in keinen der tausend Honigtöpfe des Kitschs treten, ist bewundernswert. Die sich aufbauende amour fou: Es ist die einzig mögliche Form, diese Liebe zu erzählen, aber genau die treffen Sie mit jedem Satz und die Schauspieler mit jeder Geste ganz genau. Wie komisch überspannt sich die Neurosen aneinander nähren und dabei die Nähe fühlbar wächst! Die Verschränkung der Beziehungsgeschichten: Wie elegant Sie die Ebenen miteinander verbinden und dabei den Plot entfalten! Die heikle Inszenierung einer Auschwitzüberlebenden: Wie wunderbar sicher kommt in der Übertreibung die Verhaltensunsicherheit der Täternachfahren auf den Punkt. Mir hat der Atem gestockt, immer dachte ich: Wann fällt er? Aber nicht ein Wackler. Das ist große Kunst, natürlich auch der beiden Hauptdarsteller. Und was ist das Geheimnis dieser Kunst? Performanz.

Der Film ist immer dann großartig, wenn er das, was sich nicht sagen lässt, zeigt. In dieser Hinsicht kenne ich wirklich nur ein anderen Film, dem das so – wortwörtlich – atemberaubend gelingt, und das ist Lanzmanns Shoah. Ihr Film wird mir in dem Moment unerträglich, wo er symbolisch wird. Oder weniger drastisch gesagt: Wo die Symbolik nicht mehr dem Zeigen dient, sondern zur Bedeutung strebt. Die Inversion des »deutschen« Begehrens nach einer »jüdischen« Frau, dieses Urmotiv der Entlastung, das sich ja schon in der »Mandeläugigen Schönen« bei Paul Celan findet, ist natürlich Symbolik, aber als solche für die Entfaltung der Geschichte unverzichtbar. Und überdies ein kluger Move. Nur wenn die Annäherung von der Opferseite ausgeht, öffnet sich ja der Raum, in dem sich dieses Thema von der Täterseite frei, weil unschuldig, entfalten lässt. Und was für einen großartigen Gebrauch Sie von dieser Freiheit machen! Sie können zum Beispiel die Aggression, den unverständenen Drang zur Gewalt, als Kern des Tätererbes zeigen. Habe ich so noch nicht gesehen.

Jüdische Borderlinerin begehrt deutschen Zyniker mit hochmütiger Moral, meine Güte, das kann doch nur schiefgehen – außer es gelingt.

[Erlauben Sie mir an dieser Stelle einen kurzen Einschub, eine Ergänzung, die ich erst heute morgen verfasst habe. Wie kaum eine andere Kulturtechnik ist, scheint mir, der Humor in der Lage, symbolische Grenzen im Sprechen, für die es gute Gründe gibt, zu achten und zugleich ihrer Übertretung so gefährlich nahe zu kommen, dass man ihre Enge für einen Mo-

ment vergisst – und dabei die Grenze selbst als Grenze, und das heißt auch: als reversibles Menschenwerk, begreift. John Cleese hat das kürzlich in einem Interview mit dem amerikanischen Magazin *Vulture* verdeutlicht, als er sich mit der Frage konfrontiert sah, ob ein weißer Komiker Witze über Schwarze machen darf. Cleeses Antwort ist ein Witz: Was ist der Unterschied zwischen einem weißen und einem schwarzen Märchen? Das weiße beginnt mit: »Once upon a time...« – Das schwarze mit: »You motherfuckers ain't gonna believe this shit!« – Sie dürfen lachen. Sie dürfen sich aber auch empören. Die Linie, die das Sagbare vom Unsäglichem trennt, ist sehr dünn. Und sie ist beweglich. Was sagbar ist, worüber gelacht werden kann, verändert sich mit den Beziehungen zwischen den Gruppen, die der Witz zusammenbringt. Und damit ist über die Kleinigkeiten, von denen der Humor lebt, das Timing, die Intonation, den Hintergrund des Sprechers und natürlich den Kontext, noch gar nichts gesagt.

Den Bereich des Sagbaren entlang der Grenzen des Lachbaren zu vermessen, ist, oder vielleicht sollte ich eher sagen: könnte eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst sein. Chris Kraus jedenfalls hat diesen riskanten Gang nicht nur nicht gescheut, er hat ihn mit geradezu tollkühner Lust auf sich genommen. Darf ein deutscher Regisseur mit Täterhintergrund Juden, und insbesondere Jüdinnen, so entwerfen, dass man über sie lachen muss? Natürlich darf er das! Es muss nur gelingen. Dass Kraus es gewagt hat, die Komik einer jüdischen Protagonistin darzustellen, und er damit nicht nur mich und meine Frau, sondern auch weltweit viele Besucher jüdischer Filmfestivals zum Lachen gebracht hat, halte ich für die vielleicht größte Leistung seines Films.]

Ich weiß nicht, was Sie und die Schauspieler getragen hat, jedenfalls müssen sich in diesen Szenen zum überragenden Talent ein paar Götterfunken beigemischt haben. Das ist, soweit ich sehe, beispiellos, und zwar in fast jedem Detail. Ich fange jetzt nicht an, sie aufzuzählen, den Film kennen Sie ja selbst, aber allein die im Milchshake sinkenden Stars'n Stripes würde ich nicht gegen – dünnes Eis, ich weiß... – hundert Toni Erdmanns eintauschen.

Die Rahmenhandlung ächzt natürlich in jeder Fuge, aber das macht nichts, man muss Experte sein, um das zu sehen; vor allem aber geht es ja gar nicht um den Plot, sondern um die Figurenkonstellation. Und die ist wirklich wahlverwandtschaftsartig gut entworfen. Wie sich die beiden Zufallspaare – Totila und Rubinstein berufsbedingt, Zazie und Balti sexuell – Stück für Stück lösen, um sich neu zu arrangieren, darin sind die beiden Dimensionen der »Vergangenheitsbewältigung«, die persönliche und die institutionalisierte, sehr präzise erfasst. Dass am Ende Balti und Rubinstein ebenso zueinander streben wie Totila und Zazie, ist ebenso treffend wie mutig. Denn der Chiasmus ist durchgehalten: Die Auschwitzüberlebende sagt zwar dem Auschwitzforscher ins Gesicht, dass er vor 80 Jahren ebensogut beim SD hätte ar-

beiden können, aber tatsächlich ist sie ja in gewisser Hinsicht sein Spiegelbild. Beide haben sich in der Vergangenheit eingerichtet, darum ist es konsequent, dass sie am Ende auf der Bühne seines Kongresses sitzt und souverän ihre Rolle spielt. Gegen diese Starre gewinnt das Rasen der beiden anderen nur umso schärfere Konturen. Toll!

Nur: Auch 1810 musste man schon Goethe sein, um eine solche Konstellation so aufzulösen, dass es am Ende nicht billig wird. Aber 200 Jahre später, bei diesem Thema? No way out. Das Happy End geht nicht, weil es die wunderbar entfaltete und durchgehaltene Ambivalenz mit einem Streich vernichten würde. Also wählen Sie die zweitschlechteste – und möglicherweise beste – Lösung: die individuelle Heilung mit offenem Ende der Liebesgeschichte. Aber dafür müssen Sie die beiden leider nach Riga schicken. Ich wurde während der ganzen Reiseepisode den Eindruck nicht los, dass da der Regisseur von Wut getrieben war. Wut über den Preis für eine vielleicht zu präzise entworfene Dramaturgie, die am Ende in den Widerspruch zwischen Idee und Erzählung führt.

Die beiden müssen zusammenfinden, sonst würde der erzählerische Mut sich in Feigheit auflösen. Aber wenn sie zusammenfinden, landet der Film ebenso notwendig in dem Klischee, dessen Vermeidung ja gerade sein Anliegen ist. Die Szene in der Gedenkstätte ist so furchtbar konventionell, dass ich mich ernsthaft gefragt habe, ob Sie mit dem Mut der Verzweiflung den Ausweg in der parodistischen Überbietung gesucht haben. Was aus meiner Sicht dafür spräche, sind die beiden Zeichen, mit denen Sie den Kitsch markiert haben: Sowohl die räumliche Anordnung der Figuren, die hintereinander stehen und sich somit nicht ansehen, als auch die Souvenirverkäuferin kontrastieren so offensichtlich mit der Opfermarkierung durch die Farbe Rot, dem Regen und der Gaskammermusik, dass sie wie Selbstzitate in einer Selbstverleugnung stehen. Und der Sex, nun ja. Ich hoffe, Sie haben sich bei Ihren Hauptdarstellern bedankt. So ein erzählerisches Desaster muss man erstmal überspielen. Reconciliation crap – Versöhnungsdreck – nannte Ihre israelische Kollegin, die Dokumentarfilmerin Yael Reuveny es, als sie und ich vom ZDF bei einer Umarmung gefilmt worden waren. Zu Recht. Das Ende bleibt unbefriedigend, weil es die Heilung der Impotenz durch die Verlängerung der Beziehungsneurose durchstreicht. Die Gesetze des Genres sind eben unerbittlich. Was als Romcom kollabieren muss, hätte als Sitcom vielleicht funktioniert.

Ich hoffe, Sie verzeihen mir diese scharfen Worte, die ich mir nie erlaubt hätte, wenn sie nicht getragen wären von ehrlicher Bewunderung – nicht nur für den Rest, sondern auch für den Mut, ein solches Ende überhaupt riskiert zu haben.

Es grüßt mit herzlicher Hochachtung  
Ihr Per Leo