

---

Elisabeth K. Paefgen

## Gedichte aus Filmen – Filme im Gedicht

*Albert Ostermaiers lyrische Arbeit mit dem französischen Film noir*

---

Albert Ostermaiers Werk nimmt eine Sonderstellung ein in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: zum einen, weil sich der Autor mit großer Selbstverständlichkeit in allen Gattungen bewegt und zum anderen, weil er intertextuelle und intermediale Bezüge ungewohnt offen verarbeitet und damit offensiv ausstellt, dass die schriftliche Literatur (zumal im 21. Jahrhundert) immer auch von anderen Künsten profitiert und aus diesen »gemacht« ist.<sup>1</sup> Vergleichbare Bezüge sind schon einigen Werktiteln zu entnehmen, wenn Dramen *Tatar Titus*,<sup>2</sup> *The Making Of. B.-Movie* bzw. *Radio Noir* und Gedichtbände *Autokino* und *Wer sehen will* heißen.<sup>3</sup> Bezüge zu Shakespeare klingen damit ebenso an wie zur amerikanischen Tradition der billigeren kleineren Filmproduktion, zum Hörmedium des Radios wie auch zu der einer bestimmten Form der Filmrezeption; und nicht zuletzt zur Photokunst, wenn sich in *Wer sehen will* alle Gedichte auf die abgebildeten Photos Donzellis beziehen. Diese Mischung aus so genannter »hoher« und populärer Kultur ist kennzeichnend für Ostermaiers unbefangenen Umgang mit kulturellen und ästhetischen Traditionen. Das zeigt auch der kleine Band mit dem Titel *Der Torwart ist immer dort, wo es weh tut*. Die Populärkultur des Sports wird in diesem Band gattungsübergreifend verhandelt: Die Sammlung beginnt mit drei lyrischen *ode[n] an kahn*; findet später ihre Fortsetzung in einer dramatisch-dialogischen Szene *Eins mit der eins*, während im Rest des Bandes so genannte epische Texte dominieren und essayistisch-philosophische Gedanken versammeln, die um den Fußballsport kreisen.<sup>4</sup> Dabei schreibt sich Ostermaier mit der Ode in eine lyrische Tradition ein, die schon in der Antike begonnen hat, während er in den epischen Texten über aktuelle und alltägliche Fußballangelegenheiten nachdenkt, über einen Sport also, dem massenhafte Aufmerksamkeit zuteil wird und der globale schichten- und klassenübergreifende Beachtung findet.

*I. Dante als »Taxi-Driver«.* – So wie Ostermaier sich nicht um kulturelle Grenzziehungen kümmert, so wenig interessieren ihn Gattungszuordnungen:<sup>5</sup> Das Drama *Radio Noir* wirkt z.B. auf den ersten Blick wie ein Text aus einem der Lyrikbände Ostermaiers;<sup>6</sup> dasselbe gilt für *Erreger* und *Es ist Zeit. Abriss*.<sup>7</sup> Der Autor nutzt seinen spezifischen lyrischen Stil, der aus zumeist einstrophigen

Texten besteht, um so etwas wie »[m]lanische Monologe« zu entwerfen, in denen es um den »globalen Kapitalismus« ebenso geht wie um »Liebe und Verlassen, Lüge und Mord.«<sup>8</sup> Und auch wenn die Stücke »dialogischer« sind, so gibt der Autor bei den Regieanweisungen offensichtlich einem Hang nach, »ausführlich und poetisch, lyrische Bilder zu beschreiben«,<sup>9</sup> integriert also eine andere Schreibweise in sein ansonsten dramatisch-dialogisch gestaltetes Werk.<sup>10</sup> Die Bühnenanweisung für das vorletzte Bild von *Death Valley Junction* ist z.B. über eine Seite lang und erzählt fast eine »richtige« Geschichte.<sup>11</sup> *Death Valley Junction* ist auch charakteristisch, wenn es um die intertextuellen und intermedialen Bezüge geht: Dantes *Göttliche Komödie* spielt als Prätext eine ebenso entscheidende Rolle wie Michelangelos Film *Zabriskie Point*, und auch die Inszenierung des Ehedramas zwischen Desmond und Valery verwischt und verunsichert die »Wirklichkeitsebenen« und lässt unklar werden, ob es sich bei den tödlich-brutalen Ereignissen um eine filmische oder um eine Bühnen-Wirklichkeit handelt.<sup>12</sup>

Hinweise auf Mythen, wie sie mit Dantes Dichtung anklängen, finden sich ebenfalls häufig in Ostermaiers Dramen. Er versteht Mythen als »Subtext, auf dem alles andere aufgebaut ist« und geht auch davon aus, dass »die antike Mythologie in unserer Zeit immer mehr durch Filmmythen abgelöst wird.«<sup>13</sup> Dante wird – so gesehen – zu einer »Art ›Taxi-Driver‹,<sup>14</sup> der Amok läuft und der versucht, ein Wertesystem zu behaupten, der für seine Dramaturgie Schuld und Strafe braucht, weil ihm sonst seine Konflikte abhanden kommen.«<sup>15</sup>

Mythen und Filme spielen auch eine Rolle im (immer noch so genannten) lyrischen Werk Ostermaiers. Das zeigen Gedichttitel wie *minotaurus in den spiegeln*,<sup>16</sup> *iocaste in teiresias augen*, *ödipus antigone-kommentar*, *der abschied des empedokles oder lotta continua*,<sup>17</sup> *daedalus funkt s-o-s* und *orpheus unplugged*.<sup>18</sup> Eine respektlose Aktualisierung findet statt, die tradierten Geschichten um die mythischen Gestalten werden technisiert und politisiert. Während den mythischen Bezügen kein ganzer Band gewidmet ist, belegt ein Titel wie *Autokino*, dass der Autor der Welt des Films in vielfältigen Formen offen gegenübersteht. Das erste Kapitel dieses Bandes heißt »Synchron«, und dessen zweites Gedicht trägt den Titel *o.m.u.*. Es erinnert also an eine spezifische Form der Filmvorführung, bei der der Originalton erhalten bleibt und Untertitel die Übersetzung angeben (Original mit Untertitel). Das Gedicht beginnt mit den Versen: »manchmal ist das leben ein / kleiner billiger film den du / nicht mehr nach-synchronisieren / musst hat das glück französische / untertitel und der atlantik passt / in ein rotweinglas in der hand / eines freundes.«<sup>19</sup> Diese Zeilen sind fast programmatisch für die lyrischen Dichtungen Ostermaiers, in denen alle Formen der (Populär-)Kultur vorkommen und in denen »billige Filme« ebenso ernst genommen werden wie zwischenmenschliche Beziehungen. Es ist bezeichnend für das Schreiben dieses Autors, dass 2007 ein Band publiziert wurde, der den Untertitel »Liebesgedichte« trägt und der weitgehend Gedichte versammelt, die

in anderen Bänden bereits publiziert wurden.<sup>20</sup> Bezeichnend, weil es zahlreiche Gedichte im Werk dieses Autors gibt, in denen das alte lyrische Thema ›Liebe‹ in neuen Kontexten bearbeitet wird. Literarische Traditionen spielen dabei auch eine Rolle, wie folgende Gedichttitel zeigen: *wahlverwandtschaften*,<sup>21</sup> *daktylo-skopie nach pound*,<sup>22</sup> *schneewittchen*,<sup>23</sup> *woyzeck tanzt wieder* und *danton & das mädchen*.<sup>24</sup> Aber auch filmische Bezüge tauchen auf, wenn *o.m.u.* in diesen Band ebenso aufgenommen ist wie auch Gedichte aus *Polar*, einem 2006 erschienenen Gedichtband, der sich auf die Welt des französischen Film noir bezieht.<sup>25</sup> Dieser Band soll im Mittelpunkt der nachfolgenden Ausführungen stehen, weil sich an diesem Projekt die intermediale und intertextuelle Schreibweise Ostermaiers gerade auch für den lyrischen Bereich nachweisen lässt. Eine solche Untersuchung ist auch deswegen von Interesse, weil – besonders für die Lyrik – die intermedialen Verweise noch nicht eingehender untersucht worden sind.<sup>26</sup> Überhaupt stehen in der bisherigen Forschung zu Ostermaiers Werk intertextuelle Bezüge stärker im Zentrum, ein Sachverhalt, der – wie im Folgenden gezeigt werden soll – gerade den poetischen Arbeiten Ostermaiers nur bedingt gerecht wird.<sup>27</sup>

Das zeigen schon die Rezensionen, die zu *Polar* unmittelbar nach Erscheinen des Bandes publiziert wurden: »Souverän adaptiert Ostermaier filmische Ausdrucksmittel wie Überblendungen, Nahaufnahmen und Simultanschnitte«, schreibt Wolfgang Harms in seiner Rezension von *Polar*.<sup>28</sup> Und Samuel Moser spricht davon, dass »verbindungslos l. . . J Bilder und Dialoge aneinander« gereiht werden und »ein Zeilenbruch l. . . J den anderen« jage.<sup>29</sup> Auch Sandra Pott bescheinigt Ostermaier eine ›filmische‹ Schreibweise.<sup>30</sup> Helmut Böttiger schließt sich der Auffassung an, kommt aber zu dem Ergebnis, dass bei dem Versuch, filmische Lyrik zu schreiben, »etwas Artifizielles« entstanden sei, »das die Stilisiertheit der Filmsprache aufzunehmen sucht und Ostermaier als Autor zeigt, der mit Suggestionen spielt l. . . l.«<sup>31</sup> Einig sind sich die Rezensenten also darin, dass die Gedichte nicht nur inhaltlich, sondern auch formal eine Annäherung an das filmische Darstellen versuchen. Einig sind sie sich nicht, wenn es um eine Einordnung der *Polar*-Gedichte geht. Moser schlägt den Begriff »Kriminalgedichte« vor, Harms den der »Gangster-Balladen«, Pott spricht – auf den ganzen Band eingehend – wegen der Wichtigkeit der eingefügten Filmstills von einem »bimedialen Text« und Böttiger von einem »Konzeptalbum«. Die unterschiedlichen Zuordnungen zeigen, dass mit *Polar* etwas Neues versucht wurde, das sich bisherigen poetischen Stilen nicht ohne weiteres zuordnen lässt; sie zeigen auch, dass sich eine eingehendere Untersuchung dieses Bandes und seiner Gedichte lohnt.

*II. Vom ›toten Himmel‹ zum ›Massiv der Nacht‹, – »||Ich finde dich zum kotzen«.*  
So beginnt das erste Gedicht, das denselben Titel trägt wie der Gedichtband

selbst: *polar*.<sup>32</sup> Damit erinnert Albert Ostermaier am Anfang seines Bandes an das Ende von *A bout de souffle* von Jean-Luc Godard. Dieser Film wurde 1959 in Cannes erstmals gezeigt und gilt gemeinhin als einer der Filme, mit dem die Geschichte der französischen Nouvelle vague beginnt.<sup>33</sup> *A bout de souffle* spielt mit dem Genre des amerikanischen Kriminalfilms, ironisiert es und macht aus der düsteren Welt von Verbrechen und polizeilicher Aufklärungsarbeit ein schnelles Sommertheater von Mord, Liebe und Verrat. In der synchronisierten deutschen Fassung, die den Titel *Außer Atem* trägt, lauten die letzten Worte, die Michel (Jean-Paul Belmondo) vor seinem Tod auf der Straße spricht, in leichter Abwandlung so wie der erste Vers von *polar*: »Als er in der Rue Campagne Première erschossen wird, schneidet er, bevor er stirbt, Patricia drei Fratzen und sagt: ›Du bist wirklich zum Kotzen‹.«<sup>34</sup> So erinnert also der Beginn eines Gedichtbandes, der versucht, das Genre des französischen Kriminalfilms und -romans in deutsche lyrische Sprache zu übersetzen, an einen Film, der »sich explizit auf die Tradition des Film noir« bezieht, der aber das in der amerikanischen Filmtradition bereits anklingende »Thema der Dezentrierung des Subjekts inmitten einer unübersichtlichen Welt [radikalisiert]« und Konventionen und Klischees der »schwarzen Serie« reflektiert, hinterfragt und spielerisch zitiert.<sup>35</sup>

Im Französischen bezeichnet »Polar« die Welt des filmischen und schriftlichen Erzählens über Kriminelles: »Die Franzosen haben für diese Art von Kino und Kriminalroman das schöne Wort *Polar* geprägt. Man muß dem Wort nur nachschmecken, um seine Kälte auf der Zunge zu spüren und zu begreifen, daß es die Welt in einem bestimmten kalten Licht erscheinen läßt, das den Menschen, Beziehungen und Dingen eisig scharfe Konturen verleiht.«<sup>36</sup> Und diese kalte Welt des französischen Film noir blitzt in den dreiundvierzig Gedichten des Bandes in unterschiedlichsten Variationen auf, mal deutlicher, mal nur verschwommen. Nicht wenige Gedichte tragen dieselben französischen Titel wie die Filme: z.B. *le samouraï*, *l'ascenseur pour l'échafaud*, *la piscine*, *l'ainé des ferchaux*, *mille milliards de dollars*, *rien ne va plus*. Gegliedert ist der Band in vier Kapitel. Abgeschlossen werden die Kapitel mit großformatigen Stills, die Szenen aus Filmen von Jean-Pierre Melville, Jacques Deray und Alain Corneau zeigen. Überschriften sind die Kapitel aber nicht mit Hinweisen auf Filme, sondern mit Zitaten aus dem Werk Stéphane Mallarmés, einem Lyriker, der im 19. Jahrhundert einen neuen symbolistischen Stil in die französische Lyrik einführte: »Le ciel est mort« lautet die Überschrift des ersten Kapitels,<sup>37</sup> »l'insensibilité de l'azur« die des zweiten,<sup>38</sup> »le transparent glacier« ist das dritte Kapitel überschrieben<sup>39</sup> und »la massive nuit« der letzte Teil.<sup>40</sup> Und nicht nur mit den Kapitelüberschriften wird an die Welt der Literatur erinnert, auch die Titel einiger Gedichte tun dies, wenn mit dem Sonett *tristesse d'été* ein weiteres Mal das Gedicht Mallarmés aufgerufen wird und wenn *du côté de chez s.* den ersten



Band von Marcel Prousts siebenbändiger »Recherche du temps perdu« zitiert. Auch an die beiden anderen französischen Lyriker, deren Werke im 19. Jahrhundert den Beginn der modernen Lyrik markieren, wird erinnert: Ein anderes Sonett trägt den Titel *pont rimbaud*, und *un bloc rouge et glacé* – so der Titel eines weiteren Gedichts – ist ein Zitat aus einem Gedicht Charles Baudelaires.<sup>41</sup> Und nicht zuletzt wird mit *la nausée* Jean-Paul Sartre gewürdigt.

Insbesondere die Lyrik Stéphane Mallarmés bildet also den Rahmen für Gedichte, die um französische Kriminalfilme kreisen, eine Lyrik, der Hugo Friedrich u. a. eine »intellektuell gesteuerte Phantasie« bescheinigt, einen »Bruch mit der humanistischen und christlichen Überlieferung« und ein »Operieren mit den Impulskräften der Sprache.«<sup>42</sup> Von Mallarmé ist der Ausspruch überliefert, der für die Lyrik der Moderne so kennzeichnend geworden ist: »Verse macht man nicht mit Ideen, sondern mit Worten.«<sup>43</sup> Seine Lyrik steht für eine wenig leserorientierte Dichtung, die in besonderer Weise semantisch-syntaktisch überformt ist und die mit einer eigenen Symbolwelt arbeitet. In völliger Abkehr von einer Erlebnis- oder Bekenntnislyrik konzentriert er sich auf eine radikale Erneuerung der lyrischen Sprache, was zu Verstößen gegen die grammatischen Regeln führt und zu einer Fragmentarisierung des Satzes. Sein Werk hat »seit 1900 der Literaturwissenschaft keine Ruhe« gelassen und »wird auf viele verschiedene und widersprüchliche Arten gedeutet.«<sup>44</sup> Steht Mallarmé also in besonderer Weise für die Erneuerung der lyrischen Sprache, so gilt auch für die anderen zitierten französischen Autoren, dass sie mit ihren lyrischen bzw. epischen Stilen bis in die Gegenwart hinein als Wendepunkte in der literarischen Dichtung gelten. Ostermaier beruft sich also mit seinen literarischen Referenzen auf den Beginn der »harten Modernität« und setzt damit neben den filmischen Verweisen auch literaturgeschichtliche Signale.<sup>45</sup>

Mag einen zunächst wundern, was die avantgardistische Lyrik des 19. Jahrhunderts mit kinematographischen Arbeiten des 20. Jahrhunderts zu tun hat, so überrascht dann, wie genau Mallarmés Bilder von existentieller Hoffnungslosigkeit, von Kühle und einer nicht enden wollenden Dunkelheit die blaukalte Welt des französischen Film noir erfassen: »Die tiefste Einsamkeit. Die schwärzesten Nächte. Die brutalsten Morde. Die verrückteste Liebe. Der gemeinste Verrat. Wenn's um den Film noir geht, ist alles ultimativ, das Genre definiert sich heutzutage vor allem über Superlative, über Absolutheitsansprüche.«<sup>46</sup> Die pessimistische und düstere Noir-Stimmung wird erst in letzter Zeit als eine der großen Länder und Zeiten übergreifenden Kulturströmungen des 20. Jahrhunderts verstanden, die nach dem Ersten Weltkrieg begonnen hat und heute noch nicht zu Ende ist. Beeinflusst vom amerikanischen Film noir-Stil der 1940er Jahre, entwickeln französische Regisseure seit den 1960er Jahren einen eigenen filmischen Kosmos, der diesem Genre eine spezifische, unverkennbare Handschrift verleiht. Insbesondere die stilisierten Gangstergestalten, die Jean-

Pierre Melville in Filmen wie *Le doulos*, *Le deuxième souffle*, *Le samuraï*, *Le cercle rouge* oder *Un flic* geschaffen hat, repräsentieren diesen künstlichen Typus, der stets tadellos gekleidet auftritt und zumeist in zurückgezogener Einsamkeit lebt.<sup>47</sup> Immer aber gehen diese Filme tödlich aus; nie gibt es ein gutes Ende für diejenigen, die mit Diebstahl und/oder Mord zu tun haben. Es passt zur melancholischen Atmosphäre dieser Filme, dass die Szenen häufig nachts spielen und dass – bei Farbfilmen – die nicht selten in blaues Licht getauchten Bilder einen regennassen Hintergrund haben.<sup>48</sup> Überhaupt ist die hochartifizielle Darstellung, die Wirklichkeitseffekte nicht anstrebt, in diesen Filmen wichtiger als die inhaltlichen Momente: »Noir ist keine Farbe. Noir ist eine Struktur.«<sup>49</sup> Insofern ist das Cover von ›Polar‹ gut gewählt: Die extreme Künstlichkeit in der Anordnung von Gegenständen und männlichen Figuren wird durch die blaue Farbe noch unterstrichen. Man sieht die Männer perfekt in Anzug, Mantel und Hut gekleidet. Wenn die Waffen, der Mundschutz und die wegen des Regens unnötigen Sonnenbrillen nicht wären, wären sie nicht als Gangster zu erkennen. Ein Auto, eines der wichtigsten Requisiten dieser Filme, fehlt auch nicht, und die kalte, fröstelnde Atmosphäre, die diese Filme häufig durchzieht, wird durch die Abbildung ebenfalls vermittelt.<sup>50</sup>

*III. Mallarmé als Samourai.* – *Polar* ist ein ungewöhnliches Lyrikprojekt: Im Titel und dann auch im größten Teil der Gedichte bezieht es sich dezidiert auf ein Genre, das vor allem filmische Relevanz in Form eines erfolgreichen Unterhaltungskinos gefunden hat. In Arbeiten zum Film noir wird immer wieder betont, dass sich dieses Genre auszeichne durch eine trost- und hoffnungslose Stimmung, durch »subtilere Qualitäten des Tons«,<sup>51</sup> durch verdichtete atmosphärische Spannungen, durch choreographische Gestaltungen der Blicksprachen,<sup>52</sup> durch eine »hoffnungslose Dialektik von Liebe und Geld«,<sup>53</sup> durch eine Dramaturgie der stets vergeblichen Versuche, dem Leben doch noch eine andere Richtung zu geben. Begriffe wie ›Stimmung‹ und ›Atmosphäre‹ lassen sich offensichtlich kaum vermeiden, wenn über diese Filme geschrieben wird. Dynamik entsteht in *Polar* nun aber in intensiver Weise dadurch, dass die Hinweise auf diese düsteren Kriminalerzählungen und -gestalten kombiniert werden mit Zitaten aus einer avantgardistischen, sprachexperimentellen Lyrik, deren Interpretation noch heute eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft darstellt. Diese Zitate aus dem lyrischen Werk Mallarmés stehen wie ein ›Dach‹ über den Gedichten und geben den Texten – wie auch den Filmen – eine ungeahnte Richtung. Der Zusammenprall von ›coolen‹, einsamen Filmhelden und modernen lyrischen Untergangsbildern, die eine ›Gott ist tot‹-Stimmung signalisieren, zeigt, wie produktiv mit intertextuellen wie intermedialen Bezügen umgegangen und welcher Bedeutungsgewinn aus solchen Kombinationen gezogen werden kann. Während die Filme um Verbrechen, Liebe, Eifersucht,

Mord und tödliche Technik kreisen, weisen die Zitate mit Himmel, Azur, Gletscher und Nacht auf kosmische, geographische und tageszeitliche Verhältnisse hin, also auf Bereiche, die unhintergebar zum menschlichen Dasein gehören und einen allgemein bekannten Erfahrungsraum ansprechen. Gleichzeitig kommt diesen Begriffen eine hoch aufgeladene symbolische Bedeutung zu, die insbesondere durch die Adjektive entsteht und so über die konkreten Bezüge hinausweist. Diese lyrisch entworfenen Bilder bieten keine Sicherheit mehr, sind kein Gegengewicht zu den menschlichen Konflikten, die in den Filmen gezeigt werden; vielmehr »stimmen« diese Himmel- und Nacht-Verhältnisse auch nicht mehr, sind »gestört« und verstärken damit die Ausweglosigkeit, die auch in den Filmen immer wieder neu gezeigt wird. Während an den Filmgestalten ein individuelles Schicksal klebt, bekommen die Filme und die in ihnen entworfenen Erzählungen durch die Zitate aus Stéphane Mallarmés Lyrik eine unmittelbare existentielle Dimension, die weit über die Kultur und den nationalen Kontext hinausreicht.

Dabei gewinnt Ostermaier neue Freiheiten und neue Impulse, wenn er z.B. Melvilles *Samourai* mit Mallarmés klarem Gletscher zusammenreffen lässt:<sup>54</sup> Die Filmgestalt erscheint zeitloser, erhält in dem eisig-klaren Kältebild eine Aussagekraft, die in mythische Dimensionen reicht. Dasselbe gilt auch für das in eine überdrehte Liebes- und Hassbeziehung eingespannte Paar aus Jacques Derays Film *La piscine*, wenn dieses Gedicht in eine *tristesse d'été* eingeordnet wird, eine Sommertraurigkeit, die diesen Film zutreffender beschreibt als viele filmkritische und -analytische Worte.<sup>55</sup> Und der »tote Himmel«, der den Band einleitet, spannt sich gekonnt nicht nur über das ironische Spiel, das Godard mit dem Film noir treibt, sondern auch über Pierre Cranier-Defferres Film *Adieu Poulet*, in dem der vergebliche Kampf eines Polizisten gegen politische Korruption gezeigt wird.<sup>56</sup> All diesen auf unterschiedliche Art einsamen männlichen Helden, die mit dem Leben auf unterschiedliche Art nicht zurechtkommen bzw. die mit ihren Aufklärungsversuchen scheitern, gilt Ostermaiers lyrisches Interesse. Und diese männlichen Einsamkeiten werden noch ausweg- und hoffnungsloser, wenn sie von den lyrischen Bildern Mallarmés begleitet werden.

Zusammengeführt wird in *Polar* also auf der intertextuellen Ebene der Beginn einer desillusionierten Moderne, die keine metaphysischen Sicherheiten mehr kennt, und auf der intermedialen Ebene eine zeit- und kulturübergreifende pessimistisch-melancholische Welt- und Menschensicht, die jene im 19. Jahrhundert begonnene Tendenz der Ernüchterung aufgreift und konsequent in eine Welt des Kriminellen fortsetzt.

»Der Begriff Intermedialität bezieht sich darüber hinaus auf all das, was man, in Analogie zum Begriff der Intertextualität, als Präsenz von Prä- und Intertexten im künstlerischen Werk erkennen kann l. . .l. Es ist offensichtlich, daß im Hinblick auf die damit verbundenen Transformationsprozesse, beson-

ders die Dynamik der Wechselbeziehungen von Bild und Text, die in der Literatur-, aber auch in der Filmwissenschaft vertrauten Kategorien neu zu überdenken und zu modifizieren sind.«<sup>57</sup>

Und auch wenn die Intermedialitäts- und Intertextualitätsforschung inzwischen weitergegangen ist,<sup>58</sup> zeigen die eingangs zitierten Kritiken, dass im Einzelfall immer wieder neu nach Begriffen und Kategorien gesucht werden muss, weil auch die Künste sich weiter entwickeln, nicht nur die Wissenschaften. Das soll im Folgenden geschehen, wenn *Polar* einer eingehenden Analyse unterzogen wird. Dabei wird vor allem der intermediale Impuls sehr ernst genommen, weil er im Vergleich zu den intertextuellen Bezügen wesentlich dominanter ist und die weitaus meisten Gedichte beeinflusst. Es wird, der indirekten Aufforderung von *Polar* folgend, die Lektüre der Gedichte mit einem (erneuten) Sehen der Filme verbunden, so dass die lyrischen Werke immer wieder auch mit den filmischen kurzgeschlossen werden können. Nur so kann Ostermaiers poetische Arbeit an diesem filmischen Genre in ihrer inhaltlichen und formalen Ausrichtung erkennbar werden; nur so kann geprüft werden, wie und ob die filmischen Bild- und Tonquellen in Sprache transformiert werden; nur so kann der intermediale (Mehr-)Wert von *Polar* herausgearbeitet werden. Und wenn sich der Stil der Gedichte in *Polar* auch nicht unterscheidet von dem anderer Bände Ostermaiers, so ist der von ihm bevorzugte Blocksatz für dieses Projekt besonders gut geeignet, weil der ›Bilderfluss‹ nicht durch Absätze oder Stropheneinteilungen gestört wird. Auch die konsequente Kleinschreibung und die Tatsache, dass die Verse nie durch Satzzeichen unterbrochen oder abgeschlossen sind, tragen zu einem Bildeindruck bei.<sup>59</sup> Gleichzeitig erschwert dieser Stil die Lektüre wie auch den Zugang zu den Gedichten, deren monolithische Anlage eine Gliederung und ein beschreibendes Erfassen der Texte nicht leicht machen.

Im Folgenden soll zunächst gezeigt werden, wie durch Bezugnahme auf die Film noir-Welten das lange tradierte lyrische Dichten um Tod und Liebe beeinflusst wird und neue sprachliche Realisationen erfährt. An einem ausgewählten Gedicht-Beispiel wird dann die poetische Technik in *Polar* ausführlicher vorgestellt: Verglichen wird Jean-Pierre Melvilles Film *Le samouraï* und Ostermaiers gleichnamiges Gedicht. Exemplarisch untersucht werden soll, in welchem Verhältnis der Text zu dem zitierten Film steht. In einem abschließenden Teil wird eine lyriktheoretische Einordnung dieser neuen poetischen Dichtung vorgenommen.

IV. ›Hydropneumatik eines kurzatmigen Lebens‹ und ›Liebe im Rückspiegel‹. – Der lakonische Beginn von *quand les hommes ont rendez-vous* ist programmatisch für die Behandlung des Themas ›Tod und Leben‹ in den *Polar*-Gedichten. Und wie in den *Polar*-Filmen wird auch in den Gedichten zurückhaltend mit



emotionalen Kommentierungen umgegangen, wird eine sachliche Behandlung des zumeist gewaltsam ausgelösten tödlichen Endes versucht. Technik spielt dabei eine große Rolle, insbesondere die von Kraftfahrzeugen.

du musst dich entscheiden zu leben  
oder zu sterben beides ist nicht  
schwer du bist in einer sackgasse  
und läufst in die falsche richtung  
knallst zwischen den seitenspiegeln  
auf die strasse suchst deckung doch  
die sonne brennt deinen schatten  
auf den lack.<sup>60</sup>

Die zahlreichen Toten und Tode in *Polar* sind umgeben von Bestandteilen, die in die motorisierte Welt des Autoverkehrs gehören. Damit knüpft Ostermaier nicht nur an die zahlreichen Autoszenen an, die die Noir-Filme prägen, sondern er versachlicht das lyrische Sprechen über Sterben und Tod. Das kann schon dem oben zitierten Gedicht entnommen werden, in dem sich die heftigen Bewegungen zwischen den »Seitenspiegeln« und das Einbrennen des Schattens in den (Auto-)Lack vollziehen. In anderen Texten verleihen fachsprachliche Termini den Fragen nach Leben und Tod einen ebenso nüchternen wie tragischen Ausdruck. So endet das Gedicht *un bloc rouge et glacé* mit den Versen »nichts / ist so präzise wie der tod hinter / der scheidet die dich vom leben / trennt wenn sie sich langsam / vor deinen augen schließt mit / dem singen ihrer trockenen / hydraulik«. <sup>61</sup> Die technische Form der Energieübertragung hat das letzte Wort in einem Gedicht, das in seinem Titel Charles Baudelaire zitiert und in dem es mit »Herz« um eines der Momente geht, das schon so oft lyrisch bearbeitet worden ist. Aber am Ende siegt der Tod, der seine Arbeit mit technischer Präzision beendet. Und in *mille milliards de dollars*, das sich auf den gleichnamigen Film bezieht, ist der Tod die »hydropneumatik deines / kurzatmigen lebens«, das zum Ende noch einmal kurz auflebt, »wenn / dein auspuff auf dem asphalt schleift«. <sup>62</sup> »Hydropneumatik« verweist zwar allgemein auf die Automobilwelt, indirekt aber auf eine bestimmte Marke, weil die Firma Citroën diese Federungstechnik erfunden hat. <sup>63</sup> Im Vergleich mit diesem komfortablen Abfederungssystem wird ein euphemistisches Bild vom Tod entworfen. Am Ende aber spitzt sich der Vergleich zwischen Tod und Auto zu, wird er bitter und sarkastisch, hört man sozusagen das scheppernde Geräusch eines losen Auspuffs auf dem Asphalt. In dem Sonett *pont rimbaud* ist die Terminologie nicht ganz so fremdsprachlich fachspezifisch; trotzdem wird auch diesem Tod jeder Anflug von Romantik genommen, wenn der Tote auf einer »brücke bei den fabriken« liegt und »lächelnd / im schlagschatten der scheinwerfer [schläft]«, während »die auspuffe [ . . . ] / auf



ihn [spucken]«. <sup>64</sup> Das Gedicht entführt Arthur Rimbauds *Le dormeur du val* in die städtisch-motorisierte Welt des Film noir und lässt diesen lächelnden Toten damit noch trauriger erscheinen, weil es ihm den Trost der Natur verweigert. <sup>65</sup>

Die Welt der Autos dient nicht nur als Hintergrund für den Versuch, die tödliche Noir-Welt sprachlich einzufangen. Auch für die lyrische Bearbeitung des Liebesmotivs sind Kraftfahrzeugteile in den *Polar*-Gedichten wichtige Bildquellen: »du liebst mich nur weil ich / da bin der zigarettenanzünder / klemmt«; <sup>66</sup> »aber jetzt der bremsbelag auf / seiner stimme als sie aufsteht«; <sup>67</sup> »unsere blicke berühren sich / im rückspiegel für sekunden«; <sup>68</sup> »er sieht sie im rückspiegel sie / sieht seine rücklichter«. <sup>69</sup> Die Autosprache ist immer wieder die Basis, um die klemmenden, sprachunfähigen, distanzierten und nur kurz aufflammenden Annäherungsversuche in eben jenen kühlen und technisch durchwirkten Kreis zu fassen, der zwar die Sehnsucht noch gegenwärtig hält, aber kaum noch die Hoffnung auf ein Gelingen. Die zitierten Verse sind Gedichten des zweiten Kapitels entnommen, das mit »l'insensibilité de l'azur« überschrieben und in weiten Teilen dem Liebesthema gewidmet ist. <sup>70</sup> Gleich das erste Gedicht gibt dieses Programm vor: *aimer*, und es zeigt auch gleich das Scheitern eines Liebesversuchs im tödlich-dunklen Noir-Stil, bei dem das Auto als Schauplatz eine wichtige Rolle spielt. Am Ende »lieben sich die gräser im wind«, <sup>71</sup> aber der Held ist tot und schafft es nicht mehr, ihr letzte Worte zu sagen.

Auch die Absage an die Möglichkeit einer glücklichen Liebe wird mit Andeutungen eines Autounfalls gepaart: »in den kurven am abhang / wartet der schotter auf / die hitze der bremsbeläge und / die freiheit des fallens was / willst du glückliche liebe gibt / es nicht«. <sup>72</sup> Die Syntax-Figur des Zeugma, die in den Gedichten des Bandes wiederholt auftaucht, fügt die Substantive enger aneinander und steigert sie in ihrer Mehrdeutigkeit. Die unvermittelt und übergangslos eingefügte, fast mündlich gesprochene, an ein Du gerichtete Anmerkung ist ebenfalls charakteristisch für die *Polar*-Gedichte, in denen sowohl Filmdialoge zitiert als auch mögliche Gedankenreden der Figuren erfunden werden. Dass wie nebenbei über die Unmöglichkeit glücklicher Verhältnisse gesprochen wird, greift die stets brüchigen und anfälligen Liebesbeziehungen der Noir-Filme auf, in denen die Liebe keimt »aus den / leichenknöcheln und blüht in / der erinnerung des verlorenen du / trägst sie wie ein gift in dir«. <sup>73</sup> Das Enjambement führt dazu, dass das Du in eine doppeldeutige Stellung gerät, einmal verlorenes Objekt und einmal Subjekt ist, das erinnert. Unklar bleibt, ob damit eine symbiotische Nähe angedeutet werden soll, die über den Tod hinaus bleibt.

In vergleichbarer Weise werden die schwermütigen Liebesgeschichten der filmischen Noir-Bilder in Sprache übersetzt, wird den Verrücktheiten dieser Beziehungen in unvermittelt aneinander stoßenden Worten Ausdruck verliehen. Nur selten tauchen Momente von Hoffnung auf, zumeist aber fallen »tränen aus / dem vereisten blau auf die strasse / in die schlaglöcher.« <sup>74</sup> Verse wie

diese sind charakteristisch für den ironischen *Polar*-Stil, in dem Zeichen von Trauer sofort versachlicht werden und in »schlaglöchern« enden. Dabei versucht die erstarrte Kälte der Farbgestaltung, die vielen blau-kalten Bilder dieser Filme nachzumalen. Das Farbadjektiv »blau« kommt in einigen Gedichten in *Polar* vor. Es ist nicht die einzige Farbe, aber doch eine, die wiederholt gebraucht wird, um die schwarzweißen Worte mit Technicolor zu überziehen. Ein Vergleich zwischen den blauen Wortzitat und dem Blau der Filme, die in den Titeln und im Gedicht erwähnt werden, zeigt auch, wie aus sichtbarer Farbe eine sprachlich gestaltete wird: »nur das blau / bleibt kalt und klar für das lächeln des / hohns l. . J.« heißt es gegen Ende von *un flic et son étoile*.<sup>75</sup> Das Gedicht zitiert zwar nicht genau den Filmtitel des Films von Melville – *Un flic* –, bezieht sich aber deutlich erkennbar auf dieses letzte Werk des Regisseurs. Für diesen Film ist die Farbe Blau besonders konstitutiv. Nahezu jedes Bild ist in extrem künstliches, stechendes Blau getaucht, so dass der Film noch unwirklicher wirkt als die anderen Filme Melvilles. Ostermaier »zitiert« dieses Filmblau nur sehr reduziert und malt es nicht so aus, wie es der Film eigentlich erlaubt hätte. Es gibt nur den Hintergrund ab für ein Lächeln, das gemeinen Spott ausdrückt. Ein andermal dient die blaue Farbe dazu, die Künstlichkeit der Szenerie zu betonen. In *la sirène* wird »dem blau der hitze l. . J kalt und / kälter«. <sup>76</sup> Das Oxymoron der kalten Hitze wird durch die blaue Farbe gesteigert, und es erfasst knapp, aber präzise die in François Truffauts Film *La sirène du mississippi* geschilderte *Amour fou*, die sich jedem Verständnis entzieht und die sogar bis zum versuchten Mord am anderen geht. Dabei entspricht die immer kälter werdende Hitze dem Verlauf des Films, der in den heißen Tropen beginnt und in der eisigen Schneelandschaft der Schweizer Berge endet. Ein anderes Farbadjektiv als blau ist in diesem Zusammenhang kaum denkbar bzw. wirkte entweder komisch oder kitschig.<sup>77</sup>

Damit sind einige der Motive genannt, die für die Filme charakteristisch sind und die auch die Gedichte dieses Bandes durchziehen.<sup>78</sup> Ostermaier übersetzt die blaukalte technisch-tödliche Welt des Noir in eine Sprache, die sich vom Pathos ebenso fernhält wie von konkreter Beschreibung. Dabei werden insbesondere die Anleihen aus der Welt der Autotechnik den Filmbildern gerecht, vermögen aber in ihrer sprachlichen Umsetzung zugleich immer wieder einige Distanz zu großen Gefühlen und existentiellen Fragen herzustellen. Ostermaier geht unterschiedlich mit den filmischen Vorbildern um, was sich besonders an den beiden »blauen Filmen« absehen lässt, deren auffällige Farbgestaltung nur sehr verhalten und in rhetorische Figuren gefasst, in den Gedichten auftauchen. Während bei diesen beiden letzten Beispielen die Titel der Gedichte von denen der Filme leicht abweichen und in Ergänzung bzw. Reduktion eigene Akzente setzen, ist Ostermaiers *le samouraï* vom Titel her identisch mit dem Jean-Pierre Melvilles.<sup>79</sup> Wie eine lyrische Bearbeitung dieses Filmklassikers aussieht, soll

nun genauer untersucht werden, wobei zunächst ausführlicher auf Jean-Pierre Melvilles Werk einzugehen ist, weil nur auf der Basis von Filmkenntnissen Ostermaiers spezifische Technik eingehender erläutert werden kann.

*V. »Eingefrorene Züge« und »zerstreutes Straßenglück«.* – Am Anfang von Jean-Pierre Melvilles Film *Le samourai* (1967) wird ein Raum gezeigt, dessen kärgliche Einrichtungsgegenstände in dem Dämmerlicht erst nach und nach zu erkennen sind. Zwischen den beiden Fenstern, die helle Stellen in diesem ansonsten dunklen Bild sind, steht ein Käfig; das Zwitschern des Vogels ist neben den Verkehrsgeräuschen der einzige Laut, der lange Zeit zu vernehmen ist. Erst nach und nach erkennt man undeutlich eine auf dem Bett liegende männliche Gestalt, vor allem nachdem sie sich eine Zigarette angezündet hat und an dieser Stelle weißer Rauch aufsteigt. Wenn die Credits und das (angebliche) Zitat abgelaufen sind,<sup>80</sup> gerät das Bild in einen Schwindel, weil Rück- und Vorwärtsbewegungen der Kamera miteinander gekoppelt sind.<sup>81</sup> Der erste Schnitt, der erfolgt, zeigt in Detailaufnahme ein Bündel von 500 Francscheinen, die zerrissen sind und deren zweite Hälfte fehlt. Nach einem erneuten Schnitt ist der Protagonist, der sich inzwischen aufgerichtet hat und auf dem Bett sitzt, zu erkennen. In Großaufnahme wird dann aber nicht Alain Delon gezeigt, sondern der Dompfaff im Käfig,<sup>82</sup> dessen pfeifendes Zwitschern die ganze Zeit weiter zu hören ist. Alain Delon, der den Berufskiller Jeff Costello spielt, steht auf und streicht mit dem Bündel der zerrissenen Scheine an den Gitterstäben des Käfigs lang, bevor er das in dieser Form wertlose Geld im Kamin versteckt. Wir bekommen ihn kurz darauf in Nahaufnahme zu sehen, allerdings zunächst nur im Spiegel, während er Hut und Mantel anzieht, um das Zimmer zu verlassen.

Nur langsam und über Umwege nähert sich der Film seinem Protagonisten, dessen ehernes, fast ganz und gar unbewegt bleibendes Gesicht dann während der weiteren Filmhandlung so häufig gezeigt wird. Viele Attribute, die diese ersten dreieinhalb Filmminuten ausmachen, deuten auf die im Zitat angesprochene Einsamkeit hin: der Vogel im Käfig; der unbewohnt wirkende, leblose Raum; die steife Lage des Protagonisten auf dem Bett, die einer Aufbahrung gleichkommt;<sup>83</sup> die Sprachlosigkeit der Szenerie, die sich im Übrigen noch über zehn Minuten lang fortsetzen wird; die dunklen Farben, die keine Orientierung ermöglichen, was durch die anfängliche Distanz und die schwindelnden Kamerabewegungen unterstrichen wird; die Geldscheine, die in diesem zerstörten Zustand metonymisch schon auf kriminelle Aktionen hinweisen.

Jean-Pierre Melvilles Film *Le samourai* ist ein Klassiker der Filmgeschichte. Er erzählt in streng stilisierten Bildkompositionen, in denen nichts dem Zufall überlassen ist und in denen die Gestaltung von Formen und Farben einer fast übergenaugen Präzision unterliegen,<sup>84</sup> vom Leben und Sterben des Berufskillers Jeff Costello. Aber die Geschichte ist nicht so wichtig; wichtiger ist, *wie* sie

erzählt bzw. gezeigt wird; denn *Le samourai* ist ein ganz und gar ›filmischer Film‹,<sup>85</sup> der ganz auf die Wirkung der ›rauschhaft schönen Bilder‹ setzt und der seinem Helden nur das äußerste Minimum an Dialogführung zugesteht.<sup>86</sup> Die meiste Zeit agiert Alain Delon schweigend, mit einem unbewegten, maskenhaften Gesicht, das keine Regung, kein Gefühl, keine Absicht erkennen lässt, und das verschlossen und introvertiert keinen Einblick in sein Inneres zulässt. Melville hat die Figur ohne Vergangenheit ausgestattet, ohne soziokulturelle Einbettung und ohne historische Kontextualisierung.<sup>87</sup> So existiert Jeff nur für die Dauer des Films, und dass an dessen Ende sein Tod steht, ist den Bildern seines Anfangs schon zu entnehmen, wenn die Wohnung fast wie eine Grabeshöhle wirkt, in der sein menschlicher Bewohner lebendig tot ist; nur der Vogel lebt und zeigt Gefühle.

Jeffs unveränderlich abweisende Miene prägt den Film und bleibt schon nach einem einmaligen Sehen des Films in Erinnerung. Stets perfekt gekleidet mit weißem Hemd, Anzug, Krawatte, Mantel und Hut stiehlt er Citroëns, erschießt seine Opfer, versorgt seine Wunde, wird von einer Waffe bedroht, schüttelt in der Pariser Metro die ihn verfolgenden Polizisten ab. Dabei bleiben seine Bewegungen immer geschmeidig-weich und verlieren selbst dann nicht ihren eleganten Rhythmus, als er seinen eigenen Tod inszeniert. Seine Handlungen sind von den immer gleichen Ritualen begleitet, an denen er sich festzuhalten scheint, die er braucht, um seine Aktionen durchzuführen.<sup>88</sup> Auch wenn er von der Pianistin, die ihn nicht an die Polizei verrät, offensichtlich angezogen ist, verliert er nicht die Kontrolle über sich. Dass er den Mord an ihr verweigert und sich seinem eigenen Tod ausliefert, ist am Ende des Films ein letzter Hinweis auf einen Ehrenkodex, dem er bedingungslos folgt.<sup>89</sup> Der Film endet in gewisser Weise, wie er begonnen hat: Erneut wird ein Raum in der Totalen gezeigt, wir aber wissen, dass Jeff nun wirklich tot am Boden liegt.

Das Langgedicht *le samourai* leitet das dritte Kapitel ein, dessen Titel – ›die klaren Gletscher‹<sup>90</sup> programmatisch ist für die lyrische Arbeit am filmischen *Samourai*. Denn während der Film mit einer Aufnahme in der Totale beginnt und uns die Hauptfigur über seine Wohnverhältnisse vorstellt, geht das Gedicht gleich nah an den Protagonisten heran und beginnt mit einer Nahaufnahme des berühmt gewordenen mimischen Ausdrucks von Alain Delon: »sein gesicht ein gletscher blasse / haut im gediminten licht l . . .!«<sup>91</sup> Mit diesem verkürzten Vergleich wird versucht, eine lyrische Formel für das zu finden, was den Gesichtsausdruck von Costello/Delon kennzeichnet. Die Kühle und Kälte, die man diesem Gesichtsausdruck immer wieder attestiert, erscheint noch kühler und kälter, wenn sie mit der Eisformation verglichen wird, die nur bei dauerhaft niedrigen Temperaturen entstehen und existieren kann. Auch die Beschreibung der Haut und der Lichtverhältnisse passt zu den ersten Aufnahmen, die wir von Jeff im Film zu sehen bekommen. Aber dann weicht das Gedicht von der Chro-

nologie des Films ab, lässt zwar Melvilles *Samourai* immer wieder erkennen bzw. erahnen, aber die poetische Auseinandersetzung mit diesem filmischen Vorbild kommt fast einer Abstraktion gleich. Große Szenen im Nachtclub und im Polizeipräsidium tauchen gar nicht auf, kleinere Szenen wie die des Kartenspiels im billigen Hotelzimmer hingegen werden akzentuiert. »Ich verliere nie – nicht wirklich,« sagt Jeff Costello zu den Männern, mit denen er sich zur Absicherung seines Alibis zum Spiel verabredet. Ausgehend von dieser Aussage, einer der wenigen, die Costello überhaupt über sich trifft, macht Ostermaier aus seinem Samurai einen ›Spieler‹. Das Metaphernfeld wird genutzt, um die Ambivalenz der Figur sprachlich einzufangen: »eine dame weggedrückt«, »ihm fehlt herz«, »er verliert nie die könige / fallen unter den schreibtisch«, »das as im / ärmel der falschspieler«, »er spielt als letzter aus.«<sup>92</sup> Wird da eine Karte »weggedrückt« oder eine ›wirkliche‹ Frau? Fehlt ihm die Spielkarte mit dem Symbol des Herzens, oder lässt diese Figur emotionale Regungen vermissen? Spielt er beim Kartenspiel »als letzter aus«, oder bezieht sich dieses Bild auf seine überraschende Entscheidung am Schluss des Films, sein nächstes Auftragsopfer nicht zu erschießen? Sind mit den ›unter den Schreibtisch fallenden Königen‹ die beiden Opfer gemeint, die Costello erschießt? Die Fragen sind ebenso wenig eindeutig zu beantworten wie sie sich unmittelbar auf die filmischen Bilder beziehen lassen.

Im »zärtliche(n) strich über die krempe / des hutes« sind die Filmbilder allerdings wieder erkennbar. Diese Geste vollzieht Jeff jedes Mal – fast zwanghaft –, wenn er den Hut aufsetzt und damit seine Rüstung anlegt. Das Attribut ›zärtlich‹ gibt dieser Handlung einen narzisstischen Anstrich. Allerdings erfolgt sie erst im fünfundreißigsten Vers, also ziemlich weit unten. Auch das etwas später eingefügte ›Einfrieren der Züge‹, »als zählten / seine wangenknochen bis zehn / bevor sie sich bewegen« strebt an,<sup>93</sup> in poetische Sprache zu fassen, was Delons Miene während des gesamten Films kennzeichnet. Während diese Beschreibung neutral bleibt, wird kurz vor Schluss des Gedichts vielleicht doch gewertet, wenn es heißt, dass »die / glühbirne l. . . ] sich an die / kälte seiner augen lvergeudetl.«<sup>94</sup> Insgesamt bleibt das Gedicht mit diesen wenigen ›Nahaufnahmen‹ in einiger Distanz zu dem Helden von *Le samourai*, wie es auch die Einsamkeit dieses Charakters nur andeutet, aber nicht betont oder in den Vordergrund stellt.

Zwei Filmszenen werden konkret in *le samourai* aufgerufen. Sie zeigen, wie Ostermaier mit den Möglichkeiten der Sprache die Filmbilder aufscheinen lässt, ohne sich in Beschreibungen zu verlieren. Der erste Autodiebstahl, den Jeff zu Beginn des Films begeht, wird in wenigen Versen aufgerufen: »l. . . ] das glücksspiel / des schlüsselbundes einer wird / passen nein der nächste er kommt / immer näher jetzt die letzte chance / der motor springt an l. . . ]«.<sup>95</sup> Während der Ring mit den Schlüsseln noch mit metaphorischer Bedeutung aufgeladen wird, was



durchaus den beiden filmischen Großaufnahmen dieses Gegenstands gerecht wird,<sup>96</sup> wird in den nächsten Versen die nervöse Anspannung dieser Sequenz durch Enjambements, Ausrufe und Ellipsen sprachlich eingeholt. Dabei konkurriert Ostermaiers Gedicht nicht mit den Filmbildern, die uns weniger den Schlüsselbund als vielmehr zum ersten Mal in diesem Film über längere Zeit die regungslose kühle Miene Costellos hinter einer regennassen Windschutzscheibe zeigen. Vielmehr nutzt es die Möglichkeit der Sprache, die innere Gedankenrede einer Figur wiederzugeben, wenn zwischen dem ›Schlüsselbund‹ und dem ›anspringenden Motor‹ das mitgeteilt wird, was Jeff in dieser Szene möglicherweise denken könnte, was uns die Filmbilder aber in dieser Deutlichkeit eben nicht ›sagen‹ können.<sup>97</sup> Die innere Rede vermittelt eben jene nervöse Unruhe, die die Filmbilder überhaupt nicht vermitteln, die der Zuschauer aber sehr wohl spürt.

Während der Autodiebstahl nur gut vierzig Filmsekunden in Anspruch nimmt, dauert die zweite Szene, die im Gedicht ausführlicher aufgerufen wird, über acht Minuten. Die mehr oder weniger verdeckte Beschattung Jeffs in der Pariser Metro gehört zu den Höhepunkten des Films, weil sie – mit einer Handkamera gefilmt – das ›auf der Flucht sein‹ wie auch das Gejagt- und Verfolgtwerden dieser Figur zum Ende des Films noch einmal in aller Ausführlichkeit zeigt. Die acht Minuten fasst Ostermaier in sechs Verse und in metaphorische Umschreibungen, die nur lose anknüpfen an jenes im Film gezeigte Ballett aus Verfolgtem und Verfolgern: Das Metrosystem wird zu einem ›Labyrinth‹ »unter dem / zerstreuten strassenglück der / boulevards«,<sup>98</sup> Jeffs Versuch, seinen Verfolgern zu entkommen, zu einem Sich-Winden: »aus dem / schlagschatten der blicke«. Seine erfolgreiche Flucht aus dem Waggon wird dann aber sogar relativ konkret geschildert: er »zwängt seine schultern aus einer sich / schliessenden tür.«<sup>99</sup> Und dann ist das einzige Mal im Gedicht unvermittelt die Rede vom Alleinsein (im einundfünfzigsten Vers), wenn es Jeff gelungen ist, seine Verfolger abzuschütteln, aber er ist dann auch wirklich sehr »allein / mit seinem atem dem nachhall / seiner schritte auf den blank / gesprühten fliesen auf einer / brücke l . . J.«<sup>100</sup>

Melvilles *Samourai* taucht in vergleichbarer Weise immer wieder auf in diesen einundsechzig Versen und verschwindet wieder. Dabei werden vereinzelte Elemente aus dem Film zitiert, in einen neuen Zusammenhang und in eine andere Reihenfolge gebracht. Asyndetische Aufzählungen fallen auf und beschleunigen das Tempo: »die unterwelt ein / leergeräumter tisch französische / karten handrücken die abgestreifte / uhr der morgen ein geräusch vom / hinterhof fingerknöchel l . . J.«<sup>101</sup> Hier wird der Bildcharakter betont, die Möglichkeit des Films, mit Nah- und Detailaufnahmen zu arbeiten und einer Bild- und Tonspur, die simultanes Erzählen erlaubt. An anderer Stelle wird mit der bloßen Aufzählung die Vorbereitung des Mordes geschildert bzw. die Handlungen da-

nach, um die Spuren zu verwischen: »das ritual / das wechseln der nummern fünf / aufeinander folgende in einer farbe / das schild die scheine die waffe / im fluss danach das taschentuch / zurück in die manteltasche [ . . . ]«. <sup>102</sup> Dass zwischen dem Wechseln der Nummernschilder und dem Werfen der Waffe in den Fluss ein Mord stattgefunden hat, wird in den Versen verschwiegen. Wird damit das Wichtigste weggelassen, oder ist der Mord unwichtig, weil es im *Samourai* eigentlich um etwas ganz Anderes geht? Ein fragmentarisierendes Bild des Samurai entsteht auf diese Weise, eines, das die radikale Einsamkeit dieser Gestalt nur andeutet und das mit dem »parallelogramm aus blut« tödliche Gewaltverhältnisse in eine einfache geometrische Formel bringt. Wenn man den Film kennt, erkennt man Jeff Costello in diesen Versen wieder. Wenn man den Film nicht kennt, ist das kriminelle Umfeld ebenso zu erkennen wie auch die besondere Ausgestaltung und Handlungsweise des Helden, der sich in diesem Milieu bewegt. Bernd Kiefer spricht in Verbindung mit Alain Delons Gesichtsausdruck in *Le samourai* von einer »Ikone der Filmgeschichte«. <sup>103</sup> Es zeichnet Ikonen aus, dass sie einen hohen Wiedererkennungswert haben und schon aufgrund weniger Pinselstriche identifiziert werden können. Es gibt genügend solcher Pinselstriche in Ostermaiers *samourai*, dass sein filmischer Ursprung erkannt werden kann, und wenn in den letzten Versen gefragt wird, »warum [ . . . ] er / einen betrug verzeihen [sollte]«, dann findet sich sogar noch eine verkürzte Andeutung der überraschenden Pointe, die den Film beendet.

VI. *Film noir-Gedichte*. – Jan Röhnert hat in seiner erst unlängst vorgelegten komparatistischen Studie gezeigt, dass Film und Kino die Lyrik des 20. Jahrhunderts nicht unbeeinflusst gelassen haben und dass sowohl inhaltliche als auch formale Momente in lyrischer Dichtung auf filmische Rezeptionsspuren verweisen. Dabei geht Röhnert von drei unterschiedlichen Gedichttypen aus, in denen sich die »Strukturverwandtschaften von Lyrik und Film« nachweisen ließen: <sup>104</sup> Als »Kino-Gedichte« bezeichnet er solche Texte, die sich thematisch mit Kino und dessen Inhalten auseinandersetzen, sich formal aber unbeeinflusst von diesem Medium zeigen. <sup>105</sup>

Unter »filmischen Gedichten« versteht Röhnert Texte, die formal eine Annäherung an filmische Strukturen aufweisen, ohne dass allerdings der Film und dessen spezifische Darstellungstechniken überhaupt Erwähnung finden. Das »Film-Gedicht« schließlich führt die Struktur von filmischen Gedichten und die Inhalte von Kino-Gedichten zusammen, so dass sich sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene Beziehungen zwischen den Künsten aufzeigen lassen. »Es geht um Gedichte von Lyrikern, die die kinematographische Wahrnehmungsweise sich zu eigen gemacht haben und dabei zugleich, explizit oder verschlüsselt, das Medium des Films bzw. seine Inhalte reflektieren.« <sup>106</sup> Auf dieser Basis untersucht Röhnert die französischsprachige Lyrik Blaise Cendrars, die Gedich-

te des Amerikaners John Ashbery und die deutschsprachigen Texte Rolf Dieter Brinkmanns. Für alle drei Lyriker – Cendrars zu Anfang des 20. Jahrhunderts, Ashbery seit den 1960er Jahren und Brinkmann in den 1960er Jahren – ist Film und Kino eine entscheidende Referenzquelle für ihre mal Kino-, mal filmischen, mal Film-Gedichte. Für die deutschsprachige Lyrikgeschichte wird die Ausnahmestellung Rolf Dieter Brinkmanns deutlich, der sich zu einem Zeitpunkt der (amerikanischen) Film-, Populär- und Bild-Kultur gegenüber offen zeigte, als solche kulturellen Erscheinungen in der deutschen Kunst-, Kultur- und Lyriklandschaft entweder ignoriert oder verachtet wurden.

Aber im Unterschied zu Brinkmann, der in seinen Film-Gedichten vor allem mit Namen von Schauspielern wie Humphrey Bogart, Ava Gardner und Johnny Weissmüller arbeitet, der sich auf Produktionsfirmen und Regisseure bezieht, konzentriert sich Ostermaier auf die Filme selbst und nicht mehr auf die berühmten Filmpersönlichkeiten. Seine Gedichte sind filmischer als die Brinkmanns. Film-Gedichte im Röhnrtschen Sinne sind diese lyrischen Filme sicherlich, aber sie sind eben nicht nur allgemein auf Filmisches bezogen, sondern auf ein bestimmtes Genre. Ostermaier hat mit poetischen Mitteln ›Film noir-Gedichte‹ gedreht, die mit filmischen Sprachmitteln aufblitzen lassen, was so charakteristisch für diese Filme ist: Nacht, Autos, Tod, Warten, Angst, Verrat, Regen, Kälte, Zigaretten, Liebende. Die Gedichte beweisen die Zeitlosigkeit wie auch die Aktualität der Noir-Stimmung, die immer in einem *pas d'espoir* endet.<sup>107</sup> Und wenn Ostermaier auch nicht den Fehler begeht, die Filme nachzuerzählen, so kann gleichwohl überlegt werden, ob es sich bei den *Polar*-Texten um Erzählgedichte handelt. Rüdiger Zymner hat sich erst unlängst mit diesem poetischen Genre beschäftigt und gelangt zu folgender Beschreibung: »Während lyrikspezifische Attraktoren eine ›nach innen gerichtete‹ Autofokussierung des Rezipienten initiieren, induzieren epikspezifische Attraktoren einen anderen Typus der Aufmerksamkeitsfokussierung, nämlich eine ›nach außen gerichtete‹, beobachtende und teilnehmende Fokussierung auf die ›Text-Welt. I. . . I In Erzählgedichten liegt demnach gewissermaßen ein ›Gleichgewicht‹ oder eine ›dispositive‹ Ausgeglichenheit zwischen nach innen gerichteten und nach außen gerichteten Attraktoren vor.«<sup>108</sup>

So gesehen, dominieren in *Polar* die ›narrationsindizierten‹ Gedichte, werden Text-Welten entworfen, zu denen der Leser in einem beobachtenden Verhältnis steht. Das ist für *Le samourai* nicht anders als für *un flic et son étoile, le sirène, songes funèbres* und die anderen zitierten Gedichte. Es wurde aber für *le samourai* gezeigt, wie abstrakt und reduziert erzählt wird, was vor allem deutlich wird, wenn man das Gedicht mit Filmszenen vergleicht. Zwischen den Filmen und den Gedichten liegen (Zeit-)Filter, die eine Unmittelbarkeit ebenso verhindern wie eine plastische Anschaulichkeit. Die Spannung, die viele dieser Filme prägt und die immer eine Rolle spielt, wenn es um Erzählungen von

Verbrechen und Aufklärung geht, spiegelt sich in den *Polar*-Gedichten nicht. Erzählt werden nicht die Filme, erzählt wird die Erinnerung an gesehene Filmbilder und -sequenzen. Jochen Hörisch vergleicht Ostermaiers lyrisches Verfahren mit *Moireés*, mit »sich überlagernden, unruhigen, häufig aber eben auch faszinierenden Bildmuster(n)«, die wie »Rätselbilder« wirken.<sup>109</sup> Solche Rätselstrukturen passen aber auch zu dem, was für den filmischen Rezeptionsvorgang (vormals) so charakteristisch gewesen ist: dem wirkungsvollen Aufscheinen und dem schnellen Vergehen der Bilder, so dass vor allem die Erinnerung an das Gesehene bleibt, das sich mit zeitlichem Abstand verwischt und verändert. »Denn wenn auch sein Buch sich vor einer bestimmten Art von Filmen verneigt, entspricht der Anteil des Kinos an seinen Gedichten wahrscheinlich in etwa dem Verhältnis zwischen dem, was der Rückspiegel zeigt, und dem, was er durch die Windschutzscheibe sieht«,<sup>110</sup> schreibt Michael Althen in seinem Nachwort zu *Polar*. Die auf diese Weise entstandenen filmischen Erzählgedichte können als lyrische Einführung in die französische Film noir-Welt gelesen werden bzw. als lyrisches Nacharbeiten der bereits stattgefundenen filmischen Rezeptionen. Und das hat es in der deutschen Lyrik bisher so noch nicht gegeben.

#### Anmerkungen

---

- 1 Dass der Terminus ›Intertextualität‹ inzwischen in die deutsche Literaturwissenschaft eingeführt ist, zeigt der Artikel von Ulrich Broich im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 2, gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller u.a. hg. von Harald Fricke, Berlin-New York 2000, 175f.; ›Intermedialität‹ hingegen wird in diesem ›Standardwerk‹ nicht verhandelt. Zu beiden Termini finden sich Artikel in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning, 3. akt. u. erw. Aufl., Stuttgart-Weimar 2004, 296ff. u. 299ff.
- 2 Albert Ostermaier, *Tatar Titus. Stücke*. Mit einem Vorwort von Klaus Völker, Frankfurt/Main 1998. – Die spezifische Intertextualitätskonzeption dieses Dramas hat Yvonne Rudolph untersucht, indem sie neben Ostermaiers Drama auch William Shakespeares *Titus Andronicus* und Heiner Müllers *Anatomie Titus. Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar* in die Analyse einbezieht. Yvonne Rudolph (Hg.), *Intertextualität. »New Historicism« und das Verhältnis von Kunst und Macht in Albert Ostermaiers »Tatar Titus«*, Frankfurt/Main u.a. 2009.
- 3 Albert Ostermaier, *The Making Of. Radio Noir. Stücke*, Frankfurt/Main 1999; *Autokino. Gedichte*, Frankfurt/Main 2001; *Wer sehen will. Gedichte zu Photographien von Pietro Donzelli*. Mit einem Nachwort von Claudius Seidl, hg. von Renate Siebenhaar, Frankfurt/Main 2008.
- 4 Es ist bezeichnend, dass der Suhrkamp Verlag diesen Band zur Lyrik zählt, während Ostermaier auf seiner Homepage das *Torwart*-Buch unter Prosa einordnet. Was ist richtig? Vgl. dazu: Albert Ostermaier, *Fratzen. Blaue Spiegel. Stücke*, Frankfurt/Main 2009, 149. Vgl. auch: <http://www.albert-ostermaier.com/root/de.php> vom 11.7.2010. Es verwundert im Übrigen, dass Ostermaier die Gattungszuordnungen auf seiner



- Homepage überhaupt berücksichtigt, weil sein Werk sich in dieses System eigentlich nicht mehr richtig einordnen lässt.
- 5 Vgl. zum Problem der Gattungen: Rüdiger Zymner, *Gattungstheorie. Problem und Positionen der Literaturwissenschaft*, Paderborn 2003. Zymner bezeichnet Gattungen als »Konstrukte oder Konventionen«, als »Organisationsformen von Sprachverwendung, die sozial eingeübten und akzeptierten Regeln folgen und dadurch eine gewisse innere und äußere Stabilität bekommen«. Vor allem aber haben sie eine Entlastungsfunktion für Autoren wie auch für Leser, weil sie »bestimmte Erwartungen und Ansprüche erfüllen.« Ebd., 132.
- 6 Albert Ostermaier, *The Making Of. Radio Noir. Stücke*, Frankfurt/Main 1999.
- 7 Albert Ostermaier, *Erreger. Es ist Zeit. Abriss. Stücke und Materialien*, Frankfurt/Main 2002.
- 8 Georg Diez, *Die Wahrheit der Lüge*, in: Ostermaier, *Erreger. Es ist Zeit. Abriss*, 101–106, hier 102ff.
- 9 Ostermaier, Stemann, Hirte, *Ein Gespräch von Probenbeginn*, in: Albert Ostermaier, *Death Valley Junction. Stück und Materialien*, Frankfurt/Main 2000, 91–107, hier 103. Diese Beobachtung wird von Hirte vorgetragen. Ostermaier antwortet darauf: »Das ist die Sehnsucht des Lyrikers und Dramatikers nach dem Roman.« Ebd. – Diese Sehnsucht hat sich Ostermaier 2008 erfüllt: Albert Ostermaier, *Zephyr. Roman*, Frankfurt/Main 2008. Auch in diesem Roman wird im Übrigen mit intermedialen Querverweisen gespielt, wenn immer unklarer wird, ob es sich nur um eine filmische oder eine »wirkliche« Wirklichkeitserfahrungen der Figuren handelt: »Du lebst wie im Film, warf sie mir vor. Kamerafahrten, Vogelperspektiven, Close-ups, immer bist du zu fern oder zu nah.« Ebd., 71.
- 10 In dem *Gespräch vor Probenbeginn* äußert sich Ostermaier auch zu der Mischung von lyrischen und epischen Stilen: »Die Form resultiert eigentlich immer aus dem Stoff und daraus, was ich erzählen will. Es haben sich immer mehr zwei Stränge herauskristallisiert. Der eine ist das lyrisch komponierte, Überhöhte, das Verdichtete. Der andere ist der, der über Geschichten, Konstruktionen, Situationen läuft, wo natürlich auch immer wieder lyrische Partikel wie Irrläufer durchkreuzen, die das Ganze auch aus dem Realismus rausziehen.« Ebd., 105.
- 11 Ebd., S. 71f.
- 12 Vgl. dazu ausführlicher: Franziska Schößler, *Medienkriege und der Kampf um Deutungshoheit*, in: *Text & Kritik* (2004), Sonderband: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, 81–100. Schößler geht intensiv darauf ein, wie Ostermaier in *Death Valley Junction* und in anderen seiner Dramen mit Film umgeht: »Allerdings wird bei Ostermaier der Film (selbst in seiner Mainstream-Variante), anders als bei Strauß und Handke, zum gleichrangigen Medium eines verbindlichen kulturellen Bild- und Plotpools.« Ebd., 96.
- 13 Ebd., 98.
- 14 *Taxi Driver* ist ein Film von Martin Scorsese aus dem Jahr 1976, in dem ein unter Kontakt- und Schlaflosigkeit leidender Mittzwanziger sich in einen krankhaften missionarischen Wahn steigert und bei einem Amoklauf mehrere Menschen tötet. Überraschend ist das Ende des Films: Travis Bickle ist nicht im Gefängnis, sondern weiterhin als Taxifahrer in New York tätig.
- 15 Schößler, *Medienkriege und der Kampf um Deutungshoheit*, 98.
- 16 Albert Ostermaier, *Herz Vers Sagen. Gedichte*, Frankfurt/Main 1995, 23.
- 17 Albert Ostermaier, *fremdkörper hautnah. Gedichte*, Frankfurt/Main 1997, 69ff.
- 18 Ebd., 29 und *Autokino*, 63.



- 19 *Autokino*, 8. – Vgl. dazu Elisabeth K. Paefgen, *Kino und Lyrik: Barbara Köhler »In the movies« (1995) und Albert Ostermaier »o.m.u.« (2001) - neue Gedichte für die Schule*, in: *Wirkendes Wort* 60(2010)2, 265–282.
- 20 Albert Ostermaier, *Für den Anfang der Nacht. Liebesgedichte*, Frankfurt/Main 2007.
- 21 Ebd., 22.
- 22 Ebd., 49.
- 23 Ebd., 68.
- 24 Ebd., 99f.
- 25 Albert Ostermaier, *Polar. Gedichte*, Frankfurt/Main 2006.
- 26 Vgl. exemplarisch: Isabel Nündel, *»Ich bin schon eher ruhelos als entspannt«. Untersuchung des Motivs der Rastlosigkeit in Albert Ostermaiers Gedichten »on the run« und »les amants«*, in: Andrea Bartl (Hg.), *Transiträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Interviews mit Raoul Schrott, Albert Ostermaier, Hanns-Josef Ortheil, Andrea Maria Schenkel, Kerstin Specht, Nora-Eugenie Gomringer, Olaf neopan Schwanke und Franzobel*, Augsburg 2009, 27–40, hier 32. Obwohl das Gedicht *les amants* sich unverkennbar auf den gleichnamigen Film von Louis Malle bezieht, geht Nündel in ihrer Analyse auf den Film nicht ein. – Und auch wenn die filmische Schreibweise Ostermaiers erkannt wurde, wird sie nicht weiter für die Analyse genutzt: »In raschem Wechsel folgt ein Bild dem anderen, wobei durchaus eine Art Perspektivierung sichtbar wird, die an eine Kamerafahrt erinnert.« Andrea Bartl, *Transitliebe, Transitekt. Das Thema der Mobilität in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Albert Ostermaiers Gedicht »come together«*, in: ebd., 9–22, hier 17.
- 27 Vgl. z.B.: Sjaak Onderdelinden, *Intertextualität ist alles. Albert Ostermaier: Lyriker, Dramatiker*, in: *Deutsche Bücher* 31/2001, 298–312. Vgl. auch Rudolph (Hg.), *Intertextualität, »New Historicism« und das Verhältnis von Kunst und Macht*. – Vgl. auch Birgit Haas, *Postmodernism Unmasked: Rainald Goetz's »Festung« und Albert Ostermaier's »The Making of B-Movie«*, in: Gerhard Fischer/Bernhard Greiner (Hg.), *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, Amsterdam u.a. 2007, 267–281. Haas weist neben Bezügen zu Brecht und Benjamin auch Hinweise auf Michael Curtiz' Film *Casablanca* (1942) bzw. auf Rainer Werner Fassbinders *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) nach.
- 28 Wolfgang Harms, *Gangsterballaden - eiskalte Engel außer Atem*, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 23.11.2006. [http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/1297065\\_0\\_9223\\_-albert-ostermaier-polar.html](http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/1297065_0_9223_-albert-ostermaier-polar.html) (zuletzt zugegriffen am 6.6.2010).
- 29 Samuel Moser, *Ein rachitisches Glück. Albert Ostermaiers Gedichtband »Polar« schreibt Filmgedichte*, in: *Neue Züricher Zeitung* vom 10./11. Februar 2007, 32.
- 30 Sandra Pott, *Fahrstuhl zum Sonett. Lyrik des Samurai: Albert Ostermaiers Poetik des Film noir*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 6.7.2007, 34.
- 31 Helmut Böttiger, *Wenn der Papierkorb zum Leichenschauhaus wird*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 22.1.2007, 14.
- 32 Ostermaier, *Polar*, 7. – Ostermaier bevorzugt in diesem und auch in allen anderen Gedichtbänden, die er bisher publiziert hat, die radikale Kleinschreibung.
- 33 »Jean-Luc Godard [ . . . ] drehte 1959 *A bout de souffle / Außer Atem*, dessen Titel programmatisch für die Nouvelle Vague wurde, ein Film, der samt seinen Neuerungen heute auch ein Klassiker des französischen Unterweltfilms geworden ist. [ . . . ] Aus dem mythenbetonten Stoff vom Ende eines Gangsters machte Godard eine mit frischem Wind gegen die Konfektion gerichtete Reflexion über die Liebe und den Tod, die die disparaten Elemente wie in einer Collage zusammenfügte.« Hans

- Gerhold, *Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm*, Frankfurt/Main 1989, 133.
- 34 Ebd., 134.
- 35 Burkhard Röwekamp, *Vom ›film noir‹ zur ›méthode noir‹. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*, Marburg 2003, 45.
- 36 Michael Althen, *Nachwort*, in: Ostermaier, *Polar*, 135–139, hier 135. – Es gibt auch einen Film, der den Titel *Polar* trägt und der 1983 von Jacques Bral gedreht wurde.
- 37 Das Zitat findet sich sehr exponiert durch zwei Gedankenstriche markiert am Anfang der sechsten Strophe des bekannten Gedichts *L'azur*. Vgl. dazu, Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Gedichte. Französisch und Deutsch*, hg. und übertr. von Carl Fischer, Heidelberg 1984, 40.
- 38 Der Titel ist dem letzten Vers des Sonetts *Tristesse d'été* entnommen; vgl. ebd., 38.
- 39 Zitiert wird hier aus einem Sonett, und zwar das Ende der ersten Strophe von *Le vivace, le vivace et le bel aujourd'hui*; vgl. ebd., 120.
- 40 Mit diesen Worten wird *Toast funèbre* beendet; vgl. ebd., 90. – Hugo Friedrich belegt mit einem Verweis auf eben dieses Gedicht, das Théophile Gautier gewidmet ist, Mallarmés nüchternes und unromantisches Verhältnis zum Tod: »Hier aber ist der Tote in unzugängliche Ferne gerückt, ist aufgebraucht von einem Denken, für das mit dem Tod auch die Seele stirbt l. . . l.« Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Mit einem Nachwort von Jürgen v. Stackelberg. Erw. Neuausg., Reinbek 1985, 112. [1. Aufl. 1956].
- 41 Es handelt sich um das Gedicht *chant d'automne*. Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Aus dem Französischen übertragen, herausgegeben und kommentiert von Friedhelm Kemp, 11. Aufl. München 2007, 120. [1. dt. Aufl. 1975].
- 42 Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 95.
- 43 Ebd., 106.
- 44 Peter V. Zima, *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg 2005, 31. – Zima ordnet die Lyrik Mallarmés in eine ›nachhegelianische Situation‹ ein, »die einerseits von der Sehnsucht nach Einheit und subjektiver Identität geprägt ist, andererseits von dem unglücklichen Bewußtsein, daß diese Sehnsucht nicht zu befriedigen ist. Es gilt auch zu zeigen, daß Mallarmés Negativität aus der Trauerarbeit dieses unglücklichen Bewußtseins hervorgeht«. Ebd., 31f.
- 45 Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 10.
- 46 Fritz Göttler, zitiert nach Norbert Grob, *Einleitung. Kino der Verdammnis*, in: Grob (Hg.), *Filmgenres. Film noir*, Stuttgart 2008, 9–54, hier 11.
- 47 »Zwischen 1962 und 1972 entstanden l. . . l in kontinuierlicher Reihenfolge jene sechs Filme, die den französischen Kriminalfilm um Werke bereicherten, von denen einige bei ihrem Erscheinen bereits als Klassiker galten: Höhepunkte filmsprachlicher Vollendung, deren Präzision und Perfektion nur selten wieder erreicht wurde.« Gerhold, *Kino der Blicke*, 162.
- 48 »Kino der Nacht‹ lautet denn auch der Titel eines Bandes, in dem Interviews mit Jean-Pierre Melville zu seinen Filmen versammelt sind: Rui Nogueira, *Kino der Nacht. Gespräche mit Jean-Pierre Melville*. Mit einem Vorwort von Jean-Pierre Melville, einem Nachwort von Philippe Labro, einer Erinnerung an Jean-Pierre Melville von Volker Schlöndorff und einem Gespräch mit Rui Nogueira von Robert Fischer, hg. u. aus dem Französischen v. Robert Fischer, Berlin 2002 [1. frz. Aufl. 1996].

- 49 Sabine Horst, zitiert nach Grob, *Einleitung. Kino der Verdammnis*, 23.
- 50 Das Bild ist dem Anfang des letzten Films von Jean-Pierre Melville entnommen, der 1972 unter dem Titel *Un flic* erschien. Wie sehr Ostermaier diesen Film schätzt, kann man seiner Homepage entnehmen. Bilder aus diesem Film bilden den Hintergrund für die verschiedenen Seiten: <http://www.albertostermaier.com> (zuletzt zugegriffen am 6.6.2010).
- 51 Grob, *Einleitung. Kino der Verdammnis*, 19.
- 52 Vgl. dazu auch den Titel des Bandes von Gerhold, *Kino der Blicke*.
- 53 Georg Seeflen, zitiert nach Grob, *Einleitung. Kino der Verdammnis*, 22.
- 54 Das Gedicht *Le samouraï* ist das erste im dritten Kapitel, das mit »Le transparent glacier« überschrieben ist, so dass das Zitat aus der Lyrik Mallarmés in besonderer Weise auf eben diesen Film bezogen scheint. Vgl. *Polar*, 75f.
- 55 Vgl. ebd., 47f. – »L'insensibilité de l'azur«, die Überschrift des Kapitels, in das *La piscine* eingeordnet ist, stammt aus dem Gedicht *tristesse d'été*.
- 56 Vgl. ebd., 21f.
- 57 Volker Roloff, *Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni*, in: Peter V. Zima, *Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film*, Darmstadt 1995, 269–309, hier 272.
- 58 Vgl. z.B. Irina O. Rajewski, *Intermedialität*, Tübingen u.a. 2002. – Aber auch nach Rajewskis sehr akribischer Analyse, in der zahlreiche Differenzierungen des als Oberbegriff verstandenen Terminus »Intermedialität« vorgenommen werden, ist *Polar* ein eindeutig intermedialer Text, in dem »das kontaktgebende fremdmediale System oder einzelne Komponenten desselben im Sinne eines »Redens über« oder einer »Reflexion«, in jedem Fall aber explizit, d.h. *ausdrücklich* thematisiert« werden. Ebd., 159. Dasselbe ließe sich für die intertextuellen Bezüge sagen, die ja mit den Zitaten aus dem lyrischen Werk Stéphane Mallarmés ebenfalls explizit aufgerufen werden.
- 59 Mit diesen Stilmitteln fügt sich Ostermaier in die Lyrik der Gegenwart ein, für deren »Randphänomene des experimentellen Fächers« nach Ulf Stolterfoth gilt: »Kleinschreibung und phonetische Schreibung, Titellosigkeit, Blocksatz, syntaktische Eigenwilligkeiten, überhaupt das weite Feld der Abweichungen.« Ulf Stolterfoth, *Noch einmal: Über Avantgarde und experimentelle Lyrik*, in: *Bella triste* 7(2007)17, 189–200, hier 197.
- 60 *Polar*, 19.
- 61 Ebd., 16.
- 62 Ebd., 87 (*mille milliards de dollars*).
- 63 Wenn dieses System defekt ist, kann das Auto im Übrigen nicht gestartet werden.
- 64 *Polar*, 12.
- 65 Überhaupt knüpfen diese sachlich-nüchternen Todesbilder auch an die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts an, z.B. an Mallarmés *toast funèbre*, in dem die Tatsache, dass mit dem Tod das Leben endgültig zu Ende ist, zwar noch poetischer, aber doch zum Ausdruck gebracht wird, wenn es heißt: »Das stete grab in dem verwest was leid gebracht / Der stille träge gier und das massiv der nacht.« Mallarmé, *Sämtliche Gedichte*, 91.
- 66 *Polar*, 43 (*aimer*).
- 67 Ebd., 53 (*rien ne va plus*).
- 68 Ebd., 55 (*du côté de chez s.*).
- 69 Ebd., 56 (*songes funèbres*).

- 70 Während für das vierte und letzte Kapitel, das mit »la massive nuit« überschrieben ist, das Thema »Tod« zentral ist, lassen sich für das erste und dritte Kapitel keine so deutlichen inhaltlichen Schwerpunkte ausmachen.
- 71 *Polar*, 44.
- 72 Ebd., 51 (*aux maines sales*).
- 73 Ebd.
- 74 Ebd., 21f. (*adieu poulet*).
- 75 Ebd., 11.
- 76 Ebd., 61.
- 77 Zur besonderen Bedeutung der Farbe Blau in der Lyrik vgl. Angelika Overath, *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*, Stuttgart 1987. Vgl. auch Gabriele Sander (Hg.), *Blaue Gedichte*, Stuttgart 2001. Zitiert wird in diesem Zusammenhang immer wieder Gottfried Benn, der auf die Sonderstellung dieses Farbadjektivs in der modernen Lyrik hingewiesen hat: Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, in: Benn, *Essays und Reden*. In der Fassung der Erstdrucke. Mit einer Einführung hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt/Main 1989, 505–536, hier 519f.
- 78 Nacht und Regen wären weitere Motive, die ausführlicher untersucht werden könnten. Auch sie werden im Übrigen immer wieder mit Hinweisen auf die motorisierten Fortbewegungstechniken verbunden, so zu Beginn von *songes funèbres*: »der regen streicht mit seinen / schwarzen handschuhen über / die kühlerhaube trommelt mit / seinen schlanken fingern auf die / windschutzscheibe lässt den / wind die nacht wie ein tuch / über den simca ziehen«. *Polar*, 56.
- 79 Im Folgenden wird dann Ostermaiers Prinzip der radikalen Kleinschreibung gefolgt, wenn es um das Gedicht geht (*le samourai*), während der Filmtitel in der üblichen Schreibweise zitiert wird: *Le samourai* bzw. *Samourai*.
- 80 »Es gibt keine größere Einsamkeit als die des Samurai, es sei denn die des Tigers im Dschungel . . . vielleicht . . .«. Nahezu in jeder Arbeit zu *Le samourai* wird das Zitat, das den Film einleitet, wiedergegeben. Es ist angeblich einem Buch der Samurai entnommen, stammt aber von Melville selbst. Nogueira, *Kino der Nacht. Gespräche mit Jean-Pierre Melville*, 164.
- 81 »Die erste Bewegung, eine langsame Rückfahrt, ist mit einem Zoom nach vorne gekoppelt; da die Rückfahrt mehrfach unterbrochen wird, ergibt sich ein eigentümlicher Schwebezustand zwischen Bewegung und Starre, zwischen Realität und Traum, Leben und Tod [...]«. Hans Gerhold, *Kommentierte Filmographie*, in: *Jean-Pierre Melville*, hg. von Peter Buchka u. a., München 1982, 109–220, hier 183.
- 82 »Da ich die ersten Einstellungen des Films ganz in Grau halten wollte, habe ich ein Dompfaff-Weibchen genommen, denn im Gegensatz zum Männchen hat es keine rote Brust und ist nur schwarz und weiß.« Nogueira, *Kino der Nacht. Gespräche mit Jean-Pierre Melville*, 175.
- 83 Vgl. dazu Gerhold, *Kommentierte Filmographie*, 183.
- 84 »Unter einer grün-grauen Oberfläche schimmern samtweiche, volle Braun-, Blau- und Rottöne, die weniger dekadent wirken, als vielmehr der kalten Schönheit Costellos entsprechen und besonders in den Sequenzen im Regen die Atmosphäre eines trüben Traums aufweisen und somit die bewußte Künstlichkeit und Irrealität der Inszenierung Melvilles bis in die Farbdramaturgie demonstrieren.« Ebd., 190.
- 85 »So tendiert *Le samourai* zu einem absoluten filmischen Universum jenseits aller Erfahrungswirklichkeit.« Bernd Kiefer, *Der eiskalte Engel. Le samourai*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Filmklassiker*, Bd. 3, 1963–1977, 5. überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart 2006, 175–178, hier 178.

- 86 Joachim von Mengershausen, *Der eiskalte Engel. Einsamkeit eines Killers*, in: *Film* 6(1968)7, 37–38, hier 37.
- 87 »Mit dem starren, einsamen Killer Jeff Costello hat Alain Delon die Rolle seines Lebens gefunden, den Menschen, der weder Vergangenheit noch Zukunft, nur die streng codierte Gegenwart kennt. Alles ist Ritual, alles ist Zeichen. Es geht nicht mehr um Moral, sondern darum, einen Ehrenkodex einzuhalten. [...] Ein philosophischer Essay über Einsamkeit in Form eines Gangsterfilms.« Georg Seeßlen, *Le samouraï*, in: *Alain Delon. Internationale Filmfestspiele Berlin. Retrospektive 1995*, hg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek in Zusammenarbeit mit den Internationalen Filmfestspielen Berlin, Red. Rolf Aurich, Berlin 1995, 44–45, hier 44. – »Jeffs Dasein ist sein Sosein und seine Existenz ist seine Essenz. Er ist der philosophische Held an sich [...]« Gerhold, *Kommentierte Filmographie*, 184.
- 88 Melville wollte mit Jeff Costello einen schizophrenen Charakter inszenieren, bei dem »jeder Akt ein Ritual ist«. Nogueira, *Kino der Nacht. Gespräche mit Jean-Pierre Melville*, 166. »Jeff Costello ist weder ein Gauner noch ein Gangster. Er ist »rein« in dem Sinne, daß ein Schizophrener nicht weiß, daß er ein Krimineller ist, obwohl er durch seine Logik und seine Art zu denken zweifellos kriminell ist.« Ebd., 161.
- 89 Die Großaufnahme der leeren Pistolenkammer demonstriert, dass Jeff seinem letzten Auftrag, der Ermordung der Barpianistin, nicht nachkommen wollte und mit einer nicht geladenen Waffe in den Nachtclub gegangen war. Das Still wird in *Polar* zitiert, wengleich im Abbildungsverzeichnis am Ende irrtümlich Corneaus Film *Police Python 357* als Quelle für das Bild angegeben ist. Vgl. *Polar*, 35f.
- 90 Peter Zima spricht in Verbindung mit *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, dem Gedicht Mallarmés, dem dieses Zitat entnommen ist, von einem »Horror, der sich des lyrischen Subjekts bemächtigt«. Das Gedicht handle »von der Unmöglichkeit, das Unsagbare zu sagen und das undarstellbare Erhabene darzustellen.« Zima, *Ästhetische Negation*, 53.
- 91 *Polar*, 77.
- 92 Ebd., 77f.
- 93 Ebd., 78.
- 94 Ebd.
- 95 Ebd., 77.
- 96 »Jeffs Harmonie geht selbst auf seine Werkzeuge über. Exemplarisch ist jene Sequenz, in der Jeff den schwarzen Citroën DS 19 knackt und zu starten versucht; vor dem Steuerrad sitzend, legt er ein Schlüsselbund, das von einem Eisendraht gehalten wird, auf den Sitz neben sich und probiert Schlüssel für Schlüssel aus. Das Schlüsselbund bildet einen Kranz gleichmäßiger Strahlen, und die einzelnen darüber gelegten, schon ausprobierten Schlüssel gleichen Perlen in einer Krone, und das Schlüsselbund wird zum Halsband, zum Schmuckstück.« Gerhold, *Kommentierte Filmographie*, 185.
- 97 »Während die Darstellung von Subjektivität für die schriftliche Literatur kein Problem darstellt, ist die Vermittlung der Innenperspektive für filmische Bilder eine Herausforderung. Die Außenperspektive ist für den Film konstitutiv; ohne das »Außen« zu kennen, lässt sich ein »Inneres« filmisch nicht vermitteln.« Elisabeth K. Paefgen, *Dem Bewusstsein bei der Arbeit zusehen. Alfred Hitchcocks »Rear Window« und Ilse Aichingers »Das Fenster-Theater«*, in: Paefgen, *Wahlverwandte. Schriftliche und filmische Erzählungen im Dialog*, Berlin 2009, 110–122, hier 110.
- 98 *Polar*, 78.
- 99 Ebd.



- 100 Ebd.  
101 Ebd., 77.  
102 Ebd., 77f.  
103 Kiefer, *Der eiskalte Engel. Le samouräi*, 177.  
104 Jan Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann*, Göttingen 2007, 63.  
105 Ebd., 61.  
106 Ebd., 68.  
107 *Polar*, 18. – Das Gedicht bezieht sich unverkennbar auf Melvilles letzten Film *Unflic*. Es ist insofern ein gutes Beispiel dafür, dass sich die Gedichte auch dann auf Filme beziehen können, wenn sie mit dem Titel andere Signale geben.  
108 Rüdiger Zymner, *Lyrik. Umriss und Begriff*, Paderborn 2009, 161f. – Den Begriff »Attraktor« hat Zymner der kognitionswissenschaftlichen Literaturforschung entnommen, die vorschlägt, »einzelne, den Leser bzw. die Leseraufmerksamkeit irgendwie »fesselnde« Auffälligkeiten bzw. Störungen eines Texte unter dem psychologisierenden Stichwort »attractor« zu konzeptualisieren.« Ebd., 111.  
109 Jochen Hörisch, *Wegelagerer und Flaneur. Albert Ostermaier hat seinen eigenen Sound*, in: *Merkur* 58/2004, 259–262, hier 262.  
110 Althen, *Nachwort*, in: Ostermaier, *Polar*, 138.