

Objekttyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **42 (2000)**

Heft 229

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

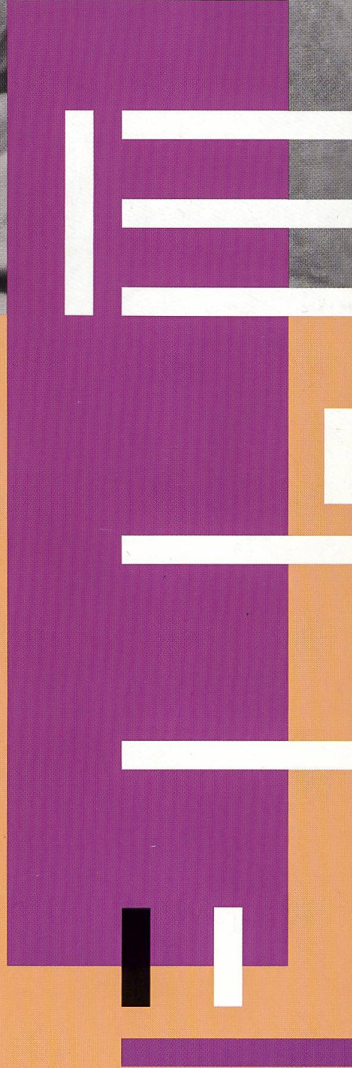
<http://www.e-periodica.ch>



B U L L E T I N

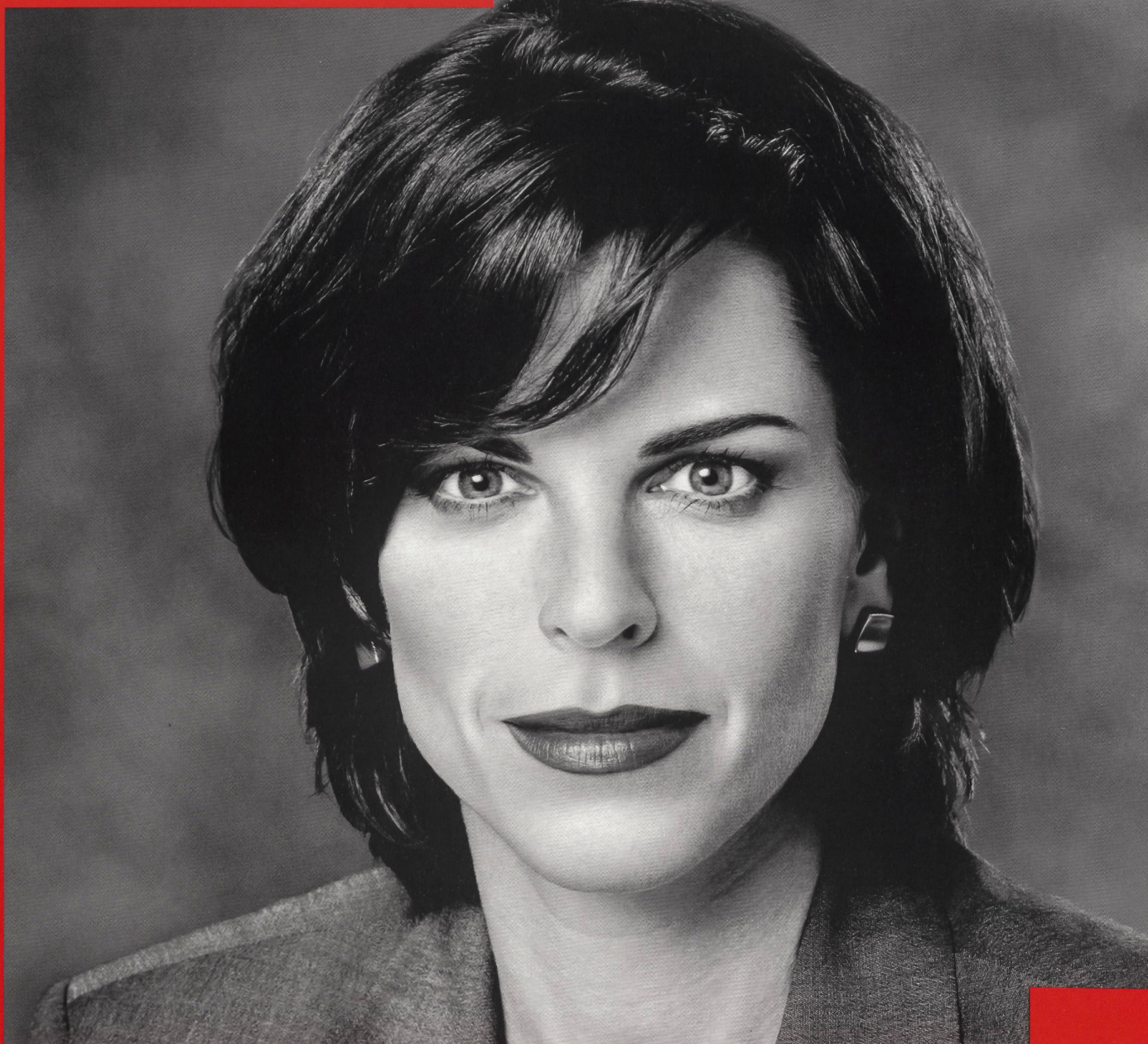
Max Ophüls
Tom Tykwer
Michael Pilz

Max Ophüls –
eine entfesselte Präsentation
Tom Tykwer – Werkstattgespräch
Michael Pilz – Porträtskizze
SUZHOU HE von Lou Ye
HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT
DU BIEN von Dominik Moll
KADOSH von Amos Gitai



Vorsorgen mit der  Finanzgruppe

AM Stuttgart



**WEIL ICH IM ALTER NICHT ALT AUSSEHEN
WILL, VERTRAU' ICH AUF
DEUTSCHLANDS GRÖSSTE FINANZGRUPPE.**

 **Finanzgruppe**

Sparkasse Landesbank LBS SparkassenVersicherung

Es gibt viele Wege, für die Zukunft vorzusorgen. Den besten findet mein professioneller Partner.
Die  Finanzgruppe: **Bausparen, Versichern, Finanzieren, Investieren.** www.sparkassen-finanzgruppe.de

Titelblatt:
Danielle Darrieux als Emma
Breitkopf, die Ehefrau, in
LA RONDE
Regie: Max Ophüls



KURZ BELICHTET **3** *Blacklisted*
Zum Lesen

FILM IN AUGENHÖHE **9** **River of No Return**
SUZHOU HE von Lou Ye



KINO PAR EXCELLENCE **12** **Das Riesenrad**
oder
Die Patina der grossen Gefühle
Eine entfesselte Präsentation
von Max Ophüls
28 *Kleine Filmographie*

FILMFORUM **29** **HARRY, UN AMI QUI VOUS**
VEUT DU BIEN von Dominik Moll
31 **KADOSH** von Amos Gitai



WERKSTATTGESPRÄCH **33** **«Als Künstler formuliert man**
über grosse Zeiträume,
wenn nicht sogar sein Leben lang,
immer das gleiche»
Gespräch mit Tom Tykwer
40 *Kleine Filmographie*

PORTRÄTSKIZZE **41** **Wie die Pause zur Musik**
Michael Pitz

Impressum

**Verlag
Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 226 05 56
e-mail:
info@filmbulletin.ch
Homepage: <http://www.filmbulletin.ch>

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Mediaagentur
Paul Ebnetter
Postfach 37, 9053 Teufen
Telefon 071 330 02 30
Telefax 071 330 02 31

**Gestaltung und
Realisation**
M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
Hard 10, 8408 Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion
Litho, Druck und
Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrüsten: Brülisauer
Buchbinderei AG, Wiler
Strasse 73, 9202 Gossau

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Gerhard Midding, Frank
Arnold, Michael Pekler,
Peter W. Jansen, Pierre
Lachat, Susanne Wagner,
Peter Kremiski, Reinhard
Wulf, Thomas Rothschild

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurow, Basel; Agora
Films, Genève; Film-
cooperative, Frenetic
Films, MCM, Zürich;
Filmmuseum Berlin
Deutsche Kinemathek,
Berlin; WDR, Köln;
Michael Pilz, Alexander
Tuma, Viennale, Wien

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Telefax 06421 68 11 90
e-mail: schueren.verlag@t-online.de
Homepage: <http://www.schueren-verlag.de>

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur
Konto Nr.: 3532 -
8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint
fünf- bis sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 57.-/DM 60.-
öS 500.-, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 2000 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**



**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur**



**KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach**



Stadt Winterthur

Volkart Stiftung, Winterthur

Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe ist Teil
der Filmkultur. Die Herausgabe
von Filmbulletin wird von
den aufgeführten Institutionen,
Firmen oder Privatpersonen
mit Beträgen von Franken 5000.–
oder mehr unterstützt.

Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe soll noch
mehr gelesen, gekauft, abonniert
und verbreitet werden.
Jede neue Leserin, jeder neue
Abonnent stärkt unsere
Unabhängigkeit und verhilft
Ihnen zu einem möglichst noch
attraktiveren Heft.

*Deshalb brauchen wir Sie und
Ihre Ideen, Ihre konkreten und
verrückten Vorschläge, Ihre freie
Kapazität, Energie, Lust und Ihr
Engagement für Bereiche wie:
Marketing, Sponsorsuche, Werbe-
aktionen, Verkauf und Vertrieb,
Administration, Festivalpräsenz,
Vertretung vor Ort ...*

Jeden Beitrag prüfen wir
gerne und versuchen, ihn
mit Ihrer Hilfe nutzbringend
umzusetzen.

Filmbulletin dankt Ihnen
im Namen einer lebendigen
Filmkultur für Ihr Engagement.

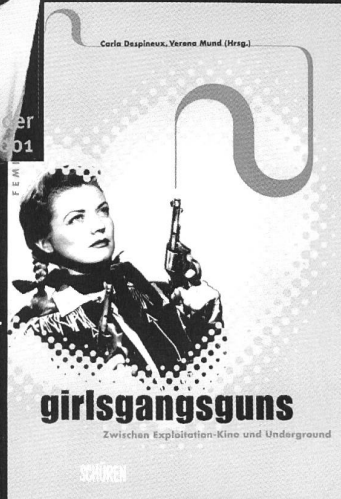
«Pro Filmbulletin» erscheint
regelmässig und wird à jour
gehalten.

Film-News



Filmkalender 2001
208 S., Pb.,
zahlr. Abb.
DM 14,80 (SFr 14,50/öS
108)
ISBN 3-89472-009-3
„Für Filmfans
unentbehrlich“
Cinema

Carla Despineux/
Verena Mund (Hrsg.)
Girls, Gangs, Guns
Zwischen Exploitation-
Kino und Underground
(Feminale Edition)
192 S., Pb.,
zahlr. Abb.
DM 29,-
(Sfr 28,10/öS 212)
ISBN 3-89472-323-8



www.schueren-verlag.de

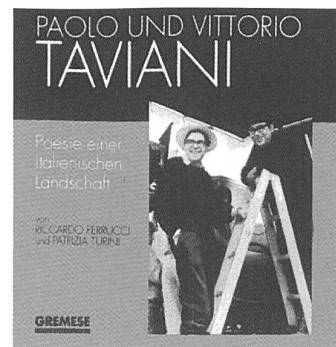
SCHÜREN

Filmklassiker



Neuerscheinung
Fabrizio Borin
Federico Fellini
192 Seiten, gb. Großformat
200 Abb in s/w und Farbe
ISBN 88-7301-361-9
DM 49,- (SFr 46,80/öS 358)
Fellini, der geniale Autor und
Regisseur, wird hier in einer
umfassenden Biographie
gewürdigt

Ferrucci/Turrini
**Paolo und Vittorio
Taviani**
176 Seiten, gb., Großformat,
über 200 Farb- und s/w-Fotos
DM 49,00 (SFr 46,80/öS 358)
ISBN 88-7301-057-1
„nachhaltiger Eindruck“
Salzburger Nachrichten



GREMESE · c/o Schüren ·
www.schueren-verlag.de

Blacklisted
Retrospektive
der Viennale 2000



I STOLE A MILLION
Regie: Frank Tuttle (1939)

BACK DOOR TO HEAVEN
Regie: William K. Howard (1939)

HOSTAGES
Regie: Frank Tuttle (1943)

Es gehört eigentlich zu den vergnüglicheren cinephilen Gedankenspielen, sich Phantomfilmographien auszumalen: welchen Stoff hätte ein Filmemacher noch gern realisiert, was wäre das Vielversprechendste seiner Projekte gewesen? Die Frage, welcher anderen Verlauf die Filmgeschichte hätte nehmen können, bekommt, wenn sie auf den Einfluss der «Schwarzen Listen» auf das Hollywoodkino der Nachkriegszeit gemünzt wird, freilich einen bitteren Beigeschmack. Sie brachten praktisch eine ganze Generation von Filmemachern zum Schweigen. Regisseure wie *Jules Dassin*, *Joseph Losey* und *John Berry* gingen ins Exil; andere, wie *Abraham Polonsky*, mussten die nächsten Jahrzehnte damit zubringen, Filme nur noch im Kopf zu inszenieren. Wie sehr hätte ihre weitere Arbeit in der Filmmetropole liberale Filmemacher wie *Nicholas Ray* oder *Richard Brooks* zu wagemutigeren Filmen herausfordern können? Ein bald florierender Schwarzmarkt verdoppelte für die Drehbuchautoren die Erfahrung künstlerischer Enteignung, die sie ohnehin im Hollywoodsystem gemacht hatten: im besten Fall konnten sie unter Pseudonym und für einen Bruchteil ihrer üblichen Gagen arbeiten.

Naming Names

Hollywood war nur die publicityträchtige Speerspitze einer Kampagne, in deren Verlauf das Nachkriegsamerika mit den progressiven Ideen der Roosevelt-Ära aufräumte. Bald gerieten auch Wissenschaftler, Ärzte, Kirchenvertreter und Bundesbedienstete ins Visier des FBI. Die Verfolgung all dessen, was liberal war und sich als kommunistisch geisseln liess, war nicht präzedenzlos in der US-Geschichte, das Ausmass der Hysterie schlug indes ungeahnte Volten, immer im Schlepptau der innen- und aussenpolitischen Erschütterungen, denen sich die USA nach dem Verlust des Atommonopols ausgesetzt sahen.

Die Hollywoodstudios, die sich in einer tiefen Krise befanden, waren rasch zum Schulterchluss mit dem dubiosen Washingtoner Untersuchungsausschuss gegen unamerikanische Umtriebe bereit. Im berühmten «Waldorf Statement» verpflichteten sie sich im November 1947, fortan keine Kommunisten mehr zu beschäftigen; Vertragsbrüche mit Verdächtigen wurden zur moralischen

Notwendigkeit erklärt. Freunde und Kollegen verrieten die Helden amerikanischer Kriegsfilme nicht einmal unter Folter, ein halbes Jahrzehnt später war das Nennen von Namen zur Patriotenehre geworden: eine jener symbolischen Gesten, auf die Hollywood sich gut versteht.

Nicht erst mit den lautstarken Protesten gegen die Verleihung des Preises für sein Lebenswerk an den willfähigen Zeugen *Elia Kazan* bei den letztjährigen Oscars ist die *blacklist* wieder ein Thema geworden. Die Drehbuchautorengilde hat damit begonnen, die tatsächliche Autorenschaft in den Vorspanns unzähliger Filme zu restituieren und Pseudonyme zu tilgen. Zahlreiche Überlebende der Kommunistenhatz melden sich momentan mit Memoiren zu Wort, zuletzt der gerade verstorbene Szenarist *Ring Lardner jr.*

**Überblendungen
und Überlebende**

Nach «Before The Code» (mit Filmen vor der Einführung der freiwilligen Selbstkontrolle) hat die «Viennale» zum zweiten Mal einer Säuberungswelle im US-Kino eine Filmreihe gewidmet. Zwei Überlebende dieser Zeit waren eingeladen, deren Leben und Arbeit eine schmerzliche Zäsur erlitt, weil sie vor dem Ausschuss keine Namen nennen wollten: Die Schauspielerin *Marsha Hunt*, die einst neben *Greer Garson* und *Susan Hayward* sehr moderne Frauenporträts entworfen hat, und die Drehbuchautorin *Norma Barzman*, für die es nie ein Spagat war, Kommunistin und Amerikanerin zu sein, und die im europäischen Exil mit *de Sica*, *Losey* und *Anthony Mann* arbeitete. Allein die Leidenschaft und Eleganz ihrer Überzeugungen und ihres Auftretens, ihr Erzähl-talent, die Aufrichtigkeit gegenüber der eigenen Biographie, liessen erahnen, wieviel Hollywood entgangen ist. Die persönlichen Nachwirkungen dieses Aderlasses sind schwer zu ermessen; etwa neunzig Prozent der aus Hollywood Verbannten kehrten nie wieder zurück.

Die Frage nach dem inhaltlichen und ästhetischen Einfluss, den die inkriminierten Filmemacher ausübten, ist mit linken wie rechten Tabus belegt. Gemeinhin wird er bestritten – was die *blacklist*-Opfer zu unschuldigen Märtyrern macht und zugleich konservative Gemüter beschwichtigt. Die Kuratoren *Thom Andersen* und *Noël Burch* (dessen akademische Karriere einst auch

JETZT NEU!

**ALLES ÜBER DEN
ÖSTERREICHISCHEN
UND DEN EUROPÄISCHEN**

celluloid

DIE NEUE ÖSTERREICHISCHE FILMZEITSCHRIFT

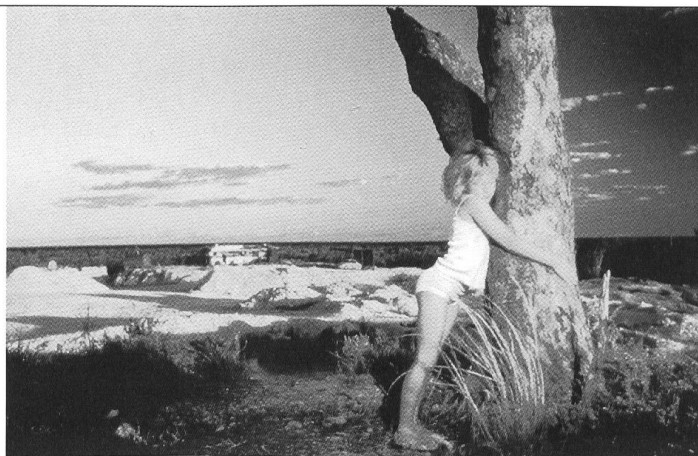
FILM!

celluloid, die neue österreichische Filmzeitschrift, die sich ganz dem österreichischen und dem europäischen Film widmet.
JETZT NEU! Probeheft (Sonderpreis: SFr 5,- statt SFr 11,-; zuzügl. Porto) bestellen bei der REDAKTION: celluloid, Carl-Zwillingg. 32/19, A-2340 Mödling
T: +43/664/462 5444, F: +43/2236/23 240, e-mail: celluloid@eudoramail.com

oder jetzt auch ONLINE unter www.celluloid.at

Mit rund 90 Filmen und aktiver Kulturvermittlung hat sich trigon-film internationales Ansehen geschaffen. Sie können die Institution in ihren Bemühungen, herausragende Werke aus Afrika, Asien und Lateinamerika in Ihrer Nähe ins Kino zu bringen unterstützen: Als Mitglied...

- werden Sie direkt über Kinostarts von trigon-Filmen in Ihrer Region informiert.
- werden Sie zu Vorpremieren, die teils in Anwesenheit von Filmschaffenden stattfinden eingeladen.
- kommen Sie am Festival de Fribourg in den Genuss von Vergünstigungen.
- erhalten Sie viermal jährlich das attraktive TRIGON-Magazin mit Essays und Hintergrundinformationen.
- beziehen Sie exklusive trigon-Videos zum Vorzugspreis für Mitglieder.
- erhalten Sie auf Wunsch das attraktive Handbuch trigon-film.



trigon-film *The Goddess of 1967*, Clara Law, Hongkong/Australien

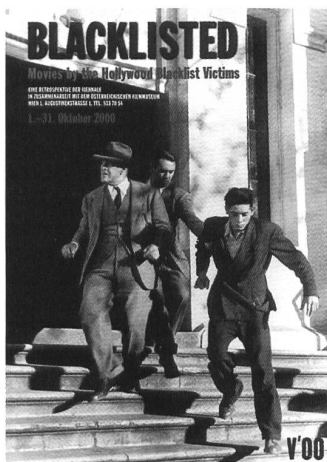
Mitgliedsbeiträge Förderverein:

Einzelmitgliedschaft:	Fr. 80.-
Familie/Paar:	Fr. 120.-
Firmen/Institutionen:	Fr. 250.-
StudentIn/SchülerIn:	Fr. 40.-
Abonnement Magazin:	Fr. 20.-
trigon-film Handbuch:	Fr. 18.-

Förderverein trigon-film

Klosterstr. 42, Postfach
5430 Wettingen 1
Telefon 056 430 12 30
Fax 056 430 12 31
www.trigon-film.org
info@trigon-film.org

trigon-film



Hans Hurch und Marsha Hunt

THE SOUND OF FURY
Regie: Cy Endfield (1951)

NATIVE LAND
Regie: Leo T. Hurwitz, Paul Strand (1942)

SMASH UP – THE STORY
OF A WOMAN
Regie: Stuard Heisler (1947)

der Kommunistenhatz zum Opfer gefallen ist) versuchten eine Rehabilitierung dieses Kinos und begaben sich auf Spurensuche nach dessen widerständigem Potential und den Konturen einer möglichen *blacklist*-Ästhetik.

Die Filmreihe war überdies eine Einladung an das Publikum, die aktuelle politische Situation in Österreich mit jenen Filmen zu überblenden, in denen die *blacklist*-Opfer Fremdenfeindlichkeit geißeln; Menschenjagd und Lynchjustiz waren ein kardinales Motiv der Retrospektive. Darüber hinaus war sie klug mit dem übrigen Festivalprogramm vernetzt. Die bildmächtige, brillant besetzte Athol-Fugard-Verfilmung *BOESMAN AND LENA*, die der 82-jährige *John Berry* noch kurz vor seinem Tod realisierte, knüpft noch einmal an seine klassischen Themen Rassismus, Entwurzelung und Exil an; *Richard Lester*, der die USA wegen des repressiven Klimas in den fünfziger Jahren verlassen hatte, war eine Hommage gewidmet.

Flammende Anklage und Schmuggelware

Die Retrospektive lässt Traditionsbrüche sichtbar werden. Bis dahin waren sozialkritische Filme hauptsächlich von konservativen Regisseuren wie *Mervyn LeRoy* oder *Frank Capra* gedreht worden und mündeten meist in quallige Botschaften von menschlicher Güte und Verständnis. Die linken Filmemacher reagierten scharfsichtiger auf die drängenden Fragen der Zeit: Re-Integration der Kriegsveteranen, Arbeitslosigkeit, Rassismus, das fatale Kreditssystem. Sie waren die Ersten, die Streiks in einem positiven Licht zeigten, den Spanischen Bürgerkrieg und die Existenz von KZs zum Thema machten (weshalb sie später eines «voreiligen Antifaschismus» bezichtigt wurden). Etwas in ihren Filmen horcht auch auf die Rechte und Bedürfnisse der Frauen. In *SMASH-UP* wandte sich Drehbuchautor *John Howard Lawson* gegen die Tendenz des Nachkriegsfilms, Frauen wieder an den heimischen Herd zurückzuschicken: der Ehemann *Susan Haywards*, der sich als Kriegsheimkehrer anfangs noch von ihr Geld fürs Taxi borgen muss, veranlasst sie sodann, die eigenen Karrierepläne zu seinen Gunsten aufzugeben; die Sinnleere ihres Daseins treibt sie in den Alkoholumismus.

Eine derart flammende Anklage gegen die Verschwörung von Politik und Grossindustrie wie *NATIVE LAND* (1942) konnte nur unabhängig von Hollywood produziert werden, auch wenn *Leo Hurwitz* und *Paul Strands* Dokumentarfilm sich als patriotische Geschichtslektion gibt; die Darstellung der Arbeitskämpfe der Dreissiger macht ihn zugleich zu einem Schlüsselfilm, denn den Studios diente die Kommunistenjagd auch als Waffe, um den Einfluss der Berufsverbände zu brechen. Radikale Ideen liessen sich nur als Schmuggelware ins Studiosystem einschleusen. Die Konsequenz, mit der *Abraham Polonsky* in *FORCE OF EVIL* (1948) das organisierte Verbrechen als Vollendung des Kapitalismus schildert, schien deckungsgleich mit der vertrauten Ikonographie des Gangsterfilms.

Moralstücke um falsche Werte

Die *blacklist*-Filme rühren an den neuralgischen Punkt des US-Selbstverständnisses, der Ideologie von Eigenverantwortung und Individualismus. Der ausweglose Existenzialismus des Film noir, der im Nachkriegskino düstere Schatten auf das amerikanische Glückversprechen warf, war hierfür ein willkommener Rahmen und zugleich ein Terrain der Abweichung. Die Helden ihrer Filme sind nicht einfach Opfer eines umfassenden, gleichwohl diffusen Verhängnisses. Sie begehren vielmehr auf gegen die gesellschaftliche Logik. Die schwarzen Filme sind Moralstücke um falsche Werte. In *QUICKSAND* bringt *Irving Pichel* dies auf eine brillante visuelle Formel, als sich die Hauptfiguren in einem Schaufenster vor einem begehrten Nerzmantel spiegeln. Der Film entzerrt, ebenso wie *THIEVES' HIGHWAY* (*Jules Dassin*, 1949) und *THE PROWLER* (*Joseph Losey*, 1951) das Bild der Femme fatale: die Frau ist selbst Opfer der Konsumkultur, verfolgt die Erfüllung ihrer Wünsche eben nur entschlossener und zielstrebtiger. Das Bestehen auf einer sozialen Determination des Verbrechens wird in den meisten Filmen freilich um den Preis einer Entmündigung der Figuren dramatisiert, die allzu arg- und widerstandslos in ihr Verderben schlittern.

In den meisten Filmen bleibt die Thesenhaftigkeit unvermittelt mit dem filmischen Vokabular Hollywoods. Nicht allzu viele Filmbeispiele verrieten ein

wirkliches Talent für die Kurzschrift des Kinos, die Konkretion der Gesten und Blicke, die Evidenz von Einstellungsgrössen und Kamerawinkeln. Die Autoren vertrauten ihre Ansichten eher schwerfälliger Symbolik und ungelenken didaktischen Appellen an. Mit *Cy Endfields* meisterlichem Thriller *THE SOUND OF FURY*, der Gewalt glaubhaft als Konsequenz sozialen Verfalls schildert, wird 1950 jedoch unverhofft eine amerikanische Tradition des Neorealismus denkbar, der zeitaktuelle Konflikte fest in authentischen Schauplätzen verwurzelt. So anders hätte die Filmgeschichte aussehen können.

Gerhard Midding

Zur Retrospektive ist ein informativer Katalog erschienen. Er enthält neben dem einführenden Text von *Thom Andersen* einen Essay von *Noël Burch* zu «Hollywoods Kommunisten und die Geschlechterpolitik», einen ausführlichen Text von *Jonathan Rosenbaum* zu *Cy Endfield* und – ebenfalls von *Rosenbaum* – eine «Rehabilitation» von *Luis Buñuels THE YOUNG ONE*. Erstmals auf Deutsch nachgedruckt werden «The Degradation of Women» von *John Howard Lawson*, ein Auszug aus einem Buch einer der Hollywood Tens, und – eine Trouville besonderer Art – eine Analyse von *MARKED WOMAN* (Regie *Lloyd Bacon*, 1937) durch *Charles Eckert*, der hier auf sehr anregende Art strukturalistische, marxistische und freudianische Konzepte für die Filmanalyse verwendet. Dazu kommen Beschreibungen der gezeigten Filme, eine ausgewählte Literaturliste, eine Liste mit «corrected credits» und Kurzbiographien von fünfzig Opfern der *Blacklist* sowie Materialien wie der Text des «Waldorf Statements», Auszüge aus FBI-Akten zu *CROSSFIRE* oder der Text «Wir neunzehn» von *Bert Brecht*. *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum. Wien, 2000. 127 Seiten. Bestellbar auch via www.viennale.at*

Das Filmpodium der Stadt Zürich plant, auf Herbst 2001 ebenfalls eine Filmreihe zu dieser Thematik zu programmieren.

Ein absolutes „Muss“ für jeden Film- & Musikfreund



Der jpc-courier

Hier finden Sie auf rund 100 Seiten Videos auf VHS und DVD, die wichtigsten Neuerscheinungen des internationalen Rock- und Popmarktes, Jazz- und Klassik-CDs sowie Bücher zu den Themen Musik und Film.

Highlight in jedem **jpc-courier** sind immer wieder zahllose neue und supergünstige Angebote, die allein das monatliche Studium unverzichtbar machen. **jpc ist kein Club** und: Sie kaufen immer auf Rechnung.

jpc®

jpc-SCHALLPLATTEN • LÜBECKER STRASSE 9
49124 GEORGSMARIENHÜTTE
FAX: 0 54 01/851 233

BESTELLEN RUND UM DIE UHR: 0180/525 17 17 (DM 0,24/Min.)

Das komplette jpc-Programm im Internet:

www.jpc.de

Über 300.000 CDs & 6.000 LPs zum Ausschuchen & Bestellen
14.500 Videos auf VHS & DVD • 270.000 lieferbare Bücher

Hier schneiden Sie gut ab!

Ja, bitte schicken Sie auch mir **kostenlos** und unverbindlich den **jpc-courier**.

Name, Vorname _____

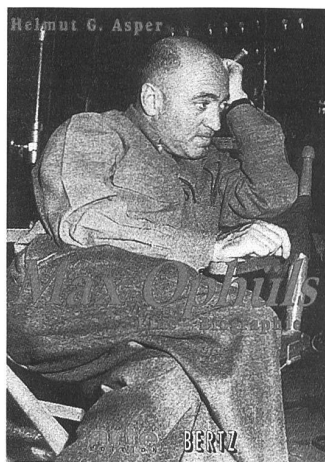
Straße _____

PLZ/Ort _____

Coupon schicken oder faxen!

WT 858

Von Büchern zu Film und Kino



Helmut G. Asper: Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern. Berlin, Bertz, 1998. 735 + LXIV Seiten. 68 DM

Wolfgang Jacobsen, Hans Helmut Prinzler, Werner Sudendorf (Hg.): Filmmuseum Berlin. Berlin, Nicolai, 2000. 352 Seiten, 256 Schwarzweiss- und 218 Farb-Abbildungen, 98 DM, 89 Fr.

Thomas Elsaesser: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig. Aus dem Englischen von Michael Wedel. Berlin, Vorwerk 8, 1999. 354 Seiten, 64 DM, 58 Fr.

Loy Arnold, Michael Farin, Hans Schmid: Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens. München, Belleville, 2000. 184 Seiten, 38 DM, 35 Fr.

Agnès Michaux: Ich werde sie jagen bis ans Ende der Welt. Fritz Langs Abschied von Berlin. Roman. Aus dem Französischen von Klaus Jöken. Hamburg, Wien, Europa Verlag, 2000. 192 Seiten, 32,50 DM, 30,50 Fr.

Details

Helmut Aspers voluminöse Max-Ophüls-Biographie

«... in Stefan Brand (entwarf Ophüls) ein kritisches Selbstportrait. Die vielfachen Parallelen des charmanten, triebhaften und notorisch oberflächlichen Liebhabers zu Ophüls sind offensichtlich, der die Figur auch um eine ganz wesentliche Dimension erweiterte, die in Zweigs Novelle gar nicht angelegt ist. In Ophüls' Film hat sich Stefan Brand bereits verändert, wenn er den Brief erhält. Er ist als Künstler gescheitert, sein Piano ist abgeschlossen, er übt seinen Beruf nicht mehr aus, sondern ist zu einem ziel- und haltlosen Playboy geworden, weil er unfähig ist zu lieben. Diese Unfähigkeit lässt ihn als Künstler versagen, was er eine zeitlang mit kunsthandwerklichem Geschick verbergen kann. In dieser Charakterisierung drückten sich Ophüls' eigene Ängste aus, menschlich und künstlerisch zu versagen, auch sein eigenes Älterwerden bereitete Ophüls Probleme.»

Was erfährt der Leser aus dieser Passage zu Max Ophüls' 1947 gedrehten Film *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN*? Dass der Regisseur seine Biographie in der männlichen Hauptfigur spiegelte. Aber über die Qualität des Films sagt das gar nichts aus, auch nicht darüber, mit welchen erzählerischen Mitteln Ophüls diese Qualität erreichte.

Die ziegelsteindicke Biographie des grossen Regisseurs belegt einmal mehr, dass biographische Recherchen nur wenig dazu beitragen, die Filme selber zu würdigen.

Dass Ophüls «schon als jugendlicher unwillkürlich von Frauen angezogen» war (und später neben seiner Ehefrau zahlreiche Affären hatte) erfahren wir hier, so wie wohl jeder Cineast mittlerweile die (von Hitchcock selber erzählte) Geschichte kennt, wie ein anderer grosser Regisseur als kleiner Junge auf Veranlassung seines Vaters einige Stunden im Gefängnis verbrachte. Das mag ein Motor für seine Suspense-Filme gewesen sein, aber nicht jedes Kind, dem solches widerfährt, wird deshalb in die Lage versetzt, als Erwachsener dieses auf kunstvolle Weise auf der Leinwand so umzusetzen, dass ein Millionenpublikum sich davon angesprochen fühlt.

Sind biographische Entwürfe so viel aufregender als das, was die Filmkünstler uns auf der Leinwand zeigen? Zumindest befriedigen sie die Neugier des Publikums an süffigen Geschichten. Aber darüber hinaus? Wenn es um die Filme selber geht, greifen sie regelmäßig zu kurz, gerade weil die Anhäufung biographischer Fakten zwangsläufig dazu führt, ihren Widerschein in den Filmen zu suchen.

Nun muss man zugeben, dass das Leben von Max Ophüls schon einen dankbaren Stoff für eine Biographie abgibt, denn langweilig war es ganz gewiss nicht. Angefangen mit der Frankophilie in der Familie, der Liebe zu Literatur und Theater bei seinem Vater (der Kaufmann war), spannt sich ein Bogen über die Theaterkarriere von Ophüls und seine spätere Filmarbeit. Bereits dem erst Achtzehnjährigen wird bei einem Bühnenauftritt von einem Kritiker «ironische Überlegenheit» attestiert, ein Talent, das er in seinen Bühneninszenierungen weiterentwickelt und das später auch seine Filmarbeit kennzeichnet. Wir erfahren vom Antisemitismus, dem Ophüls bei seinem Engagement am Wiener Burgtheater schon 1926 begegnet, von seinen Erfahrungen im Exil in Frankreich und den USA und von der Skepsis, die ihm deutsche Theaterintendanten und Filmproduzenten bei seiner Rückkehr in den fünfziger Jahren entgegenbrachten. Auch seine zahlreichen nicht zustande gekommenen Filmprojekte werden ausführlich gewürdigt, so gibt es von Ophüls selber ein fünfseitiges Memo zu einem «Modigliani»-Film mit Gérard Philipe (1956) ebenso zu lesen wie ein sechseitiges Treatment zu «Katharina Knie» (1952) und Material zu einer «Buddenbrooks»-Verfilmung, die Thomas Mann in den fünfziger Jahren als deutsch-deutsche Zusammenarbeit vorschwebte.

«Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern» lautet der Untertitel des Buches und in dieser Materialfülle, in der Detailinformation liegt sein eigentlicher Wert. Neben 64 Seiten mit (vielen seltenen) Abbildungen auf Hochglanzpapier und einem Anhang, der nicht nur eine Filmographie, sondern auch auf insgesamt 25 Seiten detailliert Theatographie und Radioographie auflistet, sind nämlich zahlreiche Dokumente in die

Darstellung eingeflochten: Zitate aus Briefwechseln, Kritiken zu der Theaterarbeit von Ophüls, vor allem aber Texte von ihm selber, die der Verfasser in einer sich über zwölf Jahre hinziehenden Arbeit in zahlreichen Archiven ausgegraben hat. Ob sich noch neue Perspektiven ergeben werden, wenn der Nachlass von Ophüls vollständig eingesehen werden kann, bleibt abzuwarten. Denn der liegt derzeit unter Verschluss bei seinem Sohn Marcel Ophüls, der dem Verfasser, wie dieser im Nachwort beklagt, nur begrenzten Zugriff gewährte: «... (ich) konnte die Unterlagen nicht selbst sichten, vielmehr wählte Marcel Ophüls aus, was er für wichtig hielt. Ich hatte keinen eigenen, freien Zugang zum Nachlass ...»

Frank Arnold

Reisen in die deutsche Vergangenheit

«Coffetable books» nennt man sie im Englischen mit einem gewissen abschätzigen Beiklang – Bücher, die sich dekorativ machen als Teil des Wohninterieurs, opulent bebildert sind und den Texten schon aufgrund der Handhabbarkeit eher nachgeordnete Bedeutung einräumen. Aber auch solche Bücher haben durchaus ihre Berechtigung: etwas Vergangenes bewahren, in kostbaren Standfotos auf Hochglanzpapier – was im Zeitalter der Videoreproduktionen als doppelt rückwärtsgerichtet erscheinen mag. Zudem gibt es auch Bücher dieses Formats, bei denen die Texte sehr wohl Aufmerksamkeit verdienen. Zum Beispiel der Katalog des Filmmuseums Berlin, der eben nicht nur als Erinnerung an den Rundgang durch die Dauer Ausstellung dieser Institution verstanden sein will.

Wo die Ausstellung aufgrund der im Laufe der Jahrzehnte erworbenen Objekte Akzente setzt, da tut dies auch der Katalog, dessen zwei längste Kapitel Marlene Dietrich beziehungsweise der Filmemigration gelten – zwei Schwerpunkten der Sammlungs- und Publikationsstätigkeit des Filmmuseums. Mehr noch als in anderen Abschnitten geht es hier auch um die Präsentation von Fundstücken, etwa des legendären Glücksbuddhas, den Brecht (samt begleitendem Gedicht) im Hollywood-Exil Fritz Lang schenkte, oder aber von teilweise erschütternden Briefen im Exilkapitel. Die Herausforderung, von existierenden Gegenständen

aus grundsätzlichere Linien zu entwickeln, bewältigen die Autoren mit unterschiedlichen Ansätzen und unterschiedlichem Geschick. Manche breiten die Fülle des Materials aus, andere wählen eher theoretische Zugriffe, so die Spiegelung von Marlene Dietrich und Leni Riefenstahl (ausgehend von einem Foto, das sie 1928 Seite an Seite zeigt), wobei es weniger um ihre Filme als um ihre «Selbst-Inszenierung» geht.

Diese Disparatheit passt durchaus zur fragmentarischen Darstellung, problematisch wird es nur, wenn scheinbare Überblicke sich durch Ignoranz auszeichnen (im Kapitel über Metropolenarchitektur werden zugunsten von Filmen aus den letzten Jahren stilbildende Klassiker – vor allem *THINGS TO COME* mit seiner Replik auf *METROPOLIS* – verschwiegen) oder ihre Ansätze nur gewaltsam funktionieren, so die «rigorose Reduzierung» der Nachkriegsfilmgeschichte auf acht Stars: was für Hildegard Knef, Gert Fröbe und Romy Schneider noch plausibel ist, wirkt bei Hanna Schygulla und Otto Sander gequält-konstruiert.

Unglücklich auch so manche Abbildung in der Randspalte, wo die extreme Verkleinerung auf Briefmarkengröße sie in vielen Fällen ihrer Qualität beraubt.

Die Stichworte zum Kino der Weimarer Republik – seine Gleichzeitigkeit von Aufbruch und Rückwendung, die Beziehungen zwischen Kino und Alltagskultur, seine sexuelle Ambivalenz – finden sich auch in der Studie von *Thomas Elsaesser*: «Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig». Sein Ausgangspunkt ist die «Modernität» dieses Kinos, die sich widerspiegelt in den publikumsträchtigen Aufführungen bestimmter Klassiker mit Live-Musik, aber auch in dem Rückgriff, den Videoclips auf seine Bildmotive unternehmen. Dem Blick der Gegenwart verpflichtet, beginnt Elsaesser seine Untersuchung mit einer «Neulektüre» der Studien von Siegfried Kracauer und Lotte Eisner, haben diese doch das Bild jener Kinoepoche für die Nachgeborenen nicht weniger geprägt als die Filme selber.

Manchmal macht die Last moderner Theorien die Lektüre etwas mühsam, aber die Belesenheit des Autors, vor allem aber seine sprachlichen Fähigkeiten, machen diese Fundgrube von Ideen in jedem Moment anregend, gerade weil er immer wie-

der überlieferte Vorstellungen in Frage stellt und ungewöhnliche Verbindungen herstellt, etwa zwischen Filmoperette und Anti-Nazi-Film.

Noch weiter zurück in die Vergangenheit führt die Publikation «Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens», die sich versteht als «Chronik der laufenden Ereignisse», von 1431 (als der rumänische Adelige Vlad den Beinamen «Dracul» bekam) bis 1999 (Ankündigung eines – mittlerweile fertiggestellten und aufgeführten – Films über die Dreharbeiten zu *NOSFERATU*), von der Real- und Mythengeschichte Draculas und seinen literarischen Widerspiegelungen zum Rechtsstreit um Murnaus nichtautorisierte Adaptation. Ein Buch der Fakten und Fundstellen, das zudem *NOSFERATU* in 172 viragierten Fotos aus der restaurierten Kopie lebendig werden lässt.

Wer als Vorgeschmack auf die Fritz-Lang-Retrospektive der nächsten Berlinale zu einem schmalen Band greift, der gerade erschienen ist, erlebt eine herbe Enttäuschung. Dabei ist der Ausgangspunkt von *Agnes Michaux* «Ich werde sie jagen bis ans Ende der Welt» vielversprechend: ein langer innerer Monolog des Regisseurs am 30. März 1930, jenem Tag, an dessen Ende er den Zug nach Paris besteigt. Eingefügt sind die unmittelbaren Ereignisse, wie Goebbels' Ansprache vor Filmschaffenden im Kaiserhof und sein Angebot, Fritz Lang die Leitung der deutschen Filmindustrie zu übertragen, aber auch Erinnerungen an die Vergangenheit, vor allem die gemeinsame Arbeit mit der Drehbuchautorin Thea von Harbou und das Auseinanderbrechen dieser Beziehung. Dabei wird ein gelegentliches Gespür für Zeitkolorit zunehmend zurückgedrängt durch Banales. «Der Rest glich einem klassischen Melodrama» heisst es prophetisch schon auf Seite 20. Die Gedanken von Lang summieren sich zu nicht mehr als Platitüden, das Buch nähert sich der saftigen Kolportage des vor zehn Jahren auf Deutsch erschienenen Romans «LANGOPOLIS» von Howard Rodman an, zumal Michaux nicht nur die enge Bindung Lang/Harbou, sondern auch Langs ganzes Werk wiederum als Resultat des Verstrickenseins in den mysteriösen Tod von Langs erster Ehefrau 1920 interpretiert (die hier durch einen Schuss aus Langs Revolver stirbt und nicht wie bei Rodman

in der Badewanne): «L.'s Tod war der Eckpfeiler des Bauwerks, der Motor seines ganzen Lebens. Ihm verdankte er alle grundsätzlichen Themen seiner Arbeit. Ihm verdankte er diese Alibi-Neurose.» Bleibt zu hoffen, dass die Publikation des Film-museums Berlin zur nächsten Berlinale etwas Licht in dieses – zuletzt von Patrick McGilligan in seiner Lang-Biographie spekulativ aufbereitete – Mysteriosum bringt.

Frank Arnold

Die Agfacolor-Story

Die von Joachim Polzer herausgegebene Zeitschrift «Weltwunder der Kinematographie» versammelt in unregelmässiger Folge «Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik». So stand etwa in Heft 3 (1996) der Ton im Mittelpunkt, oder in Heft 4 (1997) galt der Schwerpunkt dem Breitwandverfahren Vista-Vision und der digitalen Restaurierung von STAR WARS.

Die fünfte Ausgabe erschien nun der besseren Handhabbarkeit wegen in Buchform. In ihrem Zentrum steht das Farbverfahren Agfacolor. Gert Koshofer erzählt ausführlich und äusserst sachkundig und materialreich die Geschichte dieses 1939 in Deutschland entwickelten Farbverfahrens während Thomas Meder in seinem Aufsatz «Die Volksgemeinschaft in Farbe» der Bedeutung der Farbverwendung in der Filmproduktion des Dritten Reiches nachgeht.

Anregend zu lesen ist auch der Aufsatz «Film is over» von Joachim Polzer, der den Übergang vom traditionellen Filmmaterial zu digitalen Videoverfahren beschreibt und daraus folgende (produktionstechnische, ästhetische oder wirtschaftliche) Veränderungen skizziert im Vergleich mit der (technischen) Entwicklung im Um- und Vorfeld von «Free Cinema» oder «cinéma vérité».

Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik. Fünfte Ausgabe 1999. Verlag der Deutschen Gesellschaft zur Förderung der Kultur Berlin e.V., Postfach 100 274, D-10562 Berlin. www.dgfk.de

Dokumentarisch arbeiten 2

«Dass man den Zwängen der Märkte ausweichen und Alternativen finden kann. Und damit vielleicht auch persönlichere Zeichen setzt. Die natürlich nicht von vielen wahr-

genommen werden. Aber es ist keine Frage der Menge, sondern der Qualität. Denn es ist eine Frage, wie wir hier reden, nicht was wir reden. Und wenn ich sage, gut mitsammen reden, dann ist das etwas, was in dieser Welt etwas verändern wird.»

Michael Pilz

1996 erschien der Band «Dokumentarisch arbeiten», der die von Christoph Hübner für das Fernsehen geführten Gespräche mit sieben Dokumentarfilmern vollständig versammelte. Diese hervorragende Reihe wurde und wird fortgesetzt (auf 3sat im Rahmen von «Dokumentarfilmzeit»). Unter dem Titel «Ins Offene ...» sind nun weitere sechs Gespräche von 1998 mit europäischen Dokumentaristen in voller Länge publiziert worden. Christoph Hübner sprach mit Hans-Dieter Grabe, Egon Humer, Thomas Imbach, Walter Marti und Reni Mertens (ihnen, die das Erscheinen des Bandes leider nicht mehr erleben konnten, ist das Buch gewidmet), Elfi Mikesch und Michael Pilz. Es finden sich hier keine Interviews mit schneller Hin- und Herrede, Abfragen von Fakten und Intentionen. «Ins Offene ...» dokumentiert vielmehr intensive Auseinandersetzungen mit der eigenen Arbeit, Bereitschaft, gesetzte Grenzen zu überschreiten, Neugierde auf Wirklichkeit und Offenheit für Begegnungen mit Menschen und Welten und nicht zuletzt eine Gesprächskultur, in deren Zentrum das Nachdenken über sich, seine Arbeit und die Realität steht.

Gabriele Voss (Hg.): Ins Offene ... Dokumentarisch Arbeiten 2. Texte zum Dokumentarfilm 7 herausgegeben von der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW. Berlin, Vorwerk 8, 2000. 278 Seiten, 38 DM, 35 Fr.

Das andere Kino

Ophüls fürs Auge

Als Themen von Max Ophüls, dessen Werk man im Filmpodiumskino in Zürich und in der Cinémathèque suisse in Lausanne im Dezember und Januar wieder einmal auf der Leinwand sehen kann, nannten Jacques Rivette und François Truffaut: «Sehnsucht ohne Liebe, Vergnügen ohne Liebe, Liebe ohne Erwidern.» THE RECKLESS MOMENT etwa wäre demnach «Sehnsucht ohne Liebe» zuzuordnen, LA RONDE «Vergnügen ohne Liebe» und «Liebe ohne Erwidern» thematisiert unter anderen LETTER FROM AN

UNKNOWN WOMAN.

Die Filme von Max Ophüls waren allerdings auch in der Kritik nie unumstritten, deshalb hielten Rivette und Truffaut schon 1957 dagegen: «Max Ophüls war ebenso gewandt wie er schwerfällig schien, ebenso tiefgründig, wie man ihn für oberflächlich halten mochte, und ebenso rein wie man ihn schlüpfri-g glaubte. So wie er sich keiner Schule zuordnen liess, so hielt man ihn für aus der Mode gekommen, veraltet, anachronistisch, ohne zu begreifen, dass er nur ewige, und alles in allem wesentliche, Stoffe behandelte.»

«Ewige» Themen und Stoffe müssen aber eben auch in die geeignete Form gegossen werden, um ihrem Thema gerecht zu werden – und genau dies ist Max Ophüls in hervorragendem Mass gelungen, indem er einen Stil entwickelte und zunehmend verfeinerte, in dem sich die Form perfekt mit dem Inhalt verbindet. *Hinsehen* ist in diesen Filmen gefragt – und Filmsprache *lesen* zu können sehr hilfreich. *Filmpodium der Stadt Zürich, im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich Tel. 01 211 66 66 Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon, 3, allée Ernest-Ansermet, 1003 Lausanne Tel. 021 331 01 02*

Ophüls fürs Ohr

Am 11. Januar 2001 ab 18 Uhr liest Helmut G. Asper, Autor der materialreichen Biographie von Max Ophüls, im *Filmpodium der Stadt Zürich* die einschlägigen Passagen zu Max Ophüls in Zürich, wo dieser 1940/41 vor seiner Ausreise nach Amerika am Schauspielhaus Zürich inszenierte, sich aber auch um diverse Filmprojekte bemühte.

Im Anschluss an diese Lesung wird das von Max Ophüls inszenierte Hörspiel «Novelle» nach Johann Wolfgang Goethe zu hören sein. In dieser Produktion des Südwestfunks Baden-Baden aus dem Jahre 1953 sind als Sprecher etwa Oskar Werner, Käte Gold, Otto Collin, Therese Giehse oder Willy Birgel zu hören.

Gert Westphal, damals seit kurzem erst Leiter der Hörspielabteilung, erzählt: «Für mich die wesentlichste Begegnung, die ich überhaupt in meinem Leben erfahren habe im Beruf. Eine ungeheure Ermutigung, die von diesem Manne ausging, und die Eroberung neuer Formen im Hörspiel, nämlich eben dieses erzählende Hörspiel, das sich selber illustriert, mit Musik, mit

Geräuschen, mit Stimmen. Und dieser Mann, Max Ophüls, setzte das im Hörspiel zum ersten Mal für mich auf eine souveräne, überzeugende Weise ins Werk.» Und Hans Burkhard Schlichting charakterisiert: «Max Ophüls entwirft keine grossangelegten Szenen für eine imaginäre Hörbühne, sondern stellt einen Erzähler in den Mittelpunkt und dramatisiert die Details. So entsteht ein Spiel kleinster Partikel des Hörbaren, das die Phantasie des Hörers offen hält.» «Novelle» wie auch «Berta Garlan: Roman einer Klavierlehrerin», das andere grosse Hörspiel unter der Regie von Max Ophüls, das nach einer Erzählung von Arthur Schnitzler 1956 ebenfalls vom Südwestfunk Baden-Baden produziert wurde, sind beide auf CD beim Hör-Verlag Stuttgart erschienen.

Jean-Luc Godard

«Es kann also nur einen Weg geben, Godards Siebzigsten zu feiern: ins Kino gehen und darüber streiten. Und dann den Gang der Gedanken filmen und schreiben.» Tom Tykwer

Gelegenheit dazu bietet sich im Dezember etwa noch im *Film-podium der Stadt Zürich* mit unter anderen DÉTECTIVE, FOR EVER MOZART ODER ALLEMAGNE NEUF ZÉRO, die kaum im Kino zu sehen waren. Im Januar findet diese Hommage dort ihre Fortsetzung mit der Réédition von PIERROT LE FOU in neuer Originalkopie, während das *Xenix* das Videoschaffen Godards präsentiert, darunter auch HISTOIRE(S) DU CINÉMA.

The Big Sleep

Emil Berna

2.4.1907–16.10.2000

«Im Rückblick auf sein Schaffen kann man nur bestätigen, was vor gut fünfzig Jahren der «Tagesanzeiger für die Stadt Bern» Emil Berna in einem Artikel zu seinem 20-Jahr-Dienstjubiläum bei der Praesens attestierte: Er dürfe «nicht nur als ein sehr guter Operateur gelten, sondern auch als der typische Repräsentant des auf dokumentarische Wahrhaftigkeit bedachten Schweizerfilms.» Womit zugleich die Erklärung geliefert ist, weshalb Bernas grosse Kameraarbeiten – im Gegensatz zu vielen, nur noch historisch zu guttierenden Aspekten jener Epoche – noch heute sehr direkt beeindrucken.»

Martin Girod
in «Neue Zürcher Zeitung» vom 20. Oktober 2000

River of No Return

SUZHOU HE von Lou Ye



Jedes Bild hat seine eigene Geschichte. Im Idealfall geht das Bild mit der Erzählung eine formale und ästhetische Symbiose ein.

Wie jedes Bild seine eigene Geschichte, so besitzt auch jede Geschichte ihre eigenen Bilder. Die besten Erzähler waren deshalb immer schon diejenigen, die ihre Fabeln in Illustrierungen kleiden und im wahrsten Sinne veranschaulichen konnten. Im Idealfall geht das Bild dabei – über eine Unterstützungs- oder Ausschmückungsfunktion hinaus – mit der Erzählung eine formale und ästhetische Symbiose ein.

Der chinesische Regisseur Lou Ye lässt am Beginn von SUZHOU HE Worte ertönen, denen erst später die dazugehörigen Bilder folgen werden. Zwei Stimmen sprechen von der schwarzen Leinwand, ein Zwiegespräch zwischen Mann und Frau, ein abverlangtes Versprechen, das nicht erfüllt werden kann und somit als Lüge zurückbleibt. Am Anfang war das Wort, und der erste Lichtstrahl formt das erste Bild: Wasser. Langsam

verfärbt das Schwarz sich zu einem Dunkelgrün, und Wellen werden erkennbar. Es ist einer jener Orte, an denen neue Geschichten erfunden und Erzählungen geboren werden: der Fluss.

Der Fluss ist die Bewegung selbst, die die Dinge in Gang setzt und vorantreibt. Doch es sind Bilder der Trostlosigkeit, mit denen diese Geschichte beginnt. Auch ihr Erzähler ist auf der Suche nach Bildern, professionell als moderner Videofilmer, der synchron zu seinem Kommentar aus dem Off die dazugehörigen Bilder produziert. Unterwegs am Suzhou he, am Fluss Suzhou, der als trübes Gewässer durch Shanghai fließt, erblickt sein Kameraauge ruckartig die Menschen am Ufer, übernimmt er die Sicht des Flusses, der die Hoffnungslosigkeit mit sich zu tragen scheint. In flüchtigen Bildern fängt er ein von Schleppkänen, Schornsteinen und nackten Hausmauern

Es ist eine obsessive Jagd nach einer verlorenen Frau, die Mardar rastlos durch Shanghai streifen lässt – wie Scottie Ferguson in Hitchcocks VERTIGO.

bevölkertes Industriegebiet ein und vertraut bedingungslos der Authentizität seiner Aufzeichnungen. Er filmt gegen Bezahlung alles, was die Welt zu bieten hat, denn im Gegensatz zu den Stimmen, so meint er, könne die Kamera nicht lügen.

Dennoch sind es die eigenen Augen, mit denen er sieht, wie sich eine junge Frau von einer Brücke in den Fluss stürzt und damit die Legende von der Meerjungfrau, als die sie wieder an die Oberfläche kommen wollte, beschwört. Die Kindfrau Moudan kehrt jedoch in anderer Form wieder: In einem menschengrossen Aquarium einer schäbigen Bar entdeckt der Erzähler eine Nixe namens Meimei, die Moudan bis aufs Haar gleicht. Es ist eine vorsichtige Annäherung zweier Liebenden, die Lou Ye ganz der Sicht seines Erzählers überlässt. In subjektiver Perspektive beginnt der Videofilmer an der Fetischisierung seines Objekts zu arbeiten, überträgt ihm Lou Ye in diesem ersten Drittel des Films zur Gänze die Autorität des Blicks. Die Grenzen zwischen Aufzeichnung und Sicht beginnen zu verschwimmen, erst wenn ab und zu die Hände des erzählenden Filmers ins Sichtfeld geraten, wird der Blick vom Verdacht des Objektivs befreit. Seit Delmer Daves' *DARK PASSAGE* hat man wohl eine derart lange subjektive Ouvertüre nicht mehr gesehen. Die unmittelbare Nähe von Momenten der Ausgelassenheit, der Hinneigung und der Traurigkeit zwischen den Liebenden evoziert ein fragiles Glück und geht somit nahtlos über in die Furcht, den anderen zu verlieren. Ob er sie wohl immer suchen würde,

wenn sie ihn verliesse, will Meimei vom Erzähler wissen. Doch die Selbstverständlichkeit seiner Bejahung klingt so hohl, dass sie den drohenden Verlust bereits in sich trägt. Die Stimmen aus dem Schwarz gehören dem Erzähler und Meimei.

Doch keine Geschichte kann einfach nur zu Ende sein, sondern beinhaltet immer bereits den Beginn einer neuen. Der Motorradbote Mardar, der eines Tages auftaucht und in Meimei jene Frau Moudan zu erkennen meint, die vor ihm in den Fluss gesprungen ist, bringt auch die Dominanz des subjektiven Blicks des Erzählers ins Wanken. So wie dieser Meimei zu verlieren droht, so muss er auch den weiteren Verlauf der Geschichte Mardar folgen lassen. Einst waren Mardar und Moudan ein Paar, doch seine kriminellen Verstrickungen brachten Mardar dazu, Moudan zu hintergehen, zu entführen und für sie Geld zu erpressen. Am Höhepunkt der Konfrontation setzte Moudan den entscheidenden Schritt: Ein Tritt zurück von der Brücke ins graue Nass des Suzhou, in der Hand die Puppe einer Meerjungfrau.

Es ist eine obsessive Jagd nach einer verlorenen Frau, die Mardar rastlos durch Shanghai streifen lässt. Wie Scottie Ferguson in Hitchcocks *VERTIGO* ist Mardar ein Gefangener seines Wahns, unfähig, den Verlust zu überwinden. Den Sprung in die San Francisco Bay wiederholt Lou Ye als zentrales Moment einer Umkehr – das Trauma des Verlusts treibt Mardar durch die Strassen, bringt ihn in die Kneipe, in der Meimei sich im Nixenkostüm im Aquarium ihr Geld verdient. Sind Meimei und Moudan ein und dieselbe Frau? Hier be-



ginnt sich der Kreis zu schliessen, greifen die überlagerten Ebenen ineinander. Als selbstbezogener Neo-Noir stellt SUZHOU HE dabei seine Referenzen klar hervor: Neben VERTIGO fühlt man sich vor allem an Robert Montgomerys durchgängig in der Subjektive gehaltenen THE LADY IN THE LAKE erinnert, und wie bei Premingers LAURA erliegen die männlichen Betrachter einem idealisierten Frauenbild. Das Gemälde jedoch ist einem schillernden Aquarium gewichen.

Diese Ingredienzien, die filmhistorischen Verweise und Anspielungen auf motivische und ästhetische Topoi der «Schwarzen Serie» machen SUZHOU HE zum verspielten Nachtrag in Form eines Neo- und Neon-Noir. Die mobile Kamera, die fiebrige Nervosität und die mittels Reisschwenk zusammengeführten Räume gemahnen an die pulsierenden Grossstadt-Halluzinationen des ebenfalls in Shanghai geborenen Wong Kar-wai, und irgendwann beginnen merklich auch bei Lu Ye einzelne Momente den logischen Nachvollzug der Erzählung aufzuheben: sich abwechselnde Augenblicke der Ruhe und der Hektik, Fahrten auf dem Motorrad, ein in Strömen regnender Himmel. Das in Kontrast zum trüben Grau des Flusses stehende blasse Rot und Grün der Kleidung Meimeis verschmilzt zu einem bunten Farbleck in der Stadtlandschaft, zu einem vorsichtigen Tupfer auch in der emotionalen Tristesse. Kamera und Licht bleiben immer nah an den Körpern, während die punktuelle Beleuchtung, mit der Lou Ye seine Innenräume in ein Farbenspiel taucht, als Oberfläche das Seelenleben seiner Helden widerspie-

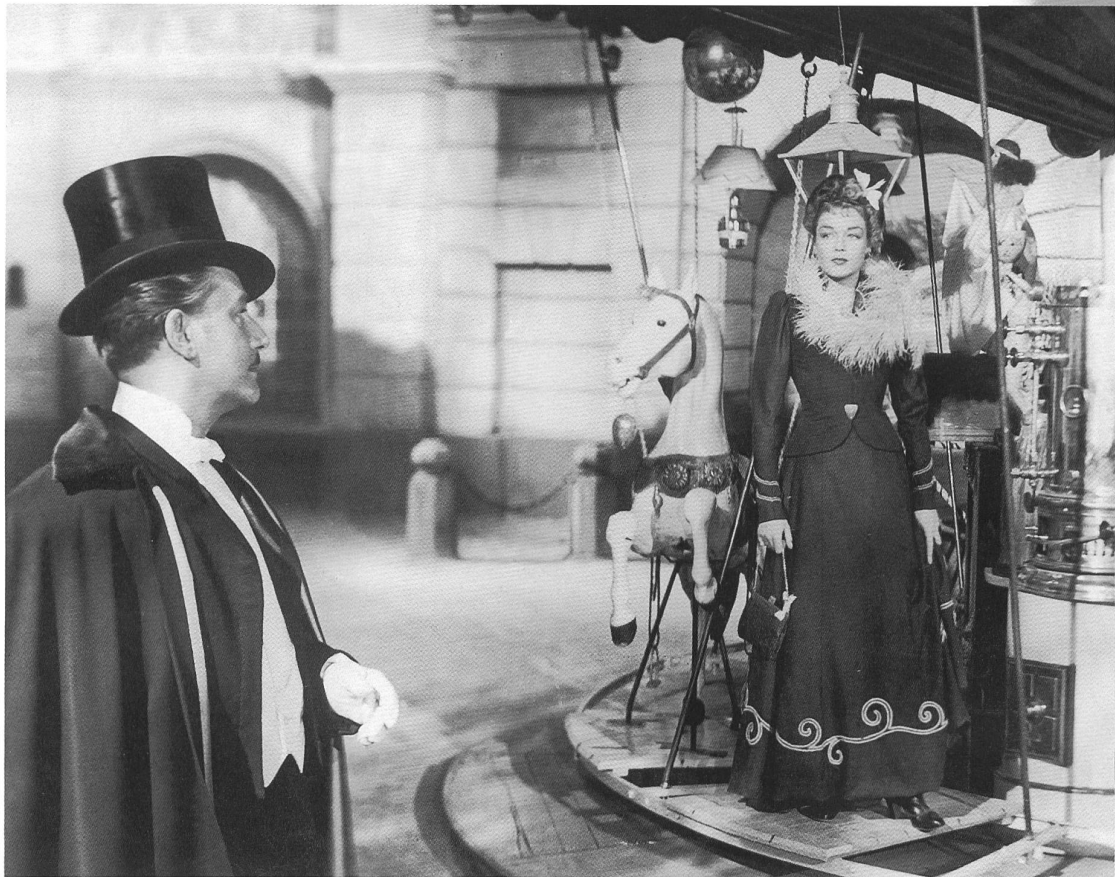
gelt. SUZHOU HE jongliert verspielt zwischen fahri-gen Hong-Kong-Bilderstürmen und westlichen Noir-Elementen und nimmt dadurch in der Film-landschaft Chinas ohne Zweifel eine bemerkens-werte Ausnahmestellung ein.

Am Ende wiederholt sich der Dialog der Liebenden aus dem Prolog und wird fortgeführt. SUZHOU HE wird somit selbst zu einer Moment-aufnahme, vielleicht ein Gedanke zwischen zwei Zeilen, ein loser Augenblick zwischen zwei Sätzen. Der unglückliche Mardar könnte der Erzähler selbst sein, das Drama auf der Brücke nur die Möglichkeit einer Geschichte. Am nächsten Morgen ist Meimei verschwunden, doch der Erzähler wird sich nicht auf die Suche nach ihr begeben. Denn er filmt das Leben, den Traum und die Liebe filmt das Kino.

Michael Pekler

Die wichtigsten Daten zu SUZHOU HE (SUZHOU RIVER): Regie, Buch: Lou Ye; Kamera: Wang Yu; Schnitt: Karl Riedl; Ausstattung: Li Zhuoyi; Ton: Xu Peijun; Musik: Jörg Lemberg. Darsteller (Rolle): Zhou Xun (Meimei/Moudan), Jia Hongsheng (Mardar), Nai An (Ma-da), Yao Anlian (Boss), Hua Zhongkai (Lao B.), Lou Ye (der Erzähler). Produktion: Essential Filmproduktion; unterstützt vom Hubert Bals Fonds des Filmfestivals von Rotterdam; in Zusammenarbeit mit Arte, Studio Babelsberg GmbH, Uplink Co, Goutte d'Or Distribution, Bayerischer Rundfunk Film und Teleclub, Filmfonds des Göteborg Filmfestivals; Produzenten: Hai An, Philippe Bober; assoziierte Produzenten: Jian Wei Han, Asai Takashi, Norman Brock, Susanne Marian. China 2000. 35-mm; Format: 1:1.66; Farbe; Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; Ö-Verleih: Polyfilm, Wien.





1

Das Riesenrad oder Die Patina der grossen Gefühle

«Ewig ist noch länger als man lebt» –
entfesselte Präsentation von Max Ophüls



**... und dann ist
auf einmal ein
Platz da mit
einem Karussell.
Mit der ersten
Drehung des
Karussells fährt
die erste Person
des Reigens
heran.**

«Tournez, tournez, tournez la ronde» – ein Walzer wird zum Gassenhauer der Saison, ein leichtsinniger, zwielichtiger, eindeutiger Walzer, ein Walzer, der aus dem Kino kommt. Das Kino spielt *LA RONDE*, einen leichtsinnigen, zwielichtigen, eindeutigen Film. Seine Frivolität macht ihn zum Tagesgespräch hinter der vorgehaltenen Hand. Das Bürgertum, das sich soeben dazu entschlossen hat, seine Katastrophe zu vergessen, ist schockiert. Doch gegen die elegante Kraft dieses Films macht sich Widerstand lächerlich.

Sommer 1950 in Paris. Soeben haben die Amerikaner den Korea-Krieg begonnen, und in Indochina verteidigt Frankreich seine kolonialen Interessen und wird bald auf verlorenem Posten stehen. Am 16. Juni läuft im Palais de Chaillot *LA RONDE* zum erstenmal; am 27. September wird der Film in vier Kinos gleichzeitig gestartet.



KINO PAR EXCELLENCE

2

1
Adolf Wohlbrück
(Anton Walbrook)
als Spielführer
und Simone
Signoret als Léocadie,
die Dirne,
in LA RONDE

2
Danielle Darrieux
als Emma
Breitkopf, die
Ehefrau, in
LA RONDE

Herbst 1950 in Berlin. Die Deutschen sind seit einem Jahr wieder staatlich, sie haben deren zwei. Die im Westen haben seit zwei Jahren auch hartes Geld, und noch zwei Jahre weiter, und ihr Export wird schon ihren Import übertreffen. Dann werden auch die mehr als zwei Millionen Arbeitslosen von der Strasse und aus den Bunkern, Erdlöchern und Trümmern verschwunden sein. Selbst die Trümmer beginnen schon zu verschwinden. An ihre Stelle werden die Nierentische treten. Am 24. November dreht sich LA RONDE, der hier DER REIGEN heisst, im Cinema Paris am Kurfürstendamm zum erstenmal auf deutsch.

«Und ich, was bin ich in dieser Geschichte?» Adolf Wohlbrück ist aus Dunkelheit und Nebel auf die Szene getreten. Er sieht uns nicht an, er nimmt uns mit. Zuerst ein paar Stufen höher in eine Theaterdekoration, dann an den Apparaturen

eines Filmstudios vorbei. Es folgt eine Häuserfront mit diversen Läden, und dann ist auf einmal ein Platz da mit einem Karussell, das Wohlbrück umrundet. Unterdessen ist die Szene immer weniger Dekor und immer mehr "realistisch" geworden. Bis dann, in wenigen Sekunden, das Licht aus dem Frühlingstag entweicht und es Nacht wird. Mit der ersten Drehung des Karussells fährt die erste Person des Reigens heran: Leocadia, die Prostituierte.

Fast fünf Minuten werden vergehen, seitdem er aus dem Nichts auf die Bühne der Leinwand getreten ist, Adolf Wohlbrück, der *meneur de jeu*, der Spielführer, fünf Minuten, seitdem Licht auf die Leinwand des Kinos gefallen ist. Und die Kamera wird Wohlbrück immerzu begleitet haben, und kein Schnitt hat sich störend dazwischen geschoben. Eine Plansequenz von fast fünf Minuten Dau-



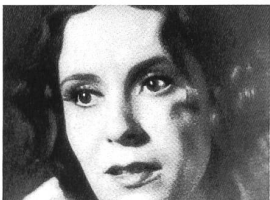
1

KINO PAR EXCELLENCE

Jede Bewegung ist richtig, jedes Licht sitzt makellos. Man sieht die Perfektion und sieht sie gleichzeitig nicht. Alle Technik ist nur ein Spiel, alle Technik ist pures Vergnügen.

er wird es bis zum Ende gewesen sein, treppauf und hin und her und her und hin und dann von rechts nach links, immer in die Richtung, wo das Herz schlägt. Ganz leicht und selbstverständlich sieht das aus, jede Bewegung ist richtig, jedes Licht sitzt makellos. Man sieht die Perfektion und sieht sie gleichzeitig nicht. Alle Technik ist nur ein Spiel, alle Technik ist pures Vergnügen.

Vor ein paar Wochen musste ich in ein Laboratorium. Dort hatte man mir Stellen in meinem Film, die ich nur undeutlich geträumt hatte, mit Zusatz von chemischen Präparaten deutlich gemacht. Ich wollte mir das nicht gefallen lassen. Der Herr, unter dessen Führung das zustande kam, erklärte mir: «Das Prinzip unserer Entwicklungsanstalt ist: Die Leute müssen immer verstehen, was da gesagt wird.» Ich versuchte ihm zu erklären, worum es ging. Er schnitt mir das Wort ab: «Sie müssen doch bedenken, Herr Ophüls, Sie arbeiten in einer Vergnügungsindustrie.» Da habe ich gesagt: «Das stimmt. Deshalb tu ich auch, was mir Vergnügen macht.»¹



2

Sommer und Herbst 1950, Paris und Berlin, Frankreich und Deutschland. Max Ophüls ist aus dem amerikanischen Exil in seine Heimat Europa zurückgekehrt. LA RONDE ist nach vier Filmen in

Amerika und vierzehn anderen, die er vorher in Deutschland, Frankreich, Italien und Holland gedreht hatte, sein neunzehnter Film und ein Film in zehn Episoden, in denen sich elf Personen wechselweise lieben oder genauer: der Liebe hingeben, dem amourösen Abenteuer, dem Plaisir, wie der nächste Film von Ophüls heißen wird.

Am Reigen aber nehmen teil: die Dirne und der Soldat / der Soldat und das Stubenmädchen / das Stubenmädchen und der junge Herr / der junge Herr und die Ehefrau / die Ehefrau und ihr Ehemann / der Ehemann und das süsse Mädel / das süsse Mädel und der Dichter / der Dichter und die Schauspielerin / die Schauspielerin und der Graf / der Graf und die Dirne. Womit der Reigen sich schliesst, frivol und dezent zugleich, nie zweideutig, sondern eindeutig, immer "davor", wenigstens in den meisten Fällen. So wenig man offene körperliche Gewalt bei Max Ophüls zu sehen bekommt, so wenig auch offene Sexualität. Er ist der Meister des erotischen Fluidums.

Und der Ironie. Nicht nur DER REIGEN (nach dem Stück von Arthur Schnitzler und mit Musik von Oscar Straus), die meisten seiner Filme machen ausdrücklich deutlich, dass sie Phantasieprodukte sind. Dass sie mit dem Kino und seinen Formen, mit allen Formen der Darstellung spielen.



3

1
Vittorio de Sica
als Baron Fabrizio
Donati und
Danielle Darrieux
als Louise de ...
in MADAME DE ...

2
Jarmila Novotna
als Marie, Tochter
des Bürgermeis-
ters, in DIE VER-
KAUFTE BRAUT

3
Karl Valentin
als Zirkusdirektor
Brummer in
DIE VERKAUFTE
BRAUT

Und selbst das Spiel der Formen wird zum Gegenstand des Spiels.

Wobei – wie es zum Beispiel in LA RONDE durchaus der Fall ist – gelegentlich auch eine mechanische Dramaturgie zu beobachten ist, wenn die Menschen zu Marionetten des Dramas werden, zu Spielpuppen des Spielführers. Die Kunst macht eben nicht nur frei. Wenigstens nicht alle.

Ich bin am 6. Mai 1902 geboren. Erst seit ein paar Jahren weiss ich, dass das schon lange her ist. Die Stadt, in der ich geboren bin, heisst Saarbrücken, liegt an der Saar und hat im Lauf der letzten Jahrhunderte mehrere Male die Nationalität gewechselt. Die Geschichte warf sie, ähnlich wie Elsass-Lothringen, alle paar Generationen zwischen Frankreich und Deutschland hin und her, woraus sich meine etwas leichtfertige Einstellung zu nationalen und politischen Problemen erklärt.²

So beginnt, zwischen August 1945 und Dezember 1946 in Hollywood geschrieben, die Autobiographie von Max Ophüls. Sie heisst, wie auch ein Film von ihm, wie alle seine Filme heissen könnten: «Spiel im Dasein». Sie ist abgeschlossen vor dem ersten Versuch, in Amerika einen Film zu drehen, der ersten Chance nach fünf Jahren des

Wartens und der künstlerischen Dürre, und auch diese Chance wird ihm zunichte. So fehlen in dieser (aufgeschriebenen) Lebensgeschichte die letzten zehn Lebensjahre, die letzten acht Filme und die drei fabelhaften Hörspiele, die Max Ophüls in den fünfziger Jahren beim Südwestfunk in Baden-Baden und beim Hessischen Rundfunk in Frankfurt inszeniert, besser: erfunden hat. Hörspiele als Filme fürs Ohr.

Das Radio hatte er schon seit Mitte der zwanziger Jahre entdeckt, in Köln, Stuttgart, Frankfurt und schliesslich in Breslau, als zusätzliche Geldquelle, wenn er mit seiner Gage als Theaterregisseur nicht auskam, wie er einmal bekennt. Aber der Rundfunk ist für ihn mehr als Geld wert. Das Radio ist ein neues Medium, ein neues Instrument, auf dem er seine unbändige Lust an der Darstellung ausspielen kann.

Ich fing als literarischer Kolumnist an, fand einen eigenen Stil von Zwischen-Vorlesungen von Gedichten, dramatischen Szenen, Romanen, zeitgenössischer und klassischer Literatur, verbunden mit eigenen Improvisationen, Parodien, Betrachtungen, und dieses Potpourri vermengte ich manchmal mit Reportagen von Vorstellungen oder sogar manchmal Sportveranstaltungen. Ich habe Sechs-Tage-Rennen angesagt und dazu Gedichte von Klabund gesprochen. Bald nach mei-



1

Die Musik verbindet die unterschiedlichen Orte der Handlung, sie deckt aber auch LÖcher zu, wo die Anschlüsse nicht stimmen. Denn noch ist dieser Regisseur weit entfernt von der prunkenden Könnerschaft seiner späteren Filme.

nen ersten Versuchen flog ich, wann immer ich Zeit hatte, in andere Städte, und so gibt es kaum einen Sender, von Königsberg bis in die Schweiz, wo ich nicht «meinem Affen Zucker gegeben habe», wie die Schauspieler sagen.²

Schauspieler ist er immer geblieben, dieser Hörspieler, Theater- und Filmemacher, Darstellungskünstler wie kaum ein zweiter in allen Medien der Präsentation – und dem Fernsehen kann man immer noch ansehen, dass Max Ophüls nie fürs Fernsehen gearbeitet und dort seine Markierungen hinterlassen hat.

Als Schauspieler hatte er aus Leidenschaft, Besessenheit angefangen – und diesem Anfang seinen Namen Ophüls zu verdanken. Denn Max Oppenheimer durfte er sich nicht mehr nennen, auf Geheiss eines konservativen jüdischen Vaters in Saarbrücken, als der Sohn sich dem respektablen Beruf eines Textilkaufmanns im familiären Handel versagte und ganz unbürgerlich ein Spieler werden wollte. Als ihm die Schauspielerei unter fremder Regie nicht mehr behagt, wird er selbst Regisseur, zuerst sein eigener, dann auch für andere, kommt er von Stuttgart, Aachen und Dortmund nach Elberfeld, Wien, Frankfurt am Main, Breslau und Berlin. In Breslau intensiviert er die Radioarbeit, und in Berlin entdeckt ihn der Film.

Der Tonfilm, der neueste Schrei des Kinos, braucht Regisseure, die sich aufs Wort verstehen.

Im Hauptverwaltungsgebäude nahm mich ein Ingenieur unter seine Fittiche und zeigte mir im Auftrag der Generaldirektion einen ganzen Tag lang den Betrieb. ... Wir starteten in einem grossen Glashaus, morgens um sieben Uhr dreissig. Ich sah, wie eine bis zur Unlebendigkeit schöne Frau in einem schönen Abendkleid eine schöne Treppe herunterkam. Die Scheinwerfer gaben ein so schönes Licht, dass verglichen mit ihnen das Sonnenlicht wie ein Bettler neben einem Kriegsgewinnler gewirkt hätte. Die schöne Dame sagte zu jemandem, der nicht da war: «Ich sehe Sie dann also Donnerstagabend um acht, mein Lieber.» Als wir am Abend aus dem Gestrüpp von Kabeln, Eisenbrücken, Mikrofonen und vielen anderen Maschinen wieder zurückkehrten ins Glashaus, kam diese schöne Dame immer noch dieselbe schöne Treppe herunter und sagte immer noch zu jemandem, der nicht da war: «Ich sehe Sie also dann Donnerstagabend um acht, mein Lieber.» So wird Film gemacht, aha! dachte ich.²

Zwei Jahre später, 1932, dreht Ophüls seinen dritten Film. Smetanas «Verkaufte Braut» findet sich aus dem Opernhaus an die frische Luft gesetzt. Es ist eine Musik und ein Spiel im Freien, wenn zur Kirchweih die Bauern ins Städtchen ziehen und mit ihnen der Zirkus Brummer und



KINO PAR EXCELLENCE

1
*Simone Simon
 als Stubenmädchen Marie
 in LA RONDE*

2
*Willy Eichberger als
 Oberleutnant Theo Kaiser,
 Luise Ullrich als Mizzi
 Schlager, Magda
 Schneider als Christine
 Weiring und Wolfgang
 Liebeneiner als Leutnant
 Fritz Lobheimer
 in LIEBELEI*

3
*Magda Schneider und
 Wolfgang Liebeneiner
 in LIEBELEI*



Schausteller und Jahrmärktsbuden aller Art kommen, und auch eine Reisegesellschaft mit einem Postillion. Wenn die Liebe zwischen dem Postmeister Hans und der schönen Marie entflammt, die nichts wissen will vom reichen Wenzel, der ihr zugedacht ist und der aber auch seine Braut haben soll, und die kommt aus der Manege. In der frischen Luft ist das Libretto gut durchlüftet, und die Musik lässt von Smetana nur die Ohrwürmer übrig. Alles andere ist auf Volkston gestimmt, manches auch etwas modisch. Die Musik verbindet die unterschiedlichen Orte der Handlung, sie deckt aber auch Löcher zu, wo die Anschlüsse nicht stimmen. Denn noch ist dieser Regisseur weit entfernt von der prunkenden Könnerschaft seiner späteren Filme.

Aber schon ist alles auf hohes Tempo getrimmt, schon finden sich neben extrem kurzen und hektischen Schnitten die ersten Ansätze der eleganten Schwenks und Kamerafahrten. DIE VERKAUFTE BRAUT ist ein grosses Versprechen, und was den Film lebendig und frisch erhalten hat, ist beileibe nicht die Qualität der letzten Kopien, die von ihm existieren. Doch dieses Schicksal teilt DIE VERKAUFTE BRAUT mit fast allen Filmen von Ophüls. Zwei seiner zusammen zweiundzwanzig Spielfilme müssen zurzeit noch als verloren gel-

ten, und von den zwanzig, die übrig geblieben sind, gibt es kaum einen, der nicht verletzt und zerstört worden wäre, aus Nachlässigkeit oder Unachtsamkeit, durch Besserwisserie oder aus Geldschneiderei. Auch das Fernsehen hat sich nie geniert, verstümmelte Fassungen zu zeigen. Eine kompetente Ophüls-Film-Philologie gibt es, in Deutschland, so wenig wie eine Filmkultur.



Bei Max Ophüls ist DIE VERKAUFTE BRAUT nicht nur eine ebenso schöne wie sentimentale Liebesgeschichte. Die Vorlage ist vor allem Anlass, die Kultur, das Vergnügen des Volks zu zeigen, die Subkultur, wie man später sagen wird, jenen nahrhaften Bodensatz, aus dem auch das Kino kommt, das auf den Jahrmärkten geboren wurde. Wie der Kuppler Kezal muss es die richtigen Leute zusammenbringen, wie bei Kezal ist auch im Kino alles so gut wie richtig, was auch heisst, dass alles nur so gut wie richtig ist, also möglicherweise auch falsch. Und das Fotografieren und die Moritat, die Attraktionen des Jahrmärkts –: was ist Kino anderes, was anderes ist Kino. Und so geht es in DIE VERKAUFTE BRAUT auch um die Braut, die Traumfrau mit Namen Kino.



1

Die Strassenlaternen machen aus Nacht und Schnee perfekte Bilder in Schwarz und Weiss, und wenn man die Augen ein wenig zumacht, sind es erlesene graphische Muster.

Ich reiste durch Deutschland und engagierte mir richtige Jahrmachtsleute, die mit ihren Familien nach Geiselssteig zogen: Feuerschlucker, Akrobaten, Clowns, Zigeuner mit ihren Tanzbären, Wahrsager. ... Ich fand für einen Stadtpolizisten einen Würstchenkoch in einer Münchner Kneipe. Er lebte sich so in seine Rolle ein, dass er, auch wenn er nicht drehte, am Gelände spazierenging und den Leuten Protokolle aushändigte. ... Einer der grössten Volksdarsteller, Karl Valentin, der zu Bayern gehört wie Bier, Rettich und Brezeln, spielte eine grosse Rolle. ... Aus seiner Verdöstheit und bauernhaften Melancholie fielen ihm groteske Lustigkeiten ein, voller Philosophie und Tiefsinn. Er spielte den Inhaber eines kleinen Wanderzirkus. Er nahm das sehr echt. Als der wirkliche Zirkus auf dem Gelände in der Vorbereitungszeit aufgebaut wurde, half er bei den Arbeiten mit. Er hatte das Gefühl, er gehörte ihm. An einem Morgen stand er da im Nebel und malte auf das Zelt: «Wer diese Leinwand zerschneidet und wird dabei erwischt, wird bestraft.»²



Wien um 1900. Schnee liegt in der Stadt. Es ist Nacht, und Fritz, der Leutnant, bringt Christine nach Hause, die Gesangsschülerin, Tochter des Kammermusikers Weiring. Fritz und Christine kennen sich erst seit einer Stunde, und sie gehen

noch sehr fremd und scheu miteinander um. Sie gehen lange, der Weg ist weit, stumm nebeneinander her, immer mit einem kleinen Abstand voneinander, denn selbst eine Berührung nur der Arme in den festen Mänteln ist unvorstellbar. Die Strassenlaternen machen aus Nacht und Schnee perfekte Bilder in Schwarz und Weiss, und wenn man die Augen ein wenig zumacht, sind es erlesene graphische Muster.

LIEBELEI heisst der Film, und Ophüls dreht ihn nach dem Stück von Arthur Schnitzler. Er ist mit DIE VERKAUFTE BRAUT gerade erst fertig und schon an einem anderen Film, da bekommt er den Auftrag. Es wird einer seiner schönsten Filme sein, ganz einfach und eine sehr traurige Geschichte. Eine Geschichte, die schon vom Tod überschattet ist, als sie beginnt. Als Fritz und seine Christel durch das nächtliche Wien gehen, durch die Altstadt mit den verwinkelten Gassen, unter Hausbögen hervor und aus Tordurchfahrten gesehen von einer Kamera, die überall auf die beiden zu warten scheint, ehe sie ins Bild treten, weil es in dieser Nacht im Winter in Wien nur die beiden gibt. Und die Zärtlichkeit, mit der Christine spürt, wie bedrückt der junge Mann neben ihr ist und wie schlecht er sich fühlt. Da gibt sie ihm ihr Kölnischwasser und mit ihrem Kölnischwasser ihr



1



2

KINO PAR EXCELLENCE

1
Joan Fontaine
als Lisa Bernle
in LETTER FROM
AN UNKNOWN
WOMAN

2
Joan Fontaine
und Louis Jourdan
als Stefan Brand
in LETTER FROM
AN UNKNOWN
WOMAN

Taschentuch, und er nimmt die Mütze ab, dann kommt die frische Luft dran, bitteschön.

Für Fritz fiel mir zunächst eine Stimme ein. Ich hatte sie in München gehört, während der Aufnahmen zur VERKAUFTEN BRAUT. Damals telefonierte ich mit einem mir unbekanntem jungen Regie-Kollegen, der Wolfgang Liebeneiner hiess, und bat ihn, mir einen seiner Schauspieler von der Probe für meine Aufnahmen freizugeben. Er erklärte mir, er erkenne an, dass ich vertragsgemäss den Vorrang habe, aber er inszeniere soeben sein erstes Stück – und alles hänge davon ab. ... Dann schilderte er mir die Szene, für die er den Schauspieler brauchte. Er sprach klar, einfach, warm, plastisch, eindringlich. Ich wurde zum Zuschauer am anderen Ende des Telefons. ... Und in Erinnerung an seine Stimme fuhr ich jetzt nach München. Ich ging mit ihm spazieren. Ich fragte ihn, ob er den Fritz spielen wolle. Er sagte ja. – Am meisten leuchtete wohl der Glückstern an dem Tag, an dem ich Probeaufnahmen machte für die beiden weiblichen Hauptrollen. In meinem Wagen sassen Luise Ullrich, eine neue dramatische Schauspielerin vom Staatstheater, noch nicht im Film erprobt, und Magda Schneider, ein munterer, aufkommender Operettenstar. ... Luise Ullrich sollte die melancholische Christine, Magda Schneider ihre lustige Freundin Mizzi spielen. «... Die Leut sagen immer, ich bin traurig!» lachte Luise Ullrich, «und deshalb muss

ich traurige Rollen spielen, aber mit meiner Mutter z'Haus hab i a Hetz den ganzen Tag. Meine Mutter kann's immer gar net glauben, wann sie mi weinen sieht im Theater!» Wie sie das sagte, war von einem drolligen Wiener Humor. Ich stutzte. «Ach, und ich möchte so gern ein einziges Mal tragisch sein!» seufzte die kleine Schneider neben mir. Ich sah sie an und stutzte wieder. Sie meinte es ernst. Mir kam eine Idee. Warum soll ich nicht den umgekehrten Test als den geplanten mit den beiden Mädels machen? ... Und so geschah es, dass ein sehr unkompliziertes, frohes Mädel eine der tragischsten Gestalten der europäischen Literatur formte und dadurch besonders erschütternd wirkte.²

Sie fahren mit dem Pferdeschlitten durch den verschneiten Wiener Wald und schwören sich ewige Liebe. «Ewig, was ist das überhaupt, ewig?» – «Ewig? Ach weisst, ewig, das ist sogar noch länger als man lebt.» Der Liebesschwur hat auf Schwarzfilm begonnen. Wenn das kein Vorzeichen ist. Die Christine aus der LIEBELEI ist nicht nur eine der tragischsten Gestalten der europäischen Literatur. Sie ist auch klüger, als sie weiss und das Leben erlaubt: ewig, das ist sogar noch länger als man lebt. Wenn Fritz in einem Duell gestorben sein wird, in einem Duell wegen einer Liebesaffäre, mit der er schon nichts mehr zu tun hat, die ein Fremder hat-



2



1

KINO PAR EXCELLENCE



1
Joan Fontaine als
Lisa Berndle und
Louis Jourdan als
Stefan Brand in
LETTER FROM
AN UNKNOWN
WOMAN

2
Danielle Darrieux
als Louise de ...
in MADAME DE ...

te, seitdem für ihn durch Christine eine ganz neue Zeit "angegangen" ist – wenn Fritz tot ist, im Duell im Schnee gestorben, wird auch Christine sterben. Nur so kann sie ihrem Schwur die Treue halten. Es wird der Augenblick tiefster Verzweiflung sein, wenn der Film noch einmal das Gespräch aus einer der schönsten Liebesszenen des Kinos hören lässt, und man kann nicht wissen, ob nur wir das hören oder Christine auch, bevor sie sich aus dem Fenster stürzt.

Eine Szene im Schnee, wieder eine Ophüls-Szene im Schnee. Schon seinen zweiten Film, *DIE VERLIEBTE FIRMA*, ein Lustspiel aus dem Bereich der Filmproduktion, als sie zum Vergnügen für ihn wurde, hatte er bei Dreharbeiten im Schnee beginnen lassen. Aber die Heiterkeit ist es nicht, die Ophüls mit Schnee verbindet. In seinem französischen Film *YOSHIWARA* von 1937 wird ein russischer Offizier, den es nach Japan verschlagen hat, angesichts der Kirschblüte von der heimatischen Schnee-Ebene träumen, und in *SANS LENDEMAIN*, 1939 ebenfalls in Frankreich gedreht, posiert die tragische Heldin Evelyne in einem Cabaret als die Verkörperung des Winters. Doch nicht immer lässt Schnee an unbefleckte Unschuld denken, an die Keuschheit der Sehnsucht. In *LOLA MONTEZ* wird er Einsamkeit signalisieren, wie schon in dem

amerikanischen Ophüls-Film *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN*, dem Brief einer Unbekannten, auf schneeweisses Papier geschrieben von Lisa Berndle, die in Schwarz durch das verschneite Wien von 1900 – wieder einmal Wien um 1900 – wandelt, auf der Suche nach dem allzu vergesslichen Stefan Brand, dem weltberühmten Pianisten, der sie noch so oft vergessen kann, und sie wird wie die Christine ewig lieben. Zu Lisa werden als Blumen nur weisse Rosen passen wie ein weisses Abendkleid, und Schnee ist für sie Unschuld und Einsamkeit zusammen.

Aber für das Kino von Max Ophüls hat es mit Schnee und Winter noch eine dritte Bewandnis, und die hat fast ausschliesslich mit dem Kino zu tun. Stefan und Lisa, sie werden noch auf dem Riesenrad fahren, gehen durch den verschneiten Prater. «Im Sommer geh ich nie hierher», sagt Stefan, «ich finde es viel lustiger im Winter, ich weiss nicht, warum.» Lisa aber weiss es so gut wie Ophüls: «Wahrscheinlich, weil im Winter Ihre Phantasie besonders angeregt wird und Sie sich vorstellen, wie bunt das Leben und Treiben im Sommer hier sein wird.»

Eine bessere, überzeugendere Begründung für den Film in Schwarzweiss – und nur *LOLA MONTEZ* wird ein Ophüls-Film in Farbe sein – wird



2

Das ophülsche Kino ist ein Kino der Phantasie und der Träume und der Vorstellungskraft, ein Kino der grossen Künstlichkeit, ein Kino, das auch immer wieder auf sich selbst aufmerksam machen kann, auf seine Existenz als etwas, das gemacht worden ist.

man kaum finden. Das ophülsche Kino ist ein Kino der Phantasie und der Träume und der Vorstellungskraft, die es einfordert vom Zuschauer und das ihn zugleich auf tausend Wegen wieder hinführt zu den verschütteten eigenen Erfahrungen mit Traum und Illusion, mit den Wünschen und der Sehnsucht und den Imaginationen. Es ist ein Kino der grossen Künstlichkeit, fern von allem Dokumentarischen oder Realistischen, ein Kino, das auch immer wieder auf sich selbst aufmerksam machen kann, auf seine Existenz als etwas, das gemacht worden ist für die Träume und die Phantasie. Das wie das Riesenrad, wie der Reigen in der unendlichen Kreisbewegung der Filme zu sich selbst zurückkehrt.



1947 in Hollywood: endlich, nach sieben Jahren, wieder ein Film. Der Hauptdarsteller ist auch der Produzent, Douglas Fairbanks jr., und seine Sprünge kommen nicht so weit wie die von Papa, Hüpfen sind es eher, verspielt, vertanzt, Nachahmungen. Sie haben gleichwohl unendlich viel Spass bei den Dreharbeiten des Mantel-und-Degen-Films, obwohl Ophüls nicht immer versteht, wer gerade auf wen schießt, Hauptsache es ist Kino. Ausgerechnet *THE EXILE* muss der Film

des Exilierten heissen, der das Exil so schwer trägt und von einer schmalen Zuwendung des United Jewish War Relief lebt – und von der Lektüre Goethes. Dessen *WERTHER* hatte er noch im Sommer und Herbst 1938 im Elsass gedreht und die Arbeit gelegentlich unterbrechen müssen, wenn sie auf der anderen Seite des Rheins, im Schwarzwald, allzu laut an der Vorbereitung des Kriegs arbeiteten und der Wind ungünstig stand. Auch Werther ist einer, bei dem die Ewigkeit noch länger dauert, als man lebt. Entschiedener aber als bei Goethe ist der politische Konflikt geschürzt, der Konflikt zwischen Werther, dem Unpolitischen, und Albert, dem Realpolitiker, zwischen der Unbedingtheit des Gefühls und der Einsicht ins Machbare, und die Liebe, des einen wie des anderen, wird zum Derivat ihrer Weltanschauung. *WERTHER*, der Film, ist genauso ein Kind seiner Zeit, wie «Werther», der Roman. Und das Postulat der Werktreue erfährt eine neue Auslegung, wo die Darstellungsformen des Kinos ins Spiel kommen, und damit die eigene, die ophülsche Rhetorik.

Für sie findet er in Hollywood, wo er so lange hatte warten müssen, endgültig seinen eigenen Stil; hier entfaltet er seine ganze technische Könnerschaft. *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN*, der



1

Den verzweigten Wegen ihres Schicksals folgt der Film mit den schönsten Kamera-Operationen, mit einer prunkenden Fülle von Schwenks, Fahrten und Kranbewegungen, mit ziselierten Plansequenzen und fließender Montage.

zweite Hollywood-Film, ist in jedem Augenblick ein europäischer Film, absolut und vollendet. Allen Verschlingungen und Mäandern einer schier unabsehbar ausschwingenden und verästelten Geschichte, die doch so einfach sein könnte, weil es im Kern immer nur um zwei Personen geht, allen verzweigten Wegen ihres Schicksals folgt der Film mit den schönsten Kamera-Operationen, mit einer prunkenden Fülle von Schwenks und Fahrten und Kranbewegungen, mit ziselierten Plansequenzen und fließender Montage. Und doch drängt sich die Sprache des Films niemals in den Vordergrund. Sie antwortet auf das, was es zu erzählen gibt, und was der Film erzählt, ist gleichzeitig seine Sprache.

Im Film gehört ein Menschenalter dazu, sich in Schwarz und Weiss auszukennen, die Maschinerie so zu überkommen, dass man mit ihr auf Du und Du

steht, dass man alles von ihr verlangen kann, ohne sich von ihr imponieren zu lassen. Ich glaube, am Ende aller Technik sollte ihre Überwindung stehen. Man sollte sie so beherrschen, dass sie nur noch dem Ausdruck dient. ... «Fingerübungen, Fingerübungen», hat mein Klavierlehrer in Saarbrücken gesagt, «erst lange nach den Fingerübungen, Max, kommt die Melodie!» ... Der Film scheint mir gerade erst aus den Fingerübungen herauszuwachsen. Wir fangen gerade an, uns den Melodien zu nähern, manchmal gar Themen zu hören, wesentlich zu sehen – bums! – da kommt eine neue Erfindung dazwischen, kommen gleich zwei, drei kurz aufeinander, lauter Meilensteine der Entwicklung, Farbe und Relief und Panorama – bums – wird die Tastatur umgebaut, als man gerade drauf und dran war, sich mit Mühe und Vergnügen einzuspielen. ... Entwicklungen lassen sich nicht aufhalten, das haben sie so an sich; aber bitte, ich möchte ein wenig Angst haben dür-



2

KINO PAR EXCELLENCE

1
Episode
«La Maison
Tellier»
in LE PLAISIR

2
Odette Joyeux
als süßes Mädel
und Jean-Louis
Barrault
als Dichter Robert
Kühlenkampf
in LA RONDE

3
Paul Kemp
als Wenzel und
Annemarie
Sörensen
als Esmeralda
in DIE VERKAUFTE
BRAUT

fen. Vielleicht kann uns das beiden helfen, der Entwicklung und mir.³

Immer wieder gelingt es ihm, die Entwicklung in seine Schrift aufzunehmen, mit ihr zu spielen und sie zu bändigen. Wenn er 1953 in Frankreich seinen vorletzten Film dreht, MADAME DE ..., wird er den Plan haben, alles, was geschieht, nur über Spiegel zu zeigen. Er ist zum Glück davon abgekommen und hat Spiegel nur eingesetzt, wenn sie etwas über die sich spiegelnde Person zu erzählen haben. Aber geblieben ist von der technischen Idee eine wunderbare der Erzählung selbst. Das Leben der Louise de..., die zu Anfang mindestens so oberflächlich ist wie Stefan Brand noch kurz vor seinem Ende, entwickelt sich wie in Spiegelschrift. Ihr Schicksal wird bestimmt von einem kostbaren Ohrgehänge, das neunzehnmal den Besitzer wechselt und immer wieder in den Besitz



3

von Madame gelangt, ein Riesenrad, ein Reigen, ein ewiger Kreis – und jedesmal verbinden sich neue Geschichten und Erinnerungen, neue Träume und Ängste, Hoffnungen und Sehnsüchte mit den Ohrringen. Bis Madame ihren stolzesten und endlich heimlichen Besitz, für den sie alles opfert, was sie sonst noch besitzen mag, auch ihre luxuriöse Ehe an der Seite eines Generals – bis sie das Ohrgehänge in der Kirche zum Opfer bringt, wo sie für ihren Geliebten, den Baron Donati, gebetet hat. Und dann gelingt ihr, was Christine in LIEBELEI verwehrt blieb und was Lisa, die *unknown woman*, nicht mehr erfahren durfte: als Donati im Duell erschossen wird, stirbt sie im gleichen Augenblick. Wieder liegt Schnee, Schnee in den Tannen, und die Kamera, die diskret und wie erschrocken aus der Ferne zugesehen hat, kehrt noch einmal in die kleine Kapelle zurück – und vielleicht ist sie schon



1

KINO PAR EXCELLENCE

Diese Szene ist die vollständige Verschwisterung von Licht, Personenregie, Dekor, Choreographie, Schauspielkunst, Musik und einer Kamera, die ohne jede Erdberührung zu schweben scheint.

das geistige Auge der Sterbenden. Denn ewig ist noch länger als man lebt: wie bei Christine, wie bei Werther.

Die Technik in unserem Beruf ist an dem Punkt angekommen, an dem sie unser Herz bedroht. Man sieht das, wenn man von unseren Technikern heutzutage etwas verlangt, was noch nicht erfunden ist, was aus dem Drang, sich auszudrücken, kommt. Wenn ich im Studio stehe und verlange, dass die Kamera plötzlich, sagen wir mal, anfängt hochzuschwingen oder anfängt zu tanzen. Die erste Reaktion, die ich finde, sind ängstliche technische Expertengesichter, die ich erst langsam zu Kameraden umformen muss. Und das müsste gelingen, und das gelingt auch meinen Kollegen, die zu grossen Ergebnissen kommen. Sie haben nämlich empfunden, dass ein Objektiv, das man in eine Kamera hineindreht, eigentlich ein Menschaugen ersetzt. Was will ein Menschaugen, wann ist ein Menschaugen am schönsten? Nicht, wenn es neugierig ist, nicht, wenn es exakt nachprüft, was es sieht, wenn es einen Wirklichkeitsausdruck hat. ... Ich finde es am schönsten, wenn es sich verklärt. Infolgedessen ist es die Aufgabe des Regisseurs, eine ewig ungelöste, immer wieder neu anzufangende Aufgabe, mit dem Objektiv zu sprechen, wie mit einem menschlichen Auge.⁴

Die Kommunikanten sind in die kleine bretonische Kirche gezogen. Zu den Bauern und Bürgern haben sich die Damen aus dem Haus Tellier gesellt, die einen heiligen Sonntag lang Urlaub machen von der Stadt und ihrem Gewerbe. Mit dem Gesang steigt die Kamera und folgt einer Flucht schwebender Engel zum Kirchturmfenster hinauf. Dann steht sie nach einer Überblendung draussen vor dem Turm, und auch den frommen Gesang hört man jetzt von draussen. Doch dann ist die Kamera wieder bei den Engeln, und langsam steigt sie die Leiter hinab und umkreist die fromme Gemeinde. Aus dem Kirchenlied ist unversehens das «Ave verum corpus» erwachsen, und Rosa muss plötzlich an ihre Mutter denken, an die Kirche ihres Heimatdorfs, an ihre Kommunion. «Wie ein Funke, der ein Feld voll reifen Korns in Brand setzen kann, sprang Rosas Trauer und die ihrer Gefährtinnen auf alle Andächtigen über. Bald weinte die ganze Gemeinde. Denn auch Tränen wirken ansteckend.»

Der Film heisst *LE PLAISIR*, und die Szene in der bretonischen Kirche ist nicht nur genau das, was man in diesem Film nicht erwartet. Sie ist auch die Verbindung von Folklore und artistischer Kunst, Kirchenlied und Mozart, Sentimentalität und Ergriffenheit: denn auch Tränen wirken



2

1
Danielle Darrieux
als Louise de ...
und Vittorio
de Sica als Baron
Donati in
MADAME DE ...

2
Charles Boyer
als General
André de ... und
Danielle Darrieux
als seine Frau
in MADAME DE ...

3
LOLA MONTEZ

3



ansteckend. Religiöser Kitsch wird nur abgewiegt und ausgewogen durch die ungewöhnlichen Besucherinnen, die Damen eines städtischen Bordells, dessen Vorsteherin die Patentante der Erstkommunikantin Constance ist. Zwischen LA RONDE und MADAME DE ... entstanden, ist diese Szene die vollendete Verschwisterung von Licht, Personenregie, Dekor, Choreographie, Schauspielkunst, Musik und einer Kamera, die ohne jede Erdberührung zu schweben scheint. Es ist die tollkühnste unter den vielen kühnen szenischen Erfindungen im Werk von Max Ophüls.

Doch angefangen hat LE PLAISIR ganz anders. Es ist ein Film aus drei Filmen, ein Film mit drei Geschichten, die alle von der ironisch-morbiden, eleganten Dekadenz ihres Erzählers geprägt sind, von Guy de Maupassant. Er stellt sich gleich zu Anfang vor, doch die Leinwand bleibt schwarz – wie bei den ersten Worten des Liebesschwurs der Wiener Gesangsschülerin Christine. Für knapp anderthalb Minuten ist der Filmemacher Ophüls bei LE PLAISIR – und das ist sein Vergnügen – auch der Hörspieler Ophüls: «Guten Abend, meine Damen und Herren. Ich habe immer Finsternis geliebt ... Deshalb freue ich mich, im Dunkeln zu Ihnen sprechen zu dürfen ... Man hat sich lange überlegt, wie man meine drei Geschichten mitein-

ander verbinden soll. Zuerst wollte man mich fotografieren, aber das habe ich nicht gestattet. Für einen Autor ist es amüsanter, gehört zu werden, nicht gesehen. Man wollte mir romantische Bilder aus Paris als Hintergrund geben, aber ich mochte nicht als Gespenst durch eine Stadt gehen, in der ich einmal so lebendig war. So bestand ich auf meiner Dunkelheit, aus Geschmacksgründen. Da lehnte man ab. Ich sagte, dass es mein Wunsch sei, da protestierte man. Ich bemerkte, dass es billiger sei – da stimmte man mir zu.»

Eine überaus wirkungsvolle Präsentation ist das, die Stimme aus dem Nichts im völlig abgedunkelten Kino: wo kein Bild mehr ist im Saal der tausend Lichter, wird man ganz aufs Hören konzentriert. Im Fernsehen ist die Wirkung auch nicht annähernd zu ermessen, weil es hungriger ist auf Bilder als das Kino, weshalb es auch nicht satt macht; im Fernsehen ist die Stimme fast nichts und sind das Radio und der Hörspieler verloren. Was Präsentation ist, die höhere Form der Darstellung auf niedrigem Niveau, dafür folgt in LE PLAISIR, gleich nach der Stimme aus dem Dunkel, ein lärmendes, kreischendes Exempel, der Schlepper vor dem Vergnügungstempel, der an andere Beispiele aus früheren Ophüls-Filmen erinnert, an die Jahrmarktбудenanreisserin Therese



1

KINO PAR EXCELLENCE

Ustinov, der Stallmeister, verkauft seine zeitweilige Geliebte nicht anders als er irgendwann im Lauf der Vorstellung auf Zigarren verweist, die es am Eingang zu kaufen gebe.

Giehse aus *DIE VERKAUFTE BRAUT* oder an einen holländischen Bänkelsänger, der marktschreierisch die *KOMEDIE OM GELD* gleichzeitig einleitet und anpreist, den Film, den Ophüls 1936 in den Niederlanden produzierte.

Sie alle, der Schlepper vor dem Tanzpalast in Paris so gut wie die Anreisserin auf einem böhmischen Dorfmarktplatz und der holländische Kinobarde, der in Rolle und Intonation an Bert Brecht und Kurt Weill erinnert, sie alle dienen einem Darstellungsmedium der besonderen, der dritten Art, sie alle dienen der Werbung. Dass gerade die Werbung zur Präsentation gehört, dass es bei ihr auf die Art der Präsentation ankommt, sei es von Waren, Menschen, Dienstleistungen oder auch der Präsentation ihrer selbst: das hat Max Ophüls früh und intuitiv begriffen. An ihm, könnte man sagen, ist ein Werbefachmann von Graden verloren gegangen, einer aus dem Geschlecht des jungen Draufgängers und Redetalents, des rheinischen Weinverkäufers Peter Frank, den Heinz Rühmann in *LACHENDE ERBEN* spielt, einem sonst eher bescheidenen Film gleich nach *DIE VERKAUFTE BRAUT*. Doch alle diese Gestalten werden noch einmal überboten und in den Schatten gestellt von dem Anreisser, Werber, Schlepper par excellence, von dem Zirkus-Impresario Peter Ustinov, dem Stallmeister von *LOLA MONTEZ*.

Er, der sich auch selbst darstellt, hat eine Selbstdarstellerin zu verkaufen, die ehemalige Tänzerin, die jetzt sogar aufs Hochseil steigen muss. Er verkauft sie, indem er ihre Legende verkauft, ihre wechselvolle Lebensgeschichte, die längst nicht mehr ihr allein gehört. Es ist eine Karriere der Skandale, denen nun der grösste aller Skandale gefolgt ist: die Schaustellung der Frau als Gegenstand des Begehrens und als wildes Tier, die Männermörderin, was tut Werbung heute anderes. Ustinov, der Stallmeister, verkauft seine zeitweilige Geliebte nicht anders als er irgendwann im Lauf der Vorstellung auf Zigarren verweist, die es am Eingang zu kaufen gebe. Und er verkauft ihre Haut, ihre Hände, die jedermann am Ende der Vorstellung küssen darf, wenn er dafür bezahlt hat; und Lola lässt ihre Hände aus dem Käfig hängen.

Doch Ophüls selbst steht dem Stallmeister in nichts nach. Auch er ist ein Werber und Präsentator, auch er ein Verkäufer, auf den die Kaufmannsfamilie in Saarbrücken hätte stolz sein können, wenn er auch nicht mit Stoffen handelt, den «guten schönen Waren», als die der Knabe, an der Hand des Grossvaters, die Aufschrift auf der Frankfurter Oper gelesen hatte; «Dem Schönen, Wahren, Guten». Jetzt verkauft er nicht nur Lola,



2

1
Daniel Gélin
als Jean und
Simone Simon
als Josephine
in der Episode
«Le Modèle»
von LE PLAISIR

2
Adolf Wohlbrück
(Anton Walbrook)
als Ludwig I. und
Martine Carole
als Lola Montez
in LOLA MONTEZ

sondern auch den Stallmeister gleich mit, diesen fett gewordenen zynischen Tenor, der wie ein erigierter Phallus durch die Manege schreitet. Und Ophüls lässt die Raketen steigen und die Trompeten schmettern, in einem bunten Wirbel in der Arena, aus der sich einzelne Geschichten lösen – wie einst in seinen Radiostunden –, Rückblenden, wenn man so will, auf die Jugend, die unglückliche Ehe, auf die Affären mit Franz Liszt und mit König Ludwig von Bayern.

Alles in diesem Film ist auf äussersten Ausdruck zugeschnitten, alles in dieser Summe aller ophülschen Filme ist Oberfläche, Artistik und glänzender Vorschein. Die Kamera war noch nie so entfesselt, alles Dekor noch nie so raffiniert. Die Farben in diesem einzigen Farbfilm des Schwarzweissenthusiasten sind ein Mirakel, sie öffnen die Augen. Und mit dem Breitwandformat, das er so wenig haben mochte wie die Farben, verfährt er wie ein Maler mit einer grossen, allzu grossen Leinwand: wenn ihm die Fläche zu gross ist für ein Bild, dann verdeckt er sie eben von ihren Rändern her. Oder er schneidet sie gleichsam in Stücke und bemalt nur einen Teil von ihr und lässt den Rest in jenem Dunkel, durch das schon Fritz und Christine schritten oder Lisa Berndle, oder aus dem Maupassant zu seinem Publikum sprach.

Auf alles, was es an Gutem gibt in LOLA, bin ich vielleicht durch meine fehlende Erfahrung mit der Farbe und dem Cinemascope-Format gekommen. Wenn ich durch den Sucher der Kamera blickte, kam ich mir vor, als wäre ich erst einen Tag alt. Ich machte alles so, wie es mir gerade vor die Augen trat. Eine Sache hat mir dabei sehr viel Angst gemacht: die Überblendungen. Ich hatte einen Fehler begangen, den ich versucht habe auszumergen. Wenn Sie sagen: hier kommt eine Überblendung, dann sollten Sie sich darüber im klaren sein, was dabei für Farben herauskommen. Blendet man von einem gelben Tisch auf einen blauen Himmel, dann tritt ein Moment ein, wo sich die Farben vermischen, eine Tatsache, die es, will man dicke Überraschungen vermeiden, zu berücksichtigen gilt. Während der Arbeit am Film habe ich begriffen. Ich habe also die Szenen auf eine letzte Farbe hingeführt und die folgende mit der gleichen Farbe begonnen. Man kann es jedoch nicht in jedem Fall nach Belieben machen. Die Überblendung ist ein impressionistisches Moment, und man kann damit, sofern man das verstanden hat und die Überblendung gleichzeitig mit der Szene denkt, aussergewöhnliche Dinge erreichen. – LOLA MONTEZ hat in mir den Wunsch entstehen lassen, Geschichten zu erzählen, indem ich sie bändige. Auch wenn ich mich damit schuldig mache, gefällt mir der Weg, auf dem ich mich befinde, dermassen, dass ich ihn um jeden Preis weiter

Max Ophüls

6. Mai 1902
bis 26. März 1957

- 1931 DANN SCHON LIEBER
LEBERTRAN
Kurzfilm
- 1932 DIE VERLIEBTE FIRMA
DIE VERKAUFTE BRAUT
- 1933 LACHENDE ERBEN
LIEBELEI
- 1934 ON A VOLÉ UN HOMME
LA SIGNORA DI TUTTI
- 1935 DIVINE
LA VALSE BRILLANTE
(EN LA B) DE CHOPIN
Kurzfilm
AVE MARIA DE SCHUBERT
Kurzfilm
- 1936 LA TENDRE ENNEMIE
KOMEDIE OM GELD
- 1937 YOSHIWARA
- 1938 WERTHER
- 1939 SANS LENDEMAIN
- 1940 DE MAYERLING À SARAJEVO
- 1946-50 VENDETTA
von andern vollendet
- 1947 THE EXILE
- 1948 LETTER FROM
AN UNKNOWN WOMAN
- 1949 CAUGHT
THE RECKLESS MOMENT
- 1950 LA RONDE
- 1952 LE PLAISIR
- 1953 MADAME DE ...
- 1955 LOLA MONTEZ



- 1
Luise Ullrich
als Mizzi Schlager,
Willy Eichberger
als Oberleutnant
Theo Kaiser,
Paul Hörbiger als
Vater Weiring und
Magda Schneider
als Christine Weiring
in LIEBELEI
- 2
Peter Ustinov
als Stallmeister und
Martine Carol
als Lola Montez
in LOLA MONTEZ



beschreiten möchte. Aber man wird mir misstrauen. Niemand mehr wird mir einen zweiten Film dieser Art anvertrauen.⁵

1933 aus Deutschland vertrieben – und als er zum Bahnhof fuhr, leuchtete ihm von einem Kino am Kurfürstendamm, das LIEBELEI spielte, sein Name in grossen Lettern entgegen – und 1941 aus Europa, war er heimgekehrt mit grossen Hoffnungen. LOLA MONTEZ war sein erster Film in Deutschland wieder, eine deutsch-französische Koproduktion. Das sollte ein neuer Start sein, und war schon das Finale. Die Kritik war vernichtend, das Publikum blieb aus. Viele meinten, als er knapp zwei Jahre später, im März 1957, starb, dass LOLA MONTEZ seine Krankheit zum Tode gewesen sei.

Den Film jedenfalls, den Max Ophüls gedreht hat, kann man längst nicht mehr sehen. So übel ist ihm mitgespielt worden durch Kürzungen und Umstellungen der unsensibelsten Art, so miserabel sind die restlichen Kopien. LOLA MONTEZ ist also gewiss ein Torso – aber ein Torso wie die Venus von Milo. Der Kern der Schönheit dieses Werks ist so wenig zu zerstören wie das ganze vernachlässigte Werk von Ophüls. Dessen Blick geht weit über die Zerstörungen hinaus, wie über alle Bildformate und Bildränder, in einer ständigen fluiden Bewegung von Darstellung und Anschau-

ung, von Blicken und Träumen. Deren Dimension weit über den schillernden, ewig ungewissen Horizont hinaus zu befreien, bis oben hinauf in den Zenit des Riesenrads, das sich ewig dreht, und ewig ist noch länger als man lebt –: das ist der Weg, den das Kino des Max Ophüls die Vorstellungskraft geführt hat.

Peter W. Jansen

¹ Max Ophüls: Es ist der Strom der Phantasie. In: Deutsche Zeitung, 31. März 1956. Nachgedruckt in: Filmkritik 3/1967

² Max Ophüls: Spiel im Dasein. Eine Rückblende. Mit einem Nachwort von Hilde Ophüls und einer Einführung von Friedrich Luft, erweitert durch Texte von Max Ophüls sowie Anmerkungen zu den Filmen von Max Ophüls von Michael Beckert und Siegmund Grewenig, einer Filmographie und einer Bibliographie von Burckhard Schmidt. Dillingen, Queisser Verlagsgesellschaft, ohne Jahr

³ Max Ophüls: Kunst findet immer Wege. In: Die Neue Zeitung, 1. August 1954. Nachgedruckt in: Filmkritik 3/1967 und M. Ophüls: Spiel im Dasein. Dillingen

⁴ Gedanken über den Film. Eine Improvisation von Max Ophüls. Feature-Produktion des Hessischen Rundfunks; Regie: Ulrich Lauterbach, Erstsendung am 28. November 1956. Abgedruckt in: Filmkritik 252, Dezember 1977 und M. Ophüls: Spiel im Dasein. Dillingen

⁵ Jacques Rivette und François Truffaut: Max Ophüls im Gespräch. Erschienen in Cahiers du cinéma, Nr. 72, Juni 1957. In: Filmkritik 251, November 1977

Wohlmeinende Freunde

HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN
von Dominik Moll



Dominik Molls Aktualisierung des Psycho-Thrillers legt die Idee, alles lasse sich in dieser Geschichte auf uneingestandene Männerliebe zurückführen, nur kunstvoll als falsche Fährte aus.

Sie begegnen einander in der Herrentoilette, da scheint es nahe zu liegen, dass der Verdacht auf eine gewisse latente Homosexualität hängen bleiben muss. Spätere Szenen greifen den Gedanken wiederholt auf. Ein zerquältes Gymnasiastengedicht aus verflossenen Tagen klingt nach und deutet auf eine verpasste Gelegenheit zurück. Damals mochten beide noch schwankend sein, der eine wohl eher diffus, der andere wahrscheinlich bewusster: nach welcher Seite hin neigt sich meine erotische Vorliebe? Von einem Mädchen ist überdies die Rede, das vielsagenderweise beiden gleich gut gefiel. Nur eben, *du* hast sie herumgekriegt, *ich* wurde abgewiesen.

Der Argwohn des Zuschauers ist geweckt, doch muss er ihn schon bald auf andere Indizien richten. Denn Dominik Molls Aktualisierung des Psycho-Thrillers legt die Idee, alles lasse sich in dieser Geschichte auf uneingestandene Männerliebe zurückführen, nur kunstvoll als falsche Fährte aus. Unwiderruflich bestätigt er die Vermutung nie. Weit grässlichere Dinge werden statt dessen wahr. Aber sie liegen in der Zukunft, auch wenn sie in der Vergangenheit wurzeln.

Da vollzieht sich die gezielte Irreführung des Publikums auf eine viel ausdrücklichere Weise, als es die Lesbe Patricia Highsmith und der Sadist Alfred Hitchcock in ihren Fassungen

VON STRANGERS ON A TRAIN zu tun wagen: zu einer Zeit, in den fünfziger Jahren, als Schwulitäten noch kaum impliziert werden durften.

Einer weiss Bescheid

Damals lernten der «Durchschnittstyp» und der «Dunkle» – das bedeuten die beiden Namen «Guy» und «Bruno» – einander im Zug kennen statt in der Herrentoilette, und sie waren einander (fast ganz) fremd. In HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN ist jetzt der Zufall auf etwas gewundener Weise am Werk. Michel, die Figur, die dem scheinbar harmlosen Guy entspricht, erkennt sein anderes Ich, Harry

Bald fünfzig Jahre ist es her, dass Patricia Highsmith mit ihren prototypischen Stoffen auf den Plan getreten ist, aber der Konflikt ist noch immer zu keiner dauerhaften Lösung bestimmt.

(das Gegenstück zu Bruno), nicht wieder und hält ihn für einen Fremden.

Und zwar tut er es solange, bis es sein Kontrahent beweisen kann: ach schade, du weisst nicht mehr, wer *ich* bin, aber nun, das macht nichts, es genügt, dass ich noch sehr gut weiss, wer *du* bist. Denn gewiss, ab und zu gerät der Schatten in Vergessenheit, doch selber vergisst er nie etwas. Sondern er ist, nicht zuletzt, das zweite, sozusagen das Gedächtnis des Gedächtnisses.

Auf Schleichwegen hat sich Harry, die Echogestalt, die viel zu gut Bescheid weiss, des Helden Michel bereits bemächtigt: noch ehe es die beiden (nach Jahren wieder) konkret miteinander zu tun bekommen. Harry, der grosszügige, spendable Freund, der sich beliebt machen will, zitiert Vorkommnisse aus den Studienjahren von Michel, deren sich der biedere Familienvater mit seinen drei kleinen Töchtern heute kaum noch erinnert. An ein paar weitere Episoden hat er nicht länger denken mögen. Und wohlweislich hat er es vermieden, seiner Frau ein Wort davon zu sagen.

Zeitlos gültiges Grundmotiv

In glissendes Blau, Weiss und Gelb getaucht, kadriert die Szene in der Herrentoilette das ganze Verhängnis mit wenigen, knappen, symmetrischen Schnitten: die Spiegelungen, die Spaltungen, die komplexe Art und Weise, wie Michel und Harry über Kreuz gelangen. Zwischen sich selbst und dem widerspiegelten Abbild von sich selbst rahmt, zwängt jeder den andern sozusagen optisch ein und fixiert ihn: *da* gehörst du hin. Nur eine von zwei Varianten ist fortan noch möglich: entweder sind sie Protagonisten füreinander be-

stimmt (oder sie waren es vielleicht einmal), andernfalls werden sie sich gegeneinander wenden.

Der kurze Auftritt formt die ganze tödliche Schizophrenie beim einen und beim andern wie auch zwischen den beiden vor. Keiner vermag sich zu halten ohne seinen Widerpart, doch gerade darum versucht jeder (vergeblich), den andern auszutricksen: zum Beispiel, indem er dessen verschwiegene Phantasien errät und sie in die Tat umsetzt, und zwar in der finstern Absicht, ihm dann die Schuld für das angerichtete Schlamassel in die Schuhe zu schieben.

HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN bestätigt glanzvoll die zeitlose Gültigkeit des Grundmotivs, das STRANGERS ON A TRAIN einführt. Und zwar geschieht das auf mindestens so überzeugende Weise wie unlängst (zum Beispiel) bei der Neuverfilmung von «The Talented Mr. Ripley», dem andern Ur-Roman von Patricia Highsmith. Anthony Minghella verstärkt darin die gleichgeschlechtlichen Untertöne etwas unnötigerweise bis zur Unmissverständlichkeit.

Ungelöster Dauerkonflikt

Im Unterschied dazu versteht es Dominik Moll, jener gefährlichen Banalisierung zu entgehen, die es sich vornimmt (und zwar stets unter Berufung auf das angeblich schonungsbedürftige Publikum), das Unklare zu klären und das, was sinnvollerweise mehrdeutig bleiben müsste, zu vereindeutigen. Bald fünfzig Jahre ist es her, dass Patricia Highsmith mit ihren prototypischen Stoffen auf den Plan getreten ist, und er weiss es inzwischen nur zu gut: der Konflikt zwischen Ich und anderem Ich ist noch immer zu keiner dauerhaften Lösung bestimmt. Es braucht schon

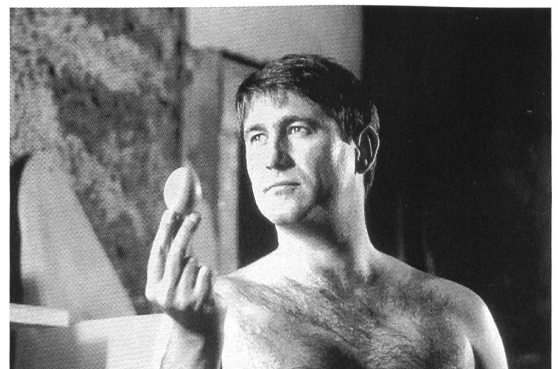
eine heilige Einfalt wie Arnold Schwarzenegger, um sich neuerdings, in THE 6TH DAY, schulterklopfend mit seinem eigenen dahergelaufenen Klon anzufreunden: in einer durchaus ungewollten Parodie des bewussten Motivs. Längstens für eine Weile tritt der Schatten jeweils zurück, dann tritt er bald wieder hervor: alt und doch jedesmal neu.

Eine Aufgabe des Kinos ist es vielmehr, den Gegensatz in seiner Unvereinbarkeit weiterzudenken und nachzuführen, mit immer feineren Abwandlungen. Die Variationsmöglichkeiten sind noch bei weitem nicht erschöpft. Eine überzeugende Version in weiblicher Besetzung zum Beispiel wird noch vermisst.

«Wohlmeinende Freundinnen», ein solches Drehbuch müsste nicht unbedingt in der Damentoilette anfangen. Und das sowieso: gemischtgeschlechtlich ginge es übrigens auch.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN (HARRY MEINT ES GUT MIT DIR): Regie: Dominik Moll; Buch: Dominik Moll, Gilles Marchand; Kamera: Matthieu Poirot-Delpech; Schnitt: Yannick Kergoat; Ausstattung: Michel Barthélémy; Kostüme: Virginie Montel; Musik: David Sinclair Whitaker; Ton-Schnitt: Gérard Hardy; Ton-Mischung: Gérard Lamps. Darsteller (Rolle): Laurent Lucas (Michel), Sergi Lopez (Harry), Mathilde Seigner (Claire), Sophie Guillemin (Prune), Liliane Rovère (Mutter), Dominique Rozan (Vater), Michel Fau (Eric), Victoire de Kostor (Jeanne), Laurie Caminita (Sarah), Lorena Caminita (Iris). Produktion: Diaphana Films, M6 Films; Produzent: Michel Saint-Jean; ausführender Produzent: Eric Zaoui. Frankreich 2000. Farbe; Scope, Dolby Digital SRD; Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Agora Films, Genève; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München.



Von der Hingabe und vom Ausbrechen

KADOSH von Amos Gitai



Am Rand des Viertels Mea Shearim warnen Schilder die Besucher, sich anständig zu benehmen und zu kleiden.

Die ersten Bilder von KADOSH sind still und intim. Wir sehen ein Ehepaar im Bett liegen; es sind zwei separate, schmale Betten, und es ist früh am Morgen. Der Eindruck von Privatheit verstärkt sich, wenn klar wird, dass es ein ganz spezielles Paar ist: Der Mann und die Frau sind streng orthodoxe Juden. In einer peinlich genauen Reihenfolge verrichtet der Mann seine Morgenrituale: Er wäscht die Hände, er zieht sich den Gebetsmantel über, er wickelt sich die Tefillin, die schwarzen ledernen Gebetsriemen, um den Arm und bindet sie an der Stirn fest, und er betet. Meir, so heisst der Mann, weckt seine Frau Rivka, die sich sofort aufsetzt und ihren Mann anschaut. Ihre Augen glänzen

von den Tränen der Nacht, und Rivka erscheint auf eine seltsame Weise entrückt. «Ich habe grossen Respekt für dich», sagt Meir und küsst ihre Hand.

Der Film KADOSH spielt in unserer Zeit in Mea Shearim, einem ganz besonderen Quartier in Jerusalem. Hier leben die streng orthodoxen Juden in einer Art Mikrokosmos, der sich abgrenzt von der übrigen Welt. Am Rand des Viertels warnen Schilder die Besucher, sich anständig zu benehmen und zu kleiden. Mea Shearim will sich nicht öffnen, die Gemeinde genügt sich selbst, denn ihre Mitglieder bilden eine symbiotische Einheit mit sich selbst und der Religion. Dazu gehören die Regeln, die das Leben der orthodoxen Juden

minutiös prägen: 365 Tage des Jahres, 24 Stunden des Tages sind den Vorschriften unterworfen. Eine davon ist, das Fortbestehen der Gemeinde zu sichern. «Die einzige Aufgabe einer Tochter Israels ist, Kinder zu gebären», sagt der Rabbi im Film, und genau das kann Rivka nicht. Zumindest scheint es so; später wird sich herausstellen, dass sie eigentlich fruchtbar wäre. Die Gemeinde lässt das Paar ihre Verachtung dafür spüren, dass es nach zehn Jahren Ehe ihre Pflicht noch nicht erfüllt hat. Andere Männer haben in der Zwischenzeit drei, vier Kinder gezeugt. Da dies der einzige Grund für die Ehe ist, verurteilt der Rabbi die Liebe von Rivka und Meir als Sünde. Die Situation beschäftigt

Amos Gitai setzt diesen patriarchalen Strukturen zwei starke Frauencharaktere entgegen. Die stille Rivka, die ihren Mann unendlich liebt, und ihre jüngere Schwester Malka.

Meir so stark, dass er keine Kraft mehr hat, den Talmud zu studieren – die einzige sinnvolle Tätigkeit in den Augen von orthodoxen Juden. Weil für ihn jetzt jeder sexuelle Kontakt zu seiner Frau Sünde ist, weil ohne Resultat, weigert er sich fortan, mit ihr zu schlafen.

Der israelische Regisseur Amos Gitai schält in seinem Film einen Aspekt des Zusammenlebens in Mea Shearim heraus: die Beziehung zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft. Und er setzt den Fokus auf die Frauen, denen in der streng religiösen Gemeinschaft nichts anderes übrig bleibt, als sich den Männern und Gott zu unterwerfen. Gitai setzt diesen patriarchalen Strukturen zwei starke Frauencharaktere entgegen. Die stille Rivka, die ihren Mann unendlich liebt und immer noch voller Hoffnung ist, ihm einen Sohn zu schenken. Und ihre jüngere Schwester Malka, die einen jungen Musiker liebt, der aus der orthodoxen Gemeinde ausgetreten ist und seinen Glauben nach liberaleren Grundsätzen lebt. Der Rabbi hat jedoch bereits einen anderen Ehemann für Malka ins Auge gefasst: den strenggläubigen Yossef. Sein Kampf für die Religion droht zeitweise ins Fanatische abzudriften. Malka spricht zu ihrer Schwester davon, sich vor der Heirat ihrem Geliebten hinzugeben, damit ihr künftiger Ehemann sie nach der Hochzeit verstösst und sie wieder frei ist.

Die junge Meital Barda, die die Figur der Malka verkörpert, stammt selber aus einer streng religiösen Familie, von der sie sich losgesagt hat, um Schauspielerin zu werden. Sie konnte noch alle Gebete auswendig, aber sie hat jetzt persönlich eine kritische Distanz zur Religion erlangt. Die Figur der Malka ist innerlich immer in Bewegung. Der erst zwanzigjährigen Schauspielerin ist es mit ihrem intensiven Spiel gelungen, diese verhaltene Unruhe von Malka glaubhaft darzustellen. Einmal kann sie ihre Freude, bald eine weissgekleidete Braut zu sein, nicht verbergen. Dann wieder steht auf ihrem Gesicht Traurigkeit über die Ausweglosigkeit der Situation geschrieben. Dank diesem inneren Oszillieren ahnt man, dass bei Malka beides möglich ist: Dass sie sich still ihrem Schicksal hingibt, oder dass sie bald mit ganzer Kraft ausbricht, und zwar mit allen Konsequenzen.

Anders Rivka – sie ergibt sich ihrem Los. Auch dann, als der Rabbi sie fortschickt, damit ihr Mann eine andere Frau heiraten und mit ihr seine Pflicht erfüllen kann. Mit grosser Überwindung hat Rivka vorher das erste Mal ei-

ne gynäkologische Untersuchung über sich ergehen lassen. «Eine künstliche Befruchtung ist gegen die religiösen Gesetze», sagt die Ärztin, und: «Nicht immer ist die Frau schuld, wenn es keine Kinder gibt. Manchmal ist auch der Mann unfruchtbar.» Rivka erfährt von der Gynäkologin, dass die Kinderlosigkeit nicht an ihr liegt. Aber es ist ein hilfloser Versuch, das Schicksal abzuwenden, der ins Leere läuft. Im Grunde weiss Rivka, dass sie der Gemeinde ausgeliefert ist, und sie akzeptiert es. Sie packt ihren Koffer, zieht widerstandslos in das möblierte Zimmer und spinnt sich wochenlang in einen Kokon aus Schweigen ein. Diese wortlosen Szenen gehören zu den wunderbaren Momenten der Darstellerin Yael Abecassis: Die junge Frau ist verstummt, aber die Kamera fährt auf das schöne, grossflächige Gesicht zu, auf dem etwas geschieht. Es erzählt von Schmerz und von einem kindlichen Vertrauen in Gott.

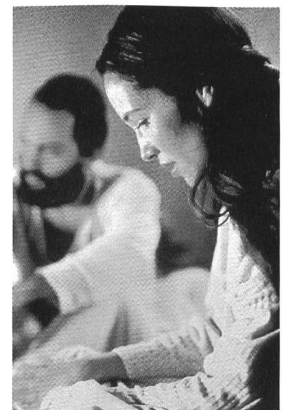
KADOSH, was auf Hebräisch so viel wie heilig heisst, ist ein ruhiger Film, dessen klare, einfache Bilder dahinfliesen und in klassischer Erzählweise auf die Tragödie zusteuern: Malka wird mit Yossef verheiratet und erlebt die Hochzeitsnacht als brutale Vergewaltigung. Ob ihr Schmerz dem frommen Ehemann bewusst ist oder nicht, spielt keine Rolle. Denn die zuvor durch Gebete gesegnete körperliche Vereinigung soll nicht dem Vergnügen der Frau dienen, sondern alleine der Fortpflanzung. Eine derart zugespitzte Handlung läuft Gefahr, in Melodramatik und Pathos abzudriften. KADOSH umschifft diese Klippen jedoch dank den stillen Aufnahmen, der behutsam eingesetzten Musik in dramatischen Szenen und der eindringlichen und doch verhaltenen Darstellung der Figuren. Trotzdem bleibt am Ende des Films, der zweifellos polarisiert, eine Hilf- und Ratlosigkeit zurück. KADOSH verfällt keinen Augenblick lang in ein einseitiges Urteilen. Die Beurteilung der Lebensentwürfe der Leute von Mea Shearim wird jedem Zuschauer und jeder Zuschauerin selber überlassen.

Regisseur Amos Gitai, der mit KADOSH den letzten Teil einer Trilogie fertiggestellt hat, fasst die komplexe und emotional geladene Geschichte in eine schlichte Form. Alle Szenen, die dem Film eine folkloristische oder exotische Note verliehen hätten, endeten auf dem Fussboden des Schneiderraumes. Gitai wollte auch um jeden Preis vermeiden, ein karikaturistisches Bild der Bewohner von Mea Shearim

zu zeichnen; deshalb arbeitete eine praktizierende Jüdin als Co-Autorin des Drehbuches mit. Was übrig bleibt, überzeugt. Und es besticht auch durch eine eindrückliche Farbensprache: Das Schlafzimmer, das Ehenest von Rivka und Meir, in dem am Anfang durchaus Zärtlichkeiten Platz haben, ist in warmen goldenen Farbtönen gehalten. Die Szene des rituellen Waschens, mit dem sich die Frauen nach der Menstruation von ihrer "Unreinheit" säubern, ist atmosphärisch kalt und klar. Der grösste Kontrast zum beschaulichen und blassen Leben auf den Strassen von Mea Shearim ist jedoch die Aussenwelt, in die sich die jungverheiratete Malka eines Nachts davonschleicht. Von Freiheitsdrang und Sehnsucht getrieben, sucht sie in einer Musikbar nach ihrem Geliebten und findet ihn. Die folgende Liebesszene ist von einer wunderbar logischen Konsequenz, aber sie hebt sich auch farblich vom Rest des Films ab. Die Lichter der Nacht und der Bar sind grell und blinkend, orange und rot, und während die junge Ehefrau in einem Hinterzimmer mit Hingabe Ehebruch begeht und mit dem Musiker Liebe macht, hören die Lichter des Clubs hinter der Glaswand nicht auf zu schillern.

Susanne Wagner

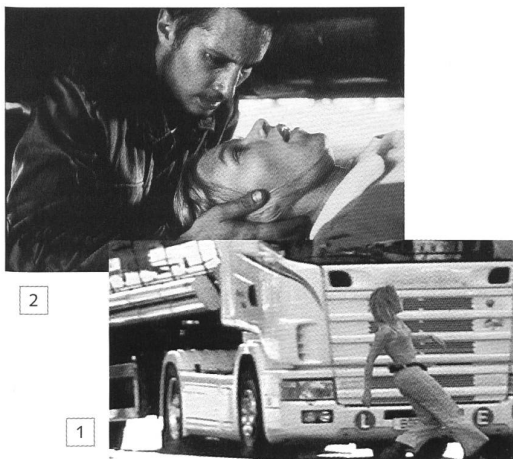
Die wichtigsten Daten zu KADOSH: Regie: Amos Gitai; Buch: Amos Gitai, Eliette Abecassis, Jacky Cukier; Kamera: Renato Berta; Schnitt: Monica Coleman, Kobi Netanel; Produktionsdesign: Miguel Markin; Kostüme: Laura Dinulasco; Ton: Michel Kharat, Cyril Holtz; Musik: Philippe Eidel. Darsteller (Rolle): Yael Abecassis (Rivka), Yoram Hatab (Meir), Meital Barda (Malka), Uri Ran Klauzner (Yossef), Yussef Abu Warda (Rav Shimon), Sami Hori (Yaakov), Lea Koenig (Elischeva), Rivka Michaeli (Gynäkologin). Produktion: Agav Hafakot, M.P. Productions, Le Studio Canal Plus; Produzenten: Michel Propper, Amos Gitai; ausführende Produzenten: Shuky Fridman, Laurent Truchot. Israel, Frankreich 1999. 35-mm, Farbe; Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich.





1

WERKSTATTGESPRÄCH

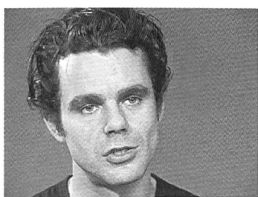


2

1

«Als Künstler formuliert man über grosse Zeiträume, wenn nicht sogar sein Leben lang immer das gleiche»

Werkstattgespräch mit Tom Tykwer



FILMBULLETIN Wie entwickeln Sie die Geschichten zu Ihren Filmen?

TOM TYKWER Ausgangspunkt meiner Filme ist meist ein situativer Moment. Ein *Bild*, das aber noch nicht so konkret ist, sondern eher etwas von einem atmosphärischen Klimaraum hat. Das wird dann die Urzelle des Films. Ich beginne nicht mit den Figuren oder einer Geschichte und gehe dann ins Detail. Vielmehr komme ich aus dem Detail und baue das dann aus. Meine Filme haben einen primär stimmungswandten Ursprung. Ich versuche, ein *inneres* Bild, das einen klimatischen Zustand skizziert, in eine kommunizierende Kunstform zu transformieren.

So war etwa der Ausgangspunkt für *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* ein Mensch in einer Situation, die er nicht lokalisieren kann und nicht versteht und die auch räumlich Irritationen schafft, weil nicht mehr klar ist, was nah und fern ist. Das habe ich mir als einen Schockzustand vorgestellt, der ein Aufwachen mit einem Im-Traumsein-Gefühl verbindet. Im Film ist das der eigentliche Beginn, auch wenn es vorher schon einen Prolog gibt. Eröffnet wird der Film in diesem Sinne mit der Szene, in der Sissi, die Hauptfigur, unter einem LKW liegt, von dem sie gerade überfahren worden ist. Wie sie, begreift auch der Zuschauer erst nach einer Weile, wie die Räumlichkeit strukturiert ist. Ab da beginnt der Film nämlich radikal subjektiv zu sein und in den Kopf von jemandem hineinzuschlüpfen, der gerade ganz überraschend von etwas Extremem getroffen wurde und nicht weiss, was das war, und sich das erst Stück für Stück zurechtsortieren muss.

Diese Situation hat mich fasziniert und auch die Vorstellung, wie man da mit dem Ton arbeiten kann, der aus der Ferne langsam wieder herandrängt und den man nicht so einfach räumlich lokalisieren kann. Das ist die Situation, in der Sissi der Atem wegbleibt und sie kurz davor ist, dass auch das Blut stehen bleibt. Doch dann kommt jemand und bringt das Blut wieder zum Fliesen.

Das fand ich eine aufregende Grundkonstellation für eine Liebesgeschichte. Zwei Menschen, die, wie man später erfährt, in einer Art Kokon leben, begegnen sich zufällig an einem Ort, der zwar mitten in der Welt ist und dennoch einen seltsam geschlossenen Rahmen schafft, der die beiden wie eine Zelle umschliesst und in dem sie sich so nahe kommen, wie man nur

kann. Sie erleben darin eine Intimität und fast exzessive körperliche Nähe, ohne sich zu kennen. Später bedarf es bei den beiden eines riesigen Kraftakts, um sich wirklich kennenzulernen. Zu dem Zeitpunkt haben sie die physische Intimität in maximalster Potenz schon hinter sich.

Das war für mich die Urzelle dieses Films. Und das war für mich ein ähnlich abstrakter Moment wie das Bild einer Frau, die rennt, das dann zum Leitmotiv für einen anderen Film geworden ist. Ausgehend von dem Bild einer rennenden Frau ging es in *dem* Fall darum, im nächsten Schritt dieser Frau Emotionen zuzuordnen und den Emotionen eine Motivation und die Motivation schliesslich in eine Geschichte einzubetten. So ist *LOLA RENNT* entstanden. Und so funktioniert eben meine Phantasie. Ich fange im Kleinen an und baue das Grosse drum herum.

FILMBULLETIN Auf die eben beschriebene Szene in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* antwortet an späterer Stelle des Films die Szene in der Gummizelle der psychiatrischen Klinik, die die hermetische und klaustrophobische Situation vom Anfang auf eine sehr abstrakte Weise rekonstruiert. Beide Personen sind ein zweites Mal *gemeinsam* von einem zellenhaften Raum umschlossen. Wobei insofern eine Umkehrung stattfindet, als es jetzt Bodo ist, der dort liegt, und Sissi, die zu ihm tritt. Eingebettet ist das eben in diese ganz merkwürdige räumliche Situation, die den Anschein weckt, als sei sie der Realität enthoben.

TOM TYKWER Auch die Musik in dieser Szene hat etwas Sphärisches und Psychedelisches, um das Innere eines Zustands, ein Im-Kopf-Sein zu beschreiben. Sie sollte nicht melodios klingen, sondern eher wie eine Atmo oder wie ein Klangkörper sein, so als hörte man, wie der Raum klingt, der in der Tat ein seelischer Raum ist. Diese Musik taucht übrigens immer dann auf, wenn die Grenzen fließend werden und das, was die Personen im Traum wahrnehmen, herüberschwappt in die Realität. Das sind Momente, in denen sich surreale Räume ihren Weg in die Wirklichkeit bahnen.

Die gleiche Musik hört man auch in der Sequenz, in der Bodo sich später selbst begegnet, und in der Sequenz, in der er nachts träumt und den Ofen umarmt. Das sind Andockpunkte zwischen zwei Welten – der Welt der Phantasie, des Traums und der sich darin versteckenden Sehnsüchte und

1



«Prinzip ist, die Ebenen nicht klar zu definieren. Mit keinem Filter wird angezeigt: Jetzt sind wir im Traum, und gleich wacht jemand auf. Im Gegenteil.»

Ängste einerseits und der vordergründigen Realität andererseits. Wenn etwa Sissi in der Gummizellen-Szene versucht, Bodo zu zeigen, dass es eine Perspektive gibt, tut sie das bezeichnenderweise mit den Worten: «Ich habe geträumt ...» Hierin äussert sich das Paradox, dass Überzeugungen zwar in der Realität verankert sein müssen, dennoch aber auch einer Verknüpfung zu Träumen und Sehnsüchten bedürfen, um sinnstiftend sein zu können.

FILMBULLETIN Sissis sibyllinischer Traum ist ganz offenbar von zentraler Bedeutung. Und es scheint eine Szene zu geben, in der er sogar umgesetzt wird.

TOM TYKWER Darüber kann ich, glaube ich, noch nicht reden. Das ist ein Bereich, da weiss ich nicht, wie ich das machen soll. Es gibt in dem Film Verbindungslinien, die für mich schlüssig sind, und andere, die ich nur andeuten kann und mit denen ich spekulativ umgehe. Ich hoffe aber, dass es nicht willkürlich wirkt. Denn das ist es nicht. Es sind schon bewusste Entscheidungen, wann man etwas genau erklären will und wann man etwas nur in einen Zusammenhang rückt, der dann schlüssig erscheinen mag, aber analytisch vielleicht gar nicht so durchdrungen ist. Möglicherweise liegt da ein Risiko. Für mich ist es aber unverzichtbar, dass ein Film so eine Ebene enthalten muss.

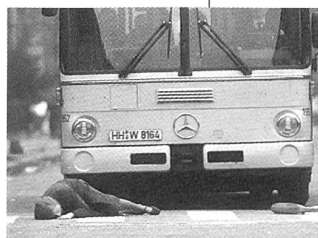
FILMBULLETIN In Ihren Filmen gibt es immer mehrere Realitätsebenen, die sich durchdringen.

TOM TYKWER Prinzip ist, die Ebenen nicht klar zu definieren. Mit keinem Filter wird angezeigt: Jetzt sind wir im Traum, und gleich wacht jemand auf. Im Gegenteil, manchmal sieht man Personen an ganz unerwarteten Stellen aufwachen, die die Realität des zuvor Gesehenen auf irritierende Weise in Frage stellen. Das sind Momente, in denen sich der Zuschauer fragen muss, ob das, was er soeben gesehen hat, ein Traum gewesen ist. Aber über welche Distanz hat sich der Traum dann erstreckt?

Ich versuche, das bewusst offenzuhalten, weil ich das Leben selber so wahrnehme und insbesondere Erinnerungen als ein Zusammenwachsen von Phantasie und Realität empfinde. Damit meine ich, dass die Rekapitulation vergangener Ereignisse mit der Vorstellung, die man von ihnen hat, verschmilzt und in dieser Form in die Gegenwart hineingetragen und als *déjà vu* erlebt werden kann. Solche Situa-



3



4

tionen und Zustände möchte ich in Filmen beschreiben, und diese Subjektivität soll man in ihnen wiederfinden. Abgebildet wird damit eine bestimmte Art, durch die Welt zu laufen und hin und her zu springen zwischen einem nüchternen Bewusstsein der Dinge, die einen umgeben, und dem Gefangensein in einem Klima, durch das man den rationalen Bezug vielleicht verliert.

Ich glaube, dass es einem Kind noch leichter fällt als einem Erwachsenen, das, was man geträumt hat, und die magische Welt, in der man sich auch aufhält, mit in die Realität hineinzunehmen und in ihr zu situieren, weil ein Kind noch nicht so klar die konkreten Dinge von den imaginierten unterscheidet. Je älter wir werden, desto weniger fließend werden solche Übergänge. Ich liebe aber diese offenen Verbindungsstellen als Phantasiekanäle, die noch übrig sind von einer kindlichen Wahrnehmungsweise und die in der Realität durchaus ihren Platz haben. Auch Sissi in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* hat noch eine starke kindliche Aura in ihrer Weltwahrnehmung und verfügt über eine Naivität, die provoziert. In diesem Sinne versucht der Film in die Subjektivität dieser Figur hineinzuschlüpfen.

FILMBULLETIN Kindlichkeit ist etwas, das die Protagonisten aller Ihrer Filme kennzeichnet.

TOM TYKWER Menschen, die als Erwachsene noch eine starke Kindlichkeit in sich bewahrt haben, sind sehr porös und gefährdet. Sie haben sich noch nicht in Systemen verschanzt, deren Zweck es ist, die Welt zu ordnen. Solche Figuren sind wegen ihrer Offenheit als Projektionsfläche für Phantasien ideale Filmhelden. Es sind Menschen, die mit ihren Träumen in einer direkten Verbindung stehen. Das ist etwas, das ich Kindern zuordne, und so verstehe ich die Kindlichkeit der Figuren. Gemeint ist die Fähigkeit, die eigenen Träume unmittelbar in die Realität zu holen. Das ist etwas, das man sich bewahren will, dessen Möglichkeit aber täglich weniger wird.

Auch *Lola* agiert aus einem irrationalen Impetus heraus und macht sich wie eine *Pippi Langstrumpf* auf ganz kindliche Weise die Welt, wie sie ihr gefällt. Sie negiert die Gesetze der Physik und widersetzt sich dem mechanischen Ablauf der Zeit. Damit stellt der Film absolut infantilen Sehnsüchten einen Freibrief aus. Dabei macht seine Magie aus, dass das nicht als Wunder deklariert wird, sondern

dass das einfach so passiert, als sei das ganz natürlich. Das Radikale an der Konstruktion von *LOLA RENNT* ist, dass kein Zauberer auftritt, der das Wunder bewirkt und kenntlich macht, sondern dass Lola selbst kraft ihrer eigenen Dynamik eine Wundermaschine aus sich schöpft.

FILMBULLETIN Kindliche Helden in Opposition zur Erwachsenenwelt?

TOM TYKWER Die Helden meiner Filme wehren sich gegen ein Zwangskorsett von Verhaltensregeln, das ihnen die Luft abschnürt. In diesem Zwangskorsett stecken aber die Repräsentanten der Erwachsenenwelt als Antipoden meiner Helden. Das sind Figuren, die dem alltäglichen Trott des Erwachsenen-Daseins nur noch stur folgen und nichts mehr in Frage stellen. Der Konflikt zwischen den *kindlichen* Helden und ihren *erwachsenen* Antipoden ist ein Dauermotiv in meinen Filmen.

In *DIE TÖDLICHE MARIA* ist es Marias Ehemann, der einem bestimmten Trott folgt, seine Rolle erfüllt und von allen anderen das gleiche erwartet. Und Maria als Heldin ist die Figur, in der noch übrig gebliebene Sehnsüchte wirksam sind. Sie ist mit sich selbst verstrickt: mit dem Kind, das noch in ihr enthalten ist. Von äusseren Zwängen will sie sich nicht fesseln lassen, weil man Fesseln sprengen muss, um nicht unterzugehen.

Die Strukturen, gegen die Lola anrennt, sind vergleichbar. Und auch die Protagonisten in *WINTERSCHLÄFER* führen einen solchen Kampf. Bei ihnen ist es allerdings so, dass sie sich schon an der Schwelle zwischen beiden Stadien befinden. Sie merken, dass sie mit einem Bein bereits in der Normierung und Ritualisierung des Lebens stehen und im Begriff sind, vom mechanischen Ablauf des Alltags eingeholt zu werden. Da sie noch unerfüllte Wünsche und Sehnsüchte mit sich herumtragen, nehmen sie jedoch den Kampf noch auf und versuchen ihn jeder auf seine Weise zu lösen.

Genauso ist das in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*. Auch hier geht es um Menschen zwischen zwei Stadien. Zum einen ist das das etablierte Dasein eines Erwachsenen, und eigentlich befinden sich die beiden Protagonisten noch weit davor. Zum anderen ist das die Stufe eines nicht erwachsen werden wollenden Kindes.

FILMBULLETIN In diesem Konflikt richten die Figuren den Blick auf sich selbst.

TOM TYKWER Es ist der Blick auf den

eigenen Körper, mit dem man sich seiner selbst vergewissert. So sind auch in der Eröffnungs-Sequenz von *WINTERSCHLÄFER* alle Personen, die nacheinander vorgestellt werden, erst einmal damit beschäftigt, sich selbst zu betrachten. René, zum Beispiel, der versucht, ein Foto von sich zu machen, und dessen Blick dabei die eigene Hand fixiert, die *wir* mit *ihm* subjektiv sehen. Oder Rebecca, die auf die Verletzung an ihrem Daumen starrt. Diese Selbstbetrachtungen legen Fährten für die nachfolgende Handlung. Es geht um Menschen, die mit sich selbst beschäftigt sind, nach etwas suchen und nicht wissen, wo sie hinwollen.

In *DIE TÖDLICHE MARIA* wiederum setzt sich Maria nach der Mordszene, in der sie ihrem Ehemann kochendes Wasser über den Kopf gegossen hat, an den Tisch, legt ihre Hände auf die Tischkante und schaut die eigenen Hände an. Ihre Tränen fallen auf die Hände, und dann sind es gar keine Hände mehr; sie werden zu einem Gebirge, zwischen dem ein Meer der Traurigkeit sich seine Bahn sucht. Hier wird die Körperlichkeit aus ihrer Konkretion gelöst. Und auch der Blick der Person auf die eigene Körperlichkeit weist plötzlich in eine neue Richtung.

In *LOLA RENNT* finden sich solche Selbstbetrachtungen weniger. Dafür ist Lola einfach zu schnell gerannt. Sie hatte kaum Zeit dazu.

Dass Personen in den Filmen sich selber oder Teile ihres Körpers betrachten, ist nur eine Vorstufe in dem Prozess, sich eben nicht nur als Körper, sondern in seiner ganzen Persönlichkeit zu erfassen. Die Perspektive zu wechseln und eine Aussenperspektive auf sich selbst einzunehmen, um zu einer Selbstbeurteilung zu kommen, ist für mich ein ganz spektakulärer Schritt, den man im Leben tatsächlich machen sollte und machen kann. Wenn man in der Lage ist, zu sich selber auf Distanz zu gehen, kann man sich auch umfassend ändern. Das ist ein grundlegendes Thema in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* und spitzt sich in der Schluss-Sequenz zu, wo jemand, um sich auf eine neue Utopie einlassen zu können und sich als Mensch zu erneuern, erst einmal – im wahrsten Sinne des Wortes – aus sich heraustreten und sich selbst begegnen muss. Er muss den Blick auf sich selber richten, sich selbst betrachten und sich seiner selbst bewusst werden.

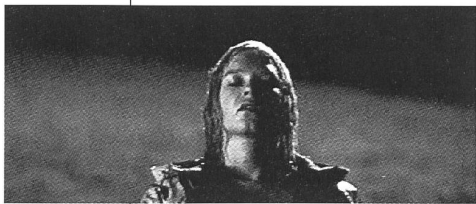
FILMBULLETIN Marias Ehemann in *DIE TÖDLICHE MARIA* scheint dagegen als Persönlichkeit bereits so weit redu-

1
Franka Potente
in *LOLA RENNT*

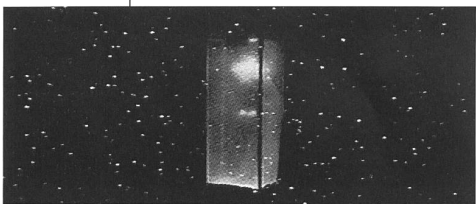
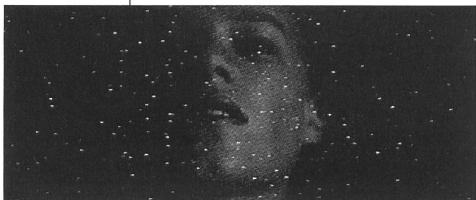
2
Benno Fürmann
und *Franka Potente* in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*

3
Franka Potente
in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*

4
Nina Petri in *DIE TÖDLICHE MARIA*

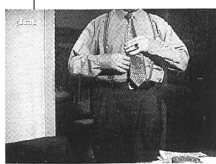


1



WERKSTATTGESPRÄCH

«Das entspricht ganz wesentlich dem Kino als einem Topos, der selber diese Zuflucht gewährt: als Raum der Phantasie und Alternative zur Wirklichkeit.»



2

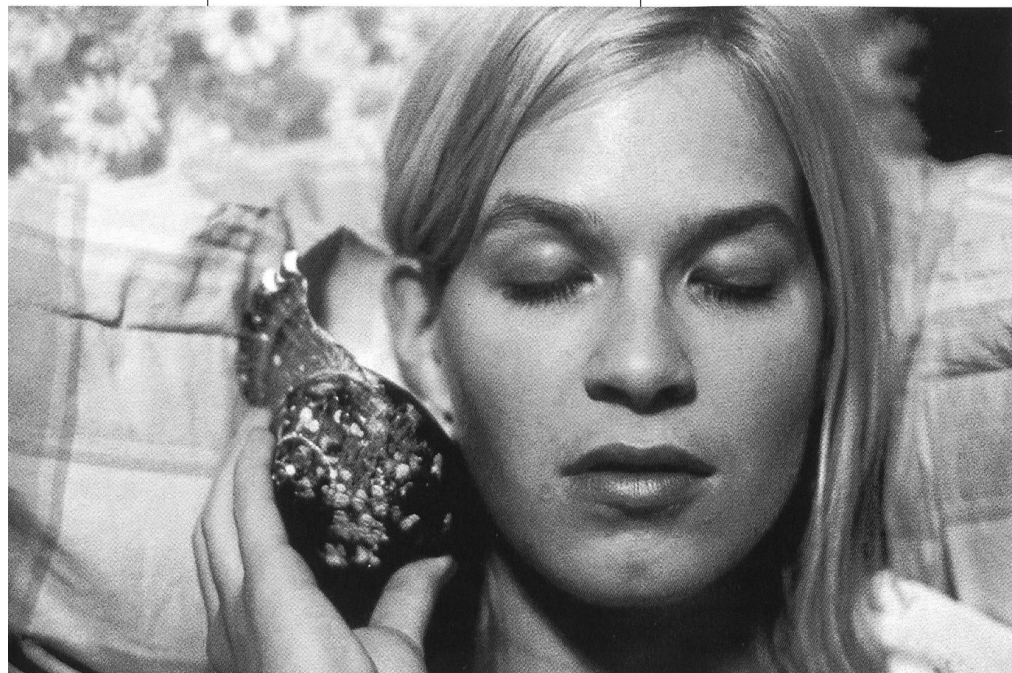
ziert zu sein, dass er zur Selbstbetrachtung nicht mehr in der Lage ist. Im ersten Bild, das der Film von ihm vermittelt, fehlt ihm der Kopf. Er ist nur noch eine Krawatte mit Hosenträgern.

TOM TYKWER In DIE TÖDLICHE MARIA ging es darum zu zeigen, dass jemand, der so stark in Ritualisierungen verhaftet ist wie der Ehemann, kaum noch eine Person ist, weil er nur noch vorgegebenen Mustern folgt und kein Bewusstsein seiner selbst mehr hat. Deshalb ist er in seinem ersten Auftritt zunächst nur als Schatten wahrzunehmen, und sein Kopf ist durch die Cadrage abgeschnitten. Er besteht nur noch aus Bewegungen, Abläufen, banalen Handlungen – ohne Zwischenraum für etwas Irrationales. Erst im Verlauf der Geschichte nimmt man ihn zunehmend als Person wahr – durch Rückblenden, die seinen Hintergrund beleuchten. Er ist sich seiner selbst unsicher und findet ersatzweise Sicherheit in ritualisierten Lebensformen und Verhaltensregeln. Natürlich versteckt er sich dahinter und lässt sich von ihnen gefangen nehmen.

FILMBULLETIN Das buchstäbliche Heraustreten der Figuren aus sich selbst, um sich dann wie einem Doppelgänger selber gegenüberzustehen, ist eine Idee, die Sie in DER KRIEGER UND DIE KAISERIN nicht zum ersten Mal realisiert haben. Vorweggenommen ist das schon in DIE TÖDLICHE MARIA, in der alptraumhaften Wiedergeburt Marias, die sich selbst noch einmal zur Welt bringt beziehungsweise ihr Kind-Ich austrägt.

TOM TYKWER Stimmt. Aber beim Schreiben und beim Drehen war mir das nicht bewusst. Erst beim Schnitt sind mir die Parallelen aufgefallen.

Ich glaube, dass man als Künstler über grosse Zeiträume, wenn nicht sogar sein Leben lang damit beschäftigt ist, immer wieder das gleiche zu formulieren, und jedesmal nur nach präziseren Ausdrücken und neuen Beschreibungen sucht. Letztlich bewegt man sich mit seiner Arbeit immer im selben Kosmos. Ich merke, dass ich über bestimmte Horizonte nicht hinwegkomme. Weil ich das auch gar nicht will. Ich will in diesem Themenraum bleiben, der mich interessiert. Dazu gehört als ein thematischer Aspekt: Menschen, die mit der Realität hadern und nach einer Zuflucht suchen, um der Realität zu entkommen. Das entspricht ganz wesentlich dem Kino als einem Topos, der selber diese Zuflucht gewährt: als Raum der



3

Phantasie und Alternative zur Wirklichkeit.

FILMBULLETIN Noch einmal zum Aspekt der Selbstbetrachtung. Sie haben gesagt, Lola findet dazu wenig Zeit, weil sie dauernd rennen muss. Man kann in der Struktur von *LOLA RENNT* aber differenzieren zwischen einer *realen* Lola als Grundfigur, die sich selbst betrachtet und auch die Beziehung zu ihrem Freund reflektiert, und einer *fiktiven* Lola als Reflexion der realen. Die reale Lola schickt dann ihr fiktives Ich als Doppelgängerin durch mehrere Versionen einer Geschichte, die wie ein Gedankenspiel ist. Auch hier begegnet man also in variiert Form wieder einer Abspaltung. Die eine Lola rennt, die andere nicht.

TOM TYKWER Das kann man auf jeden Fall so sehen. Es gibt da verschiedene Interpretationen. Gleichzeitig kann man es auch ganz trivial nehmen. Um abstrakte Dinge zu erzählen, muss man erst einmal ein System bauen, das in sich schlüssig ist. Die Geschichte, die *LOLA RENNT* erzählt, ist völlig absurd. Aber erzählt wird das mit grösster Selbstverständlichkeit, als sei das völlig real.

Derselbe Gestus, mit dem das erzählt wird, gilt auch für das Finale von *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*. Dass da plötzlich zwei Bodos einander gegenüberstehen, sich gegenseitig betrachten und sich zueinander auf ganz seltsame Weise verhalten, wird vom Film nicht kommentiert, sondern als ganz selbstverständlich hingenommen. Entsprechend ist die filmische Auflösung. Wir haben das so gedreht, als wäre das wirklich ein anderer. Denn für Bodo ist das auch nicht mehr er selbst, weil er nicht mehr so sein will. Deswegen inszenieren wir ihn wie einen Zwillingbruder. Das ist eine Szene mit einem ziemlich komplexen *special effect*, gedreht auf mehreren Ebenen unter Verwendung von *blue screen*.

FILMBULLETIN Das ist der finale Höhepunkt und die Lösung des Dramas. Der spirituelle Kern aber findet sich schon vorher: in der zuge-spitzten Verwicklung, hinter der sich eine neue Dimension offenbart. Das ist die Szene, in der Sissi, gerade von Bodo abgewiesen, in die Nacht hinaus und den Berg hinab durch den strömenden Regen geht, der jedoch mit einem Schlag wie durch Geisterhand auf wundersame Weise aufhört. Das geschieht wie in einem Akt spiritueller Besinnung. Sie legt sich auf die Berg-

wiese und blickt hoch zum Firmament, an dem zwischen all den Sternen Bodo in *Erscheinung* tritt. Unterlegt ist das bezeichnenderweise mit einer sakralen Musik, und plaziert ist das in die Mitte der Erzählung als klassische Peripetie. Hier haben wir im Kern die Wunder-Szene des Films.

TOM TYKWER Für mich ist das nicht die Wunder-Szene. Diese Szene hat mehr die Funktion eines *Vorboten* des Wunders. Das Wunder, das auch eher ein Zufall ist, ereignet sich anschliessend in der Bank, wenn Bodo und Sissi sich, wieder in einer komplizierten Konstellation, unverhofft wiederbegegnen. Das ist die entscheidende Situation, die ihr Leben miteinander verbinden wird. Sissi bringt diese Situation unter ihre Kontrolle und drückt ihr ihr persönliches *Timing* und Klima auf. Ein Banküberfall, der eigentlich eine ganz pragmatische Aktions-Sequenz ist, wird auf einmal in einen seltsam hypnotischen Trance-Zustand transponiert. Alles scheint wie in Zeitlupe abzulaufen. Die Personen verhalten sich gegen jede Logik. Und die Szene entwickelt sich zu einem Wendepunkt, dem allein zuzuschreiben ist, dass der Film überhaupt eine zweite Hälfte hat.

Die Szene im Wald, in der der Regen so unvermittelt aufhört, zeigt dagegen einen Menschen in absoluter Isolation, in einsamer Stille, am Ende aller Hoffnung. Das ist der Moment, in dem man entweder aufgibt oder in einen anderen Zustand übergeht. Das passiert dann auch. Sissi wechselt sozusagen die Haut.

Was die Szene so bewegend macht, ist, dass da jemand so erschöpft ist, dass er sich nur noch hinlegt und sich wie ein Opfer preisgibt: «Ich kann nicht mehr. Lieber Gott, sag mir, was ich tun soll.» Das ist nicht konkret religiös gemeint, sondern ein Stossgebet, wie es jeder noch so atheistische Mensch kennt, der einfach nicht mehr weiter weiss.

Das ist eher ein Zustand als ein Wendepunkt. Die Stärke der Szene liegt in der Beschreibung eines Gefühls. Es ist eine atmosphärische Szene, die auch deshalb wichtig ist, weil der Film selber das Anliegen hat, in der Erinnerung des Zuschauers vor allem eine Atmosphäre zu hinterlassen. Der Zuschauer soll sich an den Film erinnern wie an ein Klima, in das er gerne wieder zurück möchte, wie an eine magische Welt, zu der er Zugang finden will. Die Geschichte steht dahinter erst einmal zurück.

FILMBULLETIN Der Blick ans Firmament ist ein subjektiver Blick, der sich mit der Magie einer Erscheinung verbindet. Gewissermassen ist es Sissis Auge, aus dem sich die Vision eröffnet. So wie es in der grossen Auftaktszene ihr Ohr ist, an das sie eine Muschel hält, in die die Kamera hineinfährt wie in Sissis Kopf, nur um am Ende dieser Tunnelfahrt auch hier ganz visionär Bodo in *Erscheinung* treten zu lassen.

TOM TYKWER Mit Subjektivität haben Bilder wie Sissis Lauschen an der Muschel oder Sissis Blick in den Himmel nur insofern etwas zu tun, als es in beiden Fällen einen Menschen gibt, der Sehnsüchte in seinem Gesicht formuliert, nach denen die Kamera sucht und denen sie ein Format gibt. Und das ist dann dieser Mann.

Wenn die Kamera in die Muschel hineinfährt und die Fahrt auf Bodo endet, nimmt der Film etwas vorweg, das Sissi noch gar nicht weiss: dass ihre Sehnsucht eine reale Möglichkeit hat in Gestalt dieses Mannes. Die Szene auf der Wiese, in der Sissi in den Himmel starrt, an dem als Bild erneut dieser Mann erscheint, ist insofern eine Antwort auf die frühere Szene, als Sissi inzwischen ein Bewusstsein von der Gestalt ihrer Sehnsucht hat, die aber unerreichbar wirkt und so weit weg wie in einer anderen Galaxie. Die Unerreichbarkeit wird noch dadurch betont, dass er zunächst in abgewandter Position erscheint.

Dann wandelt sich jedoch die Vision zu einer Szene für sich und wechselt von der Subjektivität Sissis in die Subjektivität Bodos. Und zwar radikal, denn wir befinden uns in einem Traum von ihm. Es ist nicht so, dass Sissi das träumt oder imaginiert und wir immer in ihrer Perspektive bleiben. Es gibt einen unsichtbaren Übergang, ohne dass wir wissen, wo die Schnittstelle ist, und wir befinden uns auf einmal in Bodos Kopf. Nicht in seinem Leben, sondern in seinem Kopf. Denn er träumt das nur und wacht dann auf.

Solche Übergänge gefallen mir, weil sie zeigen, wie zwei Menschen, die Schwierigkeiten haben zusammenzufinden, eine geheime Verbindung miteinander teilen, die sie noch entdecken müssen und die der Film schon zeigen kann. Deshalb später auch der Traum, von dem sie spricht, in dem sie Bruder und Schwester waren, aber auch Vater und Mutter und auch Mann und Frau, alles auf einmal und jeder jeweils beides. Das ist eine Umschreibung dafür, dass sie aus

1
«Wunder-
Szene» in *DER
KRIEGER UND
DIE KAISERIN*

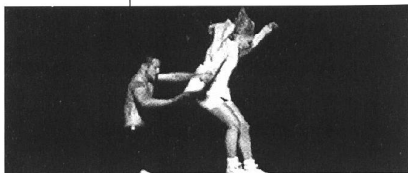
2
Peter Franke in
*DIE TÖDLICHE
MARIA*

3
Franka Potente
in *DER KRIEGER
UND DIE
KAISERIN*



1

WERKSTATTGESPRÄCH



3



2



4

demselben Kosmos sind und eben deshalb zueinander finden müssen.

Darüber hinaus gibt es noch die Traumsequenzen mit Bodo, in denen er einen Ofen umarmt, der ihm einerseits Wärme spendet, ihn aber andererseits auch zerstören könnte. In Bodos Träumen wartet Sissi immer schon um die Ecke. Einmal, wenn Bodo aus seinem Alptraum geweckt wird, sieht man Sissi aufwachen, als hätte sie das geträumt, was nicht so ist, aber eine Irritation erzeugt. In ihren Traumwelten sind sie schon nah beieinander, wenn auch in Wirklichkeit noch getrennt.

FILMBULLETTIN Sissis paradoxer und zugleich mystischer Traum, von dem sie erzählt, findet seine Umsetzung in der Sequenz, in der die beiden vom Dach der Klinik springen. Der Sprung in den Tod wird – auch das ganz paradox – zum Sprung ins Leben. Sie tauchen ein in einen See, der zum Fruchtwasser ihrer Wiedergeburt wird. Mit dem durchaus allegorisch zu verstehenden Akt des gemeinsamen Sprungs in ein neues Leben erzeugen sie sich selber noch einmal und werden damit zu ihren eigenen Eltern. In der Zeitperiode ihres gemeinsamen Aufenthalts im Fruchtwasser, aus dem sie wiedergeboren werden, ist ihr Verhältnis das von Geschwistern. Und danach, neu geboren, können sie sich als Mann und Frau begegnen.

TOM TYKWER Diese Deutung finde ich toll. Wenn eine Szene eine solche Interpretation zulässt und damit Sinn macht und man sie dennoch auch ganz vordergründig sehen kann, muss das wohl eine gute Szene sein.

Die Dach-Sequenz ist sicherlich ein Höhepunkt des Films. Kompliziert choreographiert, weil es da mehrere Konstellationen gibt. Schliesslich erscheint da auch noch die Polizei als Repräsentanz des geordneten, ritualisierten Lebens und erweist sich als völlig handlungsunfähig, weil die anderen längst ihr Leben selber bestimmen. In dieser Szene spitzt sich alles zu. Es fallen wenig Worte, aber es gibt klare Blicke und Gesten.

Zentral die Geste, wie zwei sich an die Hand fassen, sich gegenseitig noch einmal ansehen und sich entscheiden, etwas aufzugeben, um zusammenzusein, wofür sie alles riskieren. Sie müssen weg, sonst haben sie keine Zukunft. Und der einzige Weg ist, vom Dach zu springen. Wenn das den Tod bedeutet, ist man in dem Moment wenigstens zusammen. Das hat eine Radikalität, die ich romantisch

«Ich kann nur Leute aus extremen Höhen schmeissen, um damit eine Katharsis zu beschreiben. Ich halte das auch für filmisch aufregend.»

finde und die sie dann auf romantische Weise auch unverwundbar macht. Sie tauchen in einen See ein, von dem man zuvor nicht weiss, dass er da unten ist. Die beiden haben hier im Sinne einer *Lola-rennt*-Ideologie ihre Sehnsüchte und Phantasien so stark für sich geltend gemacht, dass die Wirklichkeit sich ihnen unterwirft und ihnen einen See schenkt, der ihnen das Leben rettet und ihnen die Chance gibt für ein zweites Leben, was natürlich ein eindeutiges Wiedergeburt-Motiv ist.

Wiedergeburt hat mich immer fasziniert und ist ein massgebliches Motiv in allen meinen Filmen. Gar nicht so sehr in einer konkret religiösen Bedeutung. Dieses Motiv hat mehr mit der Vorstellung zu tun, dass Erkenntnisfähigkeit neue Lebensmöglichkeiten eröffnet und Hoffnung auch die Möglichkeit enthält, sein Leben anders zu leben.

Das formulieren alle meine Filme auf unterschiedliche Weise. Am kompliziertesten ist das vielleicht in *WINTERSCHLÄFER*, wo Heino Ferch als Marco am Ende stirbt, während andere dafür ein anderes Leben führen. Am klarsten ist das in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* und in *DIE TÖDLICHE MARIA*, wo es noch dazu eine ganz explizite Wiedergeburt-Szene gibt. In *LOLA RENNT* ist das sogar das konstanteste Element des Films. Was da stattfindet, ist ja eine dauernde Wiedergeburt.

FILMBULLETIN Und in allen Filmen ist es der Sprung oder Sturz in den Tod, der zum neuen Leben führt.

TOM TYKWER Ich kann nur Leute aus extremen Höhen schmeissen, um damit eine Katharsis zu beschreiben. Ich halte das auch für filmisch aufregend. Ein Sturz ins Bodenlose ist eine tolle Mischung aus Wagnis, totalem Kontrollverlust und Selbstaufgabe. Der Sturz Marcos in die Gletscherspalte in *WINTERSCHLÄFER* ist eine negative Selbstaufgabe. Sissis und Bodos Sprung vom Dach ist eine positive. Menschen müssen bei mir immer aus extremen Höhen fallen, um als Person fundamental woanders anzukommen. Sterben tun sie eigentlich nie, mit einer Ausnahme. Das ist eines jener Motive in meinen Filmen, die sich äusserst ähneln und bei denen ich dennoch das Gefühl habe, jedesmal etwas anderes zu erzählen.

FILMBULLETIN Am Schluss bewegen sich die Filme jedesmal endgültig ins Surreale.

TOM TYKWER In *DIE TÖDLICHE MARIA* gab es eine szenische Variante, die leider nicht im Film ist und bei der ich

ausserordentlich bedaure, dass ich sie nicht noch einmal nachgedreht habe. Die ursprüngliche Erzähllinie beschrieb eine Frau, die telekinetische Fähigkeiten hat und irgendwann an den Punkt kommt, sich zu fragen, warum sie diese nicht gegen sich selbst richtet. Am Schluss des Films sollte sie sich von sich selbst verabschieden. Das wäre dann eine besonders deutliche Parallele zu *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* gewesen.

Wir hatten nämlich eine Einstellung von ihrem Spiegelbild gedreht. Wenn sie am Schluss auf der Fensterbank sitzt, sollte sie in diesen körpergrossen Spiegel blicken, sich also selbst ansehen und sich von ihrem Spiegelbild mit telekinetischer Kraft aus dem Fenster stossen lassen. Während sie hinunterfiel, gab es einen Schnitt auf das Spiegelbild, das immer noch auf der Fensterbank sass. Die Idee, sich von diesem Kosmos zu lösen, sollte an diesem Punkt der Verzweigung eine mögliche Entscheidung für den Tod sein. Wobei dann natürlich gleichzeitig da unten ein neues Leben wartet, indem ihr Nachbar versucht, sie zu retten.

Dass wir die Szene nicht in dieser Form reinnehmen konnten, frustriert mich noch heute. Wir hatten Lichtprobleme, und es sah nicht gut aus. Aber wir hatten kein Geld, die Szene noch einmal zu drehen. Das war ein sehr billiger Film. Und jetzt ist es zu spät.

FILMBULLETIN Der finale Sturz ist jedesmal in Zeitlupe gedreht.

TOM TYKWER In *WINTERSCHLÄFER* ist nur in einer der Sturzaufnahmen etwas Zeitlupe, und zwar in dieser Einstellung aus der Obersicht, in der Marco immer tiefer fällt und immer kleiner wird.

Zeitlupe sehe ich nicht als Effekt. Sie gehört zum ganz normalen Handwerkszeug, um etwas zu subjektivieren oder zu verstärken. Als Effekt hat sie keinen anderen Stellenwert mehr als ein Ransprung in die Grossaufnahme. Das sind alles nur Mittel, um etwas zu pointieren. Zeitlupe und Zeitraffer sind so alltäglich geworden und fliegen uns im Fernsehen dauernd um die Ohren, dass man sie nicht mehr als spezifisch filmischen Effekt wahrnimmt.

Generell gilt für meine Filme, dass Technologie nicht selbstzweckhaft ist, sondern sich immer aus dem ableitet, was in der Handlung passiert oder in der jeweiligen Szene Bedeutung hat für eine Figur. Meinnetwegen die Zeit-

lupe, wenn Sissi nach ihrer langen Suche und mit ihrer Sehnsucht auf dem Berg der Wünsche ankommt, einem sehr artifiziellen, märchenhaften Ort über der Stadt, und das Haus, das wir dorthin gebaut haben, geradezu auf sie zu warten scheint und die Wäsche auf der Leine im Wind weht. Das in einer leichten Zeitlupe zu drehen, während Ton und Sprache nicht verlangsamt sind, sollte Sissis Verzauberung in dem Moment des bevorstehenden Wiedersehens mit Bodo intensivieren und nachfühlbar machen. Die Einfachheit und Naivität, mit der sie dann den Knopf an das Hemd an der Wäscheleine hält, um Bodo als denjenigen zu identifizieren, den sie gesucht hat, hat etwas von einem Kindermärchen. Doch das ist nur ein kurzer Moment, aus dem sie brutal, rüde, extrem eruptiv in die Wirklichkeit zurückgeholt wird. Musik und Zeitlupe sind auf einen Schlag vorbei. Der Film ist wieder in der Wirklichkeit.

FILMBULLETIN Eine vergleichbare Szene gibt es auch in *LOLA RENNT*: eine Zeitlupe als Ausdruck eines subjektiven Gefühls und dann ein ganz radikaler Umsprung in Realzeit.

TOM TYKWER In *LOLA RENNT* ist es die Sequenz, als Manni kurz davor ist, den Supermarkt zu überfallen, und Lola, parallel dazu, weiss, die Zeit ist knapp, um ihn noch davon abzuhalten. Die Zeitlupe setzt erst ab dem Moment ein, als es besonders subjektiv wird und Lola Manni anfleht, nicht hineinzugehen. Für diese Strecke der Sequenz entwickelt sich eine Zeitlupe, mit der wir in Lola hineinschlüpfen und uns in ihre Sicht hineinbewegen und den beschwörenden Impetus erfassen. Es geht hier wieder einmal um den Wunsch und Willen, die Realität bezwingen zu müssen. Auch aus diesem subjektiven Moment der Verlangsamung werden wir eruptiv in die Wirklichkeit zurückgeholt, indem die Zeitlupe abrupt abgebrochen wird und mit einem Pistolenschuss der Überfall beginnt.

Die Sequenzen in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* und *LOLA RENNT* ähneln sich sehr – sowohl in ihrem Aufbau als auch in ihrer Bedeutung. Eine Sehnsucht nähert sich scheinbar ihrer Erfüllung, und der Film sagt, es wird aber ganz anders sein. Eine Subjektivität wird wieder zurückgenommen, weil sie in der Wirklichkeit noch keine Verankerung findet. Eine Sehnsucht wird von der Wirklichkeit erst einmal bezwungen und mein-

1
Ulrich Matthes
in *WINTERSCHLÄFER*

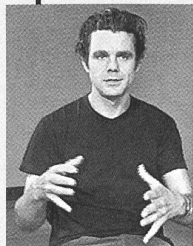
2
DIE TÖDLICHE MARIA

3
DER KRIEGER UND DIE KAISERIN

4
WINTERSCHLÄFER

Tom Tykwer

Geboren 1965 in Wuppertal. Erste Super-8-Filme im Alter von elf Jahren. 1988 Leitung des Kinos Movie-mento in Berlin und Drehbuchlektor bei verschiedenen Produktionsfirmen. 1991 Autor von Fernseh-Dokumentationen über David Cronenberg, Aki Kaurismäki, Wim Wenders, Rosa von Praunheim, Peter Greenaway, Lars von Trier. 1993 Spielfilm-



debüt mit DIE TÖDLICHE MARIA, wofür er, wie später auch für LOLA RENNT, den Preis der deutschen Filmkritik erhält. 1994 Gründung der Berliner Produktionsfirma X-Filme Creative Pool (mit Wolfgang Becker, Dani Levy, Stefan Arndt). Co-Autor von Wolfgang Beckers DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE (ebenfalls ausgezeichnet mit dem Preis der deutschen Filmkritik). Schreibt die Drehbücher zu seinen Filmen selber und auch die Musik (mit Johnny Klimek & Reinhold Heil). Nach einem Drehbuch von Krzysztof Kieslowski entsteht in amerikanisch-deutscher Co-Produktion zurzeit sein Film HEAVEN.

1990 BECAUSE
Kurzfilm

1991 EPILOG
Kurzfilm

1993 DIE TÖDLICHE MARIA
1997 WINTERSCHLÄFER
erste Dreharbeiten 1995

1998 LOLA RENNT
2000 DER KRIEGER UND
DIE KAISERIN

2001 HEAVEN

1
Franka Potente
in LOLA RENNT

2
Marie-Lou
Sellem in
WINTER-
SCHLÄFER

3
Floriane Daniel
und Heino Ferch
in WINTER-
SCHLÄFER

4
Benno Fürmann
und Franka
Potente in DER
KRIEGER UND
DIE KAISERIN

1



WERKSTATTGESPRÄCH

wegen auch zerstört. Und mit Lola beziehungsweise Sissi ist es in beiden Fällen die von Franka Potente gespielte Figur, die es nicht schafft, ans Ziel zu gelangen.

FILMBULLETIN Ein zentrales formales Mittel in Ihren Filmen ist die Kreisbewegung. Entweder rotieren die Figuren selber, Lola etwa oder auch René in WINTERSCHLÄFER, oder sie werden von der Kamera umkreist. Zum Teil dann mit solchen Nuancen wie in LOLA RENNT, wo eine Figur eine andere umkreist, während beide noch einmal von der Kamera, aber in entgegengesetzter Richtung umkreist werden.

TOM TYKWER Das sind zugespitzte Situationen, wenn die Kamera um die Figuren herumgleitet und sich Kreisfahrten ergeben. In der Regel bedeutet das, dass die Figuren von etwas umschlossen, eingekreist, bedrängt werden. Das ist deutlich in WINTERSCHLÄFER so. Da ist etwas passiert, und Ulrich Matthes als René steht da, ohne es zu begreifen. Er hat eine Art *Post-Schock*, und die Kreisbewegung drückt aus, wie sehr die Ereignisse sich überschlagen haben und in welchen Schwindelzustand er gerät, bis er am Ende der Sequenz dann kollabiert.

In der Rotations-Szene am Anfang von LOLA RENNT ist das sehr ähnlich. Lola schwirren viele Lösungsmöglichkeiten gleichzeitig durch den Kopf, viele Bilder von Personen als mögliche Helfer. Sie weiss nicht, wie sie das sortiert kriegen soll, bis das Roulette in ihrem Kopf bei einem Bild anhält und das zum Startschuss für das Rennen wird.

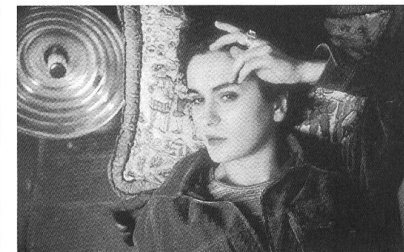
In DER KRIEGER UND DIE KAISERIN wird die prominenteste Kreisfahrt durch Blenden segmentiert. Das ist die Szene in der Gummizelle, die eben nicht nur ein physischer, sondern auch ein geistiger Raum ist, in den zwei Menschen eingebettet sind und in dem sie endgültig zueinander zu finden versuchen. Dass die Kreisbewegung durch Blenden unterbrochen ist, macht es noch intensiver, vermittelt aber auch das Gefühl der Unsicherheit und zeigt, dass die Figuren noch nicht ganz angekommen sind.

Beschrieben wird mit solchen Kreisbewegungen auch das Gefühl der Desorientierung. An bestimmten Punkten in meinen Filmen werden die Figuren immer aus ihren realen Kontexten herausgerissen und müssen einen vollständigen Orientierungsverlust hinnehmen, um sich neue Ziele, Perspektiven, Möglichkeiten zu setzen. Erzeugt wird dadurch ein

Schwindelgefühl. Jemand wird aus dem Gleichgewicht gebracht.

Als wir in einer Szene in DIE TÖDLICHE MARIA eine entsprechende Kreisfahrt drehen wollten, mussten wir feststellen, dass das Studio zu eng war und wir es auch nicht umbauen konnten. Deshalb haben wir stattdessen einen Drehteller gebaut und nicht die Kamera, sondern die Maria gedreht. Mit der Kamera haben wir nur immer links und rechts vorbeigeschwenkt. Das ist der Moment, in dem gezeigt werden sollte, wie sich das Leben für sie verändert, weil ihr Nachbar sich ein Herz gefasst hat und sie anruft. Ab dem Moment ist nichts mehr so wie vorher. Da sollte spürbar sein, wie sie von der Situation überfordert ist und fast die Orientierung verliert. Dieses Gefühl beschreibt man als Verlust der räumlichen Wahrnehmung – mit Hilfe einer Kreisfahrt oder indem man, wie in diesem Fall, die Figur selber kreisen lässt. Eigentlich war das eine Notlösung, die mir aber im nachhinein gut gefällt. Das ist oft so, dass die improvisierten Lösungen die besten sind.

Das Gespräch mit Tom Tykwer führten Peter Kremksi und Reinhard Wulf



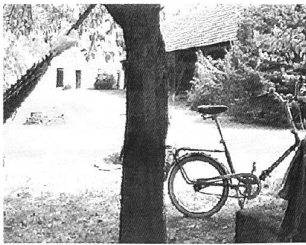
2



3



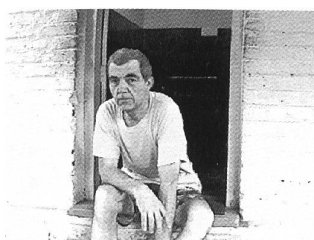
4



DA CAPO AL
FINE, WAS ICH
ERINNERE
NICHT WAS ICH
ICH SEHE

Wie die Pause zur Musik

Porträt des Filmemachers
Michael Pilz



Das Bild ist knapp links von der Mitte durch einen senkrechten Baumstamm geteilt. Links davon sieht man im Hintergrund jenseits einer Wiese die weissen Mauern und das rötliche Dach eines Gehöfts, im Mittelgrund eine von rohen Steinen eingefasste Feuerstelle. In der rechten Bildhälfte: rechtwinklig zum Wohngebäude eine dunkle Scheune, davor ein grosses Gebüsch. Im Vordergrund, stehend, ein Fahrrad, das über den Bildrahmen hinausragt. Ein Mann betritt von rechts hinten das Bild, geht hinter dem Baumstamm vorbei zur Feuerstelle, macht sich dort, nicht genau wahrnehmbar, zu schaffen. Aus der Scheune, hinter dem Baumstamm hervor kommt eine Frau und geht nach rechts vorne aus dem Bild. Der Mann durchquert von der Feuerstelle her das Bild und verlässt es zwischen Baumstamm und Fahrrad vorbei nach rechts vorne. Nachdem er aus dem Bild verschwunden ist, hört man aus dem Off eine Männerstimme über das bevorstehende Mittagessen reden. Die Einstellung dauert 58 Sekunden, also etwa vierzig Mal so lang wie eine Einstellung im heutigen Spielfilm und immer noch acht Mal so lang wie eine durchschnittliche Einstellung im klassischen Hollywoodfilm der vierziger Jahre.

Sie stammt aus dem Film mit dem vielsagenden Titel *DA CAPO AL FINE. WAS ICH ERINNERE NICHT WAS ICH SEHE*, und sie ist charakteristisch für den österreichischen Regisseur Michael Pilz. *DA CAPO AL FINE* ist seine vorletzte Arbeit, eine ruhige, geduldige Dokumentation des Zusammenlebens und -arbeitens von Künstlern beim Karlsteiner Symposium in der Waldviertler Baumühle. Michael Pilz hat das 1995 gedrehte Material 1999 ediert und heuer bei der Diagonale in Graz uraufgeführt.

Der europäische Film – und erst recht der asiatische, lateinamerikanische, afrikanische Film – hat, das ist bekannt, im Kinoalltag gegen Hollywood längst keine Chance mehr. Eine Generation ist herangewachsen, für die Film und die typische Erzählweise, die typische Oberflächenglätte, die typische Schnittfrequenz amerikanischer Kommerzprodukte identisch sind. Belächelt werden jene, für die Godard oder Kurosawa, Visconti oder Tarkowskij Gegenstand cineastischer Euphorie waren, die noch ein emphatisches Verständnis von Film als Kunst hatten.

Was für die grosse Welt gilt, wiederholt sich in Österreich in verkleinertem Massstab. Befragt, welche österreichischen Filme einem einfallen, wird man wohl zuerst *HINTERHOLZ*, dann vielleicht *FREISPIEL*, *MÜLLERS BÜRO* und wieder *HINTERHOLZ* genannt bekommen. Nur ein kleiner Kreis von eigensinnigen Narren weiss, dass Österreich auf dem Gebiet des Experimental- oder Avantgardefilms internationales Ansehen geniesst.

Wer jedoch von Experimentalfilm spricht, denkt – zumal in Österreich – in der Regel an eine Spielart des Kurz- und Kürzestfilms. Das grosse Format ist, nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, selten. Einer, der seit langem mit ausgedehnten Formen experimentiert, ist Michael Pilz. Dass er bislang ein Geheimtip blieb, hängt wohl zusammen mit der sturen Konsequenz, mit der er sich publikumsfreundlichen Kompromissen verweigert, sowie mit seiner Abstinenz in Hinblick auf Selbstdarstellung und Medienpräsenz. Er ist, so scheint es, ein Grübler, für den das Werk alles, seine Rezeption nur von sekundärer Bedeutung ist.

Selbstreflexivität, eine der Konstituenten des Experimentalfilms überhaupt, bestimmt auch die Filme von Michael Pilz. Sie thematisieren Material und Verfahren, aus und mit denen sie – um mit den russischen Formalisten zu sprechen – gemacht sind. Dabei beschäftigt sich Pilz, wie neben ihm in Österreich nur noch Hans Scheugl, immer wieder mit Problemen der (filmischen) Zeit und des (filmischen) Raums, der bekanntlich eine Täuschung, in Wahrheit nämlich eine (begrenzte?) Fläche ist.

Zu den von der Moderne formulierten, aber nicht immer eingelösten Maximen gehört auch jene auf die Romantik zurückweisende, dass der Prozess in den Künsten wichtiger ist als das fertige Produkt, das Ergänzungsbedürftige spannender als das harmonische Geschlossene, der Entwurf nicht weniger bedeutsam als seine Durchführung. Das widerspricht freilich den Ansprüchen einer Konsumwelt, in der nur das zur Ware verdinglichte Kunstwerk Profit ermöglicht. Und auch der öffentliche Subventionsgeber, der sich ja den Mechanismen des Markts entziehen könnte, möchte in der Regel am Ende ein vorweisbares Ergebnis, ein wie immer verwertbares Ding als Legitimation entgegennehmen.

Michael Pilz ist an solch einem Ergebnis allenfalls marginal interessiert. Für ihn ist Filmemachen (ähnlich wie für George Tabori idealerweise die Theaterarbeit) ein unabgeschlossener und möglicherweise nicht abschliessbarer Vorgang, dessen Erkenntniswert und Schönheit gerade im Vorläufigen, in seiner Potenz zur Veränderung besteht. Genau genommen ist das die einzige logische Konsequenz aus der Tatsache, dass sich jedes Kunstwerk ohnedies mit der Zeit und in jedem einzelnen Rezipienten auf je neue und andere Weise realisiert.

PORTRÄTSKIZZE

1943 im niederösterreichischen Gmünd geboren, gehört Michael Pilz zur Zwischengeneration zwischen den Vätern der Nachkriegsavantgarde Kren, Adrian, Radax und Kubelka und der zweiten Experimentalfilmgeneration, die sich später vor allem um Sixpack gruppierte. Er ist nur wenige Jahre später geboren als Ernst Schmidt jr. und Hans Scheugl. Die Zahl der Dokumentar-, Spiel-, Experimental- und Fernsehfilme, an denen er in der einen oder anderen Form – meist in mehreren Funktionen – mitgewirkt hat, ist mit rund einem halben Hundert beachtlich. Er hat auf 8-mm-, 16-mm- und, selten, auf 35-mm-Film und seit 1972 mit Video gearbeitet, als Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann, Tonmeister, Cutter und Produzent. Schon 1968/69 hat er mit VOOM auf 8-mm einen Vierstundentag gedreht. Bereits 1972 war er mit einem 25-Minuten-Film zur Biennale in Venedig eingeladen, vier Jahre später dann mit einem aufgeblasenen Super-8-Film nach Cannes. 1977/78 hat er mehr als ein Jahr lang sein vierstündiges Video SZENEN AUS DEM WIENER MILIEU aufgenommen. 1979 bis 82 entstand sein fast fünfstündiger Film HIMMEL UND ERDE, der auf elf Festivals gezeigt wurde.

Seit 1993 arbeitete Michael Pilz an seinem jedenfalls vom Umfang her ehrgeizigsten Projekt, an dem mehr als zehnstündigen Video PRISJADIM NA DOROZKU. Der Titel ist russisch und bezeichnet den Wunsch, sich (auf ein Gläschen Wodka) zusammzusetzen, ehe man eine Reise antritt. Die Reise, die der Film dann dokumentiert, führte, zusammen mit der holländischen Fotografin Bertien van Manen und dem russischen Fotografen Volodja Sabankov, von Wien und Amsterdam über Moskau nach Sibirien und zurück. Die warme Intimität der Küchengespräche mit ihren Gelb- und Orangetönen kontras-

PRISJADIM NA DOROZKU



tiert mit der winterlichen Schönheit der öffentlichen Aussenräume. Das Russland, das uns Pilz hier zeigt, unterscheidet sich signifikant von jenen immer düsterer werdenden Bildern, die uns die Russen selbst, in umgekehrtem sozialistischem Realismus sozusagen, seit ein paar Jahren mit unermüdlicher Ausdauer liefern. Technisch hat sich Pilz bewusst äusserst eingeschränkt. Eine Oberflächenästhetik liefe seinen Absichten völlig entgegen. Das scheinbar Amateurhafte der Aufnahmen und des Tons ist wesentlicher Bestandteil der zugrundeliegenden Auffassung von filmischem Ausdruck. Nicht nur führt Pilz im Vorspann der «Ersten Montage» die technischen Details der Produktion an, er lässt auch die Zeitmessung einblenden, sodass der Zuschauer ständig an die Kamera und zugleich an den realen Zeitablauf jeder einzelnen Einstellung erinnert wird.

Zunächst ist PRISJADIM NA DOROZKU zweifellos ein Dokumentarfilm. Er ist aber zugleich ein Experimentalfilm. Manches spricht dafür, den Experimentalfilm nicht, wie gemeinhin üblich, als eigene Gattung zu betrachten, sondern als Klassifikation, die zu den Gattungen quer liegt. Eine Kreuzklassifikation lässt dann experimentelle und konventionelle Spielfilme, experimentelle und konventionelle Dokumentarfilme, experimentelle und konventionelle Animationsfilme, experimentelle und konventionelle Musikfilme et cetera unterscheiden. Demnach wäre PRISJADIM NA DOROZKU ein experimenteller Dokumentarfilm, ein Dokumentarfilm also, der neue Wege geht, neue Verfahren ausprobiert.

Die Beteiligung von zwei Fotografen an der Reise – sie sind im Film immer wieder zu sehen – liefert die Vorgabe, dass das Herstellen von Bildern, genau das also, was Pilz mit seinem Film tut, auch zu thematischem Material wird. Gelegentlich sehen wir Bilder von Menschen, die Bilder von Menschen betrachten. Und immer wieder hören und sehen wir Tiere, Hunde vor allem, nüchtern, fast elegisch, jedenfalls aber völlig unsentimental. Die Kamera verharrt oft lange in einer unveränderten Perspektive, dann wieder verselbständigt sie sich zu Schwenks und Zooms. Aktion im traditionellen Sinn gibt es kaum. Der Dialog dient, anders als die äusserst sparsam eingesetzte Musik, nicht der dramaturgischen Entwicklung. Ebenso unvermutet und fragmentarisch, wie er auftritt,

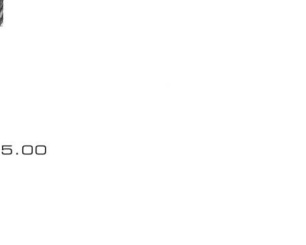
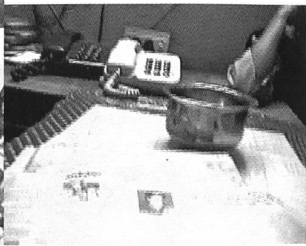
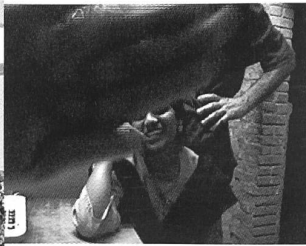
verschwindet er wieder. Statements in die Kamera bleiben punktuell, werden nicht zu Interviews ausgeweitet. Kann sich einer nicht ausdrücken, wird keine Korrektur angestrebt. Zudem bleiben die fremdsprachigen Gespräche meist unübersetzt, wenn Bertien van Manen nicht als Dolmetsch fungiert. Wer nicht Russisch versteht, muss sie wahrnehmen wie Musik. Manchmal ist das allerdings bedauerlich. An einer Stelle unterhalten sich die Holländerin und der Russe auf Russisch darüber, ob das, was Pilz aufnimmt – nämlich die beiden bei ihrer Unterhaltung –, denn interessant sei. Bertien van Manen, die während dieses Gesprächs, von Pilz gefilmt, ihren Gesprächspartner fotografiert, argumentiert, dass das Objekt der Fotografie nicht entscheiden könne, ob das entstehende Bild interessant sei: das liege allein im subjektiven Befinden dessen, der das Bild macht. Die Puppe in der Puppe in der Puppe – und zugleich ein Stück Medienphilosophie, das zu verstehen sich schon lohnte. In einer fast fünfminütigen Einstellung fährt die Kamera vor den beiden Reisegefährten her, die eine gerade Strasse entlang gehen. Die Gesichter kann man in der Dämmerung nicht erkennen. Sabankov erzählt auf Russisch, akustisch kaum wahrnehmbar, von einer Stelle im Evangelium und von der Notwendigkeit, sie einfachen Menschen verständlich zu machen. Dann wirft er einen Strick, der auf der Strasse liegt, zur Seite. Die beiden gehen weiter, schweigen, man hört nur das Knirschen des Schnees unter ihren Schuhen, aber die Kamera bleibt dran, der Schnitt erfolgt erst reichlich später; man spürt die Dauer, das Vergehen der Zeit, die faszinierende Spannung in der Handlungslosigkeit: experimenteller Dokumentarfilm. Im vierten und letzten Teil des Films, der den grössten Teil der Moskauer Aufnahmen enthält, fährt die Kamera leitmotivisch immer wieder mit der Rolltreppe zur Metro hinunter oder in einem Lift, auf dessen Scheibe mit grossen Buchstaben das russische Wort für «sichtbar» geschmiert ist.

Wie John Cage, der seinen Hörern gelegentlich erlaubt, zu kommen und zu gehen, wie es ihnen beliebt, verlangt Michael Pilz nicht, dass man seinen Film komplett ansieht. Der Betrachter ist in dem Sinne Mitgestalter, dass er selbst entscheiden kann, ob und wann er zuschaut. Vom Zappen unterscheidet sich das freilich insofern, als das Tempo



BRIDGE TO
MONTICELLO





INDIAN DIARY

des Bildwechsels nicht beeinflusst werden kann, Geduld also aufgebracht werden muss, solange man schaut.

Michael Pilz war mehr als zwei Wochen unterwegs und hat dreissig Stunden Videomaterial aufgenommen. Das heisst, auch sein Zehnstundenfilm enthält noch reichlich Ellipsen. Wie aber die einzelnen Einstellungen mit der Zeit umgehen, wie die Montage darauf verzichtet, den Zuschauer anzutreiben – darin besteht das Wagnis dieses Films. Es lohnt, sich darauf einzulassen.

Der jüngste Film von Michael Pilz, *INDIAN DIARY*, besteht aus meist sehr langen Einstellungen und aus Geräuschen, die, eingerahmt von Pachelbels «Kanon», eine Art Musique concrète, ein «Concert de bruits» bilden, und kommt, mit Ausnahme von zwischengeschrittenen, rasch reagierenden Aufnahmen mit der Handkamera, ohne Schwenks und Fahrten aus.

Widerstand gegen einen Fernseh- alltag, in dem Befragter ihre Gesprächspartner rüde unterbrechen, wenn die für eine Antwort mehr als acht Sekunden in Anspruch nehmen, und die vermutete Replik in einer dümmlichen Drei-Sekunden-Vereinfachung gleich selbst formulieren, leistet auch *BRIDGE TO MONTICELLO*, der sage und schreibe 5000 Schilling (entspricht 600 Franken) kostete. Es ist charakteristisch für Michael Pilz, dass er sich damit abgefunden hat, dass solch ein Film nicht im Fernsehen gezeigt, geschweige denn eine (teure) Kinokopie hergestellt werden kann. In der Welt der Bill Gates und Richard Branson erscheint einer wie Michael Pilz als Relikt aus einer Zeit, da sich Erfolg noch nicht an der Geschäftstüchtigkeit bemass. Dafür befindet sich der Österreicher in der ehrenvollen Gesellschaft eines Jean-Luc Godard, dessen *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* eher bei der Kasseler Documenta oder im New Yorker Museum of Modern Art zu sehen ist als im Kino. Pilz' Porträt eines steirischen Malers, der zur Zeit der Aufnahmen in den USA lebte und über seine Arbeit, aber auch über den nordamerikanischen *way of life* spricht, lässt den Bildern Raum und den Gesprächen Zeit. Wir dürfen Anteil haben an der Produktion von Gedanken beim Sprechen und auch an der Stille, am Schweigen, das zur Sprache gehört wie die Pause zur Musik. Dieser Film nimmt sein Gegenüber ernst, ohne seine Perspektive zu kaschieren.

Die bislang drittletzte Arbeit von Michael Pilz heisst *PIECES OF DREAMS* und wurde, wie *BRIDGE TO MONTICELLO* und *DA CAPO AL FINE*, mit einer Videokamera aufgenommen. Es ist dies ein Porträt des Regisseurs Jack Garfein, der 1988 auf Einladung von George Tabori in Wien vier Stücke von Samuel Beckett inszeniert hat. Und wieder: die vertraute Geduld beim Hinschauen und Hinhören, die Vorliebe für die lange Einstellung, mit der eine Traditionslinie von Bresson bis Straub, von Tarkowski bis Sokurov Widerstand leistet gegen die Atemlosigkeit von Hollywood und Videoclip.

Kennzeichnend für die Arbeitsweise von Michael Pilz auch dies: Eher zufällig stiess er kürzlich auf das 1988 gedrehte, mittlerweile etwas verblasste Material und beschloss nun, daraus mit geringen Manipulationen einen Film zu machen. Planung und Improvisation, Disziplin und Spontaneität, Ordnung und Zufall bilden das Spannungsfeld, in dem Michael Pilz seine Kunst produziert: unspekulativ, frei von jedem Gedanken an Karriere, allein eben der Kunst verpflichtet. Ein Fanatiker im besten Sinn. Ein Narr. Es gibt heute zu wenig davon.

Thomas Rothchild



. 2 0 0 1

2 3 .

. 3 6

2 4 .

januar janvier gennaio

2 5 .

solothurner filmtage

2 6 .

SOLOTHURN

journées cinématographiques

2 7 .

SOLEURE

giornate cinematografiche

SOLETTA

0 1 .

Filmen, um zu überleben.

Das Buch ist die erste autorisierte deutschsprachige Biografie Margarethe von Trottas, die zu den international renommiertesten Filmemacherinnen des Autorenkinos zählt. Der Buchautor Thilo Wydra beleuchtet nicht nur das filmische Schaffen Margarethe von Trottas, er dokumentiert auch, welchen Einfluss das Privatleben der Regisseurin auf ihre Filme hat.



Margarethe von Trotta Filmen, um zu überleben

ARTE EDITION / Henschel Verlag 2000
320 Seiten · Zahlreiche Abbildungen
48,00 DM

Direkt bestellen:
Tel. 089 / 85 85 01 01
Fax 089 / 85 55 59
zmd.direkt@t-online.de
www.arte-tv.com

bücher

arte
E D I T I O N