

Ingo Zechner

Die Sprachlosigkeit des anderen:

Mobilität und Übersetzung in Hans-Christian Schmid's Film "Lichter"

Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wird das Kino als Stimulans des Begehrens in eine Reihe mit anderen Medien gestellt. "Moving images" – bewegliche und bewegende Bilder treffen auf deterritorialisierte Betrachter: In seinem Buch "Modernity at Large" hat Arjun Appadurai auf diese Weise ein bestimmtes Entwicklungsstadium im Verhältnis von Medien und Migration beschrieben und deren wechselseitige Auswirkungen auf das untersucht, was er "die Arbeit der Imagination" nennt.¹ Zumindest die Beweglichkeit der Bilder wird im Zuge der Transformation der Massenmedien und anderer traditioneller Medien durch die elektronischen Medien weiter gesteigert, die – mit den Worten Appadurais – neue Quellen und Praktiken für die Konstruktion imaginierter Identitäten und imaginierter Welten anzubieten haben. Doch bevor man in Anlehnung an Appadurai von imaginären Topografien spricht und ihre medial vermittelte Beziehung zum physisch-geografischen Raum untersucht, lohnt sich die Frage, inwieweit die jeweiligen Medien mit ihren eigenen Mitteln jene Verhältnisse reflektieren, die von den Kulturwissenschaften analysiert werden sollen.

Vielleicht ist das für das Kino charakteristische Bewegungs-Bild² in besonderem Maße fähig, eine Reflexion der Bedingungen von Mobilität zu leisten. Hans-Christian Schmid's viel beachteter Episodenfilm "Lichter" (2003)³ handelt in exemplarischer Weise von Dingen, die Grundelemente von Migration wie von anderen Formen der Mobilität und somit auch vom Kino selbst sind: Die Titel gebenden *Lichter* bringen die Bewegung in Gang und kommunizieren zugleich mit jenem Licht, das die Bewegung im Film sichtbar macht; die *Grenze* ist immer auch Grenze des Bildfeldes und doch ist die politische Grenze etwas spezifisch anderes; das *Verhör* ist eine mögliche Dimension jeglichen Dialogs und das *Geld* ist – wie man sagt – das Mittel, das die Welt in Bewegung hält. Lichter, Grenze, Verhör und Geld sollen im Folgenden vier Leitbegriffe bilden, um anhand der Mittel des Kinos die Grundlinien des Verhältnisses von *Begehren* und *Imagination* zu beschreiben, die sich in Schmid's Film abzeichnen. Der kinematografische Raum, in dem sich diese Verhältnisse entfalten, ist dabei – so die These – ebenso jenseits von Realität und Fiktion wie diesseits

¹ Dazu und zum Folgenden vgl. Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, London 1996, S. 3-4.

² Zu den Eigenschaften des Bewegungs-Bildes vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M., 1989.

³ *Lichter*, D 2003, R: Hans-Christian Schmid, ca. 101 Min. Alle Angaben beziehen sich auf die im Februar 2004 bei Universal Pictures Germany erschienene PAL-DVD-Fassung.

der Unterscheidung von physisch-geografischen und imaginären Räumen mit ihren jeweiligen Topografien.

Die Lichter

Die Eröffnungssequenz von "Lichter" beginnt mit einem Kameraschwenk über eine im blauen Licht der Morgendämmerung liegende, Nebel verhangene Landschaft. Von fern hört man ein Motorengeräusch, dann sieht man die schwachen Scheinwerfer eines näher kommenden LKWs. Der LKW hält, die Ladeluke wird geöffnet. Heraus steigt eine kleine Gruppe ukrainischer Migranten, unter ihnen ein Ehepaar mit einem Baby und ein junger Mann namens Kolja. Der Schlepper sagt zu ihnen auf Russisch: "Wenn es dunkel wird, geht ihr die Straße runter bis zu den ersten Lichtern." Kolja fragt: "Ist das Berlin?" Der Schlepper: "Ja, das ist Berlin."⁴ Als der LKW längst weg ist, werden die Ukrainer herausfinden, dass zwischen ihnen und Berlin – ihrer Destination of Desire – ein weiter Weg, vor allem aber ein bewachter Grenzfluss liegt.

Unwillkürlich muss man an das aus den Wanderungen der Romantik bekannte Motiv des Irrlichts denken: "Unsere Freuden, unsere Leiden, / Alles eines Irrlicht's Spiel! [...] Jeder Strom wird's Meer gewinnen, / Jedes Leiden auch sein Grab."⁵ Das Irrlicht der Romantik, birgt in sich selbst jene tiefe Dunkelheit, die dem Licht der Aufklärung noch entgegen gesetzt war. In den Rezensionen zu Schmid's Film wurde mehrfach bemerkt, dass die "Lichter" trügerisch sind.⁶ Das Verhältnis zwischen den Menschen sowie den Menschen und den Dingen wird von dieser Doppelbödigkeit bestimmt: *Die Lichter halten nicht, was sie versprechen*. Doch sind es tatsächlich die Lichter, das heißt die Dinge, die etwas versprechen? Gewiss, es ist der Schlepper, der den Migranten ein Versprechen gibt, das nicht gehalten wird. Aber gleichzeitig *versprechen sie sich* von den Lichtern etwas, das diese auch dann nicht zu halten vermögen, wenn die Grenze bereits überschritten wäre.

Die Lichter gehören nicht zu Berlin, sondern zum polnischen Stubice. Auch auf der anderen Seite des Flusses liegt nicht Berlin, sondern Frankfurt an der Oder, diese – wie der

⁴ Lichter, 0:01:04-0:01:20 und Lichter. Drehbuch von Hans-Christian Schmid und Michael Gutmann, Frankfurt a.M. 2003, S. 11-12. Zitate werden hier und im Folgenden stets anhand der Filmversion wiedergegeben (russische und polnische Passagen im Wortlaut der deutschen Untertitel), der Hinweis auf die jeweilige Stelle im Drehbuch dient lediglich als Orientierungshilfe zum Vergleich.

⁵ Franz Schubert / Wilhelm Müller: Die Winterreise, IX. "Irrlicht".

⁶ Vgl. u.a. Merten Worthmann: "Das nächste Licht ist immer das falsche", in: Berliner Zeitung vom 12.2.2003, S. 10 und Stephan Speicher: "Sehnsucht nach Frankfurt (Oder)", in: Berliner Zeitung vom 30.7.2003, S. 9; Claus Philipp: "Irreführung an der Oder", in: Der Standard vom 14./15.8.2003.

abgebrannte Matratzenhändler Ingo es ausdrückt – "Scheiß marode Dreckstadt".⁷ Während die Migranten noch unterwegs sind, ist der Matratzenhändler Ingo dort bereits angekommen – und, wo er angekommen ist, zur Immobilität verdammt. Anders gesagt: Er tritt oder läuft auf der Stelle, indem er als Jungunternehmer verzweifelt das klassische liberale Ideal sozialer Mobilität zu erfüllen versucht. Vergeblich bemüht er sich darum, zu verkaufen, was jeder brauchen sollte, aber niemand haben will: eine neue Matratze. Die weißen Minimatratzenpaare, die er den für einen "Tagesjob" im Warteraum des Arbeitsamtes angeworbenen Arbeitslosen umhängt, um sie als wandelnde und sprechende Plakatständer durch die Straßen Frankfurts an der Oder zu schicken, reflektieren das natürliche Licht, das sich auf seine Weise als ebenso unzuverlässig erweist wie die anderen Lichter. Im Vertrauen auf die Selbstevidenz des Bedürfnisses scheitert die Werbeaktion daran, das Begehren der potentiellen Käufer zu stimulieren. "Manchmal glaube ich", sagt Ingo zu der von ihm angeworbenen Simone, "es hat sich hier einfach noch nicht rumgesprochen, dass es Sinn macht, die Matratze mal alle paar Jahre zu wechseln. Ein Drittel seines Lebens liegt der Mensch im Bett. Das haben die hier noch nicht kapiert. Zwanzig Prozent Arbeitslose. Was meinen Sie, was die den ganzen Tag machen? Na?" Ingo erhält keine Antwort. "Liegen im Bett. Schon wieder ein Grund für ne gute Matratze."⁸ Der vermeintliche Sprung zum sozialen Aufstieg, wird für Ingo zum aussichtslosen Kampf gegen seine völlige Deklassierung. Ingo, dem zwei Wochen zuvor der Führerschein entzogen worden war, dem man aufgrund von Zahlungsrückständen in seinem Matratzenladen den Strom abgedreht hat, der die bei ihm angestellte polnische Pendlerin Milena aus dem benachbarten Słubice nur noch mit Naturalien entlohnen kann, als er sie kündigt, dessen Matratzenbestand nur auf Kommission ist, der keinen Kredit und nicht einmal einen Termin bei der Wirtschaftskammer bekommt, ist selbst ein Binnenmigrant. Als er sich lautstark über Frankfurt an der Oder beklagt, sagt Simone zu ihm: "Hat Sie denn irgend jemand gebeten, hierher zu kommen? Warum sind Sie denn nicht da geblieben, wo Sie herkommen, wenn's hier so beschissen ist?"⁹

Bereits der Titel und die Eröffnungssequenz von "Lichter" legen es nahe, die Frage nach der Hoffnung, der Sehnsucht, den Wünschen, dem Begehren zu stellen, das die Bewegung der Personen und Dinge in den fünf Episoden des Films antreibt: in der Episode mit der ukrainischen Migrantenfamilie und dem polnischen Taxifahrer Antoni, die unter Lebensgefahr am Grenzübertritt scheitern, bevor Antoni durch einen Griff in ihre Taschen seine Seele verkauft, um den Wunsch seiner Tochter nach einem Erstkommunikationskleid zu erfüllen; in der Episode mit dem jungen ukrainischen Migranten Kolja und der deutschen Übersetzerin

⁷ Lichter, 1:20:59-1:21:02 und Lichter. Drehbuch, S. 143.

⁸ Lichter, 0:09:48-0:10:06 und Lichter. Drehbuch, S. 30.

⁹ Lichter, 1:21:11-1:21:17 und Lichter. Drehbuch, S. 143.

Sonja, die ihre Beziehung und ihren Beruf aufs Spiel setzt, um ihn illegal nach Deutschland zu schleusen, bevor er den Fotoapparat ihres Freundes aus dem Auto stiehlt; in der Episode mit dem deutschen Matratzenhändler Ingo, der schon jenseits der Grenze ist und doch ganz wo anders als dort, wo er selbst und die ukrainischen Migranten hinzukommen hoffen; in der Episode mit dem ebenfalls auf deutscher Seite der Grenze lebenden Maik und seinen beiden jugendlichen Söhnen Andreas und Marko, die um die Zuneigung der aus dem Erziehungsheim ausgebrochenen Katharina rivalisieren und mit ihr gemeinsam Zigaretten über die Grenze schmuggeln, bis Andreas seinen Bruder verrät; und in der Episode mit den Architekten und Bauherren aus West und Ost, die die Grenze behandeln, als ob sie für sie nicht da wäre und auch keine Grenzen des Anstandes in einer Welt zu kennen scheinen, in der für irrationale Sehnsüchte kein Platz ist. Die minimalistische Musik von "The Notwist" setzt im Film immer dann ein, wenn für die handelnden Personen eine Welt zusammenbricht, ihre Wünsche sich nicht erfüllen und sie ihre Hoffnungen begraben müssen.

Schmid hat den Titel seines Filmes – seinen eigenen Angaben zufolge – einem Zeitungsartikel über Flüchtlinge entnommen, in dem von den "Lichtern in der Ferne" die Rede war.¹⁰ Die Verkürzung des Titels zu "Lichter" hat das Spektrum der Bedeutungen um eine zusätzliche Dimension jenseits des Spiels von Hoffnung und enttäuschter Hoffnung erweitert. Die Lichter in Schmid's Film sind nicht nur trügerisch, sondern auch an sich selbst bedrohlich: Die Blaulichter und Scheinwerfer der Einsatzfahrzeuge auf der anderen Seite des Flusses und die Signallichter des kreisenden Hubschraubers, die das ukrainische Ehepaar mit dem Baby in der Nacht wahrnimmt, signalisieren nicht Rettung, sondern Verderben. Am nächsten Morgen erfährt der Familienvater Dimitri aus dem Fernsehen, dass einer ihrer Mitreisenden beim Versuch, den Grenzfluss zu durchqueren, ums Leben gekommen ist.

Die Grenze

Dem Regisseur und Drehbuchautor Hans-Christian Schmid und seinem Co-Drehbuchautor Michael Gutmann geht es nicht allein um die Grenze, sondern um ihr stets asymmetrisches Diesseits und Jenseits: die von ihr geschaffenen Grenzregionen, die trotz oder wegen ihrer Verschiedenheiten¹¹ einen gemeinsamen Lebensraum bilden. Die politische Besonderheit der Oder-Grenze und ihre Rolle bei der Neukonstituierung des deutschen und des

¹⁰ Vgl. u.a. "Es geht ihnen schlecht. Aber sie kämpfen". Ein Gespräch mit 'Lichter'-Regisseur Hans-Christian Schmid über die Menschen an der polnischen Grenze", in: Die Welt vom 31.7.2003.

¹¹ Schmid sagt ebd. im Interview, dass "die beiden Ortschaften, die sich gegenüberliegen, Slubice und Frankfurt, so total unterschiedlich sind. Das merkt man sofort, wenn man über die Grenze fährt, in der Architektur, bei den Menschen, den Bordellen, den Praxen, in denen überall auf deutsch 'Zahnklinik' drauf steht".

polnischen Nationalstaates seit dem Ende des 2. Weltkrieges böte Stoff für zahlreiche kulturhistorische Studien. Das Problem der Grenzziehung in diesem Raum reicht so weit zurück, dass es offenbar nicht nur den Begriff, sondern auch das deutsche Wort *Grenze* entscheidend geprägt hat: *greniz[e]* wurde im 13. Jahrhundert dem Slawischen entlehnt (poln. *granica*), als die deutsche Ostkolonisation ihren Höhepunkt erreichte.¹² Die nach dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Deutschland gezogene Oder-Grenze galt für viele Deutsche in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Musterbeispiel für eine unnatürliche Grenze. Im Jahr 2003, dessen Gegenwart der Film "Lichter" zeigt, ist die Oder-Neiße-Linie nicht nur die historisch belastete Grenze zwischen Deutschland und Polen, sondern zugleich eine Außengrenze der Europäischen Union. Seit Polens EU-Beitritt im Jahr 2004 ist sie zwar zur Binnengrenze geworden, als so genannte Schengen-Grenze hat sich an ihrer Bedeutung jedoch nur wenig geändert.

Dem Sprachgebrauch zum Trotz gibt es keine natürliche Grenze. Die systematische Kritik der Vorstellung von natürlichen Grenzen ist dennoch älter als die Errungenschaften der Dekonstruktion. Die präzisen Bemerkungen im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm mögen als historischer Beleg für ein kritisches Bewusstsein dienen, das eine Umkehrung des herkömmlichen Verhältnisses von "natürlicher" und "imaginärer" Grenze einfordert: *"im eigentlichen sinne bezeichnet grenze die gedachte linie, die zur scheidung von gebieten der erdoberfläche dient; der sprachgebrauch vergrößert vielfach den begriff, indem er ihn überträgt auf die äusseren merkmale, denen die grenze folgt, z. b. wälle, wasserläufe, gebirgszüge"*.¹³ Die kritische Definition der *Grenze* als imaginäre Scheidelinie sollte andererseits nicht dazu verleiten, Grenzen als bloßes Produkt der Einbildungskraft abzutun – und zwar gerade dann nicht, wenn man die auf sie bezogenen Imaginationen untersucht. Die geografische Grenze, die als politische Grenze fungiert, ist zwar niemals natürlich, stets hat sie jedoch physische Eigenschaften, auf die man sich bei ihrer Überquerung einstellen muss. Im Hinblick auf eine *Politik der Transgression*, der Grenzüberschreitung, erscheint es angemessener, die Grenze nicht als *Schwelle* ("das eine hört auf, das andere beginnt") sondern als *Barriere* zu begreifen: Ihre Überwindung korrespondiert mit dem jeweiligen Vermögen zu ihrer Überschreitung. Dieses Vermögen ist nicht eine Frage *natürlicher Fähigkeiten*, sondern *technischer Fertigkeiten*.

Die verschiedenen Techniken, einen Fluss zu überwinden, werden in "Lichter" mit phänomenologischer Genauigkeit vorgeführt und bestimmten Personengruppen zugeordnet:

¹² Vgl. Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Auflage unter Mithilfe von Max Bürgisser und Bernd Gregor völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin, New York 1989, Artikel "Grenze".

¹³ Vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Vierter Band, I. Abteilung, 6. Teil (Greander-Gymnastik), Leipzig 1935, Artikel "Grenze".

- die Eisenbahnbrücke und der Zug (die deutschen Schmuggler),
- die Autobrücke und die Fahrzeugkolonnen (die Architekten und Bauherren; die mit dem Taxifahrer Antoni verheiratete polnische Pendlerin Milena aus Słubice, die in Ingos Matratzenladen in Frankfurt an der Oder arbeitet; die deutsche Dolmetscherin Sonja, die mit ihrem Freund Christoph einen kurzen Abstecher nach Słubice macht; die Autostopper, die von den ausgesetzten ukrainischen Migranten bestaunt werden: "Schau! Die fahren einfach so nach Berlin", sagt Kolja. Im Drehbuch fügt er noch hinzu: "als wäre es das Normalste von der Welt".¹⁴);
- der Fußgängerübergang (der junge deutsche Architekt Philip, der seine polnische Exfreundin Beata in Słubice besucht);
- das lebensgefährliche Durchwaten, Durchschwimmen des Flusses in Abhängigkeit von Tiefe, Strömung, Temperatur (die ukrainischen Migranten, von denen einer stirbt, ein weiterer, Kolja, aufgegriffen wird und der Familienvater Dimitri beinahe ertrinkt).



Abbildung 1: Beim Überqueren der Oder: Dimitri kämpft gegen das Ertrinken.

Die kritische Rede von der "Festung Europa" ist insofern treffend, als den *Techniken der Überschreitung* *Techniken der Befestigung* entgegen gesetzt sind: *immobile* wie Mauern, Grenzzäune, Wachtürme; *mobile* wie Patrouillen zu Fuß, im Auto oder Hubschrauber. Die Abschottung sollte jedoch nicht den Blick darauf verstellen, dass nationalstaatliche Grenzen gleichermaßen *Undurchlässigkeit* und *Durchlässigkeit* organisieren. Ihre Funktionsweise ist die eines *Filtersystems*, in dem die *Kontrolle* das entscheidende Problem darstellt. "Lichter" zeigt diese Funktionsweise anhand des Transfers von Personen, Gütern und Geld. Überdeutlich wird das in einer Sequenz, auf die beim Schnitt des Films verzichtet wurde: Der

¹⁴ Lichter, 0:07:53-0:08:04 und Lichter. Drehbuch, S. 27.

junge Zigarettenschmuggler Marko wird im Zug von Warschau nach Frankfurt an der Oder nach seinen Ausweispapieren gefragt und darf nach der Kontrolle ohne Probleme passieren: Als Person passiert er die Grenze legal, die von ihm im Zug versteckten Güter passieren sie illegal.

Für Deutsche und auch schon für Polen gibt es in "Lichter" verschiedene Formen, die Grenze zu passieren, sie tun das regelmäßig und relativ ungehindert – sieht man vom Verkehrsstau beim Meeting der Architekten und Bauherren einmal ab; für Ukrainer gibt es in der Regel nur einen einzigen Weg und der ist lebensgefährlich. Mobilität ist ein nationales und – wie Zygmunt Bauman zurecht betont – stets auch ein soziales Distinktionskriterium: "'Being on the move' has a radically different, opposite sense for, respectively, those at the top and those at the bottom of the new hierarchy".¹⁵ Zug und Auto bieten jedoch Hohlräume für den illegalen Transport von Gütern (die Zigaretten) und Menschen (Kolja). "Lichter" zeigt, wie diese Hohlräume zu politischen Räumen werden, indem ihre Nutzung eine politische Entscheidung voraussetzt, in der jemand für oder gegen etwas Partei ergreifen muss.

Das Verhör

In einer Schlüsselszene des Films steht die deutsche Übersetzerin Sonja zweimal vor einer solchen politischen Entscheidung, und zweimal entscheidet sie sich anders: Als der ukrainische Migrant Kolja in der Polizeistation von einem Beamten des Bundesgrenzschutzes verhört wird, entscheidet sie sich, den Hohlraum zwischen den beiden Sprachen zu nutzen; als Kolja dann einen Fluchtversuch unternimmt, schreckt sie trotz seiner insistierenden Bitte davor zurück, ihm den Hohlraum in ihrem Auto als Versteck anzubieten.

Sonjas Übersetzung macht für Kolja den impliziten Syllogismus transparent, der in der von ihr ins Russische übersetzten Frage des Beamten steckt: "Können Sie erklären, warum Ihre Hose nass war, als man Sie festgenommen hat?"¹⁶ Wer eine nasse Hose hat, ist durch die Oder gewatet. Kolja hat eine nasse Hose. Also... Sonja löst den Mittelsatz aus dem Syllogismus heraus, indem sie Kolja auf Russisch zu verstehen gibt, es sei egal, ob seine Hose nass war. Die nasse Hose sei kein Beweis. Mit ihrer zweiten Intervention geht Sonja noch einen Schritt weiter: "Bitten Sie um ein Glas Wasser!", sagt sie zu Kolja, um den Beamten dazu zu bringen, den Raum zu verlassen und Kolja und ihr einen Hohlraum

¹⁵ Zygmunt Bauman: Globalization. The Human Consequences, New York 1998, S. 4.

¹⁶ Lichter, 0:28:50-0:28:54 und Lichter. Drehbuch, S. 57.

ungestörter Kommunikation zu eröffnen.¹⁷ Dann kommt die dritte Intervention: "Bitten Sie um Asyl", schreibt sie auf ein Blatt Papier, als sie mit Kolja allein ist.

Die in dieser Szene vorgeführte *Sprachlosigkeit* ist eine dreifache:

- Im banalen Sinn ist sie einfach die Unmöglichkeit, sich in der fremden Sprache ohne die Hilfe eines Dritten zu artikulieren.
- Dann ist sie die Perplexität, die die Situation des Verhörs provoziert.
- Schließlich ist sie der Hohlraum zwischen den Sprachen, der durch das Wort *Asyl* gefüllt wird, das Sonja Kolja in den Mund legt.

Durch ihre Interventionen rückt die Übersetzerin als Randfigur plötzlich ins Zentrum des Geschehens. Hans-Christian Schmid hat im Audiokommentar zu dieser Szene darauf verwiesen, dass er Figuren gerne gleichsam über die Hintertüre einführt. Warum ist es jedoch ausgerechnet eine Übersetzerin, die hier in den Mittelpunkt rückt und deren Figur sich Schmid, wie er mehrfach zugegeben hat,¹⁸ besonders verbunden fühlt? Das Englische kennt die schöne, idiomatische Unterscheidung zwischen *Translator* und *Interpreter*, die im Deutschen durch die Unterscheidung zwischen *Übersetzer* und *Dolmetscher* nur unvollständig wiedergegeben werden kann. Die Unterscheidung wird gerne an die traditionelle Differenz zwischen Schrift und mündlicher Rede geknüpft, sie überträgt im Englischen dem *Interpreter* aber zusätzlich die Aufgabe, das Begehren seines Gegenübers im deutschen Sinne des Wortes zu *interpretieren*: "A trained and officially accredited interpreter will endeavor to interpret not only elements of meaning, but also the intention and feelings of the original speaker."¹⁹

An dem, was nach der Rückkehr des Beamten mit dem Wasserglas geschieht, wird zweierlei deutlich: zum einen die Funktion des Wortes *Asyl* und zum anderen die Rolle der *Imagination*, die Appadurai von der bloßen *Fantasie* abgehoben und als verändernde Kraft gepriesen hat.²⁰

Asyl funktioniert hier als modernes *Schibboleth*.²¹ Distinktionskriterium ist jedoch nicht länger das *Wie* der Aussprache sondern das *Wo* und *unter welchen Umständen* der Artikulation. Die nasse Hose ist kein Beweis, die in ihr gefundene Serviette aus dem Dönerladen in Ślubice schon: Sie beweist, dass Kolja nicht vom Himmel gefallen ist, sondern zuvor auf polnischem Staatsgebiet war, so dass er nach geltendem Recht nach Polen abgeschoben

¹⁷ Lichter, 0:29:22-0:29:42 und Lichter. Drehbuch, S. 59.

¹⁸ Vgl. u.a. "Jetzt kommen die Spätfolgen des Mauerfalls ins Kino. Hans-Christian Schmid, der Regisseur von 'Lichter', über Tendenzen des deutschen Gegenwartsfilms", in: Berliner Zeitung, 31.07.2003.

¹⁹ <http://en.wikipedia.org> – Wikipedia, The Free Encyclopedia, Article "Interpreter", gesehen am 24. Juli 2006.

²⁰ Vgl. Appadurai: *Modernity at Large*, vor allem S. 5-11 und 31.

²¹ Zum *Schibboleth* vgl. Jacques Derrida: *Schibboleth*. Für Paul Celan, übers. von Wolfgang Sebastian Baur, Graz, Wien 1986, vor allem S. 50-66.

werden kann. Die Serviette bestätigt den falschen Klang des Wortes *Asyl*, den es in den Ohren des Beamten von Anbeginn hatte.

Das von Sonja vorgetragene Asylbegehren Koljas provoziert einen Wutausbruch des Beamten, durch den die Amtshandlung den Rahmen der Pflichterfüllung weit überschreitet. Der Beamte erweist sich als solidarisch mit einer kollektiven Imagination, die Migranten nur dann ein Recht auf Aufenthalt zugesteht, wenn sie ihr nacktes Leben ins Asyl retten müssen. "No Asyl for you. You come from Poland!"²² Wenn der Beamte mit diesen Worten plötzlich ins Englische wechselt, scheinen er und Kolja dieselbe Imagination miteinander zu teilen – wenn auch unter umgekehrtem Vorzeichen; nicht jedoch Sonja, die ihrer Umgebung – wohl nicht zu Unrecht – mangelnde Vorstellungskraft unterstellt. Zu ihrem Freund Christoph sagt sie über Kolja: "Ich glaub', Du kannst Dir überhaupt nicht vorstellen, was in so jemandem vorgeht. Der muss nach Berlin, egal wie." "Ja, das glaubst *Du*", erwidert Christoph. "Das *weiß* ich", sagt Sonja.²³ Sie meint, als einzige zu verstehen, was Kolja eigentlich will. Sonja interpretiert Koljas Begehren durch ihre eigene Imagination; sie versucht, seinen vermeintlichen Wunsch zu verwirklichen, indem sie ihre eigene Imagination in die Wirklichkeit übersetzt. Das Scheitern dieser Übersetzung ist das Thema des Films, das in den verschiedenen Episoden variiert wird: "Willkommen in der Wirklichkeit", lautet das desillusionierende Statement des älteren Architekten Klaus und das Motto des Films. Dieses Scheitern steht in deutlichem Kontrast zu Appadurais enthusiastischem Begriff von Imagination, der ein Spiel mit möglichen Lebensweisen meint, das keine ethnischen, sozialen und sonstigen Schranken kennt. Bei Appadurai ist die Imagination etwas Verbindendes, bei Schmid und Gutmann etwas Trennendes. Was Appadurai ausgeklammert hat, ist *die Imagination des anderen*.

Zu den irritierendsten Eindrücken von "Lichter" zählt, dass der Film durch seinen Inhalt und seine Form die herkömmliche Unterscheidung von Wirklichkeit und Fiktion hinter sich lässt. Während der abgeklärte Architekt Klaus auf eine Wirklichkeit setzt, aus der jede Illusion getilgt ist, weil alle dasselbe Begehren teilen, zeigt die von Sonja angestiftete Asylbitte Koljas, dass die Fiktion stets elementarer Bestandteil genau dieser Wirklichkeit ist. Die fiktive Rede Koljas bewegt sich entlang der Grenze zwischen Nichttäuschung, Täuschung und Selbsttäuschung des Sprechers sowie seiner Zuhörer und zielt auf die Erfüllung der sozialen Konvention. Hatte Gilles Deleuze das Fabulieren noch als einen befreienden Sprechakt beschworen, durch den sich ein Subjekt selbst erfindet und gleichzeitig ein revolutionäres Volk konstituiert,²⁴ ist das Asylbegehren in "Lichter" ein von der Situation erzwungener

²² *Lichter*, 0:30:13-0:30:15 und *Lichter*. Drehbuch, S. 59.

²³ *Lichter*, 0:43:04-0:43:11 und *Lichter*. Drehbuch, S. 79.

²⁴ Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. von Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1991, S. 194-204.

Sprechakt, in dem ein von jeglichem Kollektiv abgeschnittenes Individuum einzig und allein die zum Gesetz erstarrten Imaginationen einer bestehenden Nation zu erfüllen versucht. Während sich die soziale Wirklichkeit als von Fiktionen durchsetzt erweist, schafft dieser mit der Handkamera, mit realen Schauplätzen, dem Verzicht auf vollständige Kontrolle der Räume und mit anderen Elementen des Dokumentarfilms arbeitende Spielfilm eine Wirklichkeit, die der Dokumentarfilm trotz dieser Mittel nur selten erreicht.

Es gibt einen kurzen Moment, in dem die Übersetzung gelingt und die verschiedenen Imaginationen zumindest partiell konvergieren. Als Sonja nach ihrer unterlassenen Hilfe bei Koljas Fluchtversuch gemeinsam mit ihrem Freund Christoph nach Stubice fährt, um den dorthin abgeschobenen Kolja zu suchen, löst sie ein Versprechen ein, das sie zwar nicht ausdrücklich gegeben, das sich Kolja jedoch nicht zu Unrecht von ihrem Verhalten im Verhör gemacht hat. Wenn sie den Hohlraum ihres Autos endlich nutzt und Kolja im Kofferraum über die Grenze bringt, trifft sie noch einmal eine politische Entscheidung, in der nun für einen flüchtigen Augenblick alles stimmt. Dass Kolja beim Abschied in Berlin die Fotokamera von Sonjas Freund Christoph aus dem Auto stiehlt, macht den Moment der Übereinstimmung zwar nicht zunichte, konterkariert ihn jedoch durch einen Moment der maximalen Diskrepanz zwischen der Interpretation des Begehrens des anderen und seinem tatsächlichen Begehren.



*Abbildung 2: Am nächtlichen Potsdamer Platz:
Kolja schießt Fotos mit der gestohlenen Kamera.*

In "The Terminal" (2004) hat Steven Spielberg eine solche maximale Diskrepanz dafür benutzt, die Interpretation des Begehrens des anderen der Lächerlichkeit preiszugeben: Während der plötzlich staatenlos gewordene Viktor Navorski (Tom Hanks), der im Transitbereich des New Yorker JFK-Flughafens festsetzt, alles versucht, um in die USA

einzureisen, lässt der Leiter der Airport Security keine Vorschrift aus, um genau das zu verhindern. Doch die wahre Absicht Navorskis besteht nicht darin, die Einwanderungsbestimmungen der USA zu umgehen, sondern den letzten Wunsch seines verstorbenen Vaters zu erfüllen und dann in seine irgendwo weit im Osten liegende Heimat zurückzukehren: Er will nur die Autogrammsammlung seines Vaters durch eine letzte Unterschrift komplettieren. In "Lichter" ist die Diskrepanz jedoch nicht komisch, sondern tragisch, und es bleibt ein Rest an Unklarheit, was Kolja im Westen eigentlich will: Kolja reist illegal ein und stiehlt die Kamera, um für seinen Bruder Fotos von den hell erleuchteten Gebäuden am Potsdamer Platz zu schießen, aber er reist nicht ein, *um* die Fotos zu schießen – zumindest deutet nichts darauf hin, dass er damit das Motiv seiner Reise nach Berlin bereits erfüllt hat. Wie "Lichter" gewinnt auch "The Terminal" seine Dynamik aus der misslungenen Übersetzung zwischen den Sprachen und den Wünschen, die sich in ihnen artikulieren.

Das Geld

In "Lichter" gibt es jedoch nicht nur eine, sondern zwei Übersetzerinnen: Sonja und Beata, die Exfreundin des jungen Architekten Philip, die als Studentin in Słubice lebt und ihr Geld mit Dolmetschdiensten und sexuellen Dienstleistungen verdient. Die Szene, in der die beiden einander bei einer Baubesprechung am Stadtrand von Słubice wieder begegnen, ist Auftakt zu jener Episode des Films, in der die Imaginationen vielleicht am weitesten auseinander klaffen. Schon als Philip Beata später in Słubice besucht und die beiden auf der Straße zu streiten beginnen, ist es mehr als die Übersetzung von einer Sprache in die andere, die ihnen fehlt: "Ich versteh Dich nicht. Bitte sprich deutsch. Ich versteh kein polnisch", sagt Philip zu Beata. "Das ist Dein Problem. Wenn ich Dir etwas bedeuten würde, hättest Du längst polnisch gelernt", wirft sie ihm an den Kopf.²⁵ Als sie später oberflächlich versöhnt zum Bauplatz am polnischen Ufer der Oder zurückkehren, erzählt Philip Beata von der Glasfassade der geplanten Fabrik: "die Glasfassade, die ist von mir. Und weißt Du, wenn du ein ganzes Jahr nur zeichnest und dann wird das auf einmal gebaut, das ist – wie ein Pilot, der immer nur im Simulator sitzt und dann zum ersten Mal fliegen darf". Nachdem er bemerkt, dass er die ganze Zeit nur von sich und seinen Wünschen gesprochen hat, stellt er ihr ohne Hintergedanken jene Frage, auf die er erst später eine schmerzliche Antwort erhalten wird: "Und Du? Was machst Du so?" Beata weicht aus: "Lass uns von etwas anderem reden." Als Philip darauf nicht wirklich eingeht und ihr Karriereratschläge für die Zeit

²⁵ Lichter, 0:49:17-0:49:22 und Lichter. Drehbuch, S. 94.

nach ihrem Studium gibt, sagt sie zu ihm: "Du hast dich wirklich verändert." Philip erwidert: "Du hast Dich überhaupt nicht verändert."²⁶ Sie schweigt. Dieses Schweigen durchmisst die ganze Distanz zwischen seinem und ihrem Begehren – seiner Vorstellung von ihr, die sich mit seiner wieder gewonnenen Erinnerung an ihren gemeinsamen Sommer deckt und ihrer Situation als polnische Studentin, die nebenbei übersetzt und ihren Körper verkauft.

Es wurde gelegentlich festgestellt, dass man in "Lichter" oft nicht weiß, auf welcher Seite der Grenze man sich gerade befindet. Diese Beobachtung ist allerdings ungenau: Man weiß immer, auf welcher Seite man ist, außer in einer einzigen Episode: in jener mit den Architekten und Bauherren. Das Bauprojekt am polnischen Ufer der Oder ist ein typisches deutsch-polnisches Joint Venture: Der Fabrikant Wilke ist der Prototyp des Unternehmers aus dem Westen, der unter den Bedingungen der Globalisierung in den Osten expandiert, sein Partner Borowiak kommt aus Warschau.

In jenen Szenen im Restaurant und im Haus Wilkes, von denen man im Film tatsächlich nicht genau weiß, auf welcher Seite der Grenze sie stattfinden, wird Philip auf den Boden der Wirklichkeit zurückgeholt, indem er erfährt, dass die Übersetzung des eigenen Begehrens und des Begehrens der anderen nicht einfach fehlt, sondern immer schon stattgefunden hat und immer schon gescheitert ist. Schon bei der ersten flüchtigen Durchsicht der Kostenkalkulation nach seiner Ankunft in Słubice hatte Borowiak mit dem erfahrenen Blick des Investors lapidar festgestellt, dass die große Gasfassade unbezahlbar sei: "Das ist völlig utopisch."²⁷ Beim Geschäftsessen bringt Wilke die Bedingungen für den Vertragsabschluss auf den Punkt: "Ihr lasst einfach dieses Gerümpel auf dem Dach weg und diesen Schnickschnack mit der Fassade".²⁸ Die konkrete Utopie des jungen Architekten – das gelungene Werk – ist schon in diesem Moment verloren. Als Philip dann bei der Party im Haus Wilkes entdeckt, dass der Fabrikant seine Exfreundin Beata nicht nur als Dolmetscherin engagiert, sondern für jene Zärtlichkeiten gekauft hat, die sie ihm verweigert, bricht auch der letzte Rest seiner Vorstellungswelt in sich zusammen. In einer langen, ungeschnittenen Einstellung, in der Philip vom älteren Architekten Klaus aus dem Haus gedrängt wird, will Philip wissen, wessen Geld hier im Spiel ist. "Wilke und Borowiak, die wollen sich ein bisschen amüsieren, die beiden Mädchen sehen das nicht so eng. Die wollen eine gute Zeit haben, ja, und wenn dabei 'n bisschen Geld rausspringt, umso besser", sagt Klaus zu seinem Mitarbeiter. Der gibt sich noch nicht geschlagen: "Ich will wissen, wer für die beiden bezahlt hat." Der Ältere zögert nicht länger mit der Antwort: "Ich hab' dafür bezahlt. *Und?* Wo liegt denn verdammt noch mal das Problem?! Offenbar läuft das hier so.

²⁶ Lichter, 0:56:29-0:57:04 und Lichter. Drehbuch, S. 103.

²⁷ Lichter, 1:03:44 und Lichter. Drehbuch, S. 122.

²⁸ Lichter, 1:17:56-1:18:01 und Lichter. Drehbuch, S. 138.

[...] Wenn Sie mir das hier kaputt machen, dann brauchen Sie morgen erst gar nicht mehr in der Firma aufzutauchen. [...] Willkommen in der Wirklichkeit, Philip."²⁹ Diese Wirklichkeit fordert von dem jungen Architekten einen doppelten Verzicht, wenn er weiter im Geschäft bleiben will. Das eine Objekt seines Begehrens ist unbezahlbar (die Glasfassade), das andere schon verkauft (Beata). Noch einmal kehrt Philip erregt in das Haus zurück, bevor er von Klaus aus dem Haus und aus der Firma geworfen wird: "Glauben Sie, dass Sie hier alles kaufen können?", schreit er Wilke an. "Für Sie, Ihren Chef und die Kleine reicht's! Glauben Sie's mir!"³⁰

Es gibt seit Robert Bressons "L'argent" (1983) kaum einen Film, der sich mit größerer Obsession der Zirkulation des Geldes gewidmet hätte als "Lichter". Geld erscheint in ihm als *universales Übersetzungsmittel*, mit dem sich das eigene Begehren in die Imagination des Begehrens des anderen einzukaufen versucht und daran immer wieder scheitert: So als Sonjas Freund Christoph dem abgeschobenen Kolja in Słubice 200,- Euro zusteckt und sich damit von der politischen Entscheidung freizukaufen versucht, ihn im eigenen Auto über die Grenze zu schmuggeln. Oder im verzweifelten Bemühen des polnischen Taxifahrers Antoni, das Geld für das Erstkommunionkleid seiner Tochter zusammenzubringen, das ihn zum Schlepper und dann auch noch zum Dieb werden lässt; "kauf es mir!", hat seine Tochter im Kleidergeschäft ihren Wunsch in Form eines Imperativs formuliert und damit an die irreduzible Differenz zwischen *Bedürfnis* und *Begehren* erinnert, die es dem Vater nicht erlaubt, nur das erstere zu befriedigen und ein gebrauchtes Kleid von der Mutter umnähen zu lassen.

Wenn dieser in mancherlei Hinsicht trostlose Film eine schwache Utopie bewahrt, dann im Überschuss des Begehrens seiner Protagonisten, das sich von der so genannten "Wirklichkeit" nicht unterkriegen lässt; im Verzicht des Studenten und Aushilfskellners Kamil, im Dönerladen von Słubice die Zeche von den ukrainischen Migranten zu kassieren und in den fast resignierten Worten Simones zum Matratzenhändler Ingo: "Sind Sie schon mal auf die Idee gekommen, dass mal irgend jemand was macht, ohne immer gleich dafür Geld zu wollen?"³¹

²⁹ Lichter, 1:26:07-1:26:30 und Lichter. Drehbuch, S. 151.

³⁰ Lichter, 1:27:40-1:27:46 und Lichter. Drehbuch, S. 153.

³¹ Lichter, 1:20:49-1:20:53 und Lichter. Drehbuch, S. 143.

Literaturverzeichnis

Appadurai, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, London 1996.

Bauman, Zygmunt: *Globalization. The Human Consequences*, New York 1998.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M., 1989.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. von Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1991.

Derrida, Jacques: *Schibboleth. Für Paul Celan*, übers. von Wolfgang Sebastian Baur, Graz / Wien 1986.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Vierter Band, I. Abteilung, 6. Teil (Greander-Gymnastik), Leipzig 1935.

Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22. Auflage unter Mithilfe von Max Bürgisser und Bernd Gregor völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin, New York 1989.

Lichter. Drehbuch von Hans-Christian Schmid und Michael Gutmann, Frankfurt a.M. 2003.