

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 36 (1984)
Heft: 17

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Abwärts

BRD 1983. Regie: Carl Schenkel
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung
84/222)

Es ist wohl ein Lieblingswunsch vieler junger Filmemacher und solcher, die vom Filmemachen träumen, einmal eine Geschichte zu erzählen, die auf engstem Raum mit wenigen Personen spielt. Warum das so ist, lässt sich nur schwer enträtseln. Vielleicht ist es die Ordnungs-Sehnsucht nach einer grundsätzlichen Überschaubarkeit der (topografischen) Situation, vielleicht aber auch das schöne Gefühl, man könne mit wenig Aufwand und wenig Mitteln eine grosse, dichte Wirkung erzielen.

Der Witz von Hitchcock, er könne sogar in einer Telefonzelle einen Thriller inszenieren, hat diesen Wunsch wohl ebenso beflügelt wie Sartres Theaterstück «Huis clos» die Zuschauer immer wieder fasziniert. Was der schöne Traum von der kleinen Ursache mit der grossen Wirkung jedoch wegfiltet, ist die handwerkliche Professionalität, die dazu gehört, aus der *Bewegung* – die dem Film zumindest grundsätzlich innewohnt – grosse *Bewegtheit* zu machen, die einem solchen Kammerspielartigen Plot erst seine filmischen Qualitäten wieder zurückgibt.

Wer sich dabei auf Postkutschen-Western beruft oder auf Western eines Budd Boetticher (der mit wenig Protagonisten auskam), wer Harold Pinter zitiert oder gar – ganz verwegen und pointiert gemeint – Becketts «He, Joel» (da gibts nur eine Person), vergisst, dass sowohl die Western als auch die hochartistischen und entschlackten Bühnenstücke *Bewegung* immer im Hintergrund haben; sei es die äussere (im Western) oder die innere (in den Stücken). Die Spannung entsteht bei beiden durch einen *Druck*, der das kommende Konflikt-Verhalten ursächlich begründet. *Motion* und *Emotion* werden eins.

Der Schweizer Filmregisseur Carl Schenkel, der 1981 mit seinem Erstling «Kalt wie Eis» zumindest in der Bundesrepublik reüssierte, realisierte diesen kühnen Traum eines grossen Konflikts auf kleinem, engem Raum mit seinem jüngsten Film «Abwärts». Der gebürtige Berner, der – etwas «Bern-fremd» – ein gewaltiger Schnellsprecher ist, in Frankfurt studierte, in Presseagenturen jobte, einem Fotografen assistierte, Treatments für Werbefilme schrieb, um sich dann schliesslich Wolfgang Staudte ranzuschmeissen, der gerade die Fernseh-Produktion «Lockruf des Goldes» in Rumänien drehte, dieser Carl Schenkel, der hierzulande völlig unbekannt ist, ging schon lange schwanger mit der Idee, «vier Personen in einen Lift zu sperren, um dann mal zu sehen, was die machen».

Was für Schenkel spricht: Er hatte nie irgendwelche Dünkel, er arbeitete überall mit, bei Billigfilmen ebenso wie bei dämlichen Filmen – Hauptsache, «es brachte meine handwerklichen Kenntnisse voran». Dass er in der Schweiz nie gearbeitet hat, führt er darauf zurück, dass es «hier ja nicht einmal den Ansatz von Industrie gibt». Industrielle Arbeit hält er für wichtig, nicht nur «für handwerkliche Professionalität, sondern auch für das Erlernen im Umgang mit Schauspielern». Das, in der Tat, kam ihm zugute für die Realisierung seines «Traums».

«Abwärts» ist eine simple Geschichte: In einem Frankfurter Hochhaus machen sich an einem Abend unabhängig voneinander vier Personen auf, mit dem Lift das Haus zu verlassen: Jörg, ein Werbemann der mittleren Generation, Macho-Typ, Aufschneider und Quassler; Marion, seine Ex-Freundin und Mitarbeiterin, eine blonde Luxus-Dame mit emanzipatorischen Neigungen, die die Annäherung Jörgs satt hat; Gössmann, ein ältlich-vergrämter Buchhalter, der seine Firma um eine halbe Million prellt und mit dem Geld in der Aktenmappe abhauen will; und Pit, ein cooler Null-Bock-Typ im schwarzen



Aus dem Alltag gerissen – Abwärtsfahrt in eine klaustrophobische Hölle.

Leder-Outfit, mit Sonnenbrille und narzisstischem Walkman. Alle vier treffen sich im Lift und wollen abwärts; doch mitten in der Fahrt stockt er, verklemmt sich, bleibt stehen. Aus anfänglichen, nassforschenden Witzeleien wird bald Ratlosigkeit, aus Ratlosigkeit die Angst vor dem *horror vacui*, und daraus schliesslich werden klaustrophobische Obsessionen. Die Alarmanlage funktioniert nicht, und der Portier döst vor dem Fernseher. Zwischen Jörg und Pit entstehen bald Spannungen, die Marion auslöst; Gössmann hält sich stumm im Hintergrund, seine mit Geld vollgestopfte Mappe an seinen Körper pressend. Eifersucht kondensiert den Sauerstoff im engen Lift: Jörg spielt sich vor Pit auf, Pit reagiert provokant, und Marion, die ohnehin Jörg satt hat, benutzt die Situation, ihren Ex-Freund zu strafen; nur Göss-

mann verfolgt sprachlos aus dem Hintergrund die absurde Entwicklung. Vor Marion entfalten sich Männlichkeits-Rituale, Kraftmeiereien, die dramaturgisch geschickt auf die äussere Situation umgelenkt werden: sie finden eine Öffnung aus dem Lift, steigen aufs Dach, klettern im Schacht herum – und scheitern jedesmal. Die Situation wird immer hysterischer, klaustrophobischer, obsessiver. Nach einem zweiten Versuch, vom Lift aus eine Stockwerkstür zu erreichen, stürzt Pit in die Seile des Aufzugs, und Jörg wird von Gössmann – der seine ersten Sätze spricht – des Mordes beschuldigt. Erst im allerletzten Moment naht Rettung, doch für Jörg endet der Extrem-Fall tödlich. Schenkels Film besticht durch seine souveräne Besetzung und seine handwerkliche Meisterschaft, Action-Szenen aufzubauen und eine diabolische Atmosphäre zu entwickeln. Götz George, reichlich bekannt als Fernseh-«Tatort»-Kommissar Schimanski, in der Rolle des Macho Jörg, spielt ohne Anlehnung an den manieristischen Schmuddel-Kommissar, und Wolfgang Kieling – nicht

weniger vom Fernsehen verbraucht – ist verblüffend präsent als stummer, ängstlich-schwitzender Buchhalter. Schwach dagegen ist die Frau (von der Holländerin Renée Soutendijk gespielt), und allzu cool Hannes Jaenicke als Pit.

Hauptmanko des brillant montierten und Spannung erzeugenden Films jedoch ist der fehlende «Druck». So unwahrscheinlich das klingen mag (angesichts eines steckengebliebenen Lifts) – aber dem Thriller fehlt die äussere Motivation. Es genügt eben nicht zu sagen: Setzen wir die Figuren einer Extrem-Situation aus, dann entwickeln sich schon die Konflikte. Sie können sich deshalb nicht entfalten, weil die Sachlage von Anfang an klar ist: Der Aufzug hängt fest, was nun? Schenkel rettet sich mit reichlich aufgesetzten Dialogen über diese Feststellung hinweg, um die nächste Action-Szene vorbereiten zu können. Die *Emotions* entsprechen nicht der *Motion*, oder anders ausgedrückt: Der Schock der plötzlichen Bewegungslosigkeit löst keine adäquaten inneren Bewegungen aus.

Schenkel verfällt dem Irrtum: Wenn sich schon aussen nichts bewegt, dann muss mit voller Pulle im Kerker Bewegung geschaffen werden. Trotz dieser dramaturgischen und psychologischen Mängel ist es dem Schweizer Schenkel zu danken, dass er den deutschen Action-Film einen Schritt nach vorne gebracht hat. Immerhin gelingen ihm eindrückliche Bilder von Höchhaus-Einsamkeit, Kälte und Kommunikations-Defiziten, die manches filmische Kunstwerk mit Leichtigkeit in den Schatten stellen. In der Bundesrepublik wurde «Abwärts» zum erfolgreichsten Film nach der Fantasy-Schmonzette «Die unendliche Geschichte». Zu recht.

Wolfram Knorr

Eu te amo (Ich liebe dich)

Brasilien 1981. Regie: Arnaldo Jabor
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/227)

Blick auf Rio, in der Ferne der Zuckerhut, Copacabana, Abendstimmung – die Luft scheint zu vibrieren – ein Gefühl von

Schwüle – brasilianisch-erotische Atmosphäre. Eine Wohnung in traumhafter Lage, spärlich, aber betont modisch-gestylt eingerichtet, in pastellfarbenes Licht getaucht, zahlreiche Videomonitore.

Hier spielt sich der Beziehungssamba des brasilianischen Regisseurs Arnaldo Jabor ab – eine Tragikomödie, ein ironisch-distanziertes Schaustück, ein Soft-Porno? Wohl von allem etwas, aber nichts so richtig, nichts mit Überzeugung: Bei seiner Gratwanderung auf der Grenze zum spekulativen Unterhaltungsfilm ist Jabor mehr als einmal ausgerutscht, und dass es nicht zum Absturz kam, ist nur der dramaturgischen Originalität und der Virtuosität der Schauspieler, vor allem dem Temperament der vielgelobten Sonia Braga zu verdanken.

Zur Story: Paolo, ein Enddreissiger, der beim Sprung vom Mittelstand zur Oberschicht gestrauchelt ist und dem nur Videotapes von seiner ehemaligen Geliebten geblieben sind, sucht Trost bei einer heissblütigen, schwarzhaarigen, Erotik versprühenden Schönheit namens Maria, die er sich von der Strasse geangelt hat. Sie ist unglücklich in einen Piloten verliebt, der sich auf keinen Fall von seiner Familie trennen will.

Die Wohnung über den Lichtern Rios wird zum Schauplatz einer ebenso qual- wie lustvollen Annäherung von Paolo und Maria. Nach einer guten Portion Dramatik und Theatralik, nachdem die Hüllen gefallen und die Fetzen geflogen sind, endet die Geschichte mit einem optimistischen open end. Vielleicht haben sich die beiden wirklich lieben gelernt...

Zurück bleibt aber auch ein zwiespältiges Gefühl: auf der einen Seite wohltuende brasilianische Natürlichkeit, das Feuer eines Sambas, eine tropische Atmosphäre voller Sinnlichkeit; andererseits die Künstlichkeit von Dekors und Filmaufnahmen, die einem Martini-Werbespot entlehnt zu sein scheinen; ferner das Kokettieren mit «typisch brasilianischer», lebenslustiger Sexualität, deren Ursprung hauptsächlich in der grenzenlosen Armut, der Hoffnungslosigkeit breiter brasilianischer Bevölkerungsschichten zu suchen ist, denen das Geniessen des Augenblicks zur alles beherrschenden Lebensphilosophie geworden ist.

Jabor tanzt auf zwei Hochzeiten: Er zwinkert zwar stets mit einem Auge, will ironische Distanz bewahren. Doch er vermag nicht zu verbergen, dass er einen von Männerphantasien durchsetzten Film über den brasilianischen Mittelstand für ein mittelständisches brasilianisches und wohl auch internationales Publikum geschaffen hat; einen Film voller Widersprüche, einen Film, dem die Linie fehlt: einerseits kommerziell, andererseits unkonventionell.

Im Preetext steht unter anderem: ««Eu te amo» bricht mit einem Humor und einer Vitalität, die selten geworden sind, eine Lanze für die Entkrampfung der Moral und eine Wiederaufwertung der Zärtlichkeit. Erotik und Verfremdung, Emotion und Ironie kommen da aufs Schönste zusammen.» – Gewiss, von all dem lässt der Film einiges erspüren. Doch die ästhetisierte-Gestaltungsweise und der überall durchschimmernde Vermarktungscharakter degradieren Jabors Werk letztlich zu einer bunt schillernden Seifenblase, die schnell zerplatzt und bald vergessen ist – wie das Glücksgefühl der Sambatänzer beim Karneval von Rio, wenn sie beim Morgengrauen in ihre Favelas zurückgekehrt sind. Davon zeigt der ehemalige Cinéma-Vérité-Filmer Jabor allerdings nichts. Er bleibt während des ganzen Films jenen mittelständischen, konsumträchtigen und pseudosinnlichen Wunschbildern verpflichtet, denen eine halbherzige Ironie kaum etwas anzuhaben vermag.

Peter Neumann

Prospekt über das Radio-Sinfonieorchester Basel

Über die vielgestaltige Tätigkeit des *Radio-Sinfonieorchesters Basel* (RSB) in der Saison 1984/85 orientiert ein Prospekt. Er enthält Angaben über die regelmässig ausgestrahlten Radioproduktionen des RSB und über die auswärtigen Gastspiele des Orchesters sowie über seine verschiedenen Veranstaltungen in Basel. Der Prospekt kann bezogen werden bei der *Pressestelle Radio DRS, Postfach, 4024 Basel*.

La femme publique (Die öffentliche Frau)

Frankreich 1984. Regie: Andrzej Zulawski
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/240)

«Ich mache Filme (gegen)», sagt der Regisseur, sich die Zähne putzend zu seiner jungen Hauptdarstellerin. «Gegen was?» fragt sie. «Gegen jene, die nicht die Gottesfurcht in sich bewahrt haben.» Eine solche Aussage kann nicht ernst gemeint sein, wenn sich jemand dabei zugleich die Zähne putzt.

Der polnische Regisseur Andrzej Zulawski lebt seit zehn Jahren mit Unterbrüchen in Frankreich, seitdem einer seiner Filme («Diabel», 1972) in Polen verboten und ein anderer («Na srebrnym globie», 1976/77) kurz vor Drehende aufgrund behördlicher Intervention abgebrochen worden ist. Seine beiden anderen im Ausland gedrehten Filme, «L'important c'est d'aimer» (Frankreich, 1975) mit Romy Schneider und «Possession» (Deutschland, 1980) mit Isabelle Adjani brachten ihm den Ruf ein, Skandalfilme zu produzieren. Dieser Ruf ist auch seinem neuesten Opus vorausgeeilt, wobei die exaltiert wirkende Inszenierung sowie vor allem die wenigen Sexszenen und die häufige Nacktheit der Hauptdarstellerin Valérie Kaprisky übermässig ins Blickfeld gewisser Kritiker und der Boulevardpresse geraten sind.

Zweifellos: «La femme publique» ist ein schwieriges, zwiespältiges Werk, das in seinem ersten Teil wie eine Lawine über einen hinwegfährt, laut, gewalttätig, provozierend, oft auch komisch, surreal wirkend, mit ungeheurer Geschwindigkeit, während es im leiseren, aber intensiveren zweiten Teil sich in der Magengrube festsetzt und noch Stunden und Tage nachwirken kann – sofern man sich nicht aus Selbstschutz dagegen sperrt. Wenn man den Film ein zweites Mal betrachtet und der Überraschungseffekt seine die Nerven strapazierende Wirkung verloren hat, scheint Zulawskis Werk allerdings nicht mehr chaotisch und hektisch, sondern einzig von einer starken, aber gleichmässig treibenden Kraft durchdrungen zu

sein und erweist sich als erstaunlich klar gegliedert.

Zum Inhalt: Eine junge Frau, ganz geballte Energie, schreitet durch ein apokalyptisches, eisig grau-blaues Paris mit schwarzverrauchten Häuserwänden. Sie lässt einem Mann – es ist, erfährt man später, ihr Vater, der an einem Buch schreibt – durch eine Serviertochter Geld ihrer Mutter zustecken. «Wer sagt Ihnen, dass ich es ihm geben werde?» fragt diese die junge Frau. «Der liebe Gott.»

Zweite Szene: Die junge Frau, Ethel mit Namen, hält eine Sprechprobe vor einigen Männern, die ihr sichtlich kaum zuhören. Der Kameramann schnippt mit den Fingern den Regisseur Kesling (Francis Huster) herbei, der Ethel eine Rolle in seiner Verfilmung von Dostojewskis Roman «Die Dämonen» anbietet. Zuerst wird sie den Anforderungen des tyrannischen und megalomanen Regisseurs nicht gewachsen sein, und sich – aus Enttäuschung, aus Liebe? – in die Arme des jungen tschechischen Emigranten Milan (Lambert Wilson) flüchten und die Rolle seiner – wie Ethel vermutet – ermordeten Frau spielen. Hin- und hergerissen zwischen diesen beiden Männern – der eine, der distanzierte, intellektuelle, nicht handelnde Künstler, der sie zu seinem Geschöpf macht, das ihn am Schluss zerstören wird; der andere, eine von Gewissensbissen gequälte Marionette in den Händen unbekannter Hintermänner – wird Ethel allmählich zur selbständigen Frau und Schauspielerin heranwachsen, wird am Schluss eine «öffentliche Frau», ein Star sein – und dabei trotz ihrer vordergründigen Manipulierbarkeit und Prostitution das reinste Wesen von allen bleiben.

Wer ist im übrigen die «öffentliche Frau»? Ist es die Ethel im Film, die in Keslings Dostojewski-Adaption ihr Innerstes preisgeben muss und durch diesen Film zum Star werden wird? Oder ist es die Darstellerin der Ethel, Valérie Kaprisky («Breathless»), die nicht zuletzt durch ihre im Film und in den Medien zur Schau gestellte Nacktheit und Sensualität in gewissem Sinn «öffentlich» geworden und ebenfalls zum Star avanciert ist?

Dritte Szene: Ethel geht kurz nach Hause, wo sie am Fernsehen beiläufig einen Be-

richt über einen litauischen Kardinal Schlapas verfolgt, der zehn Jahre in einem sibirischen Lager verbracht hat. (Dieser Kardinal wird später ermordet werden – von Ethels Geliebtem Milan, wobei auch Kesling indirekt am Attentat beteiligt ist.)

Vierte Szene: Ethel bietet ihren Körper als Objekt für Aktfotos an. Während der professionell sich gebende Kunde sie durchs Objektiv anstarrt, beginnt sie zu aufpeitschender Musik einen wilden Tanz, einen wahren Kriegstanz, in dem sie all ihre Wut und erotische Energie loslässt. Das seriöse Männchen beginnt nervös zu zwinkern. «Was tust du ihnen an?» fragt die Gerantin des Etablissements die junge Frau später. «Ich mache ihnen Angst.» Der Aktfotograf wird versuchen, die Frau zu zähmen, mit freundlich-bürgerlicher Musik, zu der kein Kriegstanz möglich scheint. Die Frau stampft, keucht und schreit gegen die einlullenden Töne an – der Mann bricht zusammen. Das dritte Mal wird er es mit klassischer Musik probieren, höhnisch, überlegen. Sie streckt ihm ihren Schoss entgegen: «Das ist es doch, was sie wollen.» Er brüllt auf, stürmt auf sie zu und stopft ihr Geldscheine in den Mund.

Das sind in etwa die ersten vier Episoden des Filmes und ihre angedeutete weitere Entwicklung, die im Film allerdings nicht so linear verläuft, wie sie in der Zusammenfassung wiedergegeben wird, aber dafür Raum für wechselseitige, manchmal erhellende Bezüge gibt. Zulawski begründet seine abgehackte, von Höhepunkt zu Höhepunkt rasende Inszenierung nicht zuletzt damit, dass heute, mit der Verbreitung der Videoclips eine neue Erzählweise aufgekommen sei, die es auch für das Kino in angemessener Weise zu berücksichtigen gelte. So fortschrittlich Zulawski seine Erzählform jeweils wählt und auch höchst virtuos meistert, so konstant bleiben die Themen, die er behandelt. In «La femme publique» finden sich ähnliche Obsessionen wieder wie in seinen früheren Werken: Die Anziehung und Abstossung, das Ineinanderverkralltsein von Mann und Frau, die Wiederholung und Projektion dieser Auseinandersetzung; die (beim Mann mit seinen Machtmitteln tödlich endende) Su-



Valérie Kaprisky und Patrick Bauchau.

che nach Reinheit und Absolutheit; das Verhältnis zwischen (Film-)Kunst und Realität; der verbrecherische, im Vorherigen zum Scheitern verurteilte Versuch, die Welt mit Gewalt verändern zu wollen; der wechselseitige Einfluss von Politik und Privatleben. Es sind zum Teil mythische Situationen und eschatologische Themen, die Zulawski angeht und die er auch im Zuschauer als Fragen aufwerfen will. «Ich glaube nicht, dass das Kino, das ich mir vorstelle, von einer bestimmten Konfrontation mit der Moral losgelöst werden kann» (zitiert nach «Revue du Cinéma», N° 394, Mai 1984). Und da er ans Kino als Medium für diese Konfrontation glaubt, erfindet er noch nie gesehene, aber irgendwie im Innersten vertraut wirkende und zugleich zutiefst verstörende Bilder, Metaphern. Man müsste den Film mindestens zwei-, dreimal se-

hen, um mehr als bloss einen Bruchteil seiner mehrfach gespiegelten und gebrochenen Ideen und Anspielungen bewusst aufzunehmen.

Zulawskis Kino ist zugleich ganz persönlich und allgemeingültig, da er das aufzuspüren und darzustellen versucht, was – seiner Meinung nach – in uns allen steckt, aber nur noch in kümmerlichen Resten an die Oberfläche dringt. Deswegen kann er behaupten, dass seine Filme wirklicher als die Wirklichkeit sind, weil sie die Gefühle und Triebe der Menschen befreit von erstickenden, betäubenden Verhaltensnormen zeigen. Zulawski weiss aber auch, dass die Wirklichkeit, etwa in bezug auf ihre Gewalttätigkeit, seine Filme bei weitem übertrifft, dass sie allen Vorstellungen von ihrer Grausamkeit und Absurdität voraus ist. Der Anschlag auf den Kardinal Schlapas in «La femme publique» ist ja nur mehr eine Nachstellung des Papst-Attentats von 1981 – wer hätte gewagt, sich vorher einen derart unsinnigen Mordversuch vorzustellen? Und wie könnte Zulawski die Tatsache der Unterdrückung ganzer Völker oder des Krie-

ges, den er nach eigenen Aussagen in traumatischer Erinnerung hat, darstellen, ohne die Realität mit bloss gestellten Abbildern entscheidend zu verharmlosen? Dennoch versucht Zulawski mit seinen

Filmen unsere Zeit in einer einzigen Erzählbewegung einzufangen, ein Unterfangen, das vielleicht nie gelingen kann, dem er aber in sehenswerter Weise gerecht wird. Tibor de Viragh

TV/RADIO-KRITISCH

Leonora ist tot

*Zum Hörspiel «De letshti Wille»
von Anneli Pukema*

Sie ist mit 30 an Krebs gestorben. In ihrem letzten Willen hat sie bestimmt, dass sie nicht begraben werden will. Nicht hinunter in die erstickende schwarze Erde, sondern eins sein mit dem Wind, mit dem Wasser, mit dem Rauschen der Baumwipfel. Sie wollte, dass ihre Asche verstreut wird.

Das geht jedoch nicht an, hierzulande. Im Park? Kommt nicht in Frage! Wer fühlte sich noch wohl in Parks, in denen Asche von Toten herumliegt! Im Rhein? Der müsse sauber bleiben, wegen der Fischerei, wer wolle Fische essen, die Asche von Toten geschluckt hätten. Auch die Luft: keine Asche von Toten in die Luft! Saubere Luft, das sei das erste Gebot des Umweltschutzes.

Michael, Leonoras Sohn (er ist sieben, vielleicht acht, genau lässt sich sein Alter nicht bestimmen) und David, ihr Lebensgefährte, mit dem sie nicht verheiratet war (er ist nicht Michaels Vater) vollstrecken Leonoras Willen trotzdem, mit List und mit Trauer. Sie wechseln die Asche Leonoras in der Urne gegen Erde aus und lassen diese Erde begraben. Niemand weiss, was da in den Boden gesenkt wird, der Pfarrer nicht, die Trauergemeinde nicht, die Mutter nicht, die die Bestattung gegen Leonoras Willen veranlasst hat. Und Gott? «Weiss Gott, dass das gar nicht Leonora ist?», flüstert Michael während des Gemeindegesangs.

An einem windigen Tag streuen sie Leo-

noras Asche aus. Leonora bekommt Flügel, Leonora fliegt, Leonora tanzt...

Eine einfache Geschichte. Doch sie berührt vieles: die Frage nach Gott, nach einem Jenseits; das Geschäft mit dem Tod, den Zwang zum Konsum über das Lebensende hinaus; die Rechtlosigkeit des Freundes, der nur im Leben, nicht auf dem Papier, Leonoras Nächster war; die Gefährdung der Beziehung zwischen einem Mann und einem Kind, das nicht sein eigenes ist.

Diese Beziehung steht im Zentrum von Anneli Pukemas Hörspiel – viel eher als Leonoras Tod oder Leonoras Sterben. Was geschieht zwischen David und Michael, wenn die Frau, die sie zusammenbrachte, nicht mehr zwischen ihnen vermittelt? War Leonora der Kitt in einer Beziehung, die ohne sie nicht zusammenhält? Michael stellt Fragen: nach dem Tod, nach Gott, nach dem Sinn der befremdenden Rituale und Bräuche um Sterben und Begraben. David gibt Antwort, ernsthaft, ehrlich, als beantwortete er sie für sich selbst. Er ist Leonoras Willensvollstrecker – und ist ratlos, steht kapitulierend vor Institutionen, vor Verboten. Er zieht Michael zu Rate und lässt sich von ihm ein Stück weit leiten. Ein Kind, das fragt; ein Erwachsener, der ein Kind rundum ernstnimmt bei seinen Fragen *und* bei den Antworten, die es zu geben hat – das ist Partnerschaft. Es wird offenbar, dass sie sich nahegestanden haben, als Leonora noch lebte, sie kommen einander näher in der Aufgabe, die Leonora ihnen nach ihrem Tod stellt.

Mit dieser Aufgabe bewältigen sie fürs erste auch ihren Schmerz. Denn die List,