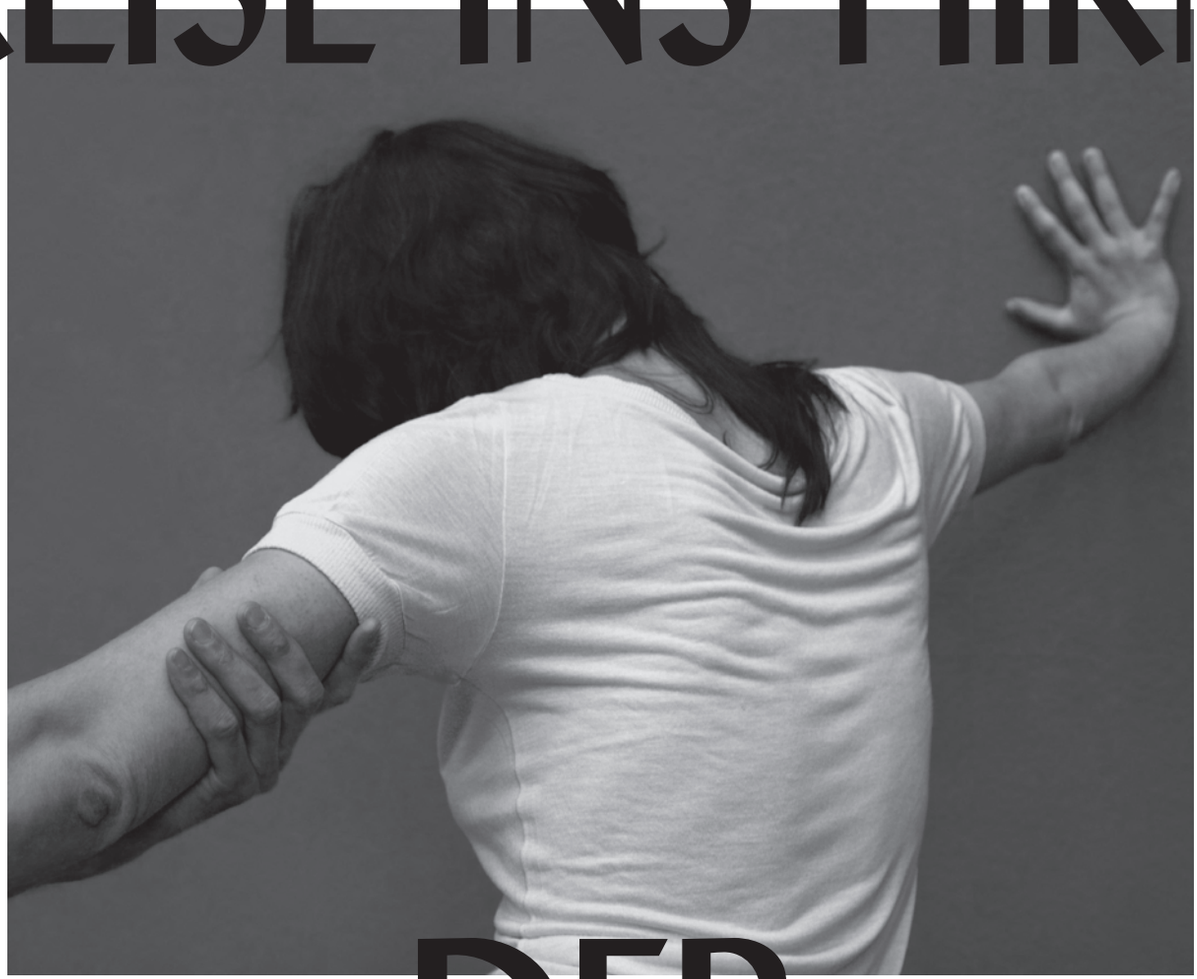
KEINE REISE INS HIRN DER FINSTERNIS



Immer wieder machen sich Filmemacher auf, meist im Verbund mit einigen Hirnforschern als Consultants, endlich mal den einen, richtigen Film über den Wahnsinn, die Schizophrenie, abzuliefern. Aber kann man sich so, in diesem Medium, überhaupt schizophrenem Erleben annähern?

Text — JONAS OBLESER, Fotos — HANNES WOIDICH

Ich weiß nicht, ob der Schweizer Psychiater Eugen Bleuler uns und sich einen Gefallen getan hat, als er zum ersten Mal vom „Spaltungsirresein" schrieb. Weil er noch ein paar griechische Silben reinmogeln wollte, nannte er das ganze nach ‹Hirn› und nach ‹Spaltung›, und fertig war einer der Klassiker des (damals noch sehr jungen) zwanzigsten Jahrhunderts; die ‹Schizophrenie›.

Bleuler war ein feiner Mann. Er trug wie viele bedeutende Nervenärzte einen lustigen Bart und er hat uns dieses drastische Krankheitsbild schon ziemlich in seiner heute noch gültigen und diagnostizierten Form geliefert. Doch der unerwartet erfolgreiche PR-Schachzug in eigener Sache mit dem Schizophrenie-Terminus sollte sich noch rächen. Denn leider findet ja ziemlich genau hundert Jahre später jeder alles „schizophren" was er nicht kapiert (‹Dass Ernst Jünger sich katholisch hat beerdigen lassen, finde ich echt schizophren›), und jede fühlt sich ‹schizophren›, wenn sie sich nicht zwischen zwei Männern entscheiden will.

Gerade das Medium Film hat seinen Teil dazu beigetragen, dem Wahnsinn in seiner kinotauglichsten Variante, der ‹paranoiden Schizophrenie›, zu erheblicher Bekanntheit zu verhelfen. Aber haben wir deshalb irgendetwas darüber verstanden? Wissen wir nach diesen Filmen besser, wie es sich anfühlt und andenkt in einem so grundlegend durcheinander geratenen, sich selbst entgleitenden Gehirn?

Am schönsten ist es aus Produzentensicht natürlich immer, wenn zuerst unheilsschwanger die CIA und ähnliche Gespinste vorbeischauen, aber am Ende wundergleiche Heilung eintritt und zum Beispiel der große Mathematiker John Nash, gespielt vom australischen Grobian Russel Crowe, in innerem Frieden und geistiger Gesundheit leben kann. „A Beautiful Mind" heißt das dann, und den Filmtitel fand sogar der deutsche Verleih ganz prima rätselhaft und behielt ihn bei; ‹beautiful› ist in Wahrheit natürlich nicht viel an der Schizophrenie, aber die filmenden Ästheten schaffen es meist, dieser Ödnis des Faktischen niemandem weh tuende, magische Bilder entgegenzusetzen.

Das Kino sollte ich eigentlich in diesem Zuge auch gleich dafür verantwortlich machen, die Schizophrenie (F 20 im Diagnosenkatalog der WHO, dem ICD-10) mit ihrem zugegebenermaßen sehr irreführenden Namen so nachhaltig mit dem ziemlich schlecht verstandenen und vermutlich völlig überschätzten Zustand der ‹multiplen Persönlichkeitstörung› (F 44.8) vermischt zu haben. Ich erinnere mich mit Grauen an einen hilflos durch ein Drehbuch irrlichternden John Cusack als zehn verschiedene Facetten seiner (natürlich wahnsinnigen) selbst; dann doch aufrichtiger „Didi und die Rache der Enterbten"?

An solchen Stellen jedenfalls rollt es der Minderheit von Psychologen oder Psychiatern im Kinopublikum natürlich die sprichwörtlichen Zehennägel auf; ‹déformation professionelle›. Schön für unsere Berufsgruppe also, wenn gesunde Filmemacher dann zur Kamera greifen und, meist im Verbund mit einigen Koryphäen als ‹consultants›, endlich den einen letztgültigen Film über die Schizophrenie abliefern wollen. Und hier beginnen die Probleme leider erst: Wie soll oder wie kann sich überhaupt ein Filmemacher dem schizophrenen Erleben annähern?

Diese Annäherung versucht hat auch der österreichische Regisseur Hans Weingartner. Weingartner hat einmal kognitive Neurowissenschaft studiert, und während das allein noch nicht die mannigfaltigen ästhetischen Probleme erklärt, die seine Filme aufwerfen, ist es doch ein immer wieder ins Feld geführtes, gewichtiges Argument für seine, nun, ‹Ernsthaftigkeit›. Der Film „Das Weiße Rauschen" aus dem Jahre 2001, mit einem noch ganz flaumigen, ‹prä-Lenin› Daniel Brühl und einer wirkmächtig Authentizität simulierenden Handkamera in den Hauptrollen, wird oft als einer der sehr wenigen der Problematik gerecht werdenden Filme zum Themenkomplex der Schizophrenie angeführt. Aber ist dem so? Der Versuchsaufbau ist also denkbar einfach: Ein kognitiver Neurowissenschaftler, der für sich in Anspruch nimmt, über den ästhetischen Tellerrand seines Fachs zu blicken, schaut sich endlich den Film eines kognitiven Neurowissenschaftlers an, welcher sich wiederum mit diesem Erstlingswerk unter den wahrgenommenen deutschsprachigen Regisseuren etablierte.

Es gibt erstmal eine erstaunlich große Menge guter Dinge zu sagen, und ich denke: Ah, vielleicht wird es doch funktionieren. Daniel Brühl weiß, was er tut. Die Schicksalsschläge, die den jungen Lukas tiefer in die sogenannte ‹floride Phase› seiner Schizophrenie driften lassen, sind angenehm zurückhaltend gestaltet. Die zarte Bande, die er knüpfen will, kommt eigentlich bereits zu spät, um stabilisierend zu wirken; man spürt als Zuschauer von Anfang an, dass es mit diesem Burschen kein gutes Ende nehmen wird. Pilze werden gegessen, Eimer werden geraucht, und es bleibt unklar,

ob diese Auslöser der schizophrenen Symptome oder nicht eher schon eine implizite Form der Selbsttherapie darstellen. Das alles erscheint: realistisch.

Aber: Will man das? Ist das nicht schon wieder Teil des Problems, wie hier alles so wahrhaftig aussehen soll? Ich höre sofort das Rascheln des Lehrbuchs statt das Rattern des Projektors; ah, das Diathese-Streß-Modell: ‹Veranlagung trifft Krise provoziert Dekompensation›. — Der Oswald Kolle der Psychiatrie, denke ich, und mag diesen Aufklärungsfilm gar nicht weiter anschauen, wenn Weingartner nicht genau dann einige wirklich schöne, und endlich cineatische, Tricks aufböte. Das rätselhafteste und zugleich spezifischste Symptom, die akustischen Halluzinationen – diese setzt der Film um wie kein anderer zuvor; er betritt, endlich, Neuland, und nutzt die Möglichkeiten des Mediums. Die „Stimmen" sähen Misstrauen in unserem jungen Helden. Dass dies zuvorderst ein Misstrauen den eigenen Sinnen gegenüber sein muss, das macht die Montage der Tonspur wunderbar deutlich. Wir können als Zuschauer kaum noch dem Dialog, den Lukas' Schwester mit ihm führen möchte, folgen. Das Signal–zu–Rausch Verhältnis in Lukas' Kopf wird zunehmend schlechter, und wir können kaum noch seine eigene Stimme von den vielen anderen unterscheiden: Uns – wie Lukas – täuschen unsere Sinne. Die beiden Figuren sitzen scharf im Bild, und hören können wir sie wohl, nur verstehen inmitten des vielstimmigen Gemurmels kaum noch. Entweder, denke ich, werde ich genau jetzt gerade völlig schwerhörig und mache den Ton hilflos lauter, oder, wahrscheinlicher: ich ahne, wie diese akustischen Halluzinationen (die immerhin fast 70 Prozent aller als schizophren Diagnostizierten erfahren) mein normales Funktionieren und Kommunizieren dramatisch einschränken und verändern würden. Titelgebend ist denn auch Lukas' Versuch, für sich genommen völlig rational und zielführend, seine Ohren dauerhaft unter dem breitbandigen („weißen") Rauschen des Wasserstrahls aus der Dusche unterzubringen, auf dass die derogativen, bösartigen Kommentare, die sich so heimtückisch auch noch der Umgebung anpassen, dem Draußen, dem Drinnen – auf dass diese endlich nicht mehr zu hören wären.

Es sind diese Montagen, die mich das Leiden körperlich spürbar machen, das eine derart tiefgreifende Erkrankung des Seins und des Erlebens mit sich bringen muss. Das könnte ich jetzt als Verdienst bezeichnen, wenn dieser Film im Ganzen nicht so offensichtlich als Verdienst um die Schizophrenie-Edukation und Mythenreduktion geplant aussähe.

Und die bildlichen Mittel dafür, diese Handkamera, dieses von Weingartner in den begleitenden Interviews doch allen Ernstes beschworene ‹Dogma›, diese mit jedem groben Korn „Wahrheit" rufenden Bilder, helfen die uns weiter? Der große österreichische Psychiater Leo Navratil (den man vor allem wegen seines Namens lieben muss, der vage an ein noch zu erfindendes Psychopharmakum erinnert) schreibt in seinem Klassiker „Schizophrenie und Kunst" (1965) vom Manierismus, der dem bildgebenden Schaffen vieler schizophrener Patienten anhafte. Solche ziellosen Zuspitzungen der ästhetischen Mittel sieht Navratil – und hier spricht er plötzlich eher über Kunst als über Schizophrenie – am Ende jeder Epoche am Werk, und so kann man auch Weingartners Film schnell als von solchem Manierismus durchzogen empfinden: Die vorgebliche Authentizität des Dogma ist bereits schal geworden, wird nur noch simuliert, und die oben beschriebene kunstvolle Ausgestaltung der Tonspur führt den ‹No-Nonsense›-Ansatz der Dogma-Bewegung bereits ad absurdum.

Es lag wohl auch, aber nicht nur an dieser immer etwas verlogen wirkenden Ästhetik, dass Menschen mit sichererem Geschmack und kritischerem Geist „Die fetten Jahre sind vorbei" und „Free Rainer" kaum noch ausgehalten haben.

Aber vieles von diesem Sendungsbewusstsein, das die kontemplative Kraft jedes Bildes hinter die argumentative Kraft eines vor Moral eh kaum laufen könnenden Films zurückstellt, ist im „Weißen Rauschen" schon angelegt. Am Ende des Films wird es sogar regelrecht unlauter, als der Held allein irgendwo in Spanien zurückbleibt, nachdem er mit einem Trupp von Aussteigern durchgebrannt war. Lukas sitzt am Strand, in der Brandung, alles sieht nach „Quadrophenia" (1979) aus, dem anderen mühsam gehegten Schindlunder mit dem Wahnsinn (der aber das Soundtrack-Duell mühelos gewinnt; „Love Reign O'er Me"). Die große Freiheit des Einzelnen, die Weingartner mit seinen folgenden Filmen thematisiert hat, klingt da an, als der lonesome cowboy allein am Lagerfeuer sitzt, und sie wird durch Lukas' Schlussmonolog implizit der Aussicht auf ein Leben als von schweren psychoaktiven Medikamenten dauerhaft abhängiger Patient gegenübergestellt. Als wäre das, bei dieser Erkrankung, für ihn eine frei zu wählende Alternative.

Ein ganz anderer Weg, den Wahnsinn darzustellen, könnte, so denkt man, darin bestehen, sich selbst erstmal mit einem Haufen LSD und vielen Amphetaminen an die drogeninduzierte Psychose heranzudosieren und dann mal die Kamera einzuschalten. Schizophrenie, diese leidvolle, weil normales Leben oft so wirksam verhindernde, früh beginnende und meist chronisch verlaufende Erkrankung, lässt sich so

Vielleicht ist es ohnehin viel besser, wenn über viele schwierige, undurchdringliche, opake Themen eben ‹kein› Film versucht wird.

kaum simulieren und nach einem Wochenende in der Psychiatrie hätte der Spuk vermutlich ein Ende. Aber ein paar wirre Kurzfilme könnten dabei durchaus entstehen, und vermutlich kämen sie in ihrer ungeplanten, dem Moment und sich selbst ausgelieferten Unmittelbarkeit dem schizophrenen Erleben näher als Hans Weingartners gelungenere Szenen.

Die Künstlerin Antje Majewski beschreibt ein Grundproblem mit dem Wahnsinn, wenn sie zu ihrer Videoinstallation „Dekonditionierung" (2008), die den Teil „Psychose" beinhaltet, schreibt: „Psychosis makes communication very difficult." Und so ist es vielleicht nicht sehr überraschend, dass sowohl den Künstlern als auch den Erkrankten selbst die Kommunikation und Kennzeichnung schizophrenen Denkens und Erlebens nur schwerlich gelingt.

Auch wollen mir keine schizophrenen, also wirklich im Wortsinne ‹wahnsinnigen› Filmkünstler einfallen. Nicht zu unterschätzen ist eben der Bruch, den die schizophrene Entwicklung für den Geist und das Selbst darstellt. Depressive, suizidale Musiker, Dichter, Filmschaffende, Maler – alles bekannt, und Süchtige sind Legion. Aber schizophren, ‹spaltungsirr›, waren sie eben nicht. Ich mag hier einzelnen schizophrenen Künstlern unrecht tun, und meine Überlegungen bleiben auch ganz abseits der von Navratil bereits lesenwert geführten Diskussion, ob die Kunst von Schizophrenen je als Kunst Geltung haben kann. Alles resultiert aber in einem Mangel an Filmkünstlern, die in der Lage wären, unter der Bürde einer solch tiefgreifenden, womöglich akuten Geisteskrankheit ganze Filmprojekte zu realisieren. So fehlen uns die bewegten Bilder aus dem Hirn der Finsternis.

Vielleicht wäre also der beste Film über Schizophrenie ‹kein› Film über Schizophrenie. Vielleicht ist es ohnehin viel besser, wenn über viele schwierige, undurchdringliche, opake Themen eben ‹kein› Film versucht wird. Die traurigsten, schwierigsten und damit besten Geschichten über Schizophrenie sind keine Filme. Sondern es sind die Geschichten unsere Freunde und Verwandten, die, an Schizophrenie erkrankt, ihre Eltern sehr unglücklich und uns sehr ratlos, sehr wortlos, sehr unkreativ hinterlassen. Wenn man derart fremde und gleichzeitig vielschichtige, vexierartige Geisteszustände wie eine schizophrene Erkrankung in bewegte Innenansichten gießen könnte, wäre es Anderen, Größeren als Hans Weingartner, längst gelungen.

So hat dieser Text dann auch seinen eigenen Nachspann, eine dieser kleinen Geschichten, die noch zu Ende erzählt werden, wenn die „production credits" schon durch und die meisten Besucher schon gegangen sind: Als ich an diesem Text im Heimaturlaub in der Provinz schreibe, begegne ich völlig unerwartet in der Fußgängerzone meinem vor etwa 12 Jahren an Schizophrenie erkrankten alten Kinderfreund Peter, jenem für immer veränderten Freund, der mir beim Verfassen meiner Suada gegen die filmischen Schizophrenie-Karikaturen stets über die Schulter schaute. Wir freuen uns beide. Er sieht erstaunlich gut aus, und er berichtet von den Segnungen des neuen, aber leider sehr teuren Medikaments „Seroquel". Wie in jedem höflichen Gespräch umschiffen wir die vielen ihm wie mir peinlichen psychotischen Episoden der vergangen Jahre und sprechen stattdessen lieber über die alten Hardcore-Platten, die Jugendhelden und die gemeinsamen Bekannten, aus einer Zeit vor der großen, alles für immer verändernden Krankheit. Ich habe ihn nicht gefragt, ob er „Das Weiße Rauschen" kennt. ●

GIVE ME A SECOND

Das Kino entziffert das Problem der Sprachwiederholfrequenz. Aviator, 2004 – Martin Scorsese

Text — Eva Erdmann, Illustration — Sina Möhring

Aviophobie, also Flugangst, äußert sich bei Passagieren in Anzeichen von Panikattacken, die mit der Angst vor Kontrollverlust erklärt werden. Kontrolle worüber, fragt sich der Laie? Angst vor Verlust der Kontrolle über die Maschine? Das kann es nicht sein. Die Steuerung eines Flugzeugs erfordert derart differenzierte Kenntnisse, welche kaum ein Passagier sich zutrauen wird, auch wenn er sich zutraut, mit einem Flugzeug zu reisen. Angst vor dem Verlust der Kontrolle der subjektiven Körperbefindlichkeit, die bei jeder Art von Transport und Verkehr bestimmten Unwägbarkeiten ausgesetzt ist, auch beim Fahrradfahren? Das heißt Ohrensausen, Übelkeit, jäher Schlaf, im Falle des Fliegens? Oder bezieht sich diese Floskel von der Angst vor Kontrollverlust auf den Verlust von Zeit (etwa: beschaulicher Reisezeit an der Reeling eines Überseeschiffes) durch überhöhte Geschwindigkeit? Dann muss von einer Veloziphobie die Rede sein.

Unter Aviophobie litt der Flugzeugbauer und Kinoproduzent Howard Hughes, dem Martin Scorsese einen biographischen Film im Stile der 30er und 40er Jahre gewidmet hat, nicht. Hughes war kein Passagier, er flog die Maschinen, die er konstruierte, selbst, liebte Fahrwerke und Propeller, wusste Hydraulik und Ladedruck zu berechnen. Gleichwohl mag die psychische Krankheit von Hughes, die ihn dazu zwang, seine letzten Lebensjahre ausschließlich bettlägerig zu verbringen, auf eine Veloziphobie zurückgehen. So behauptet es der Film Aviator.

Erstaunlich an der Hollywood-Produktion über den Wahnsinn des dynamisch-obsessiven Milliardärs, in Gestalt des Leonardo di Caprio, ist, dass die Filmbiographie weder die gigomanischen Leinwandphantasien des realen Hughes, noch seine verheerend traumatischen Flugabstürze, die seinen Körper ruiniert haben, zum zentralen Auslöser macht. Zwar ist Scorseses Rekonstruktion der historischen Farbkonstellation den Filmbildern ein sichtbares Anliegen und irritiert als türkiser Blaustich. Das Screenplay von John Logan entfernt sich allerdings von dem Dutzend detaillierter Biographien und führt die Ticks von Hughes auf kein motorisches, noch auf ein neurologisches, noch auf ein imaginäres oder kineastisches Problem zurück. Sondern auf ein philologisches: auf eine Alphabetisierungsstörung, die mit dem Tempo des Überfliegers erst kollidiert, als sich Hughes als Erwachsener mit dem Fliegen beschäftigt. Sieht das Kino selbst, wenn nicht sein Publikum, von der Bildermanie ab und entdeckt die Sprache, das Lesen, das Buch neu? Hier: das Alphabet. Jüngere Filme, die das Wörterbuch ins Bild setzen (siehe die Coen-Szene der „Tuileries" in Paris, je t'aime, 2006) und die Kinohelden als genüsslich-naive Leser zeigen (siehe Into the wild, 2007) würden dies belegen.

Der Beginn des Aviator will eine Urszene des Wahns des Fliegers Hughes zeigen und diese schließt den Film gleichzeitig ab, besser, bricht ihn ab, biographisch an der Stelle, an der Hughes aus seiner Paranoia nicht mehr herausfindet: Eine junge Mutter wäscht ein Kind, das in einer Wanne steht, mit einer makellosen Seife und flüstert ihm die Gefahren des Schmutzes und der Ansteckung ein. Sie flüstert ihm bei dieser eschatologisch inszenierten Waschung auch die Lösung der diseases ein. Diese heißt „Q-U-A-R-A-N-T-I-N-E", womit die Mutter das Kind auf den doppelten Weg der Krankheit und der Isolation schickt, glaubt man den Bildern des Kinos. Was aber macht diese Film-Mutter falsch? Ihre Elementarerziehung erteilt sie auf eine vorbildliche Weise. Sie ermahnt nicht nur zur Sicherheit eines Lebens jenseits der gesellschaftlichen Masse, in der Isolation. Sie tut auch, was sie vorschlägt. Sie isoliert. Im Buchstabieren zertrennt sie das Wort in seine Einzelteile, isoliert die Lautelemente. Sie spricht langsam, für ihr Kind. Sie produziert eine Nicht-Geschwindigkeit, ein Stocken in der Sprache, die einem jung aufstrebenden Philologen zur Tugend hätten werden können, weniger aber einem technikversessenen Visionär am Beginn des 20. Jahrhunderts, der sein Fahrrad im Alter von zwölf Jahren (1917 sic) selbständig mit einem Elektromotor ausstattete. Die langsame Kamera dieser initiativen Rückblende ergänzt die mütterliche Mahnung an den Stillstand. Den erwachsenen Hughes aber beeindruckten velozile Bewegungen („a top speed of around 340 … son of a bitch"), in denen das Buchstabieren unterging. Damit auch sein Erziehungsprinzip. Die Film-Mutter bestätigt, quasi zeitgenössisch, die These Walter Benjamins vom bedauerlichen Ende des Erzählens. Statt ihrem Sohn ein ganzes, komplexes, vielleicht auch fürchterlich grausames Märchen zu erzählen, bringt sie ihm bloße Buchstaben bei, die noch dem Erwachsenen eine verriegelte Abgeschiedenheit als Verheißung erscheinen lassen. So sitzt er im Paradiesgärtlein seines privaten Kinosaals, göttergleich und einsam, nackt und verwildert und thront vor den laufenden Bildern als leibhaftige Wiedergeburt.

Quarantäne wird in Aviator als Raum cinephiler Naturwildnis vorgeführt, niemand kann rein, niemand geht raus, alles wuchert, die Sonne der Filmprojektion strahlt. Quarantäne wird aber auch als Technik vorgeführt: Pausen lassen. Das rät Hughes persönlich seinem Ingenieur, der im Großprojekt der XF-11 unter finanziellem und technischem Druck die Nerven zu verlieren droht: „Have a break! See your wife." Gerät der Zeitdruck aller zur Entscheidung anliegenden Fragen im Tagesgeschäft, zwischen dem drohenden Verlust von 18 Millionen Dollar und der Auswahl eines Steuerrads unter 8000 Modellanfertigungen selbst Hughes zu turbulent, bittet er sich genau dieses aus: „Give me a second" – Zeit für einen Buchstaben.

Hughes/di Caprio aber versteht es nicht, die anerzogene spelling-control für sein Leben fruchtbar zu machen. Er bleibt, nicht im Alphabet, aber in der Syntax der Sprache stecken. Das Drehbuch malt diesen Sprach-Tick von Hughes mehr aus als den Waschzwang, als seine Kontrollsucht über seine Liebhaberinnen, die er mit Wanzen überwacht, oder als die rigide Ordnung, die zwingend um ihn notwendig ist und dem Chef von seinen Mitarbeitern verschafft wird (im Restaurant heißt das: eine genaue Anzahl exakt angeordneter Erbsen auf dem Teller). Es ist die Sprache, an der seine Krankheit im Film symptomatisch wird. Verdoppelungen fallen dabei zunächst kaum auf: „Ok, what have you got for me?" – (Räuspern) – „hm?" – „Ok, what have you got for

me?“ / „spies in my midst“, „spies in my midst“. Das kann schon mal vorkommen, Wiederholung muss ja sein, wissen wir von Krapp, von Deleuze, von Kierkegaard. Was aber, wenn die Wiederholung sich wiederholt, wenn es nicht bei einem zerstreuten Nachsprechen eines Satzes bleibt, wenn die Zerstreuung sich in der Pathologie verselbständigt? Wenn der Angesprochene längst das Bild verlassen hat und die Anweisung sich, ohne Adressaten, immer weiter artikuliert: „give me the blueprints“, „show me the blueprints“, „show me the blueprints“, „show me the blueprints“ … . Dem Wahnsinnigen ist klar, woher sein Problem kommt. Als er sich nach seiner ersten Satzwiederholungskaskade in das parkende Auto zurückzieht, Hände am Steuer, und verzweifelt sein Lebensmotto „Q-U-A-R-A-N-T-I-N-E“ buchstabiert, hat ihn die Isolation, das Prinzip der Trennung, schon eingeholt. Der Wahnsinn nimmt bis zur fanatischen Rassentrennung seinen Lauf.

Wäre eine frühkindliche Erziehung zur Buchstäblichkeit der Geistesgesundheit tatsächlich ebenso wenig zuträglich wie die Idee des Fliegens in einer Holzkiste, wenn in Kriegszeiten und unter im kapitalistischen Konkurrenzgroßkampf kein Aluminium zu haben ist? Der Satz „The way of the future … “ besiegelt am Ende des Films den veloziphoben Wahnsinn Hughes/di Caprios. In diesem Satz muss jeder hängen bleiben, dem der Glaube an die Buchstäblichkeit in die Wiege gelegt wurde. „The way of the future“ meint etwas, was die Buchstäblichkeit nie können wird. Aus ihr gibt es deshalb keinen Ausweg, insbesondere nicht in eine Vorwärtsrichtung, weil die Buchstaben erst dann einen Sinn ergeben, wenn sie in eine lineare Verbindung zueinander gebracht werden, ja wenn sie überhaupt in einer Vielfalt und Beziehung zueinander auftreten.

Dass Geschwindigkeit kein absolutes Kriterium ist, dies fällt dem Produzenten von Hell’s Angels (1930) im Scorsese-Film erst spät auf: Er braucht die Wolken, um die Bewegung der Flugzeuge am Himmel zu zeigen, die Bilder benötigen eine Beziehung, in der die Dinge – Flugzeuge und Wolken – innerhalb bewegter Zeit stehen und betrachtet werden können. Hätte Hughes diesen Einfall von der Beziehung der Dinge oder der Laute nicht ebenso auf sein Sprachproblem anwenden können? Anstatt dazu verdammt zu sein, der Krankheit der endlosen Wiederholung eines Satzes zu erliegen? „Das Dasein ist nicht syntaktisch.“ Dieses Motto entleiht Joseph Vogl Samuel Beckett für seine Studie über den Bewegungsmodus des Zauderns, die die Dromologie, die Wissenschaft des Rennens, von Paul Virilio rückwärts ausbuchstabiert. Das Beckettsche Zauder-Motto könnte für den Film-Fall Hughes als therapeutisches Fazit gelten. Das Dasein ist aber auch kein Bildflug, antwortet das Drehbuch. Die Utopie einer „Transzendenz durch Fliegen” scheitert an den Sinnen, auf die selbst Hughes/di Caprio angewiesen bleibt, denen er sogar gerne vertraut, sei es, wenn er nach dem taktilen Steuer greift („feel the vibration of the motor with the finger tips“), sei es, wenn er aufmerksam, sei es Freund, sei es Feind, zuhört, durch verschlossene Türen, obwohl er doch schwerhörig ist. ●

„[...], NOR GODS NOR MEN

HIS NEIGHBORS!“[1]

Orson Welles, lautet der Konsens, war der Größte. Die Größe seines Werks aber, ach, war sein Verhängnis in den späten Jahren, und daher, so endet das kitschige Märchen von Genie und Wahnsinn, vollendete er keine seiner späten, monumentalen Arbeiten. Erzählt wird diese Geschichte von Leuten, die sein wirkliches Verhängnis waren: von Langweilern mit ausgesprochen öden Vorstellungen von Größe.

Text — RONNIE VUINE, Foto — FILMMUSEUM MÜNCHEN / SAMMLUNG ORSON WELLES

1
Herman Melville: Moby-Dick

Drei Menschen in einem Auto, Nacht. Starker Regen und flackernde Lichtkelche stürmen über die Windschutzscheibe. Der Fahrer konzentriert sich. Neben ihm, in der Mitte, sitzt Oja Kodar (gibt es Welles-Buffs, die den Namen ihrer Figur kennen?), rechts von ihr ein junger Mann. Oja schaut ihn, aus den Augenwinkeln, an; er tut so, als bemerke er ihren Blick nicht. Etwas wird geschehen. Wir sehen sein Gesicht, er schaut reglos geradeaus, während Oja den Reißverschluss ihrer silberfarbenen Jacke öffnet. Sie trägt darunter nichts als ein paar grobe Ketten, deren längste wir in ihrem nackten Schoß ruhen sehen. Das Geräusch eines schnell entgegenkommenden Fahrzeugs, Lichter. Der junge Mann, er trägt ein halboffenes Hemd und Jeans, verliert für einen Augenblick die Kontrolle und starrt dann wieder geradeaus, in die Lichter und den Regen. Ojas Hand ruht auf ihrem rechten Schenkel. Sie blickt einige Sekunden nach vorn, endlich wendet sie sich doch nach rechts. Der junge Mann schaut woandershin, irgendwohin. Wir sehen Ojas Hand die unteren Knöpfe seines Hemdes öffnen. Mehr Fahrzeuge, Motorengeräusche, Scheibenwischer und Schemen. Ojas Gesicht, Halbprofil, ausgestanzt aus der unruhigen Dunkelheit. Dann frontal, sie kommt näher, dreht der Scheibe den Rücken zu, setzt sich über ihn, seine Haare unscharf im Vordergrund. Wir sehen ihren Blick, nach unten gerichtet, konzentriert, ihr Mund ist halb geöffnet, sie streift die Jacke zurück. Wieder ihr Gesicht, die Unterlippe vorgeschoben. Dann ruckt ihr Oberkörper nach vorn und kurz nach oben, für den Bruchteil einer Sekunde sehen wir ihren zuckenden Bauch, eine Brust, dann wieder ihr Gesicht, frontal, von Haaren umflossen, die keine Grenze zur Dunkelheit haben. Geräusche schnell vorbeifahrender Fahrzeuge. Dann lange, konzentriert, flackernd: Ihr Gesicht, ihr Körper in Bewegung. Einmal im Vordergrund der Fahrer, angestrengt nur das Fahrzeug lenkend.

Diese Szene, Photos vom Set und eine Yacht im Gleißen eines sonnenüberfluteten Meeres: Das ist alles, was wir von Orson Welles letztem Film, „The Other Side of the Wind", kennen. Der Film handelt, so heißt es, von einem alternden Regisseur, der mit einem Film voll Sex und Gewalt seine Rückkehr in Hollywood plant. Orson Welles zwinkert nie. Orson Welles ist der Klügere. Davon kann man, das ist ein allgemeines Gesetz, ausgehen.

„The Other Side of the Wind" wird, wenn alles gut geht, zu den Filmfestspielen in Cannes 2010 fertig. Selbstverständlich wird es nicht gut gehen. Es ist nie gut gegangen, der Film hat seine Uraufführung in Cannes schon öfter verpasst. Orson Welles ist seit 1985 tot. Die Dreharbeiten zu „The Other Side of the Wind" sind seit 1976 abgeschlossen, der größte Teil davon passierte Anfang der 70er. 1979 brachte die Revolution den teilweise mit iranischem Geld finanzierten Film in Schwierigkeiten. Seither wird um die Rechte gestritten, das Material lagert in einem sagenumwobenen Tresor in Paris. „The Other Side of the Wind" ist kein Film mehr, sondern die Spur eines epischen Scheiterns, Teil einer Mythologie, die Welles als titanischen Schatten über Hollywood sehen will, als Citizen Welles und Ahab, als halb- wahnsinnigen Alten, der jahrzehntelang verzweifelt versucht, noch einmal einen Film zu machen, wenigstens halb so gut wie „Citizen Kane".

Aber Orson Welles ist der Klügere: Davon kann man ausgehen. Vielleicht hat er seine späten Projekte viel weniger verzweifelt verfolgt, als die Mythologie das haben will.

Welles war die letzten 25 Jahre seines Lebens mit der schönen Oja Kodar zusammen, und er will sie auf Zelluloid, so viel ist sicher — seine Dokumentation „F for Fake" beginnt und endet mit Oja und den Blicken der Männer. Das hat wenig mit Kunstfälschung und viel mit Oja Kodar zu tun. Er macht Film, weil er Film macht, und er filmt Oja, weil sie Oja ist.

„The Other Side of the Wind" handelt von einem alten Regisseur, an dem alle zweifeln. Und sein anderes großes Spätwerk, das nie in die Kinos kommt, ist, Obacht: ein Don Quixote. Orson Welles zwinkert nicht. Wenn alle Welt die Legenden um sein tragisches Scheitern an Riesenprojekten erzählt, dreht er einen „Don Quixote", der nie fertig wird. Tatsächlich sind seine Projekte alles andere als riesig, die Budgets sogar für seine großen Filme relativ klein, und eine Menge Material für die legendären unfertigen Filme entsteht mit wenig mehr Technik, als in einen Koffer passt – auch die eingangs erzählte Szene. Vielleicht interessiert sich Orson Welles gar nicht so sehr für seine Größe, sein Werk und seinen Ruhm. Vielleicht verwechselt er sich selbst nicht mit „Citizen Kane". Vielleicht interessiert sich Orson Welles eher für Frauen und Kunst. Vielleicht ist Orson Welles eine coole Sau. Und vielleicht kein bisschen wahnsinnig, sondern bloß gelangweilt von Schwätzern, denen nichts als „Genie" einfällt, wenn Sie über seine Arbeit reden, die immer persönlich ist, aber nicht von ihm handelt.

In jedem Fall ist er eine Figur der Geschichte. Er hat Rita Hayworth geheiratet, (‹bevor› sie „Gilda" spielte und jeder sie heiraten wollte), er hat Marlene Dietrich zersägt und Judy Garland erobert, er hat Wahlkampf für Roosevelt gemacht, beinahe selbst kandidiert und die Politik erst aufgegeben, als Leute wie McCarthy mächtig wurden. Churchill hat sich in Venedig vor ihm verbeugt, wie sich nur Winston Churchill vor Orson Welles verbeugen konnte. Welles erzählt Geschichten von General Marshall, Harry Cohn, Hitler und Picasso. Er flunkert, davon muss man ausgehen, aber wo er flunkert, wäre es immer besser, wenn alles wahr wäre. Und hier ist seine eigentliche Rolle: Die Figur Orson Welles, sein früher Triumph und sein spätes Scheitern an falschen Erwartungen, garantiert den Unterschied zwischen Erfolg und Erfolg, zwischen Cool und Cool, zwischen Pose und Pose. Der Unterschied, jeweils, ist keiner der Echtheit, sondern einer der Ehrlichkeit. (Ehrlichkeit heißt, die Wahrheit zu ertragen, nicht sie auszusprechen.) Orson Welles wirkt dabei immer souverän, in diesem seinem zwanzigsten Jahrhundert, das die Massen erfindet, ideologisch und medial. Er kann sich leisten, mit ihnen zu spielen: Weil er analytisch überlegen ist und aufmerksam, seinen Shakespeare kennt (eben nicht als Genie, sondern als einen, der versteht, was verloren ist, mit dem Ende des Feudalismus), weil er charmant ist und sich niemals gemein macht. Nicht zuletzt demonstriert er eine ruhige Gelassenheit gegenüber der Eigenliebe, in seinem Fall: jenem genialischen Selbstbild, das ihm die Welt immer angetragen hat, weil sie nicht erträgt, wenn einer anders motiviert ist als aus Eitelkeit. Mit anderen Worten: Der Mann hatte Humor.

„Maybe", sagt er in „F for Fake", „a man's name doesn't matter all that much." Zu sehen ist dabei die Kathedrale von Chartres, „this rich stone forest, this epic chant, this gaiety, this great, quiring shout of affirmation, the premier work of man perhaps in the whole western world, and it's without a signature." Und dann führt er einen Zaubertrick vor, lügt und schummelt und täuscht und tut alles, um Oja im Bild zu haben, und dann gesteht er und endet:

> „as a charlatan of course
> my job was to try to make it real
> not that reality has anything to do with it
> reality is the toothbrush, waiting at home for you in its glass
> a bus ticket
> a paycheck
> and a grave"

Welles Charlatanerie beweist in allem, was er tut, vor allem, dass es eine Strategie gibt, die immer gewinnt: Klüger zu sein und warmherziger, charmanter und demütiger. Nur die Kraft dazu muss man haben, und das ist das Gebiet, wo er wahrhaft keine Nachbarn hat, Götter nicht noch Menschen. ●

META, META, META FÜR METER

Quentin Tarantinos „Inglourious Basterds“ und die Freuden der Referenz

Text — DANIEL WINDHEUSER, Foto — FRANÇOIS DUHAMEL

Was also ist noch zu sagen? Cannes bereitet sich schon wieder aufs nächste Jahr vor, alle Weltpremieren sind gelaufen – die Kuh ist also nicht nur längst durchs Dorf getrieben worden, sie steht sogar bereits wieder draußen auf der Weide, angebunden an einen Kübelwagen, wenn mich mein Feldstecher nicht täuscht. Trotzdem: Ein paar Dinge sind vielleicht noch zu erwähnen, zusätzlich zu der wirklich unglaublichen Großartigkeit von Christoph Waltz, der es schafft, noch weit über die ohnehin nahtlos wunderbare Besetzung herauszuragen. Selbst Til Schweiger, der natürlich nur wieder Til Schweiger spielt, und größtenteils stumm guckt, wie er nun mal guckt, funktioniert hier bestens als Teil der Gesamtkomposition. Ähnliches lässt sich über Diane Kruger sagen, wenn auch unter leicht anderen Voraussetzungen und mit mehr Text.

Einige Fußnoten also. Wir wissen: „Inglourious Basterds“ ist ein Film über das Kino. Wollte man eine sehr gewagte These aufstellen, könnte man sogar behaupten, er sei Tarantinos „Le Mépris“. Selbstverständlich ist Tarantino mitnichten Godard, doch trotzdem haben wir es hier mit seiner bisher offensichtlichsten Liebeserklärung an das Kino zu tun, und das will etwas heißen bei jemandem, dessen bevorzugtes künstlerisches Mittel ohnehin das Spiel mit cineastischen Referenzen ist.

Dies beginnt bereits mit dem Titel, der, in minimal geänderter Schreibweise, auf die englische Übersetzung von Enzo G. Castellaris „Quel maledetto treno blindato“ aus dem Jahre 1978 verweist. Im Deutschen wiederum heißt er „Ein Haufen verwegener Hunde“, was in diversen Feuilleton-Artikeln über die „Basterds“ zu Referenz-Verwechslungen mit Robert Aldrichs „Das dreckige Dutzend“ von 1967 führte. Dieser hat jedoch, als großzügig finanzierte Hollywoodproduktion, abgesehen von dem Motiv der aus Außenseitern bestehenden Soldatentruppe, die im zweiten Weltkrieg ein Himmelfahrtskommando durchführen muss, recht wenig mit Castellaris europäischem Exploitationwerk zu tun.

Dieses nämlich ist unglaublich campy und somit ein wahrer Quell der halbironischen Kinorezeption. Vor allem ist hier der Aspekt der Sprache zu erwähnen, da sämtliche deutschsprachigen Rollen mit Schauspielern besetzt wurden, die der Sprache gar nicht mächtig sind, jedoch wie selbstverständlich radebrechend deutsche Sätze aus dem Skript aufsagen, was insbesondere für den Hauptdarsteller Bo Svenson gilt. Schon allein deshalb sollte man diesen Film also unbedingt im Original schauen.

Dies gilt natürlich umso mehr für die „Basterds“, jedoch aus anderen Gründen. Hier nämlich ist der Einsatz verschiedener Sprachen ein tragendes Stilmittel, am signifikantesten bei Christoph Waltz’ Rolle des SS-Oberst Hans Landa zu sehen, der mit dem Wechsel verschiedener Idiome ebenso wenig Probleme hat wie mit der freudigen Zelebrierung eines geradezu selbstverliebten Sadismus, der eben gerade auch immer wieder über das Medium der Sprache zum Tragen kommt und so, was Souveränität und Eloquenz des Bösen angeht, einen ganz eigenen neuen Maßstab setzt.

Tarantinos Feuerwerk der Referenzen findet natürlich auch auf allen anderen Ebenen und immer wieder anders statt. Sei es das Streichorchester, das „The Green Leaves of Summer“ spielt (das Thema aus dem Western „The Alamo“), sei es, dass im Pariser Kino von Shoshanna, die Landa in der Eingangssequenz quasi aus Sportsgeist entkommen lässt, G.W. Pabsts „Die weiße Hölle vom Piz Palü“ läuft; bis hin zu Joseph Goebbels und seinen cineastischen Ambitionen, gespielt mit wunderbar rheinischem Dialekt von Sylvester Groth – immer wieder ist es das Kino, das spricht und von dem gesprochen wird. Und so taucht natürlich auch Enzo G. Castellari kurz im Hintergrund auf, im Foyer der Filmpremiere zu „Stolz der Nation“, dem Film im Film, ebenso wie der erwähnte sprachbegabte Akteur Bo Svenson.

Der engagierte Filmwissenschaftler wird auch beim zehnten Durchgang noch derartige Details finden, wie beispielsweise den ubiquitären Bela B., der ungefähr eine Sekunde lang als Kartenabreißer zu sehen ist. Oder die simulierten Filme, die die fiktive Bridget von Hammersmark und die reale Zarah Leander auf einem Plakat zusammenbringen. Unabhängig von diesen cinephilen Freuden jedoch hat man es hier schlicht mit einem ganz wunderbaren und somit leider seltenen Stück Entertainment zu tun, das wir hiermit vorbehaltlos empfehlen möchten.

Copyright: © 2009 Universal Studios. ALL RIGHTS RESERVED

Crips and Bloods
STACY PERALTA

[Sunfilm Entertainment]

„Können Sie sich eine Gesellschaft vorstellen, in der die Mütter ihre Kinder beerdigen, statt die Kinder ihre Mütter?" Dieser Satz ist, nach 70 Minuten des Dokumentarfilms Crips & Bloods, bewegender Ausdruck der großen Entrüstung, die sich bis dahin im Zuschauer verdichtet hat: Wie kann es sein, dass seit 1965 ungebrochen und immer absurder ein afroamerikanischer Krieg tobt zwischen zwei verwechselbaren Banden, den Crips und den Bloods, inmitten der Traumstadt Los Angeles? Wie können die vielen Toten und das sich selbst vervielfältigende Leid dem Staat und der Gesellschaft so egal sein?

Skate-Legende Stacy Peralta (Dogtown and Z-Boys) hat sich dieser Frage an die Fersen geheftet, doch sie hat ihn abgehängt. Mit unzähligen Talking Heads – ehemalige Gangmitglieder, Wissenschaftler, Prediger – zeichnet der Film die Geschichte einer in den 1940ern aus den Südstaaten ins vermeintliche Paradies LA ziehenden afroamerikanischen unteren Mittelschicht, der durch die Nadelstiche eines alltäglichen Rassismus und fehlende Perspektiven der Boden entzogen wurde. Doch zu viele Rätsel bleiben bei allem „You know what I'm saying". Wieso bleibt das Zentrum, die erhaltenden Mechanismen dieses absurden Krieges, so seltsam unausgeleuchtet? Peralta selbst scheint der Kraft seiner Geschichte nicht zu trauen. So lernen wir keinen Held wirklich kennen, so werden die unentwegt abgefilmten Grobkorn-Archivphotos zur hohlen Formalie, und ein merkwürdig ratloser Soundtrack aus Roger Troutman, DJ Krush und Londoner (sic!) Elektronik zuckt hinter und oft über allem.

Die lieblose Titel- und Menügestaltung verstärkt das Gefühl, dass hier etwas Wichtiges nicht zu Ende erzählt worden ist. Last exit Wikipedia.

Text – **Jonas Obleser**

Bild – **© 2009 Sunfilm Entertainment / Tiberius Film**

The Hurt Locker
KATHRYN BIGELOW

[Concorde Filmverleih]

Man könnte Kathryn Bigelows „The Hurt Locker" als einen Film über ein Bombenräumkommando im Irak beschreiben. Man könnte ihn aber auch als eine Meditation über den Tod betrachten. Dieser nämlich ist dort wirklich und buchstäblich überall und kann jederzeit zuschlagen, wie im „echten" Leben auch, nur mit statistisch höherer Wahrscheinlichkeit, und alles, was zwischen seinem Eintreten, das nur eine Frage der Zeit ist, stattfindet, sind Übersprungshandlungen, Varianten des Versuchs, mit etwas umzugehen, mit dem nicht umzugehen ist. Die Odyssee, auf die Bigelow ihre drei Protagonisten schickt, von absurder Sterbemöglichkeit zu absurder Sterbemöglichkeit, ist gerade in ihrer inszenierten Subjektivität wesentlich „näher dran" an diesem Krieg, der kein Krieg ist, als die ebenso und nicht in geringerem Maße inszenierten Versuche der dokumentarischen „Objektivität" von „Battle for Haditha" oder „Redacted". Bigelows Irak ist ein surreales Konstrukt, eine Welt und Umgebung, in der die eigenen Codes nur begrenzt gültig sind, ähnlich vielleicht den Umständen, in denen Kolumbus sich plötzlich wieder fand, als er das Eigene, Europäische wie selbstverständlich auf das Andere, Fremde, anwenden wollte, ohne auch nur auf die Idee der Möglichkeit einer differenten Kultur und somit eines differenten Weltbildes zu kommen. Dieses jedoch ist hier wie da permanent vorhanden und Ursprung allen Übels. Dort draußen, in der irakischen Wüste, funktionieren nur die Basics, die Physik also, die Biologie und somit der Tod. Alles andere spielt keine Rolle. Und so ist, weit ab von jeder Theorie, auch nur damit umzugehen.

Text – **Daniel Windheuser**

Bild – **© 2009 Concorde Film Verleih GmbH**

District 9
NEILL BLOMKAMP

[Sony Pictures]

Die menschliche Hauptfigur in diesem Film ist eine Kanaille, inkompetent, schwächlich und überfordert, ein kleiner Bürokrat, der seine Unfähigkeit mit Witzen auf Kosten noch Schwächerer und mit Klugscheißerei kompensiert, und der jede Gelegenheit nutzt, das bisschen Macht, das ihm der Zufall zugeschanzt hat, auch zur Anwendung zu bringen – ein nicht atypischer Vertreter seiner Spezies also.

Die andere Spezies besteht ebenfalls nicht aus edel-ätherischen Wesen. Die Aliens haben nicht die Pyramiden gebaut und bringen nicht die Erleuchtung. Sie sind nicht überlegen moralisch, oder überlegen intelligent, vor allem sind sie nicht alle gleich intelligent. Sie sind insgesamt ziemlich fertig, dazu fremd auf diesem Planeten, ein eins komma acht Millionen Insektenköpfe starkes Problem: Flüchtlinge. Ihr Elend ist unästhetisch und lästig, ihr Raumschiff und ihre Waffen sind für Menschen nutzlos. Das Schiff taucht am Himmel über Johannesburg auf, und was folgt, könnte man zusammenfassen als: Der Erste Kontakt, wie es wirklich laufen würde. SNAFU, aber Reporter vor Ort.

District 9 probiert Aliens aus, die wie wir sind: Heterogen, ohne galaktische Agenda, angewiesen auf solche Sachen wie Essen, ein Dach über dem Kopf und ein bisschen Würde, und: Zu wenig edler Regung fähig, wenn es mangelt an alldem. Nicht gut, nicht böse: /Angewiesen/. Ein Film über Macht, Waffen, das Fremde und die Mechanismen des Elends, über den alles beherrschenden Chauvinismus und wie er immerhin eine schöne saftige Delle kriegt, wenn zwei, aus wie verschiedenen Gründen auch immer, irgendwann die Schnauze voll haben und zu verzweifelt sind, um ihn weiter zu ertragen. Ein sehr guter Film.

Text – **Ronnie Vuine**

Bild – **© 2009 Sony Pictures Releasing GmbH**

[… vom Würfeln, Zinken, Stechen, Täuschen
und dem Leben dazwischen]

VERKLEIDEN MIT ARI GOLD

Text — JULIA WINTER, Foto — MARKUS BACHMANN

Es klingelt. New York calling.

Schnell setze ich meine weißen Glitzerhasenohren auf, klebe mir einen buschigen, schwarzen Schnurrbart unter die bemalte Nase und bin fertig präpariert für unser Interview. Ari Gold und ich spielen Verkleiden.

Als moderne Menschen des 21. Jahrhunderts drehen wir Zeit und Raum triumphierend den Rücken zu und treffen uns zur Narretei auf der virtuellen Achse Berlin – New York.

Ari lacht, als er mich im Hasenoutfit mit Hitlerbärtchen auf seinem Laptop erscheinen sieht. Er selbst hat sich in volle Power-Montur geworfen: große Brille im Nerd-Style, Polohemd, Shorts, Kniestrümpfe und auf seinen roten Krauselhaaren ein buntes Frotteeband.

Ari Gold ist Autor, Regisseur und Hauptdarsteller von „Adventures of Power" – einer Independent-Komödie über den Kleinstadt-Verlierertypen Power, der aufgrund mangelnden musikalischen Talents seine übergroße Liebe zum Air-Drumming entdeckt. Als in dem Kupferbergwerk, in dem er arbeitet, ein Streik ausbricht, entflieht Power dem drögen Alltag und macht sich, wie einst Karate Kid, auf die Suche nach seinem Meister. Die obskure Reise quer durch Amerika endet beim nationalen Luftschlagzeugwettbewerb, den Power in einem emotionalen letzten Kampf nur durch den Rhythmus seines Herzens gewinnen kann … So weit, so trashig.

Ich rücke mir die Öhrchen zurecht.

Wie sehr das Thema „Wahnsinn" seinen Film berührt, will ich von Ari als Erstes wissen.

„Here we have a character who can not help himself but air drum", sagt mir Ari in medientauglichem Amerikanisch. „Diese Obsession Powers ist natürlich eine Form des Wahnsinns", aber eben eine produktive, bemerkt er. „Sie gibt Power einen anderen Zugang, eine andere Art, die Welt zu sehen und sie damit auch zu verändern, ja zu verbessern."

„Natürlich ist der Fakt, dass Air-Drumming unglaublich bescheuert aussieht, ein großer Vorteil, um eine Komödie zu produzieren", erzählt Ari weiter, „aber das ist eben nur ein kleiner Teil der Geschichte."

„Warum machen wir das noch mal?", muss Ari nun doch nachhaken. Es sehe doch keiner, ob wir verkleidet sind oder nicht. Ich würde das doch nur zu meiner eigenen Belustigung machen, wirft er mir vor. „Das stimmt", nicke ich. Ari grinst und gießt sich eine Tasse Tee ein.

Für ein Independent-Movie kann Ari Gold mit durchaus bekannten Schauspielern wie Michael McKean und Jane Lynch aufwarten. Es sei eine großartige Besetzung gewesen, „eine inspirierende Mischung aus Darstellern, die noch nie vor der Kamera standen, und etablierten Schauspielern."

Mit Adrien Grenier, der Powers größten Gegenspieler mimt, ist Ari auch privat befreundet. Zusammen spielen sie in der Band „The Honey Brothers", die zurzeit ein amerikanisches Festival nach dem anderen antourt. Adrien spielt tatsächlich Schlagzeug; Ari das Instrument der Instrumente – die Ukulele. Auch sein Zwillingsbruder Ethan und er teilen sich eine Band: „The Gold Brothers". Ethan hat für den „Adventures of Power"-Soundtrack insgesamt 25 Lieder geschrieben und selbst produziert. Dabei reicht die Bandbreite von algerischem Pop über New Country bis zu 80's Funk.

Wir müssen kurz unterbrechen. Mein Klebebart macht mich so verrückt, dass ich ihn abnehmen will, aber erst macht Ari noch ein paar lustige Fotos, die wir uns hin und her mailen.

Was er als nächstes geplant hat, frage ich weiter.

„Ich bin jetzt natürlich vor Allem mit der Promotion von „Adventures of Power" in Europa beschäftigt", sagt Ari und rückt sich das Frotteeband zurecht. „Wir stecken zurzeit mitten in den Verhandlungen und hoffen, dass der Film in einem halben Jahr in die deutschen Kinos kommt."

Außerdem arbeitet Ari gerade an einem Medley der deutschen Musikgeschichte, das in den nächsten Tagen auf seiner Homepage erscheinen wird. In dem Video air drummed er an verschieden Plätzen Berlins zu Meilensteinen der deutschen Musikgeschichte. Unter anderen zu einem Lied von Tokio Hotel. Mit denen hat er eh noch eine Wette offen, denn Tokio Hotel hatten auf ihrem Blog im Juli dieses Jahres ein Video von Ari gepostet und es als „durchgeknallten Schwachsinn" bezeichnet. Ari forderte daraufhin ihren Schlagzeuger zu einem Luftschlagzeugkampf heraus. Eine Antwort steht noch aus.

Zum Abschluss unseres Spielenachmittag singen wir noch ein paar Zeilen aus dem einzigen deutschen Lied der Brüder Gold: dem Leitungswassersong, basierend auf einem herzzerreißenden Erlebnis von Ari in Tübingen, als ihm in einem Restaurant eben dieses verweigert wurde.

„Jaaaa, wir haben keine Leitungswasser in Deutschland. Wir haben keine Leitungswasser für Sie, aber wir haben einen Kugelschreiber zum Schreiben für die Fräulein, die wohnt in der See …"

Hach …

Ari schwenkt seinen Laptop und erlaubt mir so einen letzten Blick auf seinen sonnigen Hinterhof. Ich wackle mit den Ohren und winke: „Bye, New York".

Mit einem zwuubb verschwindet Ari von meiner Bildfläche. ●