

Claudius Seidl
Die Kunst und das Nichts

Claudius Seidl, 1959 geboren, schrieb in den Achtzigern vor allem Filmkritiken für die *Süddeutsche Zeitung*, dann auch für die *Zeit* und *Tempo*. Leitete in den frühen Neunzigern ein kleines Ressort beim *Spiegel*, war in den späten Neunzigern stellvertretender Feuilletonchef der *Süddeutschen Zeitung*. Seit 2001 leitet er das Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*.

Edition
TIAMAT
Deutsche Erstveröffentlichung
1. Auflage: Berlin 2019
© Verlag Klaus Bittermann
www.edition-tiamat.de
Druck: cpi books
Buchcovergestaltung: Felder Kölnberlin Grafikdesign
ISBN: 978-3-89320-244-7

Claudius Seidl

**Die Kunst und das
Nichts**

**Nahezu klassisches
Feuilleton**



**Critica
Diabolis
264**

**Edition
TIAMAT**

INHALT

Vorwort – 7
Die fröhlichste aller Wissenschaften – 11
Dem Nichts ein Stück näher – 18
Jüdisch ehrenhalber – 25
Wütend auf die ganze Welt – 31
Integriert euch selbst! – 38
Wo sind die echten Männer? – 45
Ziehen Sie dieses Symbol aus! – 52
Nichts als die nackte Wahrheit – 59
Wohin mit dem Geld? Raus damit – 67
Und, freust du dich? – 73
Zieht euch sofort wieder an! – 80
Der Westen leuchtet heller – 86
Der Winter der Welt – 93
Mädchen an die Macht! – 99
Der Tod steht ihm gut – 105
Unsere heiligen Krieger – 111
Eine Frage des Gesetzes – 117
Lasst uns Nazis skalpieren! – 124

Wir und der Mond –	130
Barbaren wie wir –	136
Hässlich, stark und würdevoll –	143
Jahre mit Rainald Goetz –	150
Die Braut trug Schwert –	157
Ich fahre, also bin ich deutsch –	162
Als der Regen kam –	168
Die Kunst des Verschwindens –	174
Erst kam seine Fresse. Dann die Moral –	180
Der amerikanische Psycho –	187
Deutsch ist keine Eigenschaft –	192
Der Superheld im Waschsalon –	200
Bitte bleiben Sie! –	205
Deutschland gegen Preußen –	210
Ein Mann wird gelöscht –	217
Was ist eigentlich Multikulturalismus? –	224
Rettet den Film! –	230
Personenregister –	236

Vorwort

Wenn außerhalb des Feuilletons vom Feuilleton die Rede ist, dann klingt das nicht immer herablassend, aber fast immer distanziert – das Feuilleton gilt dem Nichtfeuilleton als jener entlegene Ort, wo man Probleme sieht, die nicht unbedingt welche sind; wo man Begriffe kritisiert, die doch selbstverständlich sein könnten; wo man all dem, was Normalität, Alltag, Einverständnis sein will, mit Misstrauen begegnet, und jederzeit bereit ist, Urteile zu fällen, Meinungen zu formulieren und, natürlich, Verrisse zu schreiben über Filme, Bücher und Konzerte, die allen anderen gut gefallen haben. Wenn die Welt- und Menschenfremdheit, die Abgehobenheit, die grundsätzliche Irrelevanz der sinnstiftenden Klasse benannt werden soll, dann nennt man sie: das Feuilleton.

Es ist dies eine Haltung, die resistent ist gegen alle Empirie – egal, wie klein und arm der Kulturteil noch der Tageszeitung aus der entferntesten Provinz ist: Man wird darin immer auch das Lob der Künste finden, die Feier großer Werke, die zarten Versuche, jene Emotionen und Affekte zu beschreiben, die mit den Begriffen des Alltags nicht zu fassen sind. Und die meisten, die da schreiben, können auch ein Bücherregal aufbauen und kennen den Preis einer Packung Kaffee (nach wie vor die Lieblingsdroge des Feuilletons) – schon weil sie eher selten reich werden mit dem Schreiben.

Das Feuilleton, aus der Sicht des Feuilletonisten, speziell hier aus meiner, betrachtet, ist ein Ort in Berlin-Mitte,

der vierte Stock des Redaktionsgebäudes der F.A.Z., wo die Feuilletonredakteure der F.A.S. schreiben, redigieren und produzieren. Es sind Menschen, die außer vom Schreiben und vom Nachdenken meistens auch von einer der klassischen Kunstsparten ziemlich viel verstehen; dienstags sitzt man beieinander und bespricht, ob die gerade erschienene Ausgabe gut genug war. Dann versucht man, sich über die Themen und die Formen der nächsten Ausgabe zu verständigen. Am Mittwoch stellt man das am Dienstag geplante in Frage, überlegt, ob es noch besser gehe, na und so weiter – und der Umstand, dass da eine Redaktion, das Feuilleton also, zusammensitzt, miteinander spricht, streitet, Themen vorstellt und verwirft; dass also nicht einfach der Filmkritiker seine Filmkritiken einschickt und die Literaturkritikerin ihre Literaturkritiken, und ein, zwei Leute bauen das dann zusammen, das liegt daran, dass ein Feuilletonist allein nicht einmal halb so klug ist, wie es zwei Feuilletonisten sind. Und so fort: Einer war im Kino, berichtet, dass er ganz verstört sei und nicht wisse, was er schreiben solle. Eine fragt, ob er nicht bisschen mehr erzählen wolle. Und eine dritte sagt, dass der Bericht von der Verstörung doch schon der halbe Artikel gewesen sei. Und am Ende der Woche steht der Text auf dem Aufmacherplatz.

Einer der persönlichsten Artikel dieses Buchs, nur zum Beispiel, wäre nie geschrieben worden ohne die dringliche Aufforderung des Kollegen Volker Weidermann. Der plante ein Spezial zum Thema Heimat, ich sagte, mir sei der Begriff eher fremd, er antwortete, dass er mich doch oft habe erzählen hören, dass das Münchner Filmmuseum so eine Art geistiger Heimat gewesen sei: Schreib über deine Jugend im Filmmuseum! Ich setzte mich hin, und obwohl ich die kleine, autobiographische Skizze nicht besonders ambitioniert anging, kam ich nur langsam vor-

an. Der Kollege Peter Körte, der über seine Heimat Bielefeld schrieb, war früher fertig, ich las gegen, und als ich sah, dass er viel tiefer gebohrt hatte, fing ich mit dem eigenen Text noch einmal an. Und versuchte, genau so tief zu bohren.

Einmal fragte mich die Kollegin Johanna Adorjan, ob ich wirklich weiter rauchen wolle, jetzt, da es fast überall verboten werde. Ich sagte, ja, klar. Und dann fragte sie mich, ob ich das nicht endlich mal begründen wolle, schriftlich und ausführlich. Was ich dann tat.

Wir, das Feuilleton der F.A.S., haben Feuilleton immer mehr als Methode und weniger als ein streng begrenztes Themenfeld betrachtet. Natürlich ist hier, außer von Büchern, Filmen, Kunst, auch von Gesellschaft und Politik, im Notfall sogar von der Wirtschaft die Rede – und die Methode lässt sich so beschreiben, dass Autoren, die von Ästhetik, vom Images und Inszenierungen und womöglich von deren Wirkungen etwas verstehen, auch in der Politik, der Gesellschaft, der Wirtschaft die Inszenierungen besser durchschauen, die Images präziser deuten können. Es kann passieren, dass ein Filmkritiker, geübt darin, auf Präsenz und Performance zu achten, früher als jeder Machtpolitik-Experte sieht, dass ein bestimmter Kandidat niemals Bundeskanzler werden wird.

Und umgekehrt kann man über die Künste gar nicht angemessen schreiben, wenn man sich nicht für deren Produktions- und Rezeptionsbedingungen interessiert – gerade dann, wenn man nicht bloß Ideologiekritik betreiben, sondern den ästhetischen und emotionalen Überschüssen nachspüren will. Den Eigensinn der Ästhetik, das Jenseits des Schönen: das erkenne ich nur, wenn ich zur Kenntnis nehme, aus welchem politischen und gesellschaftlichen Diesseits ich darauf schaue.

Und so sind die Texte in diesem Buch entstanden: das

Feuilleton als Methode; es muss nicht bloß um Kultur und die Künste gehen, aber die Künste sind gewissermaßen die Kraftquelle. Ein Berliner Psychotherapeut hat mir neulich erzählt, dass sehr viele Journalisten zu ihm kämen und klagten, dass sie ihr Leben ändern wollten. Endlich mal etwas schaffen, das eine Bedeutung hat – zu unbefriedigend sei es, immer nur die Winkelzüge der Machtpolitik aufzuzeichnen und zu kommentieren, immer im Wissen, dass die politischen Strategien von heute morgen nicht einmal deren Urheber mehr interessieren wird.

Feuilletonisten brauchen keinen Therapeuten: Sie arbeiten sich nicht nur an dürren Parteiprogrammen und halbverstandenen Floskeln ab. Sie haben die dicken Bücher, die Filme, die Musik.

Vom Glück, nicht dauernd nur aus der Wirklichkeit berichten zu müssen, handelt dieses Buch.

Die fröhlichste aller Wissenschaften

Für ein paar Jahre, in denen ich nicht glücklicher, aber jünger, dümmer und deshalb hungriger nach allem Unbekannten war, für ein paar Jahre fühlte ich mich nirgendwo so gut aufgehoben und zu Hause wie im Kino des Münchner Filmmuseums. Dritte oder vierte Reihe, rechts von der Mitte, manchmal kam ich um sechs Uhr, meistens um neun, fünf Mal in der Woche mindestens, weil ich fand, dass ein Tag nicht ganz verloren war, wenn er auf einen Kinobesuch hinauslief. Und eine gute Nacht musste im Kino beginnen.

Es war nicht so, dass ich mich ins Kino hätte flüchten müssen, vor einem Leben, in dem ich nicht zu Hause war. Ich hatte eine schöne Wohnung in einer der hässlicheren Straßen des Glockenbachviertels, zehn Minuten zu Fuß, und vom Balkon, der nach hinten hinaus ging, sah man auf die Bäume des alten südlichen Friedhofs, was sich, im Sommer jedenfalls, so anfühlte, als lebte ich vor der Stadt und mittendrin zugleich. Die alte Dame, die über mir wohnte, zwinkerte mir zu im Treppenhaus und sagte einmal in der Woche, dass mein Lärm sie nicht störe.

Ich schrieb viel, meistens Filmkritiken, ich schlief wenig, trank morgens große Mengen Kaffee, und wenn ich mir beim Rasieren im Spiegel zuschaute, fing ich schon an, mich nach dem Kino zu sehnen. Es ging bei diesen Blicken nicht bloß darum, ob der Schaum gut verteilt war

und die Klinge scharf genug, es ging darum, ob das eine gute Szene für einen Spielfilm wäre und ob ich versuchen sollte, dabei wie Belmondo in »À bout de souffle« zu schauen. Wenn ich mich an den Schreibtisch setzte, blieben die Jalousien halb geschlossen, weil ich ohne das Gefühl, nicht bloß ein Zeilenhonorarschreiber zu sein, sondern ein Detektiv im Reich der Gedanken, keinen Satz zu Ende schreiben konnte. Von meinen ersten Honoraren hatte ich mir einen dunklen Aktenschrank gekauft und einen alten Stahlrohrsessel von Mauser, der stand da, nur für den Fall, dass Lauren Bacall sich kurz setzen wollte, bevor wir auf einen Gimlet gingen, in »Victor's Bar« am Hollywood Boulevard.

Ich kann nicht mehr sagen, was zuerst da war: die Freunde, die eine Leidenschaft fürs Kino hatten und mich dann mitnahmen ins Filmmuseum. Oder die Leidenschaft, welche die Freundschaft zu denen, die diese Leidenschaft teilten, erst befeuerte. Ohne die Freundschaft wäre die Leidenschaft jedenfalls nicht halb so groß gewesen. Man braucht, wenn man das Kino als Kritik der Wirklichkeit und als Schule des besseren Lebens betrachtet, manchmal eine Einsamkeit, damit man sich darüber klar wird, was man da tut. Man braucht in dieser Schule des Lebens aber auch ein paar Klassenkameraden, damit man nicht zum Streber oder zum Versager wird. Wenn einer der Freunde von »Some Came Rünning« sprach, mit französischem Akzent, dann wussten die anderen, dass er nicht nur Vincente Minnellis großartiges Melodram meinte, sondern auch Godards »Le Mépris«, der damit anfängt, dass Brigitte Bardot und Michel Piccoli darüber reden, ob sie sich diesen Film am Abend anschauen sollten. »Rünning«, so sprach Piccoli den Titel aus, und wer das nicht mitbekam, gehörte halt nicht dazu, was auch in Ordnung war.

Als ich zum ersten Mal ins Filmmuseum ging, hatte ich eine Freundin eingeladen, weil ich noch nicht wusste, dass man dorthin ruhig allein gehen konnte. Entweder traf man Freunde, oder man war danach allein mit der Erschütterung, was man ruhig auskosten durfte. Es lief Otto Premingers »Angel Face«, ein film noir in einer ganzen Reihe schwarzer Filme, Jean Simmons war das Engelsgesicht und Robert Mitchum der Mann, der ihr verfiel. Die Sprache war Englisch ohne Untertitel, die Bilder waren schwarz-weiß, im knappen Stil der frühen Fünfziger. Und als ich, sehr erschüttert von der melodramatischen Wucht, herauskam aus dem Kino, wusste ich, dass ich solche Erschütterungen öfter brauchte. Ich wusste auch, dass ich mit Frauen, die sich nicht erschüttern ließen, weder ins Kino noch sonst wohin gehen wollte. Und ich hatte eine gewisse Ahnung davon, dass ich, einerseits, nicht Robert Mitchum war – dass aber das, was ich an Mitchum bewundert hatte, nicht bloß eine Frage der inneren Haltung war. Sondern auch eine Frage des richtigen Trenchcoats, der perfekten Dialoge und der ungerührten Miene, woraus man fürs eigene Handeln schon seine Schlüsse ziehen konnte. Als besessener Kinogänger brauchte man keinen Oscar Wilde, um zu erkennen, dass man das Geheimnis der Dinge ruhig auf deren Oberflächen suchen darf.

Auch als Student hatte ich die Filme, die ich liebte, eher bewohnt oder so besucht, wie man eine Party besucht, als dass ich sie kritisch betrachtet hätte. Aber das Nachdenken und das Sprechen darüber waren beseelt von einem solchen Größenwahn, dass ich mich noch heute dafür schäme: Wenn ein Film von Godard zu mir sprach, dann, so kam es mir damals vor, sprachen wir von gleich zu gleich. Dass ich jetzt Aussagen formulieren musste, die gedruckt wurden auf dem Papier der *Süddeutschen*

Zeitung und dann in den Archiven standen, das nötigte mich zu einer Demut, die mich selber überraschte. Vormittags sah ich in den sogenannten Pressevorführungen die Filme, die demnächst ins Kino kamen, und beim Schreiben versuchte ich einen klaren Kopf zu behalten. Abends saß ich im Filmmuseum, wusste immer, dass ich vor meinen eigenen Gefühlen irgendwann kapitulieren würde. Und versuchte doch, zu widerstehen, so lange es eben ging; versuchte, dem Film bei seiner Arbeit zuzusehen und zu verstehen, woraus die Gefühle, die mich dann so überwältigten, hergestellt wurden.

In der »West Side Story« von Robert Wise gab es einen Blick aus einem Souterrain hinauf auf die Straße, absolut unspektakulär, und mein Freund Michael und ich sprachen noch tagelang darüber, warum uns ausgerechnet dieser Blick als so richtig und stimmig, ja geradezu als wahrhaftig erschien, dass wir allein für diese eine Einstellung den Regisseur über alles verehrten. Und als mein Freund Fritz aber einmal erzählte, dass Raoul Walsh, der bewunderte Regisseur, sich, sobald die Klappe geschlagen war, immer abgewandt hatte vom Filmset, weil er die Dinge geschehen lassen wollte: Da war ich erst mal tagelang verwirrt. Und dann wurde mir klar, dass ich mein altmodisches Verständnis vom Autor und seinem Werk grundsätzlich revidieren musste. So ein Film war immer etwas anderes und meistens viel mehr als nur die Summe der künstlerischen Absichten, die da hineingeflossen waren.

So war das Kino eine Schule des Sehens und des Denkens, die fröhlichste aller Wissenschaften – und dass mir dieses Filmmuseum eine Heimat wurde, das lag natürlich auch an diesem verdammten 20. Jahrhundert, in welchem so viele Herkunftslinien abgerissen oder seltsam verknotet waren. Im Sudetenland und in Schlesien, woher meine

Eltern kamen, gab es wenig über mich und meine Herkunft zu erfahren. Ich erfuhr viel mehr, wenn ich mir bewusst machte, dass meine Großmutter mit achtundzwanzig Sternbergs »Blauen Engel« gesehen hatte und Harlans »Reise nach Tilsit« mit Anfang vierzig. Und dass sie, weil Krieg war und die Nazis herrschten, John Fords »Stagecoach« und Ernst Lubitschs »Ninotchka« nicht gesehen haben konnte, darin lag die Herausforderung für mich: jetzt umso genauer hinzusehen und Herkunft nicht nur als Schicksal zu nehmen.

Denn die Männer in den amerikanischen Filmen hatten ja nicht bloß tiefere Stimmen und bessere Trenchcoats an, die Frauen waren nicht nur selbstbewusster und hatten bessere Dialoge: Diese Menschen waren freier, in den Köpfen und in ihren Körpern – und wie wir waren und wie wir sein wollten, das hatte Cary Grant und James Stewart wesentlich mehr zu verdanken als unseren leiblichen Großvätern. Wer heute beklagt, wie amerikanisiert unser Leben geworden ist, der muss sich nur die deutschen Kinohelden der Vorkriegszeit anschauen, Männer wie Emil Jannings und Heinrich George, die sich mit dicken Schichten aus Fleisch und Kleidung panzerten gegen die Berührungen und die Sinnlichkeit der Welt. Und wer diese Panzerungen gesehen hat, der versteht möglicherweise ein bisschen besser, warum gut erzogene deutsche Männer im Zweiten Weltkrieg so bereitwillig auf die Entgrenzungs- und Enthemmungsangebote der Nazis eingingen und sich nicht nur von ihren Panzern, sondern zugleich von aller Zivilisation befreiten.

Ich weiß noch, wie ich eines Abends mit Michael telefonierte, weil ich wissen wollte, ob auch er so verstört sei von Botho Strauß und dem »Anschwellenden Bocksgefang«. Statt über Strauß sprachen wir dann aber stundenlang über Harlans Sudermann-Verfilmung »Die Reise

nach Tilsit«, in deren dunklen, schweren, todessehnsüchtigen deutschen Bildern und Gefühlen wir, ausgerechnet wir, die wir im hellen München lebten und uns wie Gessinnungsamerikaner fühlten, uns selbst erkannt und er-
tappt gefühlt hatten. Wir waren ein wenig ratlos, was wir aus dieser Selbsterkenntnis für Schlüsse ziehen sollten – und ich glaube, dass ich damals dazu riet, uns noch intensiver den Identifikationsangeboten von James Stewart und John Wayne, von Robert Mitchum und Frank Sinatra hinzugeben.

Es war dann aber immer wieder der Franzose Jean-Paul Belmondo, der mich inspirierte, es war vor allem Belmondo in den Filmen von Jean-Luc Godard, und dieser Godard war schon deshalb eine Identifikationsfigur, weil er ja, dreißig Jahre vor uns, in der Cinémathèque française gegessen und amerikanische Filme verschlungen hatte, so wie wir das jetzt im Münchner Filmmuseum taten. Und Godards Filme, so habe ich sie damals jedenfalls verstanden, hatten immer auch die Botschaft, dass es richtig sei, die Schocks des amerikanischen Kinos ins europäische Leben hineinzuverlängern.

An meinem dreißigsten Geburtstag ließ ich mir eine Kopie von »L'ainé des Ferchaux«, dem Film des Franzosen Jean-Pierre Grumbach, der Amerika so sehr liebte, dass er sich, nach dem Mann, der »Moby Dick« erfand, Melville nannte. In Godards »À bout de souffle« war Melville der Mann, der auf Jean Sebergs Frage, wonach er strebe im Leben, die Antwort gab: »Unsterblich werden. Und dann sterben.« In »L'ainé des Ferchaux« erzählte er, wie Belmondo und Charles Vanel nach Amerika fahren. Und dort verlorengelassen. Meine Geburtstagsparty war eine Einladung zur Spätvorstellung im Filmmuseum.

Unter den vielen Vorsätzen, die ich damals hatte, war

dieser, glaube ich, der wichtigste: Ich wollte mich nicht an die Wirklichkeit gewöhnen. Keine Ahnung, ob mir das gelungen ist.

29. Dezember 2013