

Ophuls est un autre – Ophüls, ein Anderer¹

Review Essay von Ralph Eue

Betrachtet man die Ophüls-Rezeption des vergangenen halben Jahrhunderts, so lassen sich grob drei Phasen ausmachen: eine Etappe der enthusiastischen Entdeckung des Regisseurs durch die „Cahiers du cinéma“ in den fünfziger Jahren (u.a. in den Ausgaben 28/1953, 54/1955, 70/1957, 72/1957, 81/1958), die bis zu Claude Beylies Monografie „Max Ophuls“ (Paris 1958), Ophüls' Autobiografie „Spiel im Dasein“ (Stuttgart 1959) sowie Georges Annenkovs Erinnerungen unter dem Titel „Max Ophuls“ (Paris 1962) reichen.

Diesem ersten Gipfelsturm folgten mit zeitlichem Abstand eine lange Reihe seriöser Betrachtungen, globaler Einordnungen und methodologischer Vorstöße u.a. von Hartmut Bitomsky mit dem Filmkritik-Essay „Die bezeichnende Lust und der bezeichnete Schmerz“ (1974), von Barry Salt in seiner „Stylistic Analysis of the Films of Max Ophuls“ als Teil seines Buches „Film Style and Technology“ (London 1983), von Philippe Roger mit seinem Vortrag „Considérations méthodologiques sur les constantes mythologiques du cinéma de Max Ophuls“ (Lyon 1986) und von Helmut G. Asper mit seiner in vielerlei Hinsicht schweren 700-Seiten Biografie des Künstlers (Berlin 1998). [vgl. FILMBLATT 12, S. 89 f]

Die neueste, seit etwa einem Jahr währende Welle der Beschäftigung mit den Filmen von Max Ophüls – im zeitlichen Umfeld seines 100. Geburtstages am 6. Mai 2002 – gehen nun mit frischem Schritt voran in der Aufschlüsselung von Kontinuitäten, Übergängen und Brüchen in seinem Werk, gefolgt von pointierten Untersuchungen des Zusammenhangs von Technik, Stil und Zeitgeschichte. Darüber hinaus bieten sie hellsichtige Einlassungen zu den immer noch existierenden weißen Flecken im Werk dieses Regisseurs und zu jenen Einzelheiten und Details, von denen Vladimir Nabokov in anderem Zusammenhang einmal als „dem Bodensatz des Wirklichen und zugleich dem einzig Erhabenen“ in jeglicher Kunst sprach.

Die Spannbreite zwischen diesem Bodensatz des Wirklichen und dem Erhabenen thematisiert auch Marcel Ophüls in einem Fax an den Filmhistoriker Jean-Pierre Berthomé. Darin fertigt der Sohn von Max einige von Berthomé's freundlich gemeinten Fragen zum Thema einer „integralen und definitiven Originalfassung“ von *Lola Montez* (1955) im gewohnt ironisch-bissigen M.O.-Duktus ab. Mit dem polemischen Schreiben, abgedruckt in der Broschüre des Münchener Filmmuseums über die Produktions- und Restaurierungsgeschichte des Films, wendet sich M.O. auch einigermaßen rüde gegen eine „fast knechtische Bewunderung“ (S. 37) seitens vieler Cinephiler.

Überlegungen zu den möglicherweise aufgezwungenen Kürzungen der Liszt-Sequenz aus *Lola Montez* bescheidet er als „überflüssige Spekulation, die auf Hörensagen, Klatschgeschichten, psychoanalytischen oder dekonstruktivistischen Ambitionen fal-

¹ Ein Wort zur Schreibweise von Ophüls' Namen: Marcel Ophüls wies einmal darauf hin, dass sowohl er wie auch sein Vater in Frankreich immer darauf Wert gelegt haben, dass in der französischen Schreibweise von „Ophüls“ auf das ‚ü‘ verzichtet wird: „Ich möchte nur zu bedenken geben, dass weder mein Vater noch ich diese orthografische Ausbürgerung je leichten Herzens ertragen haben.“ (Marcel Ophuls, zitiert in: Marcel Ophuls – Söldner des Dokumentarfilms. Dossier von Ralph Eue. In: Bulletin-CICIM, No. 29, 1990, S. 96)

scher Experten beruht“ (S. 36), und als Fazit zieht er: „Das Erleben ist um so vieles komplexer als die Dokumente. Die Wahrheit ist, so glaube ich, dass mein Vater, wie jeder andere, diese Sequenz nicht hundertprozentig gelungen fand. (...) Als der Moment kam, diese allzu schwerfällige und zähe Sequenz zu kürzen, (...) hat er zweifellos dort geschnitten, wo es sich technisch angeboten hat. Denn das ist nun mal die Realität dieses verflixten Metiers. So passieren Dinge eben, oder glauben Sie nicht?“ (S. 37)

Der neueste Stand der Ophüls-Forschung also: Das sind 43 ambitionierte Annäherungen, die von theoretisch-historischen Untersuchungen über technische Berichte zu fast kriminalistisch anmutenden Recherchen reichen. Zu finden sind sie in Heft 15 von „Filmexil“, der 435-seitigen Doppelnummer 34/35 der französischen Zeitschrift „1895“, einer ‚Werkstatt-Broschüre‘ des Filmmuseums München sowie Martina Müllers und Werner Dütschs umfassendem Buch über *Lola Montez*. In jeder dieser vier Publikationen werden Überlegungen, Kenntnisse und Arbeitsergebnisse aus verschiedensten Zusammenhängen präsentiert, die sich gegenseitig ergänzen und befruchten.

Die Autoren sind neben vielen anderen: Karl Sierek („Ophüls à Vienne“) und Hilary A. Radner („Lectures du mélodrame: Max Ophüls et le film de femme“) in „1895“, die sowohl in „1895“ und „Filmexil“ vertretenen Lutz Bacher, Helmut G. Asper und Ronny Loewy. Desweiteren: Stefan Drößler („Die Rekonstruktion der deutschen *Lola Montez*“) in dem *Lola Montez*-Heft des Filmmuseums. Und natürlich auch Max Ophüls selbst mit einem Dutzend aufregender Briefe – verfasst in den Jahren 1944-1955 an die Produzenten Walter Wanger, Preston Sturges und John Hoseman, abgedruckt in „1895“.

Der Grundtenor, der nahezu alle Texte miteinander verbindet – und die Dokumente sowie die geduldig geführten Interviews bzw. Gespräche mit Jean Sacha (u.a. Cutter bei *Werther*), Laure Lourié (Kostümbildnerin für *Yoshiwara* und *The Exile*) und Uly Pickard (Regieassistent bei *Lola Montez*) in „1895“ stimmen da mit ein – wird von Noël Herpe, Herausgeber von „1895“, formuliert: „Ophüls est un autre“ (S. 5) – Ophüls, ein Anderer.

Das Werk des Regisseurs wird in „1895“ – und in kleinerem Maßstab auch in „Filmexil“ – synthetisch aufgebrochen, um unverstellte Blicke zu erproben. Erstaunlich für eine französische Veröffentlichung, dass „1895“ bewusst eine deutliche Überzahl an nicht-französischsprachigen Autoren zur Mitarbeit eingeladen hat: Seit zwanzig Jahren herrsche Stille unter den französischen Historikern zum Thema Ophüls. So hätten sich die Herausgeber jenseits der französischen Grenzen umschauchen müssen, um diese neue Bestandsaufnahme zusammenzustellen, denn in Deutschland, Großbritannien und den Vereinigten Staaten habe sich die Beschäftigung mit dem Werk des Regisseurs kontinuierlich fortentwickelt. „An allen Ansätzen ist eine Abwendung vom Konzept eines monolithischen Auteurismus abzulesen, der häufig nur noch wie ein abgelaufener Pass erscheint. Stattdessen werden die Augen für ein schöpferisches Werk geöffnet, das sich fortwährend an Beschränkungen abzuarbeiten hatte, dem sich immer wieder neue und prosaische Hindernisse in den Weg stellten und worin eine nicht enden wollende Adaption an verschiedene Kulturen respektive unterschiedliche Ausdrucksweisen abzulesen ist.“ (S. 5)

Exemplarisch für die unaufgeregte Souveränität, die in den neueren Auseinandersetzungen mit Ophüls zum Tragen kommt, sei Stefan Drößlers Rekonstruktionsbericht zu *Lola Montez* angeführt. Absolut bodenständig und inspiriert zeichnet er die Stadien der ‚Demontage‘ von Ophüls‘ letztem Film nach: was wann wo hinzugefügt, ausgetauscht, umgestellt und/oder gekürzt wurde und auf welchen Wegen es zur annähernden Wie-

derherstellung der deutschen Premierenfassung in der ursprünglichen Lauflänge von 115 Minuten und im originalen CinemaScope-Bildformat von 1:2,55 kam. „Für eine in vielen Filmografien aufgeführte Originallänge von 140 Minuten gibt es keinen Beleg – offenbar haben viele Autoren eine Angabe ungeprüft übernommen, die 1958 in Richard Rouds Ophüls-Monografie zum ersten mal auftaucht.“ (S. 17 f)

In diesem Zusammenhang erfährt man dann en passant auch ein Stück Apparate- und Formatgeschichte: „Heutige Kinos sind für das 1:2,35 Bildformat für CinemaScope ausgerüstet und nur noch in extremen Ausnahmefällen in der Lage, eine 1:2,55 Projektion durchzuführen. Spätestens mit der Einführung des Digitaltons sind die letzten alten Projektoren umgebaut worden und verfügen nicht mehr über die Bildfenster, Objektive, Magnettonabtaster und Verstärkeranlagen, die für die Vorführung eines Magnettonfilmes nötig wären. Um den Verlust von Bildinformationen zu vermeiden, aber dennoch eine Filmkopie herzustellen, die in heutigen Kinos vorführbar ist, bleibt nur die Lösung, das 1:2,55 Bild – leicht verkleinert – in das Lichttonkader mit verstärktem Bildstrich anzubringen. In der Projektion erscheint dann das komplette Bild auf der Leinwand, allerdings mit einem kleinen horizontalen schwarzen Streifen unter oder über dem Bild. Kinos, die ihre Leinwand noch ganz auf 1:2,55 Bildbreite auffahren können, können durch Einsatz von Objektiven mit etwas kleinerer Brennweite das Bild leinwandfüllend projizieren.“ (S. 26 f) Einziger minimaler Einwand: ein verwirrender Druck- bzw. Tippfehler auf Seite 15, wo aus drei Datumsangaben, die auf „1956“ lauten müssten, dreimal „1955“ wurde.

Martina Müllers und Werner Dütschs „*Lola Montez – Eine Filmgeschichte*“ ist ein opulentes, einladendes Buch; eins von der Art, das mehr ist als bloß materieller Träger der darin enthaltenen Texte und Abbildungen. Müller/Dütsch zeichnen die ‚Biografie‘ des letzten realisierten Ophüls-Films Schritt für Schritt nach, die Arbeit am Drehbuch, die Dreharbeiten, die Postproduktion, die Premieren in Paris und München, den Krieg in der Presse, die nachfolgenden Fassungen, die Pleiten der Produzenten – und Jahrzehnte später: den ersten Rekonstruktionsversuch. In der Art, wie hier weit auseinanderliegende ästhetische und intellektuelle Ansprüche in einem einzigen Buch zusammengebracht werden, nähert es sich dem an, was *Lola Montez* wohl früher im Kino gewesen sein muss: ein Skandal-Movie und ein Experimental- bzw. Avantgardefilm zugleich. Selbstredend, dass die Standvergrößerungen aus der Münchener Kopie im originalen Seitenverhältnis, also 1:2,55, abgebildet sind.

Die Vermutung, dass nun die Zeit für den großen Kehraus angebrochen sei, die Epoche für die letzten lückenlosen Bestandsaufnahmen und die Formulierung endgültiger Richtigstellungen zerstreut sich im Moment, da sie entsteht. Bloß gelegentlich, äußerst selten, lässt sich im Chor der Stimmen ein leicht schrilles und dissonantes ‚Ätsch‘ vernehmen, das auf einen amüsanten Wettstreit hinweist, wem die Krone des besten, kompetentesten, brilliantesten Ophülsianers gebührt: „Ganz im Gegensatz will ich hier darlegen,“ schreibt zum Beispiel Lutz Bacher in „Filmexil“ über Ophüls’ unrealisiert gebliebenes Projekt einer Verfilmung von Balzacs „*La Duchesse de Langeais*“ mit Greta Garbo in Italien, „dass Ophüls über den Zusammenbruch der italienischen Verhandlungen eher erleichtert war ...“ (S. 56)

Bachers Akribie und seine gleichermaßen kriminalistisch wie archäologisch motivierte Hartnäckigkeit in diesem Aufsatz ist tatsächlich beeindruckend. So erschließt er selbst interne Notizen des Hotel de la Ville, wo Ophüls im September 1949 zur Vorbereitung der Produktion logierte, als Quellen- und Rohmaterial und notiert zum Beispiel

über ein Schriftstück vom 6. und 7. September 1949: „Der Beleg des Portiers zählt (...) ein Thermometer, Medikamente und einen Anruf beim Arzt auf und enthält keine bestellten Fahrten. Ophüls neigte dazu, bei widrigen Umständen krank zu werden.“ (S. 69) Und an anderer Stelle: „Als Ophüls am Montagmorgen, es war der 5. September, Wanger (den Produzenten) und Garbo im Le Grand Hotel besuchte, sich wahrscheinlich die Scalera Studios ansah und sich vielleicht sogar mit Henry Henigson (...) traf, der jetzt als Produktionschef von *Quo Vadis* für MGM in Cinecittà war, dürfte sich ihm das gesamte Ausmaß der Schwierigkeiten bei der *Duchess*-Produktion offenbart haben.“ (S. 61) Diesen Ausführungen ist noch eine Anmerkung beigegeben: „Sborsi, Portiere, Albergo de la Ville', Beleg des Portiers, 5. September 1949. Unter anderen Posten listet der Beleg des Portiers, der an die Hotelrechnung angehängt war, die für Ophüls arrangierten Fahrten auf: drei Taxis, eins davon zum Grand Hotel, und einen Mietwagen, was auf eine größere Entfernung hinweist, beispielsweise zu den Scalera Studios bei der Via Appia Nuovo oder nach Cinecittà, noch weiter im Westen.“ (S. 69)

Alles in allem laden die vier Publikationen permanent zum Parallel-, Gegen- und Weiterlesen ein. Die theoretischen Überlegungen – breit gefächert in „1895“ – zu Ophüls' Zeitkonstruktionen, Kamerabewegungen, Inszenierungen von Sexualität und seiner Vorliebe für Geschichten aus dem vorletzten *Fin de siècle* gehen zum Beispiel wunderbar zusammen mit der handfesten Erinnerung von *Liebelei*-Drehbuchautor Hans Wilhelm als ‚zweiter Stimme‘: „Ich will Ihnen etwas sagen über diese gewisse Flüssigkeit, die man in der Kameraführung bemerkt, wie sie geführt wird bei diesem Gang durch die Straße und so weiter in der Szene, als sie sich ineinander verlieben. (...) Max war mehr oder weniger ein Anfänger (...) Die Schienen mussten gelegt werden, und wenn die Kamera einen bestimmten Punkt erreichte, mussten sie entweder schnell weggenommen werden, damit sie nicht ins Bild kamen, oder die Kamera musste so geführt werden, dass dieser Teil nicht zu sehen war. Und ich sagte, ‚Max, warum fährst du die ganze Zeit mit der Kamera umher?‘ und er sagte, ‚hör zu, wenn ich das nicht mache, dann kriege ich das verfluchte Ding hinterher nicht wieder zusammen‘. Er war in seinem Kopf nicht in der Lage zu schneiden. (...) Das wurde zu seinem Markenzeichen. Es war sehr gut. (...) Aber dieses Markenzeichen von Max, dieses bemerkenswerte Ding, von dem alle dachten, dass er es geschaffen hat, entstand aus einer Notwendigkeit, einer Unzulänglichkeit.“ (Filmexil, S. 16 f)

Aber gleich welchen Zufällen, Unzulänglichkeiten oder bewussten Entscheidungen Ophüls' Kamerastil geschuldet war, seine Folgewirkungen sind selbst in der gegenwärtigen Filmproduktion noch abzulesen. In welchem Umfang und auf welchem Niveau, das veranschaulicht Michael Ballhaus' Werkstattbiografie „Das fliegende Auge“ – aufbereitet als langes Gespräch zwischen ihm und Tom Tykwer. Darin kommt Ballhaus fünfmal ausführlich auf Max Ophüls zu sprechen. Abgesehen von jenen Regisseuren, mit denen er als Kameramann oder Director of Photography direkt zusammenarbeitete, ist Ophüls damit der Regisseur, auf den Ballhaus sich am häufigsten bezieht. Gleich zu Beginn des Buches kann man lesen: „*Lola Montez* war der erste Film, bei dem ich überhaupt auf einem Set war. Ich war achtzehn und meine Eltern kannten Max Ophüls, weil er mit einer Cousine meiner Mutter befreundet war. Wir erfuhren, dass er in Bamberg und in der Bavaria seinen neuen Film drehte, und da habe ich angefragt, ob ich mal zuschauen dürfte. So kam ich zum ersten Mal in ein Filmstudio. Ich weiß noch genau, dass gerade ein riesiges Durcheinander herrschte. Ich fragte den Regieassistenten – Marcel, den Sohn von Max Ophüls – , was denn los sei, und er sagte: ‚Er hat gerade die Statisten gesehen und 300 von ihnen umschminken lassen – und zwar grün.‘ Weil ihm die

Farben nicht passten, hat Ophüls einen halben Tag Dreharbeiten geopfert, obwohl der Film bereits über dem Budget lag. Das war das Erste, was ich in meinem Leben von Dreharbeiten mitbekommen habe. (...) Wie sie das mit den Farben hingekriegt haben, vor allem mit dem farbigen Licht, das ist immer noch unglaublich. *Lola Montez* ist ein Film, der seiner Zeit weit voraus war, wirklich sagenhaft. (...) Was ich schon alles geklaut habe, von diesem Film – bis ins Detail! Es gibt Einstellungen bei *The Age of Innocence*, die sich unmittelbar an *Lola Montez* orientieren.“ (S. 13 f) Und auch in *Casino*, einem der wenigen späten Scorsese-Filme, bei dem Ballhaus nicht Director of Photography war, kann man in der Inszenierung des Geldflusses deutliche Echos auf die Nachrichten-Übermittlung im Palast von König Ludwig aus *Lola Montez* oder der Wanderung der Ohrringe aus *Madame de...* finden.

Hier kommt zum Tragen, was von Godard in den fünfziger Jahren formuliert wurde: dass solchen Filmen ein besonderer Platz in der Geschichte gebühre, die andere Filme ermöglichen bzw. sie gar erst hervorbringen.

Und so mag es zwar sein, wie in „1895“ dargelegt, dass sich in Frankreich die intellektuelle Ophüls-Rezeption in einem eher zurückgebliebenen Zustand befindet – im Kino selbst waren es in erster Linie französische Filmemacher (u.a. Jacques Demy, Paul Vecchiali und André Téchiné), die das, was Ophüls' Kino verkörperte, auf ihre Weise und immer ein Stück weiter, der Gegenwart zu, fortgeschrieben haben.

- 1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. No. 34/35. Octobre 2001. **Max Ophüls**. Hg. von Noël Herpe. Mitarbeit: Lutz Bacher und Susan White. Paris 2001, 450 Seiten, Ill. ISSN 0769-0959, EUR 27,44
- Filmexil 15 / April 2002. **Max Ophüls**. München: edition text + kritik 2002, 71 Seiten, Ill. ISSN 0942-7074, ISBN 3-88377-698-X, EUR 9,00
- **Lola Montez**. Broschüre des Filmmuseums München anlässlich der Rekonstruktion der Münchener Fassung von Lola Montez. München: Filmmuseum im Münchener Stadtmuseum 2002. 39 Seiten, Ill. Keine ISSN-Nummer, EUR 4,00 (Bezug über: Filmmuseum im Münchener Stadtmuseum, St. Jakobsplatz 1, 80331 München)
- Stefan Droessler: **Reconstructing the German Version of Lola Montes**. In: Journal of Film Preservation. Revue de la Fédération Internationale des Archives du Film, 65, 12/2002, S. 5-17 [Nach Redaktionsschluss erschienen]
- Martina Müller, Werner Dütsch: **Lola Montez – Eine Filmgeschichte**. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002, 296 Seiten. Ill. (115 Farbbildungen). ISBN 3-88375-587-7, EUR 39,80
- Michael Ballhaus, Tom Tykwer: **Das fliegende Auge**. Berlin: Berlin Verlag 2002, 262 Seiten. Ill. ISBN 3-8270-0460-8, EUR 22,00