

Dominik Graf, *Schläft ein Lied in allen Dingen*



Dominik Graf

SCHLÄFT EIN LIED
IN ALLEN DINGEN

Texte zum Film

Herausgegeben von Michael Althen

Alexander Verlag Berlin

*Dank an Doris Dörrie dafür, daß eines der schönsten Polaroids,
die Helge Weindler aufgenommen hat, für dieses Buch verwen-
det werden durfte.*

Dominik Graf

2. Auflage 2010

© by Alexander Verlag Berlin 2009,

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

www.alexander-verlag.com

info@alexander-verlag.com

Lektorat/Redaktion: Katharina Broich und Christin Heinrichs

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter Verwendung eines
Polaroids von Helge Weindler

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Hungary (February) 2010

ISBN 978-3-89581-210-1

INHALT

- 14 **Stromschnellen im Fluss der Begeisterung**
Ein Vorwort von Michael Althen
- PROLOG**
- 26 Für eine Unbekannte
- DEUTSCHLAND**
- 32 **Arme deutsche Filmseele: Nicht befreit**
Der Gang in die Nacht von Friedrich Wilhelm
Murnau, 1921
- 41 **Die Frau, die weint und winkt**
Sylvie von Klaus Lemke, 1973
- 44 **Der Dschungelhauch der kleinen Filme**
Der Alte – Zwei Mörder von Alfred Vohrer, 1977
- 46 **Ich bin ein Gefangener**
Die dritte Generation von Rainer Werner Fassbinder,
1979
- 50 **Wenn sich die späten Nebel drehen**
Lili Marleen von Rainer Werner Fassbinder, 1981
- 61 **Das Marnie-Syndrom**
Zwei Filme von Wolfgang Büld
- 65 **Augen, weit geschlossen**
Frau Berta Garlan, ein Hörspiel von Max Ophüls, 1956

AMERIKA

- 76 **Die Büchse der Pandora**
Kiss Me Deadly (Rattennest) von Robert Aldrich, 1955
- 82 **Eine Frage der Selbstbeherrschung**
The Private Life of Sherlock Holmes von Billy Wilder,
1970
- 85 **Der tödliche Rummel der guten Leute**
Tollkühne Flieger (The Great Waldo Pepper) von
George Roy Hill, 1975
- 88 **Wo waren Sie, als Kennedy erschossen wurde?**
Night Moves (Die heiße Spur) von Arthur Penn, 1975
- 99 **Sonderbar, daß man sterben kann, wenn man liebt**
Zwei Verfilmungen von Erich Maria Remarque
- 104 **Das Land, in dem Banknoten verbrannt werden**
Zwei Verfilmungen von Ross Macdonald
- 110 **Das Grauen, das Grauen ...**
Apocalypse Now von Francis Ford Coppola, 1979
- 112 **Als Regisseure noch echte Männer waren**
Das Kino des Robert Aldrich
- 118 **Wenn das Eis bricht**
The Dead Zone von David Cronenberg, 1983
- 128 **Der Preis des Begehrens**
The Little Drummer Girl (Die Libelle) von George Roy
Hill, 1984

- 132 **Eine Pinkelspur auf dem Teppich der Konzerne**
New Rose Hotel von Abel Ferrara, 1998
- 134 **Götterklein**
Minority Report von Steven Spielberg, 2002
- 136 **Kurzer Brief zum langen Abschied**
A Prairie Home Companion von Robert Altman, 2006

ENGLAND

- 144 **Da liegt der Hase begraben**
The Wicker Man von Robin Hardy, 1973
- 149 **Tod in einem englischen Garten**
Don't Look Now (Wenn die Gondeln Trauer tragen) von Nicolas Roeg, 1973
- 153 **In den rauchenden Trümmern des Kinos**
Eureka von Nicolas Roeg, 1983
- 157 **Zehn verlorene Jahre**
White of the Eye (Das Auge des Killers) von Donald Cammell, 1987
- 161 **Die vier Fliegenaugen des fabelhaften Mr. Figgis**
Timecode von Mike Figgis, 2000
- 164 **Als das Kino Trauer trug**
Das wilde Werk des Regisseurs Nicolas Roeg

FRANKREICH

- 170 **Die Doktrin des wirklichen Lebens**
Jean-Luc Godard wird siebzig

- 175 **Der Fluß der Zeit und seine Strömungen**
Je t'aime, je t'aime (Ich liebe dich, ich liebe dich) von
Alain Resnais, 1968
- 181 **Etwas ist schiefgegangen auf dem Weg ...**
Zur Wiederentdeckung des fast vergessenen franzö-
sischen Regisseurs Jean Eustache
- 191 **Wo die großen Flüsse entspringen**
Zwei Filme von Alain Tanner
- 197 **Liebesbanalitäten**
Mado von Claude Sautet, 1976
- 200 **Zuckerkrystalle am Glasrand des Drinks**
L'été meurtrier (Ein mörderischer Sommer) von Jean
Becker, 1983
- 203 **Schlaumeiereien im Schützengraben**
*Un long dimanche de fiançailles (Mathilde – Eine
große Liebe)* von Jean-Pierre Jeunet, 2004
- 206 **Der Sachensucher**
Ein Buch über Chris Marker
- 211 **Das Licht ist die Luft der Zeit**
Was war die Nouvelle Vague?

FRANKREICH/MUSIK

- 216 **Der Soundtrack eines künstlerischen Dramas**
Die Filmmusiken von Alain Resnais

- 221 **Die Melodien eines Gesichts**
Philippe Sardes Musiken für Claude Sautet
- 225 **Unter der süßen Haut**
Die Wahrheit des Gefühls – François Truffauts
Komponisten

ITALIEN

- 242 **Wie inszeniert man Goldfische in einem Glas?**
Die Kunst des Roberto Rossellini
- 245 **Die Freuden des italodynamischen Erzählens**
Der Clan, der seine Feinde lebendig einmauert von
Damiano Damiani, 1971
- 248 **Prag in Trauer**
Malastrana von Aldo Lado, 1971
- 250 **Der letzte Tango in Westberlin**
Kleinhoff Hotel von Carlo Lizzani, 1977
- 255 **Das Lächeln des Krokodils**
Viva David Hess!
- 258 **Der König des Gemetzels**
Luca il contrabbandiere von Lucio Fulci, 1980
- 261 **Der ausdruckslose Blick des menschlichen Pitbulls**
Allein gegen die Mafia, eine Serie von Damiano
Damiani, 1984

OSTEUROPA

- 266 **Die Frauen sind ein einsames Heer**
Das ungarische Kino vor fünfzig Jahren
- 275 **Der letzte Fiebertraum des polnischen Ulanen**
Lotna von Andrzej Wajda, 1959
- 278 **Ein wundersam fröhlicher tschechischer Herr**
Der fünfte Reiter ist die Angst von Zbynek Brynych,
1965
- 281 **Polnische Geschichte, immer wieder neu erzählt**
Zum achtzigsten Geburtstag des Filmregisseurs
Andrzej Wajda

DEUTSCHE KARRIEREN

- 292 **Im Orange der tiefstehenden Sonne**
Erinnerung an den Kameramann Martin Schäfer und
Die Katze (1988)
- 298 **Der Herr der Dunkelheit**
Zum Tod des Tonmeisters Milan Bor
- 301 **Schläft ein Lied in allen Dingen ...**
Erinnerung an den so früh verstorbenen Kameramann
Helge Weindler
- 306 **Der Unsichtbare**
Zum Tod des Schauspielers Klaus Wennemann
- 310 **Der Mann, der aus der Kälte kam**
Ein Lob auf Peter Lohmeyer

EPILOG

316 Der Duft der alten Republik: Hof 1982

ANHANG

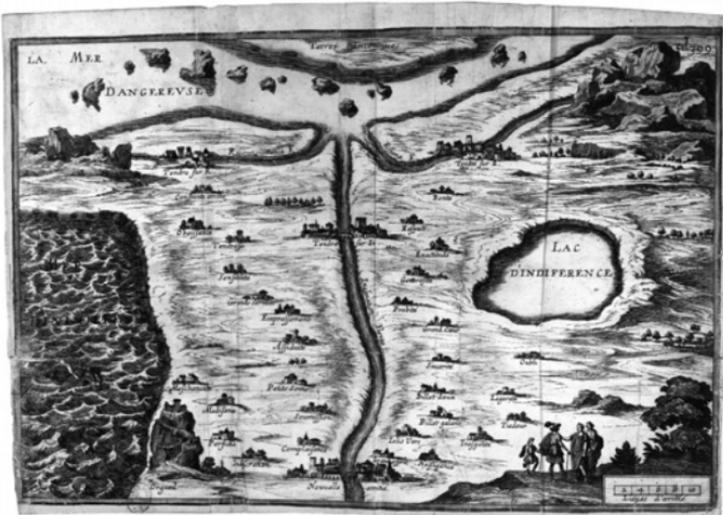
320 Die besten DVDs

334 Titelregister

350 Personenregister

360 Textnachweise

VORWORT



La Carte de Tendre von François Chauveau © wikipedia.fr

Stromschnellen im Fluß der Begeisterung

1654 erschien der erste Band des zehnbändigen Romans *Clélie, histoire romaine* von Madeleine de Scudéry, für den ein Illustrator namens François Chauveau die allegorische Karte eines fiktiven Landes gezeichnet hat, die sogenannte »Carte de tendre«, in der er ein Reich der Liebe entwirft, wo die Leidenschaft gebändigt und im Stil des galanten Barocks in einen Gleichklang der Seelen überführt wird. Eine Art zärtlicher Geographie wird darin erfunden, in der ein Fluß namens Neigung von einem Städtchen namens Neue Freundschaft in Richtung des gefährlichen Meeres der Leidenschaften fließt und dabei Orte wie Indiskretion oder Perfidie links liegen läßt, während Vernachlässigung und Vergessen rechts angesiedelt sind. In Westen liegt das Meer der Feindseligkeit, im Osten der See der Gleichgültigkeit, aber nordwärts befinden sich Respekt, Güte und Zärtlichkeit.

So muß man sich diese Textsammlung von Dominik Graf vorstellen: Sie entwirft eine zärtliche Geographie des Kinos, eine Landkarte filmischer Zuneigungen, die in der Tat in ein Meer der Leidenschaften münden, dabei aber gerne den Umweg über Vernachlässigung und Vergessen nehmen. Denn diesen Filmen gilt Dominik Grafs besondere Zärtlichkeit. Da entwickelt er geradezu einen Verteidigungsfuror, der fürs Kino nicht nur ein Recht aufs Scheitern einfordert, sondern geradezu eine Pflicht. Als fände es seine wahre Bestimmung nur dort, wo es sich quer zu den herrschenden Vorlieben stellt. Das ist so ungewöhnlich nicht: Auch die Männer von der Nouvelle Vague haben ihr Verständnis vom Kino damit befeuert, daß sie inmitten amerikanischer Dutzendware auf einmal eine Handschrift, einen Stil freilegten. Und auch die Autoren des Neuen Deutschen Kinos haben erst einmal auf jene Filme reagiert, die eigentlich verpönt waren.

Das ist nur ein wenig aus der Mode gekommen, daß man sich querlegt zum mittlerweile allumfassenden Konsens, der in seiner popkulturellen sophistication glaubt, er habe alles, auch das Unmögliche schon mitgedacht. Bei Dominik Graf kann man lernen, daß das keineswegs der Fall ist, daß unsere blinden Flecken größer sind, als wir glauben, gerade und besonders in jenen Bereichen, die wir schon abgehakt glaubten.

Daß Regisseure über Film nachdenken, scheint eine Selbstverständlichkeit – daß sie aber tatsächlich auch darüber schreiben, ist eine Ausnahme. Dabei wäre die französische Nouvelle Vague ohne das Schreiben über Film nicht denkbar gewesen. Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette – sie alle haben zum Filmemachen gefunden, nach- und indem sie übers Kino geschrieben haben. Auch die Regisseure des Neuen Deutschen Films haben ihr Schaffen stets mit Texten begleitet, in denen sie ihre Vorbilder reflektierten: Fassbinder über Sirk, Schlöndorff über Melville, Wenders über Western. Die Generation, die dann folgte, wirkte, was das Kino angeht, oft etwas geschichtsvergessen. Es gibt nur wenige deutsche Regisseure der Gegenwart, die sich schriftlich mit ihren Vorlieben auseinandersetzen – allenfalls Petzold und Tykwer –, und eigentlich nur einen, der das so kontinuierlich tut: Dominik Graf. Er hat mit *Die Katze* das deutsche Kino wieder spannend gemacht, ist mit *Die Sieger* spektakulär gescheitert und hat dann im Fernsehen die Freiheit gefunden, jene Handschrift zu entfalten, die einen Autor ausmacht. Parallel hat er eigene Arbeiten gespiegelt in seinen filmischen Vorlieben und Vorbildern und hat sich einen Horizont erschrieben, vor dem er die eigenen Arbeiten verstanden wissen will.

Als er einen Text über Robert Aldrich schickte, schrieb er: »Neulich sagte oder schrieb jemand, daß ich mit meinen Artikeln meine eigene Filmographie legitimieren will ... Hmmm. Kann sein. What's wrong with that?« Natürlich ist

daran nichts Falsches, sondern es ist der Idealfall. Es ist geradezu eine Voraussetzung für Autorenschaft heute, sich der Traditionen bewußt zu werden, in denen man steht oder in die man sich stellen will, sich im Einklang oder in Opposition zu befinden – und nicht das Filmemachen, wie es leider viel zu oft der Fall ist, als voraussetzungslosen Abenteuer-spielplatz zu begreifen, in dem man sich nur durch learning by doing fortbewegt.

Wenn einer schreibend zurückblickt wie Graf, dann versucht er natürlich Muster zu erkennen, die sich aufs eigene Schaffen anwenden lassen. Wobei das nächstliegende Muster das Arbeiten im Genre ist, das schon die Nouvelle Vague gepriesen hat und das in gewisser Weise seither den Traum vom Filmemachen geprägt hat, gerade weil es in dieser Konstanz nur im amerikanischen Studiosystem möglich war – und nirgendwo weniger als in der heutigen deutschen Film-landschaft. Graf hat darauf reagiert – und dreht seither vorwiegend fürs Fernsehen, wo er sich Mal um Mal genau jenen Raum erkämpfen kann, wo jenseits der Verkaufsargumente der Kinobranche eine Freiheit möglich ist, die auf die Zwänge von Formaten angewiesen ist. Daß ein Film wie *Das Gelübde* keinen Platz mehr im Kino findet, spricht nicht gegen den Film; und daß ein Film wie *Eine Stadt wird erpresst* mehr über ostdeutsche Gegenwart und Vergangenheit erzählt als das, was man aus dem Kino kennt, spricht nur gegen das Kino. Genre bedeutet ja, wenn man weiß, was man tut, gerade nicht Beschränkung auf Eingefahrenes, sondern die Möglichkeit, den Blick zu öffnen für das, was abseits der ausgetretenen Pfade liegt. Ohnehin interessiert Graf nicht das Abgezirkelte, das Kalkül, das in seiner Pfiffigkeit schon wieder kanonisierte Spiel mit den Vorbildern, wie es etwa Tarantino und seine Spießgesellen betreiben, sondern das Lebendige, das Körperliche, das Unberechenbare, das irgendwann

beim Übergang der Siebziger in die Achtziger verloren gegangen ist. Und das findet er eben nicht nur bei jenen, die sich das auf die Fahne geschrieben haben, wie die Nouvelle Vague und das New American Cinema, sondern eher an deren Rändern, also eher bei Eustache und Pialat als bei Godard und Truffaut, eher bei Penn und Ritchie als bei Scorsese und Coppola, und sowieso eher bei den erwachsenen Späßen von George Roy Hill und Robert Aldrich als bei den kindlichen Allmachtsphantasien von Spielberg und Lucas. Dies ist also ein Buch, das darauf beharrt, daß es ein Kino vor und neben dem *Weißes Hai* und *Krieg der Sterne* gab, schon deshalb, weil es damals um Männer und Frauen und nicht nur um Jungs und ihre Ängste ging.

Genre ist natürlich eine romantische Idee vom Kino, die es auf jenes Handwerk zurückführt, das die Autorenpolitik scheinbar abgelöst hat, auf das diese aber genauso angewiesen war. Die Arbeit mit den Schauspielern, das Nachdenken über die Mise en scène, die Entwicklung der Stoffe sind eben auch immer ein Handwerk, das von der Routine profitiert, weil nur so persönlicher Ausdruck möglich wird, wenn man sich auf die Arbeit der Regie konzentrieren kann. Routine ist aber genau das, was im deutschen Film kaum möglich und für Graf nur im Fernsehen realisierbar ist. Seine Filme bleiben trotzdem Filme, weil sie eine Handschrift besitzen, die nicht vom Format abhängig ist. Und seine Erkundungen in die Filmgeschichte gehen gerne dorthin, wo Leute versucht haben, dem System, der Routine, den Zwängen, selbst im Scheitern etwas abzurufen, was man Stil nennen kann. Bei der Beschäftigung mit dem deutschen Film mündet das einerseits in radikale Sympathien für Klaus Lemke und Wolfgang Büld, aber auch in die Auseinandersetzung mit der Überfigur Fassbinder, die erstmal auf Normalmaß zurechtgestutzt werden muß. Bei den Engländern sind es Figuren wie

Roeg und Figgis, die immer wieder ihre Erfolge zur Auseinandersetzung mit dem System genutzt haben. Bei den Franzosen ist die Nouvelle Vague stets von der Selbstgefälligkeit bedroht, während der vermeintlich bourgeoise Claude Sautet für Überraschungen gut ist, und bei den Italienern mündet Rossellinis Radikalität in die Selbstzerfleischung durch Giallo und Zombiefilm – unter Umgehung von heiligen Kühen wie Pasolini und Fellini. Man könnte das noch fortführen, wie Graf den unbekanntenen frühen Andrzej Wajda gegen den kanonisierten späten ausspielt, aber es läuft immer auf dasselbe hinaus: Man wird bei ihm nicht finden, was die Feuilletons als Terrain längst abgesteckt haben, sondern immer eine bohrende Neugier entdecken auf Gegenden, die in Vergessenheit geraten, in Ungnade gefallen, aus dem Blick geraten sind. Und zwar nicht nur aus Trotz. Aber auch aus Trotz. Weil, wenn es etwas gibt, was das Kino heute dringender als je zuvor braucht, dann ist es dieser Trotz. Diese Eigenwilligkeit. Diese Verweigerung. Zoom statt Kranfahrt. Achselhaar statt Stromlinienförmigkeit. Und das Tollste ist, daß diese Vorlieben durch seine Filme gar nicht unbedingt gedeckt sind. Daß dabei die Vorbilder nie kopiert werden, sondern präsent sind als Folie, vor der sich seine Methoden beweisen müssen. Daß jemand Bezug nimmt, ist ein geläufiges Mittel heutzutage, aber daß er sich seinen eigenen Reim darauf macht, ist eine Ausnahme, die man immer nur aus anderen Kinematographien kennt.

Wenn ein Regisseur über Film schreibt, dann heißt das aber auch, daß sein Fokus unberechenbar ist. Als Redakteur bestellt man bei ihm keine Texte, sondern wartet, was kommt. Die meisten Regisseure haben bei der Arbeit gar keine Zeit, sich mit der Arbeit von Kollegen auseinanderzusetzen, und auch bei Graf ist das keine geregelte filmhistorische Annäherung. Wohin das Interesse wandert, läßt sich sel-

ten absehen. Mal hat man den Eindruck, es begleitet seine Arbeiten, mal braucht er den Gegensatz. Mal ist es der italienische Horrorfilm der Siebziger, der ihn voranbringt, mal die Auseinandersetzung mit den Klassikern, mal die Beschäftigung mit dem Ostblockkino. Und natürlich ist das auch gelenkt durch die Aufarbeitung der Filmgeschichte durch das Medium DVD. Wo früher für Regisseure Filmgeschichte aus dem Bestand, was sie im Kino gesehen hatten, ehe sie sich für den Beruf entschieden haben, da ist heute theoretisch alles oder zumindest mehr als je zuvor zu Hause verfügbar. Auch von diesem Vergnügen berichtet dieses Buch: sich durch die Online-Angebote durchzuklicken, auf Filme zu stoßen, von denen man sich früher nie hätte träumen lassen – und schon deswegen hat das festgeschriebene Programmkino-Repertoire wenig Chancen gegen den schweifenden Blick des Internet-Flaneurs. Nicht alles, aber immer mehr ist verfügbar – und das führt zu einem anderen Sehen als früher, da man auf Kinematheken oder Kindheitserinnerungen angewiesen war, auf gemeinsame Kino-Erlebnisse und vereinzelt Entdeckungen. Heute ist alles immer da, und schon deswegen unterscheidet sich Grafs Auswahl von der Nouvelle Vague und dem Neuen Deutschen Film. Wo man früher immer Jahre warten mußte, bis eine Kinemathek eine Retro veranstaltete oder ein Fernsehsender sich erbarmte, da ist man heute nur einen Klick von jenen Kontinenten entfernt, die es zu entdecken gilt. Ein Klick, um ungarische Filme aus England zu bestellen. Um französische Filmmusiken verfügbar zu haben. Um koreanische Billigkopien von amerikanischen Prestige-Editionen zu ordern. Und insofern ist das ein Buch, das jener neuen Verfügbarkeit der Filmgeschichte Rechnung trägt wie der Unberechenbarkeit der Vorlieben. Wo früher, was Filme angeht, die Erziehung der Herzen an die Biographie geknüpft war, da ist sie heute und morgen nur noch Wille und Vorstellung.

Hinter diesen Texten steht also jene rare Leidenschaft, der Filmgeschichte habhaft zu werden, die nicht immer auf direktem Weg zum Ziel führt, wie man an folgender Mail sehen kann:

»Bei dem Cammell-Buch, das gestern ankam, dachte ich, es sei eine alte Bestellung von mir selber, die ich vergessen hatte! Wirrnis in meinen Bestell-Orgien. Hab kurz angefangen drin zu lesen, spürte den Sog, war dann aber durch die Mischung des letzten Films zu sehr abgelenkt. Hab mir trotzdem noch eine US-DVD mit der Doku über Cammell bestellt. Vielleicht gibt mir das den Kick, auch noch mal was über ihn zu schreiben.«

Der »Kick zu schreiben« ist ein Impuls, der etwas aus der Mode gekommen ist, aber natürlich der Autorentheorie innewohnt. Die Aufgabe, vor die einen Grafs Werk stellt, besteht darin, diesen Impuls mit seiner Neigung zum Genre zu versöhnen. Und dieser Impuls ist es auch, den es hinter diesen Texten sichtbar zu machen gilt. Also etwa so:

»Wie wäre es, wenn ich zum 50. Jahrestag des Ungarischen Volksaufstandes einen DVD-Artikel zu Filmen von Miklós Jancsó, Márta Mészáros und vielleicht noch zu einem Film von Károly Makk schreibe? Ich hab gerade angefangen, das Ostblock-Kino zu entdecken, unglaublich, bin total begeistert, bislang am schönsten *Adoption* von Mészáros, 1975, Schwarzweiß, Goldener Bär 1975 oder '76, aber natürlich inzwischen längst vergessen. Die DVDs gibt's alle wieder nur im Ausland ...«

Oder so:

»Gestern zum ersten Mal seit Jahren einen der alten Chabrols angesehen. *Die Unschuldigen mit den schmutzigen Händen*. Sicher nicht sein bester Film, aber mammamia, was für ein freches, böses Ding! Wäre das auch eine DVD-Kritik wert oder hattet ihr den schon? Sind ja ganz maue digitale

Abtastungen und kaum was an Extras, aber ich ahne schon nach dem ersten Film einen ziemlichen Wiederentdeckungswert. Romy Schneider, Rod Steiger, die Côte d'Azur, schon die erste Szene mit einem roten Drachen, den ein Nachbar auf der nackt im Garten liegenden Romy landen läßt, haut einen um.«

Oder einfach nur so:

»Ich würde gern was über die unglaublich komplizierten Paare von Remarque schreiben. Was hältst Du davon?«

Als Redakteur träumt man davon natürlich: Ostblock, Chabrol, Remarque. All diese Themen, die durch keine Aktualität gedeckt sind, veredelt durch die Beschäftigung eines namhaften Regisseurs. Das muß genügen. Und das tut es natürlich auch, weil man immer hofft, an dieser Schnittstelle zwischen Sehen und Schreiben etwas von dem zu erfassen, was Kino ausmacht. Denn daß ein Regisseur sein Sehen überhaupt reflektiert, ist die Ausnahme. Vielleicht tun sie das alle, aber wenige schreiben darüber – und wenn man sich bei Graf dem Fluß seiner Sprache überläßt, dann weiß man auch, warum er seine Filme so macht, wie er sie macht – woher ihre Lebendigkeit und Unbedingtheit rührt und woher ihre Zärtlichkeit und Zugeneigtheit.

Truffaut hat gesagt, Filme machen heiße, schönen Frauen bei schönen Dingen zuzusehen – und natürlich steht auch bei Graf der verliebte Blick immer wieder am Anfang der Beschäftigung mit Film:

»A propos Starlets der Vergangenheit: Bin gerade an Tina Aumont dran. Habe *Die Affäre Murri* gekauft, einen ziemlich faszinierenden Bolognini-Jahrhundertwende-Upperclass-Thriller à la *Innocente*, mit Deneuve und Giannini und Rey, aber sanft, weich und böse wie die Italiener halt so sind ... und eben dieses irre *Lifespan* mit Kinski, das ich schon kannte. Und eine ziemlich gute *Carmen*-Version als Western

mit Franco Nero. Auch wieder Kinski mit dabei und Aumont als Carmen. Vor zwei Jahren ist sie gestorben. Mit gerade mal 60. Tochter von Jean-Pierre Aumont aus der *Amerikanischen Nacht*. Anbei die Morricone-Titelmusik der *Affäre Murri*. Vielleicht muß man den Film dazu sehen, vielleicht spürst Du auch schon von der Musik her, wo der Hase läuft: Deneuve und Giannini als Geschwisterpaar in Bologna 1902 – der Bruder ermordet aus Liebe zur Schwester deren schrecklichen Ehemann. Und als seine leidende, sich ihrem Freund Giannini quasi unterwerfende Geliebte: Tina Aumont. Drei wunderschöne Menschen, die gleich in der Anfangsszene zusammen sind. Giannini und Aumont lieben sich dabei, Deneuve kommt rein, setzt sich daneben und redet mit ihnen über ihre beschissene Ehe, so als wären sie gemeinsam beim Nachmittagstee ... Das Ganze wird dann sehr dramatisch und traurig.«

Das wäre dann auch schon wieder so ein Text, den man gerne gelesen hätte, aber aus dem dann nichts wurde, weil manchmal das Interesse weiterwandert, ehe es sich zu einem Text verdichtet hat, oder weil das eigene Arbeiten dann wieder die Überhand gewinnt. Das macht aber nichts, weil das Sehen auf DVD, bei dem man seinen Impulsen folgen kann, eben auch von solchen Kurzschlüssen lebt, bei denen kurz etwas funkt und dann aber die Leitung tot ist. Das ist schon auch ein verdammtes Paradies, durch das man sich da bewegt, wo man plötzlich Erinnertes und Erträumtes zur Deckung bringen kann, Gesehenes und Ersehntes. Und in Dominik Graf hat das Deutsche Kino den Mann gefunden, der sich durchs Filmemachen nicht daraus vertreiben lassen will. Und vielleicht ist es genau das, was dem deutschen Kino so oft fehlt: Daß man den Filmen ansieht, daß sie aus Liebe zu anderen Filmen, zum Kino entstanden sind. Denn Kino ist nicht nur das, was alle gern dafür halten, sondern

das, was es zum Leuchten bringt, wenn man es wirklich liebt.

Um aber auf den Boden des Kinoalltags zurückzukommen, vielleicht noch ein Zitat aus einer Mail von Dominik Graf:

»Letztes Jahr in Hof hatte ich beim Nachhauseweg ins Hotel plötzlich einen Hofer Lehrer an meiner Seite, der mir nach wenigen Worten unbedingt mitteilen mußte, daß er meine Artikel immer irgendwie rhythmisch daneben findet, Satzbau, Länge der Sätze usw. Ich hab mich entschuldigt, indem ich sagte, daß ich immer ein bißchen so schreibe, wie ich vielleicht auch einen Vortrag halten würde, also eben im Redefluß, weil mich die Begeisterung dann davonträgt. Das hat ihn aber nicht überzeugt.«

Der eine oder andere möge sich hier vielleicht trotzdem davontragen lassen vom Fluß der Begeisterung, der ins gefährliche Meer der Leidenschaften weist. Denn ansonsten ertrinkt man im See der Gleichgültigkeit ...

Michael Althen

PROLOG



L'Ainé de Ferchaux von Jean-Pierre Melville © Studio Canal

Für eine Unbekannte

Ein Mädchen sitzt an einem Herbstabend in Paris in einem Café und wartet auf ihren Freund. Der stellt sich ein paar Häuser weiter auf eine Zeitungsannonce hin gerade bei einem reichen Bankier vor. Für eine Stelle als Privatsekretär. Es ist jetzt schon dunkel. Sie kann sich nichts zu trinken bestellen, denn er hat das ganze Geld bei sich. Und er hat ihr nichts dagelassen, obwohl sie ihn darum gebeten hatte. Mit dem Geld ist es bei den beiden an diesem Tag ohnehin so eine Sache: Gestern Abend hat ihr Freund wieder einen Boxkampf verloren. Es war seine letzte Niederlage, denn er wird nicht mehr im Ring stehen. Niemand will ihn mehr dort sehen. Er hat keine Zukunft. Also haben die beiden heute alles verkauft, was sie nicht unbedingt benötigen. Unter anderem ihre Wintermäntel.

Und nun sitzt sie in einem hellen, zu dünnen Regenmantel in dem Café und wartet. Ihr Gesicht ist weiß, umrahmt von lockigem dunklem Haar. Es wirkt ab und zu wie überbelichtet fotografiert – und manchmal wirkt es fast ein wenig leer.

Am Morgen des Tages sahen wir sie im Bett liegen. Es war schon fast Mittag. In einem weißen Bett in der kleinen Pension, in der die beiden seit Wochen wohnten und aus der sie sich später mit seinem einzigen Koffer und ihrer einzigen Tasche heimlich weggeschlichen haben, um die Rechnung nicht bezahlen zu müssen. Jedenfalls lag sie da morgens im Bett auf dem Bauch, und man sah einen Bikinistreifen auf ihrem Rücken, übrig geblieben vom letzten Sommer. War seine Liebe zu ihr im Sommer noch intakt?

Wie auch immer – nun wartet sie auf ihn. Ihr Gesicht drückt Zuversicht aus: Er wird gleich kommen. Heute morgen war er etwas roh, nachdem er hart den Vorhang aufgeschoben und sie geweckt und ihr Halsband abgerissen hatte.

Auch das wollte er versetzen. Abends im Café, bevor er zu seinem Vorstellungsgespräch ging, gab er ihr die Kette jedoch zurück und sagte, er habe es beim Juwelier nicht über sich gebracht, sie zu verkaufen. Sie freute sich und küßte ihn und sagte: »Ich wußte es, du kannst es nicht verkaufen. Ich kenne dich ...« Aber er hatte gelogen. Der Juwelier hatte die Kette nämlich nicht angenommen. Wollte ihr Freund sie nicht verletzen? Ihr nicht sagen, daß der Juwelier die Kette ihrer verstorbenen Mutter für so wertlos befunden hatte? Dann war das jedenfalls seine letzte freundliche Geste für sie.

Nun sitzt sie also im Café. Autos fahren vorbei. Aber sie sieht nicht hin, sie blickt auf den Gehsteig. Und sieht nicht, daß in einem davon, in einem großen dunklen Taxi, ihr Freund sitzt. Gemeinsam mit dem verbrecherischen alten Bankrotteur, dem berüchtigten Bankier, dessen Privatsekretär er nun ist. »Sind Sie frei? Können Sie Frankreich sofort verlassen? Heute abend?« hatte der ihn gefragt. Der junge Mann hatte ohne zu zögern bejaht. »Haben Sie eine Familie? Eine Frau? Eine Geliebte?« Der junge Mann hatte sofort verneint: »Ich hole nur noch meinen Koffer. Ich bin sofort wieder da.« Und er war zurück ins Café gegangen, hatte im Rücken seiner Geliebten schnell den Koffer hinter der Theke geholt und sich verdrückt. Mit ihrem schönen, weißen Gesicht hatte sie währenddessen hoffnungsvoll weiter in die Richtung geschaut, aus der sie ihn zurückerwartete.

Und jetzt fährt er im Auto an ihr vorbei. Das Café inzwischen halb leer. Zwischen den wenigen Menschen sitzt sie, weiter wartend. In ihrem hellen, zu dünnen Mantel. Ein letzter Blick. Sie wird noch lange warten an diesem Herbstabend. Denn sie denkt ja, sie kenne ihn, und er werde sicher zurückkommen. Dann, später, wird sie vielleicht irgendwann fürchten, es sei ihm etwas passiert. Sie wird vielleicht die Polizei

benachrichtigen? Die Krankenhäuser abklappern? In den Leichenhallen der Riesenstadt Paris wird sie vielleicht in den nächsten Tagen Tote sehen? Froh sein, daß er nicht darunter ist. Aber bald auch nicht mehr ganz so froh sein, daß sie so gar nichts mehr von ihm findet, kein Überbleibsel, keine Nachricht. Und dann wird sie irgendwann plötzlich wissen, daß er sie an diesem Abend verlassen hat. Und sie wird weinen, wenn sie an ihre Hoffnung denkt, die sie in jenem Moment noch hatte, in diesem Café.

Sie dachte, sie kenne ihn. Sie kannte ihn nicht.

Wo wird sie heute übernachten? Wie geht es weiter in ihrem Leben? Der nächste Mann wird es wohl schwer haben, zu ihrem Herzen vorzudringen. Denn es wird sicherlich vor Enttäuschung verschlossen sein.

»This is the way we make the broken hearts«, heißt es bei Ry Cooder.

Jetzt, in diesem Moment, steht ihr Herz noch offen für den Geliebten. Sie sieht so schutzlos aus, als die Geschichte sie verläßt – als die Kamera grußlos mit einem Blick aus einem dunklen Taxi an ihr vorüberfährt ...

Es ist das Ende der Exposition. Nun kann der Film erst richtig beginnen.

Er stammt von Melville: *L'Aîné des Ferchaux*, zu deutsch: *Die Millionen eines Gehetzten*, nach einem Roman von Simonon. Melville war ein einzigartiger B-Movie-Regisseur, ein absoluter Meister des Thriller-Genres. Nach außen hin sind seine Filme schweigsame Maskenspiele. Sie vertrauen nicht dem üblichen Getobe und den bekannten Grimassen der Schauspieler, die ihren Rollen Identität und Emotion verleihen wollen. In Melvilles Filmen verbinden sich vielmehr die unterirdischen Flüsse in den Charakteren und in den Biographien seiner Figuren zu einem überzeugend naturgetreuen Abbild der Menschen und ihres Lebens.

Immer ist mir dieses Mädchen im Gedächtnis geblieben. Wie eine rührende Szene, die man im Leben als unbeteiligter Zeuge miterlebt hat. Dabei ist sie nur eine Nebenfigur des Films. Daß sie tragisch sein könnte, sagt schon die erste Kamerabewegung, die sie einfängt, am Abend zuvor beim Boxkampf, während der Anfangstitel. Die Kämpfer wärmen sich noch auf, da fährt die Kamera aus dem Ring auf sie zu, die nervös in der hintersten Reihe der Zuschauer sitzt. Als habe ihr Freund ihr keinen Platz direkt am Ring gegeben, wo die Frauen der Boxer sonst sitzen. So als schäme er sich für sie. Die Hände in den Taschen des Mantels sitzt sie genauso da wie später im Café. Und weil so viele Zuschauer um sie herum sitzen und weil Melville aber mit der Kamera nicht näher an sie heranfahren wollte, macht er sie für uns kenntlich, indem er sie in ein helleres Licht setzt als ihre Umgebung. Dieser kleine Spot auf ihrem gespannten, mitfühlenden Gesicht, auf ihrem hellen Mantel, läßt sie fast wie eine Erscheinung aussehen. Als sei sie schon nicht mehr wirklich da ...

Der Boxer wurde von Jean-Paul Belmondo gespielt. Die Schauspielerin – Malvina Silberberg – ist unbekannt geblieben. Sie ist verschwunden, so wie ihre Figur aus diesem Film verschwindet. Aber ihre Episode erinnert mich immer daran, was Film zu erzählen vermag.

DEUTSCHLAND



Die dritte Generation von Rainer Werner Fassbinder © Kinowelt

Arme deutsche Filmseele: Nicht befreit

Der Gang in die Nacht von Friedrich Wilhelm Murnau, 1921

Das erste Drittel dieses Films ist ein Wilhelminisches Sittendrama. Berühmter Augenarzt wird von Nachtclubsängerin verführt. Er verläßt daraufhin seine zuvor lange angebetete Jugendfreundin und zieht mit dem Varieté-Luder auf eine Hallig, um dort zu forschen und zu praktizieren.

Nach dreißig Minuten tritt Conrad Veidt auf, und zwar als blinder Maler, der auf diese Hallig, seine Heimat, zurückkehrt. Es ist das bekannteste Bild des Films: Veidt wird stehend auf einem Boot an Land gerudert, hinter ihm eine unendliche Meereslandschaft, starr sieht er ins Nichts, uns entgegen.

Der Film scheint jetzt, mit Beginn des zweiten Drittels, in seinem eigentlichen Genre angekommen zu sein. Ein Zombiefilm, der sich gewissermaßen selbst aus dem Sittendrama herausgefiltert hat. Und wie bei einem Dämon, der einem ausgesaugten Wirtskörper entsteigt, zeigt Murnau in den nächsten vierzig Minuten, was ihn an dem Stoff wahrscheinlich begeistert hat: der blinde Maler wird von dem genialen Arzt geheilt. Als der Maler sehen kann, verliebt er sich aber unglücklicherweise sofort in die Nachtclubsängerin. Die war von ihm schon vorher sehr beeindruckt, als er kurz nach seiner pittoresken Ankunft in einer fantastischen Einstellung am helllichten Tag blind an ihrem Zaun vorüberschritt; im Hintergrund dieses Bildes grasten Kühe in der Sonne. Die Frau blickte ihm berührt und verunsichert nach. Selten war ein gleißend helles Tagbild so dunkel. Der Arzt wird zwar nun rasend vor Eifersucht, er hat aber der Macht der Emotionen der beiden nichts entgegenzusetzen.

Am faszinierendsten in diesem Mittelstück des Films ist wohl der Prozeß der Heilung des Blinden: Der Maler liegt mit einer Binde über den Augen zu Hause auf seinem Bett, und