

# Die falschen Schlüsse

Autor(en): **Hackl, Erich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **41 (1999)**

Heft 222

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866702>

## **Nutzungsbedingungen**

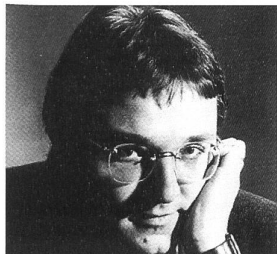
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Die falschen Schlüsse

Von Erich Hackl



Das Kino, in dem der deutsche Schriftsteller Gert Loschütz vor 47 Jahren seine ersten Filme gesehen hat, lag am Ende der Strasse, in der er damals wohnte, in einer Kleinstadt im Osten des Landes. «Wenn man im dunklen Saal Bonbonpapier in den Projektorstrahl schnippte, blitzte es auf, als stiegen winzige Raketen zur Decke. An der Längsseite des Kinos, etwa in Höhe der Leinwand, führte eine Eisentür auf die Strasse.» Diese Eisentür, schreibt Loschütz, habe eine Zeitlang eine fast magische Anziehungskraft auf ihn ausgeübt: Er war davon überzeugt, dass nach Schluss der Vorstellung die Akteure durch die Tür hinaus ins Freie traten, um nach Hause zu gehen. Oft habe er versucht, sie beim Verlassen des Kinos zu ertappen; dass es ihm nicht gelang, bewies nur, dass sie es geschickter anstellten.

Wahrscheinlich, dachte das Kind, das Loschütz damals war, warteten sie, bis es Abend wurde und die Zuschauer im Bett lagen, um sich dann im Schutz der Dunkelheit hinauszustehlen. Die Leinwand sah er als eine Art durchsichtigen Vorhang an, hinter dem sich das Gezeigte tatsächlich abspielte. Schwierigkeiten bereitete ihm, dass es bei den meisten Abenteuern, die er alle für wahr nahm, Tote gab. Auf Tote wartete er an der Ecke, von der aus er die Eisentür beobachtete, nicht. Sie wurden in seiner Vorstellung durch ein unterirdisches System von Gängen direkt auf den Friedhof befördert, wo sie in der Nacht begraben wurden.

**Der Schriftsteller Eraclio Zepeda verkörperte Pancho Villa so glaubhaft, dass die Dorfbewohner, die als Statisten mitwirkten, keinen Anlass sahen, zwischen dem wirklich toten und dem wahrhaft auferstandenen Revolutionären zu unterscheiden.**

Der mexikanische Revolutionsheld Pancho Villa war schon über ein halbes Jahrhundert tot, als ihn der Regisseur *Paul Leduc* für die Dreharbeiten zum Film *MÉXICO INSURGENTE* zum Leben erweckte. Der Schriftsteller Eraclio Zepeda verkörperte Pancho Villa, und er tat dies so glaubhaft, dass die Dorfbewohner, die als Statisten mitwirkten, keinen Anlass sahen, zwischen dem wirklich toten und dem wahrhaft auferstandenen Revolutionären zu unterscheiden. Eines Abends wurde Eraclio von einigen Frauen des Dorfes gebeten, beim Bürgermeister die Freilassung ihrer willkürlich eingesperrten Männer zu erwirken. Als diese, aufgrund von Eraclios Intervention, tatsächlich freikamen, sagten die Leute im Dorf: «Typisch! Da muss General Villa höchstpersönlich einschreiten, damit es endlich gerecht hergeht.»

In Kuba verfilmte der argentinische Regisseur *Fernando Birri* eine Erzählung des Kolumbianers Gabriel García Márquez, in der ein alter Mann vom Himmel stürzt und, seiner Flügel wegen, als Engel angesehen und in einen Hühnerstall gesperrt wird. Für die Dreharbeiten liess Birri irgendwo an der Küste ein ganzes Filmdorf aufbauen, zu dessen Bürgermeister er einen alten Fischer namens Marcial ernannte. Birri legte besonderen Wert auf die Anfertigung des künstlich verdreckten, rostigen und von Salpeter zerfressenen Hühnerstalls, den er selbst – weil er die Hauptrolle übernommen hatte – bewohnen würde. Als er einem Freund dieses gelungene

Beispiel künstlichen Alterns zeigen wollte, erkannte er den Stall nicht wieder: Marcial hatte ihn blitzblank gesäubert, alle Rost- und Salzspuren entfernt und die Drahtmaschen mit Goldfarbe gestrichen. Mit vor Zorn bebender Stimme rief Birri: «Was soll das, Marcial! Was ist dir da eingefallen!» Worauf der Alte schluckte, rot anlief, den Kopf hängen liess und sich am Bauch kratzte, ehe er sagte: «Don Fernando, ich konnte doch nicht zulassen, dass man einen so guten Menschen wie Sie in einen so dreckigen Käfig steckt.»

Der jung verstorbene Schriftsteller und Filmkritiker Andrés Caicedo aus Cali schrieb eine Erzählung über einen leidenschaftlichen Kinogeher namens Ricardo González, der das ununterdrückbare Bedürfnis verspürt, die Liebe zu den Filmen, in denen er sein Leben aufgehoben wähnt, mit den anderen Zuschauern zu teilen. Immer ist er, im Dunkel des Saals und im Aufflammen der Lichter, nach Ende der Vorführung, bestrebt, Gleichgesinnte zu finden, Männer oder Frauen, die seine Hingabe und Begeisterung teilen. Nach einem Film, dessen Ende mit allgemeinen Missfallenskundgebungen quittiert wird – die Zuschauer pfeifen und johlen, einige werfen sogar Schuhe gegen die Leinwand –, folgt er dem einzigen ausser ihm, der sich über den Schluss des Films (das tödliche Scheitern der beiden Protagonisten, eines Räuberpärchens) anerkennend geäussert hat. Bevor er seine Scheu überwinden und den Mann – jung, dick, um seine Männlichkeit besorgt – ansprechen kann, schlägt ihn dieser zusammen, weil er im Verfolger einen Schwulen wittert, die Sehnsucht nach Aussprache und Bestärkung also mit sexuellem Verlangen verwechselt.

Als Tomás Borge, ein Veteran des sandinistischen Befreiungskampfes gegen Somoza, nicaraguanischer Innenminister war, lud er den Schriftsteller Eduardo Galeano in sein Haus in Managua ein. Eduardo merkte rasch, dass die Einladung nicht dem revolutionär gesinnten Intellektuellen galt, sondern dem Geschichtensammler, der oft ins Kino geht. Den ganzen Abend und die ganze Nacht, bis zum Morgengrauen, musste Eduardo dem Minister einen Film nach dem andern erzählen, so lange, bis sein Erinnerungsvermögen erschöpft war und er mit einem Liebesfilm schloss, den er von Anfang bis Ende erfand. Am nächsten Morgen entschuldigte sich Tomás Borge, dass er seinen Gast aus Hunger nach Filmen derart traktiert habe; er sei halt ein passionierter Kinogeher, der unter Entzugserscheinungen leidet. «Ich verstehe», sagte Eduardo: Als Innenminister, und angesichts des von den USA angezettelten Krieges der Contra, wäre es dem andern unmöglich, ins Kino zu gehen. «Aber nein», antwortete Borge. «Zeit hätte ich schon. Man hat immer Zeit, wenn man nur will. Früher, im Untergrund, verfolgt und verkleidet, habe ich es auch geschafft, mich in ein Kino zu setzen.» Was dann der Grund sei. Borge schwieg einen Augenblick, dann sagte er: «Ich kann nicht ins Kino gehen, weil ... weil ich bei jedem Film weinen muss.» «Ah», sagte Eduardo, «ich auch.» – «Natürlich du auch», erwiderte Borge. «Das habe ich sofort gemerkt. Als ich dich das erste Mal gesehen habe, wusste ich: Das ist einer, der weint im Kino.»

Mein Freund Pieter Siemsen war den Nazis mit knapper Not nach Argentinien entkommen. Dort betätigte er sich im antifaschistischen Bündnis «Das andere Deutschland», das sein Vater August gegründet hatte. «Das andere Deutschland» machte sich Hoffnung auf eine Neugestaltung der deutschen Gesellschaft unter sozialistischen Vorzeichen. Aber nach dem Ende der Naziherrschaft wurde der Kalte Krieg ausgerufen, der Pieters Heimat in zwei Länder spaltete. Nun musste sich Pieter entscheiden, in welches Deutschland er zurückkehren wollte. Verführt von grossartigen Filmen aus der jungen DDR, die er in Buenos Aires zu sehen bekam, traf er eine Wahl, die er heute bedauert.

Ein anderer Rückkehrer, oder war es derselbe, erwarb erst durch Heirat mit einer Bürgerin der DDR das Recht, sich in dem Staat niederzulassen, den er für den besseren hielt. Die Ehe mit der Frau, die er über eine Zeitungsannonce kennengelernt hatte, verlief unglücklich, sie stritten sich schon am Tag der Trauung. Das gemeinsame Kind, ein Junge, wurde bei der Scheidung der Mutter zugesprochen. Der Mann sah ihn selten. Er konnte oder wollte auf ihn nicht Einfluss nehmen. Eines Tages erfuhr er, dass sein Sohn, achtzehn oder zwanzig Jahre alt, Selbstmord verübt hatte. Der junge Mann hatte sich in einer Gesellschaft zu positionieren versucht, deren Verwalter jede als provokativ empfundene Positionierung – ausgewiesen durch antiautoritäre Inbrunst, antimilitaristische Gesinnung, lange Haare, laute Rockmusik – zu zerstören trachteten. In dieser Lage spendete ihm ein Filmheld Trost, dessen Haltung adaptierbar schien für das eigene Leben. Der Held hiess Edgar Wibeau, der Film *DIE NEUEN LEIDEN DES JUNGEN W.* Der Sohn meines Bekannten verband sich mit der Gestalt auf der Leinwand – und im gleichnamigen Buch, und im gleichnamigen Stück Ulrich Plenzdorfs – so innig, dass er ihr bis in den Tod folgte.

**Ein Film, der sein Publikum so sehr berührt, dass es aus ihm die falschen Schlüsse zieht, sprengt die Fesseln der Unterhaltungsindustrie. Er befriedigt meine Sehnsucht nach Durchdringung des Alltags, begnügt sich nicht mit dessen Inszenierung.**

Etliche Jahre vor Pieter hatte ein anderer Freund, der Anarchist Francisco Comellas, im Gewerkschaftslokal seiner katalanischen Heimat Castellar del Vallès *IM WESTEN NICHTS NEUES* gesehen, *Lewis Milestones* Verfilmung des gleichnamigen Romans von Erich Maria Remarque. Erschüttert vom Inferno auf der Leinwand, zog er bald darauf in den Krieg, den General Franco verschuldet hatte. Die wochenlange Untätigkeit an der Front, wo die Soldaten beider Seiten Tabak und Brot tauschten, zur Weinlese das Feuer einstellten und aus den Schützengräben heraus einander zu überzeugen trachteten, passte nicht zu dem Bild vom Krieg, das er seit der Filmvorführung in sich trug. Erst später, als er dem regulären Volksheer zugeteilt wurde, erlebte Francisco in den Schlachten, die er mit knapper Not überlebte, die Filmszenen nach – aber da hätte er gern darauf verzichtet. (In Frankreich, wieder ein paar Jahre später, geriet Francisco in deutsche Gefangenschaft, wurde verschleppt, zu Zwangsarbeit verpflichtet, eines

Tages in einen Eisenbahnwagen gesperrt. Was er dann erlebte – nach seiner Ankunft im Bahnhof von Mauthausen –, hatte ihm kein Film je zu zeigen vermocht.)

Warum kümmern mich am Festival des österreichischen Films Geschichten aus Kuba, Deutschland, Mexiko oder Spanien? Weil in ihnen Film nicht als Mittel der Ablenkung vorkommt. Sie beschwören Zuschauer oder Akteure, die, in das dichte Gewebe aus Sein und Schein eingesponnen, falsche

Schlüsse ziehen: Die einen – das Kind, der Junge, der Alte, die Dorfbewohner – haben das Bild von der Wirklichkeit (die ich unter Anführungszeichen setze) als Teil der Wirklichkeit angenommen. Die Kollisionen infolge eines solchen Irrtums sind rührend, komisch, im Fall von Nachahmungstätern auch tragisch. Den ändern ist es gelungen, Analogien zu den eigenen Lebensumständen herzustellen. Das war möglich, weil die Filme, die sie sahen oder die sie sich erzählen liessen, in ihnen die Tugend der Empathie weckten – die Fähigkeit also, die Welt auch aus der Perspektive anderer zu betrachten und mit deren Erfahrungen weiterzuleben.

Da ich zu denen gehöre, die das Kino als einen Ort der Erschütterung aufsuchen, verlange ich von Filmen, dass sie diese Empathie befördern. Das heisst nicht, dass sie mich zu unterhalten brauchen; ein Film, der sein Publikum so sehr berührt, dass es aus ihm die falschen Schlüsse zieht, sprengt die Fesseln der Unterhaltungsindustrie. Er befriedigt meine Sehnsucht nach Durchdringung des Alltags, begnügt sich nicht mit dessen Inszenierung. Er nährt mein Misstrauen gegenüber Filmemachern, die den Überlebenskampf ihrer Gestalten wie Verhaltensforscher registrieren, die Kamera und Buch bloss als Mikroskop und Elektrokardiograph benutzen, die, weil sie selbst vor Berührung zurückschrecken, Anteilnahme als peinlich empfinden.

In einem Aufsatz über einige neuere Filme aus Österreich hat der Essayist Karl-Markus Gauss für eine Filmkunst plädiert, die «so etwas wie die Seelengeschichte der Nation erzähle und Zeugnis ablege von den drastischen und den unmerklichen Veränderungen im Leben der Menschen». Gauss warnte vor dem internationalen Antiprovinzialismus, den er als den Provinzialismus des Neuen Spiessers ansieht, so wie ich davor warne, aus mangelnder Vitalität oder aus Angst vor dem Kitsch des sogenannten gesunden Volksempfindens, das sich ja auch seine laufenden Bilder schafft, dem wahren, grossen, übernationalen Kitsch der Jetztzeit zu verfallen: der Härte, der Ferne, dem unentschieden Haltlosen.

Gleich werden Sie die zwischen Ironie und Schwermut pendelnde patriotische Etüde *FRANKREICH WIR KOMMEN!* von *Michael Glawogger* sehen, achtzig Minuten lang das kommende, nach Gemeinschaft dürstende, dann wieder in die Vereinzelung gescheuchte Österreich; deshalb ist es durchaus statthaft, dass ich auch mein letztes Beispiel von weither hole: die Regisseure *Stanley Tucci* und *Campbell Scott* erzählen in *BIG NIGHT* die Geschichte zweier Brüder, die irgendwo an der US-amerikanischen Ostküste ein italienisches Spezialitätenrestaurant betreiben. Die beiden scheitern, weil sich der ältere Bruder – Primo, der Koch – wider alle wirtschaftliche Vernunft der genauen Arbeit verpflichtet fühlt, die Zeit kostet und Hingabe erfordert; am Ende werden sie von einem Konkurrenten in den Ruin getrieben. Zur Rede gestellt, verteidigt der sich mit dem Hinweis, dass er eben Geschäftsmann sei: «Ich bin nur das, was ich gerade sein soll.» Dieser Satz ist der Schlüssel zum Erfolg. Wer ihn beherzigt, kann es, ganz ohne Lottogewinn, zum Millionär bringen. Aber der Film, in dem er fällt, huldigt Menschen, die sich dem Erfolg verweigern, weil sie eben nie das sind, was sie gerade sein sollen. Dass sie scheitern, macht uns nicht mutlos – was beweist, dass Zuschauer doch fähig sind, aus dem falschen Schluss eines Films die richtigen Schlüsse zu ziehen.



Eröffnungrede zur Diagonale '99