

## **EVERY QUOTE ON HAPPINESS IS ONE TOO MANY oder:**

*A short stranger will soon enter your life with blessings to share.*

Auf meiner Suche nach einer adäquaten Anfangseinstellung für diesen Text bin ich auf die Eröffnungssequenz von Johannes Gierlingers Film *The Fortune You Seek is in another Cookie* gestoßen. Ich dachte, man könnte einfach mit den selben Worten, die den Film einleiten, auch diesen Text beginnen, der ja unter anderem von Gierlingers filmischen Werken handeln wird:

*At the beginning of my search for a fitting opening scene for a film about the pursuit of happiness, I intuitively thought about another film, by Billy Wilder... or was it Ernst Lubitsch? A woman dies in that first scene. I thought this picture should start with a woman on a carousel, who disappears during the course of one revolution. Time would swallow her, and the merry go round would become a ticking clock face. We would hear a protagonist proclaim: "The moment I decided to make a film about the pursuit of happiness is the moment it turned its face from me".*

Die erste Einstellung in *The Fortune You Seek is in another Cookie* zeigt, symptomatisch und programmatisch im Hinblick auf Gierlingers Werk, eine Such-Bewegung. Unser Blick folgt einer subjektiven Kameraeinstellung, jemand hat wiederum seinen oder ihren Blick auf den Boden, in den Staub, gerichtet. Ein Innehalten, eine Hand gerät ins Bild, sie gräbt, suchend, hinterlässt dabei eine Spur, dann schwenkt die Kamera hinauf, eine weite Landschaft eröffnet sich, der Horizont wird sichtbar. Von der Nahaufnahme in die Totale, vom Detail einer Suche in die Erzählung, hier zeigt sich dem Blick der Betrachterin der visuelle, erzählerische, essayistische Raum, in dem Gierlingers Filme entstehen: *The Fortune You Seek is in another Cookie*, *A Subsequent Fulfilment of a Prehistoric Wish* oder (der jüngste Film, der auch hier in der Ausstellung zu sehen ist), *Die Ordnung der Träume*. Es sind unterschiedliche Filme, doch entsteht, wenn man sie öfter gesehen hat, der Eindruck, dass es sich eigentlich um einen Film handelt, der ähnliche Fragen, Fragmente von Geschichten und Themen unter immer neuen Gesichtspunkten in aufeinander folgenden Kapiteln behandelt.

Ähnlich der suchenden, tastenden Hand zu Beginn von *The Fortune You Seek*... bewegt sich Gierlingers Kamera mit einer flirrenden Unruhe und Leichtigkeit, als hätte sie überhaupt kein Gewicht; sie vollführt Bewegungen, die von Neugier und Interesse am Gegenstand geleitet sind: nicht eine perfekte Kadrierung wird angestrebt, innerhalb welcher der Blick der

Betrachterin möglichst zentriert werden soll, sondern die Kamera und mit ihr der Bildschnitt folgen musikalischen, rhythmischen, man möchte fast sagen: schwebenden Motiven; sie folgen diesen Motiven und ihren Variationen im Verlauf der Erzählung, die flüchtig ist, und bisweilen beinahe sogar auf der Flucht zu sein scheint: vor Anfängen und Mitten und Enden, vor Folgerichtigkeit, vor klar definierten Wendepunkten, vor all dem, was klassische Filmerzählung eben so ausmacht. Deswegen könnte man auch einfach sagen, dass Gierlinger zutiefst der Tradition des Essayfilms verpflichtet ist, deren wohl herausragendster Vertreter der französische Filmemacher Chris Marker war. Das Glück, oder die Frage nach dem Glück, oder ein Bild von Glück stellt eines der zentralen Motive von Chris Markers wegweisendem Film *Sans Soleil* dar, auf den Gierlinger sich in *The Fortune You Seek...* explizit bezieht.

Ich selbst habe *Sans Soleil* kurz nach seinem Erscheinen im Jahr 1983 im Wiener Stadtkino gesehen. Ich kann mich genau daran erinnern, der Film wurde um Mitternacht als Sneak Preview gezeigt, und danach hatte sich meine Vorstellung von Filmen, vom Filmemachen und vom Erzählen fundamental gewandelt; ich machte danach eine lang andauernde tief melancholische Phase durch, die mit meiner Einsicht in die Unmöglichkeit, etwas auch nur annähernd gleich Großartiges jemals schaffen zu können, zu tun hatte. (Zum Glück sind diese Zeiten vorbei. Früher oder später findet man sich mit allem Möglichen ab.)

*Sans Soleil* wiederum, um bei den Anfängen zu bleiben, beginnt mit folgendem Voice Over:

*The first image he told me about are three children on a road in Iceland in 1965. He said that for him, it was the image of happiness, and also that he had tried several times to link it to other images. But it never worked. He wrote: One day I will have to put it all alone at the beginning of a film, with a long piece of black leader. If they don't see happiness in the picture, at least they'll see the black.*

## NACHBILDER AUS VORBILDERN

Darüber, wie man mit Vorbildern umgeht, oder wie man sie umgeht, oder warum man sie nicht umgehen kann, haben Johannes und ich uns oft unterhalten. Umso dringlicher schien uns natürlich diese Frage, da es um ein Vorbild namens Chris Marker ging, und um einen Film mit dem Titel *Sans Soleil*, der ausser Johannes und mir auch noch unzähligen anderen (melancholischen) Cinéphilien jeglichen Alters zu Ikone, Wegweiser, zum Matrixfilm

geworden ist. Wenn man also das Vorbild weder verdrängen noch verbergen noch umgehen kann, muss man sich ihm einfach ausliefern, und im besten Fall entsteht ein Nachbild, das Echo, Reflexion, Hommage immer im vollen Bewusstsein der Einzigartigkeit des Vorbilds ist, und das die Marker'schen Themen zugleich ins Heute holt, im Versuch einer zeitgenössischen Adaption. Und was hier noch zu sagen wäre: auch Chris Marker hatte selbstverständlich Vorbilder und Referenzen, im Fall von *Sans Soleil* und dem Thema des Glücks war dies (unter anderem) der sowjetische Regisseur Alexander Medwedkin, über dessen Leben und Werk Chris Marker im Jahr 1993 einen Film mit dem Titel *The Last Bolshevik* gedreht hat, und der selbst wiederum, hier schliesst sich der Kreis, 1934/35 den Film *Happiness* (seinen berühmtesten) veröffentlichte. Mir ist von diesem Film vor allem im Gedächtnis geblieben, dass zu Beginn eine Frau zu ihrem Mann sagt: „Geh such das Glück und komm nicht wieder, als bis du es gefunden hast!“

Ein Zeitsprung von Moskau 1935 nach Berlin 2009: In dem Stück *Cinécittà aperta* von Rene Pollesch sagt eine Figur namens Tine: *Daß es das Glück nicht gibt, kann man in einem Film nicht sagen. Der Film als Medium ist auf Glück aufgebaut.*

Man kann das aber auch anders sehen: LE BONHEUR N'EST PAS GAI 49

*Le bonheur n'est pas gai* oder auch „Happiness is not fun“: niemand anderer als der notorisch misantrophische, dem Glück, seinen Versprechungen und seinen Folgen zutiefst misstrauende Jean-Luc Godard hat diese Worte an das Ende seines Films *De l'origine du XXème siècle* gestellt: ein Sound-Zitat wiederum des Films *Le Plaisir* von Max Ophüls aus dem Jahr 1952. Dieser Satz könnte als übergeordnetes Motto für *De l'origine...* gelten – ein Werk, das im Jahr 2000 vom Filmfestival Cannes bei Godard als Eröffnungskurzfilm in Auftrag gegeben wurde, und das eine Reflexion über das Kino des 20. Jahrhunderts an der Schwelle des neuen Jahrtausends sein sollte. Stattdessen aber offerierte Godard ein wahres Sperrfeuer von neu montierter Footage aus unterschiedlichsten Quellen, die vor allem Kriegsbilder und die Gräueltaten der Nazis zeigte, an manchen Stellen von Ausschnitten aus Maurice Chevaliers *Gigi* und Godards eigenem Film *À bout de souffle* unterbrochen. So könnte man, Godard folgend, auch etwas Anderes sagen: nämlich, dass im Hinblick auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts ein Bild des Glücks bloß ein widersprüchliches, verschattetes, düsteres, ambivalentes, und beschädigtes Bild sein kann; Chris Marker hat das in den Anfangseinstellungen von *Sans Soleil* bereits sinnfällig deutlich gemacht: das Bild der drei

isländischen Kinder im Gegenlicht, die einander an den Händen halten, kombiniert er mit einem Bild, das einen Kampffjet an Deck eines US-amerikanischen Flugzeugträgers zeigt. Bilder des Glücks gibt es nicht ohne die entsprechenden Bilder des Schreckens. Godard (und Marker) zeigen beide, dass solche Bilder keinen Trost im Hinblick auf das Grauen des 20. Jahrhunderts anbieten, sondern dass die einzige Möglichkeit darin besteht, Widersprüche und Gegensätze nicht aufzulösen, sondern deren Dissonanzen auszuhalten. Von dieser Erkenntnis ist auch das Werk von Johannes Gierlinger geprägt.

In ihrem Text: *Adorno geht in das Theater von René Pollesch und fragt nach Kulturindustrie heute* schreibt die Philosophin Ruth Sonderegger über Adorno, der das Verhältnis von Glück und Kunst unter den Bedingungen des sogenannten kulturindustriellen Amusements als einen "permanenten Aufschub des versprochenen Glücks, als masochistisch verstümmelten Verlust" beschreibt. Wie schon gesagt, Godard hatte recht: *le bonheur n'est pas gai*.

## FORTUNE COOKIES

Der Titel des Films *The Fortune You Seek is in another Cookie* ist tatsächlich in einem Glückskeks gefunden worden, wie ich während der Recherche für diesen Vortrag ergoogelt habe, und hier folgt als Intermezzo eine kleine Auswahl weiterer Glücksversprechen aus dem Inneren der Kekse:

*Land is always on the mind of a flying bird*

*A short stranger will soon enter your life with blessings to share*

*Some fortune cookies contain no fortune*

Und hier mein Favorit:

*Your shoes will make you very happy today.*

AGAINST HAPPINESS: Noch etwas gegen das Glück.

*Surely some of you have felt the same way that I do. You have turned sullenly from those thousands of glowing, perfect teeth lighting the American landscape and slouched to the darkness—the half-lighted room, the twilight forest, the empty café. There you have sat and settled into the bare, hard fact that the world is terrible in its beauty, indifferent much of the time, incoherent and nervous and resplendent when on certain evenings, when the clouds are*

*right, a furious owl swooshes luridly from the horizon. You feel that sweet pressure behind your eyes, as if you would at any minute explode into hot tears. You long to languish in this unnamed sadness, this vague sense that everything is precious because it is dying, because you can never hold it, because it exists for only an instant.*

Diese Zeilen schreibt der Autor Eric G. Wilson in seinem Buch *Against Happiness: In Praise of Melancholy*, und auf eine Weise könnte man meinen, dass sich Gierlinger in seinen Filmen davon hat inspirieren lassen. Die Eule, die eines Abends am wolkenverhangenen Horizont auftaucht, könnte vielleicht sogar aus einem Film von Chris Marker kommen auf der Suche nach einem Ort in einem anderen Film, zum Beispiel in der chilenischen Atacama-Wüste:

*This cosmos that might just be a small part of something much larger. That could also disappear at the drop of a hat. There are other similarities, even if it is just the small camera in my hand and the large one inside of the telescope. Both trying to capture something unattainable. Stars and happiness. It's all chaos.*

Dieser Text begleitet eine Sequenz, in der es um das astronomische Paranal-Observatorium geht, das im Norden Chiles auf dem Berg Cerro Paranal gelegen ist; ein Observatorium, das von der Europäischen Südsternwarte betrieben wird und wo sich unter anderem das sogenannte *Very Large Telescope* befindet (es hat etwas Anrührendes, dass ein Teleskop so benannt ist, als würden seine schieren Dimensionen die Möglichkeiten sprachlicher Beschreibung überschreiten, und man hätte sich also auf die simpelste Form der Bezeichnung geeinigt: *very large telescope*.) Die Analogien zum Filmemachen sind hier unübersehbar: *...the small camera in my hand and the large one inside of the telescope. Both trying to capture something unattainable. Stars and happiness. It's all chaos.*

Visuelle Gleichnisse und Metaphern, die innerhalb der Bilder und der Geschichten eben auch davon erzählen, wie Bilder und Geschichten entstehen, finden sich in Gierlingers Filmen häufig: Ein Feuerwerk, es erleuchtet nicht nur die Gesichter feiernder Menschen, sondern gewissermaßen auch den Ausschnitt des Bildes, seine Kadrierung, seine Grenzen. Das Feuerwerk verwandelt sich in eine Explosion, in ein plötzliches Aufleuchten und rasches Verschwinden in der folgenden Dunkelheit; etwas (eine Maske?) wird verbrannt, ein Blitz erscheint am Horizont, Erscheinungen wie Augenaufschläge – all diese Lichtmetaphern verweisen auch auf das Kino selbst als fotografisches, lichtbasiertes Medium.

Dann, etwas später, eine Einstellung von Vorhängeschlössern, gekettet an das Geländer einer Brücke; die Schlösser sollen dafür sorgen, dass das Glück derjenigen, die sie dort angebracht haben, dass die Geschichte auch hält. Zumeist handelt es sich wohl um eine Liebesgeschichte... und leider fällt mir schon wieder Godard ein: *Qu'est-ce que c'est, une catastrophe? La premiere strophe d'un poem d'amour*. Wird es das? Halten? – das Glück, das Versprechen, die Liebe? Wahrscheinlich nicht, denn sonst müsste man - das Glück, das Versprechen, die Liebe - doch nicht an ein Brückengeländer anketten.

Es folgen Einstellungen von unterschiedlichen Städten, von (aus verschiedensten Gründen) verkleideten Menschen, von politischen Demonstrationen (von den Gezi-Park-Protessen in Istanbul beispielsweise, oder von den Studentenprotesten, die in Santiago de Chile seit einigen Jahre immer wieder aufflammen, und bei denen es um kostenlosen Bildungszugang, aber auch um Kritik an der neoliberalen politischen Orientierung Chiles geht); es folgen Einstellungen von rituellen Prozessionen und immer wieder auch von Karnevalssumzügen – Navid Kermanis wunderbare Beschreibung des Kölner Karnevals kam mir hier in Sinn:

*Er mag es, den Karneval von außen zu betrachten, mürrisch, unverkleidet, kopfschüttelnd. Er mag es, ein Paket bei der Post vorbeizubringen und sämtliche Beamte hinter den Schaltern in detailversessener Kleidung anzutreffen, jeder in einem anderen Kostüm. Wenn eine kastanienbraun angemalte Dicke im buntverzierten Wildlederkleid, das einmal gepasst haben wird, mit pechschwarzer Perücke, gehäkeltem Stirnband und einer Feder, die senkrecht am Hinterkopf steht, den Nachsendeauftrag bearbeitet, löst sich die Empörung über die dreißig Euro, die der schnöde Dienst neuerdings kostet, in Luft auf wie der Rauch ihrer Friedenspfeife. Die Bäckerfrau, die schon dem Erstsemester die Croissants verkaufte, sieht als Müllfrau einfach weniger verhärtet aus. Selbst das weitgehend türkische Personal des deutschen Supermarkts hat sich kölsch assimiliert etwas einfallen lassen, Seeräuber Jenny, King-Kong, Onkel Doktor, alle sind sie da.*

Und hier über das verkleidete türkische Supermarktpersonal zurück nach Istanbul zur Zeit der Gezi-Park-Protessen, in eine Zeit, die heute lange vergangen scheint, in eine Zeit, als Veränderung noch möglich schien und als Istanbul noch eine andere Stadt, die Türkei ein anderes Land waren. Man sieht tausende von bunten Post-Its, auf die Menschen ihre Wünsche geschrieben haben. Man sieht aber auch Graffitis und Slogans auf Hauswänden und Bannern,

die Erdogan als Diktator titulieren. Man sieht diese Bilder mit Traurigkeit. Man fragt sich, was mit den Menschen geschehen ist, die wiederum auf ihnen zu sehen sind. Zum Beispiel mit den beiden jungen Männern in einem Lebensmittelladen, von denen einer die Hände zum Victory-Zeichen reckt? Oder mit der Frau, die zwei Stoff-Pinguine an der zerborstenen Windschutzscheibe eines ausgebrannten Kleinbusses platziert? Oder mit den zwei jungen Mädchen, die in ihren Bücher lesen, versunken in Zeilen, die vielleicht von einer anderen, besseren Zeit handeln? Und wie immer bei Gierlinger ist auch hier die Handkamera unruhig, folgt den Bewegungen der Menschen, ist ganz nahe dran und doch gleich wieder weg, weiter, fern, woanders, unstetig, forschend, ablenkbar, und immer in Kontakt mit denjenigen, die sie filmt, die sie ansieht und die immer zurückblicken: Ein Kind am Rande eines Sees; ein Karussell und dann eine junge Frau auf einer Wiese im Park, die in die Kamera blickt, den Blick manchmal hält, dann ausweicht, die Augen senkt. Davor hat auch sie in einem Buch gelesen, Ernesto Sabatos Werk *El Tunèl* aus dem Jahr 1948, das von einem Maler namens Juan Pablo Castel erzählt, der eines Tages einfach verrückt wird.

Wie bei Godard gibt es auch in Gierlingers Filmen Menschen, die lesen, die gedankenverloren in Büchern blättern, oder die sich vor dem Blick der Kamera beinahe hinter ihnen verstecken. Und so sind Bücher natürlich auch Vorlagen, wie für seinen jüngsten Film mit dem Titel *Die Ordnung der Träume*, der sich auf Italo Calvinos Roman *Die unsichtbaren Städte* bezieht.

Zum Abschluss des Glücks, denn es ist langsam genug, Bilder eines Wunschbrunnens, die Fontana di Trevi in Rom: in einer langen Kamerafahrt sehen wir Menschen, Touristen, die Münzen werfen, mit der sie für die Erfüllung ihrer Wünsche bezahlen wollen. Manche werfen die Münzen synchron (drei Frauen in einer Bewegung, die an Wasserballett erinnert), manche mit geschlossenen Augen über die linke Schulter; ein anderer wendet den Kopf und guckt dem Wunsch noch lange nach, der zwar ins Wasser fällt, aber hoffentlich dennoch nicht ins Wasser fallen wird; und manche andere wirken, als wüssten sie nicht, welches Glück sie sich überhaupt wünschen sollen. Jetzt muss ich dann doch auch Lacan zitieren (die anderen Säulenheiligen hab ich ja schon durch: Marker, Godard ...), sinngemäß, zumindest: Das Schlimmste, was einem passieren kann, ist, dass man bekommt, was man will. Und das ist deswegen so schlimm, weil man nicht SELBST das will, was man will, sondern ein anderer (der Große Andere).

In seinem Stück mit dem großartigen Titel *Keiner findet sich schön*, das unter anderem auch von der Suche nach dem Glück handelt, schreibt Rene Pollesch:

*“Was sagt uns das, dass die Leben so oder ganz anders hätten verlaufen können? Irgendwas ist ja dran an diesem Gedanken, dass uns banale Entscheidungen da hin oder da hin werfen können, obwohl wir ja 60 Jahre später, wenn wir unsere High Heels wegwerfen, ganz genau wissen, dass es nur den einen Strang gab, der uns hätte glücklich werden lassen können. Nur den einen. Weil eben eine Ewigkeit in der Zeit nur mit diesem Zufall hinzukriegen ist, mit diesem ‚fast nichts‘. Aber das ist es dann eben: die Ewigkeit. Der Zufall und die Ewigkeit, die hängen auf diese Art zusammen. Man müsste sein Schicksal doch lieben können. Oder man denkt, man könnte doch auch etwas ändern an den Verhältnissen um einen herum, die sind doch nicht einfach da. Stattdessen war ich im Fitnessstudio und denke: Alle trainieren, denn alleine hält man den Stillstand nicht aus. Dann ist eben nichts mehr da, wenn die Liebe weg ist. Und dann muss man ohne Glück weiterleben. Dann geht das Leben eben einfach so weiter. Das ist dann einfach die Rest-Zeit-Story. (...)*

*Und diese Kontrolle über unser Funktionieren ist es doch, die immer sagt: es gibt einen Sinn des Lebens, des Menschen. Seine Natur: Kinderkriegen oder der Kapitalismus.*

*Die wollen alle das Glück des Menschen. Aber den gibt es vielleicht nicht mehr. Und es kann keine Kritik daran geben, dass nicht alle Menschen zu ihrem Glück kommen. Es müsste zu dem entscheidenden Punkt kommen, dass es vielleicht den Menschen nicht mehr gibt. Und damit erledigt sich auch das Glück.*

## COLLECTIVE MEMORIES

Die Filme von Johannes Gierlinger, so könnte man sagen, sind auch Aufzeichnungen kollektiver Erinnerungen. Ihre Kunst besteht in einer Art der Montage, die manche Motive aus der Flut der Bilder heraushebt und sie mit anderen über Kriterien der Ähnlichkeit und der Differenz verbindet. Das bleibt spürbar und schwingt in jedem Bild, in jeder Einstellung, in jedem Einstellungswechsel mit. Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas kommt einem in den Sinn, ein erstes Reservoir kollektiver Bild-Erinnerungen. Diesen Begriff der kollektiven Erinnerung hat der französische Philosoph und Soziologe Maurice Halbwachs in seinem Buch *La mémoire collective* geprägt: *Die kollektive Erinnerung*, so schreibt er, *ist der gemeinsame Pool von Wissen und Information in den Erinnerungen von zwei oder auch mehr Mitgliedern einer sozialen Gruppe*. Halbwachs selbst wurde im März 1945 von den Nazis im



Konzentrationslager Buchenwald ermordet – sein Buch erschien posthum, erst im Jahr 1950. Hier zeigt sich eine Verbindung zu Godard, der in *L'origine du XX siècle* Bilder der Verbrechen zeigt, die von den Nazis begangen wurden und die nun wiederum zu unseren kollektiven Erinnerungen geworden sind.

Der Film *A Subsequent Fulfilment of a Prehistoric Wish* erzählt von einer Künstlerin, die unter mysteriösen Umständen zu Tode gekommen ist. Ein Erzähler ist ihr und ihrem Werk auf der Spur, er findet aber nichts als Fragmente, verstreute Erinnerungen, Reste von Erzählungen und möglicherweise fiktionale Überlieferungen. Es geht unter anderem um Fragen von Identität, Spiritualität, um Zugehörigkeit und um Ausschluss. Diese fiktive Figur bezieht sich auf die kubanische Künstlerin Ana Mendieta, die am 8. September 1985 aus dem Fenster ihrer New Yorker Wohnung im 34. Stock stürzte, oder – eher der Wahrheit entsprechend - von ihrem damaligen Mann, dem Künstler Carl André im Verlauf einer heftigen Auseinandersetzung aus dem Fenster gestossen wurde. Dieser Film ist ein Zeit-Loop, der den Tod der Künstlerin Ana Mendieta mit zeitgenössischen politischen Fragen kurzschliesst, und er ist auch eine Spurensuche. Auch hier tauchen Einstellungen auf, die dem Reservoir kollektiver Erinnerungen entnommen sein könnten: Gesellschaften an der Schwelle zur Revolution, Rituale, Prozessionen, Menschen in Masken. Heiner Müller hat mal geschrieben, dass der Tod die Maske der Revolution sei, und die Revolution wiederum die Maske des Todes. Auch dieser Verbindung geht Johannes Gierlinger in all seinen Filmen auf unterschiedliche Weisen nach. Er fragt: Welche Revolution? Welches Leben? Welches Leben ist es, das wir leben und vor allem, *wie* wollen wir leben? Und wer blickt auf wen? Wer hat die Macht zu blicken, aufzuzeichnen, zu kommentieren, und wer nicht? Sind Blicke, die gehalten, die zurückgegeben werden, der Beginn einer Form des Widerstands, einer möglichen Revolution? Ist ein Blick, den man erwidert, wie ein Schuss, den man zurückgibt? Eine Einstellung (ein Schuss), ein wirklicher Schuss: als ein vorletztes Bild erinnere ich mich an die beiden kleinen Jungs in der Stadt Varanasi, oder Kashi, oder Benares (die Stadt hat viele Namen) aus dem Film *Die Ordnung der Träume*, der eine hält dem anderen eine Spielzeugpistole an die Schläfe, beide lachen in die Kamera, und man muss unwillkürlich an die berühmte Aufnahme von Eddie Adams aus dem Vietnamkrieg denken, die einen südvietnamesischen General zeigt, wie er einen Vietcong erschießt. Und schon sind die Kinder keine Kinder mehr, das Lachen ist ihnen aus den Gesichtern gewischt, und die Pistole scheint plötzlich echt.

Zum Schluss nun noch ein letztes Bild:

*“An einer Straßenecke in dieser Stadt steht jeden Abend der selbe Mann. Man könnte denken, er versuche mit seinem Radio, Verbindung zu einer anderen Stadt aufzubauen. Als wolle er die Töne und Stimmen einfangen, um zu wissen, dass er nicht ständig träumt. Als wolle er sicher gehen, dass die dort drüben nicht erfunden sind. Als wolle er klarstellen: Wir erfinden uns alle ständig selbst, und ab und an bewegen wir uns in Richtung Wirklichkeit.”*

Es hätte auch Johannes Gierlinger selbst gewesen sein können, der da in seinem eigenen Film an einer Straßenecke rumsteht und der versucht, mit anderen Menschen, mit uns beispielsweise, Verbindung aufzunehmen.

Es ist das Bild eines Künstlers.

Hätte ich den Titel dieses Textes *Every Quote on Happiness is One Too Many* wirklich ernst genommen, müsste ich zugeben, dass das ganz schön viele Zitate zu viel waren. Deswegen jetzt gleich noch eins, von Navid Kermani, das Ende seines Textes über den Kölner Karneval, und auch das Ende dieses Textes:

*“Aus der Ferne ist der unwirtliche Planet ein leuchtender Stern.”*

**Laudatio von Constanze Ruhm auf Johannes Gierlinger,  
Birgit-Jürgenssen-Preisträger 2017**