

Lutz Leonhardt, Constantin Wulff

Spaziergang nach Syrakus

Österreich, Schweiz, Deutschland 1993

Regie, Drehbuch	Lutz Leonhardt Constantin Wulff
Kamera	Lutz Leonhardt
Schnitt	Goran Rebić Robert Polak
Kommentartext	Constantin Wulff in Zusammenarbeit mit Hermann Schlösser
Ton	Constantin Wulff
Musik	Roberto Russo
Produzenten	Lutz Leonhardt Constantin Wulff
Produktion	Navigator Film
Verleih	Stadtkino Wien
Sprecher	Hanns Zischler

16mm / Farbe

Länge: 65 Minuten

Erster Kinoeinsatz in Österreich

Stadtkino Wien, ab 25. März 1994

Spaziergang nach Syrakus

Fast scheint es sich zu verbieten, ein seit Jahrhunderten mythologisch überfrachtetes Land heute vom Norden her filmisch durchschreiten zu wollen, eine *Italienische Reise* anzutreten, wenn auch, um sich bewußt vor allem auf deutsche Ausprägungen der Italophilie einzulassen. „Nach Syrakus“: kein abenteuerlicher Report, dennoch ein gewagtes Unternehmen.

Die beiden Filmemacher sind im Tessin aufgebrochen, um nach einer langen Reise, in Gesellschaft, und doch jeder für sich, in Sizilien anzukommen. Nicht ein modernes „On the Road“ war hier augenscheinlich die Vorgabe, sondern erklärtermaßen ein an den kleinen Wegen und Umwegen, dem Zufälligen, Unspektakulären und Unerwarteten, am Schrittempo orientiertes Fortkommen. Entstanden sind dabei eindrückliche Assoziationen und Begegnungen am Rande der Straße, eine sich nicht von ungefähr auf Johann Gottfried Seumes zu einer Zeit vor der Photographie unternommene Wanderungen zurückbesinnende Bewegung, als man noch kleine Skizzen von den Landschaften anfertigte, die einem ins Auge stachen.

Schon der Untertitel des Films – *Eine Italienische Reise* – schreibt diesen bewußt in die Tradition klassischer Italiensehnsucht ein, deren exemplarischer Ausdruck die Schriften des sogenannten Augenmenschen Johann Wolfgang von Goethe wurden. Anders als Seumes Wanderbericht bleibt Goethes *Italienische Reise* allerdings impliziter literarischer Bezug. Im zweiten Abschnitt, „Nach Arkadien“, finden wir Wegweiser in diese Richtung: Die im Monumentalen geronnene Antike (ein Tempel in Paestum, die Via Appia bei Rom) blitzt hier (und nur hier) kurz auf; allegorisch verwendete Zitate wie ein deutscher Schlager aus den 50ern unterstreichen den in der heutigen Populär- und Touristikultur fortgesetzten romantischen Mythos von einem (glücklichen) Aufenthalt im transalpin gelegenen Land. Die Frage „Wo beginnt eigentlich der Süden?“ wird unbeantwortbar gestellt.

Die beiden Flaneure suchen vor allem unbekannte Dörfer, Landstriche, Wörter, in den Städten wiederum abseits Gelegenheiten auf. Die Einblicke sind meist kurz: Es geht nicht darum, Orte zu erschließen, auch nicht darum, eine Reiseroute nachzuzeichnen. Man ist wiederholt mit entleerten, verlassenen Räumen konfrontiert, als würden die „Spaziergänger“ letztendlich bloß in einer Art Niemandsland heimisch.

Beobachtungen und Eindrücke entstehen aus dem Zusammenspiel von Erzählstimme und assoziativen Bilderketten. Nicht nur die fünf Zwischentitel (von „Zu Fuß“ bis „Abschied“) dienen der Strukturierung des (mentalen) Reiseablaufs; als Bezugspunkte stehen neben den Zitaten kultureller Vorgänger auch visuelle Konstanten: Blicke aus dem Fenster, eingefrorene Bilder, die das Vergangene der Reise erkennbar machen.

Einzelne Menschen, denen die Filmemacher unterwegs Fragen stellen, lassen einen hin und wieder ein wenig vor Ort verweilen: ein toskanischer Arbeiter, der am Straßenrand Kilometersteine bemalt, eine Frau, die bei ihrer Gartenarbeit innehält, um alte Volkswesen zu singen, eine Urlauberin am verlassenen herbstlichen Strand bei Rom, schließlich der deutsche Italienkenner Peter Kammerer, der in einer belebten Straße Roms kurz über die geballte Vergangenheit dieser Stadt reflektiert.

Die Blicke des *Spaziergangs* vermeiden das vordergründig Sehenswerte: Im Abschnitt „Rom“ etwa schweift die Kamera statt über symbolisch gesättigte Kulturgüter in ein „Museum der nie gesehene[n] Sehenswürdigkeiten“. Im Laufe des Films finden sich neben scheinbaren Belanglosigkeiten und „Orten, die man nie zuvor ins Auge gefaßt hatte“ freilich klassische Zeichen des mediterranen Italiens: Pinienvälder nahe der Küste, blaues Wasser, mittelalterliche Dörfer, Begräbnisse, politische Kundgebungen und Feste der „Unità“ im Norden, Römer jeden Alters, die nachts im Freien Tango tanzen; eine Bar voller aufgeregter Männer, die der Übertragung eines Fußballspiels folgen, im Süden vor allem aber spielende Kinder und flanierende Jugendliche. Selten tritt die Kamera den Gesichtern oder Körpern nahe (schon gar nicht den weiblichen), als wahrte sie Respektabstand. Nicht von ungefähr weichen die Filmemacher kaum von den Straßen und Plätzen, finden selten den Weg in die Häuser. Denn der öffentliche Raum, so erkennt man am Ende in einem sizilianischen Dorf, als die Kamera in einer wunderschönen Zeitlupen-Bewegung entlang stolzer Männergesichter fährt, dient hier noch der Fortsetzung privater Ordnungen.

Eine so lange Reise hinterläßt Erkenntnisse, wenn sie, unaufhaltsam vorbeiziehend wie die filmischen Bilder selbst, auch nicht zur intimen Kenntnis eines Landes führen kann. Die unaufdringlichen Reflexionen des Kommentar-Textes führen zu kulturellen Differenzen hin, zu Beobachtungen, die Bilder sprechen lassen. So werden etwa die Begräbnisfeierlichkeiten für Alberto Moravia als expressive Äußerung der Römer nahegebracht, deren Applaus vor dem Sarg kollektive Erleichterung des Schmerzes ist.

Wenn die Kamera in Bewegung ist, sich etwa durch das rege Treiben der „Spacca Napoli“ schwungvoll und majestätisch auf einem Zweirad einen Weg bahnt, oder nach einem zögernden Blick aus dem Fenster Teil der spielenden Kinder auf einem Platz im nördlichen Italien zu werden scheint, möchte man meinen, in ein Land zu blicken. Nicht sosehr, weil hier die Konvention der „subjektiven“ Kamera bemüht würde, sondern weil ein (sozialer) Raum sichtbar wird. Die Reisenden fragen zu Beginn, wie sie Italien verstehen könnten, beharren darauf, ihre Reiseroute zufällig festzulegen. In der im einzelnen meist zeitlich geübten Zurückhaltung aber vermitteln die Bilder oftmals, was es heißt, als Vorbeigehende „draußen“ zu bleiben.

Eine Italienreise geht meist nach dem Süden, nicht nur aus deutscher Perspektive. Der Süden wird hier vor allem als imaginärer Ort, sichtbar im Konflikt mit realen und symbolischen Welten, filmisch eher evozierbar, denn erzählbar, gezeigt. Über die Auseinandersetzung mit dem Ersehnten, Erinnerung, den Landschaften, dem historisch Geschichteten, den Begegnungen, erkundet der Film nach und nach Befindlichkeiten der beiden Spaziergänger, deren eigentliche Suche kein Ende hat, deren eigentliches Ziel nicht Syrakus sein kann. „Die Neugierde ist die Kehrseite der Langeweile“ heißt es an einer Stelle; es ist vom Warten, vom Stillstand die Rede, davon, im Vorbeigehen an den Geschehnissen nicht teilhaben zu können. Es geht, so erahnt man mehr und mehr, um die eigene(n) Geschichte(n) der Wanderer.

Dieser Reiseessay läßt filmische Verwandtschaften vermuten; als „Pate“ könnte da Johan van der Keuken stehen oder Chris Marker – insbesondere, was den literarisch-reflexiven Kommentar-Text betrifft; die explizit cinephilen Anleihen und Tribute allerdings sind in den fünfziger Jahren, im Neorealismus eines Roberto Rossellini und dem Kino der Nouvelle Vague zu suchen. (Die Kommentare aus „Baedekers“ Reiseführer etwa, hier als historische Referenz des 19. Jahrhunderts wiederholt zitiert, geleiten neben Begegnungen mit Einheimischen auch die einsame und dem Land fremde Ingrid Bergman in *Vaggio in Italia* durch Süditalien; ein Zitat aus Truffauts *Les quatre cents coups* wiederum, das Kapitel „Rom“ als ein Wiedersehen auf Bildschirm einleitend, verdichtet nachträglich die Kinderszenen aus dem heutigen Italien zu Phantasien, Erinnerungsbildern.)

Die Gratwanderung zwischen bereits eindeutig codierten Reisebildern und für den unbedarften Zuseher unerheblichen, „leeren“ Aufnahmen gelingt nicht zuletzt über die mithilfe des Tons unterstützte Verkettung filmischer Blöcke. Da wird aus einem im blauen Mittelmeer heiter schwimmenden Pärchen – zu hören ist einer der italophilen deutschen Schlager der 50er, Rudi Schurrikes „Lago di Garda“ – durch einen Zoom zurück ein kleiner Doppelpunkt in einer gar nicht so umwerfenden Küstenlandschaft. Oder es entspinnt sich aus einer nebeligen Ätna-Besteigung, dem pflichtbewußten Absolvieren eines Reiseplans, die Besinnung auf einen ausgelassenen Mopedreigen.

Wenn in dieser heiteren Sequenz Popmusik die auf ihren Feuerstühlen kreisenden Ragazzi begleitet, so hält in anderen Szenen, gewissermaßen als Leitmotiv, Tango die Menschen in Bewegung und Beziehung: Sei es in der erwähnten „direkt“ gefilmten Tanzszene, sei es in einer tänzerischen Montage von Menschen an einem römischen Brunnen, deren im Wasser schimmernde Spiegelbilder nächstens zum Spiel anregen. Ein Tango ist es schließlich auch, der die Zuseher aus dem Schlußbild des Films geleitet, eine losgelöst erscheinende Aufnahme von einem Buben, der eine Taube fängt, um sie an sich zu halten. Als letzte Tagebuch-Notiz des müden und enttäuschten Wanderers klingt denn auch nach: „Im kalten Zimmer eine Melodie gehört“. „Siracusa“ bezeichnet schließlich eher einen Weg, denn ein Ziel, vielleicht auch bloß eine zeitliche Zäsur, ein vorläufiges Begnügen mit dem unterwegs Aufgenommenen. Der „Eisberg“ jedenfalls der im *Spaziergang* nicht sichtbaren Bilder, die diesen Film erst ermöglichen, scheint gewaltig.

Da haben sich zwei Filmemacher Zeit gelassen – sie sind nicht nur zu Fuß durch Italien spaziert, sie haben überdies die dabei entstandenen Bilder eine ganze Weile zwischen Schneidetisch und Schreibmaschine reifen lassen. So wurde *Spaziergang nach Syrakus* ein Film der Zwischenräume, angesiedelt in den Passagen von Wort zu Bild, in den Abschieden, den Aufbrüchen und Übergängen. Ein Film des Müßiggangs im besten Sinne.

Jedes Bild ist ergangen

Wie kam es zur Idee, Italien zu Fuß zu durchqueren?

Leonhardt: Ich habe die Idee schon sehr lange mit mir herumgetragen, aber niemanden gefunden, der mitkommen wollte. Als ich vor zehn Jahren Johann Gottfried Seumes „Spaziergang nach Syrakus“ las, bin ich bestärkt worden, eine Fußreise durch Italien zu unternehmen. Das habe ich Constantin Wulff erzählt, und er war ganz begeistert davon. Erst über das Filmprojekt ist die Reise überhaupt möglich geworden.

Offt sieht man Bilder im Film, die ein Bild von Italien gewissermaßen bestätigen. War es für euch problematisch, daß ihr trotz eurer völlig anderen Arbeitsweise manchmal auch keine anderen Bilder gefunden habt?

Wulff: Bevor wir die eigentliche Reise angetreten haben, haben wir eine Reise durch eine ganze Flut von Italien-Literatur gemacht. Es gibt eine Tradition nordischer Reiseberichte, die das Bild von Italien festgeschrieben hat. Es war schwierig, diesen Prozeß zu durchlaufen und sich davon zu emanzipieren, obwohl das nicht wirklich möglich ist. Das war ja auch ein Sinn des Films: Man wird diese Italienbilder nicht los, man muß mit diesen Italienbildern arbeiten.

Daß wir Dinge immer wieder fanden, das ist uns sehr häufig passiert. Aber im Unterschied zu den historischen Italienreisenden haben wir unsere ersten Reiseerfahrungen konkret dort gemacht. Italien war ein Kinder-Reiseland für uns. Deshalb war das Wiederaufsuchen dieser emotionalen Welt ein erklärtes Ziel des Films. Zudem ist unser Italienbild natürlich sehr stark durchs Kino geprägt, deshalb wird auch immer wieder darauf verwiesen. Am deutlichsten wird dies für mich in der nächtlichen Brunnensequenz mit dem Einsatz einer Melodie aus Fellinis *La Dolce Vita*, ein Film, der das Italienbild der fünfziger Jahre deutlich definiert hat.

Am Anfang heißt es einmal: „Der Straßenrand war harter Alltag. Das konnte man zeigen. Aber genügte das?“ – eine rhetorische Frage. Warum sollte es nicht genügen?

Wulff: In diesem Moment ist dies natürlich mehr als eine rhetorische Frage. Es ist quasi ein Anhalten des filmischen Flusses. Die Frage meint: Was kann man wie filmisch dokumentieren? Es ist vergleichsweise relativ einfach, in Italien direkte Formen sozialer Ungerechtigkeit zu zeigen, wie etwa Schwarzmarkt, Ausbeutung etc. Das unkommentierte Abbilden wäre hier zuwenig, wäre auch zu billig, das passiert ja immer wieder in „engagierten“ TV-Reportagen. Deswegen haben wir auch diese „essayistische“ dokumentarische Form gewählt. Unser erklärtes Ziel: Text und Bild sollen einander Widerstand leisten.

Überlegungen zum Film-Essay gehen meist von der Voraussetzung aus, daß zwischen Bild, Ton und Sprache ein Abstand besteht, in dem sich etwas Drittes, der Gedanke, ereignet. Welchen Einfluß hatte diese Überlegung auf eure Arbeit?

Wulff: Wir hatten unzählige Versionen des Kommentar-Textes, auch welche, wo der Text freier vom Bild war. Dann gab es aber den Punkt, wo man doch so etwas wie eine Geschichte erzählen



will, wo man versucht, dieses collagenhafte Material unter einer gedanklichen Klammer zu fassen. Es war von Anfang an klar, daß wir die Bilder und Töne kommentieren wollten. Wenn man diese Entscheidung einmal gefällt hat, ist es nicht leicht, mit den drei Elementen autonom zu arbeiten; weil es diese Tradition des dokumentarischen Arbeitens sagen wir im deutschsprachigen Bereich fast nicht gibt. Man muß dahingehend eher nach Frankreich schauen, etwa auf die Arbeiten von Chris Marker.

Andererseits erleichtert diese essayistische Methode vieles, weil man offener arbeiten kann; wir mußten während des Drehs nicht an Anschlüsse und dramatische Strukturen denken. Kamera und Ton konnten autonom vorgehen, sich mehr vom Ereignis emanzipieren und in Bildern und Tönen denken. Daraus ergab sich eine größere gedankliche Freiheit während der Reise.

Vom Gehen sieht man vielleicht deshalb nicht viel. Es geht vielmehr ums Sehen und ums Hören und weniger um den Körper in seiner Bewegung.

Leonhardt: Die eine Sache ist die, daß wir darauf verzichtet haben, selbst im Bild zu erscheinen. Das wollten wir nicht zeigen: all die Schwierigkeiten beim Gehen, die Blasen, die durchgeschwitzten T-Shirts, die Salzkruste am Hosenboden. Das zweite ist, daß der Film und das Wandern immer miteinander konkurriert haben. Wenn wir nicht gefilmt haben, sind wir gut vorwärtsgekommen, wenn wir schlecht vorwärtsgekommen sind, haben wir viel gefilmt.

Wulff: Natürlich haben wir das Gehen tonnenweise aus der Subjektiven gefilmt, aber fast alles während der Montage hinausgeworfen, weil das eine gedankliche Stumpfheit ist, die natürlich während des Gehens entsteht, sich aber nicht übertragen sollte auf den Film. Wir wollten die Kamera nicht zum Körperteil machen. Das Gehen ist zwar konstitutiv für das Vorhaben, ist im Film aber nur ein Kapitel unter anderen. Die filmische Reise, die ja auch eine gedankliche, erinnernde sein sollte, war viel wichtiger. Daß trotzdem alle Bilder vom Gehen geprägt sind, ist klar. Jedes Bild ist ergangen.

Der Entschluß, mit Kamera und Ton durch Italien zu gehen, ist ja nicht nur ein romantisches Unternehmen, sondern gleicht doch eher einem naturwissenschaftlichen experimentellen Setting.

Wulff: Von Anfang an war eine filmische Offenheit das Wichtigste, eine Offenheit, die auch die Bedingungen des Filmens mit einschließt. Es ist so wie man Schwimmen lernt: Man braucht dazu keine Bücher zu lesen. Man springt ins Wasser, erinnert sich an gewisse Bewegungsabläufe, die man gesehen hat. Für die Reise galt: Wir gehen nicht zurück, um das Material zu kontrollieren, jetzt gehen wir los, jetzt springen wir ins Wasser. Diese Offenheit ist eigentlich schon das Konzept: ganz automatisch wird von Bewegung und Stillstand die Rede sein; man liefert sich einer Kultur aus, die nicht die eigene ist, man entfernt sich von Vertrautheit.

Ich glaube, Robert Musil hat über Touristen einmal gesagt, daß sie sich, wenn sie reisen, immer nur auf die Erinnerung freuen. Habt ihr euch dabei ertappt?

Wulff: Natürlich haben wir sehr oft mit dieser Problematik gekämpft – unser Archiv nichtgemachter Bilder ist groß. Wenn man mit einer Kamera durch das Land geht, dann entwickelt man natürlich eine gewisse Perversion: Es gilt nur das, was durch den Sucher zu sehen ist. Im Grunde waren wir natürlich Super-Touristen, die das professionalisiert haben, Bilder zu schießen und die Beute mit nach Hause zu nehmen. Dessen waren wir uns bewußt und haben das auch in den Film zu integrieren versucht.



Leonhardt: Es gab zwei Ebenen: das Sammeln von thematischen Bildern, also die Hotelfenster, die Straßen, die Wege, das haben wir mehr oder weniger täglich gemacht. Und dann gab es immer den Moment, wo sich aus der Spontaneität des Ereignisses ergeben hat: klar, sofort auspacken und anfangen zu filmen, weil das geht sehr schnell, und wenn wir in drei Minuten die Kamera nicht ausgepackt haben, ist der Begräbniszug an uns vorbei.

In Rom entscheidet ihr euch, die Kamera nur noch auf „Belangloses“ zu richten und zeigt dazu eine Kaffeetasche. Eine Kaffeetasche kann doch sehr wichtig sein. Was heißt das, wenn man sagt, etwas lohne sich zu zeigen?

Leonhardt: Wir haben versucht, das vermeintlich Belanglose aufzuwerten. Das klassische Reisekonzept meint ja, daß es einige Punkte der Sensation gibt, und dazwischen ist das Warten auf die nächste. Durch unsere Reise sind wir an wenig spektakuläre Orte gekommen, deshalb wollten und mußten wir das Belanglose wertvoll machen. Ich glaube, daß dadurch ein geschärfter Blick auf die Dinge entstanden ist.

Im Rom-Abschnitt habe ich gewisse Schwierigkeiten mit der Szene, in der der Deutsch-Römer Peter Kammerer auftritt; er fungiert als Instanz des Wissens, wo es doch sonst eher um Bewegungen des Denkens geht?

Wulff: Wir wollten in jedem Kapitel eine Person in ihrem Umfeld direkt sprechen lassen. Peter Kammerer ist Soziologieprofessor und hat mehr als dreißig Jahre lang in Rom gelebt und gearbeitet. Er ist ein Intellektueller, der die Geschichte Roms aus seiner Perspektive mitverfolgt und kommentiert hat. Die Begegnung mit ihm ist nicht zufällig, das wird ja auch im Kommentar gesagt. Aber für das zentrale Kapitel „Rom“ war seine Art der Reflexion sehr wichtig: diese komprimierte gedankliche Arbeit steht auch dafür, wie wir Rom erlebt haben; diese extreme Übereinanderschichtung der Historie in dieser Stadt. Insofern ist Kammerer genauso treffend für Rom, wie etwa die singende Gärtnerin im Kapitel „Nach Arkadien“ oder der Straßenmaler im Kapitel „Zu Fuß“. In diesen Momenten der Begegnung sollten sich die Themen der einzelnen Kapitel kristallisieren.

Es gibt diese eigentümliche Lust am Leiden im Film: sehnsüchtige Blicke auf fahrende Untersätze, doch diese sind nicht erlaubt, bis auf die befreiende Ausnahme in Neapel. Hätte das Verletzen dieser Spielregel das Projekt in Frage gestellt?

Leonhardt: Das ist die deutsche Gründlichkeit. Das ging so weit, daß wir an einem Tag bis zu einem bestimmten Punkt kamen, dann aber kein Hotel hatten. Wir mußten also noch bis ins nächste Dorf kommen, so haben wir den Bus genommen, und am nächsten Tag sind wir mit dem Bus dorthin zurück, wo wir am Vortag aufgehört hatten und sind von dort weitergegangen.

Wulff: Aus dieser Vorgabe, jeden Schritt bis Syrakus zu gehen, ist natürlich auch dieser sehnsüchtige Blick entstanden: auf das, was sein könnte. Daraus entsteht ein gewisser Phantasieschub, der im Film auch manifest wird. Nebenher rauscht es nur so von Verkehr, und da trotten zwei romantische Idioten durch die Gegend. Das ist sehr fruchtbar...den Idioten zu spielen. Gerade in Italien, diesem Land des ungebremsten Autofetischismus waren wir als Spaziergänger ziemlich anachronistische Wesen. Wir galten wahlweise als aristokratische Spinner, die zuviel Geld haben, als Snobs oder Dandys, als Pilger oder Büber, oder als Studienreisende, die auf den Spuren der Literatur sind.

Die beiden Cutter Goran Rebić und Robert Polak waren sozusagen die ersten fremden Augen des Films. Wie hat dies die weitere Arbeit beeinflusst?



Wulff: Wir haben auch die Montage „zu Fuß“ gemacht. Von Anfang an wollten wir eine Distanz schaffen zu den Bildern, was sehr schwierig ist, weil diese Bilder sehr mit unserem eigenen Erleben auf der Reise zusammenhängen. Die ersten fremden Augen waren die von Goran Rebić. Er brachte eine sehr kreative Vitalität in den Film. Ohne Goran sähe der Film ganz anders aus, d.h. man muß sich von der Vorstellung trennen, daß wir einen fertigen Film im Kopf hatten. Der Film war ein Prozeß der Auseinandersetzung. Das paßte natürlich sehr gut ins Konzept, weil wir immer wieder von Konfrontationen ausgegangen sind: Das Vertraute und das Nichtvertraute. Dann kamen die Fingerfertigkeiten des Robert Polak ins Spiel. Er hat dem Film das endgültige Gesicht gegeben.

Einmal gibt es ja die fast melancholische Erkenntnis, daß man – ob Langeweile oder Neugier – immer außen steht. War die Pflicht, nach Syrakus zu kommen, nicht ein sehr heroisches Ziel, weil es verbietet zu verweilen?

Leonhardt: Ich glaube, da kommt – sowohl bei Constantin als auch bei mir – ein sehr bezeichnender Zug zum Vorschein, daß man sich nämlich eine Idee in den Kopf setzt, eine Idee, die vielleicht viel wichtiger ist als der gelebte Augenblick. Wenn wir an „schönen Orten“ waren, hatten wir im Hinterkopf immer den Gedanken: Wir müssen doch an dieses 1782 Kilometer entfernte Ziel kommen.

Wulff: Diese Idee ist natürlich auch eine Fiktion, die der Film suggeriert. Wir sind ja oft verweilt, freundlich eingeladen worden. Im Nachspann etwa kann man von all den Familien lesen, die uns aufgenommen haben...

Der Film nähert sich dem Ende mit der Formel: „Man sah sehr wenig, und davon sehr viel.“ Das Ankommen am Ziel ist abgeklärt. War euch die Klugheit wichtiger als die Freude?

Leonhardt: Diese Formulierung ist für mich eine Art Resümee der Erfahrung dieser ganzen Reise, ein etwas melancholischer Blick zurück auf die Erwartungen, die man gehabt hat, und wieviel davon nicht in Erfüllung gegangen sind. Das hat sicherlich mit dem Abstand zu tun, den wir zu den Dingen gewonnen haben, und damit, daß wir immer mehr erkannt haben: wir bleiben in einer bestimmten Distanz. Das verleitet einen natürlich zur Melancholie.

Wulff: Es ist sehr komisch, daß viele diesen Satz im Kommentar immer als Quintessenz des Films sehen wollen. Aber man muß doch sehen, daß dieser Satz zum Bild einer Schafherde gesprochen wird. Diese Ironie ist doch wunderbar. Es gibt hier keine Form der Weisheit oder sonstwas.

Im Motto, das dem Film vorangestellt ist, spricht Seume davon, daß es vielleicht nur eine „Grille“ war durch Italien zu gehen.

Wulff: Das Zitat, das wir einem Brief Seumes aus dieser Zeit entnommen haben, kam erst kurz vor der Fertigstellung in den Film, und ist natürlich ein verschmutzter Kommentar zur Filmreise selbst geworden, die dann entstand.

Ein verschmutzter Kommentar zu einer fixen Idee?

Leonhardt: Ja! Ich meine, im Grunde ist das Ganze ja so eine Idee, die man nur in jugendlichem Leichtsinn oder aufgrund einer Laune haben kann.



Die unüberwindliche Linie

Man mußte der großen Straße im Tal ausweichen, wollte man zu Fuß über die Grenze.

Wer verirrt sich schon hierher?

Die Schritte im Schnee, der schwere Atem, die Begegnung mit den beiden Zöllnern – das alles verstärkte am Beginn unserer Reise die Vorstellung, hier an der Grenze der Schweiz zu Italien auf den Spuren anderer Reisen zu sein: Erinnerungen an vergangene Aufbrüche.

Seltsam, noch während der Überfahrt über den Comer See am Abend des ersten Tages folgender Gedanke: „Man vergleiche das Reisen hierher mit dem Reisen in andere Länder – nirgendwo sonst wird man so viele versuchte Abschiede und mißglückte Fluchten finden.“

Syrakus lag jetzt noch mehr als 2000 Kilometer entfernt.

Als der deutsche Schriftsteller Johann Gottfried Seume nach Italien aufbrach, war er 38 Jahre alt. Sein Reisebericht der neunmonatigen Wanderung von Leipzig nach Syrakus und zurück sollte sein Hauptwerk werden – der Fußmarsch selbst wurde zur Zäsur in seiner Biographie.

Seume schrieb: „Der Gang nach Sizilien, den ich hier erzähle, ist vielleicht der erste ganz freie Entschluß von einiger Bedeutung.“

*

Unterwegssein, das hieß für Seume: Gehen. Anders als die Bildungsreisenden seiner Zeit befand er sich zumeist auf der Straße mitten im italienischen Alltag. Seine Reiseerlebnisse beschrieb er aus der Fußgängerperspektive.

Seume schrieb: „Man muß und wird von mir nicht erwarten, daß ich eine statistische oder vollständig kosmische Beschreibung von den Orten gebe, wo ich mich einige Zeit aufhalte. Dazu ist mein Aufenthalt zu kurz. Ich erzähle nur freundschaftlich, was ich sehe, was mich vielleicht beschäftigt und wie es mir geht.“

*

Fast immer mußten wir uns für die Landschaft entscheiden. Denn die fußgängertauglichen Wege – sie führten durch die Provinz. Als Wanderer hatten wir uns mit der stillen Monotonie abseits der großen Städte zu begnügen.

Eintrag ins Tagebuch der Reise: „Bereits nach kurzer Zeit wird der Blick wählerisch. Auch wenn sich die Landschaft stetig verändert und man um die Eigenheiten der durchwanderten Regionen weiß – zunehmend Überdruß beim Anblick kultivierter Flächen.“

*

Wo beginnt eigentlich der Süden?

Was war das für eine Idee, daß es irgendwo eine Grenze gab, deren Überquerung dem Reisenden Veränderung und Neues versprach?

Las man die Berichte der frühen Italienreisenden, so fiel auf, daß ihre Vorstellungen vom Süden stets mit den Bildern vergangenener Größe zusammenfielen.

Auch Seume bildete darin keine Ausnahme. Allerdings: Er wünschte sich nicht nur nach Italien hin, sondern vor allem von zu Hause weg. In den Jahren der Romantik war Seume als politischer Schriftsteller ein Außenseiter geblieben – zensuriert, ohne Wirkungsmöglichkeit. Seume schrieb: „Die Zeit wirkt wenig auf mich, da ich wenig mit der Zeit lebe. Meine Ideen sind nicht von heute und leider nicht für heute.“

Auf seinem Weg in den Süden befand sich Seume meist in Eile – kein gelehrtes Reisejournal war sein Ziel, sondern eine Sammlung möglichst vielfältiger Eindrücke. So blieb in seinen Aufzeichnungen vieles Skizze. Seume schrieb: „Wenn ich recht viel hätte schreiben wollen, hätte ich ebensogut zu Hause in meinem Polstersessel bleiben können.“

*

Immerwiederkehrendes Reiseerlebnis: Man erkennt meist nur die Dinge, die man schon weiß. Der Reisende entdeckte mehr die ei-

genen Vorstellungen und was die Phantasie schon sah, als wirklich Unbekanntes. Folgender Gedanke: „Die Neugier ist nur die Kehrseite der Langeweile: Beides setzt voraus, daß man die Dinge von außerhalb sieht, statt an ihnen teilzuhaben.“

*

Wir waren jetzt mitten im Sommer unterwegs. Mehr als zuvor waren unsere Möglichkeiten eingeschränkt. Als Fußgänger bedeutete dies: Warten.

Man mußte sich daran gewöhnen, an Orte zu kommen, die man niemals zuvor ins Auge gefaßt hatte. Man kam irgendwo an, man reiste wieder ab: Das war alles. Wieviele Stationen waren es jetzt schon auf dieser Reise?

*

Eintrag ins Tagebuch: „Anders als in den Reisebüchern seiner Zeit geriet bei Seume das Unterwegssein nicht zum notwendigen Übel – die Schwierigkeiten des Gehens sind ihm bloß zu bewältigende Aufgaben. Entgegen der Meinung vieler: In Gestalt eines Reiseberichts ist Seumes Spaziergang im Grunde ein Abenteuerroman.“

*

Man hatte uns geraten, erst im September weiterzugehen. Nicht nur des Wetters wegen: Man muß länger in dieser Stadt bleiben, um zu sehen, daß sich die Straßen und Plätze nicht nur durch ihre Namen und ihre Geschichte unterscheiden, sondern auch durch die Menschen, die sie täglich bevölkerten, und die auf irgendeine geheimnisvolle Weise immer dieselben blieben.“

*

Folgende Notiz: „Mit jedem Erreichen eines neuen Ortes die gleiche Erfahrung: Man ging umher, fragte sich, wie es gelingen sollte, sich zurechtzufinden, und hoffte, daß nicht wieder alles durcheinanderkäme.“

Und jedes Mal die Enttäuschung darüber, daß die Linie, die wir zu überschreiten hofften, immer mehr eine unüberwindliche war. Erinnerung an den Satz, wonach ‚alles Reisen inzwischen auf unterschiedliche Formen des Vorbeigehens hinausläuft‘.“

Filmographien

Lutz Leonhardt

Geboren 1958 in Voerde / Deutschland. Filmmacher und Musiker. Lebt in Bern.

1982	HALB ZOG SIE IHN (Kurzfilm)
1985	DER RÄUBER (Spielfilm)
1988	TAMBURE (Musikvideo)
1993	SPAZIERGANG NACH SYRAKUS

Constantin Wulff

Geboren 1962 in Hamburg. Studium an der Wiener Filmakademie. Filmmacher und Journalist. Gründungsmitglied von Navigator Film. Lebt in Wien.

1985	PROVINZ (Kurzfilm)
1987	STREIK! (Dokumentarvideo)
1993	SPAZIERGANG NACH SYRAKUS