

Neues Bild, an einem Zugfenster vorbeifliegende Landschaft. Im TV-Film wird mit der japanischen Bahn gefahren.

Maki, im engen Lederkleid, sitzt am Fenster. Sie hat die Augen geschlossen. Moni befindet sich ihr gegenüber, und neben ihr, im eleganten Seidenkostüm, sitzt, sitzt? – hat Okasan ihren Platz. Die japanische Mama nimmt die japanische Sitzhaltung ein. Ihre Füße berühren nicht den Boden. Sie sitzt auf den Unterschenkeln. Ihre Schuhe hat sie ausgezogen.

Moni ist ihr zugewendet und liest ihr von den Lippen ab. Den Ton langsam einblenden. Der Zuseher verfolgt nun, wie Okasan der Westfrau Moni das Zählen auf Japanisch beibringt. Die Finger werden zur Verständigung genutzt. Ichi, ni, san, shi, go. Ein Finger, der zweite Finger, der dritte Finger, der vierte Finger, der fünfte Finger der linken Hand von Okasan klappt zu, die Hand war offen und ein Finger nach dem anderen verschwindet zu einer Faust. Bis zehn kann Moni schon gut zählen. Ab zehn ist's ein Kinderspiel. Elf ist zehneins, zwölf ist zehnzwei; zwanzig ist zwei-zehn, fünfzig ist fünf-zehn. Die beiden Frauen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, kommunizieren in vertrauter Weise miteinander. Dem Unterricht im Zählen auf Japanisch wird im Film mehr Platz eingeräumt als die Szene eigentlich hergibt.

Ein wenig später. Moni rutscht auf ihrem Sitz hin und her. Sie richtet ihren Oberkörper auf und entspannt sich wieder. Maki, ihre japanische Freundin gegenüber am Fenster, schläft immer noch. Okasan, ihr zur Seite, hat eine starre Haltung eingenommen.

Monotones Zählen auf Japanisch durchzieht die ganze Einstellung und hält weiter an. Es ist Monis Stimme, die zu hören ist, aber es ist ihre innere Stimme, die zählt, es zählt in Moni: Ichi ni san shi go roku hana hachi ku ju; ju ichi, ju ni ... ni ju ... go ju ...

Jede von Moni »still« gesprochene Zahl ist begleitet von Atemgeräuschen. Ichi einatmen, ni ausatmen, san einatmen, und so weiter.

Monis Körper kommt langsam zur Ruhe. Und somit kommt auch das Bild, das die Kamera einfängt, zur Ruhe. Der Bildausschnitt ist für einen Augenblick stillgelegt. Was in Monis Blickfeld ist, der Rocksäum des Lederkleides ihres Gegenübers, die Beine ihres Gegenübers, die Lacklederschuhe ihres Gegenübers, ihre eigenen Schuhe, ihre eigenen, ausgestreckten Beine und ihre Hände auf den Knien, verliert an Körperhaftigkeit, an Konsistenz, an Farbe. Monis Umfeld verblasst. Die Szene »Okasan zieht Moni in ihren Bann« geht über in eine Erinnerungssequenz.

Das Zählen ist im Off noch zu hören. Nach einer Schwarzphase langsames Aufblenden. Abkehr vom Prinzip »Auge der Frau ist Auge der Kamera«.

Moni ist sechzehn Jahre alt ...

Ein Straßenbeleuchtungskörper auf gusseisernem Standbein, eine Art Kandelaber, nimmt langsam Form an. Das Ichi-ni-san-shi-go verklingt.

Tageslicht. Eine europäische Stadtlandschaft in den Sechzigerjahren. Die Konturen der Häuser errei-

chen nicht die gewohnte Schärfe. Straßenszene. Zwei Kameras, die eine davon fix montiert.

In einiger Entfernung tauchen die Umriss einer weiblichen Gestalt auf. Ihr Sommerkleid schwingt beim Gehen. Der Wind bauscht es auf. Weichzeichner. Die Gestalt unterscheidet sich durch ihr wehendes Kleid von anderen, ebenso nur in Umrissen erkennbaren Passanten. Sie ist zeitweise verdeckt durch den massiv den Vordergrund beherrschenden Kandelaber. Sie kommt geradewegs auf die hinter dem Kandelaber postierte Kamera zu.

Kamera-Gegenschuss. Im Bild ist nun das Gesichtsfeld der weiblichen Gestalt mit dem schwingenden Rock. Der Drehort ist derselbe, aber der Kandelaber ist nicht da. Die weibliche Gestalt sieht ihn nicht.

Position 1, Kamera hinter dem Kandelaber. Die Frau entpuppt sich als Moni in jungen Jahren. Ihre Gestalt ist immer noch verschwommen. Sie ist dem Kandelaber schon um einiges näher gekommen.

Wiederum Änderung der Blickrichtung um 180 Grad. Moni ist »mit ihrem Kopf ganz woanders«. Den Kandelaber sieht sie noch immer nicht.

Wenn nun, zum letzten Mal, der Kandelaber von der dahinter aufgebauten Kamera ins Bild genommen wird, ist Moni diesem schon gefährlich nah, sie setzt Fuß vor Fuß, drei Schritte noch, zwei, einer –

Peng!! Und die Kamera? Nun, sie macht nicht den Schlag gegen die Säule mit, sondern vollzieht einen schnellen Schwenk um 360 Grad. »Die Sinne schwinden« gaukelt sie vor. Die Optik wird abge-

deckt. Eine Spritzkerze simuliert die Sternchen, die vor Monis Augen aufblitzen. Die Optik wird freige-
macht und Erschütterungen ausgesetzt. Es entstehen
nicht, wie man meinen könnte, verwackelte Bilder,
sondern kreisende Bildsegmente suchen ihre Form.
Moni klittert die Bruchstücke zusammen. Da ist
keine Stadtlandschaft mehr und kein Kandelaber;
gebirgige Szenerie im Weitwinkel nimmt Form an,
und ein Mann in japanischer Kleidung aus alter Zeit
beherrscht den Vordergrund.

Die Rückblende in die Jugendzeit wird von der
Geschichte des entlaufenen Ochsens und seinem Hir-
ten abgelöst. Der Hirte hat die Spur des Ochsens
entdeckt.

*nun versteht er, daß die dinge, wie verschieden gestaltet
auch, alle von dem einen golde sind, und daß das wesen
jeglichen dinges nicht verschieden ist von seinem eigenen wesen.*

Der Hirte sucht mit all seinen Kräften. Er wird
schließlich auch fündig, wenn er auch erst am Anfang
steht.

*unter den bäumen am wassergestade sind hier und
dort die spuren des ochsen dicht hinterlassen.*

*hat der hirte den weg gefunden inmitten des
dichtwuchernden, duftenden grases?*

*wie weit auch der ochse laufen mag bis in den hintersten
ort des tiefen gebirges:*

*reicht doch seine nase in den weiten himmel,
daß er sich nicht verbergen kann.*

– Wir stehen vor einem Tunnel.

Makis Worte sind in die Stille der Bäume am Was-
sergestade eingebrochen. Die Kameraoptik bewirkt

durch eine Zoomfahrt die sukzessive Verkleinerung des Bildes vom Ochsen und seinem Hirten. Das Bild erlangt für einen Augenblick Zugfenstergröße und sieht wie gerahmt aus. Es verkleinert sich in raschem Tempo, und als nicht mehr festzustellen ist, ob das Pünktchen dort im Gebirge der Hirte ist, fährt der Zug mit einem Ruck an. Die Landschaft draußen verschiebt sich. Natürliche Ablende, der Zug ist in den Tunnel eingefahren. Zäsur. Was ab nun geschieht, ist nicht mehr rückgängig zu machen.

Wochenlang lebe ich nun schon in Ungewissheit über das Schicksal meiner Frau Moni. Ich bezichtige die bundesdeutsche Polizei der zu wenig genauen Recherche zu dem einzigen Punkt, der weiterführen könnte, dem Abholen des Kendostabs kurz vor Abflug der Austrian Airlines von Frankfurt Richtung Heimatflughafen. Ich bat um eine neuerliche Überprüfung aller Fakten. Wann genau ist der Kendostab am Frankfurter Flughafen, nach der Landung der Maschine aus Tokio, abgeholt worden? Wo ist der Aushändigungsschein geblieben, mit welcher Unterschrift ist die Abholung bestätigt worden? Wer hat den Stab übergeben? Gibt es Zeugen für die Übergabe? Können sich diese Zeugen erinnern, wie die Frau ausgesehen hat, die den Stab abgeholt hat? Wie sie sich benommen hat? Ist etwa, auch das wäre möglich, Monis Mitbringsel, der Kendostab, beim Transport, beim Umladen in Seoul zum Beispiel, verloren gegangen? Oder aber ist der Kendostab, der in Frankfurt abgeholt wurde, gar nicht Monis Stab

gewesen, ist Monis Stab gar nicht transportiert worden, weil er nämlich zusammen mit Moni in Japan geblieben ist?

Eine ganz andere Frage im Zusammenhang mit dem Kendostab habe ich mir schon längst selbst beantwortet. Welcher Sport das denn sei, bei dem man den Stab als Gerät benutzt.

Es gibt, nach buddhistischem Glauben japanischer Spielart, viele Wege, zur letzten Stufe der Erkenntnis, dem sogenannten ZEN, vorzudringen. Zum Beispiel den Weg über das Blumenstecken, über die Kochkunst, über die kalligraphische Kunst, über die Kunst des Bogenschießens und über die Kunst des Schwertkampfes.

Eine Einübungsform zur Kunst des Schwertkampfes beziehungsweise die zeremonielle Form des Schwertkampfes ist das Fechten mit dem Kendostab. Bis zum Jahr 1750 hatte man in der Fechtkunst richtige Schwerter benutzt. Dann erst ging man zum Bambusschwert über. Erhalten blieb der Geist der alten Übung: den Feind mit gleichsam schlafwandlerischer Sicherheit zu treffen, und zugleich den Kämpfer zu höchster Konzentration und höchster Selbstdisziplin zu befähigen.

Kendo, wie im Übrigen auch Judo und Kyudo, endet mit der Silbe »do«. »Do« ist der japanische Name für »Weg«. Ken-do ist der Schwert-Weg, der Weg zur Erkenntnis über das in schlagende Bewegung versetzte Bambusschwert.

Ich schilderte der bundesdeutschen Polizei in der eben festgehaltenen Kurzform, was Ken-do eigent-

lich sei. Ich vertrat die Meinung, Moni müsse von der Bedeutung gewusst haben, könne sich überhaupt eingehender mit »Wegen zur Erkenntnis« beschäftigt haben, könne sich – nur so ein Gedanke – in ein abseits gelegenes japanisches ZEN-Kloster zurückgezogen haben und dort im Lotossitz verharrend ungestört von Nachforschungen nach ihrer Person auf satori, die Erleuchtung, warten.

Die bundesdeutsche Polizei, es ist ihr nicht zu verargen, wendete sich intern an ihre österreichischen Kollegen. Ob man diesen Herrn Kapellmeister Weidel nicht näher unter die Lupe nehmen sollte? Vielleicht habe er mehr mit dem Verschwinden seiner Frau zu tun, als bisher angenommen worden ist.

Eine noch nie da gewesene Identifikationschance soll dem Zuseher zuteil werden. Wie Moni es anstellen will, das zu erreichen, ist inzwischen drehbuchevident: Auge der Hauptdarstellerin im Film ist Auge der Kamera. Und warum sie so vorgeht, hat sie auch dargelegt. Sie möchte – dass sie schon so gut wie nicht existent sein könnte, weigert sie sich zu glauben – diese Frau, dieses mit Moni bezeichnete »Ich« zurückholen, zurückholen, bevor es zu spät ist.

In dem Schwebезustand, in dem sie sich befindet, in dem Zustand des sanften Übergangs, wird sie eines Dings gewahr, das, so stellt sie fest, ganz nah ihrem Gesicht ist. Es ist durchsichtig. Wenn sie die Augäpfel nach links rollt, ist es links vorm Gesicht, wenn sie die Augäpfel nach rechts rollt, ist es rechts vorm Gesicht.