Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 39 (1997)
Heft: 211

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

- **Spécial Nyon: «Mona Lisa in der Endkontrolle» – die Wittstock-Filme von Volker Koepp**
- **Lynchville-Paradoxon: «Ein endloses geflochtenes Band» und «Vorhänge reizen meine Neugier»**
- DONNIE BRASCO
  GEFANGEN IM KAUKASUS
  TROIS VIES ET UNE SEULE
  MORT · FLAMMEN IM
  PARADIES

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe – 2.97 – Fr. 12.– DM 12.– öS 100.–

Diese Seite stand nicht für die Digitalisierung zur Verfügung

Cette page n'a pas été disponible pour la numérisation

Questa pagina non era a disposizione di digitalizzazione

This page was not available for digitisation

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 222 00 51
e-mail:
Filmbulletin@spectraweb.ch
Homepage:
http://www.
spectraweb.ch/~filmbu/

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Kathrin Halter

Inserateverwaltung
Paul Ebneter
Ebneter & Partner AG
Höhenstrasse 57, 9500 Wil
Telefon/Fax 071 911 76 91

Gestaltung und Realisation
Rolf Zöllig SGD CGC,
c/o Meierhofer und
Zöllig, 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
Jeannine Fiedler, Rolf Aurich, Rainer Scheer, Ralph Eue, Andrej Plachow, Martin Schaub, Georg Seesslen, Michel Bodmer, Marcus Rothe, Martin Schlappner, Pierre Lachat, Stefan Reinecke

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Lang Filmverleih, Freienbach; Visions du réel, Nyon; Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, Rialto Film, Walter Ruggle, Xenix Filmdistribution, Zürich; Jeannine Fiedler, Michael Loewenberg, Progress, Berlin; Pegasos Film, Frankfurt

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Telefax 06421 68 11 90

Österreich
R.&S. Pyrker
Columbusgasse 2
A-1100 Wien
Telefon 01 604 01 26
Telefax 01 602 07 95

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 sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 57.-/DM 60.-
öS 500.-, übrige Länder zuzüglich Porto

© 1997 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern

Abteilung für Kulturförderung Direktion des Innern des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

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.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1997 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Walt R. Vian, Leo Rinderer oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

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

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

TAGEBUCH

«Die Luft der Zeit» zu filmen …

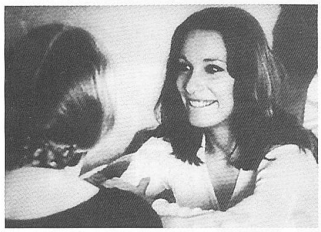
Wie sich LA MAMAN ET LA PUTAIN von Jean Eustache verflüchtigt und doch weiterhin strahlt

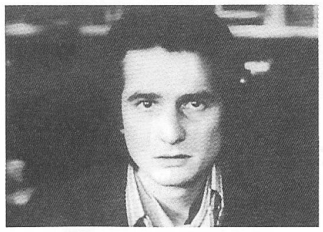
«Versuchen, den anderen zu verzaubern, um sich in seinen Traum einzuschiffen. Ihn streifen mit einigen Gesten und ihn in Worten ertränken. Mit Leidenschaft spielen, um Mitleid zu erwecken – wie in den Filmen, die das Leben lehren, wie in den Büchern, die viel schöner sind als das Leben …» (Colette Dubois)

Das Paris der siebziger Jahre bestand für uns aus zwei konzentrischen Kreisen, wobei der äussere Ring den täglichen Streunereien vorbehalten blieb. Auf der grossen Peripherie unseres privaten Paris bewegten wir uns vom Zauberpark des Südens, Montsouris, bis zu den sagenhaften Felsengärten der Buttes Chaumont im Nordosten, dazwischen besuchten wir auf dem Père Lachaise Heine und Edith Piaf, möglicherweise. Unzählige Stunden wurde auf dem Flohmarkt der Porte des Clignancourt nach Filmfotos und alten Platten gegraben – Archäologie des Popzeitalters. Mitunter erstreckte sich der Pariser Westen vom Gare St. Lazare bis nach Cabourg, einem Badeort an der normannischen Kanalküste, wo wir vor Prousts legendärem Hotel Balbec Andacht hielten und auf der winzigen Strandpromenade gemeinsam mit der *Spitzenklöpplerin* ein Eis verzehrten. Den Südwesten markierte Balzacs Bürgerhaus in Passy, auf einem schmalen, terrassenartigen Filetstück Pariser Mutterbodens gelegen, mit Blick auf die Seine.

Die Nacht gehörte dem Herzen der Stadt am linken Ufer der Seine: Wir schliefen im Studentenwohnheim an der Gay Lussac, unser Treffpunkt war der Medici-Brunnen im Jardin du Luxembourg unweit der Librairie de la Fontaine, in der es eine grandiose Filmplakatsammlung zu bestaunen gab. Den Fährten Pariser Cinéasten zwischen Odéon, dem Action Christine, der Filmbuchhandlung in der Rue des Beaux-Arts (leider ist sie verschwunden), dem Café Flore und dem Deux Magots folgten wir mühelos. Jene Wegstrecken waren so vertraut wie ausgetretene Berliner Pfade, gesäumt von namenlosen Kellnern, die mit akrobatischer Finesse Münzen aus ihren Westentaschen hervorzauberten und zurückpurzeln liessen, und von Ouvreusen, die für ein Taschengeld die wenigen Meter zum Kinositz ausleuchteten. Eben dieses «Karree der Intellektuellen» innerhalb der ideellen Peripherie Pariser Geisteslebens durchmassen auch unsere Helden und Heldinnen und waren doch Lichtjahre von uns entfernt.

Der Gefährte von einst verbrachte zwei Märznachmittage mit mir, die weichen Moose vergangener, nahezu kultischer Urlaubserinnerungen zu betreten, die einvierteljahrhundert alten kinematographischen Sporen in Jean Eustaches LA MAMAN ET LA PUTAIN (1973) zu sondieren und vor allem das opulente Skript des dreieinhalbstündigen Filmes zu übersetzen. Die Sprache sei das Thema aller seiner Filme, erklärte Eustache. «Man muss die Sprache der anderen kennen, sonst kann man nichts zu ihnen sagen.» Umso fataler meine Behinderung bei einem Wiedersehen des Filmes, der allein durch die Schamlosigkeit seiner Texte zum Skandalon wurde. Doch eine deutsche Fassung wurde zuletzt gesendet, bevor jeder Haushalt mit einem Videogerät ausgerüstet war, und auch eine Kopie der Kopie des Originals konnte nur über die magischen Kanäle jenes Mannes mit dem umfangreichsten Videoarchiv beschafft werden. Ein Film, der fast nie zu sehen ist, aus dem vergessenen Œuvre eines *directeur*, dessen Filme niemand wollte und dem von seiner Arbeit zu leben nicht gestattet wurde. «Hier hat sich Jean umgebracht», sagt Lou Castel in LA NAISSANCE DE L'AMOUR (1992) von Philippe Garrel und deutet auf die erleuchteten Fenster einer Pariser Fassade. In LES MINISTÈRES DE L'ART versichert sich Garrel wie bei einem kindlichen Fragespiel – wen magst du am liebsten? – in anrührender Weise zu Beginn eines jeden Gespräches mit Filmkollegen ihrer Be-





Jean Eustache bei den Dreharbeiten zu UNE SALE HISTOIRE *1977*

Jean-Pierre Léaud und die Mama und die Hure

Françoise Lebrun, die «blonde Slawin»

«Ein schönes Mädchen wie ich» – Bernadette Lafont

Jean-Pierre Léaud 1973

wunderung für den verehrten Freund. 1988 war Jean Eustache schon seit sieben Jahren nicht mehr unter ihnen.

Die Melancholie von LA MAMAN ET LA PUTAIN offenbart sich erst bei einer Betrachtung aus der zeitlichen Distanz.

Damals war man hingerissen von der Darstellung eines begehrenswert scheinenden Lebensstils, von der vermeintlichen Freiheit der Akteure in einer *ménage à trois*, ihrer lässigen Art, Pernods und Ricards wegzuschlürfen und nebenhin so feinsinnig zu fabulieren wie Léaud und seine *copains*, man war bezaubert von den Chansons, von der Schönheit der Frauen (Bernadette Lafont, Isabelle Weingarten und Françoise Lebrun), ihren Stimmen, dem Fliessen der französischen Sprache. Man neidete ihnen das Leben in der Stadt, die mit soviel Sehnsucht besetzt war. Die Trauer der Vollendung im Scheitern der 68er wurde erst später zum eifrig diskutierten Pausenfüller der Feuilletons; das permanente Schwanken der Protagonisten zwischen bürgerlichen Werten und libertärer Lebens- und Denkungsart entsprach den eigenen pseudo-anarchischen Lippenbekenntnissen und ihrer nur zu rasch nachfolgenden Aufweichung in konventionellen Beziehungen.

Man folgt Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), als Filmfigur des Alexandre hier das alter ego von Eustache, auf der Suche nach der verlorenen Zeit, ist Zeuge der Inszenierung seines Lebens mit drei "schwebenden" Verhältnissen, seiner Philosophie und alltäglicher Gesten an Tisch und Bett. Erneut – wie schon im Mikrokosmos Truffaut'scher Couleur – versieht man ihm die Frechheiten im Umgang mit den Frauen, sind doch seine Monologe mannigfach gebrochen, lässt sich nicht entscheiden, ob die Grausamkeit seiner Invektiven und masslosen Forderungen einem skurril gewandeten Zynismus geschuldet ist oder der Unbekümmertheit von Bohémiens und Tagedieben (vielleicht einer jugendlichen Herzensunschuld) entspringt, die Verantwortung mit larmoyanter Gebärde von sich weist. Wer will ihm übelnehmen, wie er das intime Refuge bei der für sich und ihn arbeitenden Marie mit der Dramatik seiner Körpersprache erfüllt, mit den Kapriolen seiner Gedanken, der Zärtlichkeit für Musik, Filme und die Literatur? In der Heftigkeit der Gefühle nötigt er Marie wie der anderen heiligen Hure, Veronika, unter Lachen und Weinen immer wieder Liebesbekundungen ab. Ohne seine Suche nach Mutter und Hure in der *einen* (Ehe)Frau, natürlich auf sicherem Trittbrett stehend, ausgestattet mit den kleinbürgerlichen Freiheiten der Väter und für sich selbst grosszügig erhobenen Ausnahmen von allseits akzeptierten Spielregeln und ohne seine Suche nach der Gestalt des Lebens wären Alexandres Tage ebenso lauwarm wie der von ihm gepriesene Aggregatzustand zu verzehrender Speisen bei ausgewogener Temperatur. In jener Szene im Bahnhofsrestaurant «Le train bleu», in der Alexandre über die Güte des Essens und das Aroma des Lebens schwadroniert, enthüllt er Veronika in einem naiv-entwaffnenden Akt der Verführung auf einem Blatt Papier die Formel seiner Physiognomie: das Gesicht – das Gesicht, die Augen – die Augen, die Nase – die Nase undsofort. Die Evidenz dieser Aussagen ist so einleuchtend wie abstrakt zugleich und in der Tautologie des Lebens Programm für Eustache: ich bin ich, wer könnte dies bezweifeln, das Leben lässt sich in all seiner Flüchtigkeit fassen, und die Liebe wird uns geschehen, immer neu, immer gleich – LES AMANTS DE PARIS. Für Eustache entfalten sich Wunder in den Mysterien des Alltags. «Ich liebe das *cinéma fantastique*. Für mich ist das *cinéma fantastique* viel mehr Jean Renoir oder Mizoguchi als Terence Fisher. Das gilt gleichermassen für Bresson. Es ist die Realität, die fantastisch ist.»

LA MAMAN ET LA PUTAIN ist das Kino der Körper und Gesten, die der Zuschauer mit eigenem Vokabular abzugleichen aufgefordert ist. Ein Film in der Tiefe, nicht an der Oberfläche konstruiert. Eustache nahm sich die Freiheit, ganze Szenen und Dialoge in Echtzeit vorzuführen. Das Bekanntwerden mit den Personen ist das Kennenlernen des Films, was nur vorurteilsfrei und in der Öffnung für andere Verhaltensweisen möglich ist. Der *directeur* versagt sich hierbei jeglichen interpretativen Eingriff oder gar Charakterskizzen seiner Protagonisten. Da sind eine Neugierde, eine Behutsamkeit den Menschen und den Dingen selbst gegenüber, die in zärtlicher Hinwendung eine feine Poesie freisetzen, den Blick weit machen für die Kostbarkeiten eines Mienenspiels, die Beschaffenheit von Gefühlen, die Schwingungen der Laune.

Dies gelingt ohne technische Effekte bei einer Gleichwertigkeit aller Dinge in wenigen Einstellungen, mit kaum merklichen Kamerabewegungen und unter strenger Festlegung des Szenarios: «Ich zeichne das Bild auf und den Ton, der eine Sache für sich ist, und ich verändere nichts. Ich stelle das eine neben das andere. (...) Ich liebe das Artifizielle nicht. (...) Ich glaube, dass das Natürliche im Film nur erreicht werden kann durch eine Arbeit der Wiederholung: ich glaube nicht, dass die Natürlichkeit der Improvisation dasselbe ist. (...) Ich persönlich liebe einen Schein von Natürlichkeit, etwas, das an sich gar nicht das Natürliche ist, sondern das Resultat der Wiederholungsarbeit der *mise en scène* ...» Der Mythos des improvisierten Films war widerlegt.

Eustaches Zeitgenossen empfanden den Purismus seiner Filmsprache als Provokation. Ein Film ohne Handlung über 209 Minuten! Schon 1973 legte sich LA MAMAN ET LA PUTAIN wie ein Block vor eingefahrene Sehweisen, die, wagt man einen Vergleich mit dem chronischen Abschliff der Sehnerven durch heutige Medien, noch recht intakt gewesen sein müssen. Die Langsamkeit des Films, nicht die Schamlosigkeit von Worten und Aktionen, würde hier und jetzt einen Schock videoclip-genormter Wahrnehmungsmuster auslösen. (Vermutlich käme aber der Film sofort wegen exzessiven Tabakkonsums der Protagonisten auf den Index.)

Ein Film wie ein hoffnungsloses Schiff in den Träumen des Publikums. Wann endlich kommt die Hommage an Jean Eustache?

«Ich habe gesagt, dass ich die Luft der Zeit filmen wollte. Aber das bezeichnet vielleicht nicht genau genug, was ich sagen will. Der Film – und deshalb liebe ich das Schwarzweiss – hat das Besondere, dass er fähig ist, das Licht zu filmen, und der Film ist vor allem das Licht. Nichts ist schwieriger zu filmen als das Licht. (...) Man muss das Licht der Dinge filmen, weil es die Luft der Zeit ist.»

Jeannine Fiedler

Europäische Filmmusik Biennale 1997
7.–10. Juni 1997

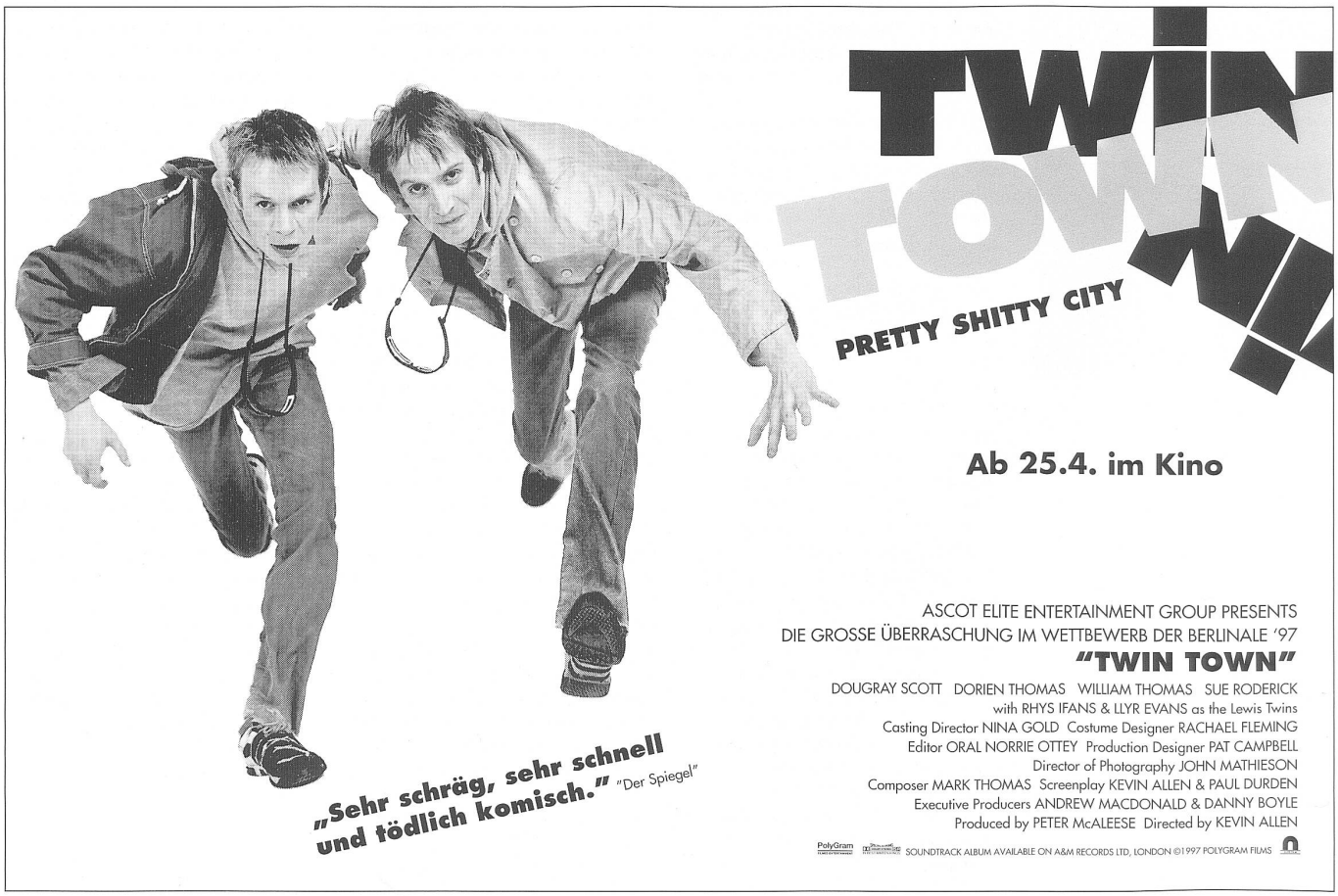
European Biennial for Film Music
Biennale Européenne de Musique de Film
Bienal Europea di musica per film
Bienal Europea de Música del Cine
Europejskie Biennale Muzyki Filmowej

Internationaler Preis für Film- und Medienmusik
Kongreß
Events
Filmmusikfest
Arbeitsgruppen
Workshops

Frauen komponieren für den Film – Aufbruch zu einer neuen Ästhetik?
100 Jahre Erich Wolfgang Korngold
Zur Autonomie der Filmmusik – von Korngold und Eisler zu Madonna und Philip Glass
Musik für Fernsehserien – tägliche Routine oder mehr?

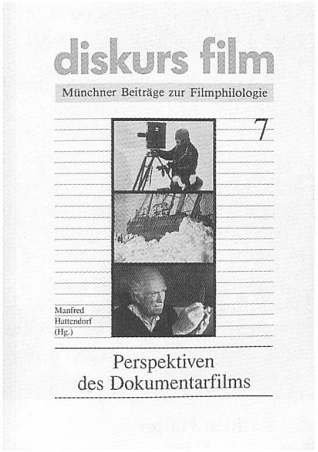
Filmmusik und Sounddesign – Berufsbilder und Urheberrecht
Akustisches Design – neue Aufgabenfelder für die Tongestaltung?

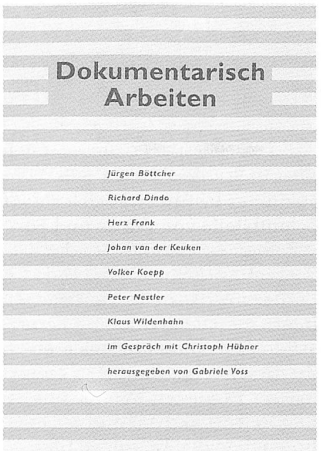
Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland
53113 Bonn · Museumsmeile · Friedrich-Ebert-Allee 4 · 0228. 9171 249 · http://www.kah.bonn.de



Trennen und Verbinden

Literatur zum Dokumentarfilm





Manfred Hattendorf (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München, diskurs film, 1995. 232 Seiten, DM 36.-, sFr. 42.50, öS 341.-

Gabriele Voss (Hg.): Dokumentarisch arbeiten. Texte zum Dokumentarfilm I. Berlin, Vorwerk 8, 1996. 208 Seiten, DM 28.-, sFr. 26.50, öS 204.-

Filmtheorie hat sehr lange gebraucht, um festzustellen, dass Dokumentarfilme solche genannt werden, von denen Zuschauer dies denken. Damit wurde eine Aufmerksamkeit auf das Feld der Dispositionen von Wahrnehmung gelenkt. Zugleich änderte sich dadurch selbstverständlich nichts an der Tatsache, dass eine Filmkamera (und ein Mikrophon) in der Regel Wirklichkeit benötigen, um die Grundlage der nach wie vor Spiel- und Dokumentarfilme genannten Produkte liefern zu können. (Wenn Peter Greenaway die Kamera als Fluch bezeichnet, ist er letztlich darauf aus, etwas anderes als Film zu machen. Animationsfilme fallen aus dieser Argumentation, sie brauchen lediglich die Anwesenheit des Zeichnenden.) Das theoretische Interesse am Umgang von Medienrezeption führt zurück zum einzelnen Film, zu seiner Form, seinen Strategien, beispielsweise Authentizität oder Fiktion zu suggerieren.

Die interessantesten Beiträge des bereits 1995 erschienenen Bandes *«Perspektiven des Dokumentarfilms»* verdeutlichen, dass die traditionelle Dichotomie der Begriffe Dokument und Fiktion als zunehmend sinnlos anzusehen ist. Sandra Schillemans Eröffnungsbeitrag bietet nicht nur einen konzisen Aufriss zur «Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie», sondern beweist zugleich – genaugenommen – das Gegenteil ihrer These. Mehrere Aufsätze zu einzelnen Filmen lassen sich vor dem Hintergrund dieses Überblicks genauer in Theoriedebatten einordnen.

So auch Roger Odins Ausführungen zur Semiopragmatik am Beispiel des didaktischen Dokumentarfilms NOTRE PLANÈTE LA TERRE (Frankreich 1947, Regie: A. P. Dufour), die versuchen, zwischen Dokumentar- und Spielfilmen auf der Ebene der Rezeption zu differenzieren. Dokumentarfilme können demnach, jeweils abhängig von genau zu bestimmenden Voraussetzungen der Rezeption, dem Zuschauer eine Vielzahl unterschiedlicher "Lektüren" ermöglichen.

Diese hat es fraglos gegeben bei LEKTIONEN IN FINSTERNIS (BRD / Frankreich / Spanien / GB 1992), Werner Herzogs umstrittenem "Requiem" mit Bildern von den gigantischen Verwüstungen nach dem zweiten Golfkrieg im Jahre 1991. Alexander Schwarz klopft – analog zu den Kapiteln des Films – in dreizehn Einzelschritten die Komposition dieser «wahren Bilder des Grauens» ab. Grundlage des Films, der ebensogut der Science Fiction zugeschlagen werden könnte, sind unglaubliche Bilder, die eine unglaubliche Realität bedingten, welche ohne diesen Film vermutlich niemand von uns je zu Gesicht bekommen hätte. Es bleibt nichts anderes übrig, als vom Film und seiner Form zu reden (eine Rede, die interessanterweise in den Ausführungen zur Off-Stimme merkwürdig ungenau und pathetisch wird – plötzlich wird eine «Atmosphäre von Vertraulichkeit erzeugt», und der Autor "empfindet" die wenigen Originaltöne des Films als Stimme «des malträtierten Planeten»).

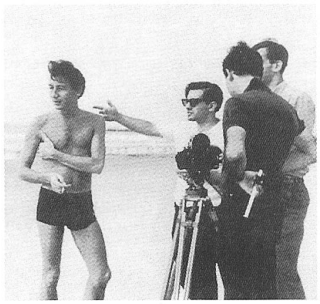
Nähe zum Objekt demonstriert auch Manfred Hattendorfs aufschlussreicher Text über den «fingierten Dokumentarfilm» THE FORBIDDEN QUEST (Niederlande 1993, Regie: Peter Delpeut), einer Kompilation von Aufnahmen verschiedener Nord- und Südpolexpeditionen vom Beginn des Jahrhunderts, deren Authentisierungsstrategie Hattendorf ebenso kenntnisreich nachgeht wie den fiktionalisierenden Signalen und Farbmanipulationen darin. Am Ende steht die Erkenntnis einer Einladung an den Zuschauer, ständig zwischen einer phantastischen Erzählung und dem authentischen Reisebericht "switchen" zu können. Nicht nur das Nachdenken über Dokumentarfilm hat sich verändert – auch die Filme selbst können heute ganz anders aussehen als so mancher Klassiker der "Gattung".

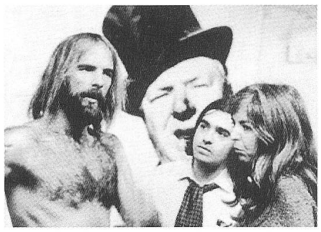
Wo die Theorie sich anschickt, verlorenes Terrain gutzumachen, scheinen die Schöpfer der Dokumentarfilme noch immer kaum mit Informationen aus erster Hand präsent. Dass es aber keinen Grund gibt, sie anders zu betrachten als Spielfilmregisseure, denen Werkinterviews wesentlich häufiger gelten, signalisiert das wunderbare Buch *«Dokumentarisch arbeiten»*. Christoph Hübners für das Fernsehen entstandenen und hier vollständig vorgelegten Gespräche mit den Dokumentaristen Jürgen Böttcher, Richard Dindo, Herz Frank, Johan van der Keuken, Volker Koepp, Peter Nestler und Klaus Wildenhahn machen in aller Deutlichkeit klar, dass diese Regisseure Künstler sind: Menschen mit einer begründeten Haltung gegenüber der Welt, Menschen aber auch mit der notwendigen Neugier aufs Leben.

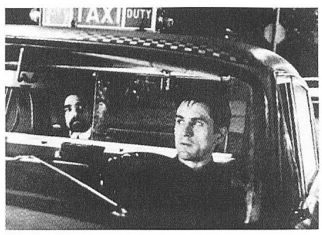
Auch wenn Hübners Fragen und Anmerkungen an einigen Stellen etwas zu sehr von "Gefühl" und "Glaube" bestimmt sind (aber so war die Äusserung in der Situation nun einmal, und so steht sie nun da), ist der informelle Reichtum dieser Gespräche frappant: Zu erfahren ist beispielsweise etwas über Arbeitsweisen (Dindos Betonung des Augenzeugen), biographische Hintergründe (Nestler als hauptberuflicher Mitarbeiter des schwedischen Fernsehens, zuständig unter anderem für den Ankauf von Kinderfilmen), persönliche Positionsbestimmungen (die deutsche Einigung bei Koepp), Einflüsse (bei Wildenhahn die amerikanische Literatur und der Jazz) und Prägungen (das Verbot bereits des ersten Films bei Böttcher). Besonders die Prägnanz der Äusserungen von Böttcher, Koepp, Nestler und Wildenhahn ist beeindruckend – man gibt ihnen den Anfang eines Gesprächsfadens, und sie spinnen ihn weiter, ausführlich und gedanklich genau.

Auf den ersten Blick scheint es zwischen beiden Büchern kaum Berührungspunkte zu geben. Das eine handelt von Kunst, das andere von Künstlern. Die Leser wären aufgefordert, Verknüpfungen zu schaffen, Theorie und Praxis ebensowenig als Getrenntes zu akzeptieren wie Dokument und Fiktion.

Rolf Aurich







Dreharbeiten zu WHAT'S A NICE GIRL LIKE YOU DOING IN A PLACE LIKE THIS *1963*

Harvey Keitel und Scorsese in STREET SCENES *1970*

Mike Wadleigh, Scorsese und Thelma Schoonmaker bei den Aufnahmen zu WOODSTOCK *1970*

Robert De Niro und Scorsese am Set von GOODFELLAS *1989*

Scorsese als Passagier mit De Niro in TAXI DRIVER *1975*

Buchbesprechung

Scorsese über Scorsese

«I love movies – it's my whole life and that's it.» Diese lakonische Liebeserklärung an den Film steht quasi als Motto am Anfang eines autobiographischen Erzählberichts, in dem der Regisseur Martin Scorsese informativ und anschaulich über seine filmische Arbeit während beinahe vier Jahrzehnten (von Anfang der sechziger bis zu den neunziger Jahren) Auskunft gibt.

Scorsese beginnt seine Ausführungen bei seiner Kindheit und Jugend in Little Italy, der italo-amerikanischen Gemeinde New Yorks, deren kulturelles Milieu ihn so stark geprägt hat und eine wichtige Inspirationsquelle für einige seiner besten Filme darstellte (MEAN STREETS, RAGING BULL, GOOD FELLAS).

Neben dem im Quartier allgegenwärtigen organisierten Verbrechen und der katholischen Kirche (Scorsese wollte zunächst Priester werden) hinterlässt bei ihm das Kino den tiefsten Eindruck und die stärksten Erinnerungen: Scorsese ist mit dem Film regelrecht aufgewachsen, denn schon der dreijährige, an Asthma leidende Knabe wird von seinem filmbegeisterten Vater regelmässig, zeitweise fast täglich in die Doppelvorführungen mitgenommen («Man wusste nicht, was sie sonst mit mir anfangen sollten»). Nebenbei erfährt man so auch etwas über die Kinokultur und die Rolle des Fernsehens im Amerika der vierziger und fünfziger Jahre.

Seine Filmbegeisterung führt ihn Anfang der sechziger Jahre an die Filmklasse der New York University, in einer Epoche, in der eine neue Generation von jungen Filmemachern heranwächst, die sich für das moderne europäische Kino begeistert und bald schon das amerikanische Filmschaffen neu beleben wird (New American Cinema). In diesem Umfeld entstehen seine ersten Kurzfilme. Seine ersten Erfahrungen in Hollywood macht er 1970 als Cutter und als Regisseur unter *Roger Corman*, dem Produzenten von B-Movies – laut Scorsese die beste Ausbildung, die man zu jener Zeit nach dem Studium bekommen konnte.

In chronologischer Folge spricht Scorsese nun von allen seinen Filmen, von seinem ersten Spielfilm WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? (1969) bis zu CASINO (1995), von ihrer oft abenteuerlichen Entstehungs- und Produktionsgeschichte wie von seiner persönlichen, auch filmhistorischen Auseinandersetzung mit dem Stoff der Filme. Dabei erweist er sich immer wieder als ein phänomenaler Kenner der (insbesondere amerikanischen) Filmgeschichte; gerade die vielen filmhistorischen Reverenzen, zusammen mit den beigefügten Filmstills aus zitierten Filmen, tragen zu einer lustvollen Lektüre des Texts bei.

Deutlich wird auch, wie entscheidend Scorseses Anteil an den verschiedenen Arbeitsphasen der Filme war, etwa durch seine Mitarbeit an den Drehbüchern, die er, zusammen mit einem Co-Autor, meist von Grund auf überarbeitet und umgeschrieben hat. Zu den minutiösen Vorbereitungen der Filme gehörte oft ein *storyboard* (besonders wenn die Finanzen knapp waren), in denen er einzelne Sequenzen Einstellung für Einstellung vorgezeichnet hat; im Band sind zwei Ausschnitte aus dem Storyboard von TAXI DRIVER und von CAPE FEAR mit abgedruckt.

Besonders aufschlussreich sind seine Überlegungen zu einem gezielten Einsatz bestimmter filmischer Mittel wie Standbilder und Plansequenzen (in GOOD FELLAS), Abblenden in leuchtende «Farbexplosionen» statt ins übliche Schwarz (AGE OF INNOCENCE), oder seine Überlegungen zum Einsatz von Musik. Einerseits sind seine Entscheidungen für solche filmische Methoden wirkungsästhetisch motiviert, etwa um die Zuschauer intensiver am inneren Zustand der Figuren teilhaben zu lassen (durch rasante Kamerabewegungen am Rasen des Gehirns durch Drogenexzesse etwa, wie in GOOD FELLAS). Manchmal stehen auch filmische Vorbilder dahinter: auf die Idee, Standbilder zu verwenden, ist er zum Beispiel durch Truffauts JULES ET JIM gestossen. Auch sein zunehmendes Interesse an Experimenten mit der Erzählstruktur der Filme, etwa durch die häufige Zuhilfenahme von Erzählerstimmen, dokumentiert der Text.

Einen inhaltlichen Schwerpunkt setzt Scorsese mit einem längeren Kapitel zu THE LAST TEMPTATION OF CHRIST, dem zusätzlich noch ein Abschnitt zur heftigen Kontroverse um den Film im Anhang des Buchs beigefügt ist. Es zeugt von seiner jahrelangen Auseinandersetzung mit dem religiösen Stoff (und dem Roman von Kazantzakis), seinem Engagement und langwierigen Kampf für dieses ihm persönlich so wichtige Projekt.

Bei dem hier besprochenen Band handelt es sich um die Übersetzung der englischen Originalausgabe «Scorsese on Scorsese» von 1989, herausgegeben von David Thompson und Jan Christie. Von ihnen stammen die zwischen den Text eingefügten Passagen mit biographischen Daten und ergänzenden Erläuterungen zu den Filmen sowie eine kurze Einführung in das Werk des Regisseurs.

Kathrin Halter

David Thompson, Jan Christie (Hrsg.): Scorsese über Scorsese. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1996. 319 Seiten, Fr. 29.50

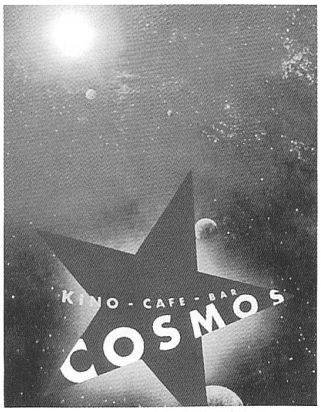
Dokumentarfilm

Das *Haus des Dokumentarfilms* in *Stuttgart* ist ein selbständiges Institut, das sich als Schnittstelle von Praxis und Forschung versteht und sich der Sammlung, Erforschung und Förderung des deutschen und internationalen Film- und Fernsehdokumentarismus widmet. Zu diesem Zweck führt es regelmässig Tagungen, Workshops und Retrospektiven durch. Die Ergebnisse der Tagungen und neuere Untersuchungen zur Geschichte, Theorie und Ästhetik des Dokumentarfilms werden in der Schriftenreihe *Close up* veröffentlicht.

Neuste Publikationen:
Dieter Ertel, Peter Zimmermann (Hg.): Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz, UVK Medien-Ölschläger, 1996
Erwin Leiser: Auf der Suche nach Wirklichkeit. Meine Filme 1960-1996. Konstanz, UVK Medien-Ölschläger, 1996

Tabu

Der dokumentarische Blick ist immer wieder mit dem voyeuristischen Blick in Verbindung gebracht worden. Daher mag eine Scheu der Dokumentarfilmer rühren, das ganz Private, Liebe, Erotik und Sexualität, zu behandeln. Trotzdem lassen sich vor allem in den letzten Jahren zunehmend viele Beispiele finden, die mit dokumentarischen Mitteln das häufig Verdrängte darzustellen versuchen.



Fred Astaire und Ginger Rogers in TOP HAT
Regie: Mark Sandrich 1935

NEUES IN WITTSTOCK
Regie: Volker Koepp 1991

Vom 24. bis zum 30. April präsentiert deshalb das Haus des Dokumentarfilms (in Kooperation mit dem Kommunalen Kino Stuttgart) eine Dokumentarfilmwoche unter dem vielversprechenden Titel *«Tabu. Der erotische Blick im Dokumentarfilm»*. Historische und aktuelle Dokumentarfilme sollen einen Überblick über Möglichkeiten und Probleme des erotischen Blicks im Dokumentarfilm geben.
Zu sehen im Filmhaus Stuttgart, Friedrichstrasse 23, D-70174 Stuttgart

Klaus Wildenhahn

Am 28. Mai findet im Haus des Dokumentarfilms Stuttgart ein Workshop mit Klaus Wildenhahn statt, der seit den sechziger Jahren zu den einflussreichsten Dokumentaristen Deutschlands gehört. Der Workshop konzentriert sich auf Wildenhahns filmisches Konzept der Lücke und der Redundanz.
Haus des Dokumentarfilms,Villa Berg 1, Postfach 102165, D-70017 Stuttgart, Tel 0049-711-166 680

Dokumentarfilmfestival München

Das 12. Internationale Dokumentarfilmfestival München (25. April bis 4. Mai) zeigt dieses Jahr neben dem Internationalen Programm (mit Wettbewerb und Diskussionen) und der Sektion «Neue Filme aus Bayern» eine Retrospektive des *St. Petersburger Dokumentarfilmstudios*. Die ersten der insgesamt etwa fünfzig Filme des Studios aus neun Jahrzehnten stammen aus den Revolutionsjahren 1917/18.

Ausserdem ist eine kleine Werkschau von *Chris Marker* mit seinem neuesten Film LEVEL FIVE, der Videoproduktion LE TOMBEAU D'ALEXANDRE und dem Klassiker SANS SOLEIL zu sehen.
Dokumentarfilmfestival München, Gudrun Geyer, Trogerstrasse 46, D-81675 München

Nyon

Ein paar Programmhinweise zu den diesjährigen *Visions du Réel*, dem internationalen Dokumentarfilmfestival von Nyon, das vom 21. bis 27. April stattfindet: Im Internationalen Wettbewerb läuft unter den rund zwanzig Filmen etwa AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE, der neueste, vierstündige Film von *Johan van der Keuken*, WITTSTOCK, WITTSTOCK von *Volker Koepp* sowie der neueste Film von *Peter Mettler*, BALI 1990/1992 in Welturaufführung. Aus der Schweiz mit dabei sind DIE SALZMÄNNER VON TIBET von *Ulrike Koch* über tibetanische Hirtennomaden, RICARDO, MIRIAM Y FIDEL von *Christian Frei*, die Geschichte einer Kubanerin, die in die USA flüchtet, sowie GHETTO von Thomas Imbach.

Unter der Rubrik «Les incontournables» zeigt Nyon Werke, die «man gesehen haben muss», wie zum Beispiel das neuste Werk von *Raymond Depardon*, AFRIQUES, COMMENT ÇA VA LA DOULEUR?, LA COMÉDIE FRANÇAISE OU L'AMOUR JOUÉ von *Frederic Wiseman* oder von *Edna Politi* OMBRES, ein Portrait des Musikers und Komponisten Heinz Holliger.

In der Sektion «L'État des lieux» ist dieses Jahr dem Kanadiers *Mike Hoolboom*, der auf eigenständige Art mit Archiv- und Familienfilmen experimentiert, zu begegnen; in der Sektion «L'Atelier» wird *Robert Kramer* von seinem neusten Projekt erzählen.

Ausserdem wird der Kultursender ARTE stark präsent sein: mit einer Carte blanche an die Abteilung für Dokumentarfilme La Sept ARTE (Paris) und an ARTE (Deutschland).
Visions du réel, Festival international du cinéma documentaire, case postale 593, 1260 Nyon Tel 022-361 60 60

Das andere Kino

Rückgewinnung von Kulturland

Gleich in zwei Schweizer Städten konnte ein Programmkino in ein geschlossenes Sexkino einziehen:

In Luzern hat das *«stattkino»* unter der Leitung von Beat Obergfell seit Anfang März einen neuen Abspielplatz im ehemaligen «Madeleine».

In Bern konnte das Frauenteam, Veronika Minder, Therese Scherer und Charlotte Beck, das in der Nähe des Bahnhofs gelegene Sexkino «Actualis» (begonnen hat es 1954 als Aktualitätenkino mit Dokumentar- und Kulturfilmen) übernehmen und an dessen Stelle am 3. April das Kino *«Cosmos»* (samt Café-Bar) eröffnen.
stattkino Luzern, Baselstrasse 15, 6003 Luzern Tel 041-240 04 14 Kino Cosmos, Bollwerk 21, 3011 Bern, Tel. 031-311 25 00

Filmmusicals

Tanz- und Singnummern von Stars wie Fred Astaire (um nur den berühmtesten zu nennen) in der glanzvoll stilisierten und künstlichen Welt der Revuen mit ihren raffiniert choreographierten Szenerien, der Pracht der Dekors und Kostüme: Das Filmmusical frönt mit seiner visuellen Opulenz der Schaulust wie kaum ein anderes Genre. Noch bis im Juni gibt es im Filmpodium Zürich die Gelegenheit, sich einige der schönsten Exemplare dieser (Hollywood-)Gattung anzusehen.

Jeweils am Donnerstag um 13.30 ist im Filmpodium zudem die Vorlesung von Prof. Dr. *Christine N. Brinckmann* vom Seminar für Filmwissenschaft über «Das amerikanische Filmmusical» öffentlich zugänglich; im Anschluss daran folgt die Vorführung des zuvor behandelten Filmes.
Kino: Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, Tel 01-211 66 66

Filmgespräch

Der Verein «Zürich für den Film» setzt seine Reihe von «Film-Gesprächen» am 5. Mai (18.30 - 20.00 Uhr) mit einer Begegnung mit *Markus Imhoof* und *Gitta Gsell* fort. Im Zentrum stehen natürlich ihre neusten Filme FLAMMEN IM PARADIES und PROPELLERBLUME.
Podium der Schauspiel Akademie, Gessnerallee 9, 8001 Zürich

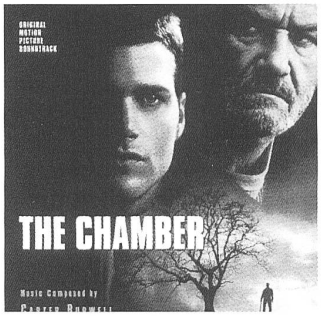
Verein «Zürich für den Film». c/o S.H.E. Treuhand, Albulastrasse 39, 8048 Zürich

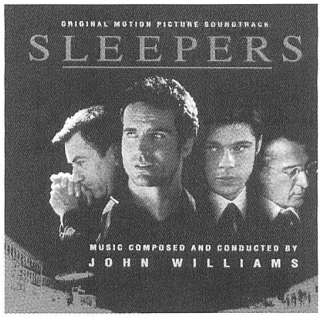
High Tech

43. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

Die diesjährigen Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen (24. bis 29. April) haben das Schwerpunktthema «nonlineares Denken und Gestalten in Film, Video und digitalen Medien». Anregungen für neue Möglichkeiten des Geschichtenerzählens im digitalen Zeitalter mit Medien wie Internet, CD-Roms und Computerspiele sollen von den Film-Pionieren der Frühzeit des Kinos sowie von Avantgarde-Filmemachern ausgehen, denen ein eigener Programmblock gewidmet wird. Vorgestellt werden auch computergenerierte Filme, non-lineare "Erzähl"-Strategien und Erlebnisräume in HiTec-Computerspielen.

Neben Vorträgen, Tagungen und Workshops sind wie jedes Jahr über hundert aktuelle Kurzfilme und Videos aus fünf Kontinenten zu sehen, ausserdem gibt es eine Hommage an die Komi-





A GIRL'S OWN STORY
Regie: Jane Campion 1983

TWO FRIENDS
Regie: Jane Campion 1985

ker der Stummfilmära (Max Davidson, Mabel Normand, Anita Garvin und Marion Byron nebst anderen).
Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Grillostrasse 34, D-46045 Oberhausen Tel 0049-208 825 26 52

High Tech Center Babelsberg

Ebenfalls ganz im Dienste des anbrechenden digitalen Zeitalters wird das neu entstehende High Tech Center Babelsberg (HTC) stehen, dessen Bezug auf Herbst 1998 geplant ist. Auf dem Gelände der ehemaligen UFA / DEFA Studios, dem heutigen Europäischen Filmzentrum, entsteht ein digitales Produktions- und Dienstleistungszentrum für die audiovisuellen Medien. Damit soll laut Eigenwerbung auch kleinen und mittleren Produktionsfirmen der Zugriff auf technisch modernste Infrastruktur ermöglicht werden. Dabei erhofft man sich eine weitere Aufwertung des Europäischen Filmzentrums. Zur Infrastruktur des HTC werden auch ein Ausbildungs-, Forschungs- und Entwicklungszentrum gehören sowie ein Kino und Ausstellungsbereiche.
High Tech Center Babelsberg, August-Bebel-Strasse 26 - 53 D-14482 Potsdam

Fernsehen pflegt Film

Frauenliebe

In 3sat läuft vom 13. Mai bis am 27. Juni eine bemerkenswerte, 15-teilige Filmreihe mit Werken, die vorwiegend von Frauen stammen und in deren Mittelpunkt stets Frauen und ihre Beziehungen zueinander stehen. (Die Anfangszeiten wurden allerdings wieder einmal so spät angesetzt, dass ein Videogerät unentbehrlich ist!) Es sind Filme, die den Grenzgang zwischen Freundschaft und Erotik entweder bewusst in der Schwebe halten oder eindeutig das eine oder andere thematisieren.

Mit dabei sind zwei Arbeiten von *Jane Campion*, die – auch mit Sinn für Absurdes – von Schwierigkeiten weiblichen Erwachsenwerdens handeln: der Kurzfilm A GIRL'S OWN STORY von 1984 und ihr erster langer Film TWO FRIENDS von 1985 (16. Mai und 13. Juni).

In SISTER MY SISTER von *Nancy Meckler* aus dem Jahr 1994 wird die historisch verbürgte Geschichte der Schwestern Papin geschildert, die in den dreissiger Jahren ganz Frankreich in Aufregung versetzten (23. Mai). Die zweiteilige britische Fernsehproduktion ORANGES ARE NOT THE ONLY FRUIT von *Beeban Kidron* aus dem Jahr 1990 handelt von Kindheit und Jugend einer lesbischen Frau (29. und 30. Mai). Zuletzt sei noch auf den amerikanischen Spielfilm GO FISH von *Rose Troche* von 1994 hingewiesen, der den Ruf geniesst, die «bislang humorvollste Darstellung der amerikanischen Lesbenszene» zu sein (27. Juni).

Soundtrack von Rainer Scheer

Gabriel Yared
Musik zu: THE ENGLISH PATIENT
(Polydor)

Gabriel Yared hat viel für den französischen Film gearbeitet. Grösseres Aufsehen, allerdings auch begründet durch das Filmthema, erzielte er in den siebziger Jahren mit seiner Arbeit zu MALVIL, einer eindrucksvollen Auseinandersetzung mit den möglichen Folgen eines Atomschlages. Seine aktuelle Arbeit ist episch, melodiös und von einer grossen Variationsbreite. Eingespielt mit einer der ersten Adressen in Sachen Orchesterkunst, der Academy of St. Martin in the Fields, bietet THE ENGLISH PATIENT dem Liebhaber orchestraler Klänge eine wunderbare Stunde voller bewegender Emotionen. Die Streicher oder das Klavier dominieren die Themen, die auf diesem Score zu einer grossen musikalischen Einheit zusammenwachsen. Eine bestechende Arbeit, die den Oscar allemal verdient hat. Gleichzeitig wird durch die Auszeichnung aber auch ein Komponist in den Mittelpunkt gerückt, der ein breites Œuvre aufzuweisen hat, dem es allemal lohnt, im Fachgeschäft nachzustöbern.

Auf Gabriel Yared wird man mit dieser Auszeichnung in Hollywood sicher aufmerksam und interessierten Zuhörerohren ist dies allemal zu wünschen, denn der stilsichere Komponist wird sich sicher nicht von dieser Industrie so weit vereinnahmen lassen, dass so brillante Arbeiten wie die gegenwärtige oder etwa der Score zu CŒUR DE MÉTISSE nicht mehr entstehen können.

David Hirschfelder
Musik zu: SHINE
(Philips)

Der Film ist ein Ereignis: SHINE schildert das Leben des begnadeten Klaviervirtuosen David Helfgott, der an seinem Genie fast zerbrochen wäre.

Von besonderer Intensität und Wirkung ist der Originalscore von David Hirschfelder. Selbstverständlich vom Klavier dominiert, begeistert dieser Soundtrack durch seine emotionale Bandbreite, die durch dieses Instrument vermittelt wird. Eingefügt sind klassische Stücke von Chopin, Rachmaninoff, Schumann, Vivaldi und Rimsky-Korsakow; keine zufällige Auswahl, sondern Werke, die für Helfgott eine besondere Bedeutung erlangt haben. Von seiner Kunst kann sich der Zuhörer überzeugen, denn einen Grossteil der Klavierpassagen spielte der Künstler selber für diesen Score ein. Und wer den Künstler himself in seiner ganzen Virtuosität erleben will, dem sei das Klavierkonzert Nr. 3 von Rachmaninoff ans Herz gelegt, das bei BMG erschienen ist.

John Williams
Musik zu: SLEEPERS
(Philips)

SLEEPERS ist wieder ein grosses Orchesterwerk geworden, bei dem John Williams, ganz seinen eigenen Grundsätzen verhaftet, alle Register zieht. Von opulenten Klangpassagen zu ganz zarten Streichersätzen; Williams' Handschrift ist unverkennbar. Auf ein eingängiges «Main Theme», wie er es häufig bei Filmen von Steven Spielberg benutzt hat, wurde diesmal verzichtet. Doch weist auch hier die Musik über den Film hinaus, SLEEPERS offenbart die differenzierte Kunst des Komponisten und behält auch dann noch seine Wirkung, wenn im Kino das Licht schon lange wieder angegangen ist.

James Horner/Billy Corgan
Musik zu: RANSOM
(Hollywood Records/Polydor)

Die dramatisch-akzentuierte Musik zu diesem Thriller lieferte kein geringerer als *James Horner*, der bereits im Zusammenspiel mit Howard für APOLLO 13 eine Oscar-Nominierung verbuchen konnte.

An symphonische Klangerlebnisse in den heimischen vier Wänden hat der Komponist allerdings nicht gedacht, als er diesen Score komponierte. Die einzelnen Takes sind voller Emotionen, doch ein Gesamtbild entsteht nicht. Zu punktuell geht die Musik auf einzelne Filmpassagen ein, forciert zwar meisterlich das Spannungsmoment, doch weist sie in ihrer Gesamtheit nicht über das Hörerlebnis im Kino hinaus.

Ein gelungener Einfall hingegen ist die Zuordnung von Musik im Film: während Horner als Filmkomponist für das Gesamtklangbild verantwortlich zeichnet und eher auf der Seite der Betroffenen steht, liefert *Billy Corgan* («Smashing Pumpkins») aggressiv-brutale, den Puls steigernde, stark synthetische Klänge, die im Film immer in den Szenen zum Einsatz kommen, in denen die Entführer des Kindes agieren. Emotionale Positionsbestimmung in RANSOM mit Hilfe zweier Komponisten: ein guter Einfall für den Film, der allerdings nach dem Kinoerlebnis nicht weiter trägt.

Carter Burwell
Musik zu: THE CHAMBER (*Varäse/Colosseum*)

Regisseur James Foley holte sich *Carter Burwell* als Komponisten und herausgekommen ist der beste Score zu einer Grisham-Verfilmung, der bisher erschienen ist. Burwell steht für Traditionen, für symphonische Partituren, orchestrale Kompositionen. Gleich *George Delerue*, dem es, trotz vieler kurzer, oftmals noch nicht einmal eine Minute dauernder Abschnitte, auch gelang, eine kompositorische Gesamtheit zu erzeugen, wirken diese sechzehn Takes von THE CHAMBER deutlich in ihrer filmischen Intention, ohne dabei jedoch als Ganzes zu verlieren.

Filmmusik in ihrer besten Form, eindringlich, voller Emotionen, bereits in kurzen Passagen überzeugend und bewegend. Die Sorgfalt hört man diesem Score an, und den Namen Burwell, der nicht eben zu den "Viel-Schreibern" Hollywoods gehört, sollte man sich merken.

Mark Isham
Musik zu: LAST DANCE (*Hollywood Records / PolyGram*)

Jazzer *Mark Isham*, der bereits seit vielen Jahren bemerkenswerte Filmmusiken liefert, man denke nur an seine brillante Zusammenarbeit mit Alan Rudolph, hat mit LAST DANCE einen wunderschönen, eindringlichen und zugleich zurückhaltenden Score geschrieben, der, vom Piano dominiert, seine Stärke aus seiner "Ruhe" nimmt. Keine hämmernden Stakkato-Rhythmen sorgen für vordergründige Effekte, kein symphonisches Orchester erschlägt den Zuhörer mit falschen Emotionen. Die Stärke der Bilder im Film unterstreicht *David Goldblatts* Piano, manchmal ein wenig pathetisch, unterstützt von der Stimme *Sally Dworksys*. Musik, die fast bescheiden im Hintergrund bleibt und doch in ihrer sparsamen Eindringlichkeit zu überzeugen vermag.

Adrian Johnston
Musik zu: JUDE (*Imaginary Road/Philips*)

Michael Winterbottoms Film JUDE ist mit einer wunderschönen Orchesterarbeit des Komponisten *Adrian Johnston* versehen. Seinem Ziel, die verschiedenen Schauplätze musikalisch in Szene zu setzen, hat der Komponist meisterlich entsprochen. Da drängt sich die Musik manchmal in den Mittelpunkt, dominiert die Szene, während andererseits ganz verhaltene Solopassagen das tragische Moment unterstreichen. Ein Score, der ein Gefühlsleben durchläuft und in seinem Facettenreichtum darstellt. Man muss den Film nicht unbedingt gesehen haben, um mit diesem Soundtrack ein grosses, klassischen Traditionen verpflichtetes Orchesterwerk zu erstehen.

Charlie Mole
Musik zu: OTHELLO (*Varäse/Colosseum*)

Der Komponist *Charlie Mole* inszeniert eine beachtenswerte Mixtur aus symphonischen Elementen und überraschenden Ethno-Parts, «helping to underlie the Eastern setting and Othello's Moorish origins», wie der Komponist in einer Anmerkung zu seiner Arbeit selber formuliert. Das Ergebnis sind fast sechzig Minuten, in denen es Mole schafft, Anklänge an die Musik aus der Zeit des 16. Jahrhunderts zu liefern, geschickt eingebettet in eine teilweise düster-schwermütige orchestrale Arbeit, die die Tragik des Stoffs unterstreicht.

Hommages

Été Chaplin

Aus Anlass des zwanzigsten Todesjahrs des «Mannes mit dem Stöckchen» haben sich drei Veranstalter der Romandie zur Organisation eines Chaplin-Sommers gefunden.

Federführend ist das *Festival international du film de comédie Vevey*, das dieses Jahr das Wochenende vom 24. bis 27. Juli seinem geistigen Ziehvater widmen wird: zwei Abende mit Freilichtaufführungen samt Orchesterbegleitung und eine Hommage im Théâtre Vevey.

Vom 23. Mai bis zum 15. September ist in der *«Fondation Pierre Gianadda»* in *Martigny* eine Ausstellung zu sehen, in der neben Dokumenten, Plakaten und Objekten auch Filme von Chaplin gezeigt werden.

Und das diesjährige *Comix-Festival* von *Sierre* (29. Mai bis 1. Juni) geht mit der Sonder-Ausstellung «Charlot dans la Bande déssinée» den Spuren dieses Grossmeisters des komischen Films im Comic Strip nach; zudem werden auch hier Freilichtaufführungen mit Chaplin-Filmen geboten.
Festival International du Film de Comédie-Vevey,
La Grenette, Grande Place 29,
case postale 325, 1800 Vevey

Viennale

Nach dem Special zur französischen Nouvelle Vague im Vorjahr folgt nun vom 1. bis 15. Mai ein weiteres Viennale Special im Filmcasino Wien zum Neuen Deutschen Film der sechziger und siebziger Jahre unter dem programmatischen Titel *«Nicht versöhnt. Filme aus der BRD 1964-76»*.

Die ausgewählten Kurz-und Langfilme der rund 25 Regisseure markieren einen Bogen von weniger bekannten Arbeiten von Vlado Kristl, Herbert Achternbusch, Werner Schroeter, Rosa von Praunheim, Rudolf Thome und Klaus Lemke bis zu Klassikern von Kluge oder Wenders; versprochen werden auch «fast unbekannte oder vergessene Entdeckungen» von Matthias Weiss, Holger Meins, Thomas Struck, Helke Sander, Helma Sanders-Brahms oder Hans-Jürgen Syberberg.
Viennale Special, Stiftgasse 6,
A-1070 Wien
Tel 0043-1-526 59 47 16

Film und Geld

Filmförderung

Die Filmförderungskommission von Kanton und Stadt Zürich hat sieben Projekte mit insgesamt 295 000 Fr. unterstützt. Die höchste Auszeichnung, ein Produktionsbeitrag von 250 000 Fr., geht an Rolf Lyssys SWISS PARADISE (Boa Film). Der höchste Auswertungsbeitrag (12 000 Fr.) geht an Christian Freis RICARDO, MIRIAM Y FIDEL (Frenetic Films).

Ab 18.4.
in den Kinos
LONE STAR
von John Sayles

«John Sayles verfolgt in seinem Film die Wahrheitssuche eines texanischen Sheriffs an der mexikanischen Grenze der Gegenwart.»

Rolf Niederer
in Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe
Heft 3.96
Seite 15–17

Working Class *Heroes*

DONNIE BRASCO von Mike Newell

Donnie Brasco und Lefty Ruggiero sind zwei Typen, die sich nie hätten begegnen dürfen und doch am jeweiligen Punkt in ihrem Leben wie gemacht waren füreinander.

Wie ein Phönix aus der Asche eines bereits damals totgesagten Genres stieg 1972 THE GODFATHER auf. Er galt fortan als *der* Mafia-Film schlechthin und läutete eine regelrechte Renaissance des organisierten Verbrechens im Kino ein, glaubte man doch, dieser Erfolg des Italo-Amerikaners Coppola liefere sowohl den Schlüssel zur Erklärung des kommerziellen Fiaskos der meisten Mafia-Filme bis dahin als auch ein Rezept für alle kommenden. Es war Küchenphilosophie made in Hollywood: «Es gibt einen Grund, warum dieses Genre noch nie funktioniert hat», schreibt der damalige Paramount-Chef Robert Evans in «Abgerechnet wird zum Schluss». «Die meisten Filme über den Mob waren von Juden geschrieben, inszeniert, produziert und gespielt worden, nicht von Italo-Amerikanern. Aber Mafia-Filme müssen ethnisch bis ins Mark sein – man muss die Spaghetti riechen.» Diese Notiz ist seitdem geradezu zum Zulassungskriterium für Regisseure dieses Genres geworden.

DONNIE BRASCO indes wurde vom Engländer Mike Newell gedreht, und dessen Name steht eher für romantische Komödien wie ENCHANTED APRIL oder FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL. Man muss dazu sagen, dass er nicht die erste Wahl war. Jahrelang ist das Projekt zwischen verschiedenen Studios herumvagabundiert, die Regisseure jedoch, die nach Evans' Diktum in Frage gekommen wären, hielten das Drehbuch für zu dialoglastig. Mike Newell, zu dem das Skript schliesslich irgendwann gelangte, empfand aber gerade das als einen Trumpf. Er wollte den Film als ein Mafia-Movie in der Art von Schweijk angehen, milieuecht und genau recherchiert, das wohl, aber die Position des Aussenstehenden bewahrend. Ein

Vorgehen, das auch dem Verlauf der tatsächlichen Geschichte von Donnie Brasco entsprach.

DONNIE BRASCO beruht auf den Erinnerungen des ehemaligen FBI Agenten Joseph D. Pistone: «Donnie Brasco – My Undercover Life in the Mafia. A True Story». Die Bewegung des Hauptdarstellers Johnny Depp durch den Film ebenso wie die gesamte Inszenierung der Charaktere und Situationen gleichen einem kontrollierten Schleudermanöver. Sicherstes Know How, gewissenhafteste Recherchen und grösste Achtsamkeit können nicht vergessen machen, dass man sich auf unsicherem Terrain befindet. Ein fremder Blick auf Mentalität und Alltag einer Geheimgesellschaft – durch die Fremdheit nur um so geschärfter: Vielleicht konnte ja nur ein Aussenstehender die absurde Komik der Strassenfloskel «Fuggedaboutit!» (ins hochsprachliche übertragen: Forget about it!) entdecken, mit der sich ebenso die Schönheit einer Frau kommentieren lässt, wie sie das Todesurteil für einen Verräter bekräftigen kann.

Worum es geht: die Story eines FBI-Beamten, der als kleiner Juwelenhehler von 1976 bis 1981 unter dem Namen Don Brasco als allein auf sich gestellter Undercover-Agent (UCA) in den Bonnano-Zweig der Mafia eingeschleust wurde. Der Mann operierte so glaubwürdig und erfolgreich – an die zweihundert Leute, die in Mafia-Aktivitäten verstrickt waren, flogen damals auf –, dass sein Einsatz als die bis dahin effektivste Aktion der amerikanischen Bundespolizei gegen das organisierte Verbrechen in die Annalen einging: Donnie Brasco, heute ein nach aussen hin unauffälliger Mitfünfziger und Frührentner, heisst eigentlich Joe Pistone, und auf seinen Kopf sind von der Mafia immer noch 500 000 Dollar ausgesetzt. Er ist verheiratet, stand von 1969 bis 1986 in Diensten des FBI und lebt heute wieder glücklich mit seiner Frau zusammen. Ihre persönlichen Daten und Papiere werden turnusmässig "runderneuert". Auch wohnen sie selten länger an einem Ort. Brasco hatte in den sechs Jahren seines UCA-Lebens ein solches Mass an Vertrauen, Anerkennung und Wertschätzung in Kreisen des Mob gewonnen, dass sich etliche seiner Kumpel zum Teil erst im Gerichtssaal eingestehen mochten, dass sie über ein halbes Jahrzehnt lang dem FBI direkt und unbemerkt ins Diktaphon oder auf den Notizblock geplaudert hatten.

Joseph Pistone hat sich für die Lancierung des Films in den USA und Europa als "Bürge" zur Verfügung gestellt, ebenso wie er während der Dreharbeiten als technischer Berater fungierte, zum Teil sogar direkt vor Ort in Brooklyn, Little Italy und Miami. Mit zwei anderen ehemaligen FBI-Agenten als Leibwache und einer 38er in Griffweite. Diese ist auch während des Interviews dabei. Es findet in einem abgedunkelten Raum statt. Fotos sind nicht erlaubt.

Mit grosser Detailverliebtheit kann Mr. Pistone von den Problemen der Logistik dieser Operation und der kriminellen Routine in der «Infanterie des Verbrechens» erzählen. Sein Sensorium ist phänomenologisch ausgerichtet, nicht analytisch oder reflexiv:

«Ich bin stolz darauf, dass ich am Ende meines Lebens als Donnie Brasco derselbe Joe Pistone war, als der ich reingegangen bin. Sechs Jahre in der Mafia haben mich nicht verändert. Ich habe ja nicht versucht, ein harter Kerl zu sein. Ich habe nichts vorangetrieben oder mich als Karrierist versucht. Ich bin rumgerannt, habe Sachen rausgekriegt und hatte das gleiche Geld, wie wenn ich regulär im Büro gesessen hätte. Die ganze Geschichte hat mich weder mental noch physisch angegriffen. Ich habe vorher nicht getrunken und trinke auch jetzt nicht. Ich halte mich körperlich fit. Ich habe noch dieselbe Frau, bin glücklich mit ihr und habe prima Kinder. Es war nicht schwierig, sich von der Donnie Brasco Rolle zu verabschieden. Keinen Moment lang stellte ich mir die Frage, wer ich war. Was auch immer meine Stärken oder Schwächen gewesen sind, es waren die Schwächen von Joe Pistone. Das einzige, was ich geändert habe, war mein Name.»

Joe Pistone sagt weiter:

«Man kann sich persönliche Empfindungen in diesem Geschäft nicht leisten. Ich habe den Job nicht gemacht, um gut Freund zu werden mit den Jungs. Ich habe mir eine solche emotionale Vereinnahmung einfach nicht gestattet ... Natürlich ist es richtig, wenn Lefty sagt: "Sobald ich dich vorstel-

le, bin ich verantwortlich für dich. Wenn irgendwas nicht stimmt mit dir, schlachten sie mich." Natürlich wollte ich nicht, dass meine damaligen Kumpel auf die Abschussliste kommen, weil sie mich eingeführt haben. Nur, irgendwie lief mein Job nun mal darauf hinaus. Wie könnte man da völlig cool bleiben ... Typen, mit denen man sechs Jahre lang jeden Tag verbracht hat, deren Familien man kennt ... aber, hey, davon mal abgesehen, wer ist denn hier der Gute und wer der Böse?»

Nachdenken mag der ehemalige FBI-Agent über sein Leben als Donnie Brasco nur auf der dienstlichen Ebene. Fragen, die nicht auf kriminalistische oder staatsbürgerliche Zusammenhänge abzielen, wiegelt er ab. Seine Identität abzulegen und in eine andere zu schlüpfen ist ihm vermutlich zur zweiten Natur geworden, psychologische Erwägungen hierzu gibt er allerdings nur in Form von beredtem Schweigen: «Würde ich es wieder tun? Unter professionellen Gesichtspunkten sofort. Persönlich betrachtet ...»

Dass die dienstliche Ebene nur die Oberfläche von DONNIE BRASCO darstellt, das Zentrum dagegen, also das, was der Film eigentlich erzählt, etwas anderes ist, sieht er und gesteht es als «durchaus mögliche Fiktion» zu. (Man muss sich verdeutlichen, dass er als Besitzer der Rechte an *seiner* Story diese Fiktion durchaus auch hätte unterbinden können.) Wahrscheinlich muss man versuchen, sein Schweigen zu lesen, oder sich die «durchaus mögliche Fiktion» Mike Newells anschauen.

Gewöhnlich haben Mafia-Filme Helden. In DONNIE BRASCO dagegen haben die Protagonisten trotz der Besetzung durch Stars wie Al Pacino und Johnny Depp wenig Heldenhaftes. Sie sind nicht mal Anti-Helden, bloss recht gewöhnliche Typen am unteren Ende der kriminellen Nahrungskette. Speziell Lefty, gespielt von Al Pacino, der Donnie Brascos Gewährsmann in der Mafia wird und dessen Beziehungen zum Undercover-Agenten das Herzstück des Films bilden, ist nicht viel anders als Willy Loman in DEATH OF A SALESMAN einer, der sich noch mit fünfzig und ohne Aussicht auf "Beförderung" der täglichen Mühsal stellt, zwischen Lastwagenüberfällen, dem Absägen von Parkuhren und fraglos ausgeführten Tötungskommandos. Erschreckend banal, von überwältigender Vitalität und zugleich völlig absurd.

Eine Geschichte zwischen inszenierter Blendung, erzwungener Loyalität und echtem Vertrauen: Natürlich hätte es die Beziehung der beiden Männer ohne das taktische Kalkül des FBI nie gegeben. Natürlich war Lefty, seines Zeichens Spieler, Killer und pathetischer Loser, ein geeigneter "Türöffner" für Joe Pistone. Und natürlich war es nicht unwahrscheinlich, dass sich Lefty aus einem väterlichen Impuls heraus des angenehmen und wissbegierigen jungen Mannes annehmen würde – im Idealfall wie eines Sohnes. Eine Begegnung an der Grenze des Gesetzes. Wäre der einfache Weg möglich gewesen, also die Story streng dienstlich betrachtet? Kaum, denn sobald das Experiment tatsächlich funktioniert, sind die Folgen für die Beteiligten unabsehbar. Donnie Brasco und Lefty Ruggiero sind zwei Typen, die sich nie hätten begegnen dürfen und doch am jeweiligen Punkt in ihrem Leben wie füreinander gemacht waren: Al Pacino gelingt es, Leftys Vertrauen in Donnie Brasco wie eine vegetative Notwendigkeit erscheinen zu lassen, und Johnny Depp macht aus dem Doppel- beziehungsweise Dreifachspiel Donnie Brascos zwischen Auftragserfüllung, Sorge um die eigene Familie und wachsendem Respekt für Lefty regelrecht einen Drahtseilakt.

Es ist eine prekäre Verkettung, in der DONNIE BRASCO die beiden Männer verfängt. Zum einen ist offensichtlich, dass ihrer beider Überleben in der Mafia vom jeweils anderen abhängt, aber dessen ungeachtet ist ihre Freundschaft auch eine Bindung, die weit darüber hinausgeht beziehungsweise hinausgehen könnte, wären sie nicht bloss Rädchen in gegeneinanderlaufenden Getrieben. So ist auch das Moment des Verrats in diesem Film anders gelagert als sonst in diesem Genre, es geht nicht um die Verletzung äusserer Codes, sondern tiefer gehend: um zwischenmenschlichen Betrug.

Ralph Eue

Die wichtigsten Daten zu DONNIE BRASCO: *Regie: Mike Newell; Buch: Paul Attanasio nach dem Buch «Donnie Brasco – My Undercover Life in the Mafia. A True Story» von Joseph D. Pistone mit Richard Woodley; Kamera: Peter Sova; Schnitt: Jon Gregory; Art Director: Jeff Sage; Ausstattung: Donald Graham Burt; Kostüme: Aude Bronson-Howard, David Robinson; Musik: Patrick Doyle; Ton: Tod A. Maitland.* Darsteller (Rolle): *Al Pacino (Lefty Ruggiero), Johnny Depp (Joe Pistone/Donnie Brasco), Michael Madsen (Sonny Black), Bruno Kirby (Nicky), James Russo (Paulie), Anne Heche (Maggie), Zeljko Ivanek (Tim Curley), Gerry Becker (Dean Blandford), Robert Miano (Sonny Red), Brian Tarantina (Bruno), Rocco Sisto (Richie Gazzo), Zach Grenier (Dr. Berger), Walt Mac Pherson (Sheriff), Ronnie Farer (Annette), Terry Serpico (Strip Club Besitzer), Gretchen Mol (Sonnys Freundin), Tony Lip (Philly Lucky), Maddison Arnold (Jilly), Delanie Fitzpatrick, Katie Sagona, Sara Gold (Joes Töchter).* Produktion: *Baltimor Pictures, Mark Johnson Production; Produzenten: Mark Johnson, Barry Levinson, Louis DiGiaimo, Geil Mutrux; ausführende Produzenten: Patrick McCormick, Alan Greenspan. USA 1997. Farbe Technicolor, Dolby SR, Dauer: 128 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Constantin Film, München.*

Unvermittelt in der *Hölle des Krieges*

GEFANGEN IM KAUKASUS
(KAWKASSKI PLENNIK)
von Sergej Bodrow

Das Sujet von den russischen Soldaten, die im Kaukasus in Gefangenschaft geraten, geistert bereits seit zweihundert Jahren durch die russische Literatur.

Sergej Bodrow ist ganz ohne negativem Unterton nach Nikita Michalkow der zweite zeitgenössische russische Regisseur "für den Export". Sein Film S.E.R – FREIHEIT IST DAS PARADIES (SWOBODA ETO RAI) wurde nach dem Grand Prix in Montreal zum Festivalschlager. Schon sein Film AMATEURE (NEPROFESSIONALY) war mit Erfolg am Berliner Forum gelaufen. Beinahe unmerklich hat sich Bodrow aus einem jungen Talent in einen Maître verwandelt. Selbst wenn nicht alle seine Filme sonderlich erfolgreich waren, boten ihm dennoch sowohl eine russisch-amerikanische wie auch eine russisch-schweizerische Co-produktion Gelegenheit, einzigartige Erfahrungen zu machen. Sein Name geniesst in professionellen Kreisen mittlerweile Autorität, aber seine Sternstunde hat Bodrow jetzt mit GEFANGEN IM KAUKASUS (KAWKASSKI PLENNIK): Preis der FIPRESCI in Cannes, Hauptpreis in Karlovy Vary, Preis des Europäischen Kinos Felix für das beste Drehbuch, Oscar-Nominierung.

GEFANGEN IM KAUKASUS ist kein Film über den kürzlich beendeten Krieg in Tschetschenien, sondern einer über den Krieg in den Bergen des Kaukasus, den Russland mit Unterbrechungen schon seit mehreren Jahrhunderten führt. Das Sujet von den russischen Soldaten, die in Gefangenschaft geraten, geistert bereits seit zweihundert Jahren durch die russische Literatur, seinen Höhepunkt erlebte das Thema mit Leo Tolstojs Erzählung «Der Gefangene im Kaukasus». Diesem Klassiker entlehnte Bodrow die Situation mit den beiden russischen Gefangenen sowie den Namen eines der beiden – *Schilin*. Doch die Charaktere der beiden Helden sind bis zur Unkenntlichkeit verfremdet. Schilin hat sich aus einem erfahrenen Offizier in einen frisch rekrutierten jungen Soldaten verwandelt. Sein Schicksalsgenosse hat mit

Die "Katharsis" ist von Bitterkeit geprägt: Der Alte weiss nicht, dass die russischen Bomber, die in den Himmel aufsteigen, bereits Kurs auf sein Dorf genommen haben.

seinem Namen, *Kostylin*, auch die ihm von Tolstoj zugeschriebenen Züge verloren – Feigheit, körperliche Gebrechlichkeit und geistige Schwäche, Neigung zur Fettleibigkeit. Im Film ist er ein kampferprobter Zyniker und Kriegsveteran, der mit seiner fröhlichen Verwegenheit an klassische Helden erinnert, die Jack Nicholson verkörpert hat.

Als Bodrow den Film in Angriff nahm, war es ruhig in Tschetschenien, aber als die Dreharbeiten begannen, war der Kampf im Kaukasus in vollem Gange. «Ich war immer der Auffassung», sagt Bodrow, «dass das Kino nicht augenblicklich auf jedwede Ereignisse reagieren sollte, selbst wenn sie ungeheuer wichtig sind. Das ist Sache der Presse und des Fernsehens. Aber was soll man machen, wenn eine Idee vom verrückten Leben eingeholt wird? Wer wird dir dann noch glauben, dass du eine Geschichte aus uralter Zeit erzählen wolltest?»

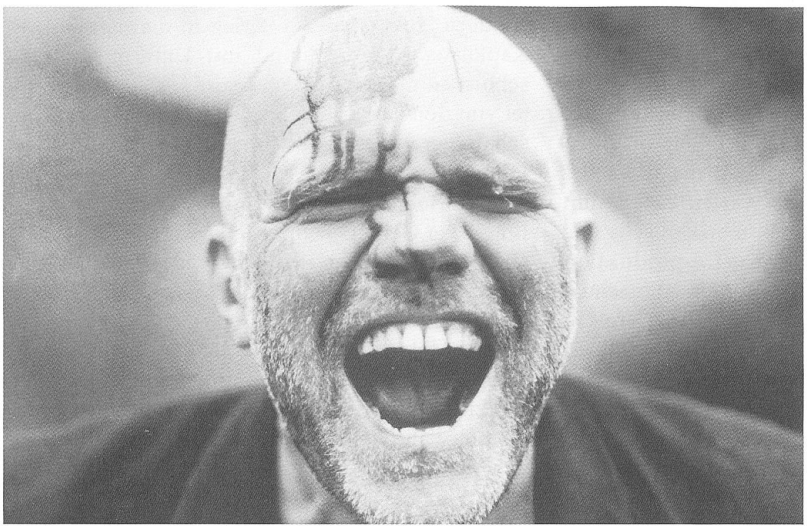
Man glaubt es ihm, weil sein Film weit von reiner Publizistik entfernt und von der realen Dramatik der Geschichte durchdrungen ist, aber nicht auf ein abstraktes Gleichnis hinausläuft. Der Mythos des Kaukasus in der russischen Kultur, der schon von Puschkin, Lermontow und Tolstoj besungen wurde, wurde zu sowjetischen Zeiten als romantische Stilisierung empfunden. Bodrow zerstört diesen Kanon nicht, doch er deformiert ihn bewusst. Er schlägt eine Brücke von den Ereignissen unserer Tage zu den archaischen Kulturmythen.

Der Regisseur ist nicht nur über Tolstojs Sujet hinausgegangen, sondern auch über dessen Dialektik und Naturphilosophie. Mit Hilfe von *Pawel Lebeschow* (dem Kameramann der frühen Filme von Nikita Michalkow) wird der Kaukasus frei von Klischees, mit einem klaren, unbefangenen Blick gesehen – auch für touristische Elemente wie die landschaftliche Schönheit oder die farbenprächtigen Rituale der Kämpfe und Tänze. Darin liegt ein «Kompromiss mit dem kommerziellen Kino», der jedoch überhaupt nichts Deprimierendes an sich hat (vielleicht deshalb, weil in neunzig Prozent aller pseudokommerziellen russischen Filme der Stoff so dürftig ist, dass ohnehin niemand hinsieht).

Wenn Bodrow den Alltag des kaukasischen Dorfs beschreibt, hat er, wie schon Tolstoj, eine ethnographische Distanz. Je grösser die Distanz desto organischer erscheint das fremde, feindliche Leben der "Nicht-Russen", und desto mehr scheint es seinen eigenen, aber auch allgemeinmenschlichen Gesetzen unterworfen. Dieses Leben im Kaukasus hat auch seine eigene patriarchale Grösse, seinen eigenen Reiz. Indem Bodrow eine farbenprächtige, visuell faszinierende Welt schafft, nimmt er ihr den emotionalen Anflug von Feindseligkeit und löst die schwindende Gefahr in den Bildern eines ursprünglichen, den Gesetzen der Natur untergeordneten Lebens auf.

Nur in einer solchen Atmosphäre ist das beinahe märchenhafte Finale möglich, in dem der alte Tschetschene, der als Vater eben eine Tragödie durchlebt hat, in einer Anwandlung von Grossmut den jungen russischen Gefangenen freilässt. Doch die "Katharsis" ist von Bitterkeit geprägt: Der Alte weiss nicht, dass die russischen Bomber, die in den Himmel aufsteigen – ein Zitat aus Coppolas APOCALYPSE NOW –, bereits Kurs auf sein Dorf genommen haben. Der Regisseur beschreibt die Situation insgesamt korrekt (den Fanatismus und das Misstrauen auf beiden Seiten, die Provokationen, die Manie der Gewalt, den Waffenhandel), ohne dabei einen ausgesprochen realistischen Film zu machen. Seine Figuren sind ebenso mythologisch wie die von Tolstoj. Nur ist der Mythos nun anders beschaffen.

Er ist weder rein russisch noch kaukasisch, zum Beispiel deshalb, weil der junge Held des Films im Unterschied zu den Helden von Tolstoj kein Berufssoldat, kein Freiwilliger ist, sondern ein frisch einberufener Rekrut, der da unvermittelt in die Hölle des Krieges gerät. Sergej Bodrow hat diese Rolle mit seinem Sohn und Namensvetter besetzt und in ihm einen wunderbaren Partner für den russischen Starschauspieler *Oleg Menschikow* gefunden. Bodrow stützt sich sowohl thematisch wie auch in der Schauspielerführung deutlich auf die amerikanische oder sagen wir: englischsprachige Tradition. Sogleich fällt einem eine ganze Reihe bekannter Filme ein, von Stanley Kramers THE DEFIANT ONES bis THE CRYING GAME von Neil



Jordan, die als Ikonographie von Schauspieler-Duos wie als Manifestation der Prinzipien von *political correctness* gleichermassen hervorragend sind. Der Regisseur entlehnt bei den Amerikanern das, was an der Oberfläche liegt, ohne das zeitgenössisches Massenkino überhaupt nicht machbar ist: die Achtung vor dem kleinen Mann und vor den Rechten der Minderheiten. Im übrigen hat es das in der russischen Tradition durchaus auch gegeben. Schliesslich ist das Genre von GEFANGEN IM KAUKASUS am ehesten als Ballade vom Soldaten (BALLADA O SOLDATE, der Titel des Kinoklassikers von Grigori Tschuchrai) zu definieren.

Bodrow ist einer der wenigen Profis des russischen Kinos, die von den Möglichkeiten, welche die Perestrojka eröffnete, sichtlich Gebrauch gemacht haben. Einige seiner Kollegen verfluchen seit zehn Jahren den «verbrecherischen Fünften Kongress», der das staatliche Kino zerstört hat, andere spinnen Intrigen, um bei der Verteilung staatlicher Gelder nicht leer auszugehen – Bodrow hingegen arbeitet. Er schreibt Drehbücher, er filmt.

Zur Premiere seines Films S.E.R. – FREIHEIT IST DAS PARADIES fuhr Bodrow zum ersten Mal ins Ausland und zieht seitdem in der Welt umher. Er besitzt zwei Häuser, eins in Moskau und eins in Los Angeles, wo er mit seiner amerikanischen Ehefrau, der Co-Autorin seiner Drehbücher, lebt. Bodrow hat sich auch leicht in den neuen Dunstkreis von Hollywood und seinem Kultregisseur Tarantino eingefügt.

Doch bei alldem weiss er sehr genau, dass er das ihm zuteil werdende Interesse seiner slawischen oder, wie er sagt, "tatarischen" Seele verdankt. Seine besten Filme sind von einfühlsamer Zartheit, seine jungen Helden rühren uns mit ihrer Zerbrechlichkeit, ihrer Schutzlosigkeit und Verletzlichkeit. Bodrow fürchtet sich nicht vor Sentimentalität, er verleiht ihr aber einen exotischen, unamerikanischen Beigeschmack.

Die von den Amerikanern so geschätzte Kunst des *storytelling*, die Vorliebe für Melodrama und Komödie hat er noch im Russland vor der Perestrojka gelernt, wo ungefähr zwanzig kommerziell erfolgreiche Filme nach seinen Drehbüchern gedreht wurden. Für seinen grössten Vorzug hielt er schon damals seine Fähigkeit, Geschichten zu erzählen. Vorher hatte Bodrow Erzählungen für eine satirische Zeitschrift verfasst; er ist also einen Weg gegangen, der für viele westliche, keinesfalls aber für russische Filmemacher typisch ist. Bodrow spricht nicht gerne über das Geistig-Seelische (wie Tarkowskij) oder über Russlands besondere Mission (wie Michalkow). Er zieht es vor, das alles in seinen Filmen deutlich zu machen, und bemüht sich, Pathos zu vermeiden. «Ich bin ein Künstler, der Geld macht», so der Titel eines Interviews, das bei der Veröffentlichung bei vielen einen Schock hervorrief.

GEFANGEN IM KAUKASUS konnte ohne staatliche Finanzhilfe auf für russisches Kino höchstem produktionstechnischem Niveau gedreht werden: gutes Filmmaterial, gute Tonqualität, komplizierte Massenszenen, schwieriger Drehort. Wie ist das zu erklären? Jeder Erfolg hat seine eigenen Geheimnisse, in diesem Fall muss aber mindestens eines davon genannt werden. Wohl zum ersten Mal im russischen Kino ist der Produzent nicht nur in der Rolle eines Geldgebers aufgetreten, sondern auch als Ideenlieferant und schliesslich noch als Drehbuchschreiber. Allein die Idee, einen Tolstoj-Archetyp für ein zeitgenössisches Sujet einzusetzen, ist Gold wert. Diese Idee hatte *Boris Giller*, Produzent und ausgebildeter Drehbuchautor. Es war kein Zufall, dass er mit dieser Idee ausgerechnet zu Bodrow ging (beziehungsweise über den Ozean geflogen kam): Er hatte seinerzeit in der Moskauer Kinohochschule bei ihm studiert.

Mit der Beschreibung dieser idyllischen Allianz hätte man es bewenden lassen können. Doch das Leben hat es anders gewollt. Bodrow und Giller zerstritten sich, letzterer forderte sogar, den Film von der Oscar-Nominierung zurückzuziehen, nur damit der Preis nicht Bodrow zugesprochen würde. Konflikte zwischen Regisseur und Produzent sind keine Seltenheit, jedoch haben die Russen in ihrer Eigenart es auch hier verstanden, alle anderen zu überrunden.

Andrej Plachow

Übersetzung aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg

Die wichtigsten Daten zu GEFANGEN IM KAUKASUS (KAWKASSKI PLENNIK): *Regie: Sergej Bodrow; Buch: Arif Aliew, Sergej Bodrow, Boris Giller; Kamera: Pawel Lebeschow; Schnitt: Olga Grinschpun, Verag Kruglowa, Alan Baril; Ausstattung: Valery Kostrin; Musik: Leonid Desjatnikow; Ton: Yekaterina Popowa Evans.* Darsteller (Rolle): *Oleg Menschikow (Sascha), Sergej Bodrow jr. (Vanja), Djemal Sikharulidze (Abdul-Mourat), Susanna Mekhraliewa (Dina), Alexej Zharkow (Hauptmann), Valentina Fedotowa (Mutter).* Produktion: *Caravan Co. BG Produktion in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Russischen Filmkommission; Produzenten: Boris Giller, Sergej Bodrow; Produktionsleitung: Boris Giller. Kasachstan/Russland 1996. Format: 35mm, 1:1,33; Dolby, Farbe; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: Pegasos Film, Frankfurt.*

• • •

Im Labyrinth des *Ichs*

TROIS VIES ET UNE SEULE MORT
von Raul Ruiz

Ruiz ist neben Godard einer der wenigen Philosophen, die sich des Films bedienen, um einen höchst beunruhigenden Befund in einem "Weltbild" mitzuteilen.

Raul Ruiz legt vier Geschichten aus, die Hauptfigur allerdings wird von dem selben Schauspieler gespielt. Nicht erst in der letzten Episode merkt man, dass die Figuren "identisch" sind. Dauernd verweisen die Geschichten aufeinander, in Spiegelungen und Anspielungen, und sei's nur eine "identische" Blumentapete. Im Grunde aber geht es genau um die Abwesenheit von klassischer Identität, ihre Aufhebung durch verschiedene gleichrangige Identitäten.

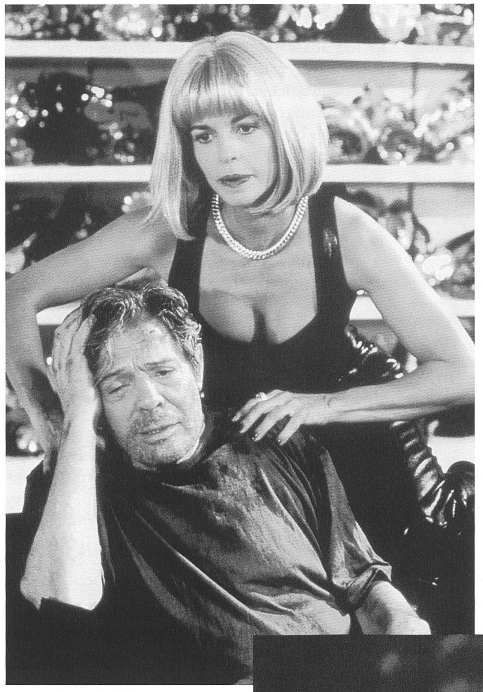
Wo David Lynch in LOST HIGHWAY aus einer ähnlichen Anlage (oder Erfahrung?) mit allen terroristischen Mitteln des Kinos einen niederdrückenden Horrortrip inszeniert, bleibt Raul Ruiz ganz leicht und spielerisch. Als spielerisches Divertimento, als Spiegelkabinett, als Domino, Kartenhaus, Schabernack, auch als Spaziergang in Paris ist das leidlich amüsant. Doch man darf sich nicht täuschen lassen: Im philosophischen Sinne ist der seit 1975 in Frankreich lebende und auf der ganzen Welt arbeitende Chilene tiefgründiger als der amerikanische Zeremonienmeister Lynch. Dieser dürfte Erkenntnisse seiner Psychoanalyse abarbeiten; er will nicht darüber reden, hält die Urgründe seiner verstörenden Erfindungen für seine Privatsache. Ruiz hingegen weist auf sein Schicksal als Emigrant hin, auf seine gewaltsam zerrissene Identität, aber das ist nur die oberste Schicht der Interpretation. Darunter liegen nicht nur weitere Abgründe, sondern psychologische, historische und metaphysische Spekulationen von grösster Tragweite.

An den Anfang von TROIS VIES ET UNE SEULE MORT setzt Ruiz ein Bild, eine ganz einfache Chiffre für einen komplexen Befund: das Mischpult in einem Tonstudio. So wie man auf ihm einen oder mehrere Kanäle aufziehen und schliessen kann, so funktioniert ein (krankes?) Hirn am Ende dieses Jahrhunderts, dessen "Leistung" darin besteht, zunächst die Identität gefeiert und dann die Ge-

wissheit der eigenen Identität bis in die Grundfesten erschüttert zu haben. Die vernetzte Intelligenz und Information macht eine simple Antwort auf die einfache Frage «Wer bin ich?» immer schwieriger. Ruiz ist neben Godard einer der wenigen Philosophen, die sich des Films bedienen, um einen höchst beunruhigenden Befund in einem "Weltbild" mitzuteilen.

Die drei Lebensgeschichten – die «trois vies» und die eine Todesgeschichte – von Mateo Strano, Georges Vickers und eines Hausmeisters ohne Namen – fallen also in einer vierten zusammen, und zwar so leicht, im Handumdrehen, dass einem schwindlig wird. Ruiz weist darauf hin, dass die Vorgeschichte der drei-, beziehungsweise vierfachen Figur, durchaus eine einzige Biographie ergeben, eine reichlich abstruse zwar, aber immerhin: eine Linie. Ruiz fasst die Chronologie, die versteckte Exposition, so zusammen: «Die Figur ist 1925 in Catania geboren worden, als Sohn eines sizilianischen Ingenieurs und einer Französin. 1932, als er siebenjährig ist, wird sein Vater nach Äthiopien zum Strassenbau versetzt. Eines Tages, während seine Mutter abwesend ist, wird der Knabe das Opfer der sexuellen Aggression eines Hausangestellten. Dieser wird in flagranti erwischt und im Innenhof des Hauses mit Hammerschlägen umgebracht. Sein Vater kehrt aus Äthiopien zurück, doch er lässt sich wegen des Dramas mit dem Kind und dem Hausangestellten von seiner Frau scheiden. Die Mutter kehrt nach Frankreich zurück, das Kind bleibt beim Vater. Der Krieg bricht aus. Der Vater beschliesst, seinen Sohn nach Frankreich zu schicken; er ist nun schon siebzehn Jahre alt. Er lebt bei seiner Mutter und schreibt sich als Medizinstudent an der Sorbonne ein. Die Vorlesungen langweilen ihn zutiefst. Er stösst auf ein Buch von Frobenius und entdeckt jene Schule der Anthropologie, welche die sogenannten Primitiven sehr ernst nimmt und dafür hält, dass diese wegen ihrer anderen Lebensweise einen besonders privilegierten Zugang zur Wissenschaft, insbesondere zur Astronomie haben. Er setzt sich leidenschaftlich mit dieser Frage auseinander. Inzwischen ist der Krieg zu Ende. Er hat aus seiner sizilianischen Jugendzeit eine Vorliebe für volkstümliche Tanzanlässe behalten. An einem solchen Anlass lernt er die Tochter spanischer Emigranten kennen, Maria, mit der er ein Verhältnis beginnt. Er lebt mit ihr, wagt aber nicht, es seiner Mutter zu sagen. Die Jahre gehen vorbei. Maria ist geduldig. Er sagt ihr, er sei Handelsreisender, aber lässt sie über seine Tätigkeit im Unklaren. Er denkt sich Ortswechsel aus bis zu dem Tag, da er Maria verlässt, eine Wohnung auf der gegenüberliegenden Seite der Strasse mietet und zu seiner Mutter zurückkehrt. Als sein Vater stirbt, vererbt er ihm ein beträchtliches Vermögen, das ihm erlaubt, ein neues Leben zu beginnen. Er begegnet einem Anwalt, der ihm rät, in die Rüstung zu investieren. Dank seiner Gewinne – es ist die Zeit der Kolonialkriege – führt er ein aufwendiges Leben, das er aber seiner Mutter wieder verheimlicht. Als es zu kompliziert wird, alle seine Existenzen aneinander vorbeizubringen, tritt er die Flucht nach vorn an und wird Clochard. Aber er hat den Kontakt mit seinem Anwalt nicht aufgegeben, der ihn ein paarmal aus peinlichen Situationen rettet. Als er vernimmt, dass seine Tochter, die er mit Maria gehabt hat, in Finanznöten steckt, beschliesst er, ihr zu helfen. In diesem Moment treten wir in den Film ein.» (Positif, No. 424, Juni 1996)

Nach guter alter surrealistischer Manier tut Ruiz nichts zur Klärung. Mit Witz und Tempo führt er seine ZuschauerInnen durch die mehrfach gespaltene irrwitzige Konstruktion. Als wendiger Geschichtenerzähler von hohen Gnaden führt er sie im Zickzack durch die Rätsel einer Welt, die nicht den geläufigen Regeln von Ursache und Wir-



kung gehorcht, sondern der labyrinthischen, delirierenden Unlogik einer multiplen Persönlichkeit, durch den *multiple personality disorder* eines Mannes gegen die siebzig, den Marcello Mastroianni halb glücklich, halb ratlos verkörpert.

Ruiz hat sich mit den einschlägigen französischen und amerikanischen Theorien über Persönlichkeitsspaltungen vertraut gemacht, aber er macht nicht den leisesten Versuch, sie systematisch zu vermitteln. Dennoch spürt man, dass ihn das zwanghafte Rollenspiel mehr denn nur als Spielerei interessiert, ihn, der selber Hunderte von Rollen für seine bis anhin rund sechzig Filme erfunden hat. Und auch Marcello Mastroianni, der ebensoviele Rollen ausgefüllt hatte, bevor er sich in das verspiegelte Labyrinth dieses Films, der sein zweitletzter geworden ist, wagte, lässt sein Talent genüsslich schillern.

Wenige Schauspieler wären fähig gewesen, sich in einem einzigen Film in so viele Rollen zu begeben, die allesamt Wahnidentitäten sind, die zusammen vielleicht eine reale Identität ausmachen, vielleicht aber auch nicht. In den schwächern Passagen – sie fehlen nicht – reproduziert Mastroianni sein Métier, will auch heissen die Erinnerung an schon verkörperte Rollen, in den guten erfindet er Neues. Natürlich gibt es neben dieser Figur (oder Nicht-Figur) wenig Platz für andere. Dazu kommt, dass sich Ruiz für diese kaum interessiert. Noch selten hat er ein Paar so nichtssagend inszeniert wie die jungen Liebenden in Geldnöten (Chiara Mastroianni und Melvil Poupaud); zu diesen beiden kleinen Spiessern ist ihm einfach nichts eingefallen, und sie hängen ebenso durch wie Féodor Atkine als Ehemann von Maria, der in dem Moment überflüssig wird, da Mateo Strano nach zwanzig Jahren unverhofft wieder auftaucht. Dass ihn Ruiz mit einem Hammer im Kopf noch geraume Zeit durch den Film irren lässt, ist ein surrealistischer Gag, den niemand versteht, der von der hier nachgetragenen, im Film selbst in keiner Weise angesprochenen Vorgeschichte der gespaltenen Hauptfigur keine Ahnung hat.

Nach guter alter surrealistischer Manier tut Ruiz nichts zur Klärung. Mit Witz und Tempo führt er seine ZuschauerInnen durch die mehrfach gespaltene irrwitzige Konstruktion.

In einigen Belangen erscheint mir TROIS VIES ET UNE SEULE MORT als ein Probelauf für eine neue ruizsche Dramaturgie, der wir bereits im nächsten Film, GÉNÉALOGIES D'UN CRIME, und bestimmt noch in weiteren wieder begegnen werden. Es ist anzunehmen, dass die Persönlichkeitsspaltung nicht einfach ein Stoff ist, den dieser Wanderer durch die Kulturen – erst kürzlich hat er in Taiwan einen Film inszeniert, dessen Dialog er zwar geschrieben hatte, aber nicht verstehen konnte, wenn ihn die Schauspieler vor der Kamera rezitierten –, dieser Matrose auf allen Weltmeeren der Einbildung so bald wieder fallen lassen wird.

Ruiz hat den Ton und das Tempo der Komödie gewählt, aber es besteht kein Zweifel, dass dieser rasend intelligente und intellektuelle Autor sich mit der eigenen Psychose und der Psychose der Zeit auseinandersetzt, dass er schwindelnd in die eigenen Abgründe blickt. Andere würden nach einem solchen Blick erstarren und verstummen. Er hingegen kann den Identitätsverlust in dem Überangebot der Identitäten nur verkraften, indem er auf sie eingeht, indem er sie verwirklicht.

Im Grunde hat er das immer getan. Vor Jahren habe ich ihn, um präzise Begriffe verlegen, einmal als einen «Kartographen des Bodenlosen» bezeichnet, als einen, der den Identitätsverlust zu seinem Thema macht und immer andere, immer neue Chiffren für die tiefgründige Verletzung, aber auch für die Chancen der Existenz im Exil findet: Traum, Verdoppelung, Travestie, Androgynität, Diskontinuität von Zeit und Raum: «Seine Filme fahren auf den Hirnströmen eines äusserst labilen und adaptionsfähigen, dauernd in neuen Assimilationsprozessen befangenen Menschen auf und ab. Sie sind eine Art Enzephalogramme eines Mannes, der sein reales Territorium verloren und der sein eigenes imaginäres Territorium im Schädel eingerichtet hat und immer wieder neu einrichtet im Zuge einer zügellosen, geisterhaften Lektüre.» (CINEMA, 32. Jahrgang, 1986)

Die theoretische Auseinandersetzung mit der eigenen grundlegenden Heimat- und Identitätslosigkeit und die Recherchen zu dem Film NEVER TALK TO STRANGERS, den schliesslich Peter Hall realisiert hat, haben Ruiz zu einem Begriff geführt, zum (Krankheits-)Bild des *multiple personality disorder*. Dieses Bild und Selbstbildnis ist bei Ruiz aus persönlicher Affinität produktiv geworden und wird es aller Voraussicht nach noch eine Zeit lang bleiben, nicht zuletzt auch dadurch, dass Persönlichkeitsspaltung in diesem Jahrhundertende der Rollenspiele und der Performance tatsächlich ein Schlüsselbegriff geworden ist und sich vor allem die amerikanische Psychologie (nicht selten in Gerichtsgutachten) und in ihrem Schlepptau David Lynch und Margaret Atwood («alias Grace», 1996) dafür interessieren.

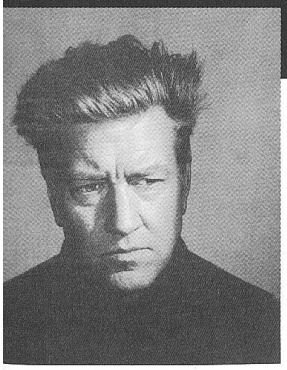
Martin Schaub

Die wichtigsten Daten zu TROIS VIES ET UNE SEULE MORT: *Regie: Raul Ruiz; Buch: Raul Ruiz, Pascal Bonitzer; Kamera: Laurent Machuel; Kamera-Assistenz: Gilles Porte; Schnitt: Rodolfo Wedeles; Ausstattung: Luc Chalon; Musik: Jorge Arriagada; Ton: Laurent Poirier, Ton-Assistenz: Michael Casang; Mischung: Gérard Rousseau.* Darsteller (Rolle): *Marcello Mastroianni (Mateo Strano, Georges Vickers, Majordomus, Luc Allamand); Anna Galiena (Tania), Marisa Paredes (Maria), Melvil Poupaud (Martin), Chiara Mastroianni (Cécile), Arielle Dombasle (Hélène), Féodor Atkine (André), Jean-Yves Gaultier (Mario), Jacques Pieiller (Ehemann von Marie), Pierre Bellemare (Erzähler), Smaïn (Luca), Lou Castel, Roland Topor, Jacques Delpi (Bettler), Jean Badin (Antoine José), Monique Mélinand (Madame Vickers), Bastien Vincent (Carlito).* Produktion: *Gemini Films, La Sept Cinéma, Madragoa Filmes; Produzent: Paulo Branco. Frankreich/ Portugal 1995. Farbe; Dauer: 133 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.*

Ein *endloses* geflochtenes Band

LOST HIGHWAY von David Lynch

LYNCHVILLE-PARADOXON

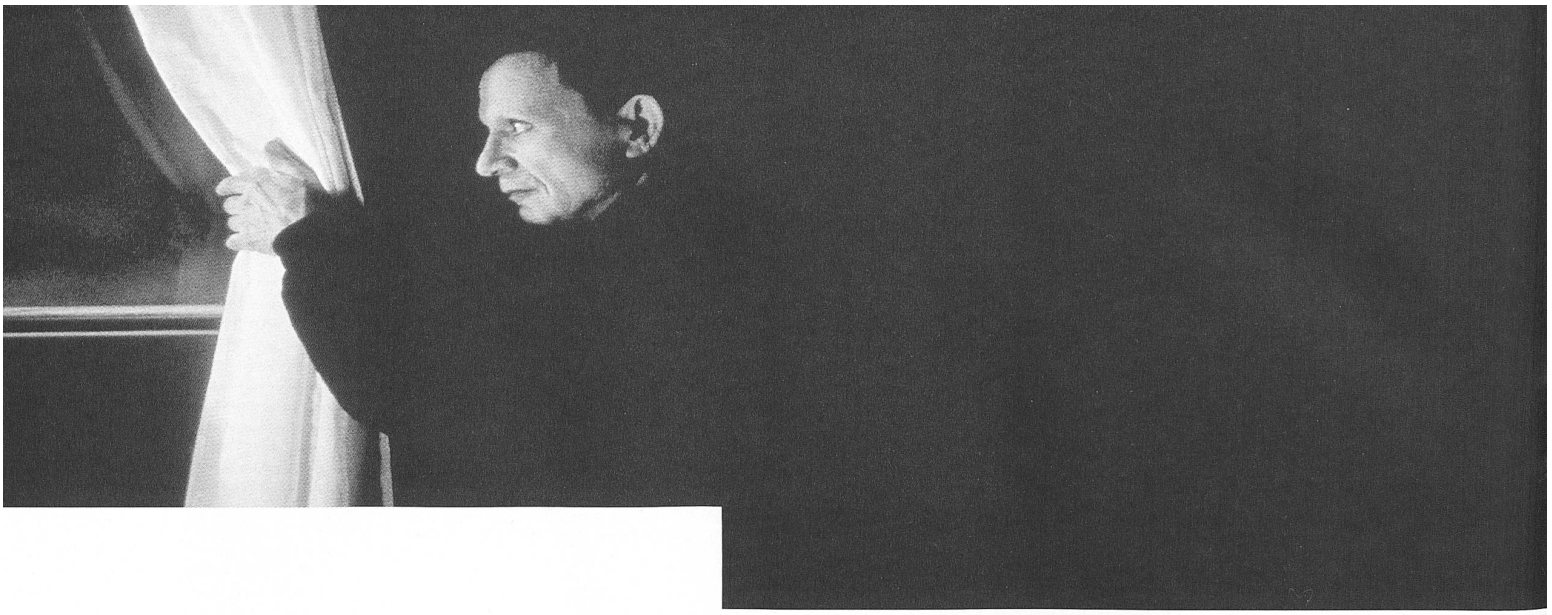


Die einzelnen Einstellungen von LOST HIGHWAY ergänzen einander weniger, als dass sie miteinander "sprechen", und es ist ein Dialog, der das Befremden nicht verhehlen will.

Lange hat sich David Lynch Zeit gelassen, um einen neuen Film vorzulegen. Konnte es eine Rückkehr nach Lynchville, eine Variation seiner ästhetischen und narrativen Leitmotive geben, oder musste der Regisseur einen Schritt in eine für ihn neue Welt und zu einer neuen Sprache wagen? Die Antwort ist ganz und gar typisch für diesen Autor: LOST HIGHWAY ist beides gleichzeitig.

Noch mehr als in den vorherigen Filmen hat man zunächst den Eindruck, es nicht mit einem narrativen Geflecht der Bilder in der «Sprache des Films» zu tun zu haben, sondern mit übereinander geschichteten Bildern, die jede ihre eigene Geschichte erzählen (oder auch nicht) und in ihrer strengen Komposition nicht verschwinden wollen. Die einzelnen Einstellungen ergänzen einander weniger, als dass sie miteinander "sprechen", und es ist ein Dialog, der das Befremden nicht verhehlen will.

Wenn man, sehr schnell und vorläufig, beschreiben will, worum es in LOST HIGHWAY geht, könnte man von der Geschichte eines schizophrenen Mörders ausgehen, der nicht nur mental, sondern ganz direkt materiell in eine andere Person schlüpft. Der Saxophonspieler Fred Madison und seine Frau Renee leben in einem sehr kalten, luxuriösen Haus; ihre Beziehung zueinander, das erkennen wir schon in den ersten Sequenzen, ist nicht die allerbeste. Fred erhält eine mysteriöse Nachricht über das Haustelefon: «Dick Laurent is dead.» Weder weiss er, wer Dick Laurent ist, noch wer ihm diese Nachricht zukommen lassen wollte. In den nächsten Tagen erhalten die beiden seltsame Videokassetten, auf denen zunächst nur ihr eigenes Haus zu sehen ist. Dann aber erkennen sie, dass der Autor dieser Videobilder auch in das Haus selber eingedrungen sein muss und sie beide im Schlafzimmer aufgenommen hat. Und nachdem Fred auf einer Party bei Andy (einem Mann, zu dem Renee möglicherweise mehr als freundschaftliche Beziehungen hat), einen geheimnisvollen Mann kennengelernt hat, der behauptet, zugleich in seinem Haus zu sein, und zwar auf seine, Freds "Einladung" hin, und dies auch durch einen Telefonanruf beweisen kann, sind die Madisons dem Eindringling ausgeliefert. Fred sieht das letzte Video an; es zeigt die Ermordung seiner Frau. Buchstäblich mit einem Schlag wechselt die Szene zum Verhör der Polizei: Fred Madison ist angeklagt, seine Frau getötet zu haben, er wird für schuldig befunden und zum Tode verurteilt.



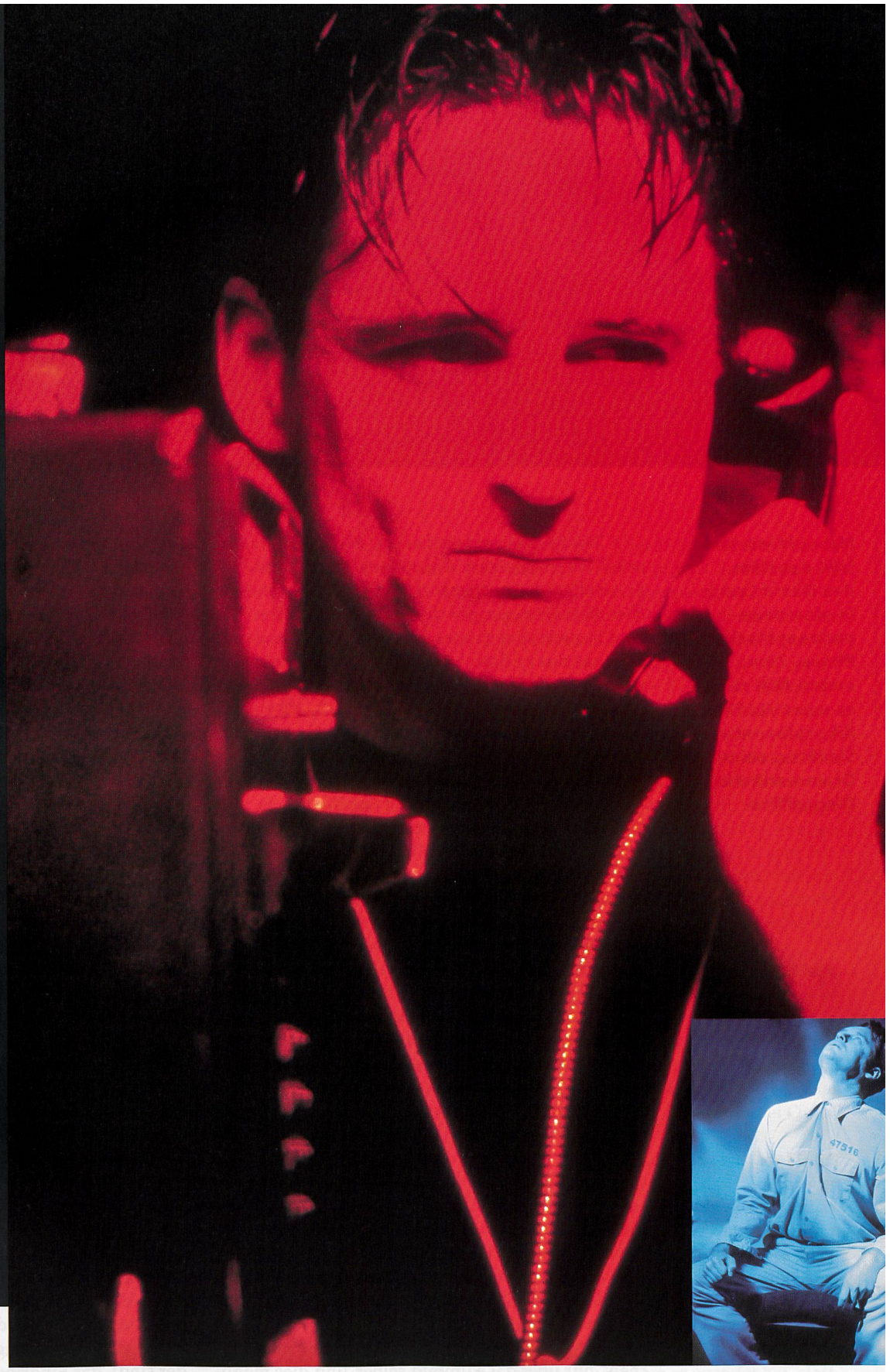
LOST HIGHWAY ist ein Film, der vielleicht am ehesten mit Douglas R. Hofstadters Buch über «Gödel, Escher, Bach» zu verstehen ist, als cineastischer Versuch über Selbstbezüglichkeit und das endlose geflochtene Band.

Aber eines morgens – Fred hat über heftige Kopfschmerzen geklagt und sich vom Gefängnisarzt ein Schlafmittel verabreichen lassen – sehen die Wächter nicht mehr Fred Madison, sondern einen völlig anderen Mann in seiner Zelle. Es ist, wie die Recherchen der Polizei ergeben, der junge Pete Dayton, ein Mechaniker, der gerade einmal wegen eines Autodiebstahls in Konflikt mit dem Gesetz geraten war. Seine Eltern holen ihn ins typische Vorstadthaus zurück, er nimmt seine Arbeit in «Arnie's Garage» und seine Beziehung zu seinem Girlfriend Sheila wieder auf, aber es bleibt ein dunkler Punkt in seiner Vergangenheit, etwas, worüber weder seine Eltern noch seine Freunde sprechen können. Sein bester Kunde ist der Pornoproduzent und Mafiagangster Mister Eddy, dem er die Mercedes-Limousine pflegt. Als Mister Eddys Freundin Alice Wakefield sich an Pete heranmacht und Mr. Eddy schliesslich hinter die Sache kommt, wird es für die beiden gefährlich. Nachdem Alice Pete zu einem Überfall mit tödlichen Folgen auf ihren Bekannten Andy angestiftet hat, fliehen sie in die Wüste. Und dort geht mit Pete wieder eine Verwandlung vor.

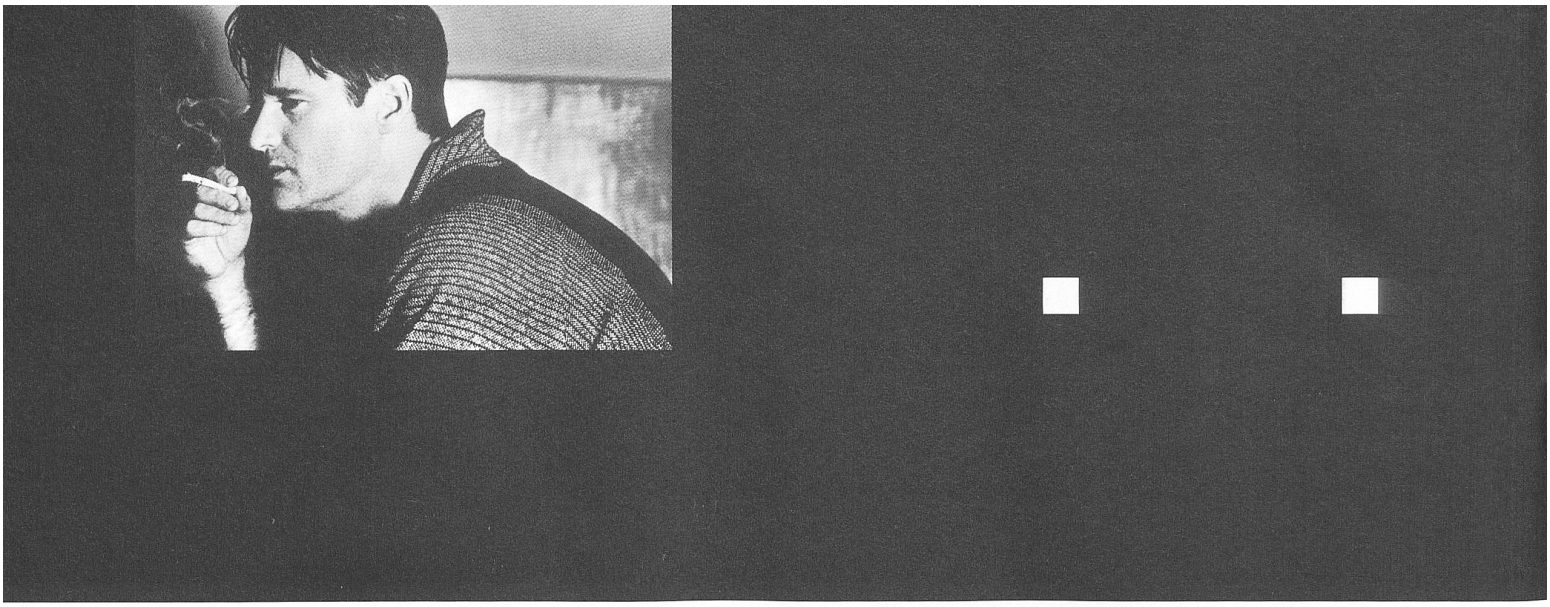
Ein übersinnlicher, psychotischer Thriller mit logischen Schleifen, die nicht mehr in einer linearen Erzählweise aufzulösen sind, bebildert mit den typischen "Lynchismen", verbunden mit dem Klang-Design von Lynch selber, den Kompositionen von Angelo Badalamenti und der Musik von David Bowie (der mit «I'm Deranged» den Ton vorgibt), Smashing Pumpkins und Rammstein. In Frankreich löste der Film hymnische Begeisterung aus, beim Sundance Festival in den USA wurde er ausgepfiffen. Doch diese neuerliche Reise in die Schattenseiten der Seele und die dunklen Bereiche, die jenseits der integralen "Person" liegen, ist mehr als Lynchs frühere Filme zugleich auch eine Untersuchung über die eigenen Mittel, ein Film, der vielleicht am ehesten mit Douglas R. Hofstadters Buch über «Gödel, Escher, Bach» zu verstehen ist, als cineastischer Versuch über Selbstbezüglichkeit und das endlose geflochtene Band.

Wieder, so scheint es, verweigert sich die Repräsentation dem Repräsentierten und lässt diesem nicht den Hauch von "Natürlichkeit". Das Lynchsche Kino-Bild verweist nicht auf ein hinter ihm liegendes Leben, sondern es reproduziert sich in selbstbezüglichen Schleifen selbst. Beide, die verstärkende und die kontradiktorische "Übertreibung" in der Inszenierung, der Meta-Kitsch und die Paradoxie, vollziehen den radikalen Bruch mit dem harmonischen Gleichklang von Abbild und Sinnbild auf der Leinwand. Statt das Leben abzubilden (in welchem Massstab und mit welcher Absicht auch immer), bringen die Filmbilder bei Lynch ein anderes Leben hervor. So wie ein selbstbezüglicher Satz (wie man ihn bei Douglas Hofstadter findet) nicht nur in endlose Bedeutungsschleifen führen kann («Der zweite Satz dieses Textes ist gelogen. Der erste Satz dieses Textes ist wahr.»), sondern sich zum eigenen Subjekt machen kann («Ich bin ein Satz ohne Aussage!»), so machen sich Lynchs Filmbilder zu einem Gegenüber. Sie haben keinen "Inhalt", sie sind ihr Inhalt. Damit geht Lynch einen entscheidenden Schritt über das hinaus, was jeder gute Filmemacher tut, nämlich eine eigene Bildwelt zu schaffen, die auf eine bestimmte Art der "wirklichen" Welt parallel ist (wir sprechen dann gerne von einer «Logik des Traums») und ebenso in sich stimmig wie bewohnbar. Lynchville dagegen entsteht aus unbewohnbaren Bildern, aus Bildern, denen es vor sich selber graut.

Wären die Bilder in Lynchs Film Sätze, so würden sie gewiss von sich behaupten, nichts anderes als sich selbst zu kommentieren, und eben darin würden sie zugleich lügen und die Wahrheit sagen, denn die Selbstbezüglichkeit in einem ästhetischen System hebt ihr Sprechen über die Welt – und über seine Urheber – nicht einfach auf, führt es aber gleichwohl auf eine höhere Ebene, auf der "Ich", zum Beispiel, drei Dinge gleichzeitig bedeuten kann, nämlich den Autor, das Subjekt der Erzählung und das ästhetische Mittel – den "Satz" oder die Sequenz etwa.



LYNCHVILLE-PARADOXON

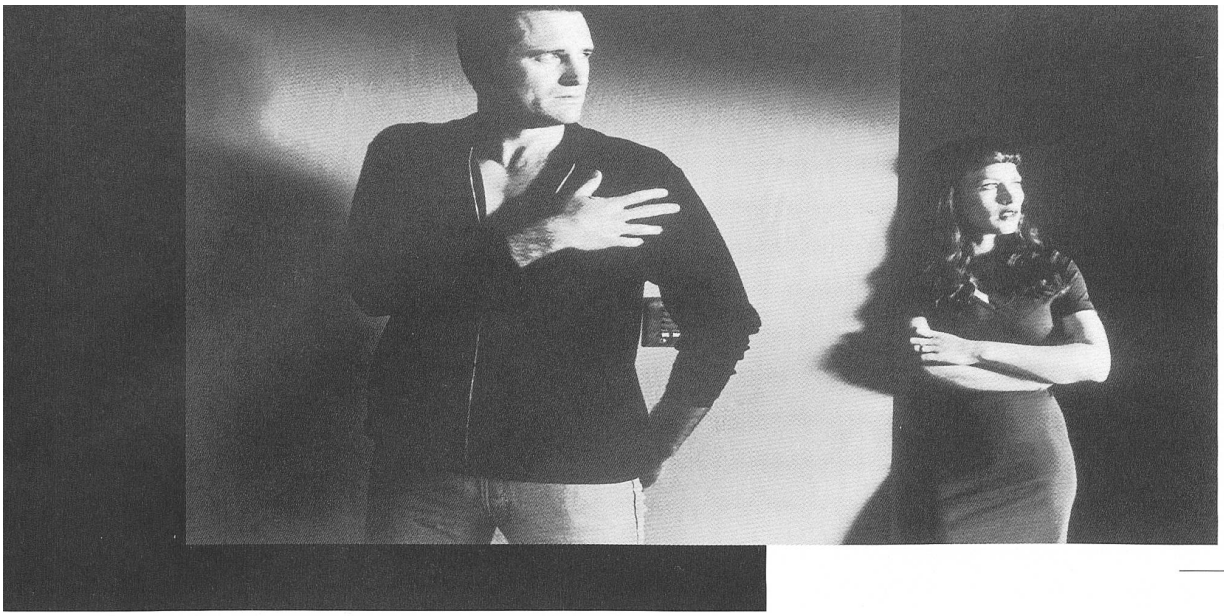


Mit LOST HIGHWAY tritt das Kino des David Lynch in eine neue philosophische Phase. Zum ersten Mal stellt es seine Methodik, seine innere Struktur, seine Grammatik zur Disposition.

Die Bilder also bestehen aus Bedeutendem, das seine Beziehung zum Bedeuteten nicht in einer linearen Beziehung offenbart, sondern nur in mehrfachen Kreisbewegungen durch die Bilder selbst. Um eine Sequenz des Filmes zu "verstehen", muss ich sie nicht nur in Beziehung mit anderen setzen, wie wir es gewohnt sind, sondern sie mehrfach an anderen Sequenzen und schliesslich an sich selbst spiegeln. Was uns andererseits dieses Verständnis auch wieder leicht macht, ist die Komposition der Selbstähnlichkeit. Die hypertrophen Steh- und Wandlampen und ihr dysfunktionaler Lichtwurf in den Lynch-Filmen (und übrigens auch im bildnerischen Werk des Autors) bedeutet nicht «schummriges Licht»/«unklare Verhältnisse» als Sinnbild, oder «altmodische Lichtquellen»/«vierziger oder fünfziger Jahre» als Abbild, noch sind sie schliesslich an eine distinkte Stimmung in unserer Kino-Konvention («Bedrohlichkeit»/«Heimeligkeit») gebunden. Das heisst in der Objektsprache des Kinos sind sie weder das, was man «konventionalisierende Objekte» nennen kann (Objekte, die uns davon überzeugen sollen, dass wir in einer bestimmten Wirklichkeit leben, die sich räumlich und zeitlich, aber auch kulturell und sozial zuordnen lässt), noch das, was man «bedeutende Objekte» nennen kann (Objekte, die für die handelnden Personen und für die Konstruktion der Handlung von Bedeutung sind), noch schliesslich sind sie leere Objekte (also Objekte, die für sich genommen keine Bedeutung haben, aber die Handlung in Bewegung setzen, wie der magische Ring des Märchens oder der Hitchcocksche «MacGuffin»). Diese Lichter also, ein Beispiel für das Lynch-Objekt, bekommen vielmehr ihr eigenes Leben in der Dynamik der Komposition. Sie "sprechen" nur über das Filmbild selber, und dies möglicherweise in einer bildhaften Variation unseres paradoxen, selbstbezüglichen Satzes: «Ich bin eine Lichtquelle ohne ein zu beleuchtendes Objekt». Woraus folgen mag: «Ich werde mir selber zum Thema». Anders gesagt, diese paradoxen Lichtquellen (die zu den unabdingbaren Motiven in der Lynch-Ikonographie gehören) beleuchten nichts, was in einem Zeichensystem jenseits des Films "Sinn" ergeben könnte. Sie sind damit Zeichen ihrer selbst, zugleich aber, in einem ästhetischen System der Selbstähnlichkeit, "Abbildungen" der ästhetischen Methode des Lynch-Filmes selber. Auch er will nichts (mit den Mitteln des Films) "beleuchten", sondern ein sich selbst reproduzierendes System schaffen, das sich – eine weitere Paradoxie! – eben der in der Wirklichkeit verborgenen, "verbotenen" Formen struktureller Selbstbezüglichkeit (Inzest, Psychose, Vision, Selbstmord et cetera) bedient.

Mit LOST HIGHWAY tritt das Kino des David Lynch in eine neue philosophische Phase. Zum ersten Mal stellt es seine Methodik, seine innere Struktur, seine Grammatik (neben der Lynch-Zeichenlehre) zur Disposition.

Wieder haben wir es mit den Kompositionselementen zu tun, die wir kennen. Zelebrierte, überbetonte Dialoge, die Kneipe als seltsames Zwischenreich, das nächtliche Blau der Neonreklame, die dunklen Räume, in denen Lampen das Licht an die unpassendsten Ecken werfen, die unbestimmten uteralen Geräusche, das Flimmern der Bildschirme, die vergeblichen Versuche, einander zu berühren, das «doppelte Fading» in eine Dunkelheit hinein, in der man mehr ahnt als erkennt, das angestrengte Sehen und Lauschen der Figuren auf eine unbestimmte Nachricht aus dem Irgendwo, die Nahaufnahmen von Maschinen und Gestänge, von Augen und Ohren, die Reisen der Kamera, vom Körper hinweg über die zerklüfteten Landschaften, der Wechsel von Rot und Blau, die Erscheinungen der rätselhaft dunklen und der feenhaft hellen Frau (die doch nur Verwandlungen voneinander und ineinander sind), das Eindringen in die geschlossenen Räume, Verwirrungen auf Hotelfluren, die so unterschiedlichen Bewegungsmelodien verschiedener Figuren. (David Lynch dreht seine Filme nicht in der gleichbleibenden Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde; er wählt für jede Einstellung die dazu passende Geschwindigkeit der Aufnahme.) Kein Zweifel: wir sind in Lynchville.



LYNCHVILLE-PARADOXON

Und wir sind es doch nicht. Die Dinge haben, so wird schnell deutlich, ihren fremdartigen Reiz verloren, sie sind zu einer schwermütigen Alltäglichkeit geworden. Es wird nicht darum gehen, sie noch einmal auszustellen. Lynchismen werden nun gleichsam beiläufig präsentiert; sie sind, noch einmal, vom Inhalt zur Form geworden. Jenes Befremden, das etwa in BLUE VELVET oder «Twin Peaks» die Konfrontation des Alltäglichen mit dem Grausamen, das Märchen und die Psychoanalyse auslösten, ist nun zur Basis der Erzählung geworden. Lynch benutzt seine eigene Sprache und seine eigenen Film-Erzählungen so, wie er in WILD AT HEART eine Outlaw-Teenager-Love-Novel als Kompositionsmaterial gebraucht hat.

Was ist LOST HIGHWAY? Es ist definitiv kein Road Movie, auch wenn jene Einstellung auf die gelben Mittelstreifen des Highway, die wir aus BLUE VELVET kennen, visuelles Leitmotiv und Strukturmerkmal geworden ist. Im Gegenteil, es ist ein Film der Bewegungslosigkeit, der Ortlosigkeit. Es ist, als würden sich ERASERHEAD und BLUE VELVET in einen endlosen Dialog verdrehen, als würde eine Filmerzählung, vom Virus der Selbstbezüglichkeit befallen, sich vor unseren Augen auflösen. Und es ist ein mehrfach gebrochener längerer Tagtraum, der – so behauptet jedenfalls David Lynch – seinen Ausgang in einem wirklichen Geschehen nimmt: Tatsächlich hat irgendjemand eines Tages bei David Lynch ins Haustelefon die Worte «Dick Laurent is dead» gesprochen, tatsächlich war, als er aus dem Haus sah, niemand mehr da, und tatsächlich kennt David Lynch niemanden, der Dick Laurent oder so ähnlich heisst. Ein alltägliches Missverständnis und ein philosophischer Fallstrick – manchmal ist beides ganz nahe.

Das Leben in Lynchville ist moderner und kälter geworden, immer noch gibt es die seltsamen Pflanzen an den kahlen Mauern, aber sie sind dezenter geworden. Das Haus ist eine einzige Festung, die Fenster erscheinen wie Schiessscharten, alles scheint abweisend und karg, aber auch von einer seltsamen klaren Schönheit. Nicht mehr die entrückten Americana des ins Abgründige übertriebenen Saturday-Post-Stils eines Norman Rockwell, die Luftlosigkeit eines Edward Hopper dominiert.

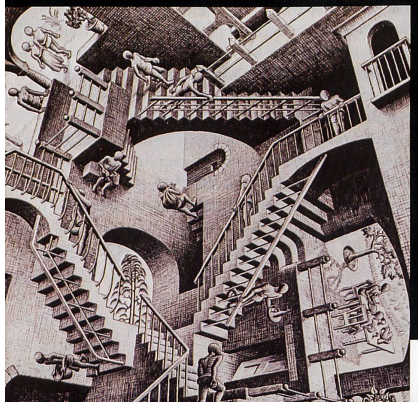
Wir sehen zunächst nichts anderes als eine schreckliche Entfremdung im Leben eines jungen Paares. Alles, was dazu gehört, können wir genau beobachten (während andere Vorgänge der Beobachtung in unsere eigenen Beobachtungen interferieren): die Schwierigkeiten, miteinander zu sprechen, sexuelle Probleme, die Spiele der alltäglichen Gemeinheiten auf einer Party, das Misstrauen und die Lüge. Und wie wir es aus einem Thriller gewohnt sind, kulminiert diese Entfremdung in einer Tötungsphantasie. Oder genauer gesagt in drei miteinander verzahnten Tötungsphantasien: die untreue Frau, ihr Liebhaber und der sadistische "Vater" sind die Opfer, und ein Mord erscheint wie die Sühne für den anderen.

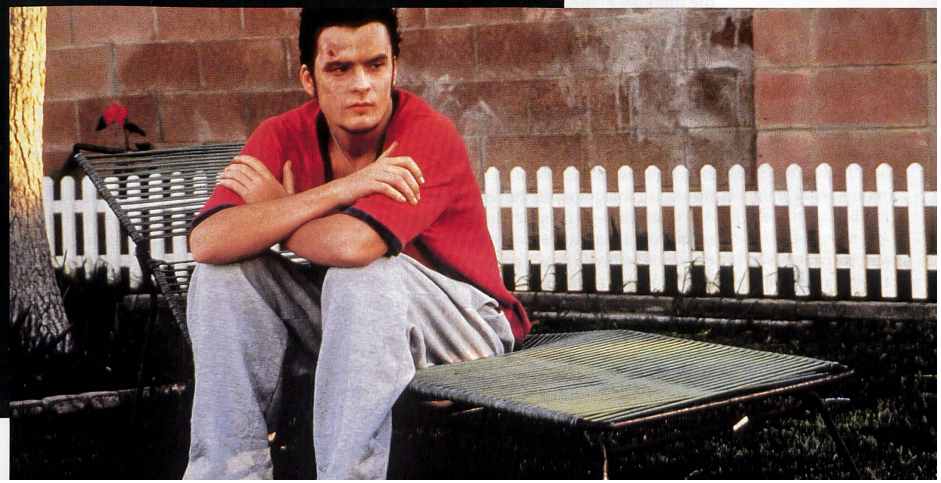
Aber das Band der Geschehnisse flicht sich vollkommen anders als gewohnt, anders auch, als es bei David Lynch gewohnt ist. Aus der seelischen und partnerschaftlichen Krise ergibt sich eine Zeitschleife, die keinen wirklichen Weg mehr nach aussen sieht. Das geht auch sehr viel weiter als das Spiel «Erst die Antwort, dann die Frage» bei Quentin Tarantino.

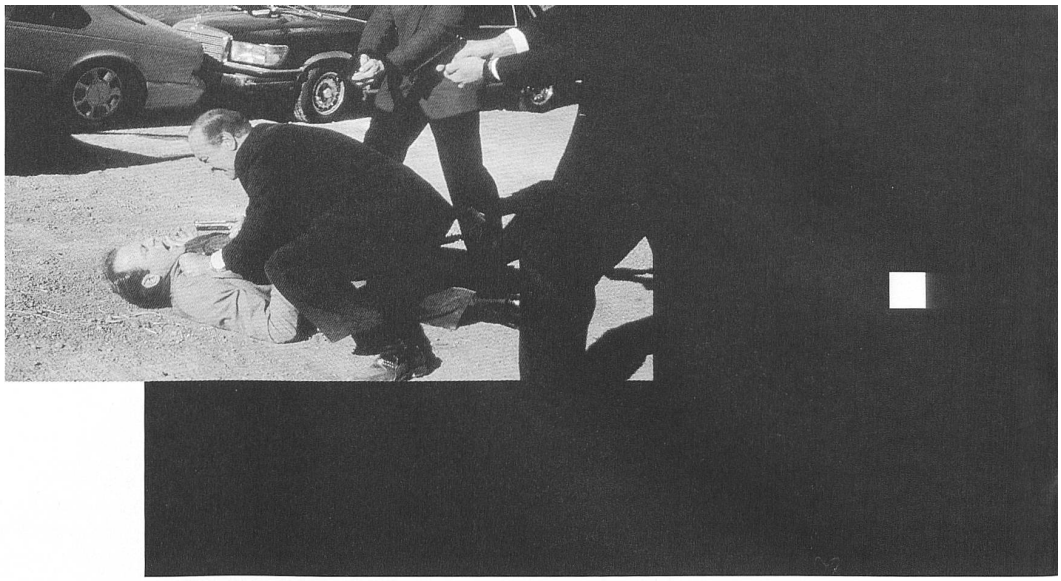
Am Beginn erhält der Held eine Nachricht, mit der er noch nichts anfangen kann, am Ende wissen wir, dass er selber diese Nachricht gesprochen hat. Er existiert also am Ende, wie der Mann mit dem weissen Gesicht, der ihn auf der Party angesprochen hat, zweimal, wobei weder klar ist, welche Existenz Original und welche Abbild, welche Vergangenheit und welche Zukunft ist. Der Film beschreibt allerdings auch keinen einfachen Kreis; er könnte nicht eben dort wieder anfangen, wo er geendet hat, stattdessen könnte er endlos weitergehen, würde sich aber bei jeder Umdrehung vollkommen verändern. Wenn man so will, funktioniert er also wie eine Escher-Grafik, der man die Dimension der Bewegung gibt.

Aus der seelischen und partnerschaftlichen Krise ergibt sich eine Zeitschleife, die keinen wirklichen Weg mehr nach aussen sieht.

LYNCHVILLE-PARADOXON







LYNCHVILLE-PARADOXON

Wie auch immer: es gibt sehr unterschiedliche Arten zu erklären, wie sich Menschen in Geister verwandeln und umgekehrt.

Während die narrative Konstruktion des Filmes sich also in einem endlosen geflochtenen Band der Paradoxien bewegt, die Bildwelt der Objekte, Farben und Bewegungen in beständiger Selbstreflexion arbeitet, lässt sich der Film auch in ganz unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen "lesen" (oder auch "nicht lesen"). Zunächst funktioniert Lynchs Film als eine Entfremdungsphantasie; ein Mann, der um seine sexuelle Potenz fürchten muss, wird von seiner Frau betrogen und ermordet sie (oder: ein Mann träumt, wie ihn seine Frau betrügt, wie er sie dafür ermordet und wie er dafür bestraft wird). So erscheint der Film auf der zweiten Ebene als durchaus folgerichtige Fortschreibung der magischen Biographie jenes Mannes, den wir als «nicht zu Ende geborenen» immer näher in Lynchs Filmen kennengelernt haben. Wir können uns fragen, was aus Sailor und Lula aus WILD AT HEART geworden sein mag, oder aus Jeffrey und Sandy aus BLUE VELVET. Denn deren Dämonen waren ja nie am Ende des Films wirklich aus der Welt geschafft; der Friede war immer überdeutlich als trügerische Inszenierung zu durchschauen. Ein Ehepaar, das seinen Familienroman, die Erinnerung an die dunklen Pfade, die man gegangen ist, und eine glücklose Verbürgerlichung zeigt. Und um die eigene Entfremdung und die eigene Schuld zu verstehen, muss der nicht zu Ende geborene Held noch einmal in seine Vergangenheit reisen. Dort versucht er so verzweifelt wie vergebens, alle seine Erfahrungen umzukehren (der zweite Teil ist demnach nichts anderes als eine Reise durch die Alpträume der Lynch-Filme, die sich um so mehr beschleunigt, je mehr ihr Protagonist sie zu revidieren versucht).

Gewiss begegnen sich in dem Raum, den LOST HIGHWAY bildet, auch mehrere tote Menschen, die dort, wie in dem roten Raum in «Twin Peaks» und FIRE WALK WITH ME, versuchen, einander zu erlösen (oder zu verdammen). Im übrigen hat jede der drei Hauptfiguren sowohl eine metaphorische als auch eine "reale" Todesszene. Wie in unserer fundamentalen Vorstellung unterhalb dessen, was man "Religion" nennt, verlagert sich das Geschehen in ein Jenseits, wenn die Widersprüche und Schuldverstrickungen der Menschen zu gross geworden sind. Wie auch immer: es gibt sehr unterschiedliche Arten zu erklären, wie sich Menschen in Geister verwandeln und umgekehrt.

Auf der nächsten Eben ist LOST HIGHWAY ein «phantastischer Film», der freilich die grundlegende Dramaturgie des Genres ausser Kraft setzt, nämlich dass das Phantastische eine Kraft ist, die (aus moralischen Gründen in der Regel) in das Alltägliche einbricht, um nach erheblichen Opfern und Ansprüchen (für den Augenblick jedenfalls) wieder daraus vertrieben zu werden. Tatsächlich verknüpfen sich das Phantastische und das Alltägliche zu einer Meta-Struktur, die eine Aussage im Sinne eines paradoxen Satzes bedeckt. (Aus «Dieser Satz ist eine Lüge» wird im Kino eine Form der Erzählung, die als einzig möglichen Weg zur Wirklichkeit die Wahnvorstellung zeigt.) Die selbstreflexive Ästhetik des Films beschreibt also eine Paradoxie der Art: Das Normale ist die Innenseite des Phantastischen. Oder umgekehrt, je nachdem an welcher Stelle wir uns im wohlbekannten geflochtenen Band befinden.

Was das Phantastische anbelangt, könnte sich der Film als eigenwilliges Exemplar jenes Subgenres deuten lassen, in dem es darum geht, dass einer bürgerlichen Familie das eigene Haus zur Falle und zur Obsession wird. Es erweist sich stets als labyrinthischer, als es gedacht war, es entwickelt seine geheimen Räume, löst die Perspektiven auf und lässt die Menschen eine gefährliche Wandlung durchlaufen, an deren Ende sie sich gegenseitig zu Mördern werden. Das Haus wird zum Geburts- und Todesraum, es wird aber auch zu einer Festung, in die der Feind schon eingedrungen ist, bevor sie richtig fertiggestellt oder bewohnt wird. Eine beobachtende Instanz also ist in dieses Haus gedrungen, dringt immer wieder ein, das zugleich eine symbiotische Gemeinschaft mit dem Mann hat. "Es" nimmt wahr, was Fred nicht wahrnehmen kann.

Auf die Moralität des Phantastischen scheint der sich spaltende Geist hinzuweisen, wenn er behauptet, Fred habe ihn eingeladen. Tatsächlich wird

Was die Wirkung einer Handlung scheint, erweist sich zugleich als ihre Ursache, und was in der einen Phase dieser wahrhaft unendlichen Geschichte Subjekt, das ist in der anderen Objekt.

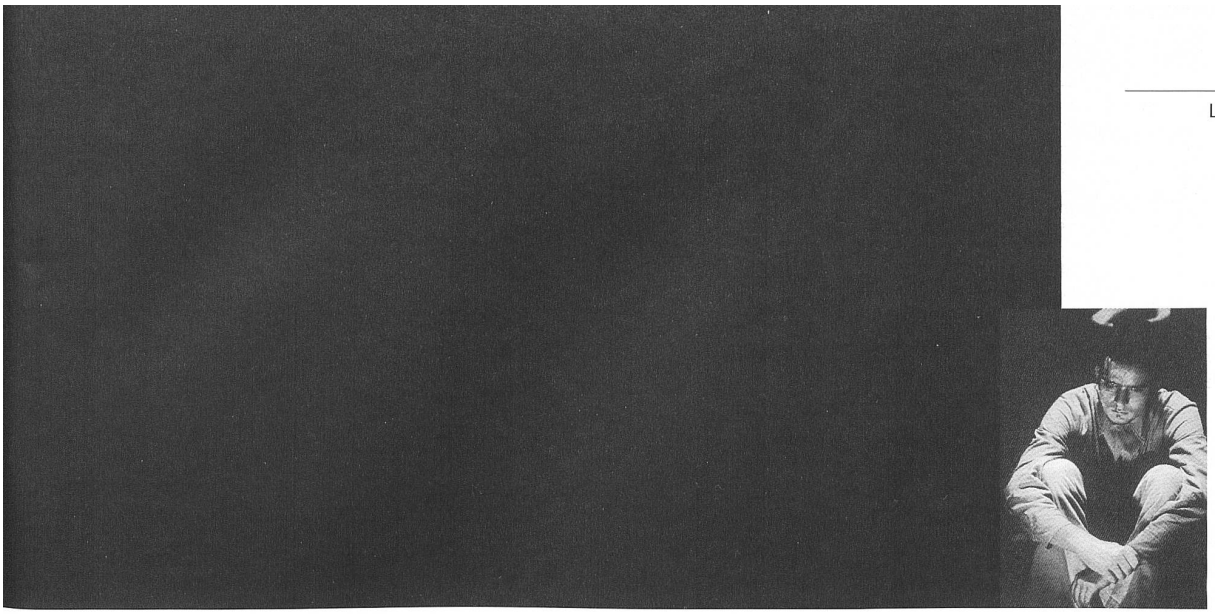
ja im Phantastischen das Böse immer auf eine gewisse Weise "eingeladen", und dieser Geist, der ja möglicherweise dann auch den Mord begehen wird, ist vielleicht nichts anderes als das in Fred lauernde mörderische Böse. Dies mag die Edgar-Allen-Poe-Ebene des Filmes sein.

Als drittes Erklärungsmodell ergibt sich die Genese einer Schizophrenie, deren jeweilige Schübe stets ausgelöst werden durch das Verhalten der Partnerin. Man könnte diese Ebene der Erzählung die Dostojewskij-Ebene nennen, die innere Schilderung einer Auflösung von Person, Perspektive und Wahrnehmung. Für diese Perspektive ist möglicherweise die "Geburt" der einen aus der anderen Figur auch auf einer sozusagen grammatischen Ebene von Bedeutung. Dostojewskij gibt in seinem "polyphonen" Roman seiner Figur eine vollkommen neue Freiheit, jene «ernsthaft verwirklichte und konsequent durchgeführte dialogische Position, die die Selbständigkeit, innere Freiheit, Unabgeschlossenheit und Unentschlossenheit des Helden anerkennt. Der Held ist für den Autor nicht "er" und nicht "ich", sondern vollwertiges "du", das heisst ein anderes, fremdes vollberechtigtes "Ich" ("du bist")» (Michael Bachtin). Auch wir müssen die Selbständigkeit, Unabgeschlossenheit und Unentschlossenheit des Helden – oder beider Helden – akzeptieren, können weder uns mit ihm identifizieren (ich bin – beinahe und für den Augenblick – er), noch uns von ihm zu einer nüchternen Beobachtung (er ist – beinahe und für den Augenblick – Objekt meines Wissens und meiner Neugier) zurückziehen. Und keineswegs kann sich der Betrachter auf jene Zeit zurückziehen, die beruhigend das Geschehen ordnet: «Es war einmal».

Die Schizophrenie des Mörders breitet sich über seiner Erzählung aus; es ist, als verwandle sich stets eben jener abgespaltene Teil der Person in den Erzähler, der als Fremder zum Wesen ausserhalb seiner selbst werden musste. (Das heisst auch: jeder schizophrene Schub produziert auch einen neuen Autor, der mit den wenigen konstanten Grössen immer neue Geschichten erzählen kann, deren Antriebskraft nichts anderes ist als der doppelte Wunsch, seinen mörderischen Impulsen zu folgen und sie zugleich nicht wahrzunehmen.)

Noch einmal in Analogie zur Literatur gesagt (und ohne sie zu weit treiben zu wollen): David Lynch zerstört das, was wir den cinematographischen Horizont nennen können, was nicht nur das Zurechtfinden im Newton-Kosmos, die lineare Konstruktion der Zeit, die Eindeutigkeit des Raumes und die Identität (das mit sich selber eins sein) der Person voraussetzt, sondern auch die Grammatik der Identifikationen. "Schizophrenie" ist daher auch die Rationalisierung einer künstlerischen Methode, diesen Horizont zu überschreiten; der Mensch, der nicht einer ist, muss letztlich auch die Sprache und den Blick verändern und den cinematographischen Horizont zum Verschwinden bringen (jedenfalls wenn wir diese Schizophrenie nicht in der Konstruktion des klassischen Thrillers als "Fall" vorgesetzt bekommen: Norman Bates mag uns verwirren, aber er bestätigt noch in seinen wüstesten Schüben von mörderischem Rollentausch die Existenz des cinematographischen Horizonts, unter anderem, weil uns Hitchcock nie die Verwandlung eines "er" in ein "du" anbietet, allenfalls in gewissen Szenen mit dem "ich" kokettiert).

Auf der nächsten Ebene allerdings weisen die Dinge so sehr aufeinander zurück, dass die Vorstellung schizophrener Schübe, die ja nur dargestellt werden könnte durch die Konstruktion eines tatsächlich "identischen" Punktes (auch wenn sie nicht explizit im Film vorkommen müsste), zunehmend verschwindet. Eben dieser Punkt wird nicht erreicht, vielmehr wird eine Kette entwickelt, die unendlich Ursachen und Wirkungen aneinanderreiht, so dass nicht allein zuerst die Antwort, dann die Frage entsteht, sondern die Beziehung von Ursache und Wirkung vollends aufgehoben wird: was die Wirkung einer Handlung scheint, erweist sich zugleich als ihre Ursache (wie die zunächst scheinbar kryptische Botschaft vom Tode Dick Laurents), und was in der einen Phase dieser wahrhaft unendlichen Geschichte Subjekt, das ist in der anderen Objekt. Wie könnten wir sagen, der Film "handle" von einem schizophrenen Mörder, wenn er sich doch so



Man kann LOST HIGHWAY also auch als Abbildung des Ringens einer Figur mit seinem Autor ansehen, der mindestens so unfertig und unentschlossen ist (und daher: so frei) wie sie selber.

offensichtlich selbst von Schizophrenie infizieren lässt. Genausogut wie ich sagen könnte, dies sei ein Film über einen schizophrenen Mörder, könnte ich sagen, dies sei ein mörderisch schizophrener Film über einen übermüdeten Saxophonspieler.

Wie für Raskolnikoff ist es für den Helden undenkbar zu sagen, «ich wusste nicht» (denn was er nicht weiss, ist nicht Teil seiner Welt, und eine andere kann es nicht geben); er ist keiner, der die Wahrheit sucht, sondern einer wie Dostojewskijs Held, der sie schon immer in sich hat, und der sich selber nicht sehen kann, ohne sich im Blick des anderen zu sehen, wie der «Doppelgänger», der sich im Spiegel als bleich und böse sieht, und darüber erfreut ist, weil "sie" ihn so sehen wird. Wie bei Dostojewskij geschieht die Verwandlung des Mannes für den Blick der abwesenden Frau.

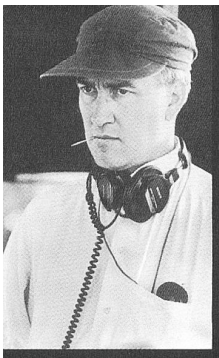
Während der Mann nicht mehr einer sein kann, unter dem Druck des Verrates, des Mordes und der Strafe, ist die Frau die eine, die sich mehrfach geben kann. Sie teilt sich vor der phallischen Macht des Mannes, und insofern sagt sie nichts als die reine Wahrheit, wenn sie zu Pete sagt, er werde sie nie "haben". Denn das Begehren selber bringt sie zum Verschwinden. (Natürlich steckt auch in dieser Konstruktion, gleichsam als Meta-MacGuffin, die Kastrationsangst des Mannes, der über die unterschiedlichsten Ebenen der Erzählung hinweg immer wieder zu neuen phallischen Objekten greift, mit denen er auf die eine oder andere Weise das Band zu zerstören versucht, das ihn festhält; um es sarkastisch auszudrücken: für den nicht zu Ende geborenen Mann ist das endlose geflochtene Band der Selbstbezüglichkeit auch eine verknotete Nabelschnur.)

So ist, noch eine Spirale weiter, LOST HIGHWAY das komplementäre Band zu «Twin Peaks», das unter dem Zeichen des Weiblichen stand, Geburt und Tod, Körper und Magie, während LOST HIGHWAY unter dem Zeichen des Phallus steht, Blick und Sprache, Maske und Konstruktion. Und so wie uns schon der Name «Twin Peaks» auf den weiblichen Körper geleitet hat, in den Eingangssequenzen überdies die symbiotische Wärme und die Entfremdung von ihr deutlich wurde, so ist nun der Name dessen, um den alles geht, Dick Laurent, ein überdeutlicher Hinweis auf die phallische Bedrohung.

Es ist keineswegs die femme fatale, die den Helden zum Bösen und/oder zum Wahn führt, es ist sein Blick auf die Begehrte, der endlos zurückgespiegelt wird. Dostojewskijs Held kann die Stimme des anderen, die Stimme des «Mannes aus dem Untergrund» nicht vollkommen ausser sich sein lassen, aber er kann auch nicht vollkommen seine Stimme mit der seinen verschmelzen lassen; der Held von LOST HIGHWAY kann den Blick des anderen nicht ausser sich sein lassen, aber er kann den Blick auch nicht vollständig mit dem seinen verschmelzen. So bestimmt eine Interferenz der Blicke das Geschehen, die "Person" formt sich (und deformiert sich) im Blick des anderen (der unter vielem anderen ja auch eine Parodie des "Autors" ist, eben jener Instanz, der es tatsächlich nicht die geringste Mühe macht, an mehreren Stellen seiner Schöpfung gleichzeitig zu sein, und der immer wieder die Handlung für seine Figuren übernehmen kann).

Und tatsächlich wirkt der "Autor" (das Unbewusste und das Überbewusste der Figur) nur noch wie ein wissender Kobold; er ist in der Tat nicht mehr so sehr der Schöpfer, sondern der Dekonstrukteur seiner Figuren. Diesem Autor als Zerstörer (oder listigem Rekonstrukteur) ist Fred mit seiner monologischen Konzeption der Kunst, die wir in seinem Saxophonspiel erlebten und die er sich und den Polizisten zu erklären versucht in der Art, frei mit den Bildern seiner Erinnerung umzugehen, nicht gewachsen. Gleichwohl wird er, noch einmal eine Ebene tiefer, auch Opfer dieser monologischen Konzeption. Man kann LOST HIGHWAY also auch als Abbildung des Ringens einer Figur mit seinem Autor ansehen, der mindestens so unfertig und unentschlossen ist (und daher: so frei) wie sie selber.

Wie für den Helden von BLUE VELVET geht es auch für Fred darum, in einen weiblichen Raum einzudringen, der vor bösen Machtspielen strotzt, in dem die Frau zugleich Opfer und Täterin ist (ganz so als würde jedes Eindringen in den weiblichen



Die wichtigsten Daten zu LOST HIGHWAY: *Regie: David Lynch; Buch: David Lynch, Barry Gifford; Kamera: Peter Deming; Schnitt: Mary Sweeney; Production Design: Patricia Norris; Set decoration: Leslie Morales; Musik: Angelo Badalamenti; Ton: Susumu Tokunow; Sound design: David Lynch. Darsteller (Rolle): Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison / Alice Wakefield), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Blake (Mystery Man), Robert Loggia (Mr. Eddy), Gary Busey (Bill Dayton), Richard Pryor (Arnie), Lucy Butler (Candace Dayton), Natasha Gregson Wagner (Sheila), Michael Masse (Andy), John Roselius (Ed), Lou Eppolito (Al), Lisa Boyle (Marian), Leslie Bega (Raquel), Giovanni Ribisis (Steve V), Al Garret (Carl), Heather Stephens (Lanie), Scott Coffey (Teddy). Produktion: Asymmetrical/CIBY 2000; ausführende Produzenten: Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney. USA 1996. Farbe, Dolby Digital, Dauer: 135 Min.; Ch-Verleih: Rialto-Film, Zürich; D-Verleih: Senator Film, München.*

Die Tat geschieht, um ein weiteres Paradox zu bemühen, indem nach ihren Ursachen gefahndet wird. Alles beginnt mit der Nachricht, dass alles zu Ende ist.

Raum immer auch die Erscheinung des gewalttätigen Vaters evozieren), die zwischen Korruption und Kastration schwankt, deren Geheimnisse doch immer weiter verschwinden, je näher sie untersucht werden, und die vor allem die Schuld des Mannes, die Schuld des Blickes offenbaren. Fred aber kann sich nicht mehr in diesen weiblichen Raum einschleichen; Renee ist ihm auf die tückischste Weise entzogen, nämlich in die Ehe. So kann er nur in ihr anderes, in ihre zweite Existenz eindringen, dazu muss er sie töten und ein anderer werden. Oder: er muss sie und sich selbst noch einmal erfinden – und kann doch in dieser neuen Erfindung wieder nur seiner panischen Kastrationsangst verfallen, weshalb diese zweite Geschichte (anders als der pure Kino-Traum) weder blosse Kompensation noch Gegenentwurf sein kann, sondern immer auch Spiegelung und Wiederholung.

Was die Konstruktion der Detektion anbelangt, so könnte man sagen, dass auch die Verhältnisse von Missetat und Recherche ins Kreisen geraten sind. Die Tat geschieht, um ein weiteres Paradox zu bemühen, indem nach ihren Ursachen gefahndet wird. Alles beginnt mit der Nachricht, dass alles zu Ende ist.

Auf der nächsten Ebene ist LOST HIGHWAY so etwas wie ein ästhetisch-philosophisches Gleichnis über Abbild und Erfahrung. Freds Bekenntnis zu seiner Methode der Erinnerung, die nicht unbedingt die Dinge meine, «wie sie seien» (und die, wenn sie eine gewisse ästhetische Dynamik entwickelt, auch als "Kunst" bezeichnet wird), beschreibt zugleich den Grad seiner Entfremdung. Und umgekehrt. Die Frage ist, ob die Zeit eine Illusion ist. Wie in einer Fuge von Bach geht es zunächst einmal darum, ein Thema soweit zu transponieren, dass es in der jeweils neuen Form eine jeweils neue Aussage macht, bis sie schliesslich wieder bei der ursprünglichen Form, allerdings auf einer höheren Ebene (der Tonart) angelangt ist.

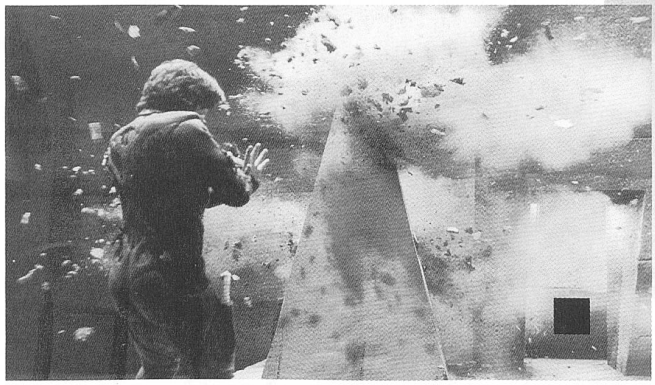
LOST HIGHWAY ist also einem Bild von Maurits Cornelius Escher verwandt, in dem entweder die Illusion einer endlosen Bewegung entsteht (etwa durch eine Treppe, die zugleich endlos bergab und endlos bergauf im Kreise herum führt), oder in dem der selbstreflektive Gehalt die Auflösung von Abbild und Original erreicht, etwa in der zeichnenden Hand, die eine zeichnende Hand zeichnet, die eben jene zeichnende Hand zeichnet. Beinahe wie ein Zitat erscheint die Szene, in der der Mann Fred sein Handy überreicht, damit er mit ihm selber in seinem Haus telefoniere. Ihren Sinn erhält diese Methode, weil die jeweils höhere Ebene der Selbstreflexion am Ende wieder, wenngleich in einer vollständigen Transponierung, bei der ersten angelangt ist, nämlich der sinnlichen Präsenz der Entfremdung.

Aber noch einmal anders gesehen steckt auch in diesem verschlungenen Film die Revolte des ödipalen Dramas und das rückwärts erzählte Märchen. Das Haunting Image des drachenbösen Vaters, der die Jungfrau bewacht und dem Prinzen den Tod androht, wird erst im zweiten Teil exploriert; im ersten Teil dagegen, der mit der noch rätselhaften Botschaft vom Tod des Haunting Image beginnt, verwandelt sich der Mann selber ins Haunting Image, den drachenbösen Mann, der die Frau nicht anders halten kann als durch ihren Tod. Die wahre Schizophrenie offenbart sich also in dem Umstand, dass der Prinz und der Drache in Wahrheit derselben Person entsprungen sind.

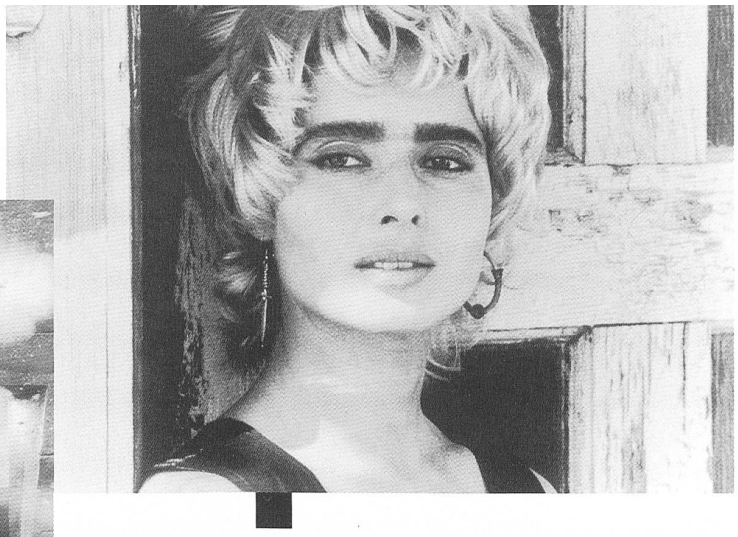
Auch das Ende von LOST HIGHWAY erinnert an Dostojewskij; wir verabschieden uns von einem Vorgang, der endlos weiter gehen könnte, in einer Schmerzensgeste, die alles bedeuten kann, erneute Verwandlung, Tod, Selbsthass, Erkenntnis: das Zerplatzen der Fiktionen und Formen. Und wieder verschwindet das Bild in jenes Weiss, das die Bewegung des Films vorgibt: die Menschen (die Bilder) kommen aus dem Schwarz und verschwinden ins Weiss.

Der Highway aber führt endlos weiter in die Nacht. Nirgendwohin und zum Anfang zurück.

Georg Seesslen



1



2

‹Vorhänge reizen meine Neugier›

Gespräch mit David Lynch

FILMBULLETIN Sie sind nicht nur Filmemacher, sondern auch Maler. Wenn Sie eine Zeichnung, ein Gemälde oder einen Film anfangen: Wo beginnen Sie? Was war bei LOST HIGHWAY die Keimzelle?

DAVID LYNCH Eine Idee genügt mir um anzufangen. Was dann folgt, ist Aktion und Reaktion.

Bei LOST HIGHWAY waren es zwei Dinge: Es waren die Worte «Lost Highway» (nach einem Song von Hank Williams, den Barry Gifford in einer Geschichte zitierte) und eine Idee, die mir in der letzten Nacht der Dreharbeiten zu TWIN PEAK – FIRE WALK WITH ME einfiel, welche mit Videobändern und einem Paar zu tun hatte. In meinem Kopf lief es ab wie ein Film, aber es vergingen vier Jahre, ehe ich Barry davon erzählte. So haben uns also LOST HIGHWAY als Titel und dieser Einfall in Gang gesetzt.

Selbst wenn ich jetzt zurückschaue, weil ich gezwungen werde, darüber nachzudenken, kann ich nicht genau sagen, wie es geschieht. Denn der Vorgang bleibt sehr abstrakt, fast wie Zauberei. Oft schlägt man eine falsche Richtung ein, aber dann passiert plötzlich etwas Magisches, das einen wieder auf Kurs bringt – jedenfalls ein interessanter Prozess.

FILMBULLETIN Wie führen Sie die Schauspieler?

DAVID LYNCH Die Schauspieler fangen mit einer Probe an. Was sie anbieten, kann sehr weit von dem entfernt sein, wo man hinkommen muss, aber es ist ein Ausgangspunkt. Sie proben also, gehen eine Szene durch, man spricht darüber, geht die Szene nochmals durch, und recht bald kommt ein magischer Moment, wo die Schauspieler den Weg finden. Man sieht es in ihren Augen und in ihrer Darstellung. Sie erkennen die Gefühle und die Gedanken, die dazugehören. Und: was von da an herauskommt, ist genau richtig – oder zumindest sehr nahe daran.

FILMBULLETIN Was für einen Stellenwert hat die Musik für Sie bei diesem Prozess?

DAVID LYNCH Seit BLUE VELVET höre ich beim Drehen Musik über Kopfhörer. Oft spielen wir auf dem Drehplatz auch laut Musik. Ich arbeite schon vor den Dreharbeiten mit *Angelo Badalamenti*, um möglichst viel Musik im voraus zu haben, denn sie liefert mir viele Ideen oder eine bestimmte Stimmung.

FILMBULLETIN Helfen Ihnen die Songs von David Bowie («I'm deranged»), Nine Inch Nails oder Lou Reed, um besser ins Hirn Ihrer Figuren einzudringen?

DAVID LYNCH Immer! Wenn der *mood* einer Musik im Innern des Films zu leben beginnt, beleuchtet und verstärkt er alles. Wenn Fred Madison frenetisch auf seinem Saxophon spielt, drückt sich durch die Musik etwas aus, das er zu kontrollieren oder in seinem täglichen (Ehe-)Leben zu verstecken sucht: Nicht nur seine Schizophrenie, sondern auch viele andere Aspekte seines nervösen Charakters.

FILMBULLETIN Sollten die Kunst und im besonderen der Film nicht viel mehr auf Konfrontation abzielen?

DAVID LYNCH Nein. Dieses Wort impliziert die Möglichkeit eines Kampfes. Konfrontationen blockieren. Dabei sollte man doch loslassen und in eine neue Welt gehen. Da sollte alles nach innen ziehen, man sollte mitgehen, wie wenn man einen Highway hinunterschwebt. Und alles, was das vorsätzlich stören würde, wäre falsch.

FILMBULLETIN Ihre Hauptdarstellerin *Patricia Arquette* wusste nach eigenem Bekunden nicht, ob die eine der zwei fast identischen Frauen, die sie spielt, nun real sei oder eine Halluzination. Ist es für Sie nicht wichtig, verstanden zu werden?

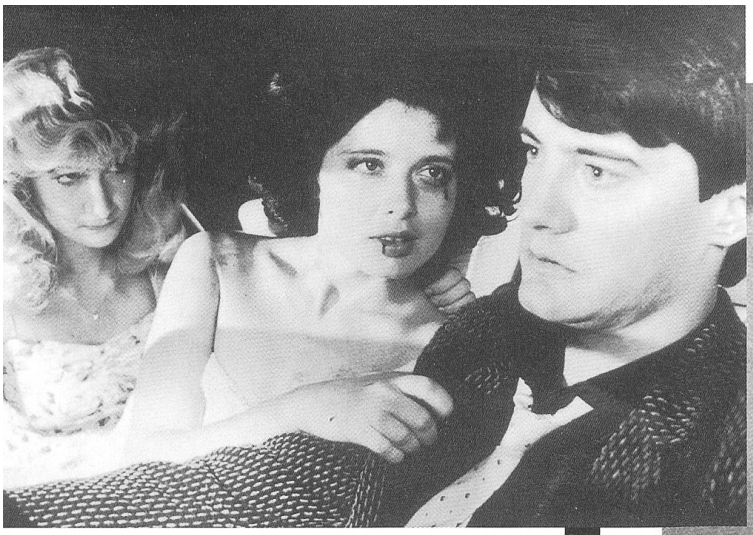
DAVID LYNCH Wir wissen ja, dass jeder von uns verschieden ist. Bei vielen Filmen spielen diese individuellen Unterschiede keine Rolle, denn die Filme sind erklärbar. Aber immer wenn Abstraktionen vorkommen, treten unterschiedliche Interpretationen auf. So ist das nun mal.

Als Gestalter verliebt man sich in Ideen und in ihre Übertragung. Wenn man mit einem Publikum im selben Raum sitzt, lernt man manchmal überraschende Dinge. Dann sagt man entweder, es ist mir egal, was die Zuschauer empfinden, mein Gefühl ist richtig, oder man macht Anpassungen. Am Ende ist das Publikum ein Teil davon. Aber am Anfang vertraut man seinen Ideen.

Es ist wie ein Fluss, und Sie sitzen in einem Boot. Die Strömungen haben eine Richtung, aber es ist immer noch möglich, dass das Boot einmal in diese Richtung treibt, mal in jene. Nicht jedes Boot nimmt genau denselben

1
DUNE *(1984)*

2
Isabella Rossellini in WILD AT HEART *(1990)*



1

2

Weg. Der Film setzt Grenzen, aber der Verstand jedes einzelnen Zuschauers ist auch an der Arbeit. Doch in der Hauptsache ist der Film intuitiv zu verstehen.

FILMBULLETIN Kann man Ihre Filme, besonders den letzten, nicht als reine Träume sehen?

DAVID LYNCH Nein. Meine Filme können Träumen zwar ähnlich sein, aber sie haben einen Anker geworfen: Es gibt immer jemanden, der die Zuschauer in den Traum einführt oder eine reale Sache, an der sie sich festhalten können. Meine Filme müssen immer genügend Hinweise, Schlüssel oder Erklärungen liefern, damit die Zuschauer sie verstehen können und zusammen mit mir im Film bleiben.

Aber: Es gibt immer verschiedene Wege, einen Film zu verstehen. Etwa rein intellektuell. Daneben gibt es aber auch ein intuitives Verständnis, eine Art innere Erkenntnis, die man nur schwer in Worte fassen kann – und ich bevorzuge, mit der Intuition zu arbeiten.

FILMBULLETIN Selbst wenn Sie Ihren Film nicht als Traum sehen wollen, benutzen Sie aber sehr surrealistische Mittel: weisse Blitze, visuelle Verformungen, Ellipsen und abrupte Schnitte. Der Film folgt auch keiner rationalen Logik.

DAVID LYNCH Ich gebe zu, dass sich die Form des Films der Erfahrung des Träumens sehr nähert. Die Geschichte von LOST HIGHWAY entwickelt sich wie eine in sich geschlossene Spirale: Ich versuche nicht, im Film alles zu erklären, denn es ist immer besser, ein Fenster offen stehen zu lassen, damit der Traum überleben kann.

FILMBULLETIN Was bevorzugen Sie: Tag- oder Alpträume?

DAVID LYNCH Ich liebe Tagträume! Ausgehend von der Realität, gleitet man langsam weg und hat keinen Schimmer, wo man landen wird. Man betritt eine Welt des Unbewussten und des Nie-Gesehenen. Wenn man sich nicht dagegen wehrt, indem man diesen Trip sofort kontrollieren und analysieren will, dann tauchen plötzlich überraschende und bizarre Dinge auf. Ich finde viele meiner Ideen während meiner Tagträumereien.

FILMBULLETIN Das dominante Gefühl in LOST HIGHWAY ist Angst, beinahe Panik. Spielte dieses Gefühl eine wichtige Rolle bei der Herstellung des Films?

DAVID LYNCH Wenn einem eine Idee kommt, gibt es nach einer Weile einen Punkt, wo man sie auch fühlt. Und bei der Umsetzung arbeitet man dann oft nur noch daran, dieses Gefühl zu rekonstruieren. Man steht also ein wenig ausserhalb und erinnert sich an das Gefühl. Es ist nicht so, dass man, wenn man einen Film über Fred Madison macht, ständig in Panik ist. Dennoch muss man dieses Gefühl von irgendwoher kennen.

FILMBULLETIN Ein Teil der Faszination von LOST HIGHWAY besteht darin, dass es ewig weitergehen könnte.

DAVID LYNCH Phantastisch. Aber es geht ja auch weiter, für Fred. Allerdings nicht für ewig, hoffe ich. Aber man kann sich immer noch wundern, was mit ihm geschieht. Oft hört ein Film auf, und damit ist auch der Traum zu Ende. Ich mag es, wenn etwas weiterläuft, dass man weiterträumen kann, wenn der Film zu Ende ist.

FILMBULLETIN In LOST HIGHWAY erklärt Fred den beiden Polizisten, warum er keine Videokamera habe. Er sagt, er erinnere sich gerne auf seine Art, so wie er die Dinge in Erinnerung habe, und nicht so, wie sie sich ereigneten. Ein interessantes Thema. Bis zu einem gewissen Grad kann man ja jemandem seine Erinnerungen stehlen, indem man sein Leben filmt.

DAVID LYNCH Das ist genau, was ich auch dachte. Ich dachte etwa an Kindheitserinnerungen. Sie werden zu ganz besonderen Erinnerungen. Wenn Ihnen jemand nun ein Video von einem bestimmten Moment zeigte, den Sie mit sich herumtragen und an den Sie sich erinnern, würde es Sie vermutlich fast umbringen, denn es wäre so profan, es würde nur die Oberfläche des Ereignisses einfangen. Sie haben so viel hinzugefügt, dass es das Video zu einer Lüge macht und Ihre Erinnerung viel wahrhaftiger ist.

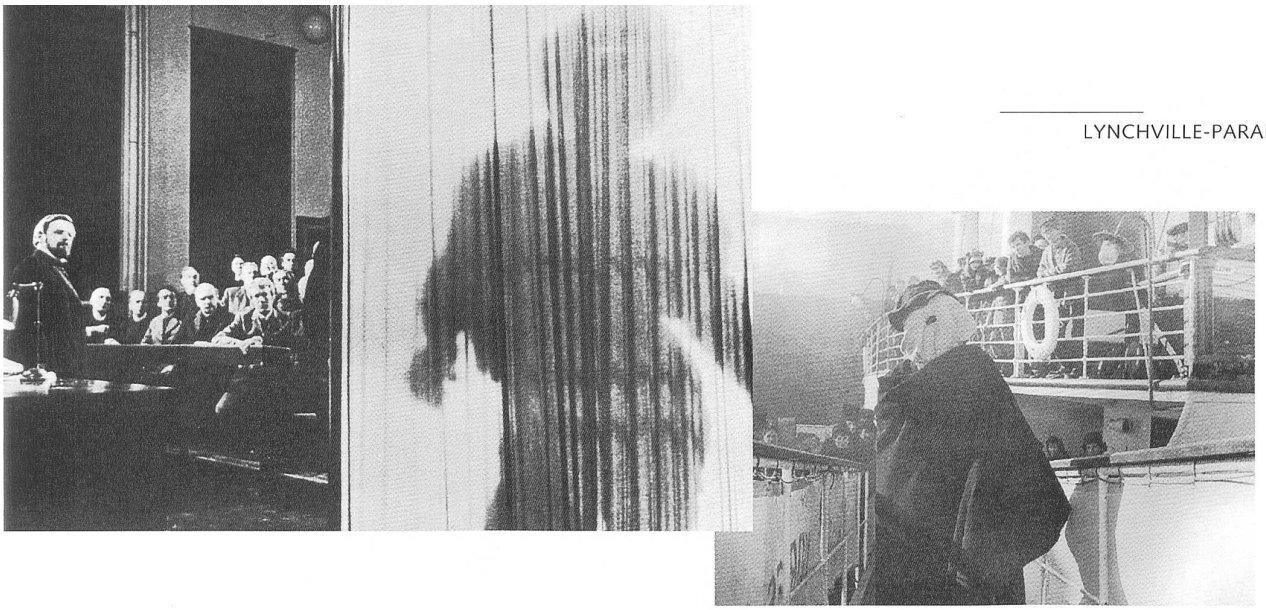
FILMBULLETIN Könnte man sagen, dass der Film wie das Video auch nur die Oberfläche zeigt?

DAVID LYNCH Mit dem Ton in den Sequenzen, mit bestimmten Wahlentscheidungen beim Licht geht man beim Film mehr in die Tiefe. Das Bild ist dann das eine, aber die Empfindung geht darüber hinaus. Wenn Edward Hopper ein Gemälde von einer Frau in einem Hotelzimmer malt, haben die meisten Leute, die ein Bild davon

1
Isabella Rossellini und Kyle MacLachnan in BLUE VELVET *(1986)*

2
Isabella Rossellini in WILD AT HEART *(1990)*

3
THE ELEPHANT MAN *(1980)*



3

sehen, den Eindruck, es sei viel grösser als das Gemälde selbst. Es ist wirklich magisch.

FILMBULLETIN Sie waren wohl der erste Filmemacher mit einem *Sound Designer*. Welchen Stellenwert hat das Sound Design?

DAVID LYNCH *Alan Splet* und ich arbeiteten immer zusammen. Ich glaube, bei einem Film wurden wir unter "Toneffekte" auch zusammen in den Credits aufgeführt. Der Ton muss, wie jedes andere Element, auf eine bestimmte Art beschaffen sein. Aber man weiss nur ungefähr, wie er sein muss, und erst wenn man ihn mit dem Bild zusammen hört, weiss man es sicher. Es ist ein sehr spannendes Gebiet. Wo die Toneffekte anfangen, Musik zu werden, ist von entscheidender Bedeutung für das Ganze.

FILMBULLETIN Wird der Ton vor allem in der Postproduktion gestaltet, oder haben Sie schon beim Drehen Ideen?

DAVID LYNCH Die Ideen werden von der ursprünglichen Stimmung vorgegeben. Man denkt aber nur an die Geräusche. Gleich nach dem Drehen setzt man sich mit den Toncuttern zusammen, geht den ganzen Film durch und spricht über jede einzelne Szene. Dann bereiten sie Dinge vor, und man hört sich das an. Es ist wie bei den Schauspielern: Manches haben sie vielleicht missverstanden, und so sagt man nein, bis man das Richtige findet, Schritt für Schritt. Beim Mischen richtet man Möglichkeiten für kompliziertere Experimente ein. Dabei können sich wunderschöne Zufälle ereignen. Vor allem mit dem Digitalton, weil da alles sehr schnell geht und man Sachen unglaublich verändern kann. Da stellt sich eigentlich nur noch das Problem, wann man aufhören soll, denn der Prozess des Manipulierens und Ausprobierens von neuen Dingen könnte ewig weitergehen. Wenn man also fühlt, dass eine Sache stimmt, sollte man in der Regel aufhören.

FILMBULLETIN Wollten Sie mit LOST HIGHWAY eine neue Richtung einschlagen?

DAVID LYNCH Wenn man mal zwei Filme gemacht hat, dann hat man bereits ein Muster geschaffen, und der erste wird mit dem zweiten verglichen. So ist das nun mal. Dabei erzählt der zweite Film eine ganz andere Geschichte. Zwar wird es bestimmt Ähnlichkeiten geben, denn alles geht durch dieselbe innere "Maschine" hindurch. Dennoch sehe ich jeden Film als etwas Einzigartiges. Jeder Film bringt seine eigenen Herausforderungen und Reize, seine eigene Schönheit mit.

FILMBULLETIN Sie sollen bei LOST HIGHWAY die Verwandlung von Bill Pullman in Balthazar Getty als "körperlichen" Vorgang gefilmt haben. Warum wurde das weggelassen?

DAVID LYNCH Die Verwandlung lief im Drehbuch etwas anders ab. Aber, Filme zu machen ist ein Prozess. Man durchläuft ihn bei der Arbeit am Drehbuch, und er geht weiter beim Drehen. Es kommt zu Zufällen, die man zu seinem Vorteil verwenden kann. Es gibt laufend Veränderungen, auch noch beim Schneiden.

FILMBULLETIN Dann ging für Sie also nichts verloren?

DAVID LYNCH (energisch): Nein!

FILMBULLETIN Haben Sie ein Storyboard verwendet?

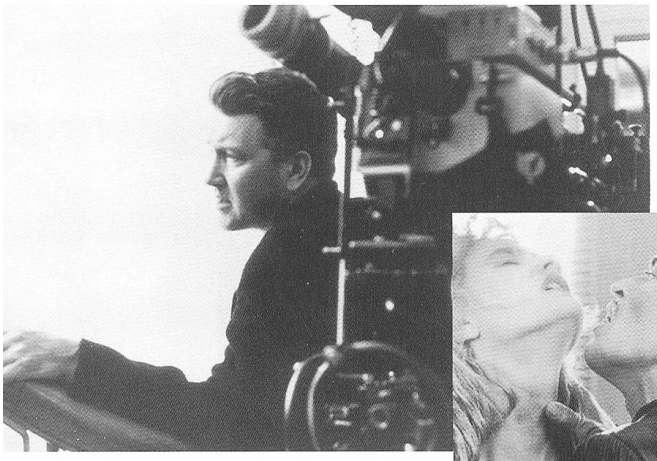
DAVID LYNCH Nur für die Verfolgungsjagd mit dem Mann, der zu dicht auffährt. Um dies zu orchestrieren, mussten viele Leute genau wissen, was wir machen wollten.

FILMBULLETIN Die Spezialeffekte in Ihrem Film sind konventionell, sozusagen handgemacht. Sträuben Sie sich gegen die digitalen Effekte wie Morphing, weil sie zu wenig poetisch sind?

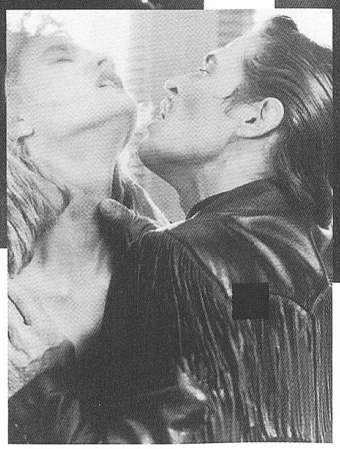
DAVID LYNCH Ich liebe Poesie. Und das Kino bietet ganz klar Chancen für Poesie. Heutzutage machen Hinz und Kunz Morphing. Ausserdem ist es superteuer. Da gibt es zwar verblüffende Sachen, aber die Qualität ist immer noch nicht ganz auf dem Niveau des guten alten 35mm-Films. Und man muss jemandem erklären, was man will und muss sehr viel in das Gerät eingeben, bevor man den Effekt sehen kann. Man müsste selbst damit herumspielen können, doch dann würde man das Geld haufenweise hinauswerfen.

FILMBULLETIN Haben Sie im Laufe des schöpferischen Prozesses je das Bedürfnis, Ihre Arbeit zu rationalisieren?

DAVID LYNCH Es ist wie bei einem Maler. Oder noch besser: wie bei einem Komponisten. Wenn ihm jemand sagte: «Erklären Sie uns dieses Stück Musik, beschreiben Sie es uns», da hätte er wohl ein Problem. Vermutlich gibt es Leute, die die Schönheit der Musik in



1



2

3

Worte fassen könnten, grosse Dichter etwa, aber die meisten Leute wären überfordert.

FILMBULLETIN Sie beschreiben Ihren Film mit dem Fachausdruck «psychogene fugue».

DAVID LYNCH Ich habe den Ausdruck nicht zur Beschreibung des Films verwendet. Die Leute suchen immerzu nach Begriffen, um zu sagen, was der Film als Ganzes bedeutet, das liegt nun mal in der menschlichen Natur. «Psychogene Fugue» – zwei wunderschöne Worte – bezeichnet eine Geisteskrankheit, weiter nichts.

FILMBULLETIN Interessieren Sie sich für Geisteskrankheiten?

DAVID LYNCH Ich interessiere mich für menschliches Verhalten überhaupt. Dafür interessiert sich jeder. Extreme sind irgendwie besonders fesselnd, und Geisteskrankheiten könnten Ideen für etwas auslösen. Durch Geisteskrankheiten verstehen wir vielleicht auch andere Dinge besser.

FILMBULLETIN Steckt das Böse für Sie immer im Innern?

DAVID LYNCH Das Gute und das Böse sind gleichzeitig *innen* und *aussen*! Die Dualitäten sind überall. Möglicherweise verbirgt eine Sache immer eine andere – oberhalb, unterhalb oder im Innern, aber man weiss nie, wohin sie uns führt. Die Geheimnisse verführen uns, in neue Welten einzudringen: eine neue Geschichte beginnt.

FILMBULLETIN Suchen Ihre Figuren deshalb den Sex oft im Obskuren?

DAVID LYNCH Die Sexualität geht auch von zwei Polen aus: von einer fast spirituellen Erfahrung, bis zum erniedrigenden Erlebnis der Hölle. Dazwischen oszillieren die verschiedensten Facetten und Formen. Die sexuelle Energie packt uns, bis sich unsere Begierden überstürzen. Sie kann uns an ganz verschiedene Orte führen – auf einen Lost Highway zum Beispiel. Das ist unglaublich erregend.

FILMBULLETIN Ihre Helden müssen immer zwischen zwei Universen wählen, zwischen der Normalität und der Perversion, oder zwischen blonden und brünetten Frauen. Soll die Blonde das Spiegelbild der Brünetten sein – wie in BLUE VELVET, oder wie es schon Kim Novak in VERTIGO verkörperte?

DAVID LYNCH Die Idee der doppelten Figur von Patricia Arquette (als Renee und Alice) kam von Aussen, stammt von meinem Co-Drehbuchautor *Barry Gifford*, so dass ich mich fragen muss, wie stark diese Frauenfiguren aus meinen eigenen Phantasien entstanden sind und wie sehr sie aus einer rein dramatischen und visuellen Idee geboren wurden.

FILMBULLETIN Wird in Ihren Filmen die Unschuld im christlichen Sinn von der Sexualität zerstört?

DAVID LYNCH Sie wird von vielen Dingen zerstört, aber vor allem durch eine falsche Art, über Sexualität zu denken: diese Doppelmoral! Trotzdem: Die Unschuld wird vor allem von einem getötet – der Angst. Meine "unschuldigen" Figuren fallen irgendwann vom Himmel und müssen die Hölle durchqueren, um wieder mit einer gewissen Unschuld überleben zu können.

FILMBULLETIN Wenn Sie den Rasen Ihres Gartens mähen, glauben Sie dann, dass sich darin ein wilder Dschungel verbirgt wie am Anfang von BLUE VELVET?

DAVID LYNCH (lacht) Jedesmal, wenn ich eine Oberfläche sehe, will ich wissen, was sich darunter verbirgt. Man sieht eine Tür, und manchmal überkommt einen das übermächtige Verlangen, sie zu öffnen. Vorhänge reizen meine Neugierde ähnlich. Das ist der Sexappeal und der Auslöser eines Geheimnisses. Ich will nicht unbedingt die Dunkelheit bewohnen. Die Kraft und die Schönheit des Kinos bestehen jedoch in der Möglichkeit, das zu erforschen, was wir nur in unserem tiefsten Innern kennen. Das geht über das Freud'sche Unbewusste hinaus, denn das Unbekannte kann auch ausserhalb von uns liegen.

Montage aus Gesprächen mit David Lynch, die Michel Bodmer und Marcus Rothe führten.

4

1
David Lynch

2
Laura Dern und Willem Dafoe in WILD AT HEART *(1990)*

3
Kyle MacLachnan in BLUE VELVET *(1986)*

4
Patricia Arquette in LOST HIGHWAY *(1996)*

Ausbruch aus einer *Welt der Zwänge*

FLAMMEN IM PARADIES von Markus Imhoof

In der abgelegenen Missions-Station gerät mit dem Erscheinen der falschen Braut die bisher scheinbar bewährte Ordnung aus den Fugen.

Die Geschichte, die Markus Imhoofs Film FLAMMEN IM PARADIES erzählt, hat selbst eine eigene Geschichte. Im Film wird Georgette, mit ihrem Mann auf der Hochzeitsreise nach Indien, klar, dass dieser sie vor allem wegen der Fabrik ihres Vaters geheiratet hat. Sie tauscht ihr Leben mit einer verängstigten jungen Frau, Esther, die in Indien einen ihr unbekannten Missionar heiraten soll, und geht heimlich an ihrer Stelle von Bord des Dampfers. In der abgelegenen Station gerät mit dem Erscheinen der falschen Braut die bisher scheinbar bewährte Ordnung aus den Fugen. Georgette und Gustav, der Missionar, in ihren Charakteren unterschiedlich, verlieben sich ineinander. Ihre Bindung bestätigt sich vollends, als Philipp, der verlassene Ehemann, mit Esther, der eigentlichen Braut, auf der Mission auftaucht.

Markus Imhoof hat diese Geschichte nicht einfach erfunden. Was er im Film darstellt, hat ihm seine Grossmutter erzählt, die als junge Frau, einer enttäuschten Liebe entfliehend, nach Indien in eine Missions-Station gereist ist und dort einen ihr unbekannten Missionar geheiratet hat. Diese Geschichte aus den Annalen der eigenen Familie bildet den Ausgangspunkt zu FLAMMEN IM PARADIES. Und dennoch hätte der Film ursprünglich ganz anders aussehen sollen als so, wie er dem Publikum nun zu Gesicht kommt.

Jahre sind schon vergangen, dass Markus Imhoof sich mit einem Drehbuch beschäftigte, das zum einen die Geschichte seines im vorigen Jahrhundert als Missionar in Indien ansässigen Grossvaters Gustav und seiner Heirat mit der fremden Braut, und das zum anderen die Geschichte von Georg Reinhart, einem der Begründer des Handelshauses Volkart in Winterthur und Kaufmann in Indien, zum Thema hatte. «Gustav und Georg» lautete der Titel dieses projektierten Films, den Markus Imhoof und Thomas Hürlimann, nach der fruchtbaren Zusammenarbeit an dem Film DER BERG, wiederum gemeinsam zu entwickeln sich vorgenommen hatten. Gustav, der Vor-

name des Missionars in FLAMMEN IM PARADIES, ist geblieben; des anderen Winterthurers Vorname mag dazu angeregt haben, die ihrerseits einer enttäuschten Liebe entfliehende junge Frau nun Georgette zu nennen.

Gustav und Georg, obwohl beide aus Winterthur stammend, sind sich im Leben wahrscheinlich nie begegnet. Das erschien Imhoof auch nicht eben wichtig. Entscheidend dafür, dass er den Missionar und den Kaufmann zusammenführte, war für ihn, dass der eine, der nach Indien gekommen war, um missionierend mit dem Christentum Aufklärung und Zivilisation zu verbreiten, sich der andersartigen Kultur verschloss; der andere aber, dessen Sinn auf den Handel mit Kolonialwaren und anderen exotischen Produkten gerichtet war, liess sich von der Kultur der Inder und vom Buddhismus so sehr gefangen nehmen, dass er in seinem Haus in Winterthur eine Weihestätte einrichtete.

• • •

Vergegenwärtigt man sich den Entwurf zu diesem Drehbuch, mit dem die beiden skizzierten Biographien miteinander verwoben werden sollten, wird mit einem Schlag deutlich, wie weit der Weg ist, den Markus Imhoof, auf die Begleitung durch Thomas Hürlimann zuletzt verzichtend, bis zu FLAMMEN IM PARADIES gegangen ist. Nicht mehr «Gustav und Georg», wie der Titel für das dokumentarisch-fiktionale Doppelportrait des eigenen Grossvaters und des Grossvaters der jetzigen Generation der Familie Reinhart lautete, hiess nun, als im Jahr 1994 ein erstes fertiges Drehbuch vorlag, das Vorhaben: FLAMMEN IM PARADIES war endgültig an die Stelle des alten Titels getreten.

Die Figur des Handelsmannes war damals aus der nun erzählten Geschichte verschwunden. Erkennbar wäre er einzig noch in der jetzt ganz fiktiven Figur des Textilfabrikanten Zellweger gewesen, aus dem nun, im vorliegenden Film, Philipp Braun, der Ehemann von Georgette, geworden ist. Georgette allerdings, die dann die Grossmutter von Markus Imhoof tatsächlich wurde, hat jetzt endgültig den Platz in der Mitte eingenommen. Sie ist die junge Frau, die der Obhut des Elternhauses entflieht und sich zur sogenannten Missions-Braut ausbilden lässt, weil sie den ihr von ihrem Vater, dem Fabrikanten Zellweger, zugeführten Bräutigam nicht heiraten will. Sie lässt sich nach Indien verschiffen und heiratet Gustav, der real der Grossvater von Markus Imhoof geworden ist; mit ihm kehrt sie im Alter heim in die Schweiz.

In diesem Drehbuch von 1994, das er in Zusammenarbeit mit dem Briten David Howard aus den indischen Tagebüchern seiner Grosseltern entwickelt hat, setzte Markus Imhoof gegen die kolonialistische Überheblichkeit von Gustav, der das Fremde abwehrt, weil es ihm im Lichte seines Glaubens als die Lüge schlechthin erscheint, die gleicherweise kolonialistische Schuld von dessen (künftiger) Frau, die sich ihrerseits an die Rettung, Befreiung und Umerziehung der "Eingeborenen" macht, sie allerdings aus der Verblendung durch eine voluntaristische Menschenliebe heraus.

Der Weg der beiden zueinander – der Weg des Mannes, der sehnsüchtig einen Engel aus der Heimat erwartet hat, und der Weg der Frau, die zunächst nur aus Trotz gegen den elterlichen Familiensinn zu dem ihr unbe-

Gustav und Georgette leben, nachdem die Missions-Station ein Raub der Flammen geworden ist, von nun an, in ihrer Liebe zueinander gefestigt, in der Realität der Kultur, die sie umgibt.

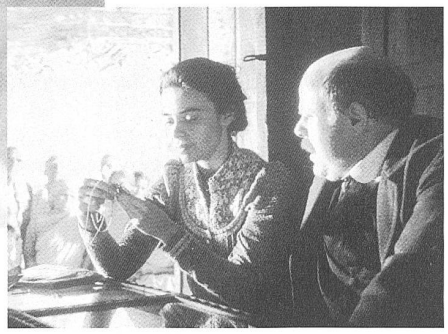
kannten Mann fährt – ist ein Weg der Wirren, an dessen Ende konsequent der Zusammenbruch der Illusionen da wie dort steht. Mit dem Zusammenbruch öffnet sich beider Blick, es entsteht Neugier für das Fremde. Gustav und Georgette leben, nachdem die Missions-Station ein Raub der Flammen geworden ist, von nun an, in ihrer Liebe zueinander gefestigt, in der Realität der Kultur, die sie umgibt.

* * *

So privat die Geschichte von FLAMMEN IM PARADIES in ihrem Ansatz, so vieles an Persönlichem aus den Tagebüchern des Missionarpaars in sie eingeflossen ist, Indien als ihr Schauplatz und ihre verschiedenen Lebensorte wie Mission samt Textilwerkstätten, Dorf und Ziegelei, deren Besitzer die Arbeiter, auch Kinder, als Sklaven hält, Urwaldstrasse und Dschungelpfade, Hafenstadt und auch das Schiff, der Hain mit dem göttlich verehrten Baum – das alles fordert Aufwand, auch wenn dieser, da es ja keineswegs um ein exotisch-romantisiertes Spektakel geht, nicht überquillt. Ein Aufwand jedoch, der produktionell Zusammenarbeit, innerhalb der Schweiz und mit Filmmanufakturen in Frankreich und Deutschland, und – ebenso selbstverständlich für schweizerische Verhältnisse – einen gehörigen Sammelzug zu Finanzierungsquellen nötig machte. Und im Masse dieser Internationalisierung der Produktion traten nach David Howard noch andere Mitarbeiter am Drehbuch, so Judith Kennel und Jacques Akchotti, an.

Innerhalb solcher personeller Ausweitung liess sich Markus Imhoof, ohne freilich seinen Anspruch als der eigentliche Autor seines Filmes zu gelten preiszugeben, zu einer dramaturgischen Krümmung der Geschichte überzeugen, die so linear, wiewohl psychologisch durchaus glaubwürdig, nicht weiter sein wollte, als er sie im grundlegenden Entwurf angelegt hatte. Und die der Geschichte einen unerwarteten Reiz verleiht, statthaft ein Stück weiter weg von der noch immer dokumentarischen Rekonstruktion. Nun nämlich ist Georgette nicht die widerspenstige Tochter mehr, die in der Missions-Schule sich ausbildet und als Braut auf die ferne Missions-Station reist. Nun ist sie die Fabrikantentochter, die ihren Philipp zwar geheiratet, aber spät erst, auf der Hochzeitsfahrt, entdeckt hat, dass ihren Mann vor allem das industrielle Besitztum des Schwiegervaters gelockt hat. Enttäuscht und erbost, tauscht sie mit Esther, der tatsächlichen Missions-Braut, die auf dem nämlichen Schiff, freilich in der dritten Klasse nach Indien unterwegs ist.

Für Esther war die Ausbildung ein Weg aus der sozialen Absonderung, in der Arme eben leben; die Aussicht, die Frau eines Missionars zu werden, machte ihr Hoffnung. Doch nun überwältigt sie die Angst, nun erkennt sie, was der Verlust ihrer Identität sein könnte. Wenn sie gegen Ende der Geschichte noch einmal auftaucht, an der Seite von Philipp, der gebieterisch seine Frau zurückverlangt, stellt sie sich zwar nach wie vor in den Hintergrund. Doch anzunehmen ist, dass sie mit dabei sein wird, wenn Robert, der Werkstättenleiter, und seine Frau Helga, die eigentliche Stationsmutter, die vom wütenden Hinduvolk eingeäscherte Mission wieder aufbauen werden.



Der Brand wird von den Einheimischen gelegt, angestiftet dazu hat sie Hosiannah, eine Inderin, die als Kindermädchen auf der Mission arbeitet. Zwar ist sie getauft, doch sie sieht immer wieder zu ihren alten, im Heiligen Baum alchimistisch verehrten Göttern zurück. Sie war, nachdem des Missionars erste Frau dem Fieber erlegen war, seine Geliebte; sie, statt nach einer Weissen zu rufen, jedoch zu ehelichen, verhindert ihn die Enge seines Blicks. Die Flammen, die Kirche und Missions-Haus zerstören, brennen endlich auch die Lügen weg, die Vorurteile und die Überheblichkeiten, derer auch Georgette, die zunächst scheinbar so offene junge Frau, durchaus schuldig ist. Jetzt erst finden die beiden wirklich zusammen.

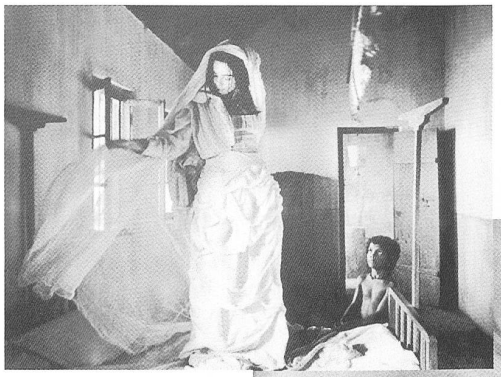
Der Weg in die Freiheit, der sich so am Ende auftut, ist verzweigt. Für Georgette und Gustav bedeutet die Freiheit den Aufbruch zu neuen Ufern, abgesichert in ihrer gegenseitigen Bindung, die zum Ereignis der tatsächlichen gegenseitigen Wahrnehmung erst jetzt wird. Und so, wie die beiden einander entdecken, öffnen sich ihre Augen auch für das Andere, das für sie bisher Fremde, das um sie ist. Öffnen sie sich so, dass beide von nun an darauf verzichten, zuvor vom Anderen, von den Anderen, eine Gegenleistung (etwa den Übertritt zum Christentum) einzufordern. Dieser Weg in die Freiheit, der Ausbruch immer sein soll aus einer Welt der Regelungen und der Zwänge, wie immer diese gesellschaftlich oder ideologisch begründet sind, ist in allen Filmen von Markus Imhoof das Thema gewesen, wie immer dieses Thema stofflich beschaffen sein mag: der Ausbruch aus der Strafanstalt in FLUCHTGEFAHR (1974), aus der Ehe in TAUWETTER (1977), aus der Lebensbedrohung durch ein tödliches Regime in DAS BOOT IST VOLL (1980), aus der Dominanz des Vaters in DIE REISE (1986) und aus dem Bann des eigenen Dämons in DER BERG (1990).

Darf man meinen, dass jetzt, in FLAMMEN IM PARADIES, was das Persönliche betrifft, der Schritt in die Freiheit gelungen ist? Jeder der früheren Filme, wie beschaffen ihre Stoffe immer waren, ob gesellschaftskritisch oder – wie in DAS BOOT IST VOLL – historisch aktenkundig, schloss in der Bestätigung einer stets zwar subjektiv ausgetragenen, immer aber auch auf die Gesellschaft übertragenen Klaustrophobie ab.

So besehen ist auch FLAMMEN IM PARADIES, mag es denn auch ein Publikum (und eine Kritik) geben, die die Geschichte dieses Films auf eine allgemeine Art für bloss kinogängig halten, der ganz persönliche Film von Markus Imhoof, ein Autorenfilm, Beispiel eines in die Welt des Exotischen projizierenden Kinos. Dem indessen, nicht zuletzt dank der jeder Opulenz sich versagenden Kamera von Lukas Strebel, dank einer Kamera, die auch auf Distanz hält, wo andere schwelgerisch die Betörung durch Landschaft und Fremdheit einsaugen würden, keinerlei Exotik eigen ist; auch in der Charakterisierung und Darstellung der – schauspielerisch präzise gewählten und geführten – Figuren nicht.

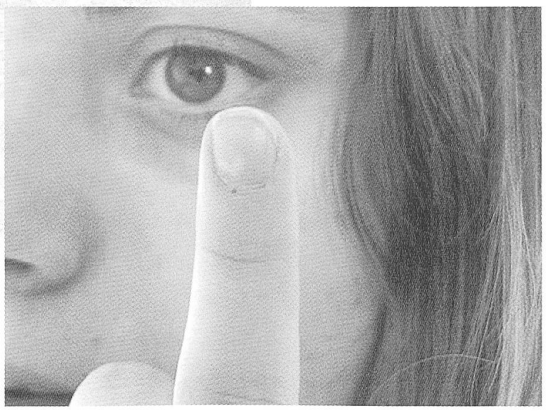
Martin Schlappner

Die wichtigsten Daten zu FLAMMEN IM PARADIES: *Regie: Markus Imhoof; Buch: Markus Imhoof, Judith Kennel, Jacques Akchoti; Kamera: Lukas Strebel; Schnitt: Jacques Comets; Ausstattung: Susanne Jauch, Prakash Moorthy; Musik: Bruno Coulais.* Darsteller (Rolle): *Elodie Bouchez (Georgette), Laurent Grévill (Gustav), Bruno Todeschini (Philipp Braun), Swetlana Schönfeld (Helga Oppliger), Heinz Bühlmann (Robert Oppliger), Sylvie Testud (Esther), Geeta Naïr (Hosiannah).* Produktion: *Flammen im Paradies Filmproduktion, Zürich, Thelma Film, Zürich, Markus Imhoof Film, Aathal, Ciné Manufacture, Paris, zero film, Berlin; in Co-Produktion mit WDR, Schweizer Fernsehen DRS, France 2 Cinéma, Teleclub; unter Mitwirkung von Canal Plus; mit Unterstützung von EDI, Bundesamt für Kultur, Stadt & Kanton Zürich, Kulturfonds Swissimage, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Centre National de la Cinématographie, Paris, Eurimages. Produzent: Pierre-Alain Meier. Co-Produzenten: Robert Boner, Martin Hagemann. Schweiz, Deutschland, Frankreich 1997. Farbe, Format: 35mm, 1:1, 85, Dolby SR, Dauer: 105 Min. Ch-Verleih: Frenetic Films, Zürich.*



Hautnähe, *Pelznähe*

GHETTO von Thomas Imbach
TIERISCHE LIEBE von Ulrich Seidl



GHETTO wie TIERISCHE LIEBE verraten ein wachsendes Bedürfnis, die engen strengen Schranken und Formeln der Gattung "Dokumentarfilm" zu überschreiten.

In diesem Land, aus dem so selten etwas Hirnverbranntes kommt (im geistig gesunden Sinn des Wortes), macht er die verrücktesten Filme. Schon wie sie entstehen, wirkt schizophren. Denn wohl heisst der Autor von RESTLESSNESS, WELL DONE und jetzt GHETTO Thomas Imbach. Er ist 36, aber er hat mehr als einen Partner und Mentor, nämlich eine Projektionsfigur und einen Schatten, um nicht zu sagen einen Vater von 59 Jahren. Jürg Hassler ist Kameramann, Monteur, emeritierter Achtundsechziger und politischer Dokumentarist.

Der Ältere ist beim Drehen wie beim Schnitt häufiger dabei, als es einem Autor passen kann. Wer macht nun den Film, fragt sich der Jüngere oft. Jedesmal muss er sich vorsagen: ich! Von ihm haben die Filme ihre Hast, die suchende, getriebene, zerfahrene, ruhelose Form. Die *restlessness* ist das gerade Gegenteil des bedächtigen, geduldigen Hinblickens, das als Kardinaltugend des Dokumentarismus gepriesen wird, und sei's bloss, um das Schinden von Laufzeit zu entschuldigen. Von Hassler kommt das Auge für das Dasein hier und heute, das Gespür für den schweissigen Dunst der Erdenküche.

WELL DONE stellt ein Stück Diesseits am Beispiel einiger Zürcher Bänkler dar, GHETTO das seine an dem einer Handvoll Jugendlicher in einem Vorort am Zürichsee. Aber keiner der beiden Filme versucht, seinen Gegenstand auf ein paar verwertbare Aussagen von strammer journalistischer Griffigkeit zurückzustutzen. Sie geben weder ein Abbild noch eine Interpretation von der Welt, sondern lassen sie durch den alchemistischen Schmelztiegel, der sie pulverisiert und neu erschafft. Fast immer hautnah auf den Figuren, kehren Bild und Ton die andere Seite der Realität hervor, keine verborgene, sondern eine vernachlässigte. Es ist das, was wir wahrnehmen, aber nicht aufnehmen und behalten. Und es entspricht dem, was gemeinhin als unwichtig unter den Tisch fällt oder gar nicht erst vor die Linse kommt.

Von einem fortlaufenden Gespräch etwa und ähnlichen Vorgängen, die ungeschnitten oder konventionell montiert ablaufen müssten, bleiben nur die Spickel, Splitter und Schnipsel. Sie sind konsequent gegen den Strich ausgewählt und sprunghaft geschnitten: eine Handbewegung, der Blick auf eine Landschaft, ein missratener Satz, ein Gedanke, drei, die gleichzeitig losreden, ein betretenes Schweigen oder schallendes Gelächter, die flüchtige Wahrnehmung eines Augenblicks.

Da kristallisiert sich nichts Informatives heraus, doch entrollt GHETTO in sechs Abteilungen ein so jetziges wie

zeitloses Panorama. Ghetto, Auto, Techno, Sex, Drugs, Marroni, so heissen die Kapitel. Sie legen dar, wie es einem zumute sein muss, an diesem bestimmten Ort, zu dieser bestimmten Zeit, halbwüchsig von der Schule weg einen Anfang im Berufsleben zu suchen. Aber das Entscheidende ergibt sich erst aus etwas anderem – was es nämlich überhaupt bedeutet, die letzten Tage der Kindheit zu verbringen und seine ersten Schritte als Erwachsener zu tun, auch geschlechtlich, in allem.

Liebe deinen Übernächsten

Beim Nachbarn Österreich, dem das Hirnverbrannte leichter von der Hand geht, ist es Ulrich Seidl, der die verrücktesten Filme macht. TIERISCHE LIEBE heisst seine Ballade auf das Wien der Haustierhalter und ihrer Hunde oder sonstigen kleinen Lieblinge. Auf Anhieb sticht das Ausbleiben eines obligaten Klischees ins Auge. Es fehlt jedes Bild vom heimeligen Kot auf den Strassen der Grossstadt. Eher schon, als dass ein Köter auf den Asphalt kötete, ist einmal Zweibeiner vor laufender Kamera auf der Sitzbrille zu bewundern.

Auch sonst wird auf die Tiere kaum eigens geachtet, sondern sie erscheinen allein im Bezug zum Menschen. Einzig zählt, wie die vernunftbegabte Kreatur der unvernünftigen auf den ausgehungerten oder verfetteten Leib rückt. Gefunden wurden Halter, die für ihre Gehaltenen eine besonders lebhafte physische Zuneigung empfinden und demonstrieren. Eine schmählich verlassene reifende Schauspielerin zum Beispiel, die den entschwundenen Treulosen vergessen will, verliebt sich in einen vorbildlich gepflegten Husky. Zwei Rentner, die auf die Auszahlung einer Erbschaft warten, halten sich solange einen Hund, dem das Gehorchen aber schwer beizubringen ist.

Überwiegend sind es Bedürftige, Unwissende, Knast- und Psychiatrieerfahrene, die in den willfährigen Vierbeinern Liebesobjekte von dankbarer Art wittern. Zum Verrat unfähig, lassen sich die Tiere lieber zerreissen, als Herrchen oder Frauchen untreu zu werden. Dein Nächster hintergeht dich bestimmt. Dein Übernächster ist dazu ausserstande, vorausgesetzt, er ist ein Hund.

TIERISCHE LIEBE setzt sich auf andere Weise als GHETTO über die klassische Frage nach Authentizität und Wahrheit hinweg. Wo Imbach sein Material nach Belieben verwendet und den Gegensatz von wesentlich und unwesentlich souverän ignoriert, da setzt Seidl in Szene oder tut es eben nicht, wie ihm jeweils behagt. Dass etwas so geschehen kann, wie es effektiv vor der Kamera geschieht, ist ihm, ob herbeigebogen oder nicht, Aussage und Beweis genug. Das Haustier wird ja dann auch nicht selbst zum Thema, sondern bildet den Fluchtpunkt von Einsamkeit und Unwohlbefinden der Menschen. Die beiden Qualitäten sind ja auch viel zu diffus, als dass man sie belegen könnte. Sie lassen sich als "echt" entweder aus einer Szene herausspüren oder nicht.

GHETTO wie TIERISCHE LIEBE verraten ein wachsendes Bedürfnis, die engen strengen Schranken und Formeln der Gattung zu überschreiten. Die stetige Erneuerung (beim Spielfilm selbstverständlich) wird beim Dokumentarfilm zurückhaltend betrieben und mit Skepsis beobachtet. Die Vorstellung, *eine* einzig richtige Methode liefere die einzig richtigen Resultate, ist tief verankert. Das Gelände jenseits der Tradition ist so weitläufig, wie es zögerlich erforscht wird. Die nötige Pionierarbeit wird, wie die beiden fraglichen Beispiele zeigen, nur einzelsprungweise geleistet.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu GHETTO: *Realisation: Thomas Imbach; Buch: T. Imbach, Monika Gsell; Kamera: Jürg Hassler, T. Imbach; Schnitt: Thomas Imbach, Jürg Hassler; Sounds: Peter Bräker; O-Ton: Thomas Imbach.* Mitwirkende: *Xhumasije Serifi, Markus Bollerter, Daniel Donatsch, Ana-Maria Bopp, Steffi Lauterburg, Oliver Bruni, Attila Açikel.* Produktion: *Bachim Film; Produzent: Thomas Imbach; Co-Produktion: Filmkollektiv Zürich. Schweiz 1997. Farbe, Dolby SR, Dauer: 130 Min. CH-Verleih: Lang Filmverleih, Freienbach.*

Die wichtigsten Daten zu TIERISCHE LIEBE: *Realisation und Buch: Ulrich Seidl; Kamera: Peter Zeitlinger, Michael Glawogger; Schnitt: Christof Schertenleib, Michael Glawogger; Ton: Ekkehard Baumung.* Mitwirkende: *Hubert Scholz, Ernst Schönmann, Franz Hölschuh, Erich Wägerer, Gabi Tairi, Christina Yildiz.* Produktion: *Lotus Film, Wien; ausführende Produzenten: Erich Lackner, Hans Selikovsky. Österreich 1995. Farbe, Dauer: 114 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: Ventura Film, Berlin.*

Mona *Lisa* in der Endkontrolle

Die Wittstock-Filme des Ostberliner Dokumentarfilmers Volker Koepp

«Ein Hund, der einem fliegenden Kinderball nachhetzt und vor dem leblos liegenden Gegenstand haltmacht und nicht begreifen kann wie so ein dummes hirnloses Gummiding lebendig hüpfen und witzig hüpfen kann, ist ein Held eines Augenblicksdramas.
Was kümmert mich die grosse Tragödie der Weltgeschichte, die in den Leitartikeln der Blätter niedergelegt ist? Das Diminutiv der Teile ist eindrucksvoller als die Monumentalität des Ganzen.
Ich habe keinen Sinn mehr für die weite, allumfassende Armbewegung des Weltbühnenhelden.
Ich bin ein Spaziergänger.»

Joseph Roth, 1921

Kleine Vorrede über die ostdeutsche Depression

Nachdem 1989 die Mauer gefallen war, erwarteten viele, dass nun im Osten die Schubladen aufgehen würden und Romane, Erzählungen, Theaterstücke und Drehbücher zum Vorschein kämen, die bisher an der Zensur gescheitert waren. Dies erwies sich schnell als Irrtum: Die einzig bemerkenswerten Filme, die nach 1989 veröffentlicht wurden, waren bereits 25 Jahre alt: die sogenannten Verbotsfilme, die 1964 dem neuen restriktiven Kulturkurs der SED zum Opfer gefallen waren. Auch die Erwartung, dass die ostdeutsche Kultur, befreit von der Last der Zensur, nun einen explosionsartigen Kreativitätsschub erleben würde, ging fehl. In den verschiedenen kulturellen Milieus herrschte nach 1989 eher Katerstimmung. Die Gründe waren mannigfach: Die Revolution endete in der Wiedervereinigung, der Markt regierte, und manchem Kunstschaffenden, der zuvor jahrelang gegen die DDR-Zensur gekämpft hatte, trat erst jetzt die – nun endgültig verlorene – Ambivalenz seiner damaligen Situation vor Augen. Zwar war man nun die stumpfsinnige Bürokratie und die Stasispitzelei los – aber damit auch zwei Privilegien, die unwiderruflich perdu waren: Die staatlich garantierte soziale Sicherheit und, noch wichtiger, die zentrale Rolle, die die staatliche Repression den Regisseuren und Autoren gleich doppelt beschert hatte. Denn zum einen galt in der feudalsozialistischen DDR ein Wort, ein Bild als potentiell staatsgefährdend. So rief die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 die erste Staatskrise nach 1953 her-

vor. So wichtig konnten Dichter in keiner Demokratie sein. Zudem wuchs der Kunst (vor allem Theater und Literatur) die Funktion einer Ersatzöffentlichkeit zu. Was die staatliche kontrollierte Presse unterdrückte, kehrte, in feinen Andeutungen verkleidet und von einem kundigen, empfindsamen Publikum mit manchmal atemloser Spannung aufgesogen, auf der Bühne wieder. Mit der Pressefreiheit entfiel diese Rolle – und manche Künstler konnten dies nur als narzisstische Kränkung begreifen. Mit dem gewohnten Gegner – Zensur und Stasi – war auch die eigene Rolle als derjenige, der die aktuellen Grenzen dessen, was gesagt werden durfte, ausprobierte, dahin. «Es ist», sagte Heiner Müller, «verletzend, von seinen Feinden verlassen zu werden.» Zudem blieb auch das Publikum zu Hause und schaute lieber RTL, die soziale Sicherheit der Künstler war dahin, und die politischen Hoffnungen auf eine reformierte DDR, die viele Künstler hegten, wurde im März 1990 definitiv vom Volk beerdigt. Dazu kam, dass es den westlichen Medien gelang, die Stasi zum zentralen Sujet zu machen, in dem die DDR-Vergangenheit zu verhandeln war. Auf östlicher Seite rief diese mediale Offensive, die, nicht nur bei prominenten Fällen wie Christa Wolf und Heiner Müller, manchmal blanker Sensationslust entsprang, eine gewisse Lähmung hervor. Im schlimmsten Fall mündete das Gefühl, das die eigene Vergangenheit instrumentell gegen einen selbst verwendet wurde, in Nostalgie: einer rückwärtsgewandten, muffigen Sentimentalität, die der Kreativität eher hinderlich war.

1

All dies gilt, im Grossen und Ganzen, auch für den DDR-Dokumentarfilm. Nach dem Herbst 1989 entstanden kaum mehr ästhetisch und inhaltlich bemerkenswerte Dokumentarfilme als zuvor – von endlich befreiter explosiver Kreativität keine Spur. So ist es auch kein Zufall, dass die beiden wichtigsten, zentralen dokumentarischen Auseinandersetzungen mit der Wende nicht von einheimischen Regisseuren stammen: Marcel Ophüls NOVEMBER DAYS und Jean-Luc Godards ALLEMAGNE NEUF ZÉRO (auf diesem Niveau ist allenfalls Jürgen Böttchers dokumentarisches Essay DIE MAUER zu verorten). Direkt nach 1989 schienen die ostdeutschen Dokumentaristen zudem in ein Zeitloch gefallen zu sein. So zeigten viele DDR-Dokumentaristen noch 1990 und 91 die – zuvor strikt tabuisierten – Bilder von der Mauer mit dem Gestus des Unerhörten, das man endlich zeigen durfte. Ein tragikomisches Missverständnis: Die Mauer war abgeräumt, die Bilder davon längst Teil einer allgemein verfügbaren folkloristischen Ikonographie. Die Geschichte war schneller als die Bilder geworden, die meisten Dokumentarfilmer sprachlos.

1
Volker Koepp

2
LEBEN IN WITTSTOCK
(1984)

Die Politik des Alltäglichen

Die Filme von Volker Koepp erscheinen von all diesem Unbill, von Depression, Kränkung durch Statusverlust und künstlerischer Verzagtheit, seltsam unberührt. Das macht sie zu einem Unikat – und Koepp zum produktivsten, wichtigsten ostdeutschen Dokumentaristen der neunziger Jahre. Auch in seinen Filmen sieht man die Spuren der neuen Zeit; Konsum, Freizügigkeit und Arbeitslosigkeit. Aber dies geschieht eher nebenher: Der Focus fällt nach wie vor auf Alltägliches. Von dem Spektakel 1989 gibt es hier kaum Bilder. So entgeht Koepp der Falle, den Blick auf historische Sensationen zu richten, die, als dokumentarisches Bild präsentiert, ihr Verfallsdatum längst überschritten haben. Bei Koepp geht es sichtbar um Zustände; Ereignisse sind etwas für das Fernsehen.

Der Blick richtet sich nicht auf Berlin, sondern nach Zehdenick an Havel und Wittstock an der Dosse, nicht auf die Geschichte, sondern ihre Auswirkungen in der Provinz, nicht auf grosse Linien, sondern aufs Detail. Sie meiden, was landläufig unter Politik verstanden wird – die gleichsam durch die Hintertür wieder hereinkommt.

Der Film, der am ehesten politische Intervention war, hiess MÄRKISCHE ZIEGEL, gedreht noch in der DDR 1988/89. In der volkseigenen Ziegelei in Zehdenick rieselte der Putz von den Wänden, Wasserhähne tropften, resignierte DDR-Bürger schauten matt in die Kamera. Ein Arbeiter schichtet jeden Tag 13000 Ziegel um: mit der Hand. Diese Szene ist gegen Wochenschau-Bilder aus den Fünfzigern montiert, in denen die Ziegelei in donnerndem Agit-Prop als vorbildlicher Betrieb gefeiert wurde: Bote einer glücklichen Zukunft, die seitdem auf sich warten lässt. «Jetzt ist das Morgen, das man gestern sah» (Heiner Müller). Als MÄRKISCHE ZIEGEL im Sommer 1989 auf westdeutschen Festivals gezeigt wurde, sahen manche darin das Ende der DDR nahen. Wenn die DDR-Zensur noch nicht einmal mehr die Kraft hatte, diese Bilder zu unterdrücken, dann musste es ernst sein.

Nach 1989 schien Koepp unbeeindruckt so weiter zu machen wie zuvor: 1990/91 setzt er seine Märkische Trilogie fort (MÄRKISCHE HEIDE, MÄRKISCHER SAND und MÄRKISCHE GESELLSCHAFT MBH). Den Zeitläuften nähert er sich 1992 am ehesten mit dem halbautobiographischen Film SAMMELSURIUM – EIN OSTELBISCHER KULTURFILM – nicht zufällig ist dies sein schwächster Film. 1991 und 1996 dreht er wieder in Wittstock, einer Kleinstadt in Brandenburg, in der er seit 1974 drei Frauen beobachtet. Die erstaunliche Produktivität verdankt sich dem für Ideologie ungeeigneten Blick des Regisseurs, der sich stets für das Detail und wenig für Weltbühnenhelden interessierte. Weil Koepp auch zu DDR-Zeiten – anders als beispielweise Winfried Junge, der in seinen Langzeitbeobachtungen über das Dorf Golzow heftig agitatorische Phasen hatte – keine ideologischen Filme machte, fielen bei ihm auch die retrospektiven Selbstgeisselungen und moralischen Zerknirschungen aus. Auch von der in den frühen Neunzigern im östlichen Dokumentarfilm modernen Verbitterung über das undankbare Ost-Volk, das, anstatt Bürgerbewegung und Intellektuellen die Herbstrevolution zu danken zu Aldi marschierte und für Kohl stimmte, ist bei Koepp nichts zu sehen. «Autorenhaltung und Standpunkt, das muss im Material stecken. Das kann nicht irgendwie hinterher draufgesetzt werden. Und wenn man das nicht im Material hat und man benötigt einen Kommentar, um das alles zu erklären, dann hat man, glaub ich, seine Arbeit nicht richtig gemacht.» So hat Koepp 1980 seinen Stil umrissen, so sehen seine Film auch aus: Entdeckungsreisen, in denen die Bilder nicht Illustration von Thesen sind, sondern Dokumente der Suche nach dem wahrhaftigen Augenblick: dem Moment, in dem ein Gesicht, eine Situation sprechend wird. Diese Haltung, die den Eigensinn des Materials zur dramaturgischen Linie erklärt, imprägniert auch gegen (politische) Indienstnahmen. «Filme sind sich selbst treu, wenn sie physische Realität wiedergeben und erfassen.» Mag sein, dass Siegfried Kracauers emphatische «Errettung der äusseren Wirklichkeit» im Film heute manchem hartgesottenen Medien-user rührend veraltet erscheint. Als Programm einer dokumentarischen Ästhetik ist es nach wie vor brauchbar – und manche Koepp-Filme sind passgenaue Verwirklichungen des Kracauerschen Anspruchs.

1993 entsteht ein Dokumentarfilm über den Uranabbau im Süden der DDR, in dem Erz für die sowjetische Atombombe gefördert wurde: eine Elege an die wenigen Bergleute, die die gefährliche Schinderei überlebten. Die Landschaft ist ruiniert, die Städte sind verstrahlt. Altstädte wurden abgerissen, die Stollen reichen bis zu den Baumwurzeln.

DIE WISMUT ist weniger Reportage über ein Gebiet, das bis zur Wende terra incognita war, als Panoramablick und geduldige Milieubeschreibung. Die Kultur ist ganz und gar vom Bergbau geprägt, unverdrossen singen die Veteranen bei Bier «Glückauf, Glückauf, der Steiger kommt» und pflegen Erinnerungen an die wüsten Anfangsjahre: den Hunger nach 45, als man Gras und Löwenzahn frass. Mit Badehose und Gummistiefeln fuhren die Kumpel in den Schacht und atmeten radioaktiven Staub. So zeigt DIE WISMUT – ohne dies je zur Sprache zu bringen – den Widerspruch zwischen einer traditionellen Produktion und unkontrollierbarer Zerstörungstechnologie. Die Gefahr ist der sinnlichen Wahrnehmung entzogen, das Arbeitsethos, das sich in Jahrhunderten als taugliche Haltung erwiesen hatte, verhindert erst recht klare Erkenntnis der Lage. Weil dieser Widerspruch nicht zu reparieren ist, wirkt DIE WISMUT kühler, nüchterner, fast untypisch für Koepp. Das mag auch daran liegen, dass es um eine Männerwelt geht – ungewohnt für Koepp, der meist Frauen ins Zentrum rückt.

1994 entsteht KALTE HEIMAT: ein zweieinhalbstündiger Reisefilm über Ostpreussen, eine epische Studie über ein von der Geschichte verwüstetes Land. Das erste Bild zeigt beharrlich einen Mann auf einem Pferdefuhrwerk vor endlosem Western-Himmel. Eine melancholische Ziehharmonika ertönt von Ferne. Dann braust ein Auto vorbei. Diese Ouvertüre ist zweierlei: Symbol des Einbruchs der West-Geschwindigkeit in den Osten und Paradigma filmischer Ästhetik, die Zeit braucht, um den Figuren gerecht zu werden. KALTE HEIMAT versammelt Geschichten, Episoden, fast ein Dutzend Hauptfiguren, Russlanddeutsche, die aus Kasachstan hierher zogen, russische Juden, Litauer, Flüchtlinge aus Tadschikistan, Ostpreussen, Verfolgte von Stalin und Hitler. So entsteht das pointilistische Gemälde eines Transitraumes.

Einmal zeigt die Kamera in starrer Einstellung eine Russin, vielleicht fünfundzwanzig, strohblondes Haar, roter Lippenstift. Sie steht hinter einem Tre-

2

sen und sagt: «Hier ist Heimat. Für meine Eltern war es noch nicht so, aber für mich ist es so.» Was ihr grösster Wunsch wäre, fragt Koepp, und das Mädchen überlegt lange, zögert, zaudert und dann, nach einem scheuen Blick, sagt sie schliesslich: «Ein Hund.»

Dies ist ein ironisches Spiel mit gefilmter Intimität, der Veröffentlichung von Privatem, ein Spiel mit unserem Voyeurismus, der durch dieses Bekenntnis freundlich enttäuscht wird. Solche Szenen sind weder inszeniert noch ganz zufällig; sie sind gefunden, gewiss, aber man braucht ein besonderes Sensorium für solche Augenblicke. Koepp vermag den Menschen auf eine Art nahe zu kommen, die stets freundliche Distanz wahrt. Er zeigt sie von ihrer besten Seite – deshalb gibt es in seinen Filmen auch (fast) keine Schurken, nur mehr oder weniger vitale und einzigartige Individuen. «Soziale Erotik» hat Dietmar Hochmuth diese Art genannt, und es verwundert nicht, dass meist Frauen im Zentrum der Filme stehen: Sie sind nicht die besseren, aber die lebendigeren Figuren.

So entfaltet KALTE HEIMAT eine Art Küchenperspektive auf Politik und Geschichte, in der das Private als Fluchtwinkel vor den Verwerfungen der Historie erscheint. Eine Rekonstruktion von Unschuld, die im privaten Reich eines «guten Matriarchats» unbeschadet hätte gedeihen können, entsteht so trotzdem nicht. Einmal sieht man eine Wohnküche, darin ein altes Ehepaar. Die Frau spült, man hört ein metallisches Geräusch: Porzellan auf der Spüle. Der Mann erzählt, wie er Augenzeuge von Massenmorden der Wehrmacht an Juden wurde, man hört dabei minutenlang das Klacken der Becher auf der Spüle. Die Diskrepanz zwischen dem Terror und dem Jetzt bleibt unaufhebbar. Gleiches gilt auch für Thomas Plenerts traumverlorene Landschaftsbilder von Dünen, Meer und kurischem Haff, die keine Idyllbilder bleiben. Die Montage verschachtelt die Erzählungen von Historie, Blut und Opfer mit diesen Bildern, die somit immer mehr wirken als wäre die Natur selbst kontaminiert mit Geschichte, die in diesem Jahrhundert meist Vertreibung, Flucht und Mord war. So ist in KALTE HEIMAT ein dramaturgisches Credo sichtbar: das Politische aus dem Privaten zu buchstabieren.

So meidet Koepp stets das plakativ Politische. Diese Ausblendung ist zum einen gewiss eine Strategie, um die hölzerne Parteilichkeit der DDR-offiziellen Agitpropsprache zu vermeiden. Aber dahinter verbirgt sich noch ein wenig mehr: nämlich ein anderer, geweiteter Begriff des Politischen, der nicht auf Parteien, Institutionen und Staat beschränkt ist, sondern im Alltag wurzelt. So messen die Wittstock-Filme aus, was Alexander Kluge und Oskar Negt den «Block des wirklichen Lebens» nennen: das soziale Leben, Freundschaften, Arbeit, Erotik, Familie, Generationsverhältnisse. Was privat oder individuell scheint, erweist sich dabei als politisch – dieser Trick funktioniert nur, weil dieses Private als Privates respektiert und nicht als Beleg politischer Thesen oder dergleichen bemüht wird. So wird der Dokumentarist zum Chronist, nicht Interpret der Dinge – und er setzt eine Dialektik von Allgemeinem und Besonderem in Gang, die an die Portraitfotografien von August Sander erinnert: Er findet im Individuum den Typ. Die Dinge sollen sich wie von selbst entfalten, die Personen wie von selbst Kontur gewinnen.

Lieblingsszene

In KALTE HEIMAT sehen wir in einer Szene zwei Mädchen, kaum zehn Jahre alt, an einer Brücke. Früher konnte man an das andere Ufer schwimmen, aber heute ist dort eine Grenze, Litauen. «Was willst du mal werden?» fragt Koepp.«Frisöse» sagt das Mädchen. Und, zu ihrer kleineren Schwester: «Schau in die Kamera. Kannst du mich sehen? Ich sehe dich in der Kamera.» So sieht das Wunder aus, das Koepp manchmal zu Wege bringt: Die Kamera als Instrument in einem Spiel der Spiegelungen zu nutzen.

Wie Wittstock zur Mitte der Welt wurde

Über zwanzig Jahre hat Volker Koepp in Wittstock an der Dosse, einer Kleinstadt im Märkischen, gedreht. Erstmals 1974 einen Kurzfilm, dann regelmässig alle zwei, drei Jahre weitere Kurzdokumentarfilme. 1984 entstand LEBEN IN WITTSTOCK, ein langer Dokumentarfilm, der die zuvor entstandenen Filme mit neuem Material verband. Eigentlich sollte die Wittstock-Reihe damals beendet sein: Alles ging seinen Gang und Aufregendes schien nicht in Sicht. Dann fiel die Mauer, NEUES IN WITTSTOCK (1991) entstand, schliesslich WITTSTOCK, WITTSTOCK (1997), der wohl endgültig letzte Film.

Die Wittstock-Filme entsprachen, ähnlich wie Jürgen Böttchers RANGIERER oder WÄSCHERINNEN, der offiziellen kulturpolitischen Linie: Sie zeigten Arbeitsalltag – allerdings fern der gusseisernen Verschönerungsfloskeln des Agitprop. Und wie Böttcher zeigte Koepp die Härte der Arbeit, die in den offiziellen Medien verschwiegen wurde; gleichzeitig poetisierte er den Alltag. Die Kraft des dokumentarischen DEFA-Filmes rührte aus diesen beiden Quellen: aus sublim formuliertem politischem Dissens und einem Blick, der Schönheit noch in Schutz und Qual entdeckt. Im DDR-Fernsehen waren die Wittstock-Filme nicht zu sehen.

MÄDCHEN IN WITTSTOCK (1974) war die erste Begegnung mit der Stadt. Neben dem Ort entsteht in ländlichem Raum ein ehrgeiziges Grossprojekt auf grüner Wiese: das Textilkombinat «Ernst Lück». Zehn Jahre später sollten hier knapp dreitausend Arbeiterinnen beschäftigt sein. Der suchende Blick des Regisseurs traf damals eine Aufbruchssituation. Ein immer wiederkehrendes Bild ist die Seitwärtsfahrt durch die noch leeren Hallen.

Man sieht die internen Konflikte zwischen Arbeiterinnen und Leitung, die nur auf den allerersten Blick noch in einer Dialektik von Plan, Widerstand und Verbesserung aufgehen. Die optische Argumentation scheint dies schon von Beginn an zu unterlaufen: in der sympathisierenden Sorgfalt mit der die Kamera die Mädchen bei der Arbeit beobachtet; andererseits in dem Bild, in dem der Direktor im Vordergrund redet und die Mädchen im Hintergrund arbeiten.

Im Betrieb gibt es Anlaufschwierigkeiten, die nicht weichen. Die Produktivität ist niedrig, die Fluktuation in der Belegschaft hoch. Eine Betriebsversammlung soll helfen. Schon hier gibt es bei den jungen Arbeiterinnen Anklänge von Resignation: dass es ja doch nichts hilft, weil es so bleibt wie es ist, auch wenn man sich müht. «Et jeet eben nich», wird Edith, die Engagierte, zwei Jahre später in WIEDER IN WITTSTOCK sagen. Das wird sie später immer und immer wieder wiederholen, manchmal selbstironisch, meist verbunden mit der trotzigen, nie eingehaltenen Drohung, dass sie nun endgültig nicht mehr mitmachen werde.

In LEBEN IN WITTSTOCK sieht man eine jener vier oder fünf programmatischen Szenen, die auch in WITTSTOCK, WITTSTOCK wieder auftauchen und in denen ein Thema des Films blitzlichtartig verdeutlicht zu sein scheint. Die Mädchen in der Diskussion mit der Werksleitung: Rechts im Bild und an einem langen Tisch sitzen zwei Direk-

1 LEBEN UND WEBEN *(1981)*

2 MÄDCHEN IN WITTSTOCK *(1974)*

toren, links die Arbeiterinnen. Ein Mädchen, erregt und gleichzeitig bemüht, ihre Aufregung zu beherrschen, sagt, dass die Arbeiterinnen zu wenig Anleitung erhalten hätten, nun aber höhere Produktivität gefordert würde. Der Direktor wendet sich regungslos an die Arbeiterinnen und bekundet, dass er «für diesen Beitrag erstmal vor allem sehr dankbar» sei. Wenn Arbeiterinnen und Direktion miteinander sprechen, müssen sie sich einander zuwenden. Dass sie aneinander vorbeireden, ist schon Teil des optischen Diskurses.

In das «emotionale Zentrum» der Wittstock-Filme rückt Stupsi, eine junge Arbeiterin, die bereitwillig und nicht ohne Koketterie von ihrem Privatleben erzählt: von Kabale und Liebe, von den Jungs, die zuviel saufen und schnell zuschlagen, von dem Traum, einmal, für eine kurze Zeit, wegzugehen aus Wittstock an der Dosse.

Die Wittstock-Filme leben vor allem durch Szenen von ad hoc einleuchtender emotionaler Kraft, die sich aus Unmittelbarkeit speisen. Koepp versteht es, die Kamera als Instrument einer Begegnung einzusetzen. In LEBEN IN WITTSTOCK sehen wir einmal aus einiger Entfernung in der Fabrikhalle zwei Mädchen, die miteinander tuscheln, sich necken. Als sie die Kamera entdecken, lachen sie; verlegen, als wären sie bei einer lässlichen Sünde ertappt worden, aber auch laut. Dann gehen sie, nicht ganz ohne Geste von Ironie, wieder ihrer Pflicht nach. Ein Mädchen wendet sich um – und stolpert. Das ist wie eine Slapstick-Szene, die ihre Schönheit und ihre Kraft, uns zu berühren, aus unverstellter Unmittelbarkeit bezieht. So öffnet sich ein erotischer Raum. Erotisch, weil es um Blicke geht, die man zurückgibt oder denen man ausweicht, um ein Spiel mit Lust und Scham, wenn man angeschaut wird.

LEBEN UND WEBEN (1981) ist vielleicht der deprimierendste Wittstock-Film. Zu Beginn sehen wir Edith, die Mutige, die Aktive. Sie hat sich verlobt und ist Obermeister geworden. Es gibt Arbeit, aber auch Heimat? Im Ledigenheim sind Übernachtungen von Männern verboten, die sozialistische Moral soll gewahrt bleiben, sagt die Leiterin. Immer wieder sieht man lange, kalte Flure; darin manchmal übermütige Mädchen, die, wie trotzig, die Unwirtlichkeit des Ortes missachten. Kleine Fluchten, kleine Wünsche. Nicht mehr im Heim wohnen zu müssen, sagt eine Frau, das wäre schön und träumt von einer Einraumwohnung. Der Alltag

1

2

scheint zermürbend zu sein: Arbeit und Fernsehen, manchmal Kneipe, manchmal Lesen. Am Ende redet Edith von der Rente. Vom Glück keine Spur mehr.

Notiz über die Nähe von Dokumentarfilm und Beckett

Eine unveröffentlichte Szene aus einem frühen Dokumentarfilm von Volker Koepp. Der Regisseur sitzt neben der Protagonistin des Films. Niemand spricht. Kein Wort. Minutenlang. Dann Koepp: «Sag doch mal was.» Die Frau: «Frag doch mal was.»

Ein Traum vom eigenen Leben, das wie Kino sein soll

1990 ist Volker Koepp noch einmal nach Wittstock gefahren: NEUES IN WITTSTOCK. Alles ist anders. Eine Touristin fragt, ob man auch Postkarten von der heimischen Kirche kaufen könne, und der Reiseleiter antwortet leutselig, man könne in Wittstock alles kaufen. Vor einem Laden preist eine Verkäuferin schwarz-rot-goldene Länderkissen an, Preis 16.80 DM; auf der Strasse bieten Vietnamesen Zigaretten feil. Ein moderner Jeansladen, «New Yorker», öffnet, das Obertrikotagenwerk «Ernst Lück» wird abgewickelt. Wende in Wittstock.

Edith wird als eine der ersten entlassen, die Kamera wartet am Tor. «Man hängt doch dran, zwanzig Jahre sind ne lange Zeit», sagt sie und tritt von einem Bein auf das andere. Kein einfacher Abschied. Die Pausen werden länger, dann bittet sie: «Lass mal die Kamera weg.» Volker Koepp gehorcht widerwillig und erst nach ein, zwei Minuten. Dann wird die Leinwand für einen Moment schwarz. Diese Szene funktioniert wie eine Ellipse. Sie zeigt, indem sie darauf verweist, was sie nicht zeigt.

Man mag die Wittstock-Filme auch als eine ferne Parabel der DDR deuten: über das Neue, das so schnell erstarrt ist, und die Resignation und die Lähmung, die folgten. Aber (und das verbürgt die Gültigkeit der Filme) der Plot, die Geschichte des Obertrikotagenwerkes, ist nur Rahmen. Ins Bild rücken drei Frauenportraits: Stupsi, der weibliche Star, Edith, die FDJ-Sekretärin, die Mutige, die etwas will, Renate, die erfahrene Ältere, patente. Die Intensität der Filme ist auch Ergebnis von Konzentration, deutlichen Auslassungen. Die Männer von Elsbeth und Edith sind nur am Rande, wie Schatten, zu sehen.

Das kinematographische Können (auch des Kameramannes Christian Lehmann) erweist sich darin, die unterschiedlichen Rollen der drei Frauen sichtbar zu machen und in physischer Präsenz erfahrbar werden zu lassen. So sieht man Edith meist in der Gruppe und dort oft im Zentrum. Sie, die Aktive, die meist von der Arbeit, weniger von sich spricht, wird definiert durch ihre Rolle im öffentlichen Raum. Der Gegenpart fällt Stupsi zu, die meist frontal in die Kamera spricht: von Wünschen, von Jungens und Liebe. Manchmal, wenn Stupsi (meist in amerikanischen oder nahen Einstellungen) im Bild ist, scheint es ein Licht zu geben, das die Szene entrückt. Alles, nur keinen Mann aus Wittstock wollte sie heiraten, wegen dem Suff und den Schlägereien. Es kam anders, wie so manches. Edith, die Wittstock nie verlassen wollte, wird als eine der ersten entlassen; sie zieht in den Westen, weil es in Wittstock keine Zukunft und keine Arbeit mehr gibt. Und Renate, die 1973 aus Sachsen kam, um das Werk aufzubauen, wird in Wittstock bleiben, «weil Wittstock kann ja nicht leer bleiben.»

Manchmal finden sich in den frühen Filmen kleine Beobachtungen, die sich zu Episoden verdichten, die von Sehnsüchten und Alltag erzählen. Einmal sieht man Stupsi, draussen auf einer Strasse. Ein kalter Tag, Spätherbst vielleicht, der Atem gefriert schon. In einer einigermassen verwegenen Felljacke schaut sie spöttisch Wittstocker Bürgern nach und lacht in die Kamera. In einer Kneipe, in der Rockmusik dröhnt, sitzt sie vor einem Tisch, übervoll mit Bierflaschen. Ein Junge setzt sich hinzu, ein kleiner Streit, den wir nicht hören, entspinnt sich, sie steht auf; der Junge bleibt wütend zurück mit einem betrunkenen anderen Jungen.

Solche lakonischen, szenischen Miniaturen erzählen von Lebensgier und Auflehnung, Kleinstadtenge und Widerstand. Volker Koepp sucht weniger Aussagen als Momente. Man sieht Feste, auf denen die Mädchen miteinander tanzen; so sieht man, dass es in Wittstock, werksbedingt, zuviele Mädchen gibt. In den Interviews fragt Koepp nach diesem und jenem; in den Antworten sind manchmal die Augenblicke, in denen Schweigen einsetzt, wichtiger als die Informationen, die die Sätze transportieren.

So sind die Wittstock-Filme der poetische Gegenentwurf zu Winfried Junges protestantischen, stets ins Belehrende neigenden Golzow-Filmen. Auch Junges Langzeitdokumention aus dem Osten Brandenburgs zeigt DDR-Alltag: Schule und Jugendweihe, Heirat und Scheidung. Doch der Regisseur drängt sich, anders als Koepp, fast aufdringlich in den Film: kaum ein Bild bleibt unkommentiert, und die off-Texte wirken stets allwissend, paternalistisch, onkelhaft, altklug, manchmal untergründig aggressiv. Junge trat manchmal wie ein Lehrer auf, der am Landvolk zu verzweifeln schien. Und stets blieb dieser Konflikt subkutan, unausgesprochen, verhüllt von hübscher Geigenmusik, verborgen von einem wolkigen, undeutlichen auf Harmonie bedachten Grundton – für die DDR kein untypischer Umgang mit Streit. So sind die Golzow-Filme Duelle: hier der ungeduldige Aufklärer, der wahlweise als Sozialtherapeut, Eheberater und Beichtvater auftritt und das Geheimnis seiner Figuren begreifen will, dort die Objekte der journalistischen Begierde, die in Phrasen flüchten oder einfach schweigen. Wortlose Verweigerung gegen offizielle Anforderung – auch das war kein untypisches Muster für die DDR. So wiederholen die Golzow-Filme gewissermassen das Missverständnis der Erziehungsdiktatur DDR.

Bei Koepp hingegen ist die DDR (wie bei Jürgen Böttcher) ein graues Märchenland. Die Intensität der Wittstock-Filme speiste sich dabei aus einer sozialen und mentalen Nähe zwischen Filmern und Gefilmten, die im Westen wohl auch nicht zustande kam als es in den Siebzigern unter Dokumentaristen modern war, sich als Prolet zu fühlen und die Sache der Unterdrückten zu seiner eigenen zu machen. In der DDR hingegen war das soziale Gefälle zwischen Arbeitern und Dokumentarfilmern denkbar gering: Geld spielte keine grosse Rolle, und stets einte der gemeinsame Gegner: die da oben, das ZK, die Bonzen, Chefs und Zensoren. So war das Kraftzentrum der Wittstock-Filme die soziale Homogenität der DDR. Noch in muffigster Provinz entdeckte Koepp eine Enge, in der auch Nähe und Schönheit war. Und so repräsentieren Junge und Koepp gewissermassen zwei Seiten des Gleichen: den matten Glanz und das pädagogische Elend der DDR.

Was in NEUES IN WITTSTOCK gelegentlich als DDR-Nostalgie missverstanden wurde, ist jene Wehmut, die auch schon LEBEN IN WITTSTOCK durchzog: eine existentielle Trauer über das Vergehen der Zeit, das Altern, das Verblassen von Träumen. Diese dramaturgische Spannung ist in NEUES IN WITTSTOCK schon in jener Szene am Anfang

1 MÄDCHEN IN WITTSTOCK *(1974)*

2 NEUES IN WITTSTOCK *(1991)*

3 WITTSTOCK, WITTSTOCK *(1997)*

enthalten, in der Elsbeth im Fernsehen dem Mädchen zusieht, das sie 1974 selbst war und halb ironisch aufseufzt. Cocteaus in unzähligen Filmkritiken mit stirnrunzelndem Tiefsinn zitierter Satz, Filmemachen sei, dem Tod bei der Arbeit zuzusehen – hier hat er fassbaren Sinn.

Am Anfang von zwei abendfüllenden Wittstock-Filmen sieht man jeweils lange Kamerafahrten. In LEBEN IN WITTSTOCK ist dies ein Blick aus einem Zugfenster: Felder ziehen vorbei, die Baustelle des Textilkombinates, Häuser, die Kirche, Bäche und Bäume. In NEUES IN WITTSTOCK fährt die Kamera an der Stadtmauer entlang und zeigt, was ins Blickfeld gerät. Beide Sequenzen sind langsame Annäherungen: beiläufige Seitwärtsfahrten, die in den Fabrikhallen wiederkehren werden, wenn die Kamera an den Bändern entlang gleitet.

In beiden Filmen findet man Ouvertüren, Auf- und Abtritte, Ellipsen und fast analoge Finale; beide Filme ähneln in ihrer Struktur fiktionalen Filmerzählungen. LEBEN IN WITTSTOCK beginnt mit einer Sequenz aus MÄDCHEN IN WITTSTOCK, die zu einem zentralen Drehpunkt der Filme wird und die Spannungsbögen umreisst. Stupsi, das Mädchen mit dem rebellischen, koketten Blick direkt in die Kamera, den Volker Koepp immer wieder sucht, erzählt, wie sie sich einen Spielfilm wünscht: Um ein Liebespaar soll es gehen, das auseinanderbricht und wieder zusammenfindet. Danach müsse es weitergehen, wie die Familie wächst und «ooch von der Arbeit sollen se wat zeigen.»

Diese Sequenz, die wie ein Trailer LEBEN IN WITTSTOCK vorangestellt ist und in WITTSTOCK, WITTSTOCK als Epilog dient, schillert. Sie spielt auf verschiedene Ebenen an: das Leben, das Kino, die Zukunft. Sie erzählt von Stupsis eigener Rolle: von dem Leben, das sie erwartet, und dass sie ja selbst so etwas wie ein Star in einem Film ist. Man mag darin auch erkennen, was die Wittstock-Filme zeigen wollen. Und es sind, wie oft bei Stupsi, auch Sehnsuchtssätze: Das Kino soll das Leben zeigen und das eigene Leben soll wie Kino sein.

Am Ende von LEBEN IN WITTSTOCK sieht man scheinbar die gleiche Szene. Wieder beginnt Stupsi von dem Spielfilm zu erzählen, und mittendrin stockt sie, lächelt ein Mona-Lisa-Lächeln und sagt: «Volker, det jeet nich.» Die Inszenierung scheitert; in spielerischer Selbstreflexion führt Koepp vor, dass der wahrhaftige Augenblick Resultat einer Inszenierung ist.

1

2

In der nächsten, und vorletzten Szene des Filmes sehen wir Elsbeth 1984, die früher, vor zehn Jahren, als sie noch ein Mädchen war, einmal Stupsi hiess. Sie steht vor dem Fenster ihrer Neubauwohnung, dahinter kann man einen Wald ahnen. Koepp fragt, wie damals, nach Wünschen. Elsbeth ist ein wenig verlegen, der Blick suchend, ein wenig ungeduldig, ein wenig misstrauisch. Träume? Ach, nein, keine Träume mehr. Nur noch Wünsche: dass die Kinder in die Ferien fahren können. Und «dass alles so bleibt wie es ist». Das Verschwenderische, Erotische ist verschwunden, die Sehnsüchte versickert. Dann schaut Elsbeth noch lange in die Kamera. Am Ende des zweiten langen Wittstock-Filmes und sieben Jahre später wird sich diese Szene, ein wenig anders, wiederholen. Elsbeth, im Hintergrund wieder der Wald, spricht nun selbst von jener Szene, als ihre "Filmrolle" begann: von ihrer Vision von einem Spielfilm, der vielleicht auch der Traum von ihrem Leben war. Jetzt ist es wohl zu Ende mit dem Film, sagt sie. Und: Hat alles ein Anfang und ein Ende. Elsbeth tritt hinaus auf den Balkon, jetzt sehen wir den Wald, das Offene.

Wie schon sieben Jahre zuvor ist dies eine Abschiedsszene, aber sie hat eine andere Temperatur. Am Ende steht wieder ein stummer Blick, so lange und ruhig wie keiner je zuvor. Die Melancholie ist geblieben, aber Erstarrung und Beklemmung, die in LEBEN IN WITTSTOCK zu spüren waren, sind verschwunden.

Die Geschichte von Stupsi, die Elsbeth wurde, erzählt Volker Koepp so wie François Truffaut einmal die Dramaturgie einer Liebesgeschichte beschrieben hat: es muss einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss geben. Dem ähnelt, was zwischen der Kamera und Elsbeth geschieht: dem Flirt, Stupsis Spiel mit den Blicken, die das erotische Kraftzentrum der Filme sind, folgen Krise und Fremdheit und schliesslich ein gebrochen, versöhntes Ende. So sieht man in LEBEN IN WITTSTOCK Elsbeth in der Fabrik, im Hintergrund flutet Licht durch ein Fenster. Volker Koepp fragt: Ein Fenster, das hast du dir damals doch gewünscht. Ja, sagt Elsbeth, es ist gut, aber ihr Tonfall scheint die Botschaft zu dementieren. Sie hebt kurz den Blick und scheint, einen Augenaufschlag lang, den koketten Blick von einst, in dem ein wenig Spott und auch ein Versprechen zu liegen schien, zu wiederholen. Diesen Blick bricht sie, kaum begonnen, ab und verweigert das Spiel.

Koepps Können erweist sich darin, uns die Geschichte fast eines halben Lebens als Geschichte eines Lächelns glaubhaft werden lassen: ein Lächeln, das er entdeckt, das vergeht und das schliesslich in jenem melancholischen, milden Blick am Ende von NEUES IN WITTSTOCK aufgehoben zu sein scheint.

Noch einmal Truffaut. In L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES sagt jemand, dass es darum gehe, Geschichten zu erzählen, die nichts beweisen wollen. Man mag dies auch als Motto für die Wittstock-Filme gelten lassen. So entsteht Freiheit, jene Dimension, die über das Faktische des Bildes hinausweist: plötzliches Erkennen, welche Möglichkeiten in einem Leben verborgen sind.

Last ball in play: Oder warum nach WITTSTOCK, WITTSTOCK nichts mehr kommen kann

Im ersten Bild sehen wir wieder Elsbeth, Renate, Edith. Sie posieren ein wenig verschämt vor der alten Wittstocker Burgmauer. Wittstock, Wittstock, sagte eine, als wäre es eine flüchtige Zauberformel.

WITTSTOCK, WITTSTOCK (schon im Titel die Redundanz) ist, noch einmal nach NEUES IN WITTSTOCK, eine postrevolutionäre Bestandsaufnahme. Ein Viertel Arbeitslose, bei den Frauen drei Viertel. «Wir sind abhängig von unseren Männern», sagt Elsbeth, die ein paar Mal in der Woche im Supermarkt Tiefkühlkost sortiert. «Das ist besser als zu Hause versauern», sagt sie. Die DDR-Konsensgesellschaft, die rabiat nur ausschloss, wer sich dem Parteioktroi widersetzte, ist hinweggefegt. In der neuen Zeit hat es auch der Normalbürger schwer, Anschluss zu halten. So hatte man es sich 1989 nicht vorgestellt. Aber man kann nicht nur die guten Seiten haben wollen, sagt Edith. Ein wenig bitter und eher ironisch gestimmt erlebt das Trio die Verwerfungen nach 1990. Renate ist Zimmermädchen im ortsansässigen Hotel, für ein paar Mark die Stunde. Alles im neuen Outfit: die Einheitsausstattung der Hotelzimmer und Flure ist ebenso genormt wie die Gänge im Supermarkt. Das OTW Ernst Lück, zwischenzeitlich Freizeitmoden GmbH, ist längst abgewickelt. Heute findet sich dort das Arbeitsamt und ein Fitnesscenter: Postindustrialismus in der brandenburgischen Provinz. Die verschwundene körperliche Arbeit in der Industrie ist ästhetisch geworden: ein Freizeitvergnügen, dem sich athletische Damen und Herren an Expander und Muskeltrainer hingeben. Der industrielle Kollektivkörper wird nicht mehr gebraucht, nun wird individuell der eigene Körper trainiert. Am Ende stehen die drei noch einmal in der leergeräumten Werkshalle, in der sie zwanzig Jahre arbeiteten. Nacheinander gehen klappernd die Neonlichter aus. Ein Abschiedsbild mit Ausrufezeichen. Danach kann nichts mehr kommen. Und zwar nicht nur, weil das Kollektiv, die Werks-Grossfamilie zerfällt und Edith in Westdeutschland ist, und nicht nur, weil nun wirklich nichts Neues mehr passieren wird. Nein, die Selbstreflexion der Figuren zehrt den Film auf. So sieht man Elsbeth in zwei, drei, vier Szenen, in denen sie Gesten aus früheren Filmen zitiert. Und sie weiss, dass sie diese Gesten wiederholt, und sie weiss, dass sie der Star des Films ist, der eine Geste wiederholt wie ein Zitat aus früherer Zeit. Und genau dies – das Selbstzitat – beendet gewissermassen die Wittstock-Filme, die stets von der unverstellten Naivität ihrer Heldinnen lebten. Denn in dem Masse, wie die Figuren zu bewussten Darstellern ihrer selbst werden, verschwindet auch ihre dokumentarische Kraft.

Und doch gleicht auch der Blick dieses Wittstock-Filmes dem des Rothschen Spaziergängers (den Walter Benjamin zum Flaneur adelte), der auf helle Momente und Bilder reagiert und Impression eher sucht als Zusammenhang. Und so steht die vielleicht schönste Szene am Ende. Ein Gespräch (nun ja, Gespräch) mit dem Ortskneipier. Am Anfang sah man seinen Vater 1973 am Stammtisch sitzen, nun schaut dort seine Mutter stumm in die Kamera. Ein Stilleben, schön und starr und wie gemalt. Fahl fällt das Licht durch die Fenster, in den Lichtstrahlen tanzen die Staubkörnchen. «Das war immer Privatbesitz?» fragt Koepp den Wirt. Pause. «Ja, immer Privatbesitz», sagt der Wirt. Pause. «Auch zu DDR-Zeiten.» Pause. Zäh tropfen die Worte, die Zeit scheint still zu stehen. Und am Nebentisch prostet man sich aus Schnapsflaschen zu. Vielleicht wird dieses Refugium nach dem DDR-Sozialismus auch die kapitalistische Postmoderne überstehen.

Stefan Reinecke

3

Wie jetzt die Festivals in ihre *Fünfziger* kommen

So manches ist im Film gleich alt wie er selbst. Doch sind die Festivals eigenartigerweise um die Hälfte jünger, weil sie unverhältnismässig spät beginnen, sich zu befestigen, frühestens Ende der Vierziger. Die Dekaden davor sind offenbar eine schreckliche, eine weitgehend festspiellose Zeit gewesen. Wohl findet Venedig schon 1932 erstmals statt, begiesst aber wegen mehrerer Ausfälle seinen fünfzigsten Durchgang erst 1993, mit zehn Jahren Rückstand. So kommt es, dass erst heute ein halbes Jahrhundert Festivals Anstalten macht, sich effektiv zu schliessen: seit knapp vier Jahren.

Die Deutschen werden das vor Augen haben, wenn Berlin 2001 nachzieht. Vorausgesetzt, ihre Hauptstadt (von gestern und morgen) befinde sich dann noch im weltlichen Gnadenzustand der Zahlungsfähigkeit. Mit den anstehenden Jubiläen in Cannes und Locarno halten Frankreich und die Schweiz die Mitte zwischen Italien und Deutschland. So markieren sie zentral und endgültig, dass *die* Festivals (als internationaler Rundlauf) wirklich erst jetzt in ihre Fünfziger hinübergleiten. Die allerfrühesten existieren natürlich längst nicht mehr. Das Handbuch datiert sie auf das Mailand von 1910 zurück.

Über kurz oder lang werde seine Berlinale kaputtsaniert, klagt Moritz de Hadeln. Die Leitfigur unter den internationalen Event-Machern jammert nicht ohne Anlass. Denn immerhin hat ein berufener deutscher Regionalpolitiker von Rang unlängst die teure Spree-Fete für platterdings unnütz erklärt. Doch hat de Hadeln schon früher gewieft mit Zweckpessimismus operiert. Nicht vergebens erlernte er sein Business in den ruppigen Schulen von Nyon und Locarno zwischen Pleiten, Rausschmissen und neuen Anfängen.

Einst Vermittler, heute Selbstzweck

Zudem gehört Ebbe in der Kasse zum Zweck des sogenannten Sparens ohnedies zur Folklore der Festivals. Champagnerkaskaden oder Sprudel aus dem Pappbecher, was wirkt gerade wieder vorteilhafter? Nach Möglichkeit protzt man, aber bisweilen richtet auch strenge Bescheidung noch etwas aus. Feste sollten Spass machen, bloss tun es die Festivals viel zu selten (mit oder ohne Piper Heidsieck). Der Katalog kann dick und komplett, dünn und dürftig sein oder schlicht inexistent, jede Variante kennt ihre einleuchtende Begründung. Der Besucher wird mit Nachrichten eingedeckt und muss sich doch alles, was er wirklich wissen will, selber zusammenklauben.

Ähnlich verfügt der Veranstalter über oft reichlich scheinende, aber nie wirklich zureichende Mittel. Er müsste immer noch eine nächste Sektion aus- oder dazubauen, drei Säle und vier Foyers herausputzen, fünf oder sechs Namen einjetten, sieben oder acht Agenten beiziehen, um der Konkurrenz Stand zu halten und die Produzenten und Journalisten bei der Stange. Denn wer ein Festival beschickt oder beschreibt (nicht selber macht), der erwartet wahre Wunder. Sie sollen seinem kostbaren Programmbeitrag oder seiner eleganten Berichterstattung die fällige Sichtbarkeit verschaffen. (Der aktuelle Fachjargon bemüht die Qualität der Sichtbarkeit auf Schritt und Tritt.)

Übersteigerten Erwartungen folgt herbe Ernüchterung. Nichts ist leichter, als einen zappeligen Festivalier zu vergrätzen, der einem Anlass zur Unzufriedenheit förmlich entgegenfiebert. Und wenn es einen wiederkehrenden, absehbaren Festikoller und -frust gibt, dann haben das die Veranstalter gross und klein mitverursacht. Von den Siebzigern an streifen sie nämlich ihre ursprüngliche Vermittlerrolle ab, um sich selber zum eigenen Selbstzweck empor zu stilisieren. Aber das geschieht, ohne dass sie dem Anspruch gerecht würden, sich über die vertretene Sache erheben zu dürfen. So hinreissend, wie sie sich gern spreizen, ist keiner der bekannten Anlässe jemals gewesen. Dabei besticht Venedigs morbide Gelassenheit sehr wohl, desgleichen die reservierte Effizienz Cannes', der anschmiegsame Charme Locarnos oder der kesse Vorwitz Berlins.

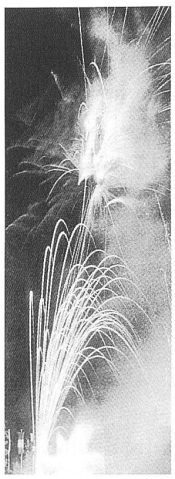
Mit den Achtzigern wuchern die wenigen, die schon ins Kraut geschossen sind, noch einmal über sich selbst hinaus. Sie blähen sich zu sperrigen Maschinerien und Supermärkten wie der Frosch, der Ochse werden will. Siegessicher und selbstgefällig ziert sich in ihnen der grossmäulig-spekulative Zeitgeist. Die entgleitenden Kosten werden zu "Investitionen" umgeschuldet. Der "Markt", dieses höhere Wesen, wird sie tausend

fach vergelten. Dutzende von Filmen am Tag zu spielen gilt unter den verzerrten Dimensionen als Leistungsausweis. Venedig sperrt sich noch eine Weile gegen den Gigantismus, macht dann aber mit.

Alles Übrige ist eine Anekdote

Kein Wunder, hirnwäscht die Überfülle so oft den Besucher, der voller Eindrücke entrinnt, am häufigsten mit dem, das Wichtigste verpasst zu haben. Und so lassen die jüngsten Anzeichen schleichender Dekadenz (in Berlin und anderswo) an einen klassischen Fall von Dinosaurier-Syndrom denken, das heisst anhaltender Überlastung und Vergeudung. Ähnlich wie die Fernseh-Programme wirken die Festivals immer öfter unfassbar, ausgefranst und seelenlos, wie eine Angelegenheit von Umsatz und Ausstoss um der nackten Leistungskurve willen.

Es ist unüblich, dass die einzelne Ausgabe eines Festivals auch nur mehrheitlich als gelungen taxiert wird. Ginge es nach dem gewohnten Lament, wäre keines von ihnen noch da. Denn wenn die Sensationen ausbleiben, die man zu erzeugen oder vermelden hoffte, dann wird der Direktor geprügelt. Er ist es, der die Reklame für meinen Film hintertreibt oder der mir zum drüber Schreiben nur die zweite Garnitur unterbreitet! Und wenn nicht ich gewinne oder mein Favorit, dann liegt's an der inkompetenten Auswahl. Nach dem zwanzigsten Verriss bestätigen dann alle, als ging's um ein notwendiges Übel, ermattet und nichtssagend die unbestrittene Notwendigkeit der Festivals als Treffpunkte, Informationsbörsen und Umschlagplätze. Können wir sie schon nicht stoppen, dann wollen wir uns wenigstens beschweren dürfen.



Die Beamten, die von Paris aus die Côte d'Azur dirigieren, lassen im Mai feiern. Das Hirtenvolk am obern Langensee jubiliert im August. Verbissen beanspruchen die Tessiner, bei der Gründung Wochen voraus gewesen zu sein, und fühlen sich vernachlässigt, wenn ihnen das Privileg kampflos überlassen wird. Dabei ist der frankophone Zentralismus sowieso nicht satisfaktionsfähig, sie müssten es wissen. Cannes posiert als *«le festival du film»*, was durchblicken lässt, eine Konkurrenz sei ihm nicht bekannt. Zudem gibt der Titel zu verstehen, la France habe die Gleichschaltung sämtlicher vergleichbarer Anlässe zu einem einzigen Weltereignis schon erwogen, als noch keiner ans Internet dachte.

«Tout le reste n'est qu'une anecdote», so hat einmal ein Exponent formuliert. Den Anspruch, die ersten gewesen zu sein, erheben die, die's nötig haben, etwa die Russen, versteht sich, mit ihrem Moskau von Stalins Gnaden. So lang wie breit ist das Gerangel den Amerikanern; sie haben's den Europäern, wenn überhaupt, nur immer verspätet und halbherzig gleich getan, und vom Nutzen sind sie sowieso nie ganz zu überzeugen gewesen. Denn wahrhaftig, was die USA veranstalten, das *sind* (mehrheitlich) Anekdoten.

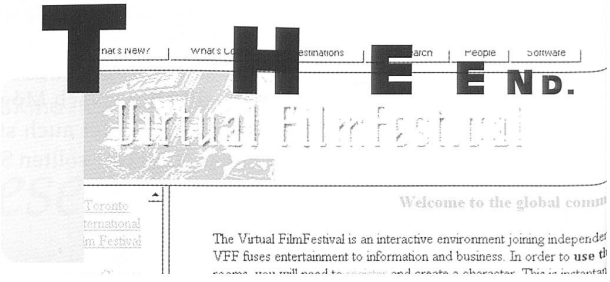
Am Ende die Virtualisierung

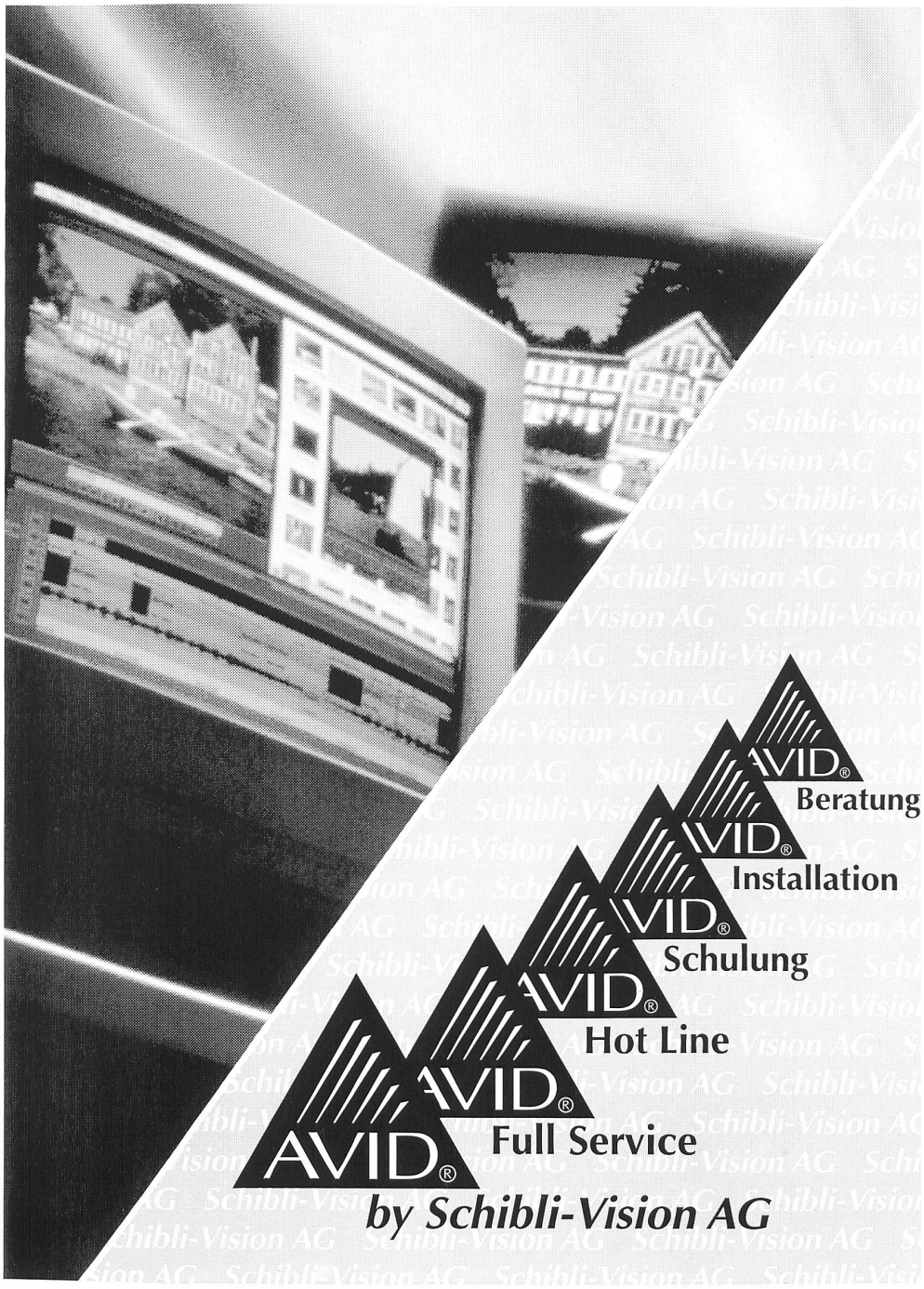
Derzeit sind hierzulande aus aller Welt gut vierhundert Festivals gemeldet. Dunkelziffer eingerechnet dürften es doppelt so viele sein. Jeden Tag, heisst das, sind mehrere von ihnen parallel aktiv, wie Vulkane. Da schmerzt es schon allein die Schweiz zu wenig, wenn ein kleineres da und dort aufhört. Und Neugründungen wie in Genf, Fribourg oder Luzern sollen bloss Fuss fassen, was schert's die Marktanteiler? Sieben Jahre führen aus dem Nichts heraus. Zweimal sieben beweisen die Überlebensfähigkeit. Mit 21 ist man unbestritten, mit 28 kaum noch totzukriegen.

Tradition kann nicht alles sein, sagt sich jeder unerschrockene Anfänger, wenn er die Altvordern mit seinen Neukonzepten aufzuscheuchen trachtet. Zu spät begreift er, dass sie's ist. Die Anciennität, der gesicherte Platz im internationalen Kalender machen den Wert schlechthin aus. Mit frischen Mitteln lässt sich an unbelasteten Orten wohl etwas, doch nie genug veranstalten. Paris, London, New York erhalten ihre eigenen Manifestationen, die alten Schauplätze aber bleiben bestehen. TV-Movies und Dokumentarismus kommen auf, Superacht, Video und Multimedia. Die Neuerungen werden bereitwillig integriert, aber sie machen die Festivals kaum beweglicher. Das Kino selbst scheint noch eher geeignet, sich nicht nur weiter auszubreiten, sondern fortzuentwickeln.

Als wären's ausgesteuerte Modelinien, versinken die Beiträge immer häufiger im Overkill der Festspielschienen, und immer seltener werden die selektionierten Arbeiten, die noch vom Reigen nachweisbar profitieren. Mehr und mehr Filme und Berichte werden einfestivalisiert, bis hin zu dicken Zeitungsbeilagen. Der ausufernde Medialraum, den die Events nachgerade verschlingen, überdehnt sich zu einer regelrechten Extension ihrer gewohnten Ausmasse. Was Wunder, ist es von da nur noch ein Schritt bis zur Zwangsvorstellung, das alles wäre nächstens zu virtualisieren. Und so zeichnet sich in der ultimaten Sicht, tapfere neue Welt, das konsolidierte, global gleichgeschaltete Einheitsfestival rund um die 365 Tage Realzeit eines Jahres ab. Wo dann noch etwas im Kino nicht schon Festival wäre, würde es Festival werden müssen oder verschwinden.

Pierre Lachat





Tel. +41/1 813 16 16 • Fax +41/1 813 66 51

A Soleure les Visions de la Suisse
A Locarno les Visions du Monde
A Nyon les Visions du Réel

Visions du Réel
Réussir ensemble.

Union de
Banques Suisses