Sciencefictionhaft simultan

Heinz Emigholz im Gespräch über Literatur im Kino

STEFAN RIPPLINGER: Zwei Arten der Bearbeitung von Literatur im Film: Die eine, die klassische Literaturverfilmung, sagt mit Luther, nicht auf den Buchstaben komme es an, sondern auf den Geist. Die andere nimmt gerade den Buchstaben ernst. Zu dieser zweiten Methode oder Gruppe gehören die strukturellen Filmemacher, aber auch Robert Bresson, Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. Deinen Mallarmé-Film *Demon* (1976/1977) schlage ich ihr ebenfalls zu.

HEINZ EMIGHOLZ: Ich verstehe deine Unterscheidung nicht. Der Geist einer Literatur ist doch etwas anderes als das, was von Spielfilmregisseuren theaterhaft inszeniert wird und durch Stimmungsbilder evoziert werden soll. So manche Proust-Verfilmung ist ein Verbrechen. Solche Kostümarien können nie an den Geist dieser Literatur herankommen. Was ist der Geist der Literatur? Ist es die äußere Erzählung oder die innere Energie?

RIPPLINGER: Ich meine, die zweite Gruppe entwickelt den Geist oder den Sinn des Textes aus dem Wort, während es der ersten ziemlich wurst ist, was genau im Text steht; es kommt ihr auf eine Nachempfindung an.

EMIGHOLZ: Die wollen mit abgegriffenen Mitteln Stimmungen erzeugen. Die Übersetzung von Literatur in Film ist aber nicht so einfach. Gleichzeitigkeiten, gedankliche Landschaften, nicht eindeutige Bilder und logische Unmöglichkeiten tun sich auf. Weshalb mir das Motiv nicht behagt, die eher zufällige, linear auserzählte Phantasieleistung eines Lesers wiedergeben zu wollen.

Für mich war Literatur zur Zeit von *Demon* Resonanzboden einer Reflexion über Film. Film war für mich ein Medium, mit dem ich durch Verknüpfung sich widersprechender Zeiten sciencefictionhaft Gleichzeitigkeiten erzeugen kann, wie es weder in der sogenannten Realität noch im Theater möglich wäre. Das hat eine Ähnlichkeit mit der Literatur, wo ich in einem Satz Orte, Zeiten, Überlegungen, Beschreibungen, alles durcheinander bringen kann, ohne daß ich einer realen Zeit verpflichtet wäre. Daß in der Realzeit Ereignisse und Entsprechungen in meinem Gehirn und meiner Erfahrungswelt simultan stattfinden, hat mich an der Vorlage zu *Demon,* Stéphane Mallarmés „Le démon de l'analogie" (Unheimliche Analogie, 1874), fasziniert. In diesem Prosagedicht hat jemand ein Wortgebilde im Kopf, von dem er nicht weiß, wo es herkommt. Er will es loswerden. Er will sich zwingen, etwas anderes zu denken, aber der Satz kehrt fast tourettehaft wieder. Der Mann wird sich selbst fremd. Wer ist dieses Ich, was ist das für ein Gehirn, das ihm ständig etwas einflüstern will? Daß Mallarmé diesen Prozeß beschreibt, ist für mich das Moderne an seinem Text. Er versucht zu beschreiben, was das eigene Bewußtsein mit einem macht, und setzt das in Beziehung zu einem analogen Vorgang: Der Erzähler geht auf der Straße spazieren und findet etwas in einem Schaufenster, über das er gerade nachgedacht hat. Das fand ich phan-

tastisch. Ich hatte damals bereits jahrelang Sätze gesammelt. Mein Gefühl von Sprache war: Ich bin nicht der Autor, sondern das kommt von irgendwoher angeflogen, man muß es nur aufschreiben. Ich habe die Sprache als einen Erlebnisgrund erfahren, dem man ausgesetzt ist, den man nicht vollständig beherrscht, den man ständig bearbeiten muß. Mallarmés Prosagedicht ist nahezu die Theorie zu der Beschäftigung, der ich kurz später auch in *Normalsatz* (1978–1981) nachgegangen bin.

Ich hätte nun aus dem Text einen Film machen können, in dem einer die Straße entlanggeht, mit einem inneren Monolog, in dem Mallarmé zitiert wird. Aber das interessierte mich nicht, denn das evoziert nicht den gedanklichen Kampf, der in der beschriebenen Person vorgeht. Ich fragte mich: Kann Film als technisches Medium selbst etwas zur Lösung des hier aufgeworfenen Problems beitragen? Kann es die Vielschichtigkeit aufzeichnen? Da kam mir der Gedanke, daß der Film nicht von einem Stück Literatur, sondern von einer Übersetzungsleistung handeln müßte. Wie wird ein Medium in ein anderes übersetzt? So wurde Übersetzung zum Thema und nicht die Stimmung, die vielleicht beim Lesen von Mallarmés Text aufkommt.

Der Film nähert sich dem Text zunächst in Kalauern. Wenn im Text von „Palmzweigen" die Rede ist, sind im Film Flugzeuge zu sehen. Wenn die Silbe „nul" erscheint, kommen Wasserstücke. Es sind absurde Entsprechungen, die aber wiederum einen Kontext bilden. Es kommen drei Sprachen (Französisch und die englischen und deutschen Übersetzungen des Textes) zum Einsatz. Es gibt mehrere Räume, mehrere Zeiten gleichzeitig – jedoch so ineinandergesetzt, daß sie wirklich simultan sind und nicht erst, wie beim traditionellen Filmschnitt, nach einer Zeit als simultan begriffen werden.

RIPPLINGER: Die Übersetzung von einem Medium ins andere, von einer Sprache in die andere, wird in *Demon* von der Differenz her begriffen. Dazu bietet sich der Text von Mallarmé an. Denn sein Kernwort „Pénultième" ist nicht zu übersetzen. Das Wort bedeutet „vorletzte Silbe". Wird es im Französischen auf sich selbst angewandt, erhält man als seine vorletzte Silbe „nul" (null, kein). Die vorletzte Silbe des englischen „Penult" ergibt zwar auch einen Sinn, aber nicht den gewünschten, und bei der „Penultima", der deutschen Version, funktioniert es gar nicht. Der Text ist deshalb nicht ohne Weiteres in eine andere Sprache zu übersetzen, und damit scheinst du zu spielen.

EMIGHOLZ: Dieses Stück ist nicht zu übersetzen, und es ging mir darum, die Unmöglichkeit der Übersetzungen zu zeigen. Was ist dann *doch* möglich? Einen Film wie *Demon* kann man nicht nacherzählen, den muß man sich anschauen. Mein Ziel war, eine Energie wiederherzustellen, die schon im Text enthalten ist. Man könnte sie auch „Geist" nennen. Es sollte rappeln im Karton. Das verläuft nicht über Repräsentation, sondern darüber, was das technische Medium hergeben kann. Der Film kann Gleichzeitigkeit von Bewegungen in der Zeit herstellen. Das war mit meinen zuvor entstandenen Einzelbildfilmen schon bewiesen worden. Jetzt weitete es sich aus auf ein Wort oder ein Stück Zeit als kleinste Einheit.

Ein Jahr später haben Danièle Huillet und Jean-Marie Straub ihren Film *Toute révolution est un coup de dés* (*Jede Revolution ist ein Würfelwurf*) nach Mallarmés *Coup de dés* (*Würfelwurf,* 1897) gedreht. Die beiden verfolgen mit ihren repräsentativen Bildern einen völlig anderen Ansatz. Die Darsteller befinden sich vor einer Wand, an der Kommunarden erschossen worden sind. Diese Wand ist ein historischer Ort. Es ist nötig zu wissen, was es mit dieser Wand auf sich hat. Zeigst du eine Wand, von der nichts weiter bekannt ist, die durch den Schnitt aber energetisch auf-

geladen wird, ist das eine andere Art von Film. Deshalb finde ich deine Zweiteilung falsch, ich würde die Straubs in die erste Klasse setzen. Es müßte dann aber noch eine dritte geben: verblödete Literaturverfilmungen mit ihren Stimmungsbildern und Ausstattungsarien.

RIPPLINGER: In dem Film von Huillet und Straub sind die Sprecher im Halbkreis angeordnet. Ein Kritiker bemerkte, diese Anordnung erscheine ihm wie die „constellation", das Sternbild am Ende des *Würfelwurfs*. In deinem *Demon* sieht man am Anfang im Vordergrund die drei Sprecherinnen (Französisch, Englisch, Deutsch) des Textes und hinten das Ballett der Männer. Die Männer verändern fortwährend ihre Position im Raum, dennoch könnte man auch ihr Verhältnis als eine Konstellation, als eine Struktur von Gleichgeordneten begreifen.

EMIGHOLZ: Das Ballett agiert nach festgelegten Regeln. Sobald im Text bestimmte Wörter fallen, müssen sie jeweils etwas tun. Sie reagieren auf den Text, je nach Sprache, durch eine bestimmte Bewegung oder Richtungsänderung.

RIPPLINGER: Einige Männer tragen weiße Hemden und schwarze Hosen, wodurch bei den vielen Positiv-Negativ-Umkehrungen des Films ein besonders heftiger Effekt erzeugt wird.

EMIGHOLZ: Die Positiv-Negativ-Sprünge markieren die verschiedenen Satzenden. Ich habe keinen Einfluß darauf genommen, was die Darsteller anhaben, weil mich Kostüme nicht interessieren.

RIPPLINGER: Mich haben sie deshalb interessiert, weil die Inversion von Schwarz und Weiß im *Würfelwurf* eine Rolle spielt. In „Das beschränkte Handeln" (1895) bemerkt Mallarmé, wir schrieben schwarz auf weißem Papier, aber das „Alphabet der Sterne" erscheine weiß auf schwarzem Himmel. Außerdem sinkt im *Würfelwurf* die weiße Feder auf tintenschwarzes Meer. Es handelt sich also um eine ungewöhnlich frühe Medienreflexion.

EMIGHOLZ: Das ist wunderbar. In *Demon* habe ich nicht nur Schwarzweiß und Farbe, sondern auch Positiv und Negativ nach gewissen Regeln zusammengesetzt. Der Text und die Übersetzungen wurden in Worte und Satzzeichen zerlegt, die jeweils durch eine filmische Einstellung verräumlicht wurden. Am Anfang wechselten sich die drei Sprachen miteinander ab. Danach wurde das System verkompliziert und am Ende sogar gewürfelt, welche Sprache folgen sollte. Wenn eine Sprache dann auf sich selbst folgte, wurde das Bild seitenverkehrt einkopiert, damit nie Gleiches auf Gleiches trifft.

RIPPLINGER: Noch einmal zum Verhältnis von Text und Bild: Daß Wasser für „null" oder „kein" steht, mag hingehen. Aber daß Palmzweige, Vögel oder Engel von Flugzeugen vertreten werden, kam mir wie eine Parodie vor.

EMIGHOLZ: Die Grobheit ist ein Hinweis darauf, daß ich das Unternehmen, das eins zu eins übersetzen zu wollen, sowieso für unsinnig halte. Soll ich etwa einen Palmzweig zeigen, wenn von einem Palmzweig die Rede ist? Das Bewußtsein funktioniert doch viel komplexer. Sowohl das Wasser als auch die Flugzeuge gewinnen ein Eigenleben. Es gibt ein startendes und ein landendes Flugzeug. Dann startet noch ein drittes Flugzeug, das im Negativ eingeschnitten wird. Plötzlich gibt es also drei Flugzeuge, die, wie die Schauspieler auch, alle gleichzeitig agieren. Mich interessierte, wie ein Flugzeug oder eine Wasserlandschaft einen linear angelegten Erzählraum zerstören.

RIPPLINGER: Der Film gewinnt eine starke Wirkung dadurch, daß er nicht nur von Positiv zu Negativ, von Schwarzweiß zu Farbe springt und umgekehrt, sondern auch im Ton hart geschnitten ist.

EMIGHOLZ: Jede Einstellung hat ihren Originalton. Da ist nichts hinzugemischt. Es ist der Ton, der zu diesen jeweiligen Stücken gehört. Das ist hart aneinandergeschnitten.

RIPPLINGER: Manche Entsprechungen – wie die zwischen Palmzweig und Flugzeug – liegen weit auseinander, aber für Mallarmés „instruments de musique" (Musikinstrumente) zeigst du doch „instruments", nämlich Werkzeuge.

EMIGHOLZ: Bei Mallarmé ist von der „Straße der Antiquitätenhändler" die Rede, in einer Auslage sind Palmzweige und Musikinstrumente zu sehen. Bei uns in Hamburg, um die Ecke vom Zippelhaus, gab es damals einen Werkzeugladen. Die Werkzeuge, die dort ausgestellt waren, sind jetzt nahezu Antiquitäten; sie wurden im Hafen benutzt. Mir war es selbst einmal passiert, daß ich an etwas gedacht und es im Schaufenster dieses Ladens dann gesehen habe. Deshalb hat es mich umgehauen, als ich diese ganz ähnliche Geschichte bei Mallarmé las. Er wird gern abgetan als ein *L'art-pour-l'art*-Schriftsteller. Aber was ist an diesen Bewußtseinsprozessen *l'art pour l'art?* Man muß nur erkennen, daß sie real sind.

RIPPLINGER: Er beschreibt einen psychischen Ausnahmezustand, denn er beginnt, heißt es im Text, zum ersten Mal in seinem Leben unwillkürlich laut vor sich hin zu reden. Am Anfang von *Demon* sind drei Stühle zu sehen. Stehen sie für die drei Sprachen des Films?

EMIGHOLZ: Für die drei Sprachen oder die drei Sprecherinnen, jede hat eine Sprache. Am Anfang sind alle Varianten des Raums zu sehen: positiv, negativ, seitenverkehrt, seitenrichtig, Vorhänge hochgezogen, Vorhänge heruntergezogen, Tag, Nacht, Tag positiv, Tag negativ, Nacht positiv, Nacht negativ. Das werden dann später auch Satzzeichen. Kommata und Punkte in den drei Sprachen werden jeweils vertreten durch bestimmte leere Räume, z.B. wird das englische Komma anders wiedergegeben als das französische.

RIPPLINGER: Satzzeichen durch Einstellungen wiederzugeben, ist auch ein Verfahren in Georg Benses *Jetzt* (1962). Wie bist du überhaupt auf Mallarmé gekommen?

EMIGHOLZ: Ich habe in Texten zu meinen Filmen immer Hinweise auf Literatur gegeben. Rimbaud, Poe, Proust waren für meine ersten Filme Bezugspunkte. Wir sind 1978 nach Nantucket gefahren, weil ich zu Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) recherchieren wollte. Wir waren in der kleinen Bibliothek des Ortes, und als ich mir die Poe-Sammlung anschaute, stand da Baudelaires Übersetzung des *Pym,* die Baudelaire selbst nach Nantucket geschickt hatte, mit der Widmung „Für den großen Sohn eurer Stadt". Das weiß vermutlich niemand in Nantucket. Ich habe mich später geärgert, daß ich das Buch nicht geklaut habe.

RIPPLINGER: Und Mallarmé hat ebenfalls Poe übersetzt, ja, er wollte Englisch allein deshalb lernen, um Poe lesen zu können. So schließt sich der Kreis … Daß du vorher strukturelle Landschaftsfilme wie *Schenec-Tady* (1972–1975) gedreht hast, hat dir vermutlich geholfen, Strukturen in der Literatur zu erkennen.

EMIGHOLZ: Es war dasselbe Motiv. Diese frühen Filme habe ich gemacht, um Gleichzeitigkeiten zu studieren und zu erzeugen. Wodurch wird Zeit repräsentiert? Durch Bewegung. Was passiert, wenn ich mehrere Bewegungen gleichzeitig vollziehe? Das war eine sehr grundsätzliche Unternehmung, um Zeitsysteme zu untersuchen. Wie konstituieren sich Zeit und Raum? Wie repräsentieren sich verschiedene Bewegungen gleichzeitig im Film? Diese Untersuchungen erschienen mir notwendig. Daß das für einige Schriftsteller ebenso wichtig war, fand ich sehr ermutigend.

RIPPLINGER: Im *Würfelwurf* erscheinen Text und Bild simultan.

EMIGHOLZ: Dem Leser ist nicht vorgeschrieben, in welcher Reihenfolge er den *Würfelwurf* lesen soll.

RIPPLINGER: Er kann ihn jedenfalls sowohl vertikal als auch horizontal lesen, nämlich auch den versalen Sätzen nach, die quer durch den ganzen Text laufen.

EMIGHOLZ: Diese Art von Leser- oder Zuschauerbeteiligung erlaubt der Film nicht, denn er gibt eine zeitliche Reihenfolge vor. Aber was er innerhalb dieser Reihenfolge macht, ist extrem verschieden. Mein Eindruck war damals, daß die Energie, die im filmischen Medium steckt, noch gar nicht richtig erfaßt ist. Frieda Grafe hat das in meinen ersten Filmen sofort erkannt. Sie war ein Rettungsanker für mich, auch ein Grund, nach Deutschland zurückzukehren, denn ich war mit dem Land völlig überkreuz. Die siebziger Jahre waren sehr schwierig, auch für andere Filmemacher wie Klaus Wyborny oder Kurt Kren, die sich mit der Zeitmaterialität von Film beschäftigt haben. Da galt man in Deutschland gleich als Idiot. Filme wie *Fontane Effi Briest* (Rainer Werner Fassbinder, 1974) zu machen, hielt ich dagegen für komplett gaga.

RIPPLINGER: Du hast dich immer mit Sprache befaßt, aber mit einem nicht von dir selbst verfaßten Text nur in diesem einen Fall. Immerhin gab es den Plan für einen Hans-Henny-Jahnn-Film, *Fluß ohne Ufer.* Warum wurde er aufgegeben?

EMIGHOLZ: Klaus Behnken, Ueli Etter und ich haben, bevor wir das Drehbuch entworfen haben, das ganze Material analysiert. Wir wollten herausfinden, wie wir aus der Redundanz der über 2.000 Seiten von *Fluß ohne Ufer* (1934–1950) rauskommen. Wir erstellten tatsächlich ein Drehbuch von 125 Seiten für eine relativ straighte Story. Ich wollte das ganz faktisch erzählen. Norbert Preuss, der Produktionsleiter von Helmut Dietl, hatte ausgerechnet, daß der Film sechs Millionen kosten würde. Wir gingen zu Alfred Hürmer, der nach seiner Zeit als Superlinker damals Intendant der Hamburger Filmförderung geworden war, und erklärten ihm unser Vorhaben. Seine erste Frage war: „Und warum wollen Sie das unbedingt in Hamburg machen?“ Da dachte ich schon: „Das geht ja gut los.“ Und er hat es dann auch abgelehnt. Ich schickte Hürmer einen dreiseitigen Beschwerdebrief und habe das Projekt erneut eingereicht. Natürlich wurde es wieder abgelehnt. Preuss sagte: „Komm nach München, der Dietl hat gerade viel Geld gekriegt von einem Sender. Der sucht Projekte.“ Da bin ich nach München gefahren. Im Romagna Antica saßen sie alle: Bernd Eichinger, Jürgen Büscher, Joseph Vilsmaier, Helmut Dietl und Veronica Ferres, die in der Hamburger Jury für den Film eingetreten war. Da hieß es dann: „Du mußt erstmal eine Firma gründen.“ Ich habe also brav eine GmbH gegründet und in der Folge viel Geld versenkt. Ein paar Monate später bekam ich einen Anruf von Preuss: „Ich muß dir etwas Schreckliches sagen: Alfred Hürmer ist Geschäftsführer von Dietl Film geworden und hat das Projekt hier wieder abgelehnt.“ Da hatte ich keine Lust mehr. Die Personaldecke ist einfach zu dünn in Deutschland. Wie bei Proust tauchen immer die gleichen Leute auf immer neuen Posten wieder auf. Vor drei Jahren habe ich das Drehbuch noch einmal hervorgeholt. Zwar war es schön, daß man so einem Roman das Skelett abringen konnte, schwule Epik im Hardcore-Format, aber ich werde das nicht wieder aufnehmen. Ganz etwas anderes ist *Arthur Gordon Pym,* das Projekt will ich immer noch machen, ist aber nicht aktuell.

RIPPLINGER: Wir haben über Literaturverfilmungen gesprochen, die einen Text stimmungshaft nachempfinden und die du unangenehm findest. Daraus schließe ich, daß dein Film nach Jahnn zwar narrativ gewesen wäre, aber sich doch von solchen Verfilmungen unterschieden hätte.

EMIGHOLZ: Es wäre auf keinen Fall ein elegischer, von innen erzählter, sondern ein nahezu brutal faktischer Film geworden.

RIPPLINGER: Wie *Klassenverhältnisse* (1984) nach Kafka von Huillet und Straub?

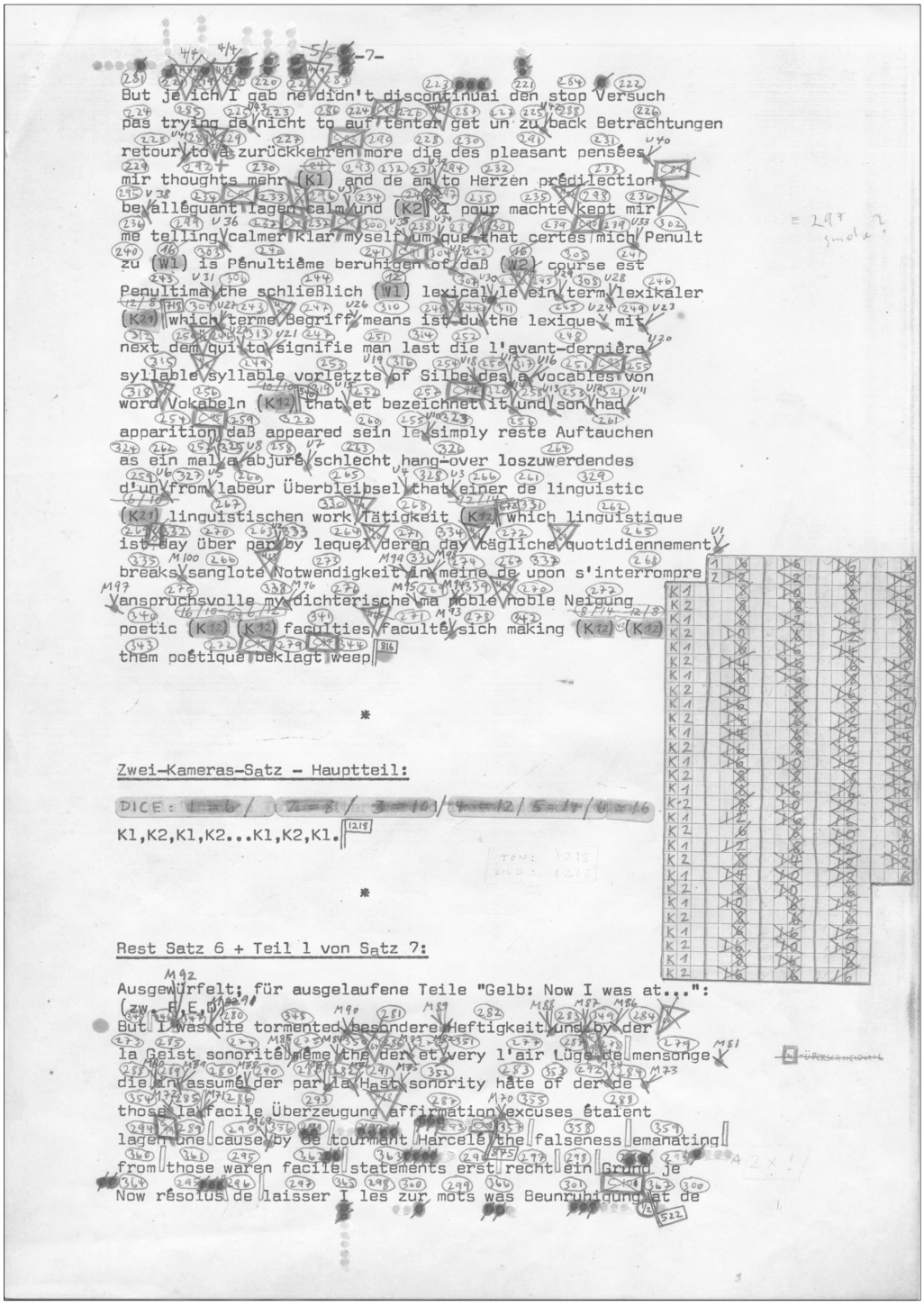
EMIGHOLZ: Der ist mehr deklamatorisch. Bei mir wäre es auf Handlung hinausgelaufen, bis zum bitteren Ende. Das war für mich der versteckte Kern dieser langatmigen Sache. Jahnn hat sich oft auf Zeitungsartikel, z.B. über Waffenexporte, gestützt, und das dann leider umständlich verklausuliert.

RIPPLINGER: Schade, daß nichts aus dem Film geworden ist.

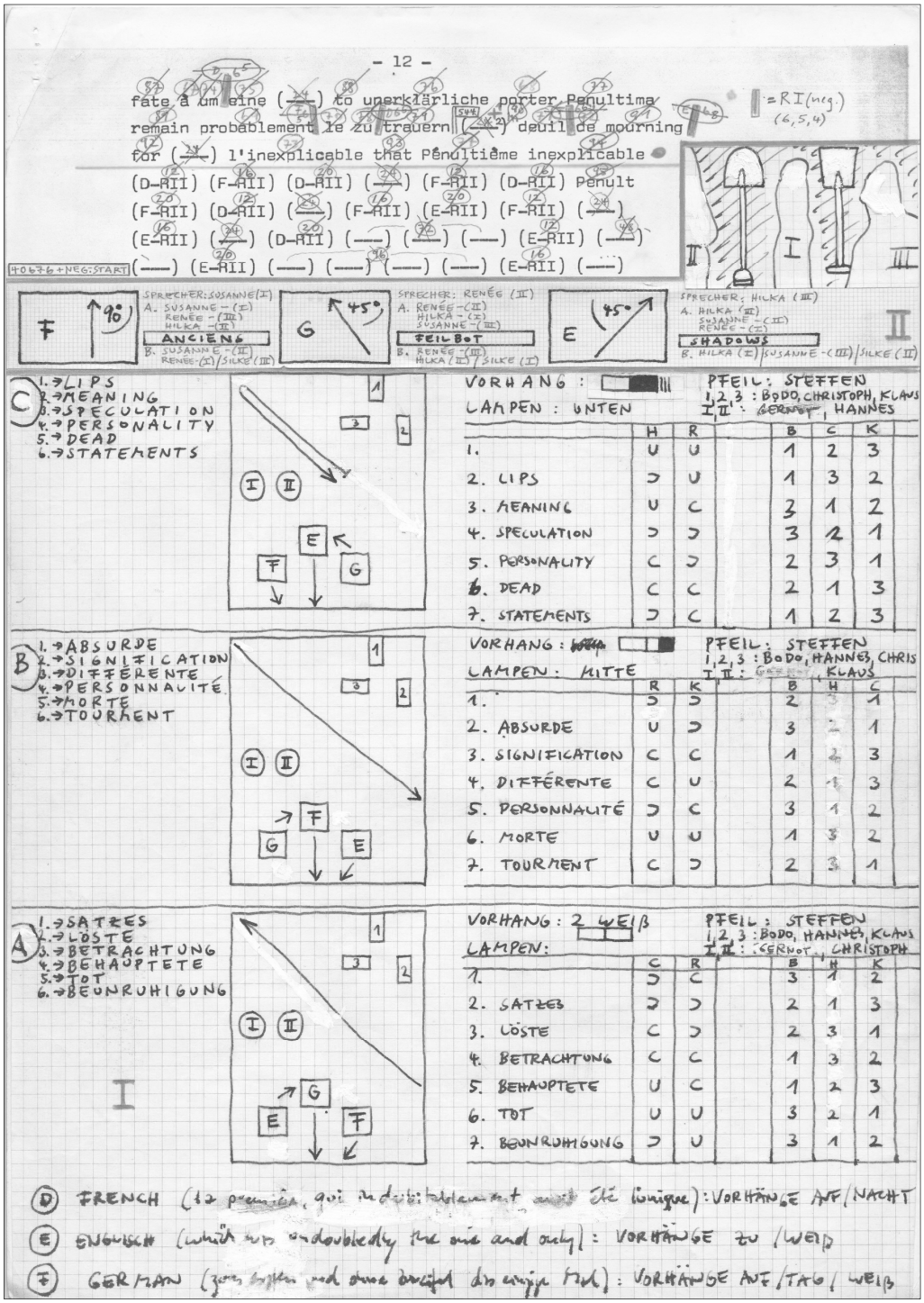
EMIGHOLZ: Manfred Salzgeber hat mich auf das Buch hingewiesen. „Du mußt *Das Holzschiff* lesen", sagte er, nachdem er meinen Film *Die Basis des Make-Up* (1979–1984) gesehen und auf der Berlinale gezeigt hatte.

RIPPLINGER: Hatte er nicht auch die Idee, du könntest Jean Genets *Querelle de Brest* (1947) verfilmen?

EMIGHOLZ: Nein, das wollte ich schon seit 1975. Es war lange Zeit mein Lieblingsroman. Den sollte dann zuerst Werner Schroeter verfilmen, er war schon mit Magdalena Montezuma auf Drehortsuche. Dann wurde er aus dem Projekt rausgeworfen, und Fassbinder kam dran. Später traf ich Dieter Schidor, der mit seinem australischen Freund *Querelle* (Fassbinder, 1982) produziert hat. Ich sagte: „Es ist ein fürchterlicher Kitsch, was ihr da gemacht habt." Darauf sagte er: „Okay, ich gebe dir die Rechte. Du kannst den Film nochmal machen." Wäre schön gewesen, aber er starb einige Zeit später an Aids. Geld von irgendwoher hätte ich dafür sowieso nicht bekommen: einmal verfilmt, für immer verloren.



Heinz Emigholz,
aus dem Schnittplan zu „Demon“



Heinz Emigholz,
aus dem Schnittplan zu „Demon“