

Smoking / No smoking – Ereignis im Zeitverlauf*

Streit über ein Ereignis

Kaum ein Ereignis der jüngeren Geschichte hat soviel an Kommentaren und Interpretationen evoziert wie die Zerstörung des *World Trade Center*, der *Twin Towers* in New York City, und die damit verbundene Tötung von mehreren Tausend Menschen am 11. September 2001. »Nothing will ever be the same« – so oder so ähnlich lautete der Tenor dieser Kommentare und Interpretationen. Eine solche Deutung erschien durchaus naheliegend, hatte doch das Ereignis unmittelbare und globale Folgen für Verkehrs- und Transportsysteme, Auswirkungen auf Börsenindices, auf kollektive Gefühle und Handlungen. Rasch wurde eine groß angelegte Aktion der NATO eingeleitet, um der Täter und der Anstifter des terroristischen Aktes habhaft zu werden.

»Nothing will ever be the same«, »The world will never be the same«, das war – ganz allgemein – die erste Operation einer Historisierung, die hier unmittelbar nach dem Ereignis vielfältig einsetzte. Diese Deutung blieb nicht bloß dem Mainstream der Medien vorbehalten, sie wurde weltweit von ganz unterschiedlichen Personengruppen spontan geteilt. Unmittelbar nach dem Ereignis folgten Deutungen über die Urheberschaft des Angriffs, die Motive der Täter, die Schicksale der Opfer in den entführten Flugzeugen sowie in den brennenden Gebäuden usw. Die Historisierungsversuche wurden auf diese Weise vielfältig ausgeweitet. Dennoch verschiebt der Umstand, dass Brand und Einsturz der Türme weltweit visuell verfügbar gemacht wurden, das Ereignis in die Zone des *modernist event*, wie Hayden White in Anlehnung an Gertrude Stein jene Gattung von Ereignissen nennt, die sich der Fiktionalisierung und damit der klassischen Historisierung weitgehend entziehen.¹

Die besondere Fragwürdigkeit des Ereignisses – in einem ganz allgemeinen Sinne – spiegelte sich auch, wie schon gesagt, in der Vielfalt der Kommentare dazu. In Wien beispielsweise veranstaltete die Tageszeitung *Der Standard* im Frühjahr 2002 eine Serie von Vorträgen, die den 11. September zum Ausgangspunkt nahm und die vor großem Publikum im Volkstheater stattfand.² Ich greife hier zwei Interpretationen, die teilweise komplementär, teilweise gegen einander gerichtet scheinen, heraus, um das Prekäre einer Deutung, die hier implizit oder explizit historiographisch sein *muß*, zu zeigen.

Jean Baudrillard erkannte im »Ereignis« des 11. September etwas, das er schon jahre-, wenn nicht jahrzehntelang vorhergesagt habe.³ Von *fulfillment*, Erfüllung, würde Hayden White hier sprechen.⁴ Nicht dass Baudrillard die große Tragödie nicht anerkennen würde, aber das Ereignis selbst hätte ihn nicht überrascht, alles hätte darauf zugesteuert. Die Türme, so meinte er, hätten Selbstmord begangen – so sah Baudrillard auch gleich eine zweite Theorieschiene »erfüllt«⁵. Für Baudrillard war die Welt eine andere geworden. In Interviews sprach er vom absoluten Ereignis, vom Ausbruch des vierten (sic!) Weltkriegs.⁶

Slavoj Žižek hingegen meinte eine Woche zuvor: Es gebe *kein* Ereignis, es sei nichts passiert. Der 11. September wäre im Bereich des allgemein Erwartbaren, des gegebenen Rahmens insgesamt gelegen. *Fulfillment*/Erfüllung spielt in Žižeks Präsentation keine Rolle, er argumentiert im Rahmen eines Ansatzes, den man strukturgehichtlich bezeichnen könnte. Für Žižek war die Welt keine andere, sondern die gleiche, ihre dauerhaften Prinzipien und Problemlagen seien bloß wieder einmal klar zum Ausdruck gebracht worden.

Die in diesen beiden Fällen durchwegs kontroverse Präsentation des Ereignisses (oder Nicht-Ereignisses) hält uns unter vielen anderen Motiven dazu an, die Frage nach dem Ereignis im Zeitverlauf noch einmal zu stellen.

Nun, welche Ereignisse lassen die Welt eine andere werden? Die einfachste Antwort wäre: *Jedes* Ereignis lässt die Welt eine andere werden. Die Zahl der potenziellen Ereignisse ist dabei unendlich, die Bandbreite reicht von der Kontinentaldrift bis zum Leben der Einzeller (und darüber hinaus in kosmische wie in subatomare Zonen). Deren Wirkung, damit die Veränderung der Welt, entzieht sich jedoch gewöhnlich unserem Sensorium, unseren Möglichkeiten zu beobachten, es sei denn, wir erweitern diese durch spezielle Instrumente. Ein kleines Erdbeben in einem unbewohnten Gebiet wird von mehreren fernen Seismographen registriert und kann daher – über einen Modus der Errechnung – genau lokalisiert und in seinem Ausmaß bestimmt werden. Noch vor einigen Jahrhunderten beherrschten andere Modi das »Errechnen« eines solchen Ereignisses, wie am Erdbeben von 1348 gezeigt wurde.⁷ (Nebenbei: Die direkte Beobachtung, die »Schau« des Vergangenen ist einzig durch den Blick ins Firmament, dieses »Museum der Nacht«, sowohl Astronomen als auch Laien möglich.)

Ein Ereignis ist in diesem Sinn beobachterabhängig. Wir glauben daher gewöhnlich nicht an die permanente Veränderung der Welt in der Zeit, sondern wir glauben mit Henri Bergson an die »Dauer«⁸ (statt an physikalische Zeiten) oder mit Alfred Schütz an die (stabilen und fraglosen) Strukturen der Lebenswelt⁹ oder mit manchem Annales-Historiker an eine immobile Geschichte.¹⁰ Ein »Ereignis«, dem wir historische Bedeutung zumessen, wird erst durch konstruktive (oder besser kokonstruktive¹¹) Akte konstituiert, durch einen Akt der Sinnstiftung oder Sinngebung. Theodor Lessing sprach hellseherisch von der *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*.¹² Ähnliches sieht Gebhard Rusch, wenn er meint, dass die Erinnerung (ich füge hier hinzu: an Ereignisse) nicht aus der Vergangenheit entstamme, sondern

die Vergangenheit (ich ergänze: der Ereignisse) sich der Erinnerung verdanke.¹³ Von *Erinnerung aus der Gegenwart* sprach Rusch schon früher.¹⁴

Wie kann nun aber gezeigt werden, dass das Ereignis die Welt verändert? Die medizinisch-pharmakologische Forschung geht ja bekanntlich so vor, dass sie der einen Gruppe von Patient/inn/en ein zu testendes Medikament, einer anderen ein Placebo oder ein Standard-Medikament verabreicht und daraufhin das Ergebnis (Heilung/Nicht-Heilung, Nebenwirkungen/keine Nebenwirkungen usf.), zu dem das Ereignis des Experiments geführt hat, vergleicht. Nun abgesehen davon, dass solche Experimente bestimmter Vorannahmen bedürfen, die es genau genommen verhindern, den *singulären* Effekt des Ereignisses zu bestimmen (etwa durch die Konstruktion statistischer Kohorten), auch wenn sie – werden sie *regula artis* durchgeführt – von erwiesenermaßen großem Wert sind, ist der historischen Forschung der Weg solchen Experimentierens verstellt: Das eingetretene Ereignis ist eben eingetreten – und nicht ein anderes. Eine *restitutio in integrum* kann es im Geschichtsverlauf nicht geben.

Ein bestimmter Ausweg wurde lediglich von der vor allem in der Wirtschaftsgeschichte gebrauchten *counterfactual history*,¹⁵ die methodologisch gesehen eine Verbindung des medizinisch-pharmakologischen Paradigmas mit der ökonomischen Simulationsrechnung darstellt, oder den *alternate histories*,¹⁶ die vor allem literarisch-hermeneutischen Charakter aufweisen, gesucht. Beide Ansätze stehen unter Historiker/inne/n mehr oder minder in Misskredit, obgleich ihr heuristischer Wert (und damit ihr Unterhaltungswert, kann man hinzufügen) erheblich sein kann, wie etwa Georg Schmid mehrfach betont hat.¹⁷

Ich möchte hier nun den Versuch unternehmen, den Einfluss des Ereignisses auf die Veränderung der »Welt« an einem Film-Beispiel zu zeigen.

Smoking / No Smoking – eine Fallstudie

Unter den vielen Filmen Alain Resnais' gehört der Doppelfilm *Smoking / No Smoking* offenbar zu jenen, deren Rezeption nicht soweit gediehen ist, dass er zum unbestrittenen Kanon westlicher Film-Kennerschaft gehört. Dies mag damit zusammenhängen, dass Resnais als Autor von *L'Année dernière à Marienbad*, von *Hiroshima, mon amour* und anderen Werken noch viel mehr Aufmerksamkeit bei Kritik, Publikum und Filmwissenschaft auf sich gezogen hat.¹⁸

Und es ist nicht zu bestreiten, auf den ersten Blick trägt *Smoking / No Smoking*¹⁹ ein wenig obskure Züge. Der Doppelfilm wurde nach einem Theaterstück des britischen Bühnenauteurs Alan Ayckbourn (geb. 1939) gestaltet,²⁰ alle Rollen werden von einer Schauspielerin und einem Schauspieler, Sabine Azéma und Pierre Arditi, in unterschiedlichen Masken gegeben, die Reihenfolge, in der der Doppelfilm gesehen wird, ist egal und kann dem Zufall überlassen werden.

Warum ich diesen Film hier zum Gegenstand einer ausführlicheren Fallstudie

mache, lässt sich aus meiner Sicht leicht begründen. Der Film ist meines Erachtens eine große und wunderbar ironische Metapher auf einige zentrale Problemkomplexe der Geschichtswissenschaften: Zeit, Ereignis, Handlung, Entscheidung, Bifurkation, schließlich Erzählung und unterschiedliche Verläufe unter mehr oder minder gleichbleibenden »Randbedingungen«. Wir haben in *Smoking / No Smoking* ein Lehrstück vor uns, so die These dieses Beitrags.²¹

Um dies erläutern zu können, scheint es notwendig, die Geschichte/n, die die Filme erzählen, wenigstens oberflächlich zu skizzieren.²² Ich werfe eine Münze, um zu entscheiden, mit welchem der Teile ich beginne: *No smoking*.

0. Vorspiel: Ein Sprecher aus dem Off beginnt noch im Vorspann des Filmes: »Wir sind in England, im Herzen von Yorkshire, im Dorf Hutton Buscel«, es wird eine farbige Illustration im Stil mancher leicht antiquiert wirkender Kinderbücher inseriert. »Wie in allen Dörfern gibt es eine Kirche, einen Friedhof, ein indisches Restaurant, eine Schule.« Soziologisch geschulte Zuseher/innen können sich an *Winston Parva* erinnert fühlen, an jenes archetypische Vorstadtdorf, das Norbert Elias und John L. Scotson zum Gegenstand einer umfangreichen Studie werden ließen.²³ Die ironische Aufzählung verweist auf die Traditionalität dieser Dörflichkeit, situiert aber den Grad der Modernisierung bereits in jenen Zeitraum, zu dem die »indischen Restaurants« nicht nur die großen und die kleinen Städte, sondern auch schon die Dörfer erreicht haben. Die Schule wird zum Schluss genannt, denn sie bietet den unmittelbaren Anknüpfungspunkt zum nächsten Schritt: Die Figuren, die *dramatis personae*, werden im Sinne eines leicht erweiterten Theaterzettels vorgestellt, jeder Einzelpräsentation entspricht eine Portrait-Illustration.

Das ist der Schuldirektor, Toby Teasdale ... seine Frau Celia Teasdale ... der beste Freund von Toby Teasdale, Miles Coombes ... seine Frau, Rowena Coombes, über die das ganze Dorf spricht ... Lionel Hepplewick, der Hausmeister der Schule ... sein Vater, Joe Hepplewick, der offizielle Dorfpoet, ... Sylvie Bell, sie arbeitet bei den Teasdales ... Josephine Hamilton, die Mutter von Celia Teasdale, die Diskretion in Person ... und Irene Pridworthy, die stellvertretende Schuldirektorin.

Der Film setzt nun ein mit dem Satz »Es ist Sommeranfang, Celia Teasdale ist gerade beim Frühjahrsputz.« Die erste Szene spielt auf der Terrasse des Hauses der Teasdales, im Haus selbst befindet sich – nicht sichtbar – das Dienstmädchen Sylvie, mit dem Celia kommuniziert, in kurzer Distanz zur Terrasse befindet sich eine Gartenhütte, ein Schuppen. Auf dem Weg zur Gartenhütte passiert Celia einen Tisch auf der Terrasse. Die Kamera nimmt den Tisch ins Visier, auf ihm liegt eine Schachtel Zigaretten der Marke *Players Navy Cut*, die Filmmusik suggeriert »Suspense«:

1. Celia ergreift die Zigaretenschachtel, öffnet diese – und legt sie wieder auf den Tisch zurück: Der Filmtitel *No Smoking* erfährt damit seine Begründung. Erst die Seher/innen des zweiten Films werden bemerken, dass es sich hier um eine namengebende Schlüsselszene des Film-Doppels handelt. Auch *Smoking* beginnt genau gleich, verläuft in den ersten Einstellungen gleich, bis zu jener – erst im Nachhinein als solche ausgewiesenen – *alles entscheidenden* Szene.

Kurz nach dem Weglegen der Zigarettenschachtel betritt, nachdem es an der Tür geläutet hat, Miles Coombes die Szene, er kam allerdings nicht durch die Tür, sondern durch den Garten. Als Mitglied des Aufsichtsorgans (*board*) jener Schule, deren Direktor Toby ist, kommt er zu einem informellen Besuch, da der Disziplinar-ausschuss der Schule über die eventuelle Entlassung ihres Direktors beraten wird. Vor der entscheidenden Sitzung möchte er sich mit Tobys – seines besten Freundes – Ehefrau besprechen. In wenigen Dialogsätzen wird den Seher/inne/n eine Art Grundkonflikt deutlich gemacht. Im Zentrum der Handlung(en) werden zwei Ehepaare stehen (Kinder werden zwar erwähnt, treten aber nicht in Erscheinung – von Familien wird also weniger zu sprechen sein als von Paaren), deren Ehen zwar noch aufrecht sind, die sich aber dennoch vom bürgerlichen Liebes-Ideal²⁴ einigermaßen entfernt haben. Schon die einleitende Sequenz zeigt außerdem Folgendes: Toby trinkt regelmäßig über die Maßen, er ist möglicherweise ein Alkoholkranker, vielleicht liebt er aber auch nur den Bruch der Konventionen, die ihm als Schuldirektor auferlegt sind;²⁵ Celia, seine Ehefrau, sieht sich von ihm vernachlässigt und enttäuscht, ihr konventionelles Standesdenken kann sich allerdings schwer entscheiden zwischen dem Ertragen jener Demütigungen, die sie empfindet, weil ihr Mann trinkt und sie schlecht behandelt, und jener, die sie empfinden würde, wenn sie als geschiedene Frau das dörfliche Milieu verlassen und in London, die Kinder mit sich nehmend, Arbeit suchen müsste. Miles wiederum leidet unter seiner Frau, sie passt nicht zu ihm. Selbst feinsinnig und gebildet, mit poetischer Ader, ist sie ihm zu derb und grell; er geriert sich dorfwert als Märtyrer einer Ehe mit einer Frau, die ihn angeblich unentwegt betrügt und ihn verachtet, weil er dies geschehen lässt. Rowena schließlich, Miles' Ehefrau, ist insofern enttäuscht, als sie von diesem als dumm und uninteressant angesehen wird. Sie kompensiert ihre Frustration mit einer zur Schau gestellten Bereitschaft für diverse sexuelle Kontakte im unmittelbaren dörflichen Umfeld.

Dieser Grundkonflikt steht wie gesagt am Anfang von *No Smoking*, er ist initial. Und: er würde für eine einzige triviale, linear erzählte Geschichte im Genre des Unterhaltungsfilms genügen. Nun aber beginnt *No Smoking*, diese Disposition *auszuspielen*. Diese erste Szene, in der Celia die Hoffnung auf eine Besserung der Situation aufgibt und ihren Willen zur Scheidung bekundet, verlässt Miles mit der Bitte an Sylvie, sie möge Celia bestellen, er könne nicht glauben, dass die Teasdalesche Ehe am Ende sei, er möchte ein gemeinsames Abendessen der beiden Ehepaare am folgenden Samstag.

1.1. Nach der Einführung in den Grundkonflikt fährt der Film mit einer klassischen Leerstelle (Minus-Prijom)²⁶ fort: Ein *Insert* verweist auf eine zeitliche »Lücke«: »Fünf Tage später: ›Ein Abendessen auf der Terrasse‹«.

Die beide Filme strukturierende Fünf-Zahl wird hier zum ersten Mal eingeführt. Das Abendessen war zwar für beide Ehepaare verabredet, auf der Terrasse finden sich jedoch nur Miles und Celia ein. Nachdem die beiden respektiven Ehepartner nicht erscheinen, Toby trinkt im Pub, Rowena ist bei einem Liebhaber, wird das

Abendessen zu zweit begonnen. Die beiden führen ein ausführliches Gespräch, das nicht zuletzt dem anscheinend prinzipiellen Desaster der beiden Ehen gewidmet ist. Miles hat außerdem von Toby den Auftrag, bei Celia für ihn einzutreten und die Ehe zu retten. Celia lehnt dies ab. Während des Gesprächs nimmt Miles mehr und mehr die Züge eines Verliebten an. Durch Alkohol, den lauen Abend und seine verliebte Stimmung verleitet, nähert sich der Gast der Gastgeberin in der Gartenhütte wenigstens soweit, dass das Kleid der Betroffenen außer Façon gerät. Der betrunkenere Toby kehrt nun nach Hause zurück, während Miles sich immer noch in der Hütte befindet. Das bereits begonnene Abendessen wird von den Eheleuten Teasdale fortgesetzt. Er erkundigt sich nach Miles' Intervention, gesteht seine Schuld an der ehelichen Misere ein und bittet um Versöhnung. Celia stimmt nun zu, Toby dagegen »verpatzt« die Situation sogleich.

1.1.1. Abermals blendet der Film ein *Insert* ein: »Fünf Wochen später: ›Eine Golfpartie.«

Die Ehekrise haben sich in der Zwischenzeit fortgesetzt und zugespitzt, die beiden Ehemänner verbringen nun die meiste Zeit miteinander, ihre Männerfreundschaft hat sich noch deutlich intensiviert, Toby ist mit der Hilfe Miles' abstinenter geworden. Die Paare treffen einander und den jeweils anderen Partner auf dem *Green*. Celia fordert die Liebe Miles', die er ihr vor fünf Wochen gestanden hat, ein, dieser weist Celia unter Hinweis auf Tobys Freundschaft zurück. Toby verhält sich in seinem Zusammentreffen mit Celia offen ablehnend gegenüber Ehefrau und Kindern. Toby macht Rowena Vorwürfe wegen ihrer Untreue gegenüber dem Ehemann. Schließlich treffen einander Rowena und Miles, sie führen die Auseinandersetzung weiter, spontan aber erklärt Rowena ihre Liebe und bittet Miles, ihr wie früher ein Gedicht vorzutragen. Nach einigem Zieren erfüllt Miles diesen Wunsch, Rowena nimmt dies zum Anlass, ihn auf dem Golfplatz zu verführen.

1.1.1.1. *Insert* »Fünf Jahre später: ›Frohe Ostern.«

Das strukturierende Element der Fünf-Zahl wird zum ersten Mal vollständig sichtbar: Der Film deklariert durch Inserts die Zeitintervalle fünf Tage, fünf Wochen, fünf Jahre. Wir befinden uns auf einem Friedhof, in dessen Mitte sich eine Kirche befindet. Miles spaziert auf dem kleinen Friedhof zwischen den Grabsteinen umher, als Celia, mit einem bescheidenen Blumenstrauß in der Hand, die Szenerie betritt. Sie erkennen einander wieder. Im Dialog stellt sich heraus, dass Miles vor vier Jahren nach Australien übersiedelt ist und dort mit Rowena lebt. Toby hingegen verstarb vor drei Jahren an den Folgen seiner Trunksucht. Celia arbeitet nun halbtags als Sekretärin und versorgt die Kinder. Nach der kurzen Unterredung verlässt sie den Kirchhof. Nun betritt Rowena, die im Auto gewartet hat, die Szene. Im resümierenden Gespräch ergibt sich, dass sie sich nicht mehr vorstellen kann, dass das Dorf »einmal unsere ganze Welt war«. Australien sei schöner und größer, sie hätte viele Freunde. Miles hingegen ist gerührt von der Atmosphäre des Friedhofs, vom Tod des Freundes Toby und der Begegnung mit Celia.

1.1.1.(var) Das nun schon bekannte *Insert* scheint auf eine weitere zeitliche Leer-

stelle zu verweisen – nun lautet es aber überraschenderweise: »Oder sie sagt: ›Ich habe das Gefühl, dass ich gehen muss.« Damit wird eine Variante der Erzählung eingeleitet.

Die Filmhandlung setzt auf dem Golfplatz noch einmal ein. Diesmal reagiert Miles auf die Bitte nach einem Gedicht mit dem Satz: »Nein, ich bin nicht in der Stimmung dazu«; Rowena antwortet: »Gut, ich habe das Gefühl, dass ich gehen muss«, und verlässt die Szenerie.

1.1.1.2. *Insert* »Fünf Jahre später: ›Triumph der Freundschaft.«

Wir befinden uns abermals auf dem bereits bekannten Kirchhof. Celia verlässt die Kirche und trifft Miles auf dem Kirchhof. In der Kirche, aus der Orgelmusik dringt, findet das fünfzigjährige Schuljubiläum statt, der Anlass für Miles' Kommen. Im auf die vergangenen fünf Jahre Bezug nehmenden Gespräch stellt sich heraus, dass beide Ehepaare nun getrennt sind und dass die beiden Männer gemeinsam nach London gegangen sind und dort eine gemeinsame Wohnung bewohnen. Ob sie eine homosexuelle Beziehung eingegangen sind, wird nur indirekt angesprochen (»Es könnte Gerede geben.«, »Es gibt immer Leute, die sich das Maul zerreißen, wissen Sie.«). Im Gespräch zwischen Celia und Miles wird Tobys unangepasstes Verhalten, das dem Zusammenleben immer schon abträglich war, erörtert. Er trinkt und raucht wie früher, gibt fallweise Privatstunden und ist häufig übler Laune. Selbst der einfühlsame und duldsame Miles kann ihn manchmal nicht ertragen. Rowena ist mit ihren Kindern nach Asien verreist, sie führt ein unstetes Leben. Celia arbeitet halbtags als Sekretärin in der Schule. Miles verlässt den Kirchhof, »Ein so liebenswerter Mann«, meint Celia im Selbstgespräch.

1.(var) Nun manövriert uns ein *Insert* zurück, fast an den Beginn der Filmhandlung. Eine weitere Episode wird mit »Oder er sagt: ›Sagen Sie ihr auch, ich werde ihn sehr wohl verteidigen und sie kann sich zum Teufel scheren, sagen Sie ihr das.« entriert. Das ist der Satz, den Miles Celia durch Sylvie *diesmal* bestellen lässt.

1.2. *Insert* »Fünf Tage später: ›Geständnis in einem Schuppen.«

Rowena und Miles gehen durch den Teasdaleschen Garten, die Teasdales sind nicht zu Hause. Es entspinnt sich eine Auseinandersetzung, Regen setzt ein, Rowena und Miles stellen sich im Schuppen unter. Die Diskussion kreist um die »Dummheit« Rowenas, Rowena beklagt Miles' Desinteresse, sie verweist auf alte, nie realisierte Pläne, eine Wanderung an der schottischen Küste beispielsweise. Rowena neckt Miles wegen seiner Zuneigung zu Celia. Sie betont, vernachlässigt zu sein, fordert Interesse und Liebe, zugleich nennt sie Miles eine ganze Reihe von Liebhabern, allesamt Mitglieder ihres Squash-Clubs, bei denen sie Liebe allerdings auch nicht finde, und bittet ihn um Verzeihung. Er reagiert auf diese Eröffnung in ihren Augen nicht adäquat, sie sperrt ihn in den Schuppen und läuft lachend davon. Sylvie Bell, das Dienstmädchen, nähert sich und befreit Miles aus seinem Gefängnis. Miles erläutert, seine Frau hätte ihm einen Streich gespielt. Während Sylvie Arbeiten verrichtet, versucht Miles sich mit ihr zu unterhalten; so erfährt er, dass Lionel Hepplewick ihr (selbstsüchtiger) Verehrer ist, für den sie sich nicht zu entscheiden

vermag. Sylvie empfiehlt Miles in naiver Weise, Rowena zu verprügeln. Auch der Alkoholkonsum Tobys wird von ihr kritisch kommentiert. Miles interessiert sich mehr und mehr für sie, er erkundigt sich nach ihrem Alter usf. Schließlich trägt er einige Verse vor, imponiert ihr damit und äußert unvermittelt den Wunsch, die Küstenwanderung mit Sylvie zu unternehmen. Sylvie zögert, sie müsse erst nachdenken, und zieht sich zurück. Celia kommt nun, da Rowena sie von ihrem Streich verständigt hat. Sie bedankt sich, dass Miles Tobys Direktorenstelle gerettet hat, und erzählt ihm außerdem, dass Sylvie ausrichten lässt: »Sie liebt das Abenteuer, aber Fußmärsche stehen am Ende der Liste«, ohne zu wissen, welche Mitteilung sie Miles damit macht. Miles resigniert. Rowena lässt außerdem bestellen, sie würde im Squash-Club verabredet sein. Doppelt getroffen zieht sich Miles in die Hütte zurück, und sperrt sich darin ein.

1.2.1. *Insert* »Fünf Wochen später: ›Ein Protestler.«

Im Hause Teasdale hat sich eine absurde Situation eingestellt. Miles verschließt sich immer noch – vollkommen schweigend – in der Hütte und wird von Celia mit Essen und Aufmerksamkeit versorgt. Ein zu Rate gezogener Arzt hat diese Lösung gut geheißt, Miles müsse sich von seinen Traumata erholen. Toby versteht die Situation mit zynischen Kommentaren, er ist geneigt, Miles hinauszuerwerfen. Celia meint, Miles sei ein bisschen in sie verliebt. Auch Sylvie macht freiwilligen Dienst, um sich um Miles zu kümmern. Sylvie spricht durch die verschlossene Tür mit Miles, sie würde nun die Wanderung überlegen. Lionel kommt hinzu, er hat von Toby den Auftrag, Miles aus der Hütte zu vertreiben, und bereitet Laub vor, um Miles auszuräuchern. Als Lionel die Blätter entzünden möchte, kommt Rowena, um mit Miles zu sprechen. Lionel stört sie bei diesem Vorhaben. Es kommt zu einem provokanten Gespräch, das Lionel mit einem Hinweis auf das Squash-Spiel beginnt, einem Code für das sexuelle Abenteuerum Rowenas. Rowena bringt – ein weiterer Streich – Lionel dazu, sich seiner Hose zu entledigen, damit sie seine Eignung zum Squash anhand seiner Beine prüfen könne. Sie wirft Lionels Hose ins bereits brennende Feuer, während Lionel ›Training‹ absolviert. Dieser entfernt sich fluchend, um eine Hose zu suchen und sich aus seiner peinlichen Lage zu befreien. Rowena beschwört nun Miles durch die Tür, die Hütte zu verlassen und zu ihr und den Kindern zurückzukehren, immerhin hätte sie soeben »nein« gesagt, ein sexuelles Angebot ausgeschlagen. Sie würde für ihn alles aufgeben. Miles verlässt nun die Gartenhütte. Auf die Frage, was er darin fünf Wochen lang gemacht hätte, antwortet er, »Ich habe Bilanz gezogen.« Miles hat nun vor, »wieder bei null« anzufangen. Rowena bestreitet eine solche Möglichkeit, er und sie würden die selben bleiben. Miles hat seinen Entschluss gefasst, er möchte zum Bahnhof. Rowena bekennt noch einmal ihre Liebe. Beide verlassen die Szene in unterschiedliche Richtungen. Nun überstürzen sich die Ereignisse, der aufgebrachte Lionel stürzt aus dem Haus, in den Händen einen großen Staubsauger, mit dem er den Qualm des Laubfeuers in die Hütte zu leiten gedenkt. Sylvie folgt ihm, er fordert sie auf, die Tür rasch zu schließen, nachdem der noch in der Hütte gewähnte Miles diese vom Rauch getrie-

ben verlassen würde. Doch Sylvie spielt nicht mit. Unterdessen ist das Ehepaar Teasdale nach Hause gekommen, Celia läuft zur brennenden Hütte, reißt die – ohnehin unverschlossene – Türe auf und verschwindet in der Hütte. Lionel, in der Annahme, Miles hätte sie nun verlassen, schließt die Tür von außen. Sylvie übergibt den Schlüssel an Toby. Wie ein Gespenst nun taucht die verrußte und halberstickte Celia aus der Hütte, in der Hand die halbverbrannte Hose Lionels. Sie hustet und weint: »Das ist alles, was von Miles noch übrig ist«. Der vorläufige Gipfel der Verwirrung ist erreicht.

1.2.1.1. *Insert* »Fünf Jahre später: ›Eine Mitternachtsmette.«

Auf dem Kirchhof schneit es, Miles wartet vor der Kirche, aus der Gemeindegesang dringt, Sylvie kommt mit grünem Schirm, sie erkennt ihn und spricht ihn an. Miles ist auf der Durchreise. Sylvie hat Lionel geheiratet und zwei Kinder mit ihm. Noch einmal thematisiert Sylvie die nicht gemachte Wanderung, es sei besser, dass es nie dazu gekommen sei, »wer weiß, wie das geendet hätte«. Nachdem Sylvie mit Weihnachtswünschen die Kirche betreten hat, beginnt Miles, nun allein, eine Rede, die er an Rowena richten möchte, zu »üben« (»Rowena, ich bitte dich *nicht*, wiederzukommen ...«). Celia betritt den Kirchhof, sie erkennt den sie begrüßenden Miles nicht, sondern hält ihn für einen Räuber. Celia macht den Eindruck einer psychisch gestörten Person – um einen stets zu erwartenden Überfall abwehren zu können, trägt sie Stricknadeln und Rasierklingen bei sich. Sie spricht Miles auf dessen neue Frau an, die sich über Weihnachten bei Freunden befindet. Toby ginge es wie immer. Nun tritt die von Miles erwartete Rowena, kreischend sich von ihrem Squash-Partner, der sie zur Messe gebracht hat, verabschiedend, in den Kirchhof. Exaltiert begrüßt sie auch Miles, den Kindern ginge es hervorragend, sie würden Miles immer noch vermissen, aber nicht mehr so wie im ersten Jahr. Wie es denn seiner Phyllis oder Janice ginge, habe sie die Scheidung schon eingereicht? Miles gesteht, dass der erste Mann seiner Freundin wieder »auf der Bildfläche erschienen« sei. Rowena verabschiedet sich kurz angebunden und wendet sich zur Kirche. Miles ruft sie zurück: »Rowena, du hattest recht, man kann nicht bei null anfangen.« »Das tut mir leid«, lautet ihre Antwort.

1.2.1.(var) *Insert* »Oder sie sagt: ›Dann ist alles in Ordnung, können wir wieder nach Hause gehen.« Diese Szene führt uns zurück vor die Hütte, die Miles soeben verlassen hat. Miles stimmt zu, mit Rowena das Familienleben wieder aufzunehmen.

1.2.1.2. *Insert* »Fünf Jahre später: ›Eine Schule feiert.«

Rowena verlässt den Feiertagesdienst und tritt durch die Kirchentür in die Kälte. Hinter ihr kommt Lionel aus der Kirche, sie erkennt ihn und erkundigt sich nach Sylvie, seiner Frau. Das vierte Kind ist unterwegs. Nun beginnt Lionel Rowena zu provozieren, er habe gehört, sie wäre »ein bisschen leidend«, »eine kleine nervöse Depression«. Rowena wehrt den Vorwurf scharf und ironisch ab. Nichts habe sich geändert, meint Lionel, indem er den Kirchhof verlässt. »Ich fühle mich wie in der Falle – und alt«, so spricht Rowena alleine vor sich hin. Endlich kommt

Miles. Ihre Kinder würden sich für sie schämen, meint Rowena, nein, die Kinder wünschen sich nur »eine normale Mutter«. Rowena wird auf diese Weise als verrückt und in der Folge als unerwachsen etikettiert. Tatsächlich scheint Rowena diesen Vorwürfen in ihrem Gehabe und in ihrer dramatisierenden Kommunikationsweise (als eine Art Stigmaübernahme?²⁷) zu korrespondieren. Sie selbst sieht sich als eine Person, deren Kreativität durch die Familien- und Dorfumstände systematisch unterdrückt wird. Am Gipfel der Auseinandersetzung wird sie von Miles – auf dem Kirchhof – lautstark ermahnt, sie solle endlich erwachsen werden.

1.2.(var) *Insert* »Oder sie sagt: ›Sagen Sie ihm, ich liebe das Abenteuer, und Fußmärsche stehen ganz oben auf meiner Liste.«‹ Wir sind noch vor Miles Protestaktion, Sylvie scheint geneigt, Miles' überraschende Einladung anzunehmen. Glücklicherweise verlässt er die Szene.

1.2.2. *Insert* »Fünf Wochen später: ›Liebe im Nebel.«‹

Sylvie und Miles in Wanderkleidung an der Küste, die Wanderung strengt Sylvie bereits nach zehn Minuten an, es ist kalt, neblig und feucht. Miles idealisiert die Einsamkeit, Sylvie sieht alles viel »praktischer«, »lebensnaher«. Während Miles einen Fischkutter zu erkennen glaubt, der seit dem Morgen gegen »die Elemente« kämpft, nimmt Sylvie eine profane Ölbohrinsel wahr. Sie betreten eine an der Küste gelegene Hütte. Während sie ihn noch zu überreden versucht, diese Gelegenheit für den Austausch von Intimitäten zu nützen, nimmt der Nebel zu. En passant erfährt sie, dass sie unter dem Namen von Miles Ehefrau im Hotel angemeldet wurde. Ein Lachanfall ist die Folge. Bei nun ganz dichtem Nebel entsteht eine Diskussion über den Rückweg, Miles tolpatschiger Gebrauch eines Kompass hilft nicht weiter, sie gehen im Kreis. Die Spannungen unter den beiden nehmen zu. Der Richtungsstreit endet damit, dass beide getrennter Wege gehen. Sylvie entschwindet im Nebel. Kurz danach taucht Rowena aus dem Nebel auf, sie, eine routinierte Ehebrecherin, ironisiert die Situation und nimmt Miles mit nach Hause, Sylvie wird von Rowenas Squash-Partner mitgenommen.

1.2.2.1. *Insert* »Fünf Jahre später: ›Eine Hochzeit.«‹

Sylvie läuft im Brautkleid aus der Kirche, ihr Trauzeuge Miles hat sich verspätet, sie ist dabei, Lionel zu heiraten, aber sie ist sich der Sache nicht sicher, denn sie muss sich um alles selbst kümmern, er ist eine »Null«. Miles erinnert sie an das Abenteuer vor fünf Jahren, Sylvie verweigert die Erinnerung daran, als sie für eine Nacht Mrs. Coombes war. Die Hochzeit verzögert sich weiter, Rowena trifft Miles auf dem Kirchhof, es zeigt sich, dass Rowena ihn zwar noch immer betrügt, die beiden haben sich aber in ironischer Weise arrangiert, Rowena macht ihm Komplimente, als sie an die (wohl einzige) Eskapade ihres Mannes erinnert wird: »Du bist kein Mann, den man so schnell vergisst.« Sie betreten gemeinsam die Kirche, da Sylvies Hochzeit nun endlich beginnt.

1.2.2.(var) *Insert* »Oder er sagt: ›Nein, Rowena, das Meer liegt in dieser Richtung und der Weg ist da.«‹ Miles trennt sich von Rowena, er lässt sich nicht von ihr begleiten und stürzt über die Klippen ab.

1.2.2.2. *Insert* »Fünf Jahre später: ›Eine ganz schlichte Zeremonie‹«

Eine Tafel für den verstorbenen Miles Coombes wird durch Toby angebracht, Rowena habe von der Vorliebe Miles' für Hütten erzählt, erwähnt er in seiner Rede, deshalb werde am Friedhofsschuppen eine Bronzetafel angebracht. Auch Rowena, die nun eine nicht ganz glückliche Beziehung zu ihrem Squash-Partner unterhält, hält eine Rede, in der sie Miles würdigt und ihre Liebe zu ihm bekennt. Nach der Zeremonie rügt Toby Rowena: Eine alberne Idee wäre dieser Schuppen. Nach der freundschaftlichen Trennung der beiden liest Toby die Inschrift, sie enthält auch die von Miles stets zitierten Lieblingsverse. Nun kommt Sylvie auf den Friedhof, sie ist mit dem dritten Kind hochschwanger, mit Lionel verheiratet. Auch sie lobt den Schuppen. Toby wieder alleine: »Unglaublich diese Geschichte, das soll ein Mensch verstehen.« Nun kommt auch Celia, den Schuppen zu besuchen. Hütte und Tafel bedeuten für drei Frauen einen ›Gedächtnisort‹. Damit endet *No Smoking*.

0. *Smoking*, der Parallelfilm zu *No Smoking*, beginnt genau wie dieser. Auch hier »Wir sind im Herzen Englands«, auch hier die Präsentation des Dorfes, der handelnden Personen als Introdution. Der Film setzt mit der gleichen Szene, dem Frühjahrsputz ein, auch hier der Fokus der Kamera auf die am Tisch liegende Schachtel *Players Navy Cut*.

2. Doch diesmal nimmt Celia mit den Worten »Was soll's, egal.« eine Zigarette und zündet sie an. Es läutet an der Tür, Sylvie wird aufgetragen zu öffnen. Lionel Hepplewick hat geläutet und betritt durchs Haus kommend den Garten. Zwischen ihm und Celia entsteht ein belanglos-höfliches Gespräch über das Wetter. Zuletzt fragt Celia Lionel, weshalb er eigentlich da sei. Lionel beruft sich auf ihre und Tobys allderdings schon Wochen zurückliegende Einladung, sich einmal den Garten anzusehen. Die Probleme des ein wenig ungepflegten Gartens werden nun erörtert. Schließlich bietet Celia Lionel Tee an und geht ins Haus. Über die Gartenmauer fragt Miles Coombes Lionel, ob Mrs. Teasdale zu Hause sei. Nachdem diese gerade Tee bereitet, meint Miles, er werde später wieder kommen (noch sind die Intentionen aus *No Smoking* im Spiel). Nun kommt Sylvie, um nach Zucker im Tee zu fragen. Lionel und sie stehen in einem vertrauten, aber gespannten Verhältnis. Sie führen eine Art Domestiken-Dialog, wie wir ihn aus der Tradition von Diderot oder Da Ponte kennen. Mit Goffman können wir auch von einer Hinterbühnen-Situation sprechen.²⁸ Themen sind der Alkohol-Konsum Tobys und Rowenas Liebhaber – und auch die Frage, ob sie am Freitag Abend gemeinsam ausgehen werden. Daraus entsteht ein manifester Konflikt – Sylvie geht ab: »Mir reicht es«. Celia kommt mit dem Tee. Lionel und sie versuchen handelseins zu werden: Er möchte bald neues Werkzeug kaufen, sie aber will die Entscheidung hinauszögern, denn »Möglicherweise wird mein Mann versetzt«, ein Anspielung auf die bevorstehende Sitzung des Disziplinarausschusses. »Sie würden mit ihm gehen?«, fragt Lionel durchaus brutal. Celias unsichere Reaktion führt sie in eine Rechtfertigungsrede, die sie noch mehr »das Gesicht verlieren« lässt,²⁹ Lionel genießt dementsprechend seinen Domestiken-Triumph. Schließlich listet Lionel Celia den Garten-Pflege-Auftrag ab.

Sylvie trifft Lionel erneut im Garten, noch einmal wird die Freitagabend-Gestaltung thematisiert. Er lehnt ab, sie zum Tanz auszuführen. Sylvie verdächtigt ihn, »eine andere« zu haben.

2.1. *Insert* »Fünf Tage später: ›Ein verliebter Gärtner.««

Toby und Celia frühstücken auf der Terrasse, im Hintergrund lärmt Lionel im Schuppen, den er in drastischer Weise »aufräumt«. Toby ist wegen des Lärms – und wohl auch sonst – schlecht gelaunt: Lionel sei ein Versager, dies zeige auch sein Verhalten als Hauswart der Schule. Celia macht Toby Vorwürfe wegen seines Whisky-Konsums, Toby rechtfertigt sich in zynisch-intellektueller Manier – »Jeder Tropfen, den ich trinke, ist für mich lebensnotwendig.« – und schließlich mit einem kybernetischen Modell:³⁰ Wenn sich seine Frau über sein Trinken beklage, sei er verärgert, ginge aus diesem Grund ins Pub, liefere ihr damit einen weiteren Grund zur Klage usf. Der eheliche wie alkoholische *circulus vitiosus* stellt sich sehr schön dar.³¹ Celia führt die Klage fort. Das emotional geführte Gespräch thematisiert schließlich die Notwendigkeit einer Trennung. Celia weint, Toby verfällt in Resignation.

Sylvie trifft Lionel am Schuppen, der Vortag – es war der Freitagabend – wird abermals Konfliktgegenstand. Sylvie war mit einem Anderen ausgegangen, Lionel ist dies egal. Sylvie, deren Versuch, Lionels Eifersucht zu schüren, gescheitert ist, läuft wütend weg.

Celia bringt Lionel Tee, sie beginnt freundlich mit Lionel zu plaudern. Es stellt sich dabei heraus, dass Lionel über klassische Musik und über die Schulen des 19. Jahrhunderts wesentlich besser Bescheid weiß als die Gattin des Schuldirektors. Er kennt nicht nur die Musik Bruckners, Mahlers, Sibelius' und Niensens, sondern auch die Lebensdaten dieser Komponisten. Der Domestike erweist sich somit als »heimlicher« Intellektueller, als »interessante« Person. Das weitere Gespräch ergibt, dass Lionel eigentlich ein gelernter Bäcker ist, der erst mit der Schließung der letzten Bäckerei im Dorf Gärtner und ›Mädchen für alles‹ werden musste; eine eigene Bäckerei zu eröffnen, dazu habe es immer an Kapital gefehlt. Nun hat Celia eine spontane Idee. Sie bietet sich als Teilhaberin eines neuen Bäckergeschäftes an und würde auch im Verkauf mithelfen. Lionel ist überrascht, Celia lässt erkennen, dass sie in dieser Idee den einzigen Ausweg aus ihrer derzeitigen Situation erblickt. Sie bricht in Tränen aus und geht ins Haus. Lionel wird gerufen, den Sportplatz der Schule zu mähen. Es folgt ein kurzer Auftritt Sylvies, die wegen des Verlusts Lionels flucht und weint. Als der nach Hause zurückkehrende Toby sie so findet, erklärt sie ihm den Grund ihres emotionalisierten Zustandes.

Toby trifft nun Celia, er sieht, auch sie hat geweint. »Den größten Idioten hat sie sich ausgesucht«, meint er mit Hinsicht auf Sylvie und Lionel, nicht ahnend, dass Lionel seit kurzer Zeit ein potenzieller Geschäftspartner Celias und vielleicht ihr zukünftiger Liebhaber ist. Sodann erklärt er Celia, er sei nun nach Hause gekommen, weil es ihm leid täte, sie fortwährend beleidigt zu haben. Aus dem Gespräch geht hervor, dass ihm die Beleidigung seiner Frau zur zynischen Routine geworden ist – sie allerdings fühlt sich jedes Mal davon getroffen. Er entschuldigt sich

in durchaus glaubwürdiger Form.³² Celia scheint zwar zu zweifeln, nimmt aber die Entschuldigung entgegen. Ein gemeinsamer Spaziergang wird verabredet. Dieser Spaziergang beginnt gerade, als Celia, den Ablauf unterbrechend, unvermittelt erklärt, sie wolle eine Zeit lang verreisen. »Wenn ich hier bleibe, lande ich noch in der Psychiatrie.«, so beschreibt sie ihre *borderline*-Situation. Vielleicht wolle sie auch »investieren, ein Geschäft eröffnen«. Sie brauche irgend etwas, das sie ins Berufsleben zurückbringe. Toby kehrt sofort zum gewohnt aggressiven Ton zurück, der soeben kalmierte Konflikt bricht in aller Schärfe wieder aus.

2.1.1.1. *Insert* »Fünf Wochen später: ›Sturm unter einem Zelt‹«

Celia trifft in einem Partyzelt Vorbereitungen für den Tee während eines Sportfestes. Mit Lionel hat sie eine Catering-Firma gegründet und einen Lieferwagen gekauft. Dies alles ergibt sich aus einem Gespräch mit Miles, der sie besucht. Lionel ist nun aber schon mehr als eine Stunde zu spät, die ganze Arbeit bleibt Celia. Miles zweifelt, ob Lionel ein geeigneter Geschäftspartner für Celia sei: »Ein sonderbarer Mensch.« Dann trifft Lionel – viel zu spät – mit dem ersten selbst gebackenen Brot, das sich sogleich als ungenießbar erweist, ein. Mit dem Kuchen ist Lionel nicht fertig geworden. Während Lionel vor Selbstsicherheit strotzt, verliert Celia langsam die Nerven. Zudem stellt sich heraus, dass der Lieferwagen defekt ist.

Nun kommt Toby ins Zelt, Celias Zustand verschlechtert sich zusehends. Celia hat Brot und Kuchen rasch im Supermarkt gekauft, um die Situation zu retten; Toby hilft, nachdem Lionel »verschwunden« ist – er sieht beim Sportfest zu – bei der Zubereitung von Sandwiches. Immer mehr Missgeschicke treten zutage. Celia erleidet einen dramatischen Nervenzusammenbruch. Miles gelingt es, die Tobende zu überwältigen und in ein Tischtuch zu wickeln; er eilt um Hilfe. Toby findet Celia bereits in völliger Lethargie: »Ich war kein guter Ehemann. (...) Das werde ich ab sofort ändern«. Im Hintergrund ertönt das Geräusch des ankommenden Krankenwagens.

2.1.1.1.1. *Insert* »Fünf Jahre später: ›Ein Begräbnis.‹«

Celia und Toby verlassen die Kirche, in der der Trauergottesdienst für Tom Hepplewick, stattfindet. Celia, seit fünf Jahren psychiatrische Patientin, ist schwach, Toby stützt sie und begleitet sie zu einer Bank. Toby schlägt eine Woche Urlaub vor (er trinkt nicht mehr). Celia friert und Toby geht eine Decke holen. Lionel, nun ein erfolgreicher Geschäftsmann, verlässt die Kirche, Celia erkennt ihn nicht sogleich. »Sie waren ein bisschen krank? Ich wollte Sie ja besuchen...« Alles was er nun wäre, verdanke er Celia. Lionel ist verheiratet mit einer Frau »ganz anders« als Celia, sie kümmert sich um Geschäftsführung und Buchhaltung. »Was wäre, wenn wir weitergemacht hätten?«, fragt er abschließend »Ich weiß es nicht. Niemand weiß, was passiert wäre.«

2.1.1.1.(var) *Insert* »Oder er sagt: ›Ich werde Sie ganz sicher nicht im Stich lassen.‹«

Celia, in das Tischtuch gewickelt, ist in Lethargie verfallen. Nicht Toby (wie in 2.1.1.), sondern Lionel kommt ins Zelt, er erfasst die Situation, spricht Celia beruhigend zu, er werde sie nicht im Stich lassen, der Krankenwagen trifft ein.

2.1.1.2. *Insert* »Fünf Jahre später: ›Eine neue Frau.«

Auf dem Kirchhof ist Celia zu sehen, mit elegantem Kleid, eine Zigarette rauchend. Ein verwahrloster und betrunkenere Toby trifft ein. Das Ehepaar ist seit fünf Jahren getrennt, Celia ist die Chefin eines großen Lebensmittelkonzerns. Toby hingegen hat seine Trinkerkarriere fortgesetzt, Sylvie führt ihm den Haushalt. Celia macht Toby Vorwürfe, weil er sie vor fünf Jahren nicht im Krankenhaus besucht hätte. Toby erklärt seine Abwesenheit: »Ich dachte, *ich* hätte dich krank gemacht – entschuldige.« Toby verlässt die Szene. Lionel kommt aus der Kirche, er hat einem Gottesdienst zu Ehren seines verstorbenen Vaters beigewohnt. Er begleitet Celia zum Wagen – denn er ist nun der uniformierte Chauffeur der erfolgreichen Unternehmerin.

2.1.(var) *Insert* »Oder er sagt: ›Ein Urlaub würde uns gut tun.«

Der Familienspaziergang beginnt, Celia hält inne: »Heute morgen wäre ich beinahe weggegangen.« Toby kommentiert diese Äußerung nicht aggressiv, sondern resigniert und meint: »Ein Urlaub würde uns gut tun.« Das ist für Celia eine überraschende Wende: »Seit zehn Jahren bitte ich dich darum.« Aber Toby meint die Sache ernst, jedoch: »Verbiете mir nicht den Alkohol, das geht über meine Kräfte. Ich werde versuchen, Dir nicht damit auf die Nerven zu gehen.« Ein Anfang zur Rettung der Ehe scheint gemacht. Toby geht voraus. Nun kommt Lionel gelaufen. Voller Überschwang erklärt er Celia, dass er ihrer Idee, eine Bäckerei zu eröffnen und Partner zu werden, zustimme. Celia zieht ihr Angebot zurück, es war absurd, nicht ganz realistisch. Celia, die Toby folgt, ist schon weg, als Lionel ihr verzweifelt nachruft: »Ich liebe Sie!«

2.1.2. *Insert* »Fünf Wochen später: ›Das Leben auf einer Hotelterrasse.«

Celia und Toby haben ihren Urlaub angetreten und sitzen auf einer Hotelterrasse. Er ist – wie gewöhnlich – schlechter Laune, beschwert sich über andere Hotelgäste und übers Personal. Toby hat Lionel in der Zwischenzeit entlassen, er hatte seine ungebremsste Verliebtheit nächtelang vor dem Fenster Celias ausagiert. Ob sie ihn denn ermutigt hätte? Als Toby die Szene kurz verlässt, um eine Zeitung zu holen, zeigt sich, dass Lionel der neue Kellner im Hotel ist, er müsse unbedingt mit Celia sprechen, es ginge »um Leben und Tod«. Celia versucht, Lionel abzuwehren. Es folgt eine reichlich klamaukhafte Szenenfolge mit abwechselnden Auftritten Tobys und Lionels. Um mit Celia sprechen zu können, bringt Lionel immer mehr Kuchen, Süßigkeiten und Tee auf die Terrasse und zwingt die sich wehrende Celia, diese auch zu sich zu nehmen. Celia, vom ungeschickten Lionel in eine außerordentlich peinliche Situation gebracht, ist nahezu wehrlos. Toby kommt von einem Spaziergang zurück, er findet Kuchen in der Handtasche Celias, die mittlerweile von Übelkeit erfasst ist. Celia gesteht nun die Anwesenheit Lionels. Toby stürmt ins Hotel, um Lionels sofortige Entlassung zu fordern. Er attackiert Lionel – wie dieser berichten wird – mit einem Barhocker und erleidet dabei einen Zusammenbruch. Lionel für sich, wie verklärt: »Ich kann (auf die Liebe Celias) warten.«

2.1.2.1 *Insert* »Fünf Jahre später: ›Eine Beerdigung.«

Miles erzählt Celia auf dem Kirchhof, dass die Schulkommission beschlossen habe, eine Bronzetafel zum Andenken an Toby zu errichten. Toby war nach seinem Schlaganfall gelähmt, niemand konnte ihm helfen, dies ist sein Begräbnis. Nun taucht Lionel aus einem frisch ausgehobenen Grab auf. Er habe lange auf verschiedenen Stellen gearbeitet, sei auch im (psychiatrischen?) Krankenhaus gewesen, nun helfe er hier als Totengräber. Immer noch phantasiert er von einer gemeinsamen Beziehung mit Celia und – damit in Verbindung – von neuen Berufen und Unternehmungen. Ob sie sich vorstellen könne, die Frau eines Pastors zu werden?

2.1.2.(var) *Insert* »Oder er sagt: ›Dem würde ich gerne eine aufs Maul hauen, aber was würde das nützen.« Toby, der auf der Hotelterrasse erfährt, dass Lionel hier ist, behält die Ruhe und reagiert verständnisvoll auf Celias missliche Lage. Als Lionel kommt, verlangt Celia entschieden, dass sie in Ruhe gelassen werde. Auch diesmal sagt Lionel zu sich, wie verklärt: »Ich kann (auf die Liebe Celias) warten.«

2.1.2.2. *Insert* »Fünf Jahre später: ›Ein Danksagungsgottesdienst.«

In der Kirche wird das 50jährige Schuljubiläum gefeiert, Celia und Toby, dem es nicht gut geht, befinden sich auf dem Kirchhof, Toby beschimpft Celia in gewohnter Weise, sie reagiert, indem sie ihn ebenfalls beschimpft, sich zurückzieht und eine Zigarette anzündet: »Seine Schuld, er zwingt mich zu rauchen.« Nun kommt Lionel in Anzug, Krawatte und nobler Pelzjacke. Er ist mittelgroßer Taxiunternehmer, verheiratet, ein Kind ist unterwegs. Er hat auf Celia gewartet und schenkt ihr eine CD: Carl Nielsen, Symphonie Nr. 4, »Das Unauslöschliche«.

2.(var) *Insert* »Oder er sagt: ›aber unter einer Bedingung.«

Diese Szene führt uns fast zurück an den Anfang der Geschichte. Sylvie und Lionel sprechen über die Verabredung für Freitag Abend: Lionel wird sie ausführen, »aber unter einer Bedingung«, sie müsse nun andere Verabredungen bleiben lassen.

2.2. *Insert* »Fünf Tage später: ›Eine eifrige Schülerin.«

Celia lobt Lionel für das Aufräumen der Hütte, sie ersucht ihn, den Garten aufzuräumen, am Abend werden Gäste erwartet (vgl. 1.). Lionel macht Celia ein artiges Kompliment wegen ihres eleganten Kleides und wie sie es zu tragen verstünde. Sylvie begegnet Lionel, am Vortag waren sie gemeinsam beim Tanz. Sie küsst ihn verliebt und spricht über ihren Wunsch nach einem gemeinsamen kleinen Häuschen. Lionel fordert von ihr, »größer« zu denken und setzt sie wegen ihrer Kleidung und ihres Aussehens herab und unter Druck. Sie müsse etwas für ihre Selbstachtung tun, meint er und kritisiert ihre Körperhaltung, sie solle sich Celia zum Vorbild nehmen. Zunächst widerwillig unterwirft sich Sylvie seinen Dressurakten, die ihre Körperhaltung korrigieren sollen. Der offenbar von starkem sozialen Aufstiegswillen geprägte und voller Pläne steckende Lionel fordert sie zu regelmäßigen Übungen auf. Nur dann könne aus ihrer Beziehung etwas werden.

Während Sylvie nun im Garten »übt«, erscheint Toby: Sie möge außerhalb ihrer Dienstzeit üben. Toby weist den angebotenen Tee zurück und schenkt sich stattdessen auf der Terrasse Whisky ein. Sylvie tritt an ihn heran, sie möchte gerne gebilde-

ter sein. Toby versucht sie abzuweisen, Sylvie jedoch gibt nicht nach, sie möchte mehr über Literatur lernen. Schließlich gibt Toby nach und empfiehlt ihr, als erstes *Tom Jones* zu lesen. Celia kommt von der Vorbereitung eines Wohltätigkeitsfestes zurück, sie kritisiert Tobys Whisky und erzählt ihm, Sylvie hätte sie gebeten, sie in Garderobefragen zu beraten. Sylvie hat ein getragenes Kleid als Geschenk erhalten.

2.2.1. *Insert* »Fünf Wochen später: »Ein Fest auf dem Lande.«

Ein Wohltätigkeitsfest steht bevor. Celia führt Joe Hepplewick im Rollstuhl, dieser klagt über seine Behinderung und trägt ihr seine Verse vor (er gilt ja seit der *Intro* als »offizieller Dorfpoet«). Sylvia kommt auf den Festplatz, sie ist ausgelost worden, sich aus Gründen der Wohltätigkeit gegen Geld in einen Holzbock einspannen und sich mit nassen Schwämmen bewerfen zu lassen. Joe Hepplewick erklärt ihr, dass sein Sohn auf sie warte. Denn Lionel ist inzwischen als Hausmeister der Schule entlassen worden. Sylvie solle sich nun um ihn kümmern. »Du hast die Pflichten einer Frau!«, ruft der alte Mann im Rollstuhl mit Emphase. Sylvie ist jedoch fasziniert vom Literaturunterricht Tobys, der nicht nur ihr helfe, sondern auch ihm selbst gut tue, denn Toby hätte mit dem Trinken aufgehört.

Nun kommt Lionel im Gorillakostüm, er hilft Sylvie, den Holzbock einzurichten. Dabei entwickelt er seine unternehmerischen Pläne, ein Eisenwarengeschäft usf. Sylvie gibt sich reserviert. Sodann trifft auch Toby am Festplatz ein, er spricht zu Sylvie mit Interesse und Engagement vom Literaturunterricht. Sylvie ist nun – wohl durch die vorangegangenen Gespräche mit den beiden Hepplewicks – demotiviert, Literaturunterricht wäre sinnlos in ihrem Alter. Toby versucht sie in ihren Bildungsbestrebungen zu unterstützen und entfaltet mehr und mehr pädagogischen Eros, sie sei die beste Schülerin. Sylvies Kopf ist schon in den Bock gespannt, da steigert sich die Intensität der Auseinandersetzung um die Fortsetzung des Literaturunterrichts. Sie: Er solle sie in Ruhe lassen. Er: Sie solle es sich noch einmal überlegen.

Sylvie ist im Holzblock gefangen, da der Schließmechanismus nicht funktioniert, der hinzukommende Lionel zielt sich, sie aus der misslichen Lage zu befreien und verlangt als »Preis« die Heirat. In einem Akt der Selbstaufgabe stimmt sie zu und lässt sich von ihm mit Schwämmen bewerfen.

2.2.1.1. *Insert* »Fünf Jahre später: »Eine Taufe.«

Lionel und Celia auf dem Kirchhof, Lionels Kinder, deren Mutter Sylvie ist, spielen zwischen den Gräbern. Das Gespräch ergibt, dass Toby als Schuldirektor gekündigt hat und in Miles' Mikroelektronik-Firma beschäftigt ist. Seitdem geht es ihm deutlich besser; er sehe aus »wie das blühende Leben«, meint Lionel. Toby ist der Taufpate des neugeborenen Hepplewickschen Kindes, um die Ausbildung seiner Patentochter wird er sich persönlich kümmern. Das Ehepaar Teasdale lebt in gutem Einvernehmen. Nun kommt Sylvie. Toby und sie sprechen über die Situation vor fünf Jahren, sie möge doch einmal erklären, warum sie den Literaturunterricht abgebrochen habe. »Das lag daran, wie sich unsere Beziehung entwickelt hat.« Toby ist irritiert, er habe sich immer korrekt verhalten. »O ja, aber ich sprach nicht von Ihnen«.

2.2.1.(var) *Insert* »Oder sie sagt: ›Nein, ich will nicht heiraten.««

Die in den Holzblock gespannte Sylvie wird von Lionel endlich befreit, zum »Dank« fordert er die Zustimmung zur Heirat. Nein, sie wolle nicht heiraten, sie habe andere Pläne. Während der folgenden Auseinandersetzung spannt Sylvie Lionel in den Holzblock und drückt schließlich einen Schwamm in seinem Gesicht aus.

2.2.1.2 *Insert* »Fünf Jahre später: ›Die Rückkehr des verlorenen Sohnes-«

Toby kommt schwer betrunken aus der Kirche, Celia folgt ihm und beklagt seinen Zustand, es sei das 50jährige Schuljubiläum und er hätte sich schon dreimal übergeben müssen, immerhin hätte sich eine Journalistin einer (feministischen) Frauenzeitschrift angemeldet, um ihn zu interviewen. Tobys Zustand ist aber mit Zureden nicht mehr korrigierbar. Sodann tritt die angekündigte Journalistin, es handelt sich um Sylvie, auf den Kirchhof und findet Toby auf einem verschneiten Grab liegend vor. Die vergangenen Jahre werden resümiert. Lionel ist verheiratet – Toby: »Er hat eine Dumme gefunden« –, Sylvie hat einen Freund (eine Freundin?), aber zu heiraten wäre nichts für sie. Toby erholt sich, das Interview wird wie vereinbart in drei Stunden stattfinden können. Plötzlich führt Sylvie eine Unterbrechung des freundlichen Gesprächs herbei: »Mr. Teasdale, falls wir keine Gelegenheit mehr finden ...« und küsst ihn auf den Mund. Dem verwirrten Toby erklärt sie, er habe ihr vor fünf Jahren die Augen geöffnet und ihr damit ermöglicht, das Dorf zu verlassen. Toby: »Ich habe es gern getan.« Damit endet *Smoking*.

Diskussion: Möglichkeiten der Geschichte/n

Der Doppelfilm *Smoking / No Smoking* erzählt, folgt man allen Handlungssträngen, insgesamt zwölf Geschichten, die allesamt von einer einzigen Grundsituation – dem Frühjahrsputz im Haus Teasdale – ausgehen. Die Zahl zwölf reduziert die zugrundeliegenden Texte Ayckbourns, die sechzehn Geschichten vorsehen.³³ Die drei aristotelischen Einheiten (der Zeit, des Raumes, der Handlung) scheinen auf den ersten Blick gewahrt. Der Zeitraum beträgt fünf Jahre. Der Ort ist – bis auf eine Ausnahme: die Hotelterrasse – das selbe Dorf Hutton Buscel mit einer sehr begrenzten Anzahl von Schauplätzen: der Teasdalesche Garten, der Festplatz, der Kirchhof. Die Einheit der Handlung scheint zunächst insofern gewahrt, als das Personal streng limitiert ist. Erst die zwölf so unterschiedlichen Handlungsergebnisse sprengen die aristotelische Norm. Der – hier dem nur implizit vorhandenen, aber gewiss ›auktorial‹ agierenden Erzähler zuzuschreibende – ›Möglichkeitssinn‹ scheint radikal über den ›Wirklichkeitssinn‹ zu triumphieren. Um Musils Formulierung zu benutzen: »So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.«³⁴

Die zwölf Handlungsergebnisse und damit die zwölf Geschehensverläufe werden – das ist in der Architektur des Films verankert – beobachtet wie nach einem

soziologischen Forschungsdesign, einer *Panelstudie*, die zu festgelegten Zeitpunkten wiederholt wird. Nur dient diesmal nicht der Fragebogen, das Interview oder die Gruppendiskussion als Erhebungsinstrument, sondern die Filmkamera. Die Kamera registriert jeweils einen bestimmten Zustand, genauer: bestimmte Zustände in einem Zeitverlauf. Der Fokus ist der einer *Community Study*, wenn man das Dorf in Betracht zieht; der einer *Family Study*, wenn man die Hauptakteure in den Vordergrund rückt. Es lohnt sich allerdings, nicht nur die Hauptakteure im Blick zu behalten (die Nebenfiguren wurden in meiner Präsentation ohnehin »eliminiert«), sondern zu Grunde zu legen, dass diese zusammen ein System bilden, ein System ganz im Sinn der systemischen Therapie,³⁵ mithin ein »lebendes« und ein soziales System.³⁶

Die Beobachtung – oder Messung – erfolgt in ungleichen zeitlichen Abständen, nach fünf Sekunden, nach fünf Minuten, nach fünf Wochen und nach fünf Jahren. Die erste Beobachtung ergibt zwei Zustände, die zweite vier, die dritte sechs und die letzte zwölf. Jede Beobachtung (bis auf zwei³⁷) führt zu einer Gabelung der Handlung, zu einer Bifurkation des (sozialen) Systems, insofern, als das System in einen jeweils signifikant anderen Zustand gerät, der neue Optionen und Entwicklungschancen einräumt. (Vgl. Diagramm 1). Die Beobachtung erzeugt hier also einen »Unterschied, der einen Unterschied ausmacht« (*a difference that makes a difference*).³⁸ (Der Hinweis auf die im Anschluss an Everett diskutierte Viele-Welten-Interpretation der Quantenphysik – jede Beobachtung erzeugt ein neues Universum – soll hier nur aus Gründen der Ironie erfolgen.) Noch etwas muss betont werden: Jede Operation des Unterschiedmachens ist hier mit dem (lebenden/sozialen) System rückgekoppelt.

Christa Blümlinger meint in ihrem Artikel *Vorzukunft*, die Entscheidungen über die Handlungsverläufe erfolgten über eine binäre Struktur.³⁹ Genau genommen ist nur eine Entscheidung, nämlich die initiale — *Smoking / No Smoking* — binär im strengen Sinn einer Unterscheidung 0/1 oder ja/nein codiert. Hier haben wir einen Fall von Wheelers *It from bit*⁴⁰, wenigstens in einem metonymischen Sinn. Die weiteren Entscheidungen entsprechen komplexeren Situationen, in denen nicht nur jeweils zwei Möglichkeiten zu entscheiden denkbar sind. (Sie könnten zwar analytisch auf die Ebene von 0/1-Entscheidungen »herunter« gebracht werden, in Anbetracht von Kategorien wie *social embeddedness* sollte aus systemischen Gründen auf diese *de*-konstruktive Operation *hier* aber verzichtet werden können.) Kennzeichnend für diese Situationen ist aber vor allem, dass handlungslogisch keine Bahn zurück auf die zeitlich vorher gelegene Stufe möglich ist. Die Trajektorien der Handlungen folgen einem gerichteten, irreversiblen Zeitpfeil. Damit ist ein Hauptthema der Theorie der Selbstorganisation aufgenommen, für die Irreversibilität ein zentraler Theoriebestandteil ist.⁴¹

Die moderne Diskussion des Zeitpfeils⁴² schließt an Ludwig Boltzmanns Interpretation des Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik⁴³ an. Im Zeitverlauf wäre also mit einer Zunahme von Entropie zu rechnen. Dies legt allerdings Resnais' Film

nicht nahe. Die sozialen Situationen des Films, das lebende System, sind nicht – im übertragenen Sinne – von niedrig-energetischen Zuständen oder von zunehmender »Unordnung« geprägt. Eher wird man behaupten können, dass durch die Vervielfältigung der Geschichte »Information« zunimmt. Information ist nun aber Claude Shannon zufolge negative Entropie.⁴⁴ Nebenbei: der oben genannte Batesonsche »Unterschied, der einen Unterschied ausmacht«, ist ja auch eine Definition elementarer Information. Je mehr Unterschiede also, desto mehr Information. Der Zeitpfeil, von dem hier die Rede ist, führt auch in Richtung Selbstorganisation. Heinz von Foerster hat in einem berühmten Artikel⁴⁵ die These vertreten, dass selbstorganisierende Systeme nicht nur Ordnung aus Ordnung (wie Erwin Schrödinger meinte⁴⁶), sondern auch Ordnung aus Unordnung (*order from noise*) beziehen können.

Es ist im Übrigen bemerkenswert, dass sich die Abstände zwischen den Beobachtungen systematisch vergrößern, die Beobachtung entschleunigt sich. Nur »für den Propheten des Untergangs beschleunigt sich die Zeit: Sein Zeitrafferblick unterscheidet manchmal nicht mehr zwischen fünfzig und fünfhundert Jahren«, meinte Erwin Chargaff.⁴⁷

Tabelle 1 listet die Handlungsergebnisse nach den sechs Hauptpersonen und nach simplen deskriptiven Merkmalen (»Familienstand«, »Mobilität«, »Pathologien«) auf. Die zwölf Ergebnisse könnten zwar verschiedener nicht sein, befinden sich aber alle in der Zone des – einem »Alltagsverständnis« nach – »sozial Möglichen«. Außerdem ist die Zahl der Geschichten, die der Film evolviert – etwa aus kombinatorischer Sicht –, keineswegs vollständig. Alleine die Zahl der Möglichkeiten, die sich bei den sechs Personen bei der Variable »nach fünf Jahren noch am Leben« ergeben, beläuft sich auf 64. Bezieht man weitere Variablen mit ein, so multipliziert sich die Zahl der möglichen Ergebnisse auf ein Vielfaches. Unter diesem Gesichtspunkt sind die zwölf Handlungsergebnisse ja auch keineswegs »beliebig«. Jedes einzelne Ergebnis baut auf den jeweils vorangegangenen Ereignissen auf, ohne dass von einer Kausalität im Sinne typischer Alltags-Logiken (die von Historiographen bevorzugte Form⁴⁸) oder typischer Logiken à la kritischer Rationalismus gesprochen werden könnte. Solche (doppelte) »Hundeleinen-Kausalität«⁴⁹ wird in *Smoking / No Smoking* ja schon durch die Ausgangssituation ausreichend desavouiert. Die Idee, eine einzige angezündete oder nicht angezündete Zigarette könnte zwölf ganz unterschiedliche Geschichtsverläufe kausal bewirken, erscheint – wenigstens dem Alltagsverständnis nach – zunächst völlig absurd. Zugleich wird der Wunsch, die Passion der westlichen Kulturen, nach einem »letzten Grund« zu suchen, der Ironie preisgegeben. Das relativ Unbedeutende der Handlung, eine Zigarette anzuzünden – der minimale Zeitverbrauch führt dazu, dass Celia Teasdale nicht Miles Coombes, sondern Lionel Hepplewick zuerst trifft –, erinnert an die Geschichte von Ross Ashbys verbrannter Sicherung.⁵⁰ Dies alles heißt nun nicht, dass »Kausalität« in dem Film – oder ansonsten – keine Kategorie mehr wäre; auch nichtlineare Systemverläufe entsprechen den Regeln von Kausalität – *single-cause*-, gar *simple-cause*-

»Erklärungen« sind allerdings ausgeschlossen. Nur die Identifizierung von »Gründen« in einer Kaskade von *causae* könnte hier – nur vorläufig? – die größten Schwierigkeiten bereiten.

Zugleich sehen wir uns aber an jenes berühmte und spektakuläre Beispiel aus der Meteorologie erinnert, wonach ein Schmetterling an einem fernen Ort einen Sturm in einer ganz anderen Region »bewirken« könne. Eine scheinbar sehr unbedeutende »Ursache« zeitigt sehr bedeutende, aber »ferne« Folgen. Einer der »Erfinder« der Theorie des deterministischen Chaos, Edward Lorenz, vertrat die These, dass zufällig erscheinende Daten nicht zufällig sein müssen, sondern von minimalen Unterschieden in der Anfangskonstellation abhängen.⁵¹

Eine ähnliche Idee vertrat – für den Bereich Geschichte – im Übrigen schon Theodor Lessing. In *Die Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* führt er eine längere Liste von »großen« historischen Ereignissen (Schlachtverläufe, Revolutionen usw.), die seines Erachtens durch sehr unbedeutende, nebensächliche, alltägliche Randbedingungen oder Ereignisse maximal beeinflusst wurden.⁵² Die Hauptaktivität einer historischen Erzählung, egal wohl, ob diese vom Schreibtisch des professionellen Historikers kommt oder dem Alltagsbereich entstammt, sei eine *logificatio post eventum*.⁵³ Allerdings »erzielt« der *eine* Schmetterling mit seinem Flügelschlag nur diesen *einen* Sturm, das triviale Zufallsereignis bei Lessing nur dieses *eine* »historische« Ergebnis – und nicht wie in unserem Beispiel zwölf verschiedene.

Wir können aber auch die zwölf Ergebnisse als zwölf mehr oder minder stabile Zustände, die aus einem instabilen Anfangszustand resultieren, ansehen. Heinz von Foerster hat in seiner Beschäftigung mit rekursiven Funktionen immer wieder darauf hingewiesen, dass den Eigenwerten solcher Funktionen große Bedeutung zu kommt.⁵⁴ Rekursive Funktionen dienten ihm auch als formales Modell und sprachliche Metapher für das »Funktionieren« lebender und sozialer Systeme. Im Zusammenhang mit diesen prägte er den Begriff der Eigenwerte oder des Eigenverhaltens⁵⁵, auch in dem Sinn, dass unbefragtes Alltagsverhalten, nicht fragwürdige Alltagssituationen – und davon handelt Resnais ja vor allem – durch sie beschreibbar wären.

Was bedeuten solche Eigenwertoperationen, wie auch immer sie aufgebaut sein mögen, etwa, daß wir einander die Hand schütteln oder daß wir einander »Guten Morgen« sagen? Sie bedeuten, daß sich eine Stabilität herauschält, denn »Guten Morgen« stellt ein Gleichgewicht zwischen uns zweien her. Ich sage »Guten Morgen«, du antwortest »Guten Morgen«. Wir beide wissen, was mit »Guten Morgen« gemeint ist, besser noch: Wir brauchen gar nicht zu wissen, was damit gemeint ist. Wir wissen, daß »Guten Morgen« so funktioniert. Es erzeugt sich selbst.⁵⁶

Das Konzept der Eigenwerte einer rekursiven Operation hat den Vorteil, auf Letzterklärungen und starke Kausalitäten zu verzichten und dennoch die »Geschichte« eines Systems (über seine Iterationen) mit ein zu beziehen.

Welche Handlungen, welche Unterscheidungen erzeugen nun die Bifurkationen in Resnais' Film? In den meisten Fällen haben wir es mit *Sprechakten* zu tun, es gibt nur wenige Ausnahmen, beispielsweise: zu rauchen (1.) oder nicht zu rauchen (2.),

der Absturz über die Klippen (1.2.2.(var)). Ohne auf die (durchwegs immer noch offenen) Fragen der Austinschen Sprechakttheorie eingehen zu wollen,⁵⁷ sehen wir hier eine ganze Reihe klassischer performativer Sprechakte im Spiel: »Ich habe das Gefühl, dass ich gehen muss.« 1.1.1.(var) »ich werde ihn verteidigen, sie soll sich zum Teufel scheren« »Das werde ich ab sofort ändern« (2.1.1.), »Ich kann warten« (2.1.2. und 2.1.2 und 2.1.2(var)). Usf.

Die Geschichten selbst können im Übrigen – das ist noch ein wichtiger, wenngleich trivialer Punkt – nicht über die Beobachtung der Kamera allein konstituiert werden, sondern über die Beobachtungen der Seher/innen. Ihnen allein obliegt das »Auffüllen« der über den Zeitverlauf determinierten »Leerstellen«. Dies ist nichts Ungewöhnliches, denn schon Kinder erwerben dazu spezifische Kompetenz.⁵⁸

Zwar verlaufen wenigstens zwölf Geschichten parallel, das Medium Film/Kino scheint den Autor zu zwingen, diese zwölf Geschichten zu linearisieren. Die Alternativen bestünden ja tatsächlich bloß in der Vermehrung von Projektionsflächen oder einer Aufteilung der Projektionsflächen (etwa a la Peter Greenaway). Die parallele Erzählung aller Geschichten erforderte – die Konstanz des Mediums vorausgesetzt – die Einteilung der Leinwandfläche nach kurzem Verlauf in zunächst 2 x 1 und zuletzt 3 x 4 jeweils entsprechend kleinere Einzelflächen; Analoges gilt auch für die dann erforderliche Überlagerung der Tonspuren. Zwar würde die Dauer der »erzählten Zeit« konstant bleiben, die der »Erzählzeit« stark abnehmen, die Rezeption eines solchen Filmes wäre aber gewiss nicht störungsfrei. Völlig klar hingegen wäre die »Präsenz« von zwölf Geschichten.

Die Linearisierung – das Hintereinander-Erzählen der Geschichten in der Reihenfolge – 0., 1., 1.1., 1.1.1., 1.1.1.1., 1.1.1.(var), 1.1.1.2., 1.(var), 1.2., 1.2.1., 1.2.1.1., 1.2.1.(var), 1.2.1.2., 1.2.(var), 1.2.2., 1.2.2.1., 1.2.2.(var), 1.2.2.2., 0., 2., 2.1., 2.1.1., 2.1.1.1., 2.1.1.(var), 2.1.1.2., 2.1.(var), 2.1.2., 2.1.2.1., 2.1.2(var), 2.1.2.2., 2.(var), 2.2., 2.2.1., 2.2.1.1., 2.2.1.(var), 2.2.1.2 – hat nun aber mehrere Effekte. Zunächst bedingt die Linearisierung der Geschichten eine De-Linearisierung der erzählten Zeit. Damit wird – wie Blümlinger festgestellt hat – das Gedächtnis der Rezipient/inn/en in spezieller Weise in Anspruch genommen, denn das Gedächtnis »wird nicht diegetisch an eine Figur gebunden, sondern konstituiert sich mental durch den Zuseher selbst.«⁵⁹ Durch die Linearisierung wird der Rezipientin, dem Rezipienten, gestützt durch die Inserts »oder/ou bien« nahegelegt, es handele sich nicht um letztlich zwölf Geschichten, sondern um eine einzige, die mehrere Alternativen aufweist, als ob die Regeln der *alternate histories* in Kraft gesetzt wären. Mit dieser – zweifellos »erlaubten« Rezeption – wird das Erzählen von zwölf Geschichten reduziert auf ein klassisches Gedankenexperiment, »was wäre wenn«, auf eine Geschichte mit Konjunktiv und der Voraussetzung einer »starken« Kausalität. Ich glaube, dass die indikativische Struktur der Oder-Switches und die indikativische Struktur der Leerstellen-Brücken, die zwischen den Beobachtungseinheiten situiert sind, gegen eine solche Deutung sprechen. Die historische »Wirklichkeit« wird in Resnais *Smoking / No Smoking* nicht durch eine »Was-wäre-wenn«-

Logik *alterniert*, sondern durch das wiederholte »Errechnen« eines (lebenden, sozialen) Systems *alteriert* und *iteriert*. Und damit vervielfältigt.

Jede Leserin, jeder Leser darf die gerechtfertigte Hoffnung hegen, dass die Fragen, die am Anfang eines Artikels implizit oder explizit gestellt wurden, auch in irgend einer Weise beantwortet werden. Dies trifft auch zu, wenn verzweifelte Autorinnen und Autoren am Ende eines Artikels sehen müssen, dass die Zahl ihrer Fragen größer ist als die Zahl ihrer Antworten. Wie auch immer. Eine der Fragen war: Welches Ereignis verändert die Welt? Die Antwort muss – nach wie vor – lauten: jedes.

Diagramm 1: »Bifurkationen« in *Smoking/No Smoking*

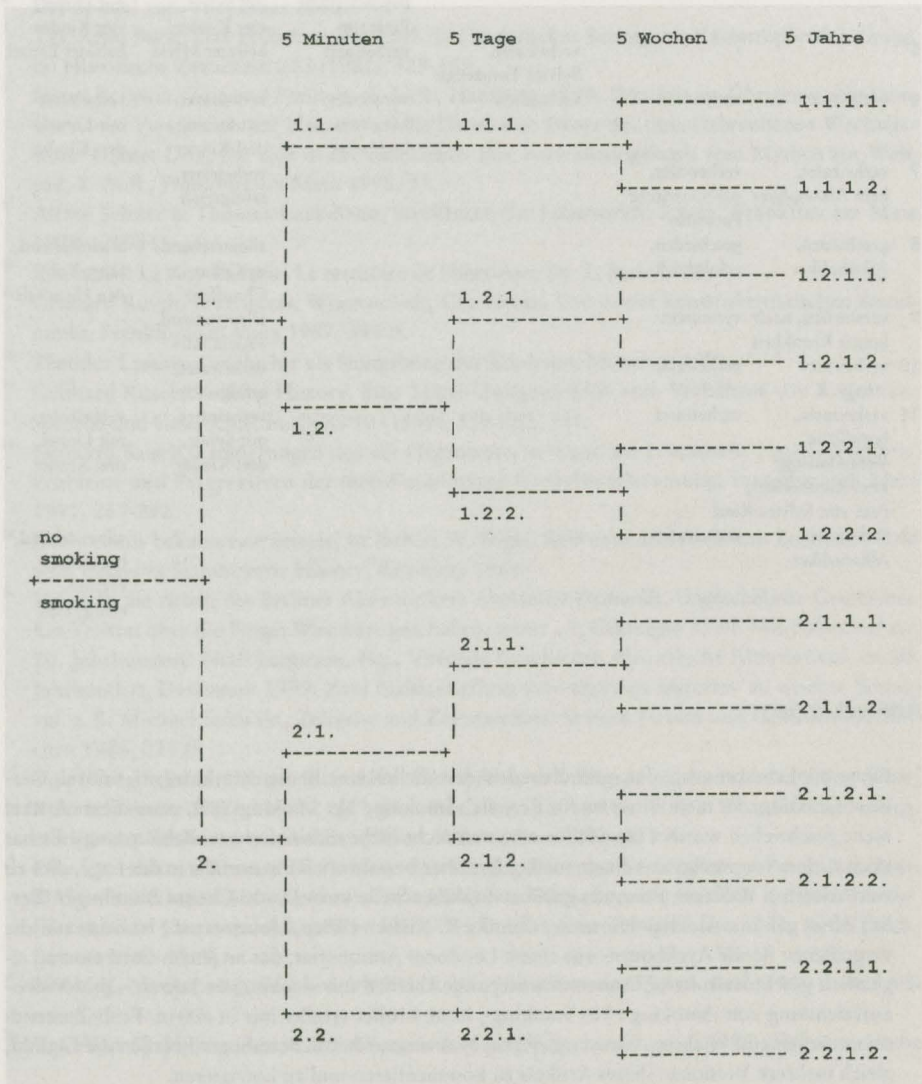


Tabelle 1: Ergebnisse von zwölf Geschichtsverläufen

	Toby Teasdale	Celia Teasdale	Miles Coombes	Rowena Coombes	Lionel Hepplewick	Sylvie Bell
1	verstorben	verwitwet, arbeitet halbtags	verheiratet, in Australien	verheiratet, in Australien	-	-
2	geschieden, lebt mit Miles in London	geschieden, arbeitet halbtags (liebt immer noch Miles)	geschieden, lebt mit Toby in London	geschieden, lebt in Asien	-	-
3	verheiratet, wie immer	verheiratet, psychische Störung	hat eine Lebensgefährtin, verzogen	hat einen Liebhaber	verheiratet mit Sylvie	verheiratet mit Lionel
4	-	-	verheiratet	verheiratet, psychiatrische Patientin	verheiratet mit Sylvie, vier Kinder	verheiratet mit Lionel, vier Kinder
5	-	-	verheiratet, Sylvies Trauzeuge	verheiratet	heiratet Sylvie	heiratet Lionel
6	verheiratet	verheiratet	verstorben	verwitwet, hat einen Liebhaber	verheiratet mit Sylvie, drei Kinder	verheiratet mit Lionel, drei Kinder
7	verheiratet, kein Alkoholiker	verheiratet, psychiatrische Patientin	-	-	verheiratet, erfolgreich	-
8	geschieden, Alkoholiker	geschieden, erfolgreich	-	-	alleinstehend, ist Celias Chauffeur	alleinstehend, führt Toby den Haushalt
9	verstorben, nach langer Krankheit	verwitwet	-	-	alleinstehend, »Sozialfall«	-
10	verheiratet	verheiratet	-	-	verheiratet, erfolgreich	-
11	verheiratet, berufliche Veränderung, kein Alkoholiker, Pate von Sylvies Kind	verheiratet	-	-	verheiratet mit Sylvie, drei Kinder	verheiratet mit Lionel, drei Kinder
12	verheiratet, Alkoholiker	verheiratet	-	-	-	alleinstehend, hat einen Freund, erfolgreich

Anmerkungen

- * Ohne die Ermunterung, das »gute Zureden« (zweifellos eine Beobachterkategorie) durch Gerhard Grössing, der mein Interesse für Resnais' »Smoking / No Smoking« teilt, wäre dieser Artikel nicht geschrieben worden (zweifellos eine nun nicht mehr »falsifizierbare« Behauptung). Er hat mich zudem vor wenigstens einem meiner Irrtümer bewahrt (ich bin notfalls in der Lage, dies zu »verifizieren«). Weiteren Personen gebührt an dieser Stelle mein Dank: Christa Blümlinger (Berlin, Paris) gab mir wichtige Hinweise, Camilla R. Nielsen (Wien, Houston usf.) besorgte mir die vergriffenen Bände Ayckbourns aus einem Londoner Antiquariat, das an jenem Ostermontag eigentlich geschlossen hatte, Annemarie Stepanik überließ mir – schon vor Jahren – ihre Videoaufzeichnung von »Smoking / No Smoking«, Irene Müller erteilte mir in einem »Früh-Zustand« dieser Arbeit eine wichtige Warnung, Maria Mesner und Anton Staudinger besaßen die Geduld, gleich mehrere Versionen dieses Artikels zu kommentieren und zu korrigieren.

- ¹ Vgl. Hayden White, *The modernist Event*, in: ders., *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore u. London 1999, 66-86.
- ² Am 11.3. und 17.3.2002. Vgl. *Der Standard*, 11.3.2002, *Der Standard*, 16.3.2002, *Der Standard*, 18.3.2002; ich folge meinen eigenen Notizen.
- ³ Vgl. z. B. Jean Baudrillard, *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin 1992, 95 ff.
- ⁴ Hayden White, *History as Fulfillment*, keynote address, November 12, 1999, Mitschrift publiziert bei www.tulane.edu/~isn/hwkeynote.htm (14.6.2002).
- ⁵ Bereits 1976 bespricht Baudrillard ausführlich die Besonderheit des Doppelten der Türme des World Trade Center: »Die Tatsache, daß es zwei identische gibt, ist signifikant für das Ende aller Konkurrenz, das Ende jeder ursprünglichen Referenz. (...) Damit das Zeichen rein ist, muß es sich selbst verdoppeln: erst die Verdoppelung des Zeichens macht dem, was es bezeichnet, ein Ende.« Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, 110 f.
- ⁶ *Der Spiegel* vom 15. Januar 2002.
- ⁷ Vgl. Arno Borst, *Das Erdbeben von 1348. Ein historischer Beitrag zur Katastrophenforschung*, in: *Historische Zeitschrift* 233 (1981), 529-569.
- ⁸ Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, 2. Aufl., Hamburg 1999. Dies gilt im Übrigen auch dann, wenn »im Verständnis der Neuzeit (...) die Dauer eine Dauer des ununterbrochenen Wechsels« wäre. Günter Dux, *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1998, 37.
- ⁹ Alfred Schütz u. Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1979 u. 1984.
- ¹⁰ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le territoire de l'historien*, Bd. 2, Paris 1978.
- ¹¹ Gebhard Rusch, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt am Main 1987, 399 ff.
- ¹² Theodor Lessing, *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*, München 1983.
- ¹³ Gebhard Rusch, *Talking History. Eine Mikro-Zeitgeschichte zum Verhältnis von Kognition, Sprache und Geschichte*, in: *ÖZG* 10 (1999), 539-562, 551.
- ¹⁴ Gebhard Rusch, *Erinnerungen aus der Gegenwart*, in: Siegfried J. Schmidt, Hg., *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt am Main 1991, 267-292.
- ¹⁵ Das weitaus bekannteste Beispiel ist Robert W. Fogel, *Railroads and American Economic Growth. Essays in Econometric History*, Baltimore 1964.
- ¹⁶ Vgl. z. B. die Arbeit des Berliner Althistorikers Alexander Demandt, *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn ...?*, Göttingen 1984. Mit Fokus auf das 20. Jahrhundert: Niall Ferguson, Hg., *Virtuelle Geschichte. Historische Alternativen im 20. Jahrhundert*, Darmstadt 1999. Zum Naheverhältnis von »alternate histories« zu »science fiction« vgl. z. B. Michael Salewski, *Zeitgeist und Zeitmaschine. Science Fiction und Geschichte*, München 1986, 211 ff.
- ¹⁷ Vgl. Georg Schmid, *Die geschichtsfalle. Über bilder, einbildungen und geschichtsbilder*, Wien, Köln u. Weimar 2000, 119 ff.; vgl. schon ders., *Die Spur und die Trasse. (Post-)Moderne Wegmarken der Geschichtswissenschaft*, Wien, Köln u. Graz 1988, 281 ff.
- ¹⁸ Eine Übersicht zu Resnais' Werk bietet das Katalog-Buch des Centre George Pompidou: *L'art d'Alain Resnais par Alain Fleischer*, Paris 1998. Die Thematisierung von Zeit in Alain Resnais' Filmen bildet ein zentrales Argument bei: Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino* 2, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1999.
- ¹⁹ *Smoking, No Smoking*, Frankreich 1993, Regie: Alain Resnais, 35 mm, Farbe, 140 u. 145 Minuten.
- ²⁰ Vgl. Alan Ayckbourn, *Intimate Exchanges. A Play*, 2 Bde., London u. a. 1985. Bibliographische

Überblicke zu Alan Ayckbourn finden sich unter www.alanayckbourn.net (30.6.2002).

- ²¹ Auch Christa Blümlinger behandelte dieses Film-Paar als eine Art Lehrstück für die Frage der Thematisierung von Zeit im Film. Vgl. Christa Blümlinger, *Vorzukunft*, in: SYNEMA, Hg., *Zeit*, Wien 1999, 16-31.
- ²² Ich sah den Film 1994 zum ersten Mal in der französischen Originalfassung mit deutschen Untertiteln (vgl. Stadtkino Programm 256, Wien 1994). Für die folgende Darstellung benutzte ich die Videoaufzeichnung einer deutschen Synchronfassung. Die wörtlichen Zitate wurden mit Ayckbourn, *Intimate Exchanges*, wie Anm. 20, verglichen. Zur besseren Übersicht wurden die Episoden durch ein Dezimalsystem ausgezeichnet.
- ²³ Norbert Elias u. John L. Scotson, *Etablierte und Außenseiter*, Frankfurt am Main 1990.
- ²⁴ Vgl. nur Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, 5. Aufl., Frankfurt am Main 1984.
- ²⁵ Vgl. Erving Goffman, *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt am Main 1986, 54 ff.
- ²⁶ Vgl. Juri Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972; dazu auch ausführlich Manfred Titzmann, *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*, München 1977, 230 ff.
- ²⁷ Vgl. Erving Goffman, *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt am Main 1975.
- ²⁸ Vgl. Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 6. Aufl., München 1988, 99-128. Es scheint bezeichnend, dass Goffman zur Darlegung der Hinterbühnen-Situationen das Verhalten der Bedienten in dem von ihm untersuchten Shetland-Hotel heranzieht. Vgl. ebd., 107 ff.
- ²⁹ Vgl. Goffman, *Interaktionsrituale*, wie Anm. 25, 106 ff.
- ³⁰ Vgl. Gregory Bateson, *Die Kybernetik des »Selbst«*. Eine Theorie des Alkoholismus, in: ders., *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt am Main 1985, 400-435.
- ³¹ Vgl. dazu u. a. Paul Watzlawick, John H. Weakland u. Richard Fisch, *Lösungen. Zur Theorie und Praxis menschlichen Wandels*, 2. Aufl., Bern, Stuttgart u. Wien 1979, 51 ff.
- ³² Glaubwürdige Entschuldigungen müssen die Verfehlung benennen, das Bedauern aussprechen und müssen vom Gegenüber als solche anerkannt werden. Vgl. Nicholas Tavuchis, *Mea Culpa. A Sociology of Apology and Reconciliation*, Stanford 1991, 22 f.
- ³³ Ayckbourn, *Intimate Exchanges*, wie Anm. 20. Gegenüber Ayckbourns *Intimate Exchanges*, die für 16 Theaterstunden Stoff bieten, ist auch die Textmenge in *Smoking / No Smoking* erheblich reduziert.
- ³⁴ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*, Reinbek bei Hamburg 1978, 16.
- ³⁵ Vgl. z. B. Fritz B. Simon, Hg., *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktionen in der systemischen Therapie*, Frankfurt am Main 1997.
- ³⁶ Dies vielleicht durchaus im Sinne Luhmanns, der mit größter Konsequenz vertrat, soziale Systeme könnten ausschließlich durch Kommunikationen (nicht durch Personen) erzeugt (und definiert) werden. Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1984.
- ³⁷ Dabei handelt es sich um Verkürzungen von Ayckbourns Text.
- ³⁸ Gregory Bateson, *Form, Substanz und Differenz*, in: ders., *Ökologie*, wie Anm. 30, 576-597, 582.
- ³⁹ Blümlinger, *Vorzukunft*, wie Anm. 21, 23.
- ⁴⁰ Vgl. John Archibald Wheeler, *Information, Physics, Quantum: The Search for Links*, in: W. H. Zurek, Hg., *Complexity, Entropy, and the Physics of Information*, London 1990, 3-28. Die »ontologischen« Implikationen, die Wheelers Artikel möglicherweise enthält, brauchen nicht unbedingt akzeptiert zu werden, um die Bedeutung von Information auf der Ebene von »Onto-

- genese« in Betracht ziehen zu können.
- ⁴¹ Vgl. nur die instruktive Darstellung der Forschungsgeschichte bei Peter Convey u. Roger Highfield, *Anti-Chaos. Der Pfeil der Zeit in der Selbstorganisation des Lebens*, Reinbek bei Hamburg 1992.
- ⁴² Vgl. dazu umfassend: Heinz-Dieter Zeh, *The physical direction of time*, 4. Aufl., Berlin u. a. 2001.
- ⁴³ Vgl. Ludwig Boltzmann, *Vorlesungen über Gastheorie*, Leipzig 1896.
- ⁴⁴ Claude E. Shannon, *Eine mathematische Theorie der Kommunikation*, in: ders., *Ein Aus. Ausgewählte Schriften zur Kommunikations- und Nachrichtentheorie*, hg. v. Friedrich Kittler u. a., Berlin 2000, 7-100, 25 ff.
- ⁴⁵ Heinz von Foerster, *Selbst-organisierende Systeme und ihre Umwelten*, in: ders., *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt am Main 1993, 211-232.
- ⁴⁶ Erwin Schrödinger, *Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet*, München 1989, 160 f.
- ⁴⁷ Erwin Chargaff, *Wissensindustrie*, in: ders., *Ernste Fragen. Essays*, Stuttgart 2000, 243-259, 247.
- ⁴⁸ Vgl. nur David Hackett Fischer, *Historians' Fallacies. Toward a Logic of Historical Thought*, New York u. a. 1970.
- ⁴⁹ Dieser Begriff wird Peter Weibel zugeschrieben (persönliche Mitteilung von Gerhard Grössing). Vgl. auch <http://www.mip.at/de/dokumente/1098-content.html> (12.7.2002).
- ⁵⁰ »(...) dort war ein Bild von einer verbrannten Sicherung, und [Ashby] sagt: ›Da ist es, da haben wir die Ursache. Diese Sicherung ist abgebrannt und die gesamte Ostküste hat kein Licht mehr gehabt.« (...) man mußte doch rechtfertigen, daß die ganze Ostküste ohne Licht ist.« Im *Goldenen Hecht. Über Konstruktivismus und Geschichte. Ein Gespräch zwischen Heinz von Foerster, Albert Müller und Karl H. Müller* in: *ÖZG* 8 (1997), 129-143, 140 f.
- ⁵¹ Vgl. Gerhard Dangelmayr u. Jörg Hettel, *Chaos – Determiniertheit und Zufall*, in: Holger Krapp u. Thomas Wägenbaur, Hg., *Komplexität und Selbstorganisation. »Chaos« in den Natur- und Kulturwissenschaften*, München 1997, 19-42. Das immer noch Interessante am Lorenzschens ›butterfly effect‹, dessen Validität heute in Zweifel gezogen wird (dem Schmetterling wird kaum mehr eine Chance eingeräumt, einen Sturm auszulösen) – immerhin beruhte die Lorenzsche Erfindung bloß auf dem Durchrechnen dreier Gleichungen – scheint mir darin zu bestehen, dass insgesamt Systeme »sensitive to initial conditions« thematisiert werden konnten und damit Modelle bereitgehalten werden, die in Analogie für unser Filmbeispiel herangezogen werden können. Im Übrigen: Wissenschaftshistorisch sollte der Frage nachgegangen werden, warum der Schmetterlings-Effekt zuerst einmal als Möwen-Effekt beschrieben wurde ...
- ⁵² Lessing, *Geschichte*, wie Anm. 12, 52 ff.
- ⁵³ Ebd., 56 ff.
- ⁵⁴ Heinz von Foerster, *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt am Main 1993, 254 ff.
- ⁵⁵ Ebd., 103 ff.
- ⁵⁶ Heinz von Foerster, *Der Anfang von Himmel und Erde hat keinen Namen. Eine Selbsterschaffung in sieben Tagen*, hg. v. Albert Müller u. Karl H. Müller, 3. Aufl., Berlin 2002, 99.
- ⁵⁷ John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*, hg. v. Eike von Savigny, Stuttgart 1979. Zur Diskussion vgl. nun den Überblick: Uwe Wirth, Hg., *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002.
- ⁵⁸ René A. Spitz, *Nein und Ja. Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, 3. Aufl., Stuttgart 1978. Eine angemessene Würdigung dieser Arbeit eines Psychoanalytikers durch die Kommunikations- und Medientheorie steht noch aus.
- ⁵⁹ Blümlinger, *Vorzukunft*, wie Anm. 21, 2.