

Klimt : Raoul Ruiz

Autor(en): **Midding, Gerhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **48 (2006)**

Heft 273

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864519>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KLIMT Raoul Ruiz

Fasziniert betrachtet der Künstler, wie behende und mühelos sein greiser chinesischer Kollege aus dem Stegreif ein Gemälde entstehen lässt. Wenige Striche genügen ihm, um kunstfertig einen alten Meister zu kopieren. Und er hält noch eine Überraschung für Gustav Klimt bereit. Auf der Rückseite des Blattes fängt er ein zweites Bild an. Diesmal führt er den Pinsel zusammen mit seinem Enkelsohn; ihre Linienführung lässt sich später nicht mehr unterscheiden: Ein Kunstwerk ist hinter einem anderen verborgen.

Später wird Klimt diese zweihändige Technik zusammen mit seinem Freund Egon Schiele erproben: ein künstlerischer Wettstreit, bei dem es keine Verlierer gibt. Die erste Szene werden die meisten Kinogänger wohl nie zu sehen bekommen. Sie ist im zweistündigen «Director's Cut» enthalten, nicht aber in der deutschsprachigen Verleihfassung, die um mehr als eine halbe Stunde gekürzt ist. Gewiss, die zweite Szene kann auch für sich allein stehen. Aber welchen Verlust stellen die Schnitte dar! In seinem ursprünglichen Klimt-Film hat Raoul Ruiz ein raffiniertes Geflecht der Motive und Verweise, Echos und Spiegelungen verwoben. Ganze Motivketten – die Metapher des Käfigs, das Doppelgänger-Motiv und Anspielungen auf die Frühzeit des Kinos, die sich durch den gesamten Film ziehen – sind in der Kurzversion ihrer Schlüssigkeit beraubt. Diese Fassung wird den Zuschauern wohl nur fahrig und zerstreut erscheinen; ein heillos Europudding mit einem radebrechenden Ensemble (wobei der Wiener Akzent im englischen Original übrigens weniger dick und falsch klingt als in der Synchronfassung). In Frankreich protestierte der Kritikerverband vor dem Kinostart und setzte den Co-Produzenten Paolo Branco so lange unter Druck, bis dieser ausschliesslich Kopien der Originalfassung in die Kinos brachte. In Österreich wurde beim Kinostart immerhin eine Kopie des Originals als Alternative angeboten. In Deutschland wurde, trotz anfänglicher Versprechungen des Verleihs, dem Publikum

aus banalen Kostengründen diese Wahlmöglichkeit schlicht vorenthalten.

Es war wohl ohnehin eher ein Missverständnis, das die österreichischen Produzenten veranlasste, Ruiz ein nachgelassenes Drehbuch des verstorbenen Regisseurs Herbert Vesely (der in den achtziger Jahren bereits einen Schiele-Film gedreht hatte) anzuvertrauen. Der «neue» Regisseur hat es radikal überarbeitet und auf seinen eigenen Stil zugeschliffen. Wer dessen Proust-Verfilmung *LE TEMPS RETROUVÉ* gesehen hat, konnte schwerlich eine linear erzählte Biographie erwarten. Nonchalant düpiert der Regisseur die Erwartungen. Sein *KLIMT* ist ein radikaler Gegenentwurf zum klassischen Biopic, für das Hollywood in den letzten Jahren gerade erst seine Begeisterung wiederentdeckt hat. Das Drehbuch folgt der Form einer Spirale aus Erinnerung und Einbildung, welche die zahlreichen Kreisfahrten der Kamera nachdrücklich aufgreifen. Eine Abkehr von historischer Authentizität signalisiert schon die Besetzung der Titelrolle mit dem traumverloren narzisstischen *John Malkovich*, der wie in *Trance*, wie eine Figur aus Klimts Phantasmagorien durch den Film geistert. Gern lässt sich sein Klimt auf diverse erotische Abenteuer ein, betreibt sie indes mit einer solch eigentümlichen Teilnahmslosigkeit, dass die Erotik zu einem nurmehr dekorativen Element gerät.

Der gebürtige Chilene Ruiz erschliesst sich die Epoche des Fin de siècle als ein Pastiche der Morbidität; seine Erzählhaltung ist von der Prosa Joseph Roths und vor allem Arthur Schnitzlers inspiriert. Er ist fasziniert vom Kaffeehausgeschwätz, den Künstlerintrauen und Rivalitäten. Sein Wien erscheint als eine Metropole, in der sich kosmopolitischer Geist und Xenophobie, provozierende Avantgarde und Konformität mischen. Wie in seiner Proust-Adaption lässt Ruiz die Geschichte von der sterbenden Hauptfigur erzählen. Dem Delirium der Erinnerungen ist nicht zu trauen, historisch verbürgte und fiktive Episoden überlagern sich. Dieser Tauschhandel basiert auf dem Prinzip der Parallelführung.

Das Erfundene besitzt stets ein Äquivalent in der verbürgten Vita des Malers. Klimt und seine Zeitgenossen – etwa Schiele, den Klaus Kinskis Sohn Nikolai mit der gestischen Verzückung eines Stummfilmstars verkörpert –, sind nicht den realen Vorbildern nachempfunden, sondern ihren künstlerischen Hervorbringungen.

Eine nachgerade klaustrophobische Atmosphäre der Künstlichkeit herrscht im Film – er ist fast ausschliesslich in Studiodekors gedreht, öffnet sich kaum je für Aussenszenen –, wo die Grenzen zwischen Leben und Kunst zusehends verwischen. In der Langfassung ist diese Verschmelzung noch stärker ausgeführt, die Figuren bewegen sich mitunter wie Kompositionselemente in einem Klimt-Gemälde.

Kunsthistoriker wird Ruiz' Interpretation eher enttäuschen. Den Schaffensprozess, das Entstehen berühmter Gemälde streift er nur flüchtig. Deren Inspiration fängt er in Momenten von mitunter naiv anmutender, filmisch gleichwohl bezwingender Konkretion ein. Den Anblick eines zersprungenen Spiegels, die Linien, in denen das Wasser auf Glasscheiben verläuft und die von einem Windstoss aufgewirbelten Goldsplitter legt er in jener Manier als Spuren aus, in der auch Hollywoodbiographien dem Rätsel der Kreativität bündig nachzuvollziehen trachten.

Sein Kameramann Ricardo Aronovich hat seine Bilder so komponiert, dass sie sich der ornamentreichen Flächigkeit der Klimtschen Tableaus' annähern. Die raffinierten Doppelbelichtungen, die den Figuren eine zweite Existenz in der Malerei bescheren, wirken nie manieriert: In der Verschlingung von Kunst und Biographie spürt Ruiz dem Rätsel der Identität nach.

Gerhard Midding

R, B: Raoul Ruiz; K: Ricardo Aronovich; S: Béatrice Clerico, Valéria Sarmiento-Ruiz; M: Jorge Arriagada. D (R): John Malkovich (*Gustav Klimt*), Veronica Ferres (*Emilie Flöge*), Saffron Burrows (*Lea de Castro*), Stephen Dillane (*Sekretär*), Paul Hilton (*Octave Herzog*), Nikolai Kinski (*Egon Schiele*). P: epo-film, Film-Line, Lunar Films, Gémini Films. A/F/D/GB 2006. Farbe, 35mm; 97 Min. CH-V: Stamm Film, Zürich; D-V: Arsenal Filmverleih, Tübingen

