

FILMRETROSPEKTIVE

Platzhalter der Zukunft. Auf der Suche nach der Wirklichkeit von Los Angeles

Ralph Eue

Die menschliche, soziale und bauliche Geografie der Stadtlandschaft von Los Angeles ist der überwiegenden Zahl der Filme, die dort entstanden sind, seltsam fremd geblieben. Hollywood, einerseits ein Stadtteil von Los Angeles, andererseits eine ortlose Chiffre für eine spezielle Produktionsweise und Vertriebsform von Bewegtbildern, war seit der Etablierung des Films als Industrie eher damit beschäftigt, potentiell jeglicher Kinogeschichte an jedem beliebigen Ort der Welt als passable Kulisse zu dienen, denn Empfindsamkeit für jenen Ort zu entwickeln, an dem sich die Herstellung eines Hollywoodfilms nun mal abspielt. Michelangelo Antonioni hat dieses bewusstlose Unglück einer ganzen Branche auf den Punkt gebracht, als er mit unglücklichem Bewusstsein während seiner Arbeit an *Zabriskie Point* (1970) befand: „Hollywood is like being nowhere and talking to nobody about nothing.“

In Thom Anderson, einem Liebhaber der Stadt, der außerdem Filmemacher ist und am California Institute Of The Arts unterrichtet, hat dieser blinde Fleck ein anhaltendes Unbehagen ausgelöst. Vor fünf Jahren sah er sich deshalb dazu veranlasst, den dreistündigen Film-Essay *Los Angeles Plays Itself* herzustellen. Pointiert analysierte er darin die aberwitzige (Fehl-)repräsentation seiner Stadt und arbeitete mit gehöriger Ironie auch die Mittel heraus, derer sich Filme aus Los Angeles bedienen, um ihre Stadt immer wieder neu zu erfinden oder auch als Begleitmusik ihrer partiellen Zerstörung zu fungieren. Für das internationale Wiener Filmfestival, die Viennele, die Ende Oktober stattfand, und für das Österreichische Filmmuseum hat er nun ein Programm kuratiert, das einige der Blindstellen der 100-jährigen Film- und Stadtgeschichte ausleuchtet. Er hat Filme zusammengestellt, die sich, wenn man sie aus des Mainstreams mächtiger Mitte heraus sieht, zwar an der Peripherie bewegen, tatsächlich jedoch das eigentliche Zentrum der Stadtwirklichkeit darstellen. Erstaunlich, wie reich diese „Marginalität“ ist, wobei man sich genau genommen mehr darüber wundern müsste, dass einem ein solcher Befund überhaupt erstaunlich erscheinen konnte! In Josef von Sternbergs Debütfilm *The Salvation Hunters* (1924) wird die Wirklichkeit der Stadt, wo angeblich die Engel wohnen und es Träume aus erster Hand geben soll, in einem Zwischentitel wunderbar lapidar zusammengefasst: „A city – like all others – stone, smoke and sometimes sun.“

Im Zentrum von Thom Andersons Besichtigung einer Kinolandschaft allerdings steht eine Reihe von Filmen, die von Non-White-Filmmakern während der vergangenen 70 Jahre hergestellt wurden. Denn, so

Anderson, „die Geschichte von Los Angeles ist nicht geheim, sie ist nur vergessen. Los Angeles, das immer noch eine Stadt der Immigranten ist, hat kein kollektives Gedächtnis.“ An dieser Vergesslichkeit, man könnte sie auch Ignoranz nennen, hatte das Mainstream-Kino einen nicht unerheblichen Anteil. Ein Aufbegehren ist in Andersons Filmauswahl zu spüren, ein Aufbegehren gegen eine Verlaufsform der Stadtentwicklung, die sich im Ausradieren der Erinnerungen ihre größten Verdienste erworben hat. Gebäude, ja ganze Stadtteile scheinen nur geduldete Platzhalter der Zukunft zu sein. Allerdings haben urbane und soziale Gegebenheiten in einigen filmischen Erzählungen immerhin bewegende Spuren hinterlassen: so etwa die bis in die 50er Jahre populäre multiethnische Wohngegend Bunker Hill, die bald nach den Dreharbeiten für die Filme von Kent MacKenzie, *Bunker Hill* (1956) und *The Exiles* (1958–61), oder Robert Aldrichs *Kiss Me Deadly* (1955) gen-trifiziert wurde, um dort eine Reihe von „Beautiful Downtown Structures“ zu errichten.

Andersons Arbeit an der Schnittstelle Film und Wirklichkeit rehabilitiert solcherart verschüttete Perspektiven. So haben auch die Arbeiten von Charles Burnett (*Killer of Sheep*, 1977), Haile Gerima (*Bush Mama*, 1976) oder Luis Valdez (*Zoot Suit*, 1981) einen prominenten Platz in seinem Programm. Der bereits erwähnte *The Exiles*, an dessen Rekonstruktion und Neustart Thom Anderson im vergangenen Jahr einen erheblichen Anteil hatte, ist das umwerfende Beispiel eines dokumentarisch anmutenden Spielfilms um das Dasein junger Native Americans, die ihren Stamm in Arizona verlassen haben und nach Los Angeles gekommen sind, um hier ihr Glück zu versuchen. Eine lange, einsame Nacht voller kleiner Niederlagen und noch kleinerer Glücksmomente. Kent MacKenzies Drama, trotz kleinstem Budget auf 35 mm gedreht, beobachtet klar und ungekünstelt, wobei er leise erschütternde Bilder für kulturelle Entfremdung und Deplatziierung findet.

Zu der Filmreihe, in der die Vielgestalt von Los Angeles über ihren Widerschein in Slapsticks (*Lizzie's Of The Field*, 1924, R: Del deLord), im Experimental-Kino (*Fireworks*, 1947, R: Kenneth Anger), dem Film Noir (*Murder By Contract*, 1958, R: Irving Lerner) oder in erratischen Einsamkeitsstudien (*Minnie and Moskowitz*, 1971, R: John Cassavetes) ausgelotet wird, ist auch das folgende Buch erschienen:

Los Angeles – Eine Stadt im Film |
Astrid Ofner, Claudia Siefen (Hg.), 224 Seiten,
12 Euro, eine Publikation der Viennele |
► www.viennele.at



Von oben: Filmstills aus „The Limey“ (1999, R: Steven Soderbergh), „Los Angeles Plays Itself“ (2003, R: Thom Andersen) und „Never Weaken“ (1921, R: Fred C. Newmeyer) – Harold Lloyds letzter Kurzfilm und Vorstudie zu seiner berühmten Wolkenkratzer-Kletterpartie in „Safety Last!“.

© Viennele

Einige der Filme aus der Retrospektive sind als DVD über die einschlägigen Import-Vertriebe zu beziehen. „The Exiles“ kommt im nächsten Jahr in die deutschen Kinos |
► www.exilesfilm.com

UMBAU

Von fake venetian zu fake swiss | Museum of Arts and Design in New York

Das Gebäude 2 Columbus Circle zählte bei seiner Eröffnung 1964 zu den bizarrsten Bauten New Yorks. Exponiert an der Südwestecke des Central Park gelegen, beherbergte es die Privatsammlung des Verlegers, Show-Biz-Man und Erben der Supermarktkette A&P, Huntington Hartford. Die Erdgeschoss-Arkaden, die hohen Rundbogenfenster des Abschlussgeschosses und die rahmende Gitterstruktur der strahlend weißen Marmorfassade ließen das Huntington-Hartford-Museum (Architekt: Edward Durell Stone) wie die gebaute Antithese zu den himmelwärts stürmenden Stahl-Glas-Hochhäusern erscheinen. Lange bevor Robert Venturi und Charles Moore die Bühne betraten, wirkte das „fake venetian“ des Museums wie ein Präludium der Postmoderne.

Fünf Jahre nach der Einweihung schloss die „Gallery of Modern Art“. Die Liegenschaft wurde von der Stadt übernommen, doch eine sinnvolle Nutzung gelang über Jahrzehnte nicht. 1999 konnte das ungeliebte Gebäude an das bislang an wechselnden Standorten ansässige American Craft Museum verkauft werden. Auf zeitgenössisches amerikanisches Kunsthandwerk fokussiert, sucht die Institution seit Neuerem auch die Brücke zu Kunst und Design zu schlagen. Am neuen Standort hat man sich daher einen neuen Namen gegeben: Museum of Arts and Design (MAD). Zunächst wollten die neuen Eigentümer das bestehende Gebäude abreißen, doch schließlich entschied man sich, es umzubauen. Der Auftrag ging an Brad Cloepfil von Allied Works Architecture. Das 1994 gegründete Büro hat sich vor allem im Bereich kultureller Bauaufgaben, etwa mit dem Contemporary Art Museum in St. Louis, einen Namen

gemacht. Mit seiner zurückhaltenden Sprache – die Zeit, die er in der Schweiz verbracht hat, kann man in seinen Bauten spüren – steht Cloepfil quer zu einer der „starchitecture“ huldigenden zeitgenössischen Museumsarchitektur in den USA. Dass die Wahl auf ihn fiel, war damit zunächst einmal zu begrüßen.

Leider enttäuscht das Resultat. Die bizarre Marmorfassade des Gebäudes, die seinen Charme ausmachte, ist restlos verschwunden. Eine Haut aus weiß glasierten Terrakottafliesen umhüllt nun das Volumen (Foto: Autor). Vielleicht leuchtet und schimmert sie, wie es Architekt und Museum versprechen, bei sonnigem Wetter; an bedeckten Tagen wirkt sie stumpf. Cloepfils eigentliche Herausforderung bestand darin, Licht in das Gebäude zu bringen: Er schnitt Schlitze in die Außenhaut, die sich von drei Stellen aus Terrakottafliesen über die Fassaden nach oben schrauben und auch in die Decken und Böden im Innern einschneiden. Das könnte ein interessanter Ansatz sein, um auf das hermetische Volumen zu reagieren. Doch die Entwurfsidee zerschellt am Perfektionismus, und so liest man die Lichtbänder im Inneren nicht als Fortsetzung einer Strategie der Ver-sehrung, sondern als Dekoration. Außer im Erdgeschoss, wo Durell Stones zungenförmige Arkaden, die dem Gebäude einst den Spitznamen „Lollipop Building“ einbrachten, hinter einer Glashaut erhalten geblieben sind, offenbaren sich die Qualitäten des Baus von 1964 nur noch im restaurierten Auditorium. Ungewollt demonstrieren diese Räume den Verlust eines der ungewöhnlichsten Häuser in Manhattan. Das MAD ist ein Zwitter: Weder hatte man den Mut, das Alte zu eliminieren, noch etwas wirklich Neues zu wagen. Nicolai Ouroussoff, Architekturkritiker der New York Times, hat das Bauwerk unlängst zu den Top Ten jener Gebäude gezählt, die unverzüglich aus dem Stadtbild New Yorks verschwinden müssten. *Hubertus Adam*



KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Mehr als zwei rote Masten? | „Standortmitte“ in Köln und Bonn

Als der Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer im August 1932 die erste Autobahn Deutschlands zwischen Köln und Bonn eröffnete, sprach er von „Fahrbequemlichkeit und Zeitverkürzung“; daran haben wir uns gerne gewöhnt. Seit kurzem markieren zwei 50 Meter hohe, rot lackierte Stahlmasten, jeweils mittig auf den Verkehrskreiseln an den beiden Autobahnabfahrten platziert, die Endpunkte dieser historischen Achse (Foto: Autorin). „Eine Skulptur, zwei Städte, eine Region“ beschreibt der Kölner Künstler Lutz Fritsch sein Projekt „Standortmitte“ und offeriert als Interpretationsansatz: „Raum und Zeit, Ferne und Nähe, Anfang und Ende“. Zwischen Köln und Bonn liegen aber nicht nur 22 Autobahnkilometer, sondern zuweilen Welten, wenn es um ge-



meinsame Entscheidungen geht. Denn bis es möglich wurde, die zweiteilige Skulptur in beiden Städten aufzustellen, musste Fritsch mit seiner Projektidee 19 Jahre auf einen regionalpolitischen Impuls warten. Den – und die notwendigen Fördergelder – gab die Regionale 2010, ein Strukturprogramm des Landes NRW, das unter dem Motto „Brückenschläge“ die Städte Köln, Bonn und Leverkusen, sowie die 50 Kommunen der vier angrenzenden Kreise als Region kulturell und ökonomisch stärken und vernetzen soll. „Standortmitte“ markiert dieses Bestreben mit zwei riesigen roten Ausrufezeichen.

Interessant ist der regionale Maßstab, der die Skulptur zur Landmarke macht. Aber erfordert der auch, dass von dem inhaltlich überfrachteten, gestalterisch aber maximal reduzierten Objekt kaum mehr als eine plakative Geste bleibt? Wer den Code kennt, sieht darin vielleicht, wie „die gemeinsame Tatkraft und Identität der Region nun für alle vor Ort auch über die Grenzen hinweg sichtbar transportiert“ wird. Alle anderen umfahren die Verteiler weiter ohne Erkenntnisgewinn. *Uta Winterhager*